

Aspects

Vol. 23 n° 1

sociologiques

Perspectives contemporaines sur l'organisation des mondes de l'art

sous la direction de Gabrielle Doucet-Simard

L'organisation des mondes de l'art
à l'aune des valeurs artistiques contemporaines
GABRIELLE DOUCET-SIMARD

L'art de se réappropriier le monde :
regard sociologique sur le diorama
THOMAS MAYER-LEMIEUX

Du bruit, de la noise et de la musique
MARC-ANTOINE DION

Du jazz à la campagne.
Le cas d'Uzeste et de son festival comme
sociologie d'un conflit et de son dépassement
BENOÎT LARTIGUE

Art et sociologie : s'engager par et avec
l'œuvre pour comprendre le monde
CATHERINE DUCHESNEAU

L'individu liquidé : la production
industrielle des biens culturels
MATHIEU LAINÉ

*En provenance du Cégep
Mini-société*

**CAMILLE BELLEFEUILLE
LAURENCE MORRIER
SABRINA ROBERGE-MULLER**



Aspects sociologiques

Volume 23 no 1, 2016

Perspectives contemporaines
sur l'organisation des mondes de l'art

ASPECTS SOCIOLOGIQUES

Département de sociologie
1030, av. des Sciences humaines
Local DKN-5423, Université Laval,
Québec (Québec) G1V 0A6 Canada
Tél. : (418) 656-2131 poste 4898
aspects@soc.ulaval.ca
www.soc.ulaval.ca/aspectssociologiques

Direction du numéro

Gabrielle Doucet-Simard

Direction de la revue

Présidence: Valérie Harvey
Direction adjointe : Pierre-Élie Hupé et Adrien Kazup
Secrétariat-trésorerie : Alexandre Dugré
Rédaction : Étienne Cantin et Nathalie Torrès-Parent
Édition : Louis-Pierre Beaudry, David Gaudreault, Lise Poisblaud
Distribution : Jovan Guénette
Communications : Smith Augustin et Hubert Armstrong
Édimestre : Joaquin Sabbat

Comité d'évaluation étudiante

Hubert Armstrong, Louis-Pierre Beaudry, Bruno Bourliaguet,
Maxime Clément, Ève Couture, Gabrielle Doucet-Simard,
Alexandre Dugré, Simon-Olivier Gagnon, Jovan Guénette ,
Valérie Harvey, Claudie Larcher, Pascal-Dominique Legault,
Sébastien Lévesque, Nathalie Torrès-Parent, Marie-Ève Trottier

Comité d'évaluation professorale

Pascale Bédard, Andrée Fortin, Sylvie Lacombe, Jonathan Roberge

Couverture

Marie-Josée Marcotte

La publication de cette revue a été rendue possible grâce au soutien financier du département de sociologie de l'Université Laval, de l'AELIES et de l'AESS.

Pratiques artistiques contemporaines

Numéro dirigé par Gabrielle Doucet-Simard

ASPECTS SOCIOLOGIQUES, 2016

Volume 23 Numéro 1

Gabrielle DOUCET-SIMARD	Introduction : L'organisation des mondes de l'art à l'aune des valeurs artistiques contemporaines	7
ARTICLES THÉMATIQUES		
Thomas MAYER-LEMIEUX	L'art de se réapproprier le monde : regard sociologique sur le diorama	17
Marc-Antoine DION	Du bruit, de la <i>noise</i> et de la musique	51
Benoît LARTIGUE	Du jazz à la campagne. Le cas d'Uzeste et de son festival comme sociologie d'un conflit et de son dépassement	83
Catherine DUCHESNEAU	Art et sociologie : s'engager par et avec l'œuvre pour comprendre le monde	109
Mathieu LAINÉ	L'individu liquidé : la production industrielle des biens culturels	
EN PROVENANCE DU CÉGEP		
Jo LETARTE Marilyne LAFRENIÈRE	Projet Mini-société : Avant-propos	147
Camille BELLEFEUILLE Laurence MORRIER Sabrina ROBERGE-MULLER	Projet Mini-société : Différenciations sociales	149

NOTICES BIOGRAPHIQUES

GABRIELLE DOUCET-SIMARD est sur le point d'obtenir son grade de maître en sociologie à l'Université Laval en codirection avec l'Institut National de Recherche Scientifique (I.N.R.S.-UCS) et est membre du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT). Suite à son baccalauréat dans le même domaine, son intérêt se porte sur les représentations et les valeurs artistiques et choisit de consacrer sa recherche à la pratique de l'art. Plus spécifiquement, elle a fait enquête auprès de praticiens de l'art mentorés et non-mentorés dans le but de connaître les représentations endossées par ceux-ci en lien avec la façon de subvenir à leurs besoins matériels, un projet qui lui permet également d'y combiner son intérêt pour les méthodes qualitatives.

THOMAS MAYER-LEMIEUX est doctorant en Études Urbaines au département d'Urbanisation, Culture et Société (UCS) de l'Institut National de recherches scientifiques (INRS). Il est diplômé de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) à la maîtrise en sociologie. Présentement affilié à la Chaire de recherche du Canada sur les nouveaux environnements numériques et l'intermédiation culturelle (Nénic), ses recherches actuelles portent sur les implications sociales et esthétiques des applications mobiles et des données géolocalisées dans l'espace urbain.

Thomas.Lemieux@ucs.inrs.ca

MARC-ANTOINE DION, M.A. Anthropologie Culturelle et Sociale à l'Université Laval, est professionnel de recherche pour Stephanie Lloyd sur le projet « Neurosciences and the Afterlife of Death: Re-imagining Notions of Suicide Risk » et pour Holly Witteman sur le projet « Online communities' influences on choices of birth place and attendant » au Vice-Décanat à la Pédagogie et au Développement Professionnel Continu (V.D.P.D.P.C.), de la Faculté de médecine de l'Université Laval. Ses intérêts et ses travaux de recherche portent principalement sur l'évaluation de l'expérience, sur l'identité, et sur l'expérience esthétique dans son ensemble.

BENOÎT LARTIGUE est doctorant en études urbaines au centre Urbanisation Culture Société de l'Institut National de la Recherche Scientifique (INRS – UCS), qu'il a rejoint après avoir complété une maîtrise en sociologie à l'Université de Montréal. Membre de la Chaire de recherche du Canada sur les nouveaux environnements numériques et l'intermédiation culturelle (NENIC), et de la Chaire Fernand-Dumont sur la culture, sa thèse de doctorat porte sur la dimension culturelle de la gentrification et sur les points de vue, postures et capacités critiques des résidents de longue date des quartiers concernés ou menacés par le phénomène.

CATHERINE DUCHESNEAU est étudiante au doctorat en sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Membre du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT), ses intérêts de recherche se situent principalement dans le champ de la sociologie des œuvres, de la socio-anthropologie du corps et de l'étude de la danse. Ayant travaillé auprès de chorégraphes montréalais à l'idéation et à la rédaction de projets, elle s'intéresse plus spécifiquement aux visions du monde que porte le corps en mouvement dans les œuvres chorégraphiques contemporaines.

MATHIEU J. LAINÉ a mené des études en anthropologie, en histoire et en sociologie avant de se tourner vers la philosophie et l'histoire des idées. Il consacre actuellement ses études doctorales à l'histoire de la pensée économique, à la conception des classes sociales chez David Ricardo et Karl Marx.

INTRODUCTION

L'organisation des mondes de l'art à l'aune des valeurs artistiques contemporaines

Il n'est pas nécessaire d'être un connaisseur pour émettre des jugements sur l'art. En tant qu'acteurs sociaux, nous contribuons tous – autant que les artistes eux-mêmes, et parfois davantage – à dire ce qu'est l'art par les jugements que nous faisons lorsqu'on assiste à une exposition, une pièce de théâtre, un concert, mais aussi lorsque l'art nous est prescrit, avec l'art public notamment, et lorsqu'on est soumis aux choix des diffuseurs de la radio et la télévision. Si les goûts des uns et des autres ne sont pas toujours bien mis en mots, et qu'ils ne procèdent pas uniquement d'un habitus de classe (Bellavance, Vallex et Ratté, 2004), les valeurs s'expriment par les jugements que nous formulons sur ce qui nous entoure et orientent par ailleurs notre conduite. Comme le dit Rocher (1969 :59) : « L'adhésion à une valeur ne résulte pas en général d'un mouvement exclusivement rationnel et logique, mais plutôt d'un mélange de raisonnement et d'intuition spontanée et directe, dans lequel l'affectivité joue aussi un rôle important ».

L'art doit-il critiquer, dénoncer et diviser, ou bien magnifier, dissimuler et rassembler? Comment s'intéresser à l'art sans procéder à un départage entre la grande et la petite culture, l'art noble et l'art populaire, l'art professionnel et l'art amateur? C'est ce que la sociologie de l'art se propose de faire en se fractionnant en sous-champs d'études : la sociologie des œuvres, des valeurs artistiques, de la réception, de la pratique artistique, du travail artistique, et ainsi de suite. Malgré qu'elle soit un champ d'études relativement nouveau et encore à défricher, une chose est sûre : la sociologie de l'art n'a pas à déterminer ce qui est art et ce qui ne l'est pas, et cherchera plutôt à montrer comment est négocié ce qui entre ou non dans la sphère artistique. Prenons pour exemple l'image que nous avons choisie pour la première de couverture de ce numéro, une photographie d'une sculpture d'art public de Jean-Robert Drouillard à Québec. Selon quels critères cette sculpture en bois massif, à échelle humaine a-t-elle été sélectionnée par l'institution qui l'abrite? Quels

autres choix avaient ses acquéreurs? Par qui, ou quelles institutions cette œuvre a-t-elle été financée? Comment cette œuvre d'iconographie animale et plutôt réaliste est-elle perçue par ceux qui la côtoient?

L'art est une activité résolument sociale. C'est le déplacement d'une production « auparavant [attachée] à des tombes ou à des murs, vers un lieu d'exposition » (Château, 2008 : 16), qui précède à l'art et est uniquement possible lorsque, l'artisan d'autrefois et l'artiste d'aujourd'hui, maîtrisent complètement le support par lequel ils s'expriment. Par là même naît l'idée du public. L'artiste ne peut donc préexister à l'art, et ce n'est que graduellement qu'on lui a attribué un rôle social et que son activité a été reconnue à part entière. Afin d'établir la problématique que sous-tend ce numéro, il nous faut souligner certains moments charnières de l'histoire de l'art qui ont bouleversé notre façon d'appréhender l'art, agrandissant le champ des possibles.

L'art moderne, qui verra le jour vers la moitié du 19^e siècle, provoque une situation de rupture avec les normes artistiques qui prévalaient jusqu'alors. Que ce soit chez les artisans dans les corporations du Moyen-âge qui devaient faire preuve de virtuosité et dont l'apprentissage technique visait la reproduction de standards esthétiques (mimésis) ou chez les peu nombreux académiciens qui ont quant à eux gagné en reconnaissance individuelle par rapport à l'artisan et jouissaient d'une certaine reconnaissance des pouvoirs publics, la production artistique était avant cette époque régie en amont et en aval (Moulin, 1992). La valeur de l'art s'établissait selon que la création artistique répondait aux canons esthétiques en vigueur et fixés par ceux qui pouvaient s'approprier les objets d'art (l'État, l'Église, la bourgeoisie). Le système académique qui fonctionnait par cooptation tendant à se rigidifier avec l'avènement de l'Académie des Beaux-Arts, certains artistes chercheront à produire et faire connaître leurs œuvres en marge de ce système. C'est d'ailleurs dans le Salon des refusés, un pied de nez au Salon annuel des académies fortement élitiste, que naîtra l'impressionnisme (Le Coq, 2002 :80), mouvement pictural français généralement reconnu comme le point tournant de la modernité artistique. La période de la bohème est caractéristique de la rupture avec les traditions recherchée par les artistes de cette époque et se traduit dans

la recherche constante de la nouveauté par les artistes. C'est donc aussi à cette époque que le marché de l'art naîtra, avec les métiers de commissaires-priseurs et de critiques d'art (Moulin, 1992).

Depuis la brèche ouverte par l'art moderne des impressionnistes, c'est l'avant-garde qui qualifie le mieux la sphère artistique. L'avant-garde est portée à l'apogée avec l'art contemporain, où les productions artistiques sont en rupture constante avec celles qui les précèdent, interrogeant par le fait même notre conception du beau; ce qui n'est pas beau peut désormais prétendre être exposé et regardé. Mais nous nous frappons là à une autre difficulté : qu'est-ce qu'une œuvre d'art? À quel moment une production artistique peut-elle prétendre être déclarée œuvre? Seulement lorsqu'elle a traversé toutes les étapes de « la vie de l'œuvre » (Esquenazi, 2007)? Lorsqu'elle est encensée par la critique, haut gardien des valeurs artistiques? Lorsqu'elle est financée et peut ainsi répondre à l'exigence du désintéressement? « La source immédiate de l'œuvre d'art est l'aptitude humaine à penser (...) », affirme Arendt, soulignant d'autre part que l'art est un processus de réification : « les œuvres d'art sont des objets de pensée, mais elles n'en sont pas moins des objets » (Arendt, 2002 :224). Mais depuis les ready-made de Marcel Duchamp, l'art conceptuel polarise le débat sur la matérialité de l'œuvre: alors que certains s'attachent à un savoir-faire dans la mise en forme de l'objet d'art, pour d'autres, l'idée prend le pas sur la réalisation.

L'avant-garde repoussant toujours plus loin les limites des possibles, a pour effet d'élargir toujours davantage ce qui peut aspirer au qualificatif d'artistique. Le processus d'indépendance face aux contraintes que constituaient le régime de la corporation du temps de l'artisan ou celui de professionnel du temps des académies a graduellement laissé place à la singularité de l'artiste (Heinich, 2001, 2006; Le Coq, 2002). L'exacerbation du processus d'indépendance et de désaffiliation de l'artiste constitue aujourd'hui le mythe fondateur de l'artiste selon Heinich (2001, 1996), ayant pour effet qu'on reconnaît davantage à l'artiste une façon d'être qu'on lui reconnaît des compétences techniques. L'authenticité des œuvres et de ses créateurs s'étant érigée comme étalon de la valeur de l'art, fait en sorte que l'artiste est érigé en génie. L'importance accordée au nom de l'artiste se manifeste notamment par

la signature de l'artiste qui deviendra peu à peu le sceau d'authenticité des œuvres, de même que par les biographies, qui s'appliquent à montrer comment, par la récurrence d'anecdotes, « la légende de l'artiste » (Kris et Kurz, 2010). Même si l'artiste d'aujourd'hui s'est professionnalisé et qu'on lui reconnaît une certaine expertise (Menger, 2010; Bellavance et Laplante, 2002; Freidson, 1986), les écoles d'art sont quant à elles devenues des lieux de transmission des apprentissages théoriques, bien qu'elles contribuent surtout à reproduire cette conception du génie artistique :

L'idéologie d'artiste assure ainsi que les artistes s'identifient en tant qu'artistes, perçoivent leur travail comme correspondant forcément à "l'essence" du métier, "oublent" les effets que la condition actuelle d'artiste a sur leur profession et sur eux-mêmes, interprètent leurs conditions de travail et de vie comme étant dues à leur état d'artiste, même si elles sont fort pénibles, et persévèrent dans le métier. Elle joue donc un rôle fondamental dans la constitution, la reproduction et le développement des viviers d'artistes. (Lacroix, 1991:125)

Des explications fonctionnalistes comme celles du champ artistique de Bourdieu (1998) et interactionniste des mondes de l'art de Becker (1988) se sont quant à elles éloignées des représentations essentialistes de l'artiste qui s'attachent à montrer la particularité de l'artiste. Ainsi, pour Bourdieu, le champ de l'art s'est constitué dans un processus historique où il devient libre de déterminations externes et forme sa propre esthétique, fondement de son caractère autonome. La particularité du champ de l'art est qu'il a développé ses logiques endogènes en opposition aux logiques exogènes que sont la culture de masse et la marchandisation des œuvres en établissant des codes et normes à l'intérieur du monde de l'art et pour ce monde (Bédard, 2013). Le champ de l'art devient alors un espace de lutte où les agents, porteurs de structures incorporées par l'habitus, se disputent les lieux de pouvoir. Becker, qui préfère parler de « monde de l'art », s'applique plutôt à montrer que c'est la situation de coopération qui lie entre eux les acteurs :

La métaphore du monde (...) contient des gens, toutes sortes de gens, qui sont en train de faire quelque chose qui leur demande de prêter attention les uns aux autres, de tenir

compte consciemment de l'existence des autres et de donner forme à ce qu'ils font en conséquence. Dans un tel monde, les gens n'agissent pas de manière automatique en réponse à de mystérieuses forces extérieures qui les entourent. Au lieu de cela, ils développent graduellement leurs lignes d'activité, prenant note de la façon dont les autres répondent à ce qu'ils font, et en ajustant ce qu'ils vont faire de manière à essayer de faire en sorte que cela convienne à ce que les autres ont fait et vont probablement faire. (Becker, 2006 :168)

Ainsi n'existe-il pas un monde de l'art, mais bien une infinité de ceux-ci. Précisons encore que tout ce qui est contemporain n'est pas nécessairement à classer du côté de l'avant-garde, de là l'importance de recourir aux discours qu'ont les artistes eux-mêmes sur leur pratique. Dit prosaïquement, il faut se garder d'amalgamer l'actuel et le contemporain.

En proposant un collectif d'articles sur le thème des Perspectives contemporaines sur l'organisation des mondes de l'art, nous avons voulu donner la parole aux chercheurs et chercheuses qui participent à produire des connaissances actuelles et actualisées sur les mondes de l'art aujourd'hui. La production des œuvres, la diffusion, la réception et la transmission, mais également les orientations politiques et idéologiques, par exemple, qui les façonnent sont autant d'aspects que ce numéro prétend pouvoir englober.

Le premier article est celui de THOMAS MAYER-LEMIEUX intitulé *L'art de se réapproprier le monde: regard sociologique sur le diorama* et s'intéresse à une pratique artistique qui connaît aujourd'hui un renouveau: l'art du diorama. Mises en scène fictives, les premiers dioramas avaient un caractère immersif et théâtral, tandis que ceux modernes ont surtout une vocation pédagogique. Pour sa part, l'auteur a choisi de nous introduire au diorama à travers l'exposition *Otherworldly: des mondes irréels* présentée en 2013 au Musée des arts et du design de New-York. Des 36 artistes regroupés lors de cette exposition, l'auteur y présente notamment l'œuvre de quatre d'entre eux. L'article de Mayer-Lemieux est un bon exemple de réappropriation de médiation culturelle. Même si le diorama est plutôt récent lorsqu'on se tourne vers l'histoire de l'art, la dimension critique des dioramas présentés lors de cette exposition té-

moignent de préoccupations actuelles, mais aussi de l'intérêt de revaloriser le savoir-faire des artistes. La dimension expressive des œuvres choisies pour la description y est pas ailleurs bien exposée, mais tous les artistes ne cherchent pas à dénoncer ou passer le même message, influençant la composition des œuvres.

MARC-ANTOINE DION, dans *Du bruit, de la noise et de la musique* nous amène quant à lui du côté de la sociologie de la réception. « Entre bruit et musique », ce genre musical est pensé en dehors des normes musicales et fait qu'on peut difficilement l'écouter. Mais ce problème en amène un autre lorsque la musique noise est présentée dans le cadre d'une prestation publique. Cet article est un exemple probant où l'innovation est à l'œuvre, exigeant de tous ses acteurs, dans le moment de la réception de la noise elle-même, de créer du sens de cette expérience. Finalement, il apparaît intéressant de noter que cet article se propose aussi d'être une réflexion sur la pratique de l'art lui-même puisque, comme les lecteurs le constateront, l'auteur prend comme point de départ à sa réflexion sa propre pratique artistique.

Du jazz à la campagne. Le cas d'Uzeste et de son festival comme sociologie d'un conflit et de son dépassement de BENOIT LARTIGUE expose un cas où les jugements sur ce qu'est l'art s'entrechoquent. Uzeste, village français, accueille depuis plus de 35 ans un festival qui est loin de faire l'unanimité. Mais comment expliquer la pérennité du festival dans ce contexte? C'est à cette question que répond cet article qui présente aux lecteurs et lectrices un portrait détaillé et complet de la situation. L'enquête qu'a menée Lartigues est exhaustive (observation, entretiens semi-dirigés, analyse de contenu) et donne la parole aux différents acteurs du conflit (les villageois, le responsable du festival, l'administration municipale). L'analyse qui en est faite à partir de la sociologie du sens pratique (Bourdieu) et pragmatique (Boltanski et Thévenot) rend compte de la complexité que relèvent les phénomènes artistiques, tels la mise en place d'un festival, qui peuvent apparaître ordinaires aux premiers abords.

Art et sociologie: s'engager par et avec l'œuvre pour comprendre le monde de CATHERINE DUCHESNEAU propose de revisiter une des œuvres

qui fait autorité dans la sociologie de l'art. Ce que l'art fait à la sociologie de la sociologue française Nathalie Heinich propose aux sociologues une série de postures (anti-réductionniste, a-critique, descriptive, pluraliste et relativiste) amenant à faire une sociologie objective, et empêchant du même coup de faire une sociologie des œuvres. Le détachement du sociologue lorsque vient le temps de parler des œuvres lui garantirait de porter des jugements de valeurs. Duscheneau en fait la critique et expose les écueils et contradictions de « l'exigence de neutralité » décriée par Heinich. Son raisonnement étayé saura convaincre les lecteurs et lectrices de la pertinence d'une sociologie des œuvres engagée.

Finalement, nous proposons aux lecteurs une incursion du côté de la sociologie critique classique avec l'article de MATHIEU LAINÉ intitulé *L'individu liquidé : la production industrielle des biens culturels*. Bien que les travaux d'Horkheimer et Adorno soient massivement analysés encore aujourd'hui, Lainé propose une relecture de la théorie de la production industrielle des biens culturels et montre comment elle demeure d'actualité. Ce texte touche précisément au registre axiologique que porte l'art dont nous parlions : à quoi la matérialisation des œuvres doit-elle obéir? Peut-on traiter de l'art comme d'une simple marchandise? Quelle autonomie pour l'art dans un système de production industrielle capitaliste? L'auteur propose des éléments de réponses à toutes ces questions en montrant comment la théorie critique des biens culturels a erronément été associée à la sociologie des médias.

Pour compléter ce numéro, nous proposons aux lecteurs un article En provenance du cégep intitulé « Différenciations sociales » de CAMILLE BELLEFEUILLE, LAURENCE MORRIER et SABRINA ROBERGE-MULLER, étudiantes en sciences humaines au Cégep de Trois-Rivières. Ce texte est issu de leur expérience de simulation de « mini-société » dans le cadre de leur cours de sociologie. Les auteures offrent une réflexion sur les concepts de classes sociales, de répartition de la richesse et du pouvoir.

Gabrielle Doucet-Simard

Bibliographie

- ARENDDT, Hannah (2002). *Condition de l'homme moderne*, Paris : Pocket, Collection Agora, 416 pages.
- BECKER, Howard S. (1988). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 379 pages.
- BECKER, Howard S. et Alain PESSIN (2006). « Howard S. Becker et Alain Pessin : dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'art*, pp. 163-180.
- BÉDARD, Pascale (2013). *L'art en pratique. Éthos, condition et statut social des artistes en arts visuels au Québec et en Belgique francophone*, thèse de doctorat, UQAM et Université Libre de Bruxelles.
- BELLAVANCE, Guy, Myrtille VALEX et Michel RATTÉ, (2004). « Le goût des autres », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, pp. 27-57.
- BELLAVANCE, Guy et Benoit LAPLANTE (2002). « Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XXe siècle », dans *Traité de la culture*, sous la dir. de D. Lemieux. Québec : Les Éditions de l'IQRC/Presses de l'Université Laval, pp. 315-339.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, 567 pages.
- BOURDIEU, Pierre (2001). « La marchandisation de la culture », *Inter : art actuel*, n° 80, pp. 5-9.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2007). *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, 226 p.
- FREIDSON, Eliot (1986). « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, no 27-3, pp. 431-443.
- HEINICH, Nathalie (2001). *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte, Collection Repères, 122 p.
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste*, Paris : Klincksieck, Collection 50 questions, 126 pages.

- LACROIX, Jean-Guy (1991). « L'idéologie d'artiste: quel est le rôle des institutions de formations spécialisées en art? », Cahiers de recherche sociologique, no 16, pp. 123 à 140.
- LAMOUREUX, Ève (2007). Art et politique : l'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec, Thèse de doctorat, Université Laval
- MENGER, Pierre-Michel (2010). « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », Revue d'économie politique, vol. 120, pp. 205 à 236.
- ROCHER, Guy (1982) 1969. Introduction à la sociologie générale : L'action sociale, Éditions Hurtubise : Montréal, 136 pages.

L'art de se réappropriier le monde : regard sociologique sur le diorama

Thomas Mayer

L'article s'intéresse à l'émergence d'un groupe d'artistes ayant comme point commun le réinvestissement du diorama, une forme d'art qui fut progressivement délaissée au XIXe siècle. Usant des mêmes procédés stylistiques qu'à cette époque, ces derniers en détournent aujourd'hui le sens en proposant différentes réflexions critiques. Par leurs regards sensibles et réflexifs, les artistes synthétisent en de minuscules environnements fictifs leurs appréhensions sur le monde. En nous appuyant sur l'exposition «Otherwordly: des mondes irréels» (2013), nous verrons une brève généalogie du diorama, pour nous intéresser ensuite au contexte de production actuel du dispositif. Nous verrons enfin le travail de quatre artistes, présenté lors de cette exposition.

Mots clés : Réappropriations, Univers miniaturisés, Dioramas, Artistes, Exposition

Les multiples efforts des artistes à reproduire notre environnement à échelle réduite ne datent pas d'hier. Des premières expérimentations picturales de l'artiste flamand Jan Van Eyck au XIV^e siècle¹ jusqu'aux pratiques numériques et la modélisation 3D, l'histoire de l'art a toujours été traversée par le désir de mettre en scène et de façonner notre réalité par la construction d'univers miniaturisés. Qu'elle passe par la peinture, la sculpture, la photographie, le théâtre et autres procédés de médiation des œuvres, la reconstitution d'univers, qu'elle soit réelle ou fictive, a généralement comme objectif de présenter aux spectateurs des mondes à la fois imaginaires et fantasmagoriques. Si la fidèle reproduction de lieux naturels ou d'environnements a toujours grandement fasciné les publics par la prouesse technique des artistes (notamment en peinture), ces œuvres sont d'autant d'occasion de faire rencontrer différents univers, allant du magnifique paysage à l'inquiétante étrangeté (Freud, 1919) d'un lieu. Considéré comme les prémices du miniature comme forme d'art, le *diorama*, conçu par le photographe Louis Daguerre en 1822, fut inventé dans l'optique de plonger le spectateur dans une véritable expérience cinématographique et immersive². Or, plus d'un siècle après son invention, voilà que le diorama connaît un retour par l'intérêt renouvelé d'un petit groupe d'artistes qui eut comme volonté de réinvestir le genre. Proposant des réflexions sur des thèmes bien actuels, les artistes s'intéressent notamment aux effets des technologies numériques dans l'expérience des espaces urbains, aux catastrophes naturelles, aux changements climatiques ou encore aux politiques de développement économique des villes contemporaines. À ces enjeux se double la volonté de revaloriser un retour au «fait main», au *handcraft* et à la matérialité de l'art. Cette attitude est également portée par un désir de s'inscrire en réaction à la dématérialisation de l'art qui s'est accélérée depuis le tournant des années 2000 avec l'avènement des technologies numériques.

¹On considère l'œuvre «Les époux Arnolfini» (1434) comme le premier exemple d'une mise en abîme. C'est par le fait même l'une des premières tentatives de mise en scène de l'artiste à travers son œuvre.

²L'auteur et commissaire David Revere McFaden parle du diorama de Daguerre ainsi: « Their stage-lighted scrims offered audiences immersive, Imax-like tours of Gothic cathedrals (also a popular subject of early photographs). » <http://www.nytimes.com/2011/06/17/arts/design/otherworldly-at-museum-of-arts-and-design-review.html>

Qu'il s'agisse des lugubres travaux des frères Dinos et Jake Chapman³, des «fictions fantaisistes» de Shary Boyle (Déry, 2011)⁴ ou des œuvres de Diana Thorneycroft⁵, leurs travaux rendent compte de cet engouement pour une forme d'art qui longtemps a été oubliée. D'ailleurs, la revue d'arts et d'opinions *esse* a récemment consacré l'un de ses numéros à la notion de miniature en proposant un état des lieux de ce mouvement en pleine émergence. Cet intérêt renouvelé pour le diorama prend sa pleine mesure à travers l'exposition « Otherworldly: des mondes irréels» (2013) qui, d'abord présentée au Musée des arts et du design de New York (MAD) en 2011⁶, s'est tenue au Musée des beaux-arts de Tourcoing de France (MUba) en 2013. Si l'exposition n'est pas particulièrement d'actualité, elle se présente néanmoins comme une exposition phare dans l'émergence de ces nouvelles pratiques artistiques. Présentant le travail de trente-six artistes internationaux, l'exposition s'est également avérée l'occasion de traiter de problématiques actuelles par la construction de *réalités fictives* (Desmet, 2012). Bien que la formule soit contradictoire, elle s'avère pourtant révélatrice d'une tension qui a inspiré bon nombre d'artistes. Baudelaire exprimait d'ailleurs cette idée en ces termes : « Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont menteurs, justement parce qu'ils ont oublié de mentir » (Baudelaire, 1868 : p. 338). Voilà où réside tout l'intérêt du diorama, dans cette volonté de déjouer les perceptions en brouillant les frontières entre réalité et fiction. Mais au-delà des stratégies visuelles qu'empruntent les artistes du diorama, le dispositif a cette qualité de synthétiser certains enjeux plus actuels. Divisées en trois parties, nous proposons d'abord une généalogie du diorama. Nous verrons par la suite

³Qui ont entre autres été présentés à la DHC art: <http://dhc-art.org/come-see/>

⁴Qui ont entre autres été à la Galerie de l'UQAM: <http://galerie.uqam.ca/fr/expositions/anterieures/2011.html>

⁵Travaux présentés au Plug In Institute de Winnipeg: [http://plugin.org/exhibitions/2011/plugin-in-ica-co-](http://plugin.org/exhibitions/2011/plugin-in-ica-co-presents-my-winnipeg) presents-my-winnipeg miam-museum-international-des-arts-modestes-sete

⁶ L'exposition originale, présentée au Musée des arts et du design de New York (MAD) avait pour titre : «Otherworldly: Optical Delusions and Small Realities » (2011). Pour plus d'informations sur l'exposition et les artistes présentés : <http://madmuseum.org/content/feature-otherworldlyoptical-delusions-and-small-realities>

dans quel contexte socioculturel s'inscrivent les artistes actuels du diorama pour enfin, et la lumière de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Tourcoing en France (MUba), analyser certaines œuvres que nous jugeons dignes d'intérêt.

Généalogie du *diorama* ou la réhabilitation critique d'un dispositif de médiation

Ayant fait son apparition au cours du XIXe siècle, le principe du diorama de Daguerre a connu un succès retentissant dès sa première construction vers 1822, en France. Présentés dans un espace circulaire et rotatif sous forme d'immenses tableaux peints, les quelques exemples de dioramas à travers la France, l'Angleterre et l'Écosse avaient comme ambition de réinventer l'expérience théâtrale de l'époque en expérimentant différentes formes d'illusions. Conçues pour maximiser l'effet réaliste et immersif du décor, les immenses toiles peintes en transparence alternaient ainsi, au gré des jeux de lumière, en présentant différents décors à la fois réalistes et perspectivistes. Les scènes étaient présentées l'une à la suite de l'autre dans des salles dessinées par Louis Daguerre et expressément conçues pour présenter des dioramas. Vers le milieu du XIXe siècle et avec l'avènement de nouvelles technologies comme la radio, la photographie et autres divertissements, le dispositif a perdu peu à peu sa fonction théâtrale en trouvant place au sein des différentes expositions universelles et musées à travers l'Europe. C'est véritablement dans les années 1950 à 1970 en Amérique du Nord que le diorama moderne connaîtra un regain de popularité grâce à l'essor fulgurant des musées ethnographiques et historiques (Gernsheim, Helmut & Alison, 1968). Dans sa forme la plus commune, le diorama présente des mises en scène où des personnages, qu'ils soient historiques ou fictifs, sont minutieusement placés dans un espace reconstitué. Selon les contextes et les lieux de diffusion, les dioramas peuvent aussi bien mettre en scène des espèces fauniques et végétales de toutes sortes. De manière schématisée et en volume, ces espaces sont généralement construits selon une échelle humaine (1/1) ou miniaturisée. Or, en présentant une vision souvent ethnocentrique sur l'histoire socioculturelle, les dioramas témoignent d'une tendance généralisée au sein des institutions muséales à

schématiser une conception particulière de *la grande histoire*. Encore présent à travers les musées d'histoires naturelles, d'arts et de sciences, le principe du diorama s'est souvent vu critiqué puisqu'à travers l'histoire muséographique, de nombreuses controverses ont éclaté en réaction à des expositions offrant un regard tantôt normatif, colonial, révisionniste, nationaliste ou encore véhiculant un discours politique et/ou idéologique sur l'histoire des peuples⁷. D'une efficacité redoutable, le diorama s'est d'ailleurs rapidement présenté comme un vecteur important de la culture américaine à une époque où l'institutionnalisation des musées, à travers l'implantation d'un réseau muséal fort imposant à travers tous les États-Unis était alors à son apogée au milieu du XXe siècle :

le succès de ce système de présentation date d'une grande exposition des styles coloniaux américains qui eut lieu en 1924 au Metropolitan Museum de New York et qui fut stabilisée en un musée : l'American Wing (Bazin, 1967). Une série d'intérieurs retraçaient l'histoire de *l'Amérique des pionniers* jusqu'au développement de l'industrie. (Bazin dans Beuvier, 1999 : p. 113)

Si le dispositif a peu à peu été délaissé au cours des dernières années, notamment avec l'arrivée des nouvelles technologiques et les changements qu'ils ont provoqués dans le domaine muséal, le diorama demeure présent dans certains musées d'histoire naturelle⁸. Ainsi, c'est en

⁷ Le récent débat entourant le changement de nom et de vocation du Musée de la Civilisation du Canada par le gouvernement conservateur de Stephen Harper met en évidence l'influence que peut avoir le politique sur l'orientation et les idées qui sont véhiculées à travers les musées nationaux.

(<http://ici.radio-canada.ca/regions/ottawa/2012/10/16/004-musee-civilisation-histoire.shtml>)

Le boycott par la communauté Cris entourant l'exposition *The Spirit Sings* à l'occasion des Jeux Olympiques d'hiver de 1989 à Calgary aura non seulement eu des échos à l'internationale, mais elle aura permis la mise sur pied d'un groupe de travail, avec la participation de représentants amérindiens, pour une meilleure collégialité avec les institutions muséales nationales.

⁸ C'est le cas de l'American Museum of Natural History de New York où «La section Afrique [...], par exemple, en propose trois depuis 1969. Exposés dans la galerie *Man in Africa*, ces dioramas nous présentent des reconstitutions de scènes de vie dans leur contexte écologique (Schildkrout 1989 : p. 158)» (Beuvier, 1999 : p. 113). Cet exemple

se positionnant en rupture face à cette tradition et en cherchant à en pervertir le sens qu'un petit groupe d'artistes ont eu à dessein de revisiter le litigieux dispositif de présentation ces dernières années. Représentant un objet d'art particulièrement dense au niveau symbolique et culturel, c'est dans une logique subversive que ces artistes ont voulu réinvestir autant les dimensions culturelles, sociologiques, politiques, qu'esthétiques du diorama.

Se réappropriier le monde : regard sur les filiations théoriques et l'émergence du discours critique chez les artistes du diorama

Parce qu'il met en mouvement et en action la façon dont on perçoit notre environnement, voilà pourquoi ce dispositif, dans sa forme moderne, a fait l'objet d'un si grand engouement dans les musées d'histoire naturelle. Il permet notamment de synthétiser, par une grande économie de moyens et d'espace, les différentes connaissances du monde naturel. C'est en cette qualité que les artistes actuels du diorama useront des mêmes stratégies de médiations que celles qui ont été employées dans les dioramas ou *period room*⁹ modernes, à la différence près que les univers imaginés par cette nouvelle génération d'artistes proposent des scènes miniaturisées servant un propos à la fois critique et discursif. Adoptée par plusieurs, cette posture critique s'explique notamment par la volonté de représenter une nature qui tendrait peu à peu à nous échapper. Dans un contexte socioculturel axé sur l'innovation technologique, plusieurs artistes ont en effet souligné cette idée selon laquelle les espaces sociaux sont aujourd'hui plus que jamais médiés par les technologies et les dispositifs numériques. L'explosion des applications mobiles représente à ce titre un des meilleurs exemples où, très rapidement, leur usage a fait en sorte de redéfinir la notion d'espace, autant social que

est aussi qualifié de «*Period room* » que la muséologie considère également comme un dispositif découlant du diorama.

⁹ Les *period room* sont les types de dioramas les plus communs dans les musées naturels. Ils servent généralement à représenter à l'intérieur d'un même environnement, différentes espèces animales ou végétales. Le terme réfère ainsi à la manière chronologique de disposer et d'informer les visiteurs sur ce qui est présenté.

physique, par leurs utilisations quotidiennes¹⁰. C'est dans cette logique que les artistes du diorama auront à dessein de rompre avec ce passage vers le numérique en créant des « productions d'environnements artificiels ou de réalités alternatives faites à la main et à petite échelle ». (Allemand & Courbès, 2013 : p.4) Ainsi, les œuvres présentées lors de l'exposition « Otherworldly: des mondes irréels » (2013) proposent de véritables mondes où chaque diorama renferme une réalité utopique et fantasmée qui vise à échapper momentanément à une représentation à la fois cartographique, rationnelle et purement efficiente des espaces urbains. En effet, dans un contexte où les industries numériques et culturelles semblent structurer nos interactions sociales, les nouvelles formes de sociabilité, de mobilité et de spatialité qu'induisent les technologies numériques font en sorte qu'elles redéfinissent aujourd'hui une foule de domaines d'activités chez les individus. Qu'il soit question du transport urbain, de l'éducation, de la santé, de l'environnement, de l'entraînement, de la consommation de biens personnels et culturels, etc. l'ensemble de ces domaines d'activités ont largement été influencés par le web et le numérique.

Dans une perspective plus large, autant les savoirs scientifiques, économiques que politiques se sont eux aussi tournés vers les industries culturelles et numériques. Si ce tournant numérique a d'abord été qualifié de troisième révolution industrielle (Rifkin, 2012), notamment avec l'avènement d'internet, la mondialisation des marchés et l'économie de partage, plusieurs considèrent d'ores et déjà le développement accéléré de cette *convergence digitale* (Lapenta, 2011) comme étant les signes patents d'une quatrième révolution industrielle (numérisation des industries). N'y échappant pas, le domaine artistique sera lui aussi fortement influencé par le numérique et les potentialités techniques que permettent ces innovations (réalité augmentée, monde immersif, etc.). Or, ce tournant numérique a poussé certains artistes du diorama à re-

¹⁰Cette redéfinition de l'espace aux contacts des technologies numériques se manifeste essentiellement au niveau de la représentation (Barreneche, 2012; De Souza e Silva, 2012; Leitte, 2010; Farman, 2010, 2011; Hjoth & Pink, 2014; Lapenta, 2011; Graham, Boulton, 2012) où le quotidien est plus que jamais traversé par un celles-ci. Ces auteurs parlent ainsi d'un espace non pas distinct entre les univers numériques et la réalité, mais d'un espace hybride, un espace en co-présence.

mettre en question ces nouvelles pratiques artistiques en proposant des œuvres qui mettent plutôt de l'avant une matérialité de l'art. Représentant en soi une remise en question de cette tendance dans le monde de l'art actuel, la posture critique adoptée par les artistes du diorama se perçoit tout autant à travers une foule d'enjeux débattus ces dernières années dans le champ des sciences humaines et sociales. Dans la présente partie, nous verrons d'abord les filiations théoriques dans lesquelles puisent les artistes du diorama pour ensuite constater de quelles manières cette posture critique prend forme à l'intérieur même des œuvres.

Regard sur les discours critiques face aux technologies numériques

Le développement accéléré des industries numériques et ses nombreuses applications dans le mode de vie des usagers ont rapidement fait l'objet de vives critiques chez plusieurs sociologues.¹¹ Un discours apparu dès la fin des années 1960 où, déjà à l'époque, ont remettait en question l'émergence des technologies de l'information et des communications (TIC) dans la sphère sociale. Comprises comme l'ensemble des techniques et des équipements informatiques permettant de communiquer à distance par voie électronique, les TIC évoquent également tous les effets de ces technologies dans nos modes de vie. À travers son ouvrage *La technique et la science comme idéologie* (1968), le sociologue Jürgen Habermas est l'un des premiers qui proposa une double critique de l'hégémonie «techno-scientifique» où celui-ci propose, d'une part, une remise en cause du positivisme (déterminisme) scientifique qui a transcendé toute l'histoire des sciences et d'autre part, une critique du rapport «techniciste» dans nos sociétés actuelles. Ainsi, ce que l'auteur nomme la *politique de la recherche* ou la course à l'innovation dicterait et structurerait aujourd'hui tout le champ de la connaissance et des idées. Bien qu'elles soient quelque peu alarmistes, les critiques adressées par Habermas demeurent plus que jamais d'actualité en ce qu'elles permet-

¹¹ Les nouvelles technologies désignent plus particulièrement les technologies, les applications mobiles et tout ce qui touche à l'échange de contenus numériques sur le Web (web 2.0). Décrit comme tel, on parlera plutôt des nouvelles technologies comme étant inscrites dans ce qui est commun d'appeler les Nouvelles Technologies de l'information et de la communication (NTIC).

tent de lever le voile sur des enjeux à la fois socioéconomiques et environnementaux des industries numériques dans nos modes de vie. Qu'il soit question des conditions misérables de travail des travailleurs qui fabriquent ces produits technologiques, de la gestion des déchets industriels, ou de la différenciation sociospatiale entre les pays du nord et du sud, les industries numériques sont de plus en plus pointées du doigt comme étant responsables de l'écart grandissant entre les riches et les pauvres (Virilio, 1996; Steigler, 2009; Morozov, 2014). Pour certains, ces univers numériques ont littéralement investi, voire *colonisé* (Biangini, 2012) l'ensemble des sphères sociales. Voilà notamment le type de réflexions critiques que les artistes du diorama tentent d'amener en proposant chaque fois de pertinentes pistes de réflexion sur quelques-uns des enjeux actuels.

Sans tomber dans un discours technophobe ou réactionnaire, plusieurs auteurs ces dernières années ont également prêté leurs voix à une critique visant plus spécifiquement la notion de risques environnementaux et les nombreux défis écologiques à laquelle cette notion fait référence et qui concerne aujourd'hui l'ensemble des sociétés postindustrielles. Des écrits d'Arendt, Heidegger, Adorno et Horkheimer, Ellul, Illich en passant par des contemporains comme Anders, Jacquard, Latouche ou Suzuki ont souligné l'urgence de trouver des solutions durables aux enjeux environnementaux. Ces travaux, issus autant de la sociologie, de la philosophie, de l'économie que du domaine scientifique, ont certes permis d'approfondir les connaissances sur la résilience et l'adaptabilité des écosystèmes face aux changements climatiques, mais ils ont surtout permis de développer ces dernières années différents concepts liés à la *décroissance* économique (autant dans la production que dans l'extraction des ressources). En proposant des réponses théoriques aux bouleversements climatiques, ces discours se veulent des alternatives viables au système économique actuel. Chez les artistes du diorama, c'est par leurs univers miniaturisés que ces derniers proposeront à leurs tours des réflexions tout aussi lucides des dérives et des conséquences de ce système érigé en puissance. En ce sens, les commissaires de l'exposition « Otherworldly: des mondes irréels » (2013) en parlent ainsi :

Nous vivons, au XXI^e siècle, dans un monde que la technologie commande, et notre expérience de la nature, particulièrement celle du paysage, passe essentiellement par la médiation de ces technologies. Notre représentation du paysage est traditionnellement bidimensionnelle, en peinture, en photographie, à la télévision, au cinéma ou sur nos écrans d'ordinateur. Aujourd'hui, le cinéma 3D et la télévision nous ouvrent des voyages dans des territoires différents, mais vivre l'expérience dans son fauteuil est une chose que les dioramas proposaient déjà deux siècles plus tôt. Et les fabricants de dioramas contemporains réveillent en nous la même fascination pour les lieux simulés, qu'ils soient exotiques ou très connus, copies de la réalité ou purement imaginaires. (Allemand & Courbès, 2013 : p.5)

Si le désir de ces artistes à mettre en scène des univers fantasmagoriques peut être perçu comme un refus de faire face à ces transformations, leurs travaux cherchent au contraire à rendre compte des contradictions et des limites du système politique et économique actuel. En se projetant ainsi dans des univers fictionnels, les artistes donnent à voir ce qui est de l'ordre des possibles à travers leurs regards prospectifs. Les œuvres présentées lors de l'exposition permettent en ce sens de prendre conscience des failles ou des *interstices* du système (De Certeau, 1993) en montrant ce qui n'est pas ou ce qui pourrait advenir. C'est donc par la négative que les artistes s'emploient à pointer les défis auxquels font appel ces enjeux. Si certains adoptent une posture plus pessimiste que d'autres, leurs travaux se rejoignent néanmoins dans les différentes tensions que permet le dispositif du diorama. En jouant sur les tensions entre le vrai et le faux, entre le visible et l'invisible, entre la matérialité et l'immatérialité, l'usage du diorama, de par sa nature synthétique, permet aux artistes de riches réflexions sur une foule d'enjeux les concernant.

Le double jeu de la critique artiste

Du point de vue des artistes, le discours critique face à cette convergence digitale se double d'une volonté de mettre de l'avant la matérialité, le savoir-faire technique et plastique dans leurs œuvres. En effet, dans un monde de l'art qui s'est lui aussi tourné vers le numérique ces der-

nières années, la réhabilitation du diorama se présente en soi comme un acte de résistance pour ces artistes. S'étant imposé dès le milieu des années 1990, avec la démocratisation du web, le tournant numérique en art a ainsi poussé bon nombre d'artistes de la jeune génération à incorporer les nouvelles technologies à leurs pratiques. C'est sous l'appellation du « net art » que ce courant artistique, dans le sillage des mouvements post-humains¹² ou encore de l'art-vidéo, s'est intéressé à la redéfinition des espaces urbains et de l'avenir de la condition humaine aux contacts des technologies numériques. Et puisque les innovations techniques et les mouvements artistiques ont toujours été intrinsèquement liés, il est intéressant de constater à quel point les pratiques comme la vidéo d'art, les œuvres participatives et immersives, l'art relationnel et l'usage des dispositifs de géolocalisation comme les GPS par exemple, ont investi à la fois les pratiques et les lieux de diffusion de l'art ces dernières années.

Face à ces usages, certains artistes ont plutôt choisi de réactualiser la pratique de la peinture, du dessin, des arts graphiques, voire de l'artisanat, dans un désir avoué de revenir à une matérialité artistique. Explorer les matériaux, les processus créatifs et le "sens du faire" fait ainsi partie des objectifs de ces artistes. Si leurs postures face aux numériques n'apparaissent pas d'emblée comme critique, engagé et politique, leurs travaux s'inscrivent néanmoins en marge d'une tendance marquée vers l'usage des technologies numériques en art. C'est dans ce contexte que les artistes du diorama abordent leurs travaux où chacune des propositions engage la réflexion sur autant de sujets, allant de la capacité qu'ont les individus à donner sens à leurs actions que sur le lien qu'ils entretiennent face à leurs environnements. En jouant à la fois avec les codes visuels de la photographie, du cinéma, de la sculpture et de la

¹² L'art post-humain (parfois aussi appelé le bio-art) s'intéresse à la condition humaine et la place de l'individu face à l'explosion récente de la recherche en nanotechnologie, en biotechnologie, en informatique et en science cognitives (NBIC). Usant des potentialités que leurs offres ces technologies, les artistes du post-humain utilisent généralement leurs corps comme support expressifs aux peurs ou encore aux utopies qu'elles leur inspirent. Prothèses artificielles, exosquelette, greffes d'organes, culture de tissus, etc. ne sont que quelques exemples des transformations que les artistes font subir à leurs corps afin d'explorer les limites ou les potentialités techniques propre à ces technologies.

maquette, les œuvres présentées tendent à bousculer notre perception par leur caractère hyperréaliste. Le commissaire de la première édition de l'exposition, David Revere McFadin, souligne d'ailleurs cette idée selon laquelle les appareils mobiles prennent de plus en plus de place dans la vie des gens et qu'à contrario, le besoin de redécouvrir la profondeur humaine n'a jamais été aussi tangible. Au-delà des nouvelles formes de sociabilité qu'offrent les réseaux sociaux et les applications mobiles, nous dit McFadin, il y a ce plaisir, autant chez les usagers que chez les artistes, de construire de ses propres mains, à l'aide de matériaux et de techniques diverses¹³. Ces différentes visions de la réalité impliquent un tout nouveau rapport aux matériaux où le souci du détail prend forme dans des formats souvent inattendus et généralement boudés par les institutions muséales. Cette réticence de la part des musées explique également le fait que le réinvestissement récent du diorama demeure très peu documenté et légitimé par les musées et les galeries. Ainsi, l'exposition « Otherworldly: des mondes irréels » (2013)¹⁴ se décline sous quatre grands thèmes: 1- archéologie de l'apocalypse, 2- rêves & souvenirs, 3- voyeurs/provocateurs, et 4- plus vrais que nature où chacun possède sa propre trame narrative. C'est en considérant les thèmes présentés lors de cette dernière exposition que nous analyserons de manière succincte certaines des œuvres qui nous ont semblé dignes d'intérêt.

Exposer le monde : les cas de figure de quatre artistes du diorama.

À la lumière de ces approches plus théoriques concernant la posture sociologique et philosophique des artistes du diorama, nous proposons dès à présent une analyse qui se veut à la fois descriptive, iconographique, formelle et esthétique de quelques-unes des œuvres présentées

¹³ However, while the digital world continues to expand into more and more areas of our lives, a profound human need to re-experience the actual and tangible has also arisen. It is not a coincidence that as individuals spend more and more time looking at a monitor interacting with others in cyberspace, the pleasures in making things by hand, engaging with materials and techniques in a direct fashion, also increase. (Revere, 2012: par. 1)

¹⁴Pour de plus amples informations sur l'exposition voir : <http://www.muba-tourcoing.fr/FR/exposition-46/Detail-d-une-exposition-20.html>

au Musée des beaux-arts de Tourcoing. Une sélection, en outre, qui témoigne du grand éventail des enjeux sociaux abordés par ces artistes du diorama. Si certains s'intéressent à des enjeux très locaux comme le consumérisme, le mode de vie débridé des sociétés occidentales ou encore des questions urbaines, d'autres explorent des enjeux beaucoup plus vastes comme ceux des transformations qui s'opèrent dans l'espace social aux contacts des technologies numériques. C'est d'ailleurs ce à quoi nous nous intéresserons dans cette section en décrivant plus spécifiquement le travail des quatre artistes que sont Thomas Doyle, Frank Kunert, Matthew Albanese, Lori Nix, ce qui nous permettra de mettre en lumière le statut de passeur, voire de révélateur de ces artistes concernant certains enjeux qu'ils soulèvent.

Thomas Doyle

Si le diorama imposait déjà dans sa forme initiale une attention soutenue aux détails et à l'exécution technique, chez la nouvelle génération d'artistes du diorama, cette stratégie est renforcée par la miniaturisation du dispositif. Dans cette optique, attiser le regard du spectateur en l'invitant à se rapprocher le plus possible de l'œuvre signifie également de s'abandonner à celle-ci pour entrer dans un « jeu » perceptif initié par l'artiste. Bien qu'ils utilisent différentes stratégies visuelles pour arriver à leurs fins, les artistes du diorama usent généralement de la trame narrative suggérée par l'œuvre pour confondre le spectateur. Dans le cas de l'artiste Thomas Doyle, ce jeu perceptif devient en quelque sorte le sujet principal de ces dioramas en proposant des *réalités fictives* où se mêlent le cynisme, l'humour corrosif et les imaginaires de la culture américaine. Les thèmes qui y sont abordés sont ceux de la surconsommation, de l'embourgeoisement et les stéréotypes récurrents associés au rêve américain. Ces œuvres sont celles d'une Amérique homogène et aisée, celles des quartiers de banlieues où l'espace et le temps semblent figés dans les années 1960 et 1970. L'œuvre *Proxy (Haven Lane)* (2012) (fig.1) évoque d'ailleurs cette banlieue américaine typique et surreprésentée à travers les récits et l'imagerie populaire. Représentant un lotissement de six maisons trônant sur leur socle de terre, l'œuvre montre le résultat d'un glissement de terrain ou d'une quelconque catastrophe météorolo-

gique (fig.2). La maquette, construite de matériaux divers, rend ainsi compte de la terre qui s'est dévalée sous les quelques maisons que la nature a épargnées (fig.3). Au sol, nous y trouvons des militaires et des résidents du quartier qui, rassemblés, se mobilisent afin de constater les dégâts. À travers les débris, meubles, voitures et autres matériaux de construction qui jonchent le sol, l'aide semble peu à peu s'organiser. Or, si le chaos persiste sous terre, rien ne semble avoir perturbé la vie quotidienne en surface. Cette tension entre la désolation et la quiétude dans l'œuvre suggère ainsi, à travers la narration, une rupture dans l'ordre établi, dans le quotidien, voire dans la vie de chaque citoyen. Si l'artiste laisse un minimum d'indice sur les causes de la catastrophe, c'est aux spectateurs que revient la tâche de reconstituer et/ou de s'imaginer la trame narrative de l'œuvre. Certes, la piste du séisme, de la catastrophe naturelle ou des effets collatéraux du réchauffement climatique demeure la plus probable, mais c'est par la simple évocation d'un événement tragique que l'artiste réussit à imputer une dimension à la fois écologique, sociopolitique et économique en suggérant cette «menace» pour les fondements de la société américaine.

Nous pouvons faire le même constat dans l'œuvre *Proxy (Baseline Dr.)* (fig.4) de 2013 où à la manière d'un triptyque, Doyle met en scène une catastrophe qui s'est abattue, de manière ciblée, sur l'une des maisons. La scène de dévastation, bordée par deux maisons voisines, semble le résultat d'un puissant ouragan qui aurait rayé de la carte la demeure (fig.5). Ici encore, l'artiste ne fait que suggérer la trame narrative de l'œuvre et c'est ce qui fait la pertinence des œuvres de l'artiste qui joue autant avec les conventions spatiales, temporelles que narratives. Bien que les procédés dans les deux œuvres demeurent semblables, c'est précisément dans cet état de latence que l'œuvre invite à la réflexion. Cette période de flottement convie ainsi le spectateur à explorer les potentialités interprétatives de l'œuvre, et ce, dans un large spectre qui peut aller du regard cynique sur nos modes de vie occidentales jusqu'aux peurs collectives face aux catastrophes naturelles.

Frank Kunert

Cette façon de travailler est également celle de plusieurs artistes du

diorama et notamment celui de l'artiste Frank Kunert pour qui ces réalités fictives se présentent comme le moyen idéal de se «faire une idée générale de l'absurdité de la vie dans ce monde». (Allemand & Courbès, 2013 : p.12) En s'intéressant plus particulièrement aux enjeux liés à l'architecture et à l'urbanisme, Kunert construit ses dioramas comme des métaphores sur nos modes de vie nord-américains. Dans l'œuvre « Kinder! » (Attention Enfants!) (2006) (*fig. 6*), cette idée est particulièrement éloquente où l'on y voit une glissade qui, surplombant une autoroute, se trouve à être dirigée directement vers elle si elle est utilisée. L'œuvre, par sa composition, vise ainsi à réfléchir sur la dangerosité et les impacts sociaux d'une mauvaise gestion et d'intégration du mobilier urbain dans les villes. En ce sens, le diorama évoque l'inconséquence de certaines décisions en matière de politiques urbaines non concertées dans les villes. D'une simplicité étonnante, les scènes que crée Kunert rappellent celles de la bande dessinée où les images qu'elles évoquent créent l'effet de surprise. Travaillant exclusivement à partir de maquettes qu'il photographie par la suite, l'artiste a toujours refusé l'usage du numérique dans ses œuvres. En laissant volontairement paraître l'aspect bricolé de ses maquettes et en conservant du même coup la texture et le grain photographique, l'aspect «fait main» de ses dioramas relève sans contredit de choix esthétiques de la part de l'artiste¹⁵.

Cet aspect analogue a cependant le défaut de prendre énormément de temps à construire puisque l'artiste peut mettre entre deux et quatre mois afin de construire ces maquettes. (Allemand & Courbès, 2013 : p.12) D'une minutie et une attention presque malade aux détails, Kunert, comme les autres artistes présentés lors de l'exposition «Otherworldly: des mondes irréels» (2013), font de l'illusion visuelle leur *leit-motive*. Par la fiction d'une scène miniaturisée, il aborde non seulement les mauvais choix en matière de planification urbaine dans les grandes métropoles, mais également les questions politiques, de gouvernance et

¹⁵ He has no interest in getting fast results, or of achieving a perfect high-gloss surface. In his mind, it is not only perfectly acceptable that viewers of his large prints can detect that these are pictures taken of models; they should actually be aware of this fact. The "analogue look" of his photographs is intentional -- Kunert's answer to digitalization is creating images of the tangible. (Donat, 2014: par.4)

du «vivre ensemble» dans le contexte urbain. Tout son travail s'inscrit d'ailleurs dans ces thèmes où les scènes urbaines les plus absurdes sont représentées. Un bâtiment résidentiel où les fenêtres plutôt que les portes possèdent un balcon, une route à la verticale, un joli balcon surplombant un chemin de fer, tout dans les mondes miniaturisés de l'artiste pose un regard acerbe sur notre (in)capacité à réfléchir de façon pragmatique le monde dans lequel nous vivons¹⁶. Ces représentations du monde sont également l'occasion de réfléchir à la perte d'inventivité et de réflexivité face à un monde qui est de moins en moins laissé au hasard. Certes, les discours sur l'assujettissement de l'individu sont loin d'être innovants dans le champ culturel de la sociologie. Néanmoins, le travail de ces artistes s'avère pertinent dans la mesure où ils redécouvrent le potentiel expressif du diorama en inscrivant leurs pratiques dans une tradition critique des industries culturelles. Parlant d'«entertainment overload» (Donat, 2014 : par. 7) pour qualifier l'époque dans laquelle nous vivons, c'est un regard plutôt cynique que pose Kunert sur notre société. Un travail qui s'apparente à celui du caricaturiste où les idées qu'il met en images émergent de ses expériences vécues. Il aborde d'ailleurs son travail de cette manière :

Pour moi, l'architecture et nos intérieurs sont des métaphores de la condition humaine. Les conditions dans lesquelles vivent les humains en disent long sur nos modes de société, notre histoire, notre développement, sur nos rêves et nos peurs, et comment nous nous comportons les uns vis-à-vis des autres. J'essaie d'aborder ces thèmes avec humour. (Allemand & Courbès, 2013 : p., 18)

En représentant de cette manière les travers, les décisions et l'incongruité des choix en matière de politiques urbaines ou de culture l'artiste se présente comme un observateur privilégié des travers de notre société.

¹⁶ «On a deeper level, these "Small Worlds" are linked by a reoccurring motif: our deep human desire for security and our fear of loss, as well as our anxiety regarding the transitory nature of life.» (Donat, 2014 : par. 6).

Matthew Albanese

Suivant cette même perspective critique, certains artistes utiliseront davantage le diorama afin de proposer un *ailleurs*, un monde utopique où la nature est (encore) généreuse et abondante. Magnifiés par des jeux de couleurs et des compositions dignes de l'architecture paysagère, les dioramas de l'artiste Matthew Albanese rendent compte de manière presque mélancolique d'une nature luxuriante et paradisiaque. En effet, le travail de l'artiste consiste à imaginer des mondes d'un réalisme saisissant dans un environnement fantasmé où chacun des aspects de ses paysages, « depuis l'étape de la construction jusqu'à l'installation au final de l'éclairage de la pièce, est méticuleusement préparé à l'avance ». (Allemant & Courbès, 2013 : p.6) Il en ressort une atmosphère apaisante comme c'est le cas avec son œuvre « A new life #1 » (2011) (*fig.7*), présentée lors de l'exposition, et où l'artiste a recréé la scène d'un saule au bord de l'eau. Plongé dans une lumière rose-orangé, l'arbre, qui trône au centre de la scène devient le seul sujet de l'œuvre. D'une impressionnante précision dans les détails, l'œuvre se rapproche de l'exercice scientifique sur les phénomènes naturels. Les herbes longues, les nuages, les détails de l'eau sont tous des éléments fondamentaux pour un rendu photographique se rapprochant au plus près de la réalité. (*fig. 8*). Et c'est là tout l'intérêt des maquettes de l'artiste puisqu'elles jouent sur cet indéterminisme entre la réalité et la fiction. Devant ces œuvres, le spectateur se rend évidemment compte de la supercherie, mais les qualités techniques et esthétiques du diorama font en sorte de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction. Représentées en très grand format photographique, les œuvres d'Albanese impressionnent par le minutieux travail qui a été nécessaire à la construction de ces espaces naturels. « A new life #1 » se présente donc comme une œuvre prospective, un paradis perdu dans un monde où, plus que jamais, les défis environnementaux demeurent pressants. Bien que les œuvres de l'artiste se distinguent de l'approche plus cynique des artistes évoqués plus haut, il n'en demeure pas moins qu'elles mettent en scène des univers qui cherchent à (re)magnifier le monde. Mettre de l'avant la beauté naturelle des pay-

sages à travers la construction d'une maquette représente en soi un geste des plus créatif et imaginatif, mais le choix du dispositif, de par sa miniaturisation et le réalisme des milieux naturels, invite surtout le spectateur à réfléchir à la place qu'occupe la notion d'esthétique et de beauté dans le quotidien des gens. Dans la même foulée, les œuvres de l'artiste invitent à se questionner sur la capacité qu'ont les individus à prendre ou reprendre conscience de la beauté du monde qui les entoure. Pour l'artiste, cette beauté du monde ou cette dimension esthétique peut aussi bien provenir d'un paysage aquatique¹⁷, d'une scène de déraillement de train ou de la reconstitution factuelle d'une grotte.

À d'autres occasions, Matthew Albanese propose des exercices presque scientifiques sur les phénomènes météorologiques comme les tornades, les éruptions volcaniques ou les feux de forêt. Beaucoup moins axés sur la critique sociale que sur la reconstitution d'environnements météorologiques, les dioramas de l'artiste sont autant de moyens d'expérimenter « avec la texture, les couleurs, les motifs ». (Allemand & Courbès, 2013 : p.7) De l'avis des commissaires de l'exposition, la qualité première dans le travail d'Albanese se trouve « dans la manière dont les matériaux vont réagir à la lumière ». (Allemand & Courbès, 2013 : p. 7) Néanmoins, ces mondes inventés tendent tout un chacun à échapper, pour un moment, à la réalité. Construits afin de susciter l'affect et l'émergence de souvenirs (et l'idée qu'on s'en fait), les environnements de l'artiste, comme la plupart des dioramas artistiques, peuvent s'apparenter à l'idée d'« hétérotopie » de Michel Foucault (1984). Présentés comme des espaces autres, destinés à recevoir nos utopies, ces derniers représentent le socle de nos passages et de nos tensions symboliques et culturels. Ils représentent *des lieux, hors de tous lieux* qui, bien qu'ils soient localisables, prennent des formes très variées. Le cimetière, le théâtre, le cinéma, le jardin, le musée, la bibliothèque sont tous des lieux hautement hétérotopiques où convergent en un seul endroit différents espaces subjectifs et imaginaires. Ces endroits, qui sont souvent symboliquement chargés, peuvent avoir différentes significations selon

¹⁷ Le site internet de l'artiste est particulièrement riche en documentation où l'artiste prend soin de montrer les différentes étapes dans la production de ses univers miniaturisés : <http://www.behance.net/MatthewAlbanese/frame>

un espace et un temps précis. À leurs manières, les dioramas proposés par ces artistes réfèrent, à un ailleurs, à des mondes utopiques et donc, « à des emplacements sans lieu réel ». (Foucault, 1984 : p. 1574) Concrètement, le travail d'Albanese renvoie à ces constructions symboliques et très occidentalisées du paysage idéal. Si Matthew Albanese y parvient en contestant notamment notre rapport à l'espace et aux temps, en (re)poétisant des scènes paysagères et en chargeant de manière affective certains lieux, chez d'autres artistes, le chemin emprunté sera tout à fait différent. Néanmoins, les œuvres présentées lors de l'exposition «Otherworldly : des mondes irréels » (2013) invitent toutes à réfléchir ce rapport renouvelé à notre environnement et à nos espaces.

Lori Nix

C'est notamment le cas de l'artiste américaine Lori Nix qui se distingue des travaux présentés jusqu'ici en s'intéressant davantage à l'abandon, aux ruines et à «ce qui reste après le départ des humains». (Allemand & Courbès, 2013) En explorant l'idée du vide et de la désolation à travers ses univers post-apocalyptiques, la démarche de l'artiste s'inscrit en effet dans une pratique prospective. Son œuvre « Beauty Shop » (2010) (*fig.9*) met d'ailleurs en scène un salon de coiffure complètement délabré où l'endroit semble avoir rapidement été abandonné suite à une catastrophe. Pour cause puisque le spectateur y retrouvera des planchers en décrépitude, des accessoires épars et salis et des miroirs cassés. Les murs et les tuiles du plancher semblent également gonflés par l'eau où plusieurs matériaux jonchent le sol. La scène laisse évidemment croire au passage d'un désastre naturel et l'artiste joue sur cette ambigüité quant aux causes de la scène. Elle laisse alors la liberté aux spectateurs de suivre ou non cette piste tout en laissant certaines clés de lectures. Ainsi, les espaces créés par l'artiste sont multiples; bibliothèques, musées naturels, bars, lavoirs, théâtres, centres commerciaux, etc. où chaque fois, la force de la nature prend peu à peu le dessus sur les espaces représentés. Ces utopies, qui mettent en scène des mondes post-civilisationnels ou post-apocalyptiques connaissent actuellement un grand intérêt et ce, autant en littérature qu'au cinéma ou

encore dans le monde des arts¹⁸.

En ce sens, les préoccupations de l'artiste sont aussi évocatrices d'une certaine crainte collective : « Je suis inquiète de penser à ce que nous réserve l'avenir, en même temps, je suis fasciné d'imaginer ce que peut nous apporter l'évolution du monde ». (Allemand & Courbès, 2013 : p.25) Rappelant les nombreuses images provenant de villes américaines comme Détroit frappé de plein fouet par la crise économique ou la Nouvelle-Orléans par une catastrophe naturelle, les œuvres de l'artiste explorent l'idée du vide, de la désolation et de l'abandon. À la manière des images de plusieurs villes du nord-est des États-Unis circulant ces dernières années sur le Web, la sociologie visuelle s'est récemment intéressée aux pouvoirs esthétiques de ces images dans le domaine culturel. Inscrit à la croisée de l'anthropologie culturelle, de la photographie documentaire et des enjeux sociaux, l'engouement pour ce type de pratiques photographiques n'est cependant pas nouveau puisque la sociologie visuelle est née aux États-Unis des suites du krach boursier de 1929. À cette époque, les «sociologues se sont demandé comment témoigner de la misère générée par la grande dépression. Certains se sont emparés de leur appareil photo pour documenter cette réalité sociale». (Uhl & Grandbois-Bernard, 2013 : par. 3) Analysant les représentations sociales véhiculées par les images que produit la société, ces chasseurs d'habitations fantômes d'aujourd'hui, comme en font foi les nombreux blogs sur le web¹⁹, sont probant de cette nouvelle manière de rendre

¹⁸ On a qu'à penser aux nombreux romans post-apocalyptiques à succès *The Road* (McCarthy, 2006), *World War Z* (Brooks, 2006), *I am Legend* (Matheson, 1954) ou encore *The Hunger Games* (Collins, 2008) qui ont tous été transposés au cinéma ces dernières années.

¹⁹Plusieurs blogs sur les ruines de Détroit existent :

<http://www.forgottendetroit.com/>

<http://zfein.com/photography/detroit/>, <http://www.goobingdetroit.com/>

,mais également certaines revues comme le *TIMES*:

<http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1882089,00.html>

,certains journaux comme le *DenverPost* :

<http://blogs.denverpost.com/captured/2011/02/07/captured-the-ruins-of-detroit/2672/>

,Radio-Canada: <http://blogues.radio-canada.ca/correspondants/tag/detroit/>

,ou bien des blogs personnels critiquant l'image misérabiliste que tend à créer ces

blogs sur Détroit : <http://detroitfunk.com/> , <http://olddetroit.tumblr.com/>

compte du social. Ainsi, et un peu à la manière des pratiques anthropologiques de l'époque, les dioramas de Lori Nix se présentent comme un médium expressif tout indiqué pour imaginer cette idée de délabrement et de désolation. En donnant à voir des lieux qui sont culturellement marquants dans le quotidien des gens, les scènes que dépeint Nix transportent les spectateurs dans un tout autre univers. Sans trop se rattacher à la dimension mémorielle ou nostalgique de ces lieux, les réalités fictives de l'artiste viennent néanmoins compromettre les attentes du spectateur par l'entremise de ces scènes post-apocalyptiques. Cette tension s'apparente d'ailleurs à ce que le sémiologue Roland Barthes nommait le «ça-a-été», ce sentiment de perte lorsque l'on constate que cette chose qui habitait l'image ne s'y trouve plus.

Le noème de la photographie est simple, banal; aucune profondeur : "Ça a été". [...] Ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. (Barthes, 1980 : p.176)

Cette tension est d'ailleurs bien palpable dans les œuvres grand format de l'artiste où chaque élément qui y est reproduit, suppose la présence et l'absence de l'humain. Dans le cas de l'œuvre qui nous intéresse, l'artiste joue justement sur cette fine frontière entre la réalité et la fiction. La réplique de petits accessoires de coiffures, du mobilier intérieur et des sèche-cheveux rappelle, par réminiscence, les discussions, les bruits, la circulation des individus dans l'espace et toute l'activité humaine qui occupe habituellement ce lieu. Cette dimension affective est particulièrement prégnante dans les œuvres de Nix en privilégiant des lieux fortement ancrés dans l'imaginaire collectif. D'un point de vue plus technique, la dimension affective de ces lieux est renforcée par l'utilisation de la photographie argentique. Rappelant le grain de la photographie intime, l'artiste s'est donné comme contrainte toutes manipulations numériques dans le développement photo de ses dioramas. Se situant dans des formats variant entre 18 x12 x33 pouces pour «Beauty Shop» (2010) (*fig. 10*) à 92 x42 x100 pouces, les dioramas peuvent

prendre jusqu'à sept mois à construire. Par la suite, le processus peut prendre jusqu'à deux semaines pour capter les dioramas en image grand format (8 x 10 p.) (Bates, 2012). Tout ce travail dans les détails passe évidemment dans l'extrême minutie que l'artiste doit y mettre, mais également dans la recherche, la composition de l'espace et la mise en scène. Et ce travail transcende les images en rendant compte d'univers qui jouent littéralement avec les perceptions.

Enfin, au-delà du discours post-apocalyptique que prend certaines œuvres dans le travail de Lori Nix, les craintes et les réflexions concernant l'écologie demeurent, pour leurs parts, bien présentes au sein des débats scientifiques. En effet, et comme nous le mentionnions précédemment, depuis la parution de l'ouvrage phare d'Ulrich Beck portant sur *La société du risque* (2001), plusieurs autres théoriciens et scientifiques se sont à leurs tours penchés sur les éventuelles conséquences des industries technologiques sur l'environnement. C'est également l'objectif que se sont donnés les auteurs O. Godard, C. Henry, P. Lagadec et E. Michel-Kerjan dans leur *Traité des nouveaux risques* (2002) où ces derniers se sont intéressés aux dispositifs actuels de gouvernance du risque en réactualisant les enjeux comme ces des désastres naturels, des catastrophes technologiques ou encore du terrorisme de masse. Sans entrer dans une logique *survivaliste*, il apparaît cependant évident que les risques associés aux catastrophes écologiques sont plus d'actualité que jamais. Et qui plus est, ces risques ne sont pas les mêmes pour tous, et ce, que l'on habite une zone inondable au Bangladesh, à Fukushima au Japon ou à Haïti. Ces vulnérabilités territoriales associées aux catastrophes naturelles n'ont d'ailleurs pas non plus les mêmes répercussions pour les habitants du nord ou du sud de la planète. Malgré les inégalités qui perdurent, ces problèmes s'imposent comme étant les plus pressants du XXI^e siècle. Certes, ces réflexions débordent largement des préoccupations des artistes du diorama comme Lori Nix. Néanmoins, le discours critique que portent ces artistes sur notre monde découle largement de ce contexte d'incertitude au sein des sociétés postindustrielles.

Représentant pour plusieurs une sorte de point de rupture pour la survie des démocraties occidentales, certains constats devront assurément être faits afin de remettre en question de manière pérenne les

modèles économiques et politiques actuels. C'est essentiellement ce que les artistes, présentées lors de l'exposition «Otherworldly : des mondes irréels», ont eu dessein. Par ces univers miniaturisés, les quelque trentesix artistes présentés au Musée des beaux-arts de Tourcoing (MUba) rendent compte, à leur manière, des limites et des conditions dans lesquelles nous évoluons. Le dispositif du diorama se présente ainsi comme un médium de prédilection pour ces artistes en permettant d'explorer à la fois la matérialité, le savoir technique et l'art de faire de manière tout à fait singulière. Cette brève incursion dans les univers artistiques de Thomas Doyle, Frank Kunert, Matthew Albanese et Lori Nix aura permis de rendre compte du regard lucide et fort singulier que portent ces artistes sur le monde qui les entoure. Chez Doyle, ce regard s'enracine dans une Amérique figée dans le temps, permettant ainsi des réflexions plus larges sur nos modes de vies occidentales, sur les craintes et les peurs collectives, mais également sur les enjeux bien réels que sont ceux des catastrophes naturelles. Le travail de Kunert, quant à lui, s'apparente à celui d'un caricaturiste où chaque scène qu'il imagine devient non seulement image, mais prétexte à la critique sociale. Dans le cas de Matthew Albanese, ses œuvres mettent en scène des environnements idylliques par un travail d'esthétisation de la nature. Elles confrontent ainsi le spectateur, par la facticité de ses scènes, à apprécier davantage la dimension esthétique des paysages, des territoires et des espaces qui nous entourent. Chez Lori Nix, les univers fantomatiques sont ceux d'un monde perdu. Un monde laissé à l'abandon, à la ruine et au dépeuplement. Ces environnements traitent essentiellement du vide où «la civilisation apparaît dans ce qui demeure, quand l'humain est absent.» (Allemand & Courbès, 2013 : p.25) Ainsi, en s'inspirant de l'esthétique propre aux divertissements et aux pratiques culturelles comme la photographie, le cinéma, le théâtre et les dispositifs muséaux, le diorama met en lumière les craintes et appréhensions sur le monde. Par l'illusion d'optique propre à l'ère précinématographique et la magie théâtrale, les univers que crée ce petit groupe d'artistes leurs permettent d'explorer les questions les plus sensibles et existentielles. Aux yeux des artistes eux-mêmes, la combinaison du langage de ces différents médias leur sert à incarner, voire à symboliser «des crises psychologiques liées à la vie, la mort, le

travail, les relations humaines et la société». (Allemand & Courbès, 2013 : p. 20) À la lumière des travaux qui ont été abordés, voilà quelques exemples d'enjeux auxquels réfléchissent les artistes du diorama et qui, par l'acuité et la sensibilité de leurs regards, auront certainement contribué à la popularité de cette pratique. S'il est encore trop tôt pour parler d'un mouvement artistique, force est de constater que l'intérêt pour tout ce qui concerne les univers miniaturisés, les réalités fictives ou les dioramas connaît actuellement un réel engouement chez les artistes plasticiens. Et bien que le travail de ces artistes semble en décalage par rapport à nos modes de vie hyperconnectés, leurs travaux apparaissent comme un retour aux sources qui, sous des airs de faux conservatisme, révèlent des enjeux sociologiques forts pertinents dans le paysage culturel actuel.

Bibliographie

- ADORNO Théodor W. et HORKHEIMER Max (1974). « La production industrielle des biens culturels » dans *Dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, [1944], 281 pages.
- ALLEMAND, Evelyne-Dorothée & Yannick Courbès (2013). «OTHERWORLDLY DES MONDES IRREELS : Illusions d'optique et réalités miniatures» dans *Guide du visiteur; Exposition réalisée en coproduction avec le MAD, Museum of arts and design, New York*, Commissaires : David McFadden & Holly Hotchner, [en ligne] : <http://mubaturcoing.fr/documents/guide%20du%20visiteur%20Otherworldly.pdf>, consulté le 13/02/2015
- ARENDT, Hannah (1989). *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 348 pages.
- BATES, Francesca (2012). «These Tiny Dioramas Have Seen Some Big Disasters» dans *Behold, The Photo Blog, Slate.com*, [en ligne] : http://www.slate.com/blogs/ behold/2012/11/26/lori_nix_diorama_photography_creating_post_apocalyptic_tiny_dioramas.html, consulté le 13/02/2015
- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire; Note sur la photographie*, Paris : Seuil, 193 pages.
- BAUDELAIRE, Charles, (1868). «Curiosités esthétiques» dans *Œuvre complète Vol. II*, Paris : M. Lévy frères, 442 pages.
- BAUDRILLARD, Jean (1970). *La société de consommation*, Paris : Denoël, 318 pages.
- BECK Ulrich (2008). *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris : Flammarion, 521 pages.
- BEUVIER, Franck (1999). «Le musée en trompe-l'œil : représentation et authenticité» dans «Des objets et leurs musées», *Journal des africanistes*, 69 (1) pp. 105-132
- BIAGINI, Cédric (2012). *L'emprise numérique : Comment internet et les nouvelles technologies ont colonisé nos vies*, Paris : L'échappée, 445 pages.

- BOURETZ, Pierre (1996). *Les promesses du monde. Philosophie de Max Weber*, Paris : Gallimard, 625 pages.
- CAUQUELIN, Anne (1989). *L'invention du paysage*, Paris : Quadrige : PUF, 181 pages.
- DEBORD, Guy (1992). *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 209 pages.
- DE CERTEAU, Michel (1993). *La culture au pluriel*, Paris : Seuil, 222 pages.
- DESMET, Nathalie (2012). «My Winnipeg», dans «Savoir-faire – Reskilling», *esse arts + opinions*, 74 (1), pp. 48 - 55
- DONAT, Christine, «Info : Frank Kunert's work», dans *Site internet de l'artiste*, [en ligne] : <http://www.frank-kunert.de/en/info/>, Consulté le 12/02/2015
- ELLUL, Jacques (1977). *Le système technicien 2^e édition* (2012), Paris : Le Cherche-Midi, 344 pages.
- ELLUL, Jacques (1988). *Le bluff technologique*, Paris : Hachette, 768 pages.
- FEENBERG, Andrew (2014). *Pour une théorie critique de la technique*, Montréal : LUX, 472 pages.
- FOUCAULT, Michel (1984). «Des espaces autres» dans *Dits et Écrits*, Paris : Gallimard, pp. 752-762
- GERNSHEIM, Helmut & Alison (1968). *L.J.M. Daguerre: The History of The Diorama and the Daguerreotype*, New York : Dover Publications, 236 pages.
- GOFFMAN, Erving (1991). *Les cadres d'expériences*, Paris : De minuit, 576 pages.
- HABERMAS, Jürgen (1973). *La technique et la science comme «idéologie»*, Paris, Gallimard, 211 pages.
- LAPENTA, Francesco (2011). «Locative media and the digital visualisation of space, place», *Visual Studies*, 26(1), pp. 1-24
- MOROSOF, Evgeny (2014). *Pour tout résoudre, cliquez-ici L'aberration du solutionnisme technologique*, Trad. Marie-Caroline Braud, Paris : FYP éditions, 358 pages.

- RIFKIN, Jeremy (2012). *La troisième révolution industrielle*, Paris : Édition Les liens qui libèrent, 380 pages.
- STEIGLER, Bernard (2009). *Pour en finir avec la décroissance*, Paris : Flammarion, 234 pages.
- UHL, Magali, GRANDBOIS-BERNARD, Estelle (2012). «Descriptif du Colloque Récits d'images. Explorer le social par les artefacts visuels» dans *le cadre du 81^e congrès de l'ACFAS sous la section "programme"*, [en ligne] <http://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/81/300/323/c>, Consulté le 27/07/2014
- UNTERSINGER, Martin (2014). « On devrait traiter la Silicon Valley avec la même suspicion que Wall Street » dans *Pixels, Le Monde*, [en ligne] http://www.lemonde.fr/pixels/article/2014/10/16/on-devrait-traiter-la-silicon-valley-avec-la-meme-suspicion-que-wall-street_4507321_4408996.html#LOPjUaLMeeb3rLOv.99, Consulté le 28/05/2015
- VIRILIO, Paul (1996). *Cybermonde, la politique du pire*, Paris : Textuel, 112 pages.
- WEBER, Max (1959). *Le savant et le politique*, Paris : Plon, 230 pages.
- ZHANG, Micheal (2012). «A Behind-the-Scenes Glimpse of Matthew Albanese's Magical Miniature Worlds» dans *PetaPixel*, [en ligne]: <http://www.petapixel.com/2012/10/19/a-behind-the-scenes-glimpse-of-matthew-albaneses-magical-miniature-worlds/>, Consulté le 12/02/2015

Médiagraphie sélective

- ALBANESE, Matthew, <http://www.matthewalbanese.com/>, Consulté le 07/12/2014
- DOYLE, Thomas, <http://www.thomasdoyle.net/>, Consulté le 22/01/2015
- EUCLIDE, Gregory, <http://gregoryeuclide.com/>, Consulté le 13/02/2015
- FIG, Joe, <http://www.joefig.com/>, Consulté le 04/02/2015
- MASSARD, Didier, <http://www.didiermassard.net/>, Consulté le 12/02/2015

NIX, Lori, <http://www.lorinix.net/>, Consulté le 19/01/2015

KEEVER, Kim, <http://kimkeever.com/>, Consulté le 11/01/2015

KUNERT, Frank, <http://www.frank-kunert.de/>, Consulté le 04/12/2014

LARAMEE, Guy, <http://www.guylaramee.com/>, Consulté le 11/02/2015

LAWREY, David & J. MIDDLELTON,
http://www.wayback.net.au/consolidated_life.php, Consulté le
05/02/2015

Tables des illustrations

Figure 1 <i>Proxy</i> (Haven Lane) (2012)	45
Figure 2 <i>Proxy</i> (Haven Lane), Détail (2012)	45
Figure 3 <i>Proxy</i> (Haven Lane), Détail (2012)	46
Figure 4 <i>Proxy</i> (Baseline Dr.) (2013)	47
Figure 5 <i>Proxy</i> (Baseline Dr.), Détail (2013)	47
Figure 6 <i>Kinder!</i> (Attention Enfants) (2006)	48
Figure 7 <i>A new life #1</i> (2011)	49
Figure 8 <i>A new life #1</i> (2011), vue de l'atelier de l'artiste	49
Figure 9 <i>Beauty Shop</i> (2010)	50
Figure 10 <i>Beauty Shop</i> , Détail, (2010)	50



Figure 1 *Proxy (Haven Lane)* (2012)
Matériaux mixtes, 24x28x38 p.



Figure 2 *Proxy (Haven Lane), Détail* (2012)
Matériaux mixtes, 24x28x38 p.



Figure 3 *Proxy* (Haven Lane), Détail (2012)
Matériaux mixtes, 24x28x38 p.



Figure 4 Proxy (Baseline Dr.) (2013)
Matériau mixtes, 7.75 x 45.5 x 8 p. (Dimensions variables)



Figure 5 Proxy (Baseline Dr.), Détail (2013)
Matériaux mixtes, 7.75 x 45.5 x 8 p. (Dimension variables)



Figure 6 Kinder! (Attention Enfants) (2006)
Matériaux mixtes/photographie (13cm x 18cm & 60cm x 80cm)



Figure 7 *A new life #1* (2011)
Matériaux mixtes, photographie, dimensions inconnues



Figure 8 *A new life #1* (2011), vue de l'atelier de l'artiste



Figure 9 *Beauty Shop* (2010)
Matériaux mixtes/photographie, dimensions inconnues



Figure 10 *Beauty Shop*, Détail, (2010)
Atelier de l'artiste, ClampArt Gallery, New York

Du bruit, de la noise et de la musique

Marc-Antoine Dion

Le caractère informe de la musique noise complique sa réception auprès de son auditoire. Comparativement à d'autres musiques, le projet qu'on véhicule à travers ses œuvres n'est jamais esthétique, ni même musical. Il relève plutôt de la critique de chacune des aspérités de l'art auquel la noise est associée. La produire, c'est tenter de sortir des normes musicales possibles; l'écouter, c'est se préparer à affronter le paradoxe d'une musique voulue a-musicale. Cet article décrit la complexité de l'expérience de la noise lors de sa réception, et ouvre ensuite sur l'objet possible du goût manifesté par son rare, mais constant auditoire.

Mots clés : Bruit, Musique noise, Sound Studies, Réception,
Expérience esthétique

Pour un certain type d'esprit, il y a quelque chose d'extraordinairement attirant dans une doctrine aussi radicale. Plus elle est contraire au sens commun, plus cela prouve sa vérité. Plus on doit se faire violence pour y adhérer, plus on y a de mérite. (Carrère, 2014 : 478)

Durant une performance noise¹ décrite par David Novak, une personne de l'assistance crie soudainement à l'artiste invité : « "Bon sang, nous ne comprenons pas ce que vous faites !" Un des artistes locaux lève alors les yeux (...), tire un sourire à l'artiste japonais, et hurle en retour : "C'est de la noise, vous n'êtes pas censé !" » (2013 : 4, trad.2). En précisant de la sorte le regard et le sourire de l'artiste local dirigé vers l'artiste en action, Novak montre l'indice d'une camaraderie entre ceux-ci, impliquant en même temps leur distinction avec l'auditeur audiblement néophyte. Le sourire sympathique peut alors être perçu comme une grossière indication délimitant ceux qui savent de ceux qui ne savent pas. D'autre part, le « Bon sang » du spectateur peut très bien aussi indiquer son impression de la démesure de ce qu'il entend. Bien sûr, je fais quelques interprétations ici de ce que Novak voulait nous présenter. Cependant, ce qui est tout à fait saisissable ici, c'est que la musique dont il est question doit être incompréhensible : « vous n'êtes pas censé » comprendre, et elle ne laisse pas indifférent.

En 2009 j'ai été impliqué dans l'organisation d'un concert de Griefier, un artiste canadien alors de passage à Québec dans le cadre d'une tournée nationale. Dans une minuscule salle – la seule dans la ville qui ne me coûtait rien –, il installe deux tables remplies d'un amas complexe de modulateurs, de distorsions et d'autres effets électroniques, branchés minutieusement ensemble. Seul entre ses deux tables, les

¹ Dans l'article, mis à part dans les citations anglophones, l'expression « *noise* », en italique, réfèrera au genre musical, sujet de ce texte. Tous les autres genres musicaux dont le nom utilisé dans la francophonie est anglophone, ainsi que titres de livre, seront aussi mis en italique. Pour ce qui sera des parties de citations qui seront mises en italique, ce sera toutes les fois le soulignement de l'auteur cité.

² Traduction libre de : « "We don't understand what the hell you're doing!" One of the local performers looks up from another small table, where his gear is already half-plugged together in preparation for the next set, shoots a grin at the Japanese performer, and yells back : "It's Noise—you're not supposed to!" ».

doigts plongés à travers le filage et les potentiomètres, Grierfer en fait jaillir une masse de fréquences prenante et quelque part menaçante. Un exerciceur à ressort, visiblement branché à l'ensemble électrique, est entortillé à son cou. Tout en tirant les deux poignées de l'exerciseur, et à travers la saturation de l'espace sonore, l'artiste fonce violemment dans la foule d'une vingtaine de personnes, criant on ne sait quoi à travers les ressorts. L'image est troublante. Nous y avons l'impression d'une autoasphyxie, d'une autotorture, accompagnée de la sensation d'y subir un assaut. Pendant que les vagues de dissonances produisaient une sorte d'angoisse, la performance jouait sur notre empathie, nous transférant une partie de cette autotorture. Or, la situation du concert, confortable, régulée, habituée, faisait en sorte que ces sentiments ne pouvaient jamais se rendre jusqu'à celui du danger. S'en est dégagé alors un sentiment momentané d'impuissance. L'expérience du concert de Grierfer était un véritable choc au corps et à la pensée. Son slogan : « malicious satisfaction in the misfortune of others » (Grierfer, 2015) ; sa *noise* devait être violente.

De façon générale, la *noise* est une approche musicale dont le fondement est la contestation des normes musicales. Elle prend l'aspect de masses sonores difformes, d'esthétiques éloignées des musiques populaires et moins populaires, de sorte qu'on la qualifie souvent d'extrême. Faire de la *noise*, c'est se distancer des normes musicales. Parce qu'il s'agit d'une pratique, l'incompréhensibilité y est alors moins une réalité qu'un désir de la part du musicien. On produit de cette manière un objet imprécis qui apparait au milieu de relations oppositionnelles et définitionnelles : Il est opposé à la musique, mais il n'est pas le bruit *per se* ; son œuvre est autonome, mais dépend néanmoins de ce qu'on attend d'elle ; il n'a pas de caractéristique esthétique qui lui est propre, mais constitue néanmoins un genre ; il est rarement identifié, et son identification est rarement adéquate. Bref, ce n'est pas pour rien qu'on n'y comprend parfois rien.

Malgré tout, la *noise* est pratiquée. De fait, elle est non seulement active aujourd'hui, mais elle émane aussi d'une histoire qui s'échelonne sur plusieurs dizaines d'années. Ce n'est donc pas un événement unique

et spontané, comme pourrait très bien le laisser présumer son incompréhensibilité. Elle est plutôt une pratique sociale qui résulte de plusieurs autres pratiques et réflexions musicales, ainsi qu'une réponse à des problèmes musicaux. En outre, en tant que comportement, il est difficile d'imaginer que la production de *noise* puisse être complètement disjointe de toute socialité. Elle est articulée socialement comme une critique plutôt qu'une opposition, de sorte qu'elle apparaît davantage comme un outil progressif qu'un acte de rupture.

Ce que témoignent la présentation de Novak et la mienne, c'est minimalement qu'on assiste à ces concerts, et donc qu'on y est attiré. C'est aussi que l'expérience qu'on y vit effectue d'abord un choc sur la perception, se traduisant ensuite par des impressions d'incompréhension, voire de violence. Mais, ce qui traverse le livre de Novak (2013) et ce que j'ai remarqué de mon expérience et de celle des spectateurs de Grierer, c'est qu'on apprécie néanmoins ce choc, malgré ce qu'il fait ressentir. Cependant, l'inconfort que procure l'incompréhensibilité, et surtout la violence de l'événement, favorise difficilement son appréciation. Comment arrivons-nous néanmoins à pratiquer ce genre musical et à l'apprécier ? La musique *noise* pose ainsi problème en elle-même.

Dans la mesure où on assiste à ces concerts *noise*, qu'on en devient musicien parfois, qu'on en produit des disques, le désir d'incompréhension et de violence devient principalement un problème de réception. Mais, l'existence d'un auditoire pour ce genre musical exprime qu'il y ait néanmoins une relation positive entretenue avec l'expérience de la *noise*, malgré son obscurité. Il me semble alors intéressant d'observer comment on l'appréhende, comment on s'y prépare et comment on l'évalue. Plus largement, je me demande comment on s'intéresse à une pratique qui tend idéalement à distancer son objet de tout intérêt, à le distancer de ce qu'on apprécie normalement.

Nous observerons d'abord les raisons qui permettent de comprendre pourquoi la *noise* est voulue incompréhensible. Il s'agira alors de comprendre à quoi nous l'opposons et nous la situons conceptuellement. Ensuite, je vous présenterai ce qui a permis l'apparition de la *noise* et son

acceptabilité, ainsi que sa filiation historique avec d'autres musiques. Nous l'observerons ensuite selon un œil davantage ethnographique pour aborder plus précisément le problème de sa réception. Nous obtiendrons de la sorte un aperçu localisé et démonstratif des façons qu'on arrive à apprécier ce genre musical.

Entre accord et conflit

Peu importe que l'on parle de musique, de *noise* ou même de bruit, tous ces concepts peuvent être abordés comme des variations du son. Commençons là. Comme le titre de cette section le laisse entendre, le son est partagé en deux grandes familles : le bruit et la musique, entre lesquelles la *noise* est située. C'est du moins l'opposition qu'en fait Jacques Attali dans son livre *Bruits*, qui servira d'assise définitionnelle pour le reste de cet article. Pour lui, « *le bruit est violence* », c'est « rompre une transmission, c'est débrancher, c'est tuer » ; tandis que « *la musique est canalisation du bruit dans une direction particulière* », soit l'« organisation du bruit en un sens » (2001 : 47). Parallèlement, la *noise* incorpore quant à elle, à la fois les idées de « bruit » et celles de « musique ». Elle circule dans les mêmes chemins pratiqués par cette dernière : on la grave sur disque, on la joue en spectacle, on en fait des tournées, on la vend, on en fait des t-shirts, etc. En même temps, elle prend pour projet la négation de sa propre musicalité : on la veut arythmique, atonale, a-référencielle, anormale. Elle accomplit de la sorte l'intrigante qualification que Pierre Bourdieu fait de la musique, où il indique qu'elle « représente la forme la plus radicale, la plus absolue de la dénégation du monde et plus spécialement du monde social » (1979 : 18). Ceci concorde bien avec le concept de la *noise* où, comme il le décrit paradoxalement de la musique : « elle ne dit rien et n'a rien à dire » (1979 : 17). Or, comme nous le verrons tout le long de cet article, même sans l'intention de communiquer quoi que ce soit, l'objet reçu finit néanmoins par dire quelque chose. Suivant Jacques Attali, la *noise* serait alors l'avitissement et la réhabilitation en même temps. Bien que ceci donne l'impression d'un paradoxe, nous verrons comment cette approche musicale arrive à participer différemment aux deux antagonistes, de façon à en porter les deux chapeaux. Pour ce faire, nous verrons d'abord comment on observe

le bruit, ensuite, nous verrons comment il se musicalise pour enfin devenir la *noise*.

Le bruit « orienté sur le sujet », la noise insensée

Tout d'abord, il y a « noise », soit la traduction anglaise de « bruit ». C'est le nom commun qui sert dans la communication à distinguer les sons harmonieux des dissonants. C'est le bruit des voitures versus le chant des oiseaux, c'est le vacarme des cloches de l'église d'à côté versus la musique du carillon, c'est le bruit de la construction versus la musique de la rénovation ; c'est un bruit qui dépend de qui l'observe et de comment on l'observe. Marie Suzanne Thompson décrit ceci en tant que bruit « orienté sur le sujet »³ (2014 : 5), celui-là même que nous présente Attali.

Le « bruit » dans ce sens sert à désigner les sons qui étonnent, c'est-à-dire ceux que nous n'attendions pas dans un certain contexte. Ils « sont des sons que nous avons appris à ignorer » précise Raymond Murray Schaffer (2012 : 95, trad.⁴). De la sorte, l'existence du bruit est toujours dépendante de l'orientation de l'attention, apprise et partagée : un bruit consensuel. L'attention est en partie tributaire de ce que nous savons être utile selon les besoins du moment. Nous dirigeons notre attention selon ce que nous savons, et ce que nous savons est unique à chacun d'entre-nous, et toutefois gorgé de notre socialité. « Si “entendre”, c'est comprendre le sens [...], observe dans ce sens Jean-Luc Nancy ; écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible » (2002 : 19). Corollairement, écouter, c'est nous préparer à quelque chose, c'est anticiper cette chose, c'est diriger notre attention d'une façon unique, exprimant la relation entre nos acquis et l'expérience qui stimule cette écoute : c'est se « disposer à ». De la sorte, le bruit ne s'écouterait pas, et donc s'il advient, il étonne.

³ Elle explique qu'une « a subject-oriented definition of noise is too vague in the sense that noise becomes any sound that a listener hears or experiences as such. ». Cette définition, ajoute-t-elle, est paradoxalement « too restrictive in the sense that it assumes that noise is only ever experienced negatively » (2014 : 5).

⁴ Traduction libre de : « Noises are sounds we have learned to ignore. »

Le bruit, en étant inattendu, il échappe à l'organisation : il est libre, il est désordonné (Attali, 2001 : 15), il est, comme Yves Citton l'a décrit : « une présence sous-jacente qui précède l'information ou la musique » (2007 : 138) ; il est au-delà de ce que nous pouvons contrôler : c'est « une force dominante » (Thompson, 2012 : 208, trad.⁵ -⁶) et non dominée. C'est perceptiblement une transgression qui échappe préalablement aux normes. Différemment, la musique est ce qui fait sens, ce qui est classé, défini, ordonné, ce qui accomplit l'écoute, pour reprendre Nancy. Avant qu'il ne devienne musical ou informatif, le bruit applique un pouvoir sur l'individu de sorte qu'il le subit plutôt qu'il l'écoute. Comme l'indique Attali, « avec le bruit sont nés le désordre et son contraire : la musique. Avec la musique sont nés le pouvoir et son contraire : la subversion » (Attali, 2001 : 15 ; Novak, 2006 : 2). La **musique noise** s'installe à l'intérieur de cette opposition entre ce qui est organisé et humain et de ce qui est désorganisé et inhumain. Elle est l'amalgame des deux catégories d'Attali : la subversion et la musique, à mi-chemin entre celles-ci, soit dans une situation où l'on ordonne pour transgresser, pour désordonner (Thompson, 2012). Nous pouvons alors, d'une part, nous y préparer et, d'autre part, nous en surprendre.

Le bruit « orienté sur l'objet », la noise désagréable

Une autre considération du bruit s'effectue selon sa matérialité et les effets qu'il inflige. Le « bruit » est compris dans ce cas selon des qualités spécifiques, calculables et d'une portée davantage universelle que la définition orientée sur le sujet. Il s'agit alors d'une définition orientée sur l'objet, tirée « principalement de l'acoustique et de la physique ». Nous « comprenons alors le bruit en relation avec des qualités sonores, les propriétés ou les attributs, plutôt que par rapport à l'oreille du spec-

⁵ Traduction libre de : « a force that dominates. »

⁶ Dans ce sens, le bruit, tel ce que pose Marie Suzan Thompson, est identifiable à la définition qu'on donne à l'affect. Elle indique que « its more anthropological guises, affect typically concerns the pre- or non-conscious autonomic transformations of the body-as-subject: 'Affect [...] is the name we give to those forces – visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing [...] that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension' » (2014 : 95).

tateur » (Thompson, 2014 : 28-29, trad.⁷). Il s'agit du « "bruit" simplement comme une sorte de son — en tant que signaux non périodiques par opposition aux signaux périodiques des tonalités musicales » (Novak, 2008 : 23, trad.⁸). Cette conception permet de poser l'existence de sons physiquement désagréables à l'humain. Ce n'est plus seulement ce qui est inattendu, c'est un objet qui possède des attributs qui dérangent essentiellement le corps et ultimement la personne. Autrement dit, dans le discours, cette proposition vise, en différenciant ce qui est consonant de ce qui ne l'est pas, à distinguer ce qui est dit être agréable à l'oreille de ce qui est dit ne pas l'être (Cousineau, McDermott et Peretz, 2012 : 19 858), au lieu de ce qui est attendu de ce qui ne l'était pas. La transgression, en jouant avec ces formes sonores « inadmissibles », créerait de l'inconfort. La *noise* incompréhensible peut ainsi être aussi repoussante.

Le bruit « éthico-affectif », la noise transformative

Différemment, Thompson propose quant à elle une définition « éthico-affective » du bruit. Pour ce faire, elle se base principalement sur les récentes réinterprétations du concept d'affect de Baruch Spinoza. Elle observe le bruit dans sa relation avec le corps, précédant la conscience, mais au-delà de sa seule matérialité. C'est le bruit en tant que flux de vibrations non signifiantes, mais affectant néanmoins le corps, en tant que forces transformatrices, ne le laissant jamais neutre (2014). « Penser le bruit à travers l'affect, indique-t-elle, est utile dans la mesure où ce dernier encourage une perspective relationnelle, non dualiste et axée sur les processus, mettant l'accent sur l'influence formative et transformationnelle des relations entre les entités (humaines et non humaines,

⁷ Traduction libre de : « In contrast to (but often implicated within) this subject-oriented definition is an object-oriented definition of noise. Drawing principally from acoustics and physics, an object-oriented definition understands noise in relation to particular sonic qualities, properties or attributes, rather than in relation to the ear of the beholder. »

⁸ Traduction libre de : « classification of *noise* against music was an early observation of acoustic science introduced in Helmholtz [who] described '*noise*' simply as a *kind of sound* – as non-periodic waveforms as opposed to the periodic waves of musical tones. »

sujet et objet), les milieux et les environnements » (2014 : 91, trad.⁹). C'est l'humain dans un monde de sons, comme partie intégrante d'un monde de vibrations. Comme l'indique Jonathan Sterne, le son « est une perception très particulière des vibrations. Vous pouvez capter le son de l'humain, mais vous ne pouvez sortir l'humain du son que par un exercice d'imagination » (2006 : 11, trad.¹⁰). Nous comprenons de la sorte que l'humain est impliqué physiquement dans un environnement vibratoire qui exerce variablement une force sur lui, comme lui en exerce une sur cet environnement. Il est en relation avec d'autres corps qui agissent sur lui et le transforment (Goodman, 2009), tout comme il agit lui-même sur ces autres ; « [l]'homme est affectivement au monde » résume David Le Breton (2001 : 91). Dans cet ordre d'idées, la musique *noise*, en produisant des objets sonores pourvus de qualités affectives, aurait donc, comme tout corps, cette capacité de transformer positivement ou négativement d'autres corps, reflétant son rapport de pouvoir avec eux.

L'idée de transgression est ici belle et bien secondaire, puisqu'il n'est plus question de normes à transgresser, mais plutôt d'une sorte d'échange inconsciente. Considérant que la *noise* est le produit de comportements humains socialement et culturellement chargés, son implication symbolique n'est pas neutre. En tant que produit social, l'objet possède des qualités répondant à cette socialité, et en tant qu'objet affectif il possède des qualités qui lui sont propres, qui se situent en dehors de cette socialité, en dehors de la conscience qu'on en a. Ce sont ces dernières qualités qui exercent une énergie particulière sur le corps qui la reçoit, l'empêchant d'être complètement indifférent. Elles ne nous échappent donc pas complètement en exerçant de la sorte une force transformatrice sur le corps.

L'analyse affective de Thompson permet d'empêcher de comprendre l'objet physique de la *noise* comme une simple nuisance. Elle propose

⁹ Traduction libre de : « Thinking noise through affect is useful inasmuch as the latter encourages a relational, non-dualistic and process-oriented perspective, focusing on the formative and transformative influence of the relations between entities (both human and non-human, subject and object), backgrounds and environments. »

¹⁰ Traduction libre de : « Sound is a very particular perception of vibrations. You can take the sound out of the human, but you can take the human out of the sound only through an exercise in imagination. »

plutôt de le comprendre comme une force qui agit sur nous et qui nous parvient à la conscience sous les formes de sensations, telle celle de la nuisance. Elle expose de la sorte la perméabilité entre une conception relativiste du bruit et une conception strictement physique. En invitant à observer le caractère transformatif – et donc informationnel – de l'expérience du bruit, elle souhaite que nous nous concentrons sur le rapport de forces que le bruit exerce sur soi et sur notre expérience ordinaire. Il n'est plus seulement qu'un symbole, ni qu'un objet physique, il est un objet politique avec lequel nous devons négocier, avec lequel il faut s'adapter.

La genèse historique de la *noise*

La *noise* est ainsi transgressive, désagréable, et toutefois transformative. Elle agit sur les normes qui sont définies socialement ainsi que sur le corps, lui étant confortable ou inconfortable, mais lui provoquant de toute façon un changement affectif à différents degrés. Mais, pour comprendre comment on peut désirer produire une telle musique, il faut d'abord comprendre pourquoi on peut la créer.

La musique *noise* est à la fois un genre et un antigenre. Il très difficile de décrire clairement et positivement ce qu'est la *noise*. Comme je l'ai présenté plus haut, elle est généralement associée à une opposition à toute catégorisation. C'est la raison de son caractère informe et de sa difficulté d'accès. Ceci fait en sorte que la *noise* est une contradiction en elle-même : « ce "n'est pas un genre, mais c'est aussi un genre", c'est une « "anomalie générique", "un genre fondé sur la négation d'un genre" » (Atton, 2011 : 325-326, trad.¹¹). Son nom est un terme fourre-tout. D'ailleurs, l'ambiguïté entre ce que sont le bruit et la *noise* (équivoques en anglais) et surtout le fait qu'il est compliqué dans les deux cas de les définir positivement (on indique plus souvent ce que ce n'est pas), ajoutent à l'imprécision que le terme implique dans la communication. Cependant, il s'agit néanmoins d'une classification qui signifie quelque chose et qui résulte d'un certain enchevêtrement historique. C'est à la

¹¹ Traduction libre de : « it "is not a genre, but it is also a genre", [it's a] « "generic anomaly," "a genre predicated upon the negation of a genre". »

fois le résultat de différentes réflexions au sujet de la musique et de ses limites, le résultat de nouvelles possibilités provenant de nouvelles technologies, ainsi que le résultat des esthétiques qui ont émergé de ces réflexions et de leurs expérimentations sonores.

De fait, l'émergence de la *noise* a été possible suivant la conjoncture de dispositions historiques singulières. À ce sujet, Paul Hegarty, dans son livre *Noise/Music : a History of Noise*, et David Novak dans son livre *Japanese : Music at the Edge of Circulation*, présentent les diverses origines de la musique *noise*. Il s'agit selon eux d'un résultat historique combinant de façon sinueuse les avancées technologiques musicales et les différentes approches musicales, autant académiques que populaires. En effet, la *noise* incorpore en elle l'indétermination et l'anticonformisme musical, amorcés avant la Première Guerre mondiale, mais aussi à l'ouverture et à l'augmentation des possibilités de sources sonores, avantagée par les développements de l'électronique et de l'informatique au milieu du 20^e siècle. C'est ainsi que Hegarty et Novak tracent une filiation entre les poèmes de bruits, les « poèmes simultanés » et les « poèmes nègres » des dadaïstes ; les idées de Filippo Tommaso Marinetti et Luigi Russolo de composer des œuvres entièrement faites de bruits ; les manipulations de rubans magnétiques de Pierre Schaffer et de Pierre Henry ; les expérimentations et réflexions au sujet du silence de John Cage ; les autres expérimentations du Group Ongaku et de Fluxus ; et les performances d'Alvin Lucier et de Vito Acconci ; démontrant alors l'évolution des changements conceptuels et technologiques¹² qui ont permis l'intégration de plus en plus grande de « bruits » dans les compositions musicales aboutissant à la *noise* (Hegarty, 2007 ; Kahn, 2012 ; Novak, 2013 ; LaBelle, 2012). Ces différentes approches artistiques ont amorcé dès le début du 20^e siècle la déconstruction de l'idée de l'œuvre musicale, élargissant petit à petit la définition de la musique, jusqu'à l'incorporation de son contraire : le bruit, au nom de la rigolade, de la représentativité de l'industrialisation, de la découverte de nou-

¹² Voir plus particulièrement à ce sujet le travail de Jonathan Sterne au sujet de la relation des développements technologiques et des techniques d'écoute dans *The Audible Past : the Cultural Origin of Sound Reproduction* (Sterne, 2006).

velles textures sonores, au nom même d'un monde dont les normes sociales nous en empêcheraient l'accès.

Historiquement plus près de nous, Hegarty associe aussi à la *noise* l'abstraction des formes proposée par le free jazz (Hegarty, 2007) ; l'improvisation, la distorsion et le *feed-back* du rock ; l'idée de la « mauvaise musique », de l'autonomie sous la devise *Do-It-Yourself* de la période punk ; le besoin de la confrontation et de la transgression des musiciens de la musique industrielle, jusqu'à l'abstraction quasi totale du *japanoise* (Japanese Noise Music)¹³ qui est au cœur du travail ethnographique de Novak (2013 ; Hegarty, 2007). On aurait très bien pu aussi mentionner l'intrigante scène No Wave du début de 1980, où le mot d'ordre était simplement « non », refusant toute identification à quoi que ce soit (Masters, 2007)¹⁴ similaire à ce qui est signifié dans le dialogue au début du texte. Hegarty conclut que cette variété d'idées et d'influences a permis l'existence et la composition de la *noise*. Elle est alors un hypergenre — un meta-genre pour Novak (2006 : 5) —, dans lequel émerge « un genre bâtard du free jazz, du rock progressif, du classique, de musiques traditionnelles japonaises contemporaines (parfois), et puis du *hardcore*, à la fois dans sa forme punk et sa forme électronique » (Hegarty, 2007 : 138, trad.¹⁵). La *noise* est l'accident normal des ces différentes approches musicales et intellectuelles, l'incluant tout aussi normalement dans la grande catégorie de la musique.

C'est cette généalogie et cette relation avec d'autres genres musicaux qui permettent à la *noise* d'être préservée dans l'univers de la musique, malgré l'abstraction esthétique et référentielle qu'elle produit : elle en est liée historiquement et logiquement. Comme l'indique Novak, « la Noise est mise en circulation en tant que musique, est perçue en tant que musique, est discutée et comparée à la musique, et prend son sens dans

¹³ Voir une description de l'émergence de l'expression « Japonoise » à travers sa circulation dans le livre *Japanoise : Music at the Edge of Circulation* de David Novak (2013).

¹⁴ « No Wave was a movement predicated on negation - except those involved didn't consider it a movement, and didn't predicate it on anything. No Wave even said 'No' to its own existence. » (Masters, 2007 : 15)

¹⁵ Traduction libre de : « a bastard genre of free jazz, progressive rock, contemporary classical, Japanese traditional musics (sometimes), and later on, hardcores of both punk and digital forms. »

la boucle réflexive de la conscience musicale » (2013 : 230, trad.¹⁶). Ensemble, Novak et Hegarty démontrent comment chacun de ces moments a permis au suivant d'advenir sans créer trop de remous, en préparant l'écoute des futurs auditeurs et des futures auditrices.

À travers cette précédente généalogie de la *noise* et à travers l'histoire de la musique occidentale du 20^e siècle (Ross 2010; Griffiths 2010; Taruskin 2010-2 et 2010-3), nous découvrons une musicalisation perpétuelle du bruit, rappelant la relation entre musique et bruit d'Attali. On l'apprivoise, on l'inclut, on en fait la source première des compositions, de sorte qu'il n'est plus un agent inconnu ou indésirable, il est maintenant domestiqué, il est musical. Cette musicalisation du bruit prend même une tournure quelque peu sarcastique à partir de John Cage, où le concept de musique finit par inclure le silence, le bruit du silence, l'ambiance, l'accidentel, faisant en sorte que tout son fait dès lors partie du spectre musical. Ce que Cage nous démontre, et ce qui nous est important pour ce présent article, c'est qu'ultimement ce qui est musical est ce que nous déterminons ainsi, rien d'autre. L'environnement dans lequel apparaît le bruit, nous indique qu'ici le bruit est accident est voulu et là une erreur et peut-être un risque. La musique expérimentale de Cage agit en tant que cadre par lequel l'expérience du bruit en devient une musicale. Autrement dit, le taxon « musique expérimentale » ou « noise » appelle de la sorte à une forme d'écoute où tout peut arriver « audiblement ». Le bruit, qui est tantôt une erreur, est alors acceptable. Le genre agit ainsi en tant que circonstance.

Étant donné la volonté de produire une musique informe, il serait vain de chercher ce qui constitue le genre de la *noise* dans ce qui structure ses œuvres. Comme l'indique Chris Atton, s'il est question d'une fin prévue dans la *noise*, c'est davantage la « capacité à embrasser simultanément l'"anéantissement total de tout [...] une ferme conviction dans le pouvoir du néant" et la création continue de "tant de nouvelles choses" »

¹⁶ Traduction libre de : « Noises circulate as music, are perceived as music, are spoken about and compared to music, and are made meaningful in the reflexive loops of musical consciousness. »

(2011 : 331, trad.¹⁷). La potentielle non-musicalité de la *noise* s'avère moins une réalité qu'un processus, c'est « une erreur de dire qu'ici c'est de la musique, là c'est du bruit, observe Hegarty : la *noise* est dans le croisement de ces deux termes apparemment opposés [, u]ne erreur nécessaire, un échec intégré » (2013-2 : 142, trad.¹⁸ ; 2007 : 5 ; Novak, 2013 : 167). Autrement dit, la *noise* est conceptuellement à mi-chemin entre le bruit et la musique, à cheval sur la ligne qui délimite les deux concepts. Elle transgresse en même temps qu'elle forme des nouvelles normes musicales. De la sorte, elle est un genre à refaire, discursif¹⁹, qui ne devrait jamais aboutir : une musique sisyphéenne.

Ce que l'exemple de Cage nous démontre c'est comment la circonstance de la présentation agit sur la façon que nous allons recevoir l'œuvre²⁰. Si le cadre de son expérience présuppose une certaine forme d'écoute, celle-ci implique qu'un sens est alors déjà associé à cette expérience, de sorte que peu importe ce qui y sonne sera néanmoins musical, dans le sens qu'en donne Attali. Ce qui constitue le genre *noise* se trouve de la sorte davantage dans l'écoute qu'il permet.

Dès lors, nous pouvons bel et bien considérer la *noise* en tant que genre musical. Cependant, elle reste néanmoins une critique dirigée principalement vers le pouvoir classificatoire du genre : c'est le refus d'objectivation (Novak, 2006)²¹, c'est la transgression des normes musi-

¹⁷ Traduction libre de : « capacity to simultaneously embrace the « total annihilation of everything », « a firm conviction in the power of nothingness » and the continuous creation of “so many new things”. »

¹⁸ Traduction libre de : « It is a mistake to say that here is music, there is noise: noise is in the crossing of those two apparently opposed terms. A necessary mistake, an inbuilt failure. »

¹⁹ Je me réfère principalement à ces deux énoncés de Chris Atton : « Genre construction can therefore be understood as discursive negotiation, as Toynbee acknowledges when he deploys the term genre-culture to capture the sense of genre as an ongoing process of social construction. » Et « Noise music theorists seem to be suggesting that instability is not only a continual feature of genre construction, but also a feature that makes any assessment of significance impossible » (2011 : 327).

²⁰ Un clin d'œil ici à la célèbre phrase de Marshall McLuhan : « The medium is the message » (1994)

²¹ David Novak indiquait que « **Noise is the opposite of classification**, in its refusal of categorical objectivity; this noise stands at the margins of musical style and the discursive emplacements of genre. » (2006 : 2)

cales. De même, en qualifiant la *noise* d'hypergenre et de métagenre comme l'ont fait Novak et Hergarty, dans les deux cas nous sommes confrontés à quelque chose d'informe, à quelque chose qui déborde de l'uniformité d'une objectivation. Il est « hyper » parce qu'il contient plusieurs genres, il est « meta » parce qu'il les transcende. Sa qualité de bruit lui « sert à aller au-delà de la signification et du sens : continuer à exprimer quelque chose, même si les mots n'y arrivent pas ou ont atteint les limites de leurs possibilités expressives » (Halligan, 2012 : 101, trad.²²). En visant cet état de bruit, la *noise* est orientée vers le dépassement des significations musicales normales et offre alors des expressions nouvelles élargissant ainsi, métaphoriquement, la phraséologie musicale. Du bruit musicalisé, de la musique bruitiste ; la *noise* porte l'un et l'autre de ces chapeaux tout en n'en portant aucun.

Un comportement humain

Maintenant que nous avons une meilleure idée de ce qu'est l'objet de la *noise*, et plus particulièrement son ambiguïté de filiation avec la musique et le bruit, il semble pertinent d'aborder une autre relation propre à la production musicale, la relation de l'artiste avec son auditoire. En fait, c'est de cette relation dont il est question dans le désir d'incompréhension noté plus haut. Comme je l'ai souligné, l'artiste de la *noise* s'en prend aux normes musicales, les mêmes normes qu'il partage avec son auditoire. Idéalement, il crée un objet inconfortable dont l'appréciation semble être digne du masochisme.

Dans cet ordre d'idées, Yves Citton nous fait d'abord remarquer que « le mot français ["Noise"], aujourd'hui vieilli, mais qui est probablement la source du dérivé anglais, est resté dans notre langue pour évoquer "querelles" et "disputes" ». Ensuite, il ajoute que « "[C]hercher noise à quelqu'un", c'est le provoquer, le pousser à bout, sans autre raison apparente que le plaisir de troubler la communication. L'étymologie est plus malsaine encore, dit-il, puisqu'elle renvoie au latin *nausea* : "le mal de

²² Traduction libre de : « does not exist as simply denoting the lack of possible meaning or interpretation — as non-meaning or non-sense. Rather, noise here works to push beyond meaning and sense : to continue to articulate something even once words have failed or reached the limits of their expressive possibilities. »

mer" » (2007 : 138). Bien sûr, cette évocation de querelles et de disputes n'est pas sans rappeler la confrontation, la transgression et la subversion. Tandis que ce mal de mer semble bien imaginer ce que l'expérience de la *noise* peut ressembler. Or, comme nous l'avons vu, malgré l'intention de ses compositeurs, la musique *noise* n'échappe pas à la musicalité, elle est l'une de ses multiples expressions. Il est possible que ce qui musicalise le bruit de la *noise* soit ce qui en facilite aussi l'expérience : la musicalité comme médicament anti-nausée.

La *noise* est constituée d'une histoire et de filiations avec d'autres genres musicaux, ce qui permet de lui accorder une valeur historique et de justifier son existence selon un regard musicologique. Or, toute musique n'est pas simplement de la « musique », mais surtout une expression musicale, c'est-à-dire un comportement humain particulier qu'on appelle globalement « musique » (Blacking, 2000 ; Blacking, 1990 ; Attali, 2001 ; Mowitt, 2012). Cet angle de vue est très important, puisqu'il permet de se distancer d'une analyse de la musique en elle-même, en favorisant plutôt son étude selon les expressions sociales qui font son existence et sa forme. Comme John Blacking l'indique :

On ne peut plus étudier la musique comme une chose en soi depuis que la recherche en ethnomusicologie a clairement démontré que les choses musicales ne sont pas toujours strictement musicales, et que l'expression de relations tonales des motifs sonores peut être secondaire à des relations extramusicales que représentent les tons. Nous pouvons convenir que la musique est sonore et qu'elle est organisée dans des modèles socialement acceptés, que faire de la musique peut être considéré comme une forme de comportement appris, et que les styles musicaux sont basés sur ce que l'homme a choisi de sélectionner à partir de la nature dans le cadre de son expression culturelle plutôt que sur ce que la nature lui a imposé. (2000 : 25, trad.²³)

²³ Traduction libre de : « We can no longer study music as a thing in itself when research in ethnomusicology makes it clear that musical things are not always strictly musical, and that the expression of tonal relationships in patterns of sound may be secondary to extramusical relationships which tones represent. We may agree that music is sound and that is organized into socially accepted patterns, that music making may be regarded as a form of learned behavior, and the musical styles are based

La *noise* est le résultat possible de modèles acceptés et appris socialement. Elle est leur expression. « Saisir le sens d'un morceau de musique, indique Simon Frith, c'est entendre quelque chose qui ne se présente pas tout simplement à l'oreille. Il s'agit de comprendre une culture musicale, d'avoir "un système d'interprétation" » (1998 : 249, trad.²⁴). Partant, la musique représente et porte en elle les composantes culturelles qui l'ont fait émerger, elle image une valeur culturelle du son, une symbolique du son (Bijsterveld, 2012), un artefact du politique (Sterne, 2006).

De la sorte, il faut comprendre ce genre musical comme un résultat normal, mais particulier, d'un enchevêtrement historique, idéologique, social et culturel. Cependant, l'opposition qu'il indique entre une approche ethnomusicologique et une autre musicologique en est une qui ne reste valable que pour les autres musiques. Ce sur quoi est assis le problème de la *noise*, et ce qui la rend particulière dans l'univers musical, c'est son incompréhensibilité. Elle empêche qu'on puisse analyser ce genre selon sa musique, et force plutôt l'observation de cet enchevêtrement complexe. À la réception, l'informaté de l'objet qui en résulte, oblige une participation augmentée des auditeurs et des auditrices dans sa mise en forme. S'il n'y a pas d'intention dans l'objet même de la *noise*, mais qu'il y en a au moins une d'offrir son expérience (l'incompréhensibilité, entre autres), les valeurs intrinsèques à l'œuvre sont alors rares, accidentelles, sinon inexistantes. Du coup, la réception (des récepteurs et du musicien) devient centrale dans la formation de valeurs à la *noise*. Si « la forme qu'elle prend et les effets qu'elle a sur les gens sont générés par les expériences sociales des corps humains dans différents environnements culturels » (Blacking, 2000 : 89, trad.²⁵), c'est à la réception et durant l'expérience que son sens apparaît principale-

on what man has chosen to select from nature as part of his cultural expression rather than on what nature has imposed to him. »

²⁴ Traduction libre de : « To grasp the meaning of a piece of music, is to hear something not simply present to the ear. It is to understand a musical culture, to have "a scheme of interpretation". »

²⁵ Traduction libre de : « Music is a synthesis of cognitive processes which are present in culture and in the human body : the form it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. »

ment. La musique devient alors le reflet des représentations du musicien, mais surtout le reflet des représentations des groupes dans lesquels il interagit. L'événement apparaît de la sorte comme un lieu d'interaction des représentations, et l'œuvre *noise* comme un appel à une négociation sémantique. L'existence d'un auditoire justifie le caractère social de la musique *noise* et propose la participation du musicien dans un dialogue avec son auditoire, quoi qu'il puisse être. La musique est « liée, indique Blacking, à sa conscience de, et son souci pour, ses pairs » (2000 : 108, trad.²⁶). L'intention de produire une musique insensée devient un acte social significatif dirigé vers l'auditoire qui devra ensuite y répondre. On est loin alors de la dénégation du monde que proposait Bourdieu, malgré l'intention de l'atteindre.

La réception

Le problème soulevé au début de cet article, comme nous l'avons vu, en est un de réception. Maintenant que nous avons situé la *noise* face au concept et à l'histoire de la musique, il faut alors aborder plus en profondeur ce que la réception englobe. Ses particularités nous permettront de mieux cibler ce qui sera nécessaire d'observer dans ce travail. Remarquons d'emblée que la réception est conceptuellement dissociable de l'expérience, mais lui est essentiellement liée. Ainsi, une définition de ce qui est compris en tant qu'expérience se profilera au travers la décomposition de la réception. De fait, la réception précède, participe à, et suit l'expérience. Elle inclut de la sorte son attente, son vécu, et son évaluation. En suivant ces trois moments, nous verrons dans cette partie comment la *noise*, malgré le projet de son incompréhensibilité, n'est jamais dénuée de sens.

La préparation

Le processus de la réception débute avant même l'expérience de l'objet de la *noise*. Il est amorcé par l'attente que nous en avons. L'arrivée à la conscience de l'éventualité d'une expérience *noise*, stimule en nous

²⁶ Traduction libre de : « will be related to his consciousness of, and concern for, his fellow human beings. »

toutes les connaissances qui permettent de prévoir les effets qu'elle aura sur nous lorsque sera venu le temps de la vivre. Les qualités que nous appliquerons à l'expérience ultérieurement, apparaissent déjà dans l'appréhension que nous en avons. Attendre quelque chose, c'est l'imaginer, et donc l'expérimenter préalablement imaginativement, selon les référents que nous possédons. L'attente est de la sorte une projection de ce qui devrait être, selon soi. Ainsi, si le concert *noise* ne dure que quelques heures, nous commençons néanmoins à l'imaginer dès que nous en avons connaissance, soit quelques heures, jours, semaines ou mois avant. L'image imprécise que nous créons, composée de souhaits et de craintes, nous permet d'anticiper positivement et négativement l'expérience à venir. Notre attention est orientée alors par ces souhaits et ces craintes, de sorte que chacun et chacune auront une perception unique d'un même événement. Selon nos anticipations, nous préparons notre expérience d'une façon particulière, mentalement et physiquement, afin de maximiser les bénéfiques et d'atténuer les inconvénients prévus. « Par la simple rêverie, observe David Huron, il est possible de rendre émotionnellement palpables les résultats futurs. À leur tour, ces sentiments motivent des changements de comportement qui peuvent augmenter la probabilité d'un futur résultat positif » (2007 : 8, trad.²⁷). En observant ce qui est attendu par les auditeurs et les auditrices de musique *noise*, il est possible d'obtenir les qualités qu'on attribut à l'objet de la *noise*, avant même son expérience.

Ce à quoi nous nous préparons, c'est le vécu d'une expérience dont la forme, peu importe les attentes que nous en avons, ne reste que potentielle avant qu'elle n'advienne. Son apparition génère alors quantité de réactions, dépendamment de sa proximité qualitative que nous ressentons qu'elle a avec les attentes que nous en avons. Apparaît d'abord une réponse prédictive²⁸, qui résulte de la solution ou non des attentes physiques d'une expérience, générant respectivement un sentiment positif ou négatif (Huron 2007 : 12-13). Apparaît ensuite une réponse réac-

²⁷ Traduction libre de : «Through the simple daydreaming, it is possible to make future outcomes emotionally palpable. In turn, these feelings motivate changes in behavior that can increase the likelihood of a future favorable result. »

²⁸ Traduction libre de : « Prediction response » (Huron, 2007 : 12-13).

tive²⁹, constituée de changements rapides de comportement physiques. « Cette réponse, observe Huron, a une fonction défensive ou de protection. Elle assume le pire scénario et répond en conséquence » (2007 : 13-14, trad.³⁰). Dès lors, au moyen de ces deux réactions nous attribuons des valeurs à l'expérience. Elle n'est plus extérieure à soi, elle devient la nôtre. C'est ce que Dewey nomme l'appréciation immédiate, c'est-à-dire « toute une gamme de comportements affectifs et moteurs », manifestés impulsivement sous les formes d'attirances ou de repoussements (Bidet, Quéré et Truc, 2011 : 19 ; Dewey, 2011 : 197-198). Pour le cas de la *noise*, on a qu'à penser à l'ensemble des réactions que peuvent susciter les accidents voulus de ses performances, tels les *glitches*, les soubresauts de volume et de fréquences, ou les interruptions soudaines. L'appréciation immédiate, c'est ressentir sans toutefois comprendre complètement ce que nous vivons, attribuant du coup des valeurs davantage sensibles qu'abstraites (Dufrenne, 2011 : 280) : un vécu qui précède et déborde de ce qui est dicible, significatif, mais pas encore signifié³¹.

L'adaptation

Ce qui nous intéresse dans ce travail, c'est à la fois les qualités produites durant cette appréciation immédiate, mais aussi les autres qualités suivant ces réactions plutôt spontanées. Or, ces autres qualités naissent d'une autre réaction qui nécessite davantage notre jugement. Il s'agit pour Huron de la réponse appréciative³², c'est-à-dire de la prise de conscience de l'expérience et de ses appréciations immédiates. C'est le moment où l'expérience vécue interagit avec nos attentes plus complexes et celles sociales. « Comme nous continuons à ruminer une situation, indique Huron, plusieurs réponses appréciatives successives peuvent s'ensuivre. Le point important ici, souligne-t-il, c'est que les ré-

²⁹ Traduction libre de : « Réaction response » (Huron, 2007 : 13-14).

³⁰ Traduction libre de : « The response is defensive or protective in function. The reaction assumes a worst-case scenario, and responds accordingly. »

³¹ L'appréciation immédiate est similaire à ce qu'on définit généralement de l'esthétique. Comme l'observe Vigna Postrel, citée par Nigel Thrift : « [a]esthetics is the way we communicate through the senses. It is the art of creating reactions without words, through the look and the feel of people, places, and things » (2010 : 291).

³² Traduction libre de « Appraisal Response » (Huron 2007 : 14).

ponses appréciatives peuvent impliquer la pensée consciente qui s'appuie souvent de facteurs sociaux et contextuels complexes » (2007 : 15, trad.³³). Dewey propose à ce sujet que pour qu'il y ait cet engagement de la conscience, il faut d'abord que ce qui est vécu s'écarte des attentes que nous en avons. Autrement, lorsque l'expérience répond exactement à ce qui est attendu, l'expérience est dite « ordinaire »³⁴, où il n'est pas nécessaire de s'adapter à quoi que ce soit. C'est le *statu quo*, c'est-à-dire le cours normal des choses, le vécu facilité par les habitudes, l'habitus, les normes, la routine, l'encyclopédie concrète, les techniques de corps, l'idéologie, la culture... bref, par l'ensemble des adaptations physiques et idéelles aux problèmes courants, acquises et répétées socialement, et qui font que nous agissons sans porter attention à nos actions qui y sont liées. L'expérience ordinaire renforce de la sorte ce qui nous va de soi, puisque ce qui est attendu ne nécessite pas d'être remis en cause. Comme l'observe Dewey, « [t]ant qu'une situation ne connaît pas, ou n'est pas menacée par un choc et une perturbation, un feu vert engage à poursuivre l'acte immédiat – l'action manifeste. Il n'y a alors ni besoin, ni désir, ni valuation, tout comme, en l'absence de doute, il n'y a pas de raison d'enquêter » (2011 : 150). C'est, dans notre cas, la musicalité de la *noise*. Pour qu'il y ait une formation de valeurs, il faut initialement une interruption du cours normal des choses, il nous faut du bruit.

Maintenant, nous savons déjà qu'une large part de l'expérience de l'objet de la *noise* nous est inconnue. C'est d'ailleurs la particularité principale de ce genre. Dans la relation de l'attente et de l'expérience, il est nécessaire qu'il y ait divergence. Si une partie des expériences de l'événement sera normale (pensons à des attentes aussi simples que la disposition de la salle, la langue parlée, la façon de se tenir, les compor-

³³ Traduction libre de : « As you continue to ruminate about a situation, several successive appraisal responses might ensue. The important point is that appraisal responses can involve conscious thought that often draws on complex social and contextual factors. »

³⁴ Traduction libre de « Mere experience » : « Mere experience is simply the passive endurance and acceptance of events. An experience, like a rock in a Zen sand garden, stands out from the evenness of passing hours and years and forms what Dilthey called a "structure of experience." In other words, it does not have an arbitrary beginning and ending, cut out of the stream of chronological temporality, but has what Dewey called "an initiation and a consummation". » (Turner, 1986 : 35)

tements à avoir, etc.), une autre partie reste essentiellement inattendue. Ce sont des expériences extraordinaires³⁵, que Dewey nomme « perturbation », représentant l'inattendu mentionné plus haut, la surprise pour Huron, le choc pour Adorno (2011 : 45), l'anomalie et la différence inexplicquée pour Camille Fallen (2012 : 32)³⁶, l'écart esthétique pour Hans Robert Jauss (1978 : 58)³⁷. Elles signifient l'écart entre l'expérience et ce qui en était attendu. Or, cette perturbation, « [d]u point de vue biologique, observe Huron, [...] est toujours une mauvaise chose. Même lorsque le résultat surprenant s'avère être bon, ne pas anticiper le résultat signifie que le cerveau n'a pas réussi à fournir des informations utiles sur les futurs possibles » (2007 : 21, trad.³⁸). La perturbation nous dérobe des normes, celles dont la conformité est confortable, mais conservatrice ; c'est être dérangé, et il faut s'en prémunir. Qu'elle soit davantage physique ou intellectuelle, l'expérience est à la fois familière et insolite.

S'en suit alors une réduction de cette différence inexplicquée, de cet écart esthétique. Plus la *noise* déstabilise, plus l'individu sera engagé dans un processus visant à faire sens ce qui ne l'est pas initialement. On travaille à faire une place à cette surprise parmi les expériences ordinaires, à la connaître. L'appréciation immédiate manifeste déjà le faussé entre l'attente et l'expérience. Nous comblons ensuite ce fossé en jugeant cette différence en fonction de ce que nous connaissons déjà et ce que nous avons déjà expérimenté (Dewey, 2010 : 497 ; Salimpoor et Zatorre, 2013 : 66), amenant à nouveau une personnalisation de l'objet,

³⁵ Dewey ne fait pas mention de ce concept.

³⁶ Camille Fallen associe quant à elle cette perturbation à l'anomalie, qu'elle indique « exprimer l'émergence d'un *quid*, d'une *entité* qui se dérobe effectivement à la règle et à la régularité, à l'uniformité et à l'égalité, au type et à l'identité et qui ne se laisse répertorier par aucune des catégories, classifications, normes, règles ou lois en usage » (2012 : 15). C'est une « *différence inexplicquée* », où un « *voir d'un genre particulier se démarque d'un prévoir* » (Fallen, 2012 : 32).

³⁷ C'est l'écart esthétique, c'est-à-dire « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières » (Jauss, 1978 : 58).

³⁸ Traduction libre de : « From a biological perspective, surprise is always a bad thing. Even when the surprising outcome turns out to be good, failing to anticipate the outcome means that the brain has failed to provide useful information about possible futures. »

diminuant son étrangeté. « [N]os premières réactions aux événements, indique Huron, sont susceptibles de révision ou d'augmentation. Ce que nous trouvons d'abord excitant ou effrayant peut être complètement transformé par une réflexion plus approfondie » (2007 : 14-15, trad.³⁹ ; Dewey, 1959 : 397). L'évaluation est un processus d'adaptation par lequel la perturbation qu'accomplit l'œuvre dans l'expérience ordinaire, est familiarisée (Shusterman 1997 : 30). L'appréciation immédiate et l'évaluation englobent de la sorte un ensemble de réactions physiques et intellectuelles qui attribuent des valeurs à ce qui diverge des nos attentes (Bidet, Quéré et Truc, 2011 : 29). Par l'évaluation, l'expérience n'est plus seulement une réaction vive, elle fait apparaître, dans notre cas, une bonne ou une mauvaise *noise*, une meilleure ou une pire *noise*.

Grâce à l'écart entre l'expérience et nos attentes, nous sommes engagés dans un processus d'adaptation. Au lieu du renforcement de ce qui nous va de soi, la perturbation nous amène plutôt à le reconsidérer : nos attentes ont été défailtantes. Or, par l'évaluation nous nous réapproprions cette divergence afin de l'intégrer parmi nos expériences personnelles. Avec cette intégration, s'opère alors une transformation de nos propres considérations actuelles et des attentes que nous aurons éventuellement. C'est le lieu d'une nouvelle normativité, comme le propose Fallen, c'est-à-dire d'une nouvelle « puissance qui [...] rend effectives les nouvelles normes de nouvelles formes de vie » (2012 : 14). Les nouvelles valeurs découlant de la nouvelle expérience s'installent dans la mémoire de sorte que l'expérience similaire subséquente risque d'engager une perturbation diminuée (Huron, 2007 : 219). L'expérience devient de la sorte « significative » et « pas qu'une simple sensation » (Shusterman, 1997 : 30, trad.⁴⁰). C'est ce que Dewey indique être *une* expérience (ou cette expérience-là), comparativement à l'expérience ordinaire; c'est l'expérience esthétique (Dewey, 2010 : 49-50 ; Shusterman, 1997 : 31).

³⁹ Traduction libre de : « Our initial reactions to events are susceptible to revision or augmentation. What we find initially exciting or startling may be completely transformed by further thought. [...] Once conscious thought is engaged, the assessment of a situation is the province of the appraisal response. »

⁴⁰ Traduction libre de : « meaningful experience, not mere sensation [...] (Its affective power and meaning together explain how aesthetic experience can be so transfigurative). »

Il s'agit à la fois d'une nouveauté apportant des nouvelles informations et une intégration de celles-ci à travers ce que l'on sait déjà. Après coup, ce n'est plus une nouveauté, mais ce n'est pas non plus l'équivalent de ce qu'on savait déjà. La perturbation modifie nos perceptions de ce qui doit être, de nos attentes. Sans être référentielle, l'expérience de la *noise* informe, elle transforme le savoir de l'auditeur et de l'auditrice, tout en étant partiellement teintée de l'auditeur et de l'auditrice, en comblant l'écart esthétique, résolvant la différence inexplicquée.

L'émancipation

Cette relation avec l'œuvre est une appropriation que Jacques Rancière appelle l'émancipation du spectateur. Selon lui, on conçoit généralement son rôle comme un simple réceptacle passif. « Être spectateur, dit-il, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir » (2008 : 8). La façon qu'il décrit cette inaction image quelque peu ce qui est décrit plus haut au sujet de l'expérience ordinaire, c'est-à-dire l'expérience non perturbée qui comble sans embuche les attentes. L'art qui fournit de la sorte ce qui est attendu par l'auditoire le délaisse dans « l'abrutissement » de la fascination pour l'apparence, et l'emportement de l'empathie (2008 : 10). Or, le rôle de l'art pour Rancière, c'est de nous sortir de cet état, c'est de perturber notre expérience ordinaire. C'est grâce à cette perturbation que l'émancipation s'opère. Ceci passe par la présentation d'« un spectacle étrange, inusuel, une énigme dont il ait à chercher le sens », sinon, au contraire, par une prestation qui intègre véritablement le spectateur, abolissant sa « distance raisonneuse » (2008 : 10). L'exemple de Griefier en introduction met justement en scène ces deux formules, à la fois grâce à la masse informe de fréquences, mais aussi grâce à son intégration à la foule et à l'utilisation perverse de l'empathie.

Rancière va plus loin, en voyant dans cette perturbation une capacité politique de l'œuvre⁴¹. « Les images de l'art, dit-il, ne fournissent pas des armes pour les combats », ce qui est justement initialement le cas pour la

⁴¹ Il utilise l'expression « capacité politique de l'image », mais nous verrons bientôt – si vous suivez bien l'ordre du texte – comment « image » colle mal à ce qu'offre la *noise*.

noise. Cependant, ses œuvres « contribuent à dessiner les configurations nouvelles du visible, du dicible et du pensable, et, par là même, un paysage nouveau du possible. Mais elles le font à condition de ne pas anticiper leur sens ni leur effet » (2008 : 113). La perturbation, l'inattendu, la surprise, l'anomalie deviennent des actes politiques dont la *noise* est la représentante⁴². Il ajoute à cela que l'inaction nous laisse dans un état contemplatif où l'activité que nous observons ne nous implique pas, et nous montre plutôt, ultimement, notre inaction. Ce que nous y contemplons c'est « l'activité qui [nous] a été dérobée, c'est [notre] propre essence, devenue étrangère, retournée contre [nous], organisatrice d'un monde collectif dont la réalité est celle de cette dépossession » (Rancière 2008 : 13). La perturbation impose notre participation et nous détourne de notre contemplation inactive. En tant que spectateurs, nous sommes actifs et libres, mais le sentiment d'émancipation n'advient que lorsque, dans la condition d'un concert, l'œuvre provoque notre action. Le manque de sens voulu et atteint dans plusieurs composantes de la prestation de la *noise*, devrait justement nous faire sortir – violemment, certains diraient – de la seule contemplation oisive.

Conclusion

La production d'une musique transgressive, contrariante, complexifie sa réception — telle une communication où l'émetteur refuse d'utiliser les codes communs et où le récepteur persévère dans sa tentative à comprendre le message. Cependant, ce qui est enclenché par cette transgression, c'est un processus que l'on retrouve à toutes les fois que l'expérience ordinaire est perturbée. Autrement dit, ce que le problème de la réception de la musique *noise* soulève, n'est finalement que l'exposition plus claire d'un phénomène courant, éclairé grâce à un plus grand degré de perturbation supposé, dont l'amplitude est relative au degré de surprise qu'il génère chez l'auditoire. L'étude de la réception de la musique *noise*, sous cet angle, promeut l'observation des différents types d'interactions que subit l'individu face à la nouveauté.

⁴² D'autres chercheurs conçoivent d'ailleurs l'acte de produire la *noise* comme un acte de résistance culturelle (De Seta, 2011), de résistance idéologique (Mattin et Iles, 2009) et de résistance politique (Lee, 2012).

La piste qu'ouvre cet article nous oriente vers l'observation des gains que l'expérience de la *noise* procure aux auditeurs et aux auditrices. La complexité de la situation historique et conceptuelle de ce genre musical offre un lieu de recherche dont les limites restent toujours imprécises. Or, à partir des théories de la réception présentées plus haut, nous remarquons que cette imprécision participe au bon fonctionnement du processus de la valuation. Bien qu'il soit présent dans toute expérience, c'est dans celles les plus inhabituelles que ce processus est le plus apparent. Il permet de mettre en lumière notre propre créativité, notre propre activité, et conséquemment notre propre pouvoir sur les forces contrariantes environnantes. De la sorte, au lieu d'une musique dont l'expérience ne serait que strictement agressive et marginale, elle nous apparaît maintenant comme un outil permettant la sensation de notre propre pouvoir individuel sur les forces stylistiques, sociales et culturelles dans lesquelles nous nous situons : la *noise* comme expérience politique.

Bibliographie

- ADORNO, Théodor W. (2011). *Théorie Esthétique*. Paris : Klincksieck. 514 pages.
- (1962) *Philosophie de la Nouvelle Musique*. Paris : Gallimard. 222 pages.
- ATTALI, Jacques (2001). *Bruits : Essai sur l'Économie Politique de la Musique*. Paris, Le Livre de Poche. 281 pages.
- ATTON, Chris (2011). « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », *Journal of Popular Music Studies*, vol.vol. 23, no 1. 324 à 342.
- BIDET, Alexandra; Louis QUÉRÉ et Gêrôme TRUC (2011). « Ce à Quoi Nous Tenons : Dewey et la Formation des Valeurs ». 5 à 64, dans John DEWEY. *La Formation des Valeurs*. Paris : La Découverte.
- BIJSTERVELD, Karin (2012). « Listening to machines : Industrial Noise, Hearing Loss and Cultural Meaning of Sound ». 152 à 167, dans Jonathan STERNE (dir.), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- BLACKING, John (2000). *How Musical is Man ?* États-Unis : University of Washington Press. 116 pages.
- (1990). *A Commonsense View of All Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. États-Unis : Cambridge University Press. 216 pages.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction*. Paris : Les Éditions de Minuit. 670 pages.
- (1974). « Les Fractions de la Classe Dominante et les Modes d'Appropriation de l'Oeuvre d'Art », *Social Science Information*, vol. 13, no 7. 7 à 31.
- BURKE, Peter J. Et Stephen L. FRANZOI (1988). « Studying Situations and Identities Using Experiential Sampling Methodology », *American Sociological Review*, vol. 53, no 4. 559 à 568.
- BURKE, Peter J. et Jan E. STETS (2009). *Identity Theory*. États-Unis : Oxford University Press. 256 pages.

- CAGE, John (1976). *Silence : Lectures and Writings by John Cage*. États-Unis : Wesleyan University Press. 276 pages.
- CARRÈRE, Emmanuel (2014). *Le Royaume*. Paris : P.O.L. 640 pages.
- CITTON, Yves (2007). « Le Percept Noise Comme Registre du Sensible », *Multitudes*, no 28. 137 à 146.
- COUSINEAU, Marion, Josh H. MCDERMOTT, and Isabelle PERETZ (2012). « The Basis of Musical Consonance as Revealed by Congenital Amusia », *PNAS*, vol. 109, no 48. 19858 à 19863.
- DE SETA, Gabriele (2011). *Mediation through Noise: Experimental Music in China*. Thèse (M.A.) Pays-Bas: Université de Leyde. 61 pages.
- DEWEY, John (2011). *La Formation des Valeurs*. Paris : La Découverte. 235 pages.
- (2010). *L'Art Comme Expérience*. France : Folio Essais. 596 pages.
- (1958). *Experience and Nature*. New York : Dover Publications. 443 pages.
- DUFRENNE, Mikel (2011). *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*. Paris : Les Presses Universitaires de France, Épiméthée. 692 pages.
- FALLEN, Camille (2012). *L'Anomalie Créatrice*. France : Éditions KIMÉ. 144 pages.
- FRITH, Simon (1998). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. États-Unis : Harvard University Press. 360 pages.
- GEGENSICHKOLLEKTIV (GSK) (2012). « Anti-Self: Experience-less noise ». 193 à 206, dans Michael GODDARD, Benjamin HALLIGAN et Paul HEGARTY (dir.), *Reverberations : The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. États-Unis : Continuum. 240 pages.
- GOFFMAN, Erving (1991). *Les Cadres de l'Expérience*. Paris : Les Éditions Minuit. 572 pages.
- GOODMAN, Steve (2009). *Sonic Warfare : Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge : M.I.T. Press. 270 pages.
- GRIEFER (2010). Site internet (deterrent.net/griever), consulté le 10 février 2015.
- GRIFFITHS, Paul (2010). *Modern Music and After*. États-Unis : Oxford University Press. 456 pages.

- HALLIGAN, Benjamin (2012). « 'As if from the sky': Divine and Secular Dramaturgies of Noise ». 101 à 120, dans Michael GODDARD, Benjamin HALLIGAN et Paul HEGARTY (dir.), *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. États-Unis : Continuum. 240 pages.
- HEGARTY, Paul (2013). « Brace and Embrace: Masichism in Noise Performance », 133 à 146, dans Marie THOMPSON et Ian BIDDLE (dir.), *Sound, Music, Affect : Theorizing Sonic Experience*. Londres : Bloomsbury. 247 pages.
- (2007). *Noise Music: A History*. États-Unis : Continuum. 232 pages.
- HURON, David (2007). *Sweet Anticipation : Music and the Psychology of Expectation*. États-Unis : The MIT Press. 462 pages.
- JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris : Gallimard. 336 pages.
- JOURDAIN, Anne et Sidonie NAULIN (2011). *La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques : Sociologies contemporaines*. Paris : Armand Colin. 128 pages.
- KAHN, Douglas (2012). « Noises of the Avant-Garde ». 427 à 448, dans Jonathan STERNE (éditeur), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- LABELLE, Brandon (2012). « Auditory Relation ». 448 à 474, dans Jonathan STERNE (dir.), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- LE BRETON, David (2012). *L'interactionnisme Symbolique*. Paris : Les Presses Universitaires de France. 256 pages.
- 2001, *Les Passions Ordinaires : Anthropologie des Émotions*. Paris : Armand Colin. 223 pages.
- LEE, Carolyn (2012). *Noise & Silence : Underground Music and Resistance in the People's Republic of China*. Thèse (M.A.) Los Angeles : Université de Californie du Sud. 51 pages.
- MATTIN et Anthony ILES (2009). *Noise & Capitalism*. Espagne : Arteleku Audiolab. 191 pages.
- MASTERS, Marc (2007). *No Wave*. Londres : Black Dog Publishing. 205 pages.

- MOWITT, John (2012). « Sound of Music in Era of Electronic Reproduction ». 213 à 224, dans Jonathan STERNE (dir.), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- NANCY, Jean-Luc (2002). *À l'Écoute*. Paris : Galilée. 85 pages.
- NOVAK, David (2013). *Japanoise : Music at the edge of Circulation*. États-Unis : Duke University Press. 292 pages.
- (2008). « 2.5x6 meters of space : Japanese music coffeehouses and experimental practices of listening », *Popular Music*, vol. 27, no 1. 15 à 34.
- (2006). *Japan noise : global media circulation and the transpacific circuits of experimental music*. Thèse (Ph.D.) États-Unis : Université de Columbia. 437 pages.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le Spectateur Émancipé*. Paris : La Fabrique. 145 pages.
- ROSS, Alex (2010). *The Rest is Noise : À l'Écoute du XXe siècle – la Modernité en Musique*. Paris : Actes Sud. 767 pages.
- SALIMPOOR, Valorie N. et Robert J. ZATORRE (2013). « Neural Interactions That Gives Rise to Musical Pleasure ». *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Vol. 7, Num. 1. 62 à 75.
- SCHAFER, Raymond Murray (2012). « The Soundscapes ». 95 à 103, dans Jonathan STERNE (dir.), *The Sound Studies Reader*. Angleterre : Routledge. 566 pages.
- (2010). *Le Paysage Sonore : Le monde comme musique*. Paris : Wildproject. 411 pages.
- SHUSTERMAN, Richard (1997). « The End of Aesthetic Experience », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, no. 1. 29 à 41.
- STERNE, Jonathan (2006). *The Audible Past - Cultural Origin of Sound Reproduction*. États-Unis : Duke University Press. 450 pages.
- THOMPSON, Marie (2014). *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. Thèse (Ph.D.) Royaume-Uni : International Centre for Music Studies, Newcastle University. 256 pages.

- (2012). « Music for Cyborgs: the Affect and Ethics of Noise Music ». 207 à 218, dans Michael GODDARD, Benjamin HALLIGAN et Paul HEGARTY (dir.), *Reverberations: The Philosophy, Aesthetics and Politics of Noise*. États-Unis : Continuum.
- THRIFT, Nigel, (2010). « Understanding the Material Practices of Glamour ». 289 à 308, dans Melissa GREGG et Gregory J. SEIGWORTH (dir.), *The Affect Theory Reader*. Durham et Londres, Duke University Press.
- TURNER, Victor (1986). « Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience », 33 à 44, dans Victor W. TURNER et Edward M. BRUNER (dir.), *The Anthropology of Experience*. États-Unis : University of Illinois Press. 400 pages

Du jazz à la campagne. Le cas d'Uzeste et de son festival comme sociologie d'un conflit et de son dépassement

Benoît Lartigue

Cet article cherche à analyser sociologiquement la pérennité des relations conflictuelles qu'entretiennent le village d'Uzeste (France) et le festival de jazz qu'il accueille depuis plus de 35 ans. L'analyse du discours des différents acteurs du conflit dévoile, d'une part, la façon dont un festival comme celui-ci se révèle par trop étranger aux structures et à la culture d'un tel village pour s'y faire pleinement accepter. Elle rend également compte de la manière dont ces mêmes acteurs parviennent à dépasser le conflit en le redéfinissant en des termes qui leur sont familiers, l'assimilant ainsi à l'histoire ordinaire de leur village.

Mots clés : Étude de cas, village, conflit, festival, jazz

Uzeste, sud du département de la Gironde, France. Un village de 450 habitants, situé à une heure de route à peine de Bordeaux, la métropole aquitaine. Présenter Uzeste, c'est comme décrire « *le village parfait* : [...] *Le ruisseau qui partage le village en deux, une place qui a quatre directions, nord, sud, est, ouest* » (un villageois)¹. Autour de la place, des commerces, plutôt nombreux au regard des communes environnantes et considérant sa petitesse : une boulangerie, une boucherie et un bar-tabac qui fait aussi office d'épicerie. À une soixante de mètres au nord-ouest, l'école communale, avec sa cour et son préau ; derrière elle, le terrain de football. Uzeste, « *c'est le village typique* » (le même villageois) : celui que l'on aime et que l'on ne veut pas quitter. C'est aussi un tissu social relativement vivant, au maintien duquel participent ses commerces et ses associations, qui sont ici une douzaine à proposer des activités variées. Au même titre que son pittoresque ou son authenticité, elles font la fierté du village, car elles sont pour ses habitants les signes d'un lien social qui fonctionne.

Si le village jouit d'une certaine notoriété régionale, il la doit pour beaucoup au festival qui, depuis plus de 35 ans, anime son bourg : *Uzeste Musical*, dont le climax est l'*Hestejada de las arts*² du mois d'août. Chaque été et une semaine durant, à l'*Estaminet* et dans les rues, dans les prés et dans les bois, ce sont du jazz, de la poésie, de la comédie et de la tragédie, des débats philosophiques et politiques, auxquels assistent et prennent part dans une ambiance apaisée quelques milliers de spectateurs, trois ou quatre tout au plus. Mais *Uzeste Musical*, ce sont aussi des saisons, les *Uzestival*, durant lesquels, à chaque congé scolaire, quelques dizaines de personnes viennent assister à des concerts ou participer à des ateliers d'initiation, d'apprentissage et de perfectionnement de la pratique musicale. Ce festival permanent, il est l'initiative d'un homme que tout le monde connaît au village. Bernard Lubat, né à Uzeste à la fin de la Seconde Guerre mondiale, est un musicien reconnu de la scène jazz française et internationale. Il est le porteur d'un festival qu'il a créé, soutenu et toujours assumé ; il est sa tête d'affiche permanente, son moteur. Reconnu d'intérêt public, son festival fonctionne en grande partie grâce

¹ Afin de faciliter la lecture de cet article et de les distinguer des références à la littérature sociologique, toutes les citations issues d'entretiens – formels ou informels – sont rapportées en italique.

² En Gascon, le dialecte régional, cela signifie « La grande fête estivale des arts. »

aux subventions des institutions départementales, régionales et nationales qui soutiennent un projet animant depuis plus de trois décennies un territoire, ravivant ses traditions, chantant son patois qu'il métisse de jazz et de musiques exotiques, et y apportant des réflexions politiques et philosophiques. Un festival qui, aussi, porte une dynamique à un village, fait vivre ses commerces et lui assure un accès permanent à la culture.

En dépit de l'atout que semble naturellement représenter un festival pour le territoire qui l'accueille (Garat, 2005), Uzeste et son festival cohabitent difficilement. De toutes les années qu'il a vécues, rares ont en effet été celles où ce dernier s'est déroulé sans embûches. L'entente a presque toujours été difficile avec les administrations municipales qui se sont succédé, si bien qu'il n'y en a qu'une, dit-on au village, qui ait jamais réussi à composer avec lui. Il faut dire que le festival peine à se faire accepter par les habitants d'un village partagé : quand certains l'apprécient sincèrement, lui et sa figure emblématique, une majorité semble les détester franchement. À en croire l'artiste Lubat et ses soutiens, cette majorité serait portée par la municipalité actuelle, avec laquelle l'adversité est chronique et les controverses régulières : ils en auraient eu la preuve au cours de l'été 2011, quand celle-ci se serait essayée à l'expulser de son logement. Même la presse s'en était alors mêlée, à laquelle il avait certifié que « madame la Maire [était] le bras armé des campagnards qui ont la haine de l'art » (Bernard Lubat, cité dans Cottin, 2011).

Cet article propose d'analyser dans une perspective sociologique les relations qu'entretiennent le village d'Uzeste et son festival, et cherche à expliquer tant les raisons de la conflictualité qui les caractérise que celles de sa pérennité. Il s'appuie sur une enquête menée au sein du village entre les mois de septembre 2011 et mai 2012, qui a consisté en l'observation de spectacles du festival, la réalisation d'une quinzaine d'entretiens semi-dirigés auprès de villageois et/ou d'acteurs politiques locaux, partisans comme détracteurs du festival, et la lecture d'un corpus d'articles de presse traitant du différend qui oppose la municipalité à l'organisation du festival. L'analyse des données ainsi recueillies se fonde sur la combinaison de deux approches théoriques : celle de la théorie des champs et du sens pratique élaborée par Bourdieu et celle, pragmatique, des économies de la grandeur de Botlanski et Thévenot

(1991) et de la sociologie de la critique de Boltanski (2009). Bien conscient, cependant, que ces deux approches se sont historiquement opposées, notre intention est ici de les (ré)concilier dans le but de faire valoir leur potentielle complémentarité.

Cet article procède ainsi en trois moments. Après avoir présenté dans un premier temps la dimension esthétique et culturelle – au sens de *pratiques culturelles* – du différend, nous verrons que les véritables raisons du conflit résident en fait dans l'« étrangeté » que représente un festival artistique de ce type pour un espace (social) comme le village d'Uzeste. Nous proposerons alors dans un troisième et dernier temps une explication au caractère pérenne du conflit, en analysant la façon dont chacune des parties qui s'opposent lutte pour redéfinir l'objet du différend en fonction du *sens pratique* et des ressources qui lui sont propres. Nous verrons que, tandis que le festival est porté à faire du conflit uzestoïse l'expression locale d'un enjeu d'ordre global, ses opposants sont disposés à réduire le différend à une simple querelle personnelle et domestique. Ce faisant, ils redéfinissent un conflit – dont la longévité pourrait *a priori* sembler insoutenable – en des termes qui leur sont familiers, et relativisent une conflictualité qu'ils assimilent à l'histoire ordinaire de leur village.

Une esthétique étrangère aux villageois.

La force répulsive des *habitus*

Une première voie pour comprendre la difficile cohabitation d'Uzeste et de son festival consiste, en s'inscrivant dans une perspective de sociologie des publics et des pratiques culturelles, à analyser l'esthétique qu'il propose et la réception que peuvent en avoir les villageois. À Uzeste, on s'accorde à dire que l'on est peu nombreux à assister aux représentations du festival³, et l'on aime à décrire sa programmation comme étant au revers des goûts les plus communs. Lorsque les villageois évoquent les raisons qui les maintiennent à distance de cette esthétique, leurs discours révèlent des logiques qui s'apparentent aux effets de l'*habitus*,

³ Les différentes soirées auxquelles nous avons eu l'occasion d'assister au cours de notre enquête ont confirmé les dires des Uzestoïses. À titre d'exemple, évoquons cette soirée de l'automne 2011 où seules 5 des 43 personnes présentes vivaient à Uzeste (des spectateurs qui nous furent d'ailleurs présentés comme des habitués), la majorité des spectateurs résidant à Bordeaux.

tel que le définit Bourdieu. « Principe de division en classes logiques qui organise la perception du monde social » (Bourdieu, 1979 : 190), l'habitus fait que différents individus auront d'un même produit culturel des « expériences différentielles [...] en fonction des dispositions qu'ils doivent à leur position dans l'espace économique » (*Ibid.* : 111-112). Il est, en cela, un principe générateur de goûts et de pratiques : en tant que « structure structurante, qui organise les pratiques et la perception des pratiques [...] [et] structure structurée [...] produit de l'incorporation de la division en classes sociales » (*Ibid.* : 191), son rôle est central dans le rapport individuel et collectif aux œuvres et aux produits culturels.

Pour bien des Uzestois, l'art que l'on performe au festival se révèle difficilement accessible, parfois même inintelligible. Comme le dit une villageoise, *Uzeste Musical* est effectivement toujours perçu comme étant « conceptuel ». Elle illustre son propos : « *J'avais assisté une fois, dans [l'église], à un concert de fausses notes. Eh ? Après tout, pourquoi pas ? On a inventé une gamme qui a une certaine sonorité. Et pourquoi celle-là, et pas d'autres ? Et on avait un concert de fausses notes. Spécial... Spécial, spécial.* » Du côté de l'organisation du festival, on s'amuse d'ailleurs de l'incrédulité que peut provoquer l'art contemporain chez des villageois qui ne parviennent pas à en saisir le sens, et l'on se souvient d'un été où les gens du coin s'étaient indignés de l'un des spectacles au programme : « *Ils ont commencé à dire qu'on était des voyous, qu'ils avaient vu un accouchement clandestin pendant le festival... Un accouchement clandestin pendant le festival ! Alors que c'était une troupe de théâtre qui faisait un truc dans la rue. On avait fait des "orgies dans l'église" ! Enfin, ils voient des bêtes, quoi, les mecs !* » (Bernard Lubat, directeur d'*Uzeste Musical*). Les manifestations du festival provoquent ainsi une forme particulière de réaction de la part des villageois qui s'étonnent, s'effraient ou s'offusquent de ce qu'ils ne parviennent que difficilement à reconnaître comme une esthétique. Ici, point d'acte volontaire dans la réaction ; plutôt un sens pratique, produit d'un habitus qui oriente l'appréciation, détermine le goût et insinue le dégoût. Le propos de cette villageoise citée à l'instant est éloquent du hiatus qu'il peut y avoir entre le sens attaché à la production de l'œuvre et le sens – ou, peut-être plus encore, le non-sens – perçu dans sa réception : l'apparente exigence du « concert de fausses notes », à demi-mot reconnue, et la culture spécifique nécessaire à son appréciation sinon

même à son intelligibilité, font que la performance n'est pas pleinement saisie. Pour le dire autrement, sans l'habitus qui permet de la comprendre, sans la nécessaire propension à la percevoir comme intelligible et appréciable, l'œuvre perd son essence même d'œuvre, car celle-ci « ne prend [effectivement] un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée » (Bourdieu, 1979 : 2) ; plus encore, elle peut être un affront au bon sens de celui qui, ne jouissant pas des dispositions nécessaires à son appréciation, « se sent submergé, noyé devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmes, de couleurs et de lignes sans rime ni raison » (*Ibid.*). En outre, ceux-là mêmes qui au village apprécient ce qui se joue durant le festival en reconnaissent volontiers l'exigence. L'un d'eux concède par exemple que « [lorsqu'] on n'a pas l'habitude ou la culture pour connaître, c'est difficile à aborder ». C'est d'ailleurs pour ces raisons qu'une autre pense ne pas être en mesure de toujours pleinement apprécier la musique qui se joue au festival, celle qu'elle qualifie de « *musique contemporaine* » : « *Peut-être, suggère-t-elle, parce que je ne suis pas suffisamment formée à ça. Ça, c'est possible.* »

À l'origine du conflit : l'ébranlement d'un ordre social

Plus encore que dans ses qualités esthétiques, c'est dans l'étrangeté des logiques et des valeurs que le festival importe au village qu'il convient de trouver les raisons du conflit. Une façon privilégiée de comprendre cette étrangeté consiste à appréhender le village comme un champ, au sens que Bourdieu donne à ce concept⁴. Le recours à la théorie des grandeurs de Boltanski et Thévenot (1991) permet ici de définir

⁴ Le format restreint de cet article ne permet pas de présenter en son entier l'opération par laquelle le village et sa communauté ont pu être définis comme un champ social, et c'est pourquoi nous faisons le choix de ne présenter que les éléments les plus indispensables à sa constitution, en l'occurrence les notions d'*enjeu* et de *doxa*. Nous invitons le lecteur désireux d'en savoir plus sur ce travail de définition à consulter le mémoire de maîtrise dont est issu le présent article, en particulier les pages 55 à 81 (Lartigue, 2014).

l'enjeu et l'expérience doxique⁵ de ce champ, que nous nommons *champ local*.

Le discours des villageois laisse entrevoir que tous reconnaissent et partagent un même enjeu, qui consiste en un *bien-vivre ensemble à Uzeste*. Cet enjeu, et plus particulièrement les moyens légitimes de sa réalisation, y sont fondés sur un ensemble de codes de conduites et de référents culturels ou normatifs qui s'apparentent en de nombreux points aux principes et aux grandeurs constitutifs du *monde domestique* que Boltanski et Thévenot conceptualisent (1991)⁶. On valorise en effet

⁵ Les enjeux d'un champ, spécifiques à celui-ci et réductibles à aucun autre, définissent l'objet, le projet ou le dessein pour lequel les agents s'engagent en son sein. Ainsi, écrit Bourdieu : « Pour qu'un champ marche il faut qu'il y ait des enjeux et des gens prêts à jouer le jeu, dotés de l'habitus impliquant la connaissance et la reconnaissance des lois immanentes du jeu, des enjeux, etc. » (1980a : 115). Cette (re)connaissance ne s'exprime cependant pas sous le mode conscient, mais sous celui de la croyance, ineffable, qui est « constitutive de l'appartenance [au] champ » (Bourdieu, 1980b : 113). C'est cette croyance que Bourdieu nomme *doxa* : « cette relation d'adhésion immédiate qui s'établit entre un *habitus* et un champ auquel il est accordé, cette expérience muette du monde comme allant de soi que procure le sens pratique » (*Ibid.* : 115), expérience « dans laquelle on accorde au monde une croyance plus profonde que toutes les croyances (au sens ordinaire) puisqu'elle ne se pense pas en tant que croyance » (Bourdieu, 1994 : 156). Pour le dire plus simplement, la *doxa* réfère à l'adhésion à l'ensemble des présupposés qu'il est nécessaire de reconnaître, sous un mode inconscient, pour appartenir à un champ.

⁶ Boltanski et Thévenot conceptualisent six cités et mondes qui s'opposent mutuellement, et qui renvoient à des principes et correspondent à des registres de grandeurs qui leur sont propres. Il y a selon eux des cités domestique, d'inspiration, d'opinion, civique, industrielle et marchande – Boltanski et Chiapello (1999) en ont défini une septième, la cité dite « par projets » ; et il y a tout autant de mondes. Les cités sont des formes isolées, des agencements de grandeurs épurées, de telle sorte qu'en la cité industrielle par exemple, seuls les principes du monde qui la sous-tend n'ont de valeur. Les mondes constituent plutôt des répertoires dans lesquels les acteurs, tant dans le cadre d'une situation ordinaire qu'au cours d'une dispute, viennent puiser des arguments pour fonder et (se) justifier leurs actes. Les *principes* correspondent alors aux valeurs fondamentales des mondes et des cités, quand la *grandeur* renvoie à la « taille » des personnes et à la qualité de leurs actes par rapport à ces principes (cependant, lorsqu'elle est utilisée au pluriel, la notion de *grandeurs* se révèle être un synonyme de celle de *principes*). Ainsi, le monde domestique, que transcendent les principes de tradition, de génération et de hiérarchie, reconnaît l'état de grand aux ascendants, aux anciens ou au père, et voit des comportements vertueux dans la courtoisie, la bienséance et la fidélité (Boltanski & Thévenot, 1991 : 206-222) ; le monde de l'inspiration, défini par les principes de création et d'inspiration, voit dans l'artiste, le génie et même le fou de grands êtres typiques, et valorise la passion, la spontanéité et l'émotion (*Ibid.* : 200-206) ; etc. Pour une présentation complète de la théorie de la

à Uzeste la courtoisie et la politesse, seules garantes d'une sociabilité qui s'opère dans des relations de proche et en un espace où l'on se connaît tous, si bien que l'on s'offusque de ce que ces nouveaux habitants – ceux que l'on nomme les *périurbains* – refusent de s'intégrer à la communauté, claquant le volet aussitôt qu'on les salue. On aime, aussi, s'y décrire comme s'inscrivant dans une continuité et une descendance, revendiquant le fait, à l'image de cette villageoise, « *de vivre dans la propriété de [ses] grands-parents, où [ses] parents ont vécu, parce qu'[on] est attachée à ces lieux* ». On y est fier du gascon, le patois local⁷, autant que l'on y apprécie l' ancestrale chasse à la palombe et les copieux repas qui l'accompagnent. On sait, encore, reconnaître la réputation d'une famille, que les aïeux auront pu grandir par leurs actes passés : ainsi de la maire du village, dont on croit pouvoir attribuer l'élection à ce que ses « *grands-parents paternels, grands-parents maternels, qui étaient aussi issus soit de Préchac [une commune voisine], soit d'Uzeste, [aient] toujours eu une excellente réputation* » (un villageois). La force des réputations familiales et l'importance des faits passés peuvent également être la cause de discordes et de rancœurs, et l'on reproche encore à certains ce que leurs grands-parents avaient pu faire du temps de la guerre et des restrictions. On accorde enfin une légitimité certaine à toute personne, pour peu qu'elle soit ancienne sur le territoire ou que sa famille soit profondément enracinée dans la localité, et cela, quelle que fût sa propre personnalité. L'inscription locale est ainsi centrale dans l'image que l'individu renvoie de lui-même aux autres et dans le prestige que ces derniers lui reconnaissent : un villageois pourra être vertement critiqué pour son caractère, ses défauts de politesse ou tout autre écart aux règles élémentaires de courtoisie, sa présence demeurera néanmoins légitime pourvu qu'il sera du village, qu'il y aura grandi et que ses parents y auront vécu. Pour le dire autrement, sa légitimité dans le *champ* grandira à mesure que son arbre généalogique s'y enracinera profondément⁸. C'est dire que l'on est à Uzeste dans un espace de relations où

justification, voir Boltanski et Thévenot (1991) et, pour une synthèse critique, voir Claisse et Jacquemain (2008).

⁷ Le terme n'est pas ici à entendre en un sens péjoratif : ses locuteurs (désormais rares) nomment eux-mêmes, avec affection, le gascon « patois ».

⁸ Considérée en termes bourdieusiens, cette force du prestige et des liens de sang dans l'appartenance au *champ* et aux positions élevées de sa hiérarchie (à toute chose égale par ailleurs, plus on a d'enracinement dans le village et plus on est dominant au sein

« les règles du savoir-vivre comme les règles de bienséance ou les bonnes manières [...] appareillent la grandeur » (Boltanski & Thévenot, 1991 : 212), et où « les êtres doivent assurer la permanence et la continuité d'une tradition » (*Ibid.* : 216). C'est dire, en d'autres termes, que l'on est dans un champ dont l'expérience *doxique* est substantiellement domestique.

Le festival et ses organisateurs partagent bien l'enjeu de la communauté villageoise et du champ qu'elle représente, cherchant à contribuer à leur façon au dynamisme de la collectivité – une volonté que personne ne remet par ailleurs en doute au village. C'est en réalité dans les moyens qu'ils mobilisent pour y parvenir que résident les raisons de la discorde. Si un champ est un espace de compétitions permanentes où s'opposent des dominants, défenseurs d'un ordre plus ou moins durable dont ils sont les producteurs et les bénéficiaires, et des prétendants qui œuvrent à redéfinir les structures établies pour accéder aux positions dominantes du champ (Bourdieu, 1980a : 114), Uzeste en est bien un. La localité constitue en effet un espace social (également géographique) au sein duquel une communauté villageoise lutte pour le maintien d'un ordre *domestique* légitime dont un festival artistique cherche précisément à redéfinir les fondements. Dans une telle perspective, le festival peut être conçu comme une enclave du champ artistique, dominée de ce fait par des principes propres au monde de l'inspiration (Boltanski & Thévenot, 1991 : 200-206), lesquels constituent dès lors les fondements de sa *doxa*⁹. Ces valeurs, qui s'incarnent dans le discours de Bernard

du *champ local*) s'apparente à l'effet d'un capital social – car il se compose de relations interpersonnelles – devenu capital symbolique et reconnu comme capital *légitime* du champ. Bourdieu écrit à ce propos : « J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon les catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré. [...] Le capital symbolique est un capital à base cognitive, qui repose sur la connaissance et la reconnaissance » (Bourdieu, 1994 : 160-161). Les raisons à l'instant invoquées par cet Uzestoïse pour justifier l'élection de sa maire constituent peut-être l'expression la plus éloquente de l'effet de ce capital symbolique légitime au sein du *champ local* : à ses yeux, l'élue doit bien son titre à la vertu de ses ancêtres et au prestige qu'elle a su en tirer.

⁹ Si Bourdieu a dédié de nombreux travaux à l'étude des mondes de l'art, définissant pour l'essentiel deux types de champs artistiques (le champ littéraire et le champ de la

Lubat et le transcendent, se révèlent radicalement étrangères à celles qui unissent la communauté villageoise. Ainsi, quand l'être inspiré méprise la tradition chère au monde domestique dont il craint la lourdeur des hiérarchies (Boltanski & Thevenot, 1991 : 292) et la pesanteur des liens personnels (*Ibid.* : 293), l'artiste Lubat cherche précisément à s'en émanciper, affirmant que l' « *on ne peut continuer à penser si on pense comme ses parents [car si] on pense comme son passé, il faut que l'on pense comme on apprend à penser* »¹⁰. Pour briser ces étreintes mortifères, un seul combat : il est esthétique ; car l'art « *dérange ce qui est [selon lui] asocial : c'est-à-dire les habitudes, c'est-à-dire les coutumes* ». Le jazz et la musique improvisée sont dès lors les meilleurs recours pour atteindre l'état de « grand » : quoi de mieux en effet que « *la musique de composition instantanée multimédiate* » pour « *une déconstruction des formes qui nous dominent [...] Parce que déconstruire, comme dirait Derrida, c'est "comprendre comme c'est construit, ce qui nous détruit".* » Et puis le jazz, « *c'est la musique de la question. C'est la question permanente ; c'est-à-dire qu'il y a pas de réponse finale.* » Ce qui tombe à point, car l'être inspiré doit savoir se « [libérer] de "l'inertie du savoir" » (Boltanski & Thevenot, 1991 : 202) pour accéder à la grandeur. L'artiste est grand dans « ce monde où les êtres sont appréciés pour leur singularité [...] où le plus général est le plus original » (*Ibid.*), et où « "les aléas de la création" [...] réclament l'humilité qui permet de "dépasser l'orgueilleuse assurance de l'expert" » (*Ibid.* : 203). Bernard Lubat sait qu'il faut dépasser cette présomption, « *puisque'il faudrait qu'on arrête un peu d'imaginer que la réussite, c'est le summum* ». C'est pourquoi il a fait d'une palabre de Beckett une maxime de vie dont il pense qu'elle résume en quelques mots son esthétique et son projet artistique. Il aime en effet répéter à qui veut l'entendre (il va jusqu'à l'exposer en plusieurs endroits sur la façade de

peinture, qu'il nomme avec une certaine ambiguïté « champ de l'art ») et en analysant les *doxas*, enjeux, habitus et autres luttes, nous ne reprendrons pas les analyses qu'il a pu en faire. Non qu'elles ne nous paraissent pas valides, mais plutôt qu'elles ne nous semblent pas correspondre à notre objet d'étude : s'agissant ici de ce que nous appelons une « enclave » artistique, les dynamiques et les luttes internes au champ artistique dont elle est une cellule n'importent guère. Ne comptent de fait que sa *doxa* et ses composants, et partant les habitus qu'elle implique. Nous préférons donc, de la même façon que nous avons procédé pour le *champ local*, en définir par nous-même les structures et les logiques, au regard de ce que l'enquête de terrain a pu révéler à la lumière de la théorie de Boltanski et Thévenot (1991).

¹⁰ L'ensemble des citations extraites d'entretiens de ce paragraphe est de Bernard Lubat, le directeur d'*Uzeste Musical*.

son théâtre) ce qu'avait écrit le dramaturge dans son *Cap au pire* (Beckett, 1991) : « *Essayer. Rater. Essayer encore, rater encore, rater mieux.* »

Mais il y a plus. Outre les références à des schèmes de grandeurs radicalement étrangers aux valeurs domestiques qui transcendent la communauté villageoise, il y a cet engagement politique, consubstantiel au festival, qui dérange. Au sein d'*Uzeste Musical*, nous le disions à l'instant, on voit dans l'esthétique le moyen cumulé de dévoiler et de dépasser les inégalités sociales. Bernard Lubat est assurément un homme de gauche qui se présente comme tel. Il dit s'indigner des inégalités sociales, économiques et culturelles ; s'effrayer de l'immobilisme des dominés, ceux-là mêmes qui, selon l'idée qu'il aime reprendre à La Boétie, se complaisent dans une *servitude volontaire* (La Boétie, 1993) dont il faut les aider à s'émanciper. Et cela, dit-il, c'est la substance même de sa musique : « *Philosophiquement [...] le jazz c'est d'abord prendre conscience qu'on est esclaves¹¹ [...] La philosophie du jazz, c'est prendre conscience de ça, et dire : "Non ! Je me révolte. Je suis responsable, aussi, de mon état. C'est pas que la faute des autres"* ». Cette volonté de dévoilement s'objective dans l'œuvre même d'*Uzeste Musical* : dans sa musique, d'abord, qui cherche à dissoudre les formes établies – ce qui effraie les grandeurs domestiques, qui se complaisent dans la pérennité des relations et la stabilité des ordres établis ; dans les débats « socratiques », aussi, qui y sont organisés ; dans les objets enfin qui appareillent l'organisation, et particulièrement la bâtisse de *l'Estaminet*. Le théâtre qui sert de quartier général au festival n'est effectivement pas un objet neutre, amorphe et dénué de sens. Il est un objet devenu *actant*¹² dans le procès social qui mène au conflit local, et les citations et maximes qui en

¹¹ Cette philosophie qui anime le jazz est intrinsèquement liée à son histoire, à savoir celle des populations afro-américaines cherchant à se dégager du joug ségrégationniste. À ce sujet, voir Roueff (2003 : 240).

¹² On doit ici penser à la théorie de l'acteur réseau, portée en France par Michel Callon et Bruno Latour. Le concept d'actant qui y est emprunté correspond plutôt bien à la définition que l'on donne des êtres et des objets pris dans le conflit à Uzeste. Le procès global de la situation revêt en effet une forme similaire à celle d'un réseau tel que les auteurs l'entendent : des personnes humaines et des objets non vivants y sont intégrés et y jouent, d'une façon ou d'une autre, des rôles qui sont *in fine* aussi forts les uns que les autres. Pour un aperçu de la théorie de l'acteur réseau, voir, entre autres, Latour (2006).

recouvrent la façade¹³ l'intègrent à la situation conflictuelle au point qu'il affecte les attitudes et les comportements des sujets. Car les villageois ne peuvent ignorer tout à fait ces inscriptions, souvent politiques et volontairement provocatrices. Ainsi de cet Uzestoïse, qui déclare lire parfois ce qui y est écrit, mais assure cependant que, s'il juge cela blessant, il le met alors « *dans la poche, mouchoir par-dessus [et n'y pense] plus* ». Son attitude en aura alors été transformée, la relativisation du mot « blessant » étant en soi une action positive.

La dimension politique d'*Uzeste Musical* se retrouve plus qu'ailleurs dans le dessein qu'il se donne d'accomplir le *bien vivre ensemble*, enjeu essentiel de la communauté villageoise, par des voies qui lui sont bien propres dans le contexte local. Il cherche en effet à universaliser cet enjeu, qu'il entend cependant réaliser dans les limites du *champ local*, auquel il attribue par là une valeur représentative et symbolique d'étendard de la ruralité dans son ensemble. Ainsi, Lubat dit vouloir redonner à son village ce qu'il semble avoir perdu, puisqu'il s'agit par son festival d'y « *insuffler ce qu'il n'y a pas maintenant, c'est-à-dire le vivant* ». Il reconnaît ainsi l'enjeu qui unit la communauté, qu'il cherche cependant à moderniser. « *On retravaille, dit-il, la question de la ruralité par la modernité, par le contemporain* ». Quand la ruralité demeure une culture locale et un patois, des relations de proche et un attachement au territoire, sa modernisation s'opère par la créolisation de son bagage culturel et de sa conscience collective avec la culture d'un ailleurs. Elle est un tout, qui mêle dans une même dynamique l'esthétique jazz, celle-là même qui se réalise dans la mise en question et la déconstruction des formats établis, le débat citoyen et « socratique », où l'on doit pouvoir s'y disputer et y discuter de tout, et la culture locale enfin, par laquelle on sait d'où l'on vient.

¹³ En plus de photographies de son propriétaire et de personnalités qui lui sont chères, la façade de l'*Estaminet* est recouverte de dizaines de citations d'artistes et de penseurs. Certaines ont leur auteur signalé, d'autres pas. Très souvent, elles sont dotées d'une forte charge politique. Entre autres, on y trouve : « *Votre effort est d'intérêt national. La seule solution à votre problème est un État qui soit capable de savoir ce que signifie une œuvre d'art* » de Malraux à Vilar ; « *Il faut avoir l'audace et l'opiniâtreté d'imposer au spectateur ce qu'il ne sait pas qu'il désire* » de Vilar ; « *Je rêve de l'intellectuel destructeur des évidences et des universalismes* » de Foucault ; mais aussi des « *On n'a que ce qu'on hérite* », « *Ne pas confondre l'Amérique et la mairie* » ou « *Le faux cul est logique, la logique est faux cul* » aux auteurs inconnus.

L'étrangeté que représente le festival pour le *champ local* provoque dès lors une vive réaction de la part des membres de la communauté villageoise. L'un d'eux résumait au cours d'un entretien l'appréciation qu'il avait du festival, qu'il disait être celle d'une majorité d'Uzestois. Il déclarait, catégorique : « *Musique : O.K. ; festival : O.K. ; tout le reste, après : terminé* », évoquant implicitement les desseins politiques d'*Uzeste Musical* et ses remises en question de l'ordre établi ; en somme tous les éléments qui paraissent mettre en péril la stabilité des structures du champ que constitue son village. De même en effet que l'esthétique portée par le festival provoquait la réaction de bon nombre de membres de la communauté villageoise, de même les principes et les grandeurs dont il participe et les attitudes qu'il valorise ébranlent la permanence du *champ*. L'esthétique propre au festival, par-delà la complexité qu'elle peut représenter pour une grande majorité de villageois, participe pleinement au bouleversement du *champ local* pour ce qu'elle s'apparente, tant en elle-même qu'au travers du microcosme qu'elle représente dans l'imaginaire collectif, à l'image idéaltypique de l'objet inspiré (Boltanski & Thévenot, 1991). Roueff écrit en effet à ce propos que « l'image sociale du jazz peut être rapportée à des caractéristiques objectives (même si d'ordre assez général) : une image de liberté et d'expérimentation qui devrait guider les activités créatives, rapportée aux pratiques d'improvisation et à la vitesse d'évolution des styles ; et une sorte d'incarnation de la vie de bohème (marginalité nocturne, anti-conformisme...) » (Roueff, 2003. : 340), image à laquelle s'ajoute le « snobisme » originel de ses musiciens (Becker, 1985). Or, prédominant dans le *champ local* des référents domestiques, ceux-là mêmes qui exècrent et se méfient de l'effusion des émotions, de l'instabilité de l'expérimentation et de l'apparent hasard de l'improvisation (Boltanski & Thévenot, 1991 : 296-297). Et la vie de bohème, état typique de l'être inspiré, inquiète son homologue domestique. C'est du reste l'impression qu'en a cette Uzestoise, lorsqu'elle dit des villageois qu'ils semblent s'effrayer des festivaliers qu'elle décrit elle-même sous les traits de ceux qui mènent une vie de bohème : « *Les gens qui arrivent et qui sont un peu ébouriffés, machin, habillés bizarrement, ou n'importe quoi, ça... On dirait qu'ils [les habitants d'Uzeste] ont jamais rien vu après... C'est ce que je dis, des fois, je me dis, ils ont jamais rien vu, quoi !* »

Ce sont aussi – et peut-être surtout – les postures politiques du festival qui provoquent une résistance chez de nombreux villageois. Tandis que leur réaction aux choix esthétiques d'*Uzeste Musical* tendait à se faire sous un mode inconscient, parce qu'effet de l'habitus, celle concernant ses engagements politiques revêt les traits d'un acte bien conscient, volontaire et délibéré. C'est effectivement à leur égard une ferme résistance que d'aucuns opposent ; ainsi de ce villageois qui s'agace de l'engagement politique du festival, de cette « *anarchie* » prônée et de ce « *conditionnement* » que l'on chercherait à lui imposer. Si tout le monde n'en a cependant pas une lecture aussi radicale, les villageois, soutiens comme détracteurs du festival, s'accordent sur le fait qu'il est franchement politisé. Ainsi pour cette villageoise, Bernard Lubat « *est un militant, il fait de la politique* » et cela dérange beaucoup de monde. Dès lors, nul doute que c'est parce qu'ils sont « *considérés comme des rouges, des gauchistes [et] des communistes* » qu'*Uzeste Musical* et ses principales figures n'emportent pas l'adhésion du village (un autre villageois).

Plus encore, c'est l'hybridation des dispositions esthétiques et des prétentions politiques du festival qui provoque la réaction la plus forte chez ses opposants. En mêlant ces différents registres, celui-ci s'expose en effet à être dénoncé comme ce que Boltanski et Thévenot nomment une *situation trouble* (1991 : 278). Tandis que les *situations qui se tiennent* sont des moments de plénitude où un monde assoit son authenticité (*Ibid.* : 172), les *situations troubles* exposent à la critique ceux qu'elles mettent en jeu. Ils écrivent :

La critique prenant appui sur la présence d'êtres d'un autre monde, la possibilité d'y avoir recours dépend de la façon dont la situation est agencée. S'y prêtent particulièrement les situations troubles dont l'agencement composite met à la disposition des personnes des choses relevant de mondes différents susceptibles d'être engagées dans l'épreuve. [Dans ces situations] chacun des participants [...] a quelque chose de trouble et son engagement dans plusieurs natures peut être à tout moment dénoncé. (Boltanski & Thévenot, 1991 : 278)

Ainsi un festival artistique ou un concert peuvent-ils être dans leurs formes pures des situations qui se tiennent, démonstrations d'un monde de l'inspiration dans sa plénitude et moments de mise en scène idiosyncrasique de l'artiste. Mais aussitôt qu'il engage des volontés politiques, il perd en pureté et devient une situation trouble. C'est bien ainsi

qu'*Uzeste Musical* est perçu par ceux qui le critiquent : figure inspirée qui aurait pu être tolérée comme telle, le festival est aussi un projet politique et s'entache par là même de grandeurs civiques¹⁴. Cet alliage de grandeurs inspirées et de desseins civiques fait du festival une figure monstrueuse aux yeux de ses opposants, et à la critique de l'impulsive et anxiogène inspiration s'ajoute celle de la situation qui, ayant perdu l'unicité de l'esthétique, est devenue chimère. Comment voulez-vous, dit-on chez certains, « *que des gens qui sont des artistes soient capables d'avoir [...] une vision rationnelle de l'organisation de la société telle qu'elle est ?* » Il n'y a qu'un pas pour que l'artiste, cet être inspiré enorgueilli de prétentions civiques, soit perçu, comme le décrivait un villageois au cours d'un entretien, comme un « *gourou* » vaniteux. La situation possède alors toutes les conditions pour que le désarroi soit complet : plus que de s'en inquiéter, on craint la figure monstrueuse et les êtres qui en participent. On ne voit chez eux qu'une bande de « *marginaux* », parasites menaçants d'un ordre stable et établi.

Comme bien des bourgs, Uzeste possède une histoire autonome. Dans la petitesse de ses espaces et la proximité des relations qui s'y forment, des noms et des lieux se sont colorés à mesure que des générations se sont succédé, et l'on croit aujourd'hui y savoir que l'on a toujours été communiste par ici et conservateur par là-bas. À cette trame s'est ainsi adjoint un nouveau conflit. Les couleurs sépia du portrait politique du village se sont rafraîchies à mesure que le festival s'est radicalisé dans ses postures idéologiques, et les conflits structurels qui avaient pu agiter le *champ local* pour s'estomper naturellement s'en sont aussitôt ravivés. Alors, pris dans les structures étroites de cette communauté, le différend s'est émancipé du seul festival et, dans la petitesse des espaces, semble avoir aujourd'hui imprégné le tissu social jusque dans le moindre de ses recoins. Parce qu'il paraît aussi ancien que ne l'est l'histoire commune du village et de son festival, ce conflit soulève néanmoins une interrogation. Comment en effet ceux qui le vivent au quotidien parviennent-ils à le rendre précisément *vivable* ?

¹⁴ Grandeurs civiques qui érigent l'intérêt général comme principe supérieur, et prônent l'action collective dans le projet politique (Boltanski & Thévenot, 1991 : 231-241)

L'enjeu sémantique de la définition du conflit. Dépasser le conflit en l'assimilant aux structures locales

Cette dernière section propose une analyse de la pérennité du conflit qui traverse Uzeste, par laquelle nous cherchons à comprendre la façon dont les villageois parviennent à se le rendre supportable. Pour ce faire, nous faisons le choix de prendre pour point de départ les événements de l'été 2011 que nous évoquions en introduction, au cours desquels l'artiste Lubat s'est dit être victime d'une tentative du conseil municipal de l'expulser de son propre village. Alors que la municipalité affirmait agir légalement et en vue de l'intérêt collectif – la demande était faite à la compagne de Bernard Lubat, fraîchement retraitée, de quitter le logement communal qu'elle occupait jusqu'à alors en sa qualité d'institutrice pour faire en lieu et place une salle d'activité polyvalente pour l'école du village –, il voyait dans cette affaire un acte politique, presque idéologique : il s'agissait en fait d'évincer l'*artiste* dont il incarnait la figure. La posture qu'il adoptait était alors emblématique de celle qui est la sienne dans le conflit qui l'oppose, lui et son festival, à une large majorité de la communauté villageoise.

Ayant refusé de se soumettre à la demande de quitter le logement qu'ils occupaient, Bernard Lubat et sa compagne se retrouvèrent sous la menace de s'en faire expulser. Parce que l'artiste est une personnalité célèbre – nationalement auprès d'un public d'initiés, et régionalement auprès d'un public relativement large –, la presse avait relayé l'affaire. Il avait alors déclaré, dans les colonnes du quotidien *Sud Ouest*¹⁵ : « Ne résumez pas cela à une simple histoire de *Clochemerle*. La maire, qui a toujours été contre le festival, est le bras armé de tous les campagnards qui ont la haine de l'art. Des élus qui ne supportent pas que l'on touche plus de subventions qu'eux. Voilà pourquoi ils essaient de me foutre dehors » (Bernard, cité dans Cottin, 2011.). Ce faisant, il critiquait les formats d'une situation semblable à ce que Boltanski nomme une *épreuve de réalité*, moment où peut être « [mise] à l'épreuve la réalité des prétentions [...] [des individus] en les confrontant à leur capacité de

¹⁵ Le journal *Sud Ouest* est le second quotidien régional de France en termes de diffusion. Il est diffusé dans huit départements du sud-ouest du pays : la Charente, la Charente-Maritime, la Dordogne, le Gers, la Gironde, les Landes, le Lot-et-Garonne et les Pyrénées-Atlantiques.

satisfaire aux exigences correspondantes [à ces situations] » (Boltanski, 2009 : 159). Il n'était non pas question, comme le prétendait la municipalité, d'un acte légal orienté vers le bien-être collectif – participant par là même du monde civique et de ses principes –, mais bien d'un geste politique le ciblant lui personnellement. Tandis que la municipalité ne le présentait dans cette épreuve que sous les traits d'un « simple machin [...] un être plongé dans la contingence [...] [et] dont la présence [était] purement circonstancielle » (Boltanski & Thévenot, 1991 : 268) – ce n'était en effet que de circonstance s'il vivait avec l'institutrice du village à laquelle était jusqu'alors loué le logement en question –, l'artiste se dévoilait lui-même pour peser sur la situation et formuler sa critique. S'extirpant de la contingence et signalant sa présence, il disait en substance : *Je suis là : moi, Bernard Lubat ; moi, le festival*, et l'épreuve s'en trouvaient aussitôt entachés de grandeurs inspirées, étrangères à son dispositif originel. Il ne s'agissait plus de la demande légale d'une municipalité à son institutrice retraitée de quitter le logement qu'elle occupait jusqu'alors en la qualité qu'elle venait de perdre, mais bien d'une attaque directe contre Bernard Lubat, figure allégorique du festival que l'on cherchait à évincer.

Plus encore, en dévoilant sa présence dans le dispositif de l'épreuve, Lubat a dit : *Je suis là, moi l'artiste*. Non seulement il se dévoilait en tant que figure d'un festival localisé que l'on cherchait *hic et nunc* à expulser, mais il se révélait aussi comme symbole de l'art en son ensemble. Il s'agissait dès lors de la cristallisation, dans cette histoire locale et presque anecdotique, d'un enjeu global, qui oppose des idéologies et des mondes *a priori* incompatibles et confronte les « campagnards haineux de l'art » à ceux qui le défendent et soutiennent une critique sociale. Lubat s'érigait ainsi en porte-parole de ces derniers, engageant la critique sur une situation générale qui venait de se fixer momentanément dans les événements présents. Il transformait l'épreuve en ce que Boltanski nomme *épreuve existentielle* (Boltanski, 2009 : 162), radicalisant par là même une posture critique qui ne portait plus alors sur un événement local, mais bien sur un enjeu universel¹⁶. En extirpant du *flux de*

¹⁶ Se fondant sur des expériences individuelles d'injustice ou d'humiliation issues de formats de réalité vécus comme fondamentalement *injustes*, les épreuves de ce type demeurent « en marge de la réalité – de la réalité telle qu'elle est "construite" dans un certain ordre social – [ouvrant] un chemin vers le monde » (Boltanski, 2009 : 163), le

la vie (*Ibid.*) sa propre expérience d'artiste sur qui l'on jetait l'opprobre, il dévoilait une réalité qu'il dénonçait dans le même temps, celle d'une société qui dénigre ses artistes. Il émancipait le conflit de son indexicalité et le faisait ainsi *monter en généralité*, « condition nécessaire de réussite des protestations publiques » (*Ibid.* : 66) qui permet à l'auteur de la dénonciation de faire de son acte une critique véritable, en le « [fondant] [...] sur la défense du bien commun – comme s'il était lui-même le porte-parole d'une institution virtuelle – et non sur celle de ses intérêts spécifiques » (*Ibid.* : 148).

En extrayant le conflit de sa contextualité, Lubat le transposait volontairement vers des registres de justification au sein desquels il allait pouvoir mieux lutter, maîtrisant d'une part la rhétorique qui rendait possible l'opération même de montée en généralité, et jouissant d'autre part de soutiens considérables au sein des champs politique – étant reconnu d'intérêt public, son festival reçoit un appui considérable au sein du champ politique, fût-il local ou régional – et médiatique – au sein duquel sa parole allait être fortement relayée¹⁷. Peut-être plus encore, son attitude était l'expression logique de son *sens pratique* : artiste, son habitus le faisait agir comme il agissait, l'inclinant naturellement à universaliser l'expérience d'injustice qu'il croyait éprouver ; cet habitus qui, nourri de ses capitaux spécifiques, en l'occurrence de ses contacts et de son image, l'engageait à recourir aux moyens mêmes qui lui rendaient possible la *montée en généralité* de sa contestation. Tout se passait alors comme s'il avait poursuivi cet objectif, sans en avoir peut-être eu le véritable projet, se conformant bien à la définition que donne Bourdieu du

monde étant la forme non institutionnalisée du réel, le *flux de la vie* (*Ibid.* : 166). Précisément parce qu'elles sont en marge de la réalité, ces épreuves « constituent [...] l'une des sources à partir desquelles peut émerger une forme de critique que l'on peut dire *radicale* » (*Ibid.* : 163) : ce n'est plus, comme dans la critique d'une épreuve de réalité, la fidélité de la réalité par rapport à ce qu'elle prétend être qui est alors remise en cause, mais bien son *fondement* même. La critique cherche alors à dévoiler l'arbitraire de la réalité en pointant la partialité de sa définition, et « elle peut chercher à le faire, notamment, en puisant dans le monde de nouveaux exemples qui mettent en péril la complétude des définitions établies et jettent le doute sur le caractère universel des relations [entre formes symboliques et états de choses] confirmées » (*Ibid.* : 164).

¹⁷ Il suffit de voir le nombre relativement important d'articles que *Sud ouest* allait consacrer aux événements qu'il ne relaterait, pouvait-on dire du côté de la municipalité, que du point de vue de l'artiste, ou encore que l'*Humanité*, au niveau national, publierait pour le soutenir ouvertement. Voir, notamment, Sirach (2011), Silvestre (2011) et Raynal (2011).

sens pratique qui laisse croire que « les agents sociaux ont des “stratégies” qui n’ont [pourtant] que très rarement pour principe une véritable intention stratégique » (1994 : 156).

La posture adoptée par Lubat et ceux qui l’ont soutenu lors des événements de l’été 2011 est, nous l’avons dit, typique de celle qui est la leur dans l’ordinaire du conflit qui les oppose à une majeure partie de la localité, et c’est en cette qualité que nous l’avons présentée et analysée avec une attention particulière. En réaction à la définition que l’artiste et ses soutiens font ainsi du conflit, la communauté villageoise entreprend de faire du conflit un objet qui lui est familier, par une opération que l’on peut qualifier de *domestication* du conflit et qui, seule, lui permet de le dépasser. Contre le conflit esthétique et politique que le festival et ses soutiens se sont engagés à élever en généralité, elle réduit ainsi le différend à une simple querelle personnelle. Cette redéfinition s’opère alors par une personnification des groupes qu’il oppose : quand le festival est réduit à la seule personne de son créateur, Bernard, la communauté villageoise est elle-même ramenée à l’unique personnalité de sa maire. Parce qu’elles sont profondément ancrées dans le village et sa communauté – pour y être nées, y avoir grandi et s’y inscrire dans une lignée familiale –, ces deux personnalités y jouissent d’une légitimité qui suffit à faire oublier les mondes dont elles sont les porte-parole. Ainsi, avant d’être un artiste provocateur, Lubat n’est qu’un *gars du coin* que l’on a toujours connu ici et dont on connaissait déjà le père, celui-là même qui, en 1937, avait ouvert les portes de son *Estaminet*. S’il peut y être dérangeant, il n’appartient pour autant pas moins au *champ local* que n’importe quel autre Uzestois, et y est par là tout aussi légitime. En un espace où l’enracinement aux lieux est une grandeur, on sait la reconnaître à quiconque est en droit d’en jouir, et même ses plus fervents détracteurs la lui accordent. Ainsi une villageoise, évoquant les deux protagonistes du conflit, justifiait leur présence à Uzeste par une même appartenance au territoire. Disant de la maire qu’elle était profondément enracinée dans le village, elle ajoutait aussitôt : « *autant que Bernard !* »

C’est par ce processus de polarisation du conflit, opéré par le dévoilement et la prégnance de ces deux caractères, que les membres du *champ local* résistent à sa montée en généralité et engagent sa redéfinition en pure querelle personnelle dépourvue de quelque dimension

esthétique ou politique que soit. Tout le monde croit en effet savoir au village que Lubat et la maire, « *ils s'aiment pas, ça, c'est clair* » (un villageois). Tout comme l'on dit qu'il demeure, dans les villages de campagnes, des querelles de familles dont on ne sait plus les raisons, il y aurait entre ces deux un différend dont eux seuls doivent connaître l'origine. Ainsi dit-on qu' « *il y a de vieilles rancœurs, c'est indéniable* », et si l'on sait « *qu'ils ont des contentieux* », on ne connaît rien de leurs motifs ; d'autant que la maire aurait été, à une certaine époque, « *une fervente supportrice du festival* ». Alors, « *après, qu'est-ce qu'il s'est passé ? On n'en sait rien* » (un autre Uzestois). On ne peut que s'interroger sur ce qui a pu les fâcher à ce point : quand certains se demandent si, comme on aurait pu leur suggérer quelquefois, « *ça ne remonte pas à leurs parents* », d'autres envisagent une génération de plus au différend, allant jusqu'à se dire qu' « *il a dû se passer quelque chose [...] au niveau de leurs grands-parents* ». Une chose est sûre néanmoins, il y a « *une haine tenace, qui remonte à loin, mais dont on n'a pas l'explication* ». Alors, on se laisse aller à imaginer toutes sortes d'histoires, parfois graveleuses, envisageant que peut-être un jour l'un s'était entiché de l'autre, et qu'ils s'en sont fâchés ; et si c'est sûrement « *des conneries* » que de dire cela, c'est parce qu'on ne « *sait pas ce que ça peut être* ». Parce que vraiment, « *c'est pas compréhensible* ». Mais après tout, à quoi bon rechercher absolument un sens à cette querelle ? Car « *c'est aussi des hommes et des femmes. On peut pas empêcher des personnes de ne pas s'entendre* ».

C'est ainsi que les Uzestois réduisent le conflit au différend entre deux personnalités, entamant par là même la dénégation de toute grandeur étrangère à l'authenticité des structures locales. Cette *domestication* du conflit se prolonge alors par la transmutation de l'ensemble des figures issues de champs étrangers au village en objets authentiques de ses principes constitutifs. On préfère parler, à l'image de cette villageoise, de « *clan Lubat* » plutôt que de *Compagnie* ou de festival, ou encore rattacher la dimension politique du conflit à des traditions familiales, affirmant que s'il y a bien des rapprochements politiques entre Lubat et ses soutiens, ceux-ci procèdent avant tout d'histoires anciennes au village, puisque l' « *on connaît les familles qui sont avec lui : [...] ce sont toutes des familles issues du monde communiste* ». La critique à l'égard du festival se formule ainsi toujours en des termes qui s'inscrivent *in fine* dans le champ lexical des principes domestiques, faisant des objets

étrangers de petits êtres des grandeurs authentiques. Certains parleront à propos des soutiens et du public du festival « *de la mafia qui arrive, que lui [Bernard Lubat] amène* », attribuant par là même une forme domestique à ce qui, dans l'absolu du conflit, participe du monstrueux agencement de grandeurs civiques et inspirées que nous évoquions plus tôt, une « mafia » étant, par la forme des liens qui s'y nouent et la hiérarchie qui s'y joue, une configuration précisément domestique. Il en est de même lorsque, nous le mentionnions également, certains disent de Lubat qu'il est un « *gourou* » : cet être, en ce qu'il procède autant des grandeurs inspirées que domestiques, s'intègre aux structures du *champ* dans lequel il peut ainsi devenir, plutôt qu'un étranger, un être turpide.

Ce sont également les manifestations les plus concrètes du conflit qui sont épurées par les acteurs, en vue de l'extraire en son entier du registre vers lequel sa montée en généralité l'avait mené. Il n'est plus alors question de conflit idéologique ou de différend esthétique, mais bien d'une « *zizanie* » galopante. Ce terme, utilisé fortuitement par un Uzestois au cours de l'enquête, est éloquent de la transmutation du réel : tandis que le conflit est un modèle extensif du différend, la zizanie en est une forme intensive, qui se joue en des groupes plutôt réduits. Dès lors, les manifestations du différend sont des épreuves domestiques quotidiennes. Quand la courtoisie est un caractère des grands êtres domestiques (Boltanski & Thévenot, 1991 : 216) que l'on tient pour essentiel au sein de la communauté villageoise, on dit de Lubat qu'il « *ne dit plus bonjour. Mais c'est pas grave, hein ! [...] Le jour où il voudra dire bonjour [on] lui [dira] bonjour aussi* » (un villageois) ; on dit aussi que l'on « *[n'est] pas en conflit* » avec lui, mais qu'enfin, « *s'il était correct* », ça se passerait tout de même bien mieux. Car Lubat, « *faut qu'il reste correct. Il est pas correct. Il vous dit même pas bonjour !* » (un autre Uzestois).

Cette conflictualité est perçue par une majorité de villageois comme parfaitement insoluble, non parce qu'elle est idéologique, mais bien parce qu'elle participe d'animosités profondément ancrées dans la chaîne des générations et l'espace social du village. Si l'on croit désormais savoir qu'il ne sera jamais possible de réconcilier Bernard Lubat et la maire du village, on sait également que ceux qui refusent de se rendre aux spectacles du festival ne le font qu'à raison, comme le dit une villageoise, de sempiternelles querelles intestines du village : « *Des histoires*

de personnes ! [...] C'est des générations qui ont la haine depuis, voilà, depuis la guerre, l'avant-guerre, et ça continuera toujours. Ça ne changera jamais. » Et d'ajouter, singeant ceux qui s'opposent à l'artiste : « C'est bête, c'est comme ça : "même si j'aime, je n'irai pas lui parler parce que... Soit il a traité ma mère de machin, ou..." » Voilà, quoi. C'est pour ça que je dis que ça ne changera pas. »

Ainsi rendu intelligible et ordinaire dans l'espace où il se déploie, le conflit y devient normal et nécessaire, n'étant rien de plus qu'une *chicane* comme il y en eut tant par le passé, et comme il y en aura assurément d'autres à l'avenir. Car ce *champ local*, de par sa configuration et ses référents domestiques, est traversé d'ententes et de différends, et c'est à travers la variété de ces deux types de relations qu'il se bâtit, s'authentifie et perdure. Dès lors, le conflit qui se noue autour du festival est réduit, par l'ensemble des acteurs qui y sont pris, à l'état de ce qui se joue en permanence dans la communauté dont il devient alors constitutif. Il est ainsi rapetissé en étant replacé dans un ensemble de similarités ; il est, autrement dit, *relativisé*. Ainsi procède ce villageois, lorsqu'il déclare :

C'est comme ça. Ça l'a toujours été. Ma mère a fait partie d'un conseil municipal, y a 30 ans maintenant. C'était pareil. Y a toujours des doléances, machin... Mais c'est pas grave, hein ? Uzeste est toujours là ! Et les gens se crèpent pas le chignon pour autant. Si ! Un peu, comme ça ! Les irrésistibles Gaulois, c'est pareil... Il est pas frais mon poisson ? Je te le fous sur la gueule, et puis après tout le monde est là, quoi !

Précisément défini comme querelle parmi d'autres, le conflit est assimilé aux structures du *champ*, et participe même de son expérience doxique. L'habitus collectif des membres du *champ local* s'impose ainsi sur la définition du réel, si bien que le conflit est *in fine* redéfini par le prisme du *sens commun* uzestois, ce « fonds d'évidences partagées par tous qui assure, dans les limites d'un univers social, un consensus primordial sur le sens du monde, un ensemble de lieux communs (au sens large), tacitement acceptés, qui rendent possibles la confrontation, le dialogue, la concurrence, voire le conflit » (Bourdieu, 1997 : 118). Ainsi le conflit est-il intégré, presque *digéré*, par la communauté villageoise qui procède à la synthèse, au sens quasi biologique du terme, des grandeurs étrangères qui l'assaillaient. C'est par cette opération que l'on doit pouvoir expliquer la pérennité *a priori* insoutenable d'une conflictualité

jamais résolue. Car vécu et décrit comme « *latent* » (une villageoise), le conflit est rendu presque naturel. Insoluble, il devient normal. Et nécessaire aux structures du *champ local*.

Conclusion

En intégrant Uzeste, nous voulions comprendre pourquoi un festival artistique, dont on peut préjuger qu'il est un atout naturel pour le territoire qui l'accueille (Garat, 2005), devait poser autant problème au village dans lequel il se déroule. Pourquoi, et comment, il pouvait être à l'origine d'un conflit qui allait violemment embraser une localité. En assistant aux concerts qui s'y jouent et en interrogeant les habitants du village, nous avons constaté qu'une part du problème résidait dans l'esthétique qu'*Uzeste Musical* promeut. Le jazz qui s'y joue et les performances qui s'y font se sont effectivement révélés par trop étrangers aux goûts et à la *culture* d'une communauté villageoise qui ne parvient pas à les apprécier, parfois même à les comprendre. Si la dimension esthétique du désamour que le festival peut éprouver en ses propres terres semblait bien réelle, nous devons cependant prendre acte de ce que les villageois ont eu tôt fait de nous dire : là n'étaient pas les véritables raisons du conflit. En un village tel qu'Uzeste, que les travaux de Bourdieu devaient nous permettre de définir théoriquement comme un champ social autonome et dont la théorie des grandeurs de Boltanski et Thévenot allait révéler une expérience doxique substantiellement domestique, un tel projet, par les valeurs qui le transcendent et les desseins politiques qu'il prône, ne pouvait en fait qu'ébranler la quiétude des structures établies. En dépit de l'atout qu'il représente objectivement pour le village et de la richesse qu'il y constitue, en dépit aussi du fait qu'il participe des structures du *champ local* dont il reconnaît et partage l'enjeu essentiel, le festival est une figure étrangère de la communauté villageoise à bien trop d'égards pour y être pleinement admis. Les manières d'être, de sentir et d'agir de ceux qui y participent, en d'autres termes l'*habitus* et le sens pratique de ses artistes comme ceux de ses spectateurs, se révèlent trop différents de ceux des membres de la communauté villageoise pour qu'il y soit accepté de tous.

Plus encore, c'est l'ancienneté de ce rapport conflictuel qui nous interpellait, et il s'est agi de comprendre l'étonnante longévité d'une situa-

tion *a priori* insoutenable, autrement dit chercher à expliquer l'apparent paradoxe d'un conflit pérenne. L'analyse du discours des différents acteurs qu'il oppose a alors révélé à quel point la (re)définition du conflit y est un enjeu – sémantique – crucial, chacun luttant à (se) le représenter en des termes qui le rendent mieux outillé pour y lutter ou y résister. L'étude des événements de l'été 2011, qui à la fois cristallisent le procès global du conflit et y opèrent une forme de catharsis, a permis à cet égard de révéler les postures à la fois ordinaires et spécifiques de chacune des parties opposées : quand le festival, à l'image de son directeur, tâche de monter en généralité l'enjeu du conflit en faisant du désamour éprouvé en ses propres terres *l'histoire locale d'un enjeu global*, son opposition engage la réduction du conflit à la manifestation d'un différend personnel parmi d'autres possibles, qui oppose en fait deux personnalités singulières, celles de Bernard Lubat et de la maire d'Uzeste. Ces deux postures, distinctes et opposées, peuvent autant être appréhendées comme des stratégies conscientes et intéressées qu'observées comme les expressions des sens pratiques propres à chacun des groupes opposés : tandis que le festival est enclin à généraliser le conflit, fort de soutiens politiques et médiatiques, ses opposants villageois sont disposés à le redéfinir en des termes qui leur sont familiers, parvenant par là même à le relativiser. Reconnaisant ainsi au festival et à l'artiste Lubat une légitimité locale indéniable et éprouvant un conflit latent, normal et inévitable, ils font du festival et du conflit qui en émane une fonction presque nécessaire des structures de l'espace social au sein duquel ils évoluent.

Bibliographie

- BECKER Howard S. (1985 [1963]) *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, Leçons de choses.
- BECKETT Samuel (1991) *Cap au pire*, Paris, Minuit.
- BOLTANSKI Luc (2009) *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, NRF essais.
- BOLTANSKI Luc et Ève CHIAPELLO (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, NRF essais.
- BOLTANSKI Luc et Laurent THÉVENOT (1991) *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, NRF essais.
- BOURDIEU Pierre (1979) *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, Le sens commun.
- BOURDIEU Pierre (1980a) *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, Le sens commun.
- BOURDIEU Pierre (1980b) *Le sens pratique*, Paris, Minuit, Le sens commun.
- BOURDIEU Pierre (1994) *Raisons pratiques*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU Pierre (1997) *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil.
- CLAISSE Frédéric et Marc JACQUEMAIN (2008) « Chapitre 6. Sociologie de la critique : la compétence à la justification », in Jacquemain Marc & Bruno Frère (dir.), *Épistémologie de la sociologie. Paradigmes pour le XXI^e siècle*, Paris, De Boeck Supérieur, Ouvertures sociologiques, 121-141.
- COTTIN Sylvain (2011) « Bernard Lubat sera-t-il délogé ? », *Sud Ouest*, 13.09.2011.
- GARAT Isabelle (2005) « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie*, n° 643, 265-284.
- LA BOÉTIE Étienne de (2002 [1549]) *Discours de la servitude volontaire*, Paris, Payot.
- LARTIGUE Benoît (2014) *Un festival de jazz en monde rural. Analyse sociologique d'un conflit qui dure. Le cas français d'Uzeste Musical et de ses relations conflictuelles avec la localité qui l'accueille*. Université de Montréal.

LATOUR Bruno (2006) *Changer de société. Refaire de la sociologie, Paris*, La Découverte.

RAYNAL Alain (2011) « Uzeste résiste à l'arbitraire », *L'Humanité*, 02.09.2011

ROUEFF Olivier (2003) « De la légitimité du jazz », in Donnat Olivier et Tolila Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, Académique, 319-341.

SILVESTRE Charles (2011) « Uzeste. Le cas d'école de Mme Bois », *L'Humanité*, 22.08.2011.

SIRACH Marie-Josée (2011) « Uzeste musical, archipel des arts où le jazz cogne », *L'Humanité*, 22.08.2011.

***Art et sociologie : s'engager par et avec l'œuvre
pour comprendre le monde***

Catherine Duchesneau

Cet essai vise à développer une critique du principe de neutralité engagée (et des postures qui le sous-tendent) développé par la sociologue Nathalie Heinich dans Ce que l'art fait à la sociologie, ainsi que de formuler une réponse à ses réticences envers la sociologie des œuvres. Il y sera démontré que le premier engagement du sociologue n'est pas la « neutralité », mais bien plutôt la réflexivité. Ensuite, la sociologie des œuvres apparaîtra comme une façon de s'engager dans le cercle de l'interprétation pour comprendre les débats et discours sur la société portés par l'œuvre. De par ses fonctions expressive et réflexive, l'œuvre d'art sera ainsi conçue comme un objet privilégié pour comprendre le monde, en d'autres termes comme un mode de connaissance sociologique.

Mots-clés : Œuvre d'art, valeurs, interprétation sociologique, réflexivité, cité

« L'individuel opposé au collectif, le sujet au social, l'intériorité à l'extériorité, l'inné à l'acquis, le don naturel aux apprentissages culturels : le domaine de l'art est par excellence celui où s'affirment les valeurs contre lesquelles s'est constituée la sociologie. » (Heinich, 1998 : 7) Par cette phrase débute l'essai *Ce que l'art fait à la sociologie* écrit par la sociologue française Nathalie Heinich à la fin des années 1990. Articulant cinq postures que le sociologue doit adopter (*anti-réductionniste, a-critique, descriptive, pluraliste et relativiste*), elle l'invite à « s'engager par la neutralité ». Cet engagement consisterait à prendre pour objet la façon dont l'art est perçu, représenté, vécu par les acteurs, plutôt que de le « réduire au général » par une analyse de ses propriétés externes, ou de le « réduire au singulier » par une analyse de ses propriétés internes. Dans la foulée, Heinich formule un ensemble de mises en garde pour le sociologue de l'art, notamment quant à l'étude des œuvres et aux jugements de valeur qu'il pourrait porter sur l'art.

Par cet article, je désire montrer, à l'instar de plusieurs auteurs, dont Esquenazi (2007) et Péquignot (2005 ; 2007), que les propos de Heinich sont, d'une part, traversés par certaines contradictions ou ambivalences et, d'autre part, ancrés dans un positivisme, réduisant considérablement le champ de compétence de la sociologie, et plus particulièrement dans ce cas-ci de la sociologie de l'art. L'engagement sociologique est, me semble-t-il, d'une tout autre nature. Ce n'est pas dans une posture de *neutralité engagée* que le sociologue devrait étudier l'art, mais en s'engageant, d'une part, par la réflexivité à produire des savoirs critiques, et, d'autre part, à comprendre les débats en cours dans la société par l'interprétation sociologique des œuvres, et non uniquement par l'analyse des discours des acteurs de l'art.

Je répondrai dans un premier temps à Heinich, notamment sur sa conception de la neutralité et ses réticences vis-à-vis de l'étude des œuvres, pour dans un second temps me pencher sur le « pouvoir » expressif et réflexif de l'œuvre. Les œuvres d'art apparaîtront comme des objets privilégiés pour comprendre le monde, ou en d'autres termes comme des « partenaires épistémologiques » pour la sociologie. Enfin, en puisant dans les réflexions philosophiques d'Hannah Arendt, de Fernand Dumont et d'Éric Gagnon, j'en viendrai à montrer en quoi

l'interprétation sociologique des œuvres est une forme d'engagement dans la cité.

Sur les jugements de valeur en sociologie de l'art : réponses à Heinich

La posture *anti-réductionniste* est la première présentée dans l'essai. Heinich entend par cette voie sortir de l'opposition entre deux systèmes de valeurs : celui de la singularité et celui de la communauté. Le premier est, pour l'auteure, un régime de valeurs basé sur l'« exaltation du singulier », tandis que le second montre ce que l'art a de social. Alors que les historiens et critiques de l'art ont historiquement préconisé le premier, des sociologues comme Bourdieu, Moulin et Becker, par l'étude du champ, du marché ou des mondes de l'art, se sont inscrits dans le second. Ainsi, affirme Heinich :

[...] en renonçant à privilégier un ordre de valeurs (le « social ») contre un autre (l'« individuel »), le chercheur adopte du même coup une posture *a-critique*, consistant non plus à valider ou à invalider ces ordres, mais à comprendre comment les acteurs les construisent, les justifient et les mettent en œuvre dans leurs discours et dans leurs actes. (Heinich, 1998 : 23)

La « vérité sociologique », selon Heinich, serait donc constituée des représentations que les acteurs se font de l'art. Et ces représentations ne seraient plus ce contre quoi, mais ce à propos de quoi se constituerait la sociologie. Pour l'auteure, s'en remettre au point de vue des acteurs, c'est donc résoudre bon nombre de tensions ou de problèmes qui traversent la sociologie de l'art. C'est d'abord pour le sociologue éviter de se prononcer sur ce qu'est ou non l'art ou de produire des jugements de valeur quant à la légitimité d'une œuvre. Se placer dans la description (et l'explicitation) du discours des acteurs, c'est dès lors pour le sociologue être *a-critique*. C'est par la description que Heinich (1998) entend analyser la construction des valeurs par les acteurs. *Décrire*, pour l'auteur, c'est *montrer et expliciter* les raisons des acteurs et les logiques internes. C'est restituer la cohérence des systèmes de représentation et mettre en lumière la dimension récurrente et collective de l'expérience. Apparaissent donc ici deux autres postures, *a-critique* et *descriptive*, préconisées par Heinich.

Avec cette approche, l'auteure se revendique du courant pragmatique français, puisant notamment dans l'ouvrage de Boltanski et Thévenot (1991). Or, elle semble entretenir une mécompréhension de l'activité critique en sociologie, et du même coup du programme de la sociologie pragmatique. En effet, que le sociologue prenne au sérieux le discours des acteurs ne signifie en rien qu'il soit *a-critique*. La sociologie pragmatique n'évacue pas la critique de ses travaux, mais la déplace, dans un premier temps, dans le discours des acteurs. Boltanski (2009) précisera dans un ouvrage ultérieur, *De la critique*, que la sociologie pragmatique vise à lier les apports des approches surplombantes, notamment la sociologie critique bourdieusienne, à ceux des programmes pragmatiques. Il s'agit de porter une attention aux activités et compétences critiques des acteurs, autant qu'à ce qui leur est extérieur et qui permet d'offrir aux acteurs un tableau de l'ordre social. Dans un second temps, la sociologie pragmatique vise à opérer une *métacritique* pour mettre en perspective les critiques des acteurs :

[...] la sociologie a pour tâche principale d'explicitier, de clarifier et, quand cela est possible, de modéliser les méthodes mises en œuvre dans le monde social pour faire et défaire les liens. [...] Mais cela de façon à ouvrir la possibilité d'un projet métacritique qui prendrait appui sur le recueil et l'explicitation des critiques développées par les acteurs dans les circonstances de la vie quotidienne. (Boltanski, 2009 : 49-50)

Il est donc étonnant et contradictoire que Heinich affirme explicitement s'inscrire dans ce courant pragmatique en reconnaissant aux acteurs la capacité critique à « construire ou déconstruire des valeurs » et au sociologue la « capacité de déplacement » (c'est-à-dire la capacité de restituer la pluralité des expériences et de mettre en perspective les discours), en n'admettant pas qu'il s'agit bien là d'opérations *critiques* et *métacritiques*. (Heinich, 1998 : 17 ; 53) Dans la posture *a-critique*, et corrélativement *descriptive* et *pluraliste*, prend racine la crainte de Heinich que le sociologue valide ou invalide les propos des acteurs et qu'il émette des prescriptions évaluatives. Être critique, pour l'auteure, semble en ce sens se résumer à produire des jugements de valeur. C'est pourquoi elle en vient en fin d'essai à ancrer ses postures dans un prin-

cipe de neutralité¹, qu'elle définit comme le « nécessaire détachement à l'égard de tout jugement de valeur sur les objets à propos desquels s'affrontent les acteurs ». (Heinich, 1998 : 71), Mais, ajoutera l'auteure, la neutralité n'est pas incompatible avec l'engagement :

[...] loin de n'être portée que par souci de pureté, de distanciation à l'égard des objets investis par les acteurs, elle permet au contraire de se rapprocher de ce qui les agite, non pour prendre parti avec eux, mais pour comprendre pourquoi ils ont tellement à cœur de le faire, et comment ils s'y prennent. (Heinich, 1998 : 80)

C'est à une *neutralité engagée* que le sociologue est convié par Heinich. Prendre au sérieux le discours des acteurs en mettant en évidence les cohérences et logiques internes, tout en demeurant « neutre », détaché de tout jugement de valeur, serait pour elle un engagement.

En postulant le principe de neutralité, il se trouve toutefois que l'approche de Heinich élude du même coup la nécessaire réflexivité du chercheur. Parce que le chercheur, tout comme les acteurs, est habité par un système de valeurs, ses choix d'approches, de méthodes et d'angles d'analyse ne sont pas « neutres ». Comme le dit Callon :

[...] choisir de rendre visible, de mettre en relation et de faire apparaître des liens, c'est retirer de la marge de manœuvre à certains acteurs, en ajouter à d'autres, contribuer à fabriquer des symétries, des asymétries, rendre impossibles certaines configurations, en faire apparaître, en faciliter. C'est aussi choisir un point focal qui d'une manière ou d'une autre laissera toujours des enjeux dans l'ombre. (Callon, 1999 : 76)

Cette mise en perspective des réalités étudiées par le sociologue serait, tel que mentionné précédemment, une activité *critique* vis-à-vis de l'objet – ou *métacritique* pour reprendre le terme de Boltanski –, mais parce que toute mise en perspective, toute organisation se fait à partir d'un point de vue, qui n'est en soi jamais neutre, le sociologue doit également être critique vis-à-vis de sa propre activité de recherche. Être

¹ Elle renvoie ici au concept wébérien de *Wertfreiheit*, traduit en anglais par *axiological neutrality*, et en français par « neutralité axiologique ». Sans entrer dans des discussions autour de ce concept, mentionnons que cette traduction est grandement critiquée, notamment par Isabelle Kalinowski (2005), qui invite à lui préférer le sens de « non imposition des valeurs ». Selon cette auteure, Weber récusait l'idée d'une neutralité.

critique n'équivaut donc pas à émettre des jugements de valeur vis-à-vis de l'objet étudié (ici des jugements sur la valeur esthétique ou artistique de l'oeuvre) ; c'est mettre en perspective la réalité étudiée, et, plus encore, s'engager dans une réflexivité par l'interrogation de ce qui oriente sa perception du monde, en somme de ses présupposés normatifs. Bourdieu affirmait à cet égard que « l'objectivation est vouée à rester partielle, donc fautive, aussi longtemps qu'elle ignore ou refuse de voir le point de vue à partir de laquelle elle s'énonce ». (dans Mauger, 2012 : 8) La réflexivité semble donc être le premier engagement du sociologue, l'engagement par lequel la scientificité devient possible. À la formule de Heinich voulant que le sociologue s'engage « *par* la neutralité », on pourrait alors répondre que le sociologue s'engage plutôt « *par* la réflexivité », qui est en soi une activité résolument critique. (Heinich, 1998 : 81)

En somme, les postures de Heinich paraissent mener la réflexion sociologique à une impasse, et plus encore à une dérive vers un positivisme, contre lequel nombre d'auteurs de la modernité et de la postmodernité ont pourtant mis en garde les sciences humaines et sociales. Pour le dire avec Freitag :

[...] parmi les démarches sociologiques qui peuvent encore apparaître nouvelles et prometteuses, il convient sans doute de mettre, au premier rang, collectivement, toutes celles qui à l'encontre du positivisme classique prennent en compte comme une donnée incontournable (et non pas seulement comme un « obstacle épistémologique ») le caractère subjectif des pratiques sociales, c'est-à-dire leur dimension intrinsèque significative (cognitive, normative et esthétique) ; celles qui, par conséquent, s'engagent dans la voie ou sur les voies d'une analyse « compréhensive », « interprétative », « phénoménologique » et/ou « herméneutique », en un mot réflexive de leur objet. (Freitag, 1987 : 15)

Il n'est donc pas étonnant que le principe de neutralité avancé par Heinich s'accompagne de mises en garde contre l'herméneutique et les autres méthodes de l'interprétation. Or, il semble bien que par l'acte interprétatif, le sociologue puisse éviter de verser dans le positivisme.

Sur la singularité de l'art : vers une interprétation sociologique des œuvres

Les précédentes postures adoptées par Heinich l'amènent du même coup à émettre des réticences quant à l'étude sociologique des œuvres. Pour Heinich, si la sociologie parvient à analyser ce qui est périphérique à l'œuvre (champ ou marché de l'art, conditions de productions, etc.), elle échoue à « expliquer sociologiquement l'œuvre même ». (Heinich, 1987 : 15) Lorsqu'elle tente de le faire, elle mène soit à une analyse caricaturale du rapport des œuvres aux instances sociales, soit elle reproduit ce que les historiens et esthéticiens font déjà, c'est-à-dire analyser les significations de l'œuvre à partir de ses caractéristiques internes et des intentions de l'artiste. C'est pourquoi devant ces écueils, Heinich invite à délaisser l'étude sociologique des œuvres pour uniquement *décrire* et *explicit*er le discours des acteurs :

Les impasses de la sociologie des œuvres incitent à ce changement de posture de recherche, consistant à abandonner la perspective explicative au profit d'une explicitation des systèmes de cohérence organisant le statut des phénomènes artistiques. (Heinich, 1998 : 37)

Il convient de préciser qu'au moment d'écrire son essai, l'auteure intégrait le débat sur l'étude des œuvres en sociologie, qui s'est intensifié et élargi en France au tournant des années 1990. Péquignot résume bien le malaise qui traversait alors la sociologie française :

Le débat essentiel porte sur la question de ce que le sociologue peut dire sur ou à partir de l'œuvre. Ne risque-t-il pas de retomber dans l'ornière de l'herméneutique philosophique ou de confondre son rôle avec celui de la critique d'art, comment établir les limites d'une interprétation scientifiquement maîtrisée ? (Péquignot, 2005 : 319)

De peur de glisser vers des approches non sociologiques ou des méthodes non rigoureuses, Heinich se montre donc réticente face à une sociologie des œuvres, réticence qu'elle réitère en 2001 dans *La sociologie de l'art* en affirmant que cette branche est « à la fois la plus attendue, la plus controversée et, probablement, la plus décevante de la sociologie de l'art ». (Heinich, 2001 : 87)

Or, vis-à-vis de ses propos, il est justifié de se demander : comment le sociologue peut-il se restreindre à étudier le discours des acteurs du

monde de l'art sans ne jamais s'intéresser aux objets à partir desquels naissent leurs discours, aux objets qui constituent la caractéristique propre, la singularité de l'art ? Comment Heinich peut-elle vouloir que l'art « agisse² » sur la sociologie sans ne jamais s'intéresser aux objets mêmes qui animent les acteurs et publics du monde de l'art ? L'œuvre n'est pas un objet vide, elle n'est pas que le support des représentations des acteurs de l'art ; elle est faite d'imaginaires sur le monde. Et n'appréhender l'art qu'à travers les systèmes de valeurs portés par ses acteurs en réduirait considérablement la compréhension puisque l'œuvre ne trouverait son sens que dans les stratégies concurrentes de valorisation opérées par ces derniers³.

Pourtant, si Heinich formule des mises en garde quant à l'étude sociologique des œuvres, elle reconnaît ce qui constitue pour nous la raison première de leur étude : « [D]e façon encore plus saillante que pour tout autre objet, l'art a partie liée avec l'imaginaire et le symbolique, il oblige le sociologue à prendre au sérieux le fait que la réalité n'est pas faite que de réel. » (Heinich, 1998 : 29) L'auteure ajoute que si le sociologue se penche sur les œuvres mêmes, c'est pour montrer en quoi :

[...] elles produisent ou reproduisent des structures imaginaires : non pour en tirer argument quant à leur valeur, leurs déterminations causales ou leurs significations, mais pour les traiter comme des acteurs à part entière de la vie en société, ni plus ni moins importants, ni plus ni moins « sociaux » – c'est-à-dire interagissant – que les objets naturels, les machines, et les humains. (Heinich, 1998 : 39)

Heinich admet donc – bien qu'elle délaisse rapidement l'idée pour remettre le discours des acteurs au centre de sa sociologie – que les œuvres agissent sur l'imaginaire, qu'elles sont des « actants », reprenant ici la terminologie de Latour (2007). Elle reconnaît la capacité des objets à faire réagir, ressentir, réfléchir, parler, écrire.

Tout se passe donc comme si, en formulant des réticences quant à une sociologie des œuvres, elle nous invitait plus fortement à nous y

² Ceci fait référence au titre et à l'objectif même de son essai, qui est de montrer « ce que l'art fait à la sociologie », donc comment l'art agit sur la sociologie.

³ Nous rejoignons ici les propos de formulés par Charuest (2007) sur la singularité de l'œuvre et son inscription sociale, dans l'ouvrage collectif *Œuvres en contexte* (voir référence complète en bibliographie).

adonner. Dire que les œuvres sont des « actants », c'est, me semble-t-il, affirmer l'intérêt d'étudier non seulement leur valeur de légitimité discutée par les acteurs de l'art, mais également leur valeur de singularité. Cette distinction rejoint celle faite par Passeron entre les deux sens du terme « valeur » : la valeur de légitimité d'une œuvre correspondant à son poids social, et sa valeur de singularité, à ses particularités jugées par les interprétants. Ce deuxième sens, affirme Esquenazi dans le prolongement de Passeron :

[...] nous convie donc à augmenter nos ambitions : nous ne devons pas simplement dire comment et pourquoi une œuvre devient légitime, mais aussi de quoi est faite sa singularité, comment celle-ci joue un rôle dans l'espace social en contribuant à établir en retour sa légitimité et comment elle accomplit ce « miracle » qui consiste à toucher des publics étrangers les uns aux autres. (Esquenazi, 2007 : 39)

Si l'œuvre est un actant, il convient de s'intéresser à ce qu'elle dit, à ses significations, à ce qui fait que les œuvres *agissent*, en d'autres mots aux œuvres dans leurs fonctions expressive et réflexive.

Vu l'ambivalence de Heinich sur la question des œuvres, ses mises en garde semblent davantage être d'ordre méthodologique que théorique, peut-être du fait que le débat commençait tout juste à se poser dans les années 1990 et qu'il existait encore peu d'approches et de méthodes récentes posant les bases d'une sociologie des œuvres. Ainsi, de peur que le sociologue fasse ce que l'historien, l'esthète, le sens commun ou le critique d'art font déjà, ou de peur qu'il en vienne à des analyses « essentialistes », qu'il fournisse une interprétation personnelle de l'œuvre ou qu'il perpétue la figure de l'artiste comme un être exceptionnel doté de dons et coupé du social, Heinich hésite à faire entrer l'étude des œuvres dans le champ de la sociologie de l'art. Or, contrairement à ce que l'auteure en pense, la sociologie des œuvres, appuyée sur des méthodes de l'interprétation, a ouvert des voies rigoureuses et sociologiques. En France, pensons aux contributions de Majastre (1992 ; 2001), Péquignot (2007), et Esquenazi (2007). Pensons aussi, notamment au Québec, à l'apport d'Uzel (1997), d'Uhl (2011) et de Bédard (2008 ; 2011).

Plutôt que de refouler l'étude des œuvres ou de la laisser aux autres disciplines, c'est la question suivante que le présent essai pose plus directement : en quoi l'interprétation des œuvres est-elle sociologique ?

Ou pour poser la question dans les termes de Heinich : qu'est-ce que l'étude des œuvres peut *faire* à la sociologie ? Quel apport, pour la sociologie, et quel engagement, pour le sociologue ?

L'œuvre d'art : pouvoirs expressif et réflexif

L'œuvre, au-delà (ou en dehors) des luttes entre les acteurs d'un champ de production, a ce pouvoir de faire réagir une multiplicité d'interprétants, de toucher, de susciter des émotions. Pour le dire avec Esquenazi : « L'œuvre décline son identité institutionnelle, mais n'y parvient qu'à travers une incarnation unique de ses modèles. Cet écart est la source de la valeur expressive de l'œuvre : celle-ci dit l'institution mais d'une façon étrange [...] » (Esquenazi, 2007 : 68) Ainsi, de par les discours sur le monde qu'elle engage et les significations qu'elle porte, l'œuvre d'art aurait un pouvoir expressif, et, j'ajouterais, un pouvoir réflexif. Pour reprendre les termes de Bédard qui s'est intéressée à la fonction réflexive de l'œuvre : « L'art n'est pas reflet du monde, il serait plutôt réflexion sur le monde : voilà ce qu'enseignent les discussions récentes en sociologie des œuvres ». (Bédard, 2011 : 2)

Penser l'œuvre de la sorte, c'est ainsi, tel que mentionné précédemment, s'intéresser à sa valeur de singularité. Mais cette singularité ne doit en rien être apparentée à un quelconque don de l'artiste ou à une quelconque valeur de rareté. L'œuvre est un espace de rencontre entre les registres collectif et singulier, d'où naissent son expressivité et sa fonction réflexive. Esquenazi (2007) L'œuvre serait par ailleurs toujours *œuvre interprétée*, au premier chef par son auteur lors du processus de déclaration⁴ : « L'objectivité une et indivisible de l'objet ne définit pas l'œuvre : ce qui la fait telle, tableau, cantate, roman, c'est la relation que l'œuvre entretient avec un collectif humain donné », affirme Esquenazi (2007 : 5). L'interprétation, loin d'être fixée une fois pour toutes, serait donc changeante, mouvante selon les collectivités qui l'interprètent, le contexte culturel et historique. Elle serait en d'autres termes un *processus* social et historique, formant au fil du temps un palimpseste d'interprétations. Après son temps de production et sa déclaration par l'artiste, la vie de l'œuvre se poursuit dans la cité, là où son sens se transformera à chaque nouvelle rencontre avec un interprétant :

⁴ La déclaration renvoie au moment où l'objet est candidat à devenir œuvre.

À chaque étape de son existence, l'œuvre existe sous forme d'une alliance entre réel et symbolique, matière et signification. Le renouvellement de ces alliances qui s'ajoutent les unes aux autres sans s'effacer mutuellement forme son histoire. (Esquenazi, 2007 : 8)

On rejoint ici la conception arendtienne de l'art comme phénomène du monde public. (Arendt, 1997 [1954]) L'art, comme la politique, est une chose mondaine, créée pour le monde, et non pour les hommes, voué à perdurer dans le temps selon les époques, au-delà de la vie des hommes. L'œuvre d'art est en ce sens un objet qui naît de la société et qui vit dans et par elle, ce qui en fait un objet de la cité. L'œuvre ouvre des mondes imaginaires, introduit de nouvelles perspectives et invite les interprétants – le sociologue inclus – à les appréhender. Tout interprétant possède en ce sens la faculté de jugement. Poursuivant les réflexions de Kant à ce sujet, Arendt affirme ceci : « Juger est une importante activité – sinon la plus importante, en laquelle ce partager-le-monde-avec-autrui se produit ». (Arendt, 1997 [1954] : 282) Et de ce monde participe la sociologie et son interprétation des phénomènes.

Le sociologue, en tant qu'interprétant, aurait ainsi pour rôle de s'intéresser à ce que l'œuvre « dit », à ce qu'elle pointe de la société ; il aurait pour rôle d'entrer dans la communauté des interprétants pour étudier ses significations. Et parce que les artistes comme les sociologues mènent une réflexion sur le monde, l'art peut devenir un « partenaire épistémologique de la sociologie⁵ ». Bédard a montré à cet égard comment le sociologue des œuvres, en se dotant de stratégies méthodologiques (par exemple, établir un dialogue entre l'art et la philosophie (politique), déterminer et étudier un corpus d'œuvres et analyser les tendances qui s'en dégagent), peut acquérir des connaissances sur la vie sociale. (Bédard, 2011 : 3)

⁵ Cette expression a notamment été employée par Majastre (1992), et réutilisée par Pascale Bédard (2011).

La sociologie des œuvres : s'engager dans le cercle de l'interprétation

Heinich écrivait que la neutralité a pour fonction sociale de « refaire du consensus là où il n'y a plus que des factions qui s'affrontent, se critiquent ou s'ignorent ». Or, il ne semble pas que la sociologie ait à chercher l'accord général, pas plus qu'elle n'ait à trouver dans une approche ou une conception unique la globalité de la société. (Heinich, 1998 : 80) Éric Gagnon affirme à cet égard, en continuité avec les travaux classiques d'Hannah Arendt et de Fernand Dumont, que la sociologie doit se déprendre de tout positivisme en assumant son caractère herméneutique, c'est-à-dire « que la réalité qu'elle étudie est faite de significations et d'interprétations, dont ses propres interprétations sont à la fois le relais et la critique. La sociologie a pour objet la question du sens, dont elle devient en partie responsable ». (Gagnon, 2009 : 16)

Mettre en lien les significations, les déplacer, les élargir, les confronter les unes aux autres, pour interpréter le « maillage » qu'elles forment, c'est pour Gagnon un des rôles du sociologue. Mais l'interprétation, écrit-il, n'est possible qu'à certaines conditions⁶; l'une d'elles est l'élargissement des débats à l'œuvre dans la société et dans la discipline, ce qui a pour effet d'éviter toute approche positiviste. Tel qu'affirmé par l'auteur :

Les sociétés sont pour ainsi dire un concert de réponses, elles sont faites de paroles et d'échanges qui produisent des significations, et d'institutions qui confèrent à ces significations une dimension durable. Le sociologue rejoint un débat d'interprétation qui a commencé bien avant son arrivée. (Gagnon, 2009 : 16)

S'engager dans l'interprétation sociologique, c'est ainsi refuser l'expertise, parce que le sociologue n'est pas « l'expert » dont le rôle est d'arriver à une décision, à une action, à une finalité ou à un jugement.

La sociologie des œuvres apparaît ainsi comme une invitation pour le sociologue à s'engager dans la parole et l'interprétation, non pas pour créer un discours unifié et unanime autour des significations portées par

⁶ Les trois conditions formulées par Gagnon, déduites des travaux de Fernand Dumont, sont le débat sur l'unité et la nature de la société, l'engendrement réciproque des faits et valeurs et le refus de l'expertise.

l'œuvre d'art, mais tout au contraire pour maintenir ouverts le dialogue et le débat. Loin de se poser en surplomb, de formuler une réponse unique ou de fixer une fois pour toutes la ou les significations des œuvres, l'interprétation sociologique des œuvres serait bien plutôt une activité réflexive visant une compréhension des situations sociales existantes ou possibles et une circulation du sens. L'interprétation des œuvres est d'ailleurs, tel que mentionné précédemment, toujours sujette à réinterprétation. Parce que l'œuvre n'est pas un objet permanent interprété par un sujet constant ; elle est une forme qui se meut et qui, à travers l'expérience du sensible, permet une connaissance sur le monde.

Il est ainsi possible d'affirmer qu'une sociologie des œuvres permettrait de comprendre, dans un temps donné, comment l'œuvre pense la société. Dans *Le lieu de l'homme*, Dumont écrivait à cet égard que « la culture seconde n'est pas un complément ajouté du dehors à la culture commune. C'en est comme le sens rendu explicite et, pour cela, réuni et concentré dans un nouvel élément ». (Dumont, 2005 [1968] : 76) Interpréter l'œuvre d'art, c'est étudier la façon dont la société se pense et cherche à colmater les brèches en créant des « univers parallèles ». Parce que si la différence pour Dumont entre l'objet culturel et la connaissance est que le premier dédouble la culture première en déplaçant la signification tandis que l'autre la « fragmente » en déplaçant ses composantes et en inventant de nouveaux fondements, tous deux ont en commun de postuler « un autre monde que ce monde-ci et dont ils tentent de modeler le visage ». (Dumont, 2005 [1968] : 228)

Bien que l'art comme la connaissance ne demeurent toujours que des processus partiels, il semble qu'une rencontre entre les deux puisse permettre d'élargir la compréhension du social. C'est ici que se trouve une des façons les plus importantes dont l'art peut *agir* sur la sociologie. Parce que s'intéresser aux imaginaires de l'art, aux visions qu'il porte sur la société et aux mondes qu'il invente, c'est laisser l'art relancer l'imagination sociologique, pour le dire avec Charles Wright Mills, ce qui constitue un autre engagement dans le métier de sociologue. (Wright Mills, 2006 [1959])

Par ailleurs, participant des débats à l'œuvre dans la société, l'interprétation sociologique se trouve à être elle-même un débat entre les approches et perspectives. « Elle loge dans l'écart et la circulation

entre ces perspectives. » (Gagnon, 2001 :316) Pour comprendre la société à la fois de l'extérieur et de l'intérieur des individus, le sociologue a donc pour tâche d'effectuer des mouvements entre l'une et l'autre de ces approches. L'œuvre d'art étant un objet culturel à la fois « individualisé » et « encastré dans le flux des significations cosmiques et des significations collectives », elle peut être appréhendée comme un espace, ou un lieu, à partir duquel s'effectuent ces déplacements entre individu et collectif. (Dumont, 2005 [1968] : 92) Une sociologie des œuvres inviterait à cet égard à problématiser autrement la tension entre singulier et communauté, évoquée par Heinich, en réarticulant ces termes – plutôt qu'en les opposant –, de sorte que les analyses internes et externes de l'art prennent appui les unes sur les autres, et que des transferts s'effectuent de l'une à l'autre. Elle permettrait donc d'établir un dialogue au sein même de la discipline sociologique, entre les approches sociologiques tournées vers le singulier et celles tournées vers le collectif, mais également avec les autres disciplines (histoire de l'art, esthétique, philosophie, etc.) Ainsi, contrairement à Heinich qui, en choisissant de s'intéresser aux discours des acteurs, récuse du même coup d'autres approches, dont la sociologie des œuvres, il semble infiniment plus porteur pour la discipline sociologique d'ouvrir le dialogue plutôt que de cloisonner les approches et de restreindre le champ de la sociologie de l'art à une seule d'entre elles.

Conclusion

« Ce que l'art fait à la sociologie », pour reprendre la formule d'Heinich, c'est donc bien plus que ce que l'auteure postule dans son essai du même titre. Ce n'est pas uniquement *décrire* et *explicit* le discours des acteurs, et c'est encore moins adopter un principe de *neutralité engagée*. L'art, si l'on accepte de s'intéresser à ce qu'il a de singulier, c'est-à-dire à ses objets culturels, contribue à offrir à la sociologie un espace pour penser la société. La sociologie a pour rôle de produire une vision réflexive du monde, et l'art, comme objet du monde ayant un pouvoir expressif et réflexif, s'offre comme un des partenaires épistémologiques privilégiés.

Au terme de cet essai, il apparaît donc que l'engagement du sociologue des œuvres est triple. Comme tout sociologue, il devrait s'engager

par la réflexivité, et non par la neutralité, à produire des savoirs critiques. Mais plus encore – et c’est ici que l’on répond plus spécifiquement à la question posée par Heinich (Qu’est-ce que l’art fait à la sociologie ?) – l’interprétation des œuvres permet au sociologue de s’engager avec elles dans la cité en s’intéressant aux questions qu’elles posent et en ouvrant les débats en cours dans la société. Enfin, la sociologie des œuvres offre la possibilité d’appréhender l’objet d’art comme un « partenaire épistémologique » ; plus qu’un objet de connaissance ou un révélateur du monde, l’œuvre d’art peut être un véritable mode de connaissance. Elle invite en ce sens, comme l’affirme Laplantine (2009), à faire sortir de leurs vases clos la science et l’art, à éviter la séparation entre le sens et la forme, et à dépasser les vieilles binarités entre l’analyse des représentations – privilégiée par Heinich – et l’herméneutique, l’empirique et le transcendantal, le concept et l’affect, la raison et l’émotion.

Bibliographie

- ARENDDT, Hannah (1994 [1958]). *Condition de l'homme moderne*, Paris : Pocket, 406 p.
- ARENDDT, Hannah (1997 [1954]). *La crise de la culture*, Paris : Gallimard, « Folio essais », 380 p.
- BÉDARD, Pascale (2008). *L'art dit le monde et ses possibles : une expérience dialogique entre peinture actuelle et philosophie politique*, Mémoire de maîtrise en sociologie, Montréal : Université du Québec à Montréal, 201 p.
- BÉDARD, Pascale (2011). « L'art dit le monde et ses possibles : une expérience de sociologie des œuvres », dans Sylvia GIREL (s.l.d.), *L'Art, le Politique et la Création. Frictions et Fictions socio-anthropologiques*, pp. 1-9, Actes des Rencontres internationales de Sociologie de l'art de Grenoble 2010, Paris : L'Harmattan.
- BOLTANSKI, Luc (2009). « Sociologie critique et sociologie pragmatique de la critique » dans *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris : Gallimard, « NRF Essais », 294 p.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT (1991). *De la justification. Les économies de grandeur*. Paris : Gallimard, 483 p.
- CALLON, Michel (1999). « Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégage : la double stratégie de l'attachement et du détachement », *Sociologie du Travail*, vol. 41, no 1, Paris : Centre de Sociologie des Organisations Sciences Po – CNRS, pp. 65-78
- CHARUEST, Yves (2007). « La problématisation du rapport aux œuvres : la singularité de l'œuvre et son inscription sociale », pp. 15-34, dans Jean-Claude ROCHEFORT et Jean-Philippe UZEL (dir.), *Œuvres en contexte*, Montréal : CELAT – UQAM.
- DUMONT, Fernand (2005 [1968]). *Le lieu de l'homme*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 275 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2007). *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, 227 p.

- FREITAG, Michel (1987). « Les sciences sociales contemporaines et le problème de la normativité », *Sociologie et sociétés*, vol. 19, no 2, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 15-36, [<http://id.erudit.org/iderudit/001266ar>], 17 avril 2015.
- GAGNON, Éric (2009). « Politique du cercle. Interprétation, éthique et sociologie », *Cahiers de recherche sociologique*, Numéro 48, automne 2009, Montréal : Liber, pp. 15-26, [<http://id.erudit.org/iderudit/039763ar>], 13 avril 2015.
- GAGNON, Éric (2001). « Une interprétation sociologique est-elle possible ? », *Recherches sociographiques*, vol. 42, no 2 (Mémoire de Fernand Dumont), Québec : Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval, pp. 311-321, [<http://id.erudit.org/iderudit/057450ar>], 13 avril 2015.
- HEINICH, Nathalie (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, « Paradoxe », 90 p.
- HEINICH, Nathalie (2001). *La sociologie de l'art*, Paris : Découverte, « Repères », 122 p.
- HILGERS, Mathieu (2006). « La responsabilité sociologique : retour sur l'entreprise critique de Pierre Bourdieu », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 37, no 1, Louvain : Université catholique de Louvain, pp. 43-63
- LAPLANTINE, François (2009). *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris : Beauchesne éditeur, 202 p.
- MAUGER, Gérard (2012). « La sociologie est une science politique », *Cités*, vol. 3, no 51, Paris : Presses universitaires de France, pp.33-46
- JACQUEMAIN, Marc (2014). « Éviter la tour d'ivoire, éviter les allées du pouvoir », dans Jean-Pierre DELCHAMBRE (dir.), *Le sociologue comme médiateur ? Accords, désaccords et malentendus. Hommage à Luc Van Campenhoudt*, Bruxelles : Les Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 508 p.
- KALINOWSKI, Isabelle (2005). *La science, profession et vocation. Suivi de Leçons wébériennes sur la science et la propagande*, Marseille : Agone, « Banc d'essai », 300 p.

- LATOURE, Bruno (2007). *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La découverte, 401 p.
- MAJASTRE, Jean-Olivier (1992). *Art et contemporanéité. Premières rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Paris : L'Harmattan, 278 p.
- MAJASTRE, Jean-Olivier et Alain Pessin (dir.) (2001). *Vers une sociologie des oeuvres, Tomes I et II*, Paris : l'Harmattan, 474 p.
- MILLS, Charles W. (2006 [1959]). *L'imagination sociologique*, Paris : La découverte, 231 p.
- PÉQUIGNOT, Bruno (2005). « La sociologie de l'art et de la culture en France : un état des lieux », *Sociedade e Estado*, vol. 20, no. 2, Brasilia : Universidade da Brasilia, pp. 303-335
- PÉQUIGNOT, Bruno (2007). *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris : L'Harmattan, « Logiques sociales », 309 p.
- UHL, M. (dir.) (2011). « L'art posthumain. Corps, technosciences et société », *Cahiers de Recherche Sociologique*, n° 50, Montréal : Athéna Éditions et Département de sociologie de l'UQÀM, 198 p.
- UZEL, Jean-Philippe (1997). « Pour une sociologie de l'indice », *Sociologie de l'art*, no.10, Paris : L'Harmattan, pp. 25-51.

***L'individu liquidé :
la production industrielle des biens culturels***

Mathieu Lainé

La théorie de la production industrielle des biens culturels élaborée par Max Horkheimer et Theodor W. Adorno systématise le constat du déclin de l'autonomie de l'art sous la pression de la rationalité technique qui caractérise la modernité. Cette théorie, qui participe de la théorie critique imaginée par les premiers représentants de l'École de Francfort, est aujourd'hui confusément identifiée à la sociologie des médias ; afin de dissiper cette confusion, nous nous sommes proposé de rappeler ce que Horkheimer et Adorno eux-mêmes ont véritablement écrit ainsi que le rôle que tient l'art dans leur théorie.

Mots-clés : Adorno, théorie critique, école de Francfort, esthétique, industrie culturelle

L'invisibilité du lieu commun

« L'art » — écrit Hegel — « l'art n'apporte plus aux besoins spirituels cette satisfaction que des époques et des nations du passé y ont cherché et n'ont trouvé qu'en lui » (Hegel, 1995 [1820-1829] : 17). L'art est passé et dépassé, il est « quelque chose de révolu » (ibid. : 18). Les premiers théoriciens de l'École de Francfort (« Institut für Sozialforschung »), Max Horkheimer (1895-1973) et Theodor W. Adorno (1903-1969), abondent dans le même sens : selon eux, la société industrielle est foncièrement hostile à l'art authentique. Irrascible, parfois querelleur et dogmatique, Adorno ira d'ailleurs jusqu'à affirmer, sur un ton qui ne souffre aucune réplique, que toute « culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures » (Adorno 2003 [1966] : 444). Ce que Horkheimer et lui ont d'abord nommé l'industrie culturelle (« Kulturindustrie ») menace en fait directement l'authenticité de l'art en l'identifiant à un divertissement.

Le propre d'un syntagme est de se faire oublier, d'être employé sans une conscience claire des enjeux impliqués par son emploi ou même sans une connaissance minimale des étapes qui ont originellement mené à sa formulation. C'est ainsi que le syntagme industrie culturelle, formulé à dessein par Horkheimer et Adorno, a progressivement acquis l'invisibilité d'un lieu commun, en plus d'acquérir une connotation morale convenue, sinon conservatrice, qui rend mal compte de sa signification originale : les théoriciens de l'École de Francfort ne s'indignent pas platement devant la manière dont les médias de masse infléchissent ou orientent l'opinion publique, les préférences ou les goûts des consommateurs. Ils tentent plutôt de comprendre rationnellement la manière dont l'industrie culturelle transforme la subjectivité des individus — ils s'intéressent à la constitution historique du sujet, et non pas aux propriétés empiriques ou esthétiques d'une production artistique donnée. Aussi nous semble-t-il nécessaire aujourd'hui de rappeler et d'expliciter ce que Horkheimer et Adorno ont véritablement écrit et de rappeler le rôle que tient l'art dans la théorie de la production industrielle des biens culturels. D'aucuns l'auront compris, nous ne chercherons pas ici à parfaire, à rénover ou à défendre cette théorie controversée, battue en brèche par plusieurs travaux sociologiques en raison de ses hyperboles péremptoires ou de son

caractère philosophique (ou du moins, de son rejet délibéré du positivisme et de l'empirisme). Nous espérons plus modestement contribuer à en rappeler les maîtres mots, à en faire connaître et reconnaître l'originalité et la fécondité ; la radicalité, aussi. Profondément marquée par l'histoire intellectuelle et politique orageuse du XXe siècle, par la psychanalyse freudienne ainsi que par la riche tradition philosophique allemande, la théorie de la production industrielle des biens culturels ne satisfait peut-être pas aux exigences méthodologiques actuelles de la sociologie, mais elle constitue la première tentative de systématiser le constat du déclin de l'autonomie de l'art sous la pression de la rationalité technique qui caractérise et sous-tend la modernité. C'est à ce titre que nous tenterons ici d'en restituer schématiquement le sens.

Théorie traditionnelle et théorie critique

Comme l'a notamment signalé Raymond Aron, le fait majeur de notre époque n'est ni le socialisme, ni le capitalisme, ni l'intervention de l'État, ni la libre entreprise, mais le « développement gigantesque de la technique et de l'industrie, dont les rassemblements ouvriers de Détroit, de Billancourt, de Moscou, de Coventry offrent le symbole » (Aron, 1970 : 130). La société industrielle constitue le genre dont la société soviétique et la société occidentale représentent des espèces. Et c'est d'elle — la société industrielle — que critiquent les premiers théoriciens de l'École de Francfort, et non pas uniquement ou exclusivement la société capitaliste ; en fait, Horkheimer et Adorno proposent une réinterprétation freudo-marxiste du processus historique de rationalisation du monde d'abord décrit et décrié par le sociologue Max Weber (1864-1920). Associés à la tradition philosophique marxienne inaugurée par Georg Lukács (1885-1971) et Karl Korsch (1886-1961), Horkheimer et Adorno ne s'intéressent pas directement à la théorie économique formelle à laquelle s'étaient jusque-là surtout intéressés les théoriciens marxistes (ou marxistes), mais bien plutôt à la culture de masse (« Massenkultur ») telle qu'elle se présentait historiquement à eux au milieu du XXe siècle.

La théorie de la production industrielle des biens culturels participe plus précisément de la théorie critique (« Kritische Theorie ») originellement élaborée par Marx Horkheimer. Horkheimer, rappelons-

le, oppose deux conceptions antagoniques de la connaissance, ou du savoir, dans sa célèbre étude épistémologique *Théorie traditionnelle et théorie critique* (1937). Dans la première — la théorie traditionnelle —, le savoir se présente et se représente lui-même comme le compte rendu d'une réalité préexistante (= positivisme) et il achète ce réalisme naïf au prix de l'ignorance de sa propre fonction dans la société ; dans la seconde — la théorie critique —, le savoir se place au contraire délibérément dans une perspective émancipatrice (ce savoir se sait alors lui-même comme le reflet et l'outil d'une conscience critique du présent qui s'inspire de la nécessité historique de le transformer). Contrairement à la théorie traditionnelle, la théorie critique rejette ouvertement le positivisme et l'empirisme, elle assume et revendique son caractère philosophique et rationaliste :

La théorie critique de la société commence donc par une idée fondée sur des concepts relativement généraux, celle du simple échange de marchandises ; on montre ensuite, en recourant à l'ensemble de tout le savoir disponible pour y prélever, dans ses propres recherches comme dans celles des autres, les matériaux adéquats, comment l'économie d'échange, compte tenu des caractères spécifiques des hommes et des choses ainsi que des modifications qu'elle leur fait subir, et sans contredire à ses propres principes tels que l'économie politique traditionnelle les expose, doit nécessairement avoir pour résultat d'aggraver les contradictions de la société et, par là, de provoquer à notre époque des guerres et des révolutions [...] la théorie critique dans son ensemble constitue un seul et unique jugement existentiel amplement développé. On pourrait la résumer approximativement de la façon suivante : de par sa structure fondamentale, l'économie marchande qui s'est développée au cours de l'histoire et sur laquelle repose le monde moderne implique les contradictions internes et externes de notre époque, et ne cesse de les faire évoluer vers des formes toujours plus aiguës ; après une période ascendante qui a favorisé le développement des facultés humaines, l'émancipation de l'individu, l'immense extension de l'empire exercé par l'humanité sur la nature, elle a fini par devenir un frein qui s'oppose à la poursuite de l'évolution, et pousse à présent l'humanité vers une nouvelle barbarie. À l'intérieur de cette théorie, les différentes phases de la démarche intellectuelle sont ou du moins veulent être aussi rigoureusement conduites que les déductions menées dans le cadre d'une théorie scientifique traditionnelle portant sur un secteur spécialisé ; mais chacun est en même temps

aussi un facteur constitutif de ce vaste jugement existentiel qu'est la théorie critique (Horkheimer, 1996 [1937] : 61, 63).

Le contenu propre de la théorie critique — conclut Horkheimer — est l'inversion des concepts qui règnent sur la société elle-même : l'échange équitable aggrave l'iniquité, le développement de la production entrave la production elle-même, le libéralisme conduit au despotisme, etc. (Horkheimer, 1996 [1937] : 86). Ces thèmes et ces préoccupations, ces lignes de force thématiques et rhétoriques, traversent ainsi l'œuvre de Horkheimer, celle d'Adorno, ainsi que celle de Herbert Marcuse (1898-1979), qui se joint à l'École de Francfort en 1932. Elles tendent cependant à s'estomper des œuvres de Jürgen Habermas (1929-) et de Axel Honneth (1949-), les représentants actuels les mieux connus de l'École de Francfort. Quoi qu'il en soit, il faut penser la théorie de la production industrielle des biens culturels sur le fond de la théorie critique et de son contenu propre, et non pas sur le fond de la théorie sociologique (ou esthétique) traditionnelle.

La production industrielle des biens culturels

Le philosophe et historien de l'art Walter Benjamin (1892-1940), qui gravite autour de l'École de Francfort, à l'instar du célèbre dramaturge Bertolt Brecht (1898-1956), croyait sincèrement au potentiel émancipateur latent offert par la technologie moderne (Kellner, 1992 : 131). Il affichait à cet égard un optimisme que ne partageaient décidément pas Horkheimer, Adorno et Marcuse. Pour ce dernier, la technique et la rationalité distinctive qu'elle (pré) suppose renforcent au contraire un vaste système de domination politique ; il est en fait impossible — insiste Marcuse — d'isoler la technique de l'usage auquel elle est destinée, puisque la « société technologique est un système de domination qui fonctionne au niveau même des conceptions et des constructions des techniques » (Marcuse, 1968 : 21). Dit autrement, la rationalité technique est en soi une forme de domination politique inavouée, qui a pour condition de possibilité et pour effet le progrès technique (Habermas, 1973 : 3-4). Elle est la « rationalité de la domination même » (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 130).

La théorie de la production industrielle des biens culturels est une réponse, une réplique, aux propositions de Benjamin. Benjamin misait

sur les capacités techniques des nouveaux médias à influencer positivement la perception humaine — axées sur un principe technique de reproduction du réel, la photographie et le cinéma, entre autres, auraient selon Benjamin pour effet de détruire l'aura de l'œuvre d'art, son caractère d'authenticité, et de dissoudre par là la valeur culturelle de l'art au profit d'une valeur d'exposition qui favoriserait la mise en évidence des rapports dialectiques qui existent entre l'art et la politique (Benjamin, 2007 [1935]). Selon Horkheimer et Adorno, l'industrie culturelle produit plutôt l'effet inverse :

La civilisation actuelle confère à tout un air de ressemblance. Le film, la radio et les magazines constituent un système [...] chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres. Sous le poids des monopoles, toute civilisation de masse est identique et l'ossature de son squelette conceptuel fabriqué par ce modèle commence à paraître. Les dirigeants ne se préoccupent même plus de la dissimuler ; sa violence s'accroît à mesure que sa brutalité ose se montrer au grand jour. Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que business : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, ils font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 130).

Horkheimer et Adorno ne cherchent pas simplement à opposer l'art médiocre à l'art authentique. Ils cherchent à démontrer que la « force novatrice de l'art est paralysée, dès lors qu'il se confond avec le divertissement, ses contenus étant vidés de toute critique et de toute utopie » (Habermas, 1988 : 135). Il s'agit là d'un point capital, qui résume à vrai dire leur projet. La condamnation de la culture de masse n'implique donc pas un simple plaidoyer en faveur de l'art avant-gardiste, par exemple, ou de l'art noble ou raffiné, mais bien plutôt la nécessité de repenser l'autonomie sociale de l'art :

Le moment, qui dans l'œuvre d'art lui permet de transcender la réalité, est en effet inséparable du style ; il ne consiste cependant pas en la réalisation d'une harmonie, d'une unité problématique entre la forme et le contenu, entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'individu et la société, mais dans les traits où affleure la contradiction, dans l'échec nécessaire de l'effort passionné vers l'identité. Au lieu de s'exposer

à cet échec dans lequel le style de la grande œuvre d'art s'est toujours nié, l'œuvre médiocre s'en est toujours tenue à sa similitude avec d'autres, à un succédané d'identité. Dans l'industrie culturelle, cette imitation devient finalement un absolu. Réduite à n'être plus que du style, elle trahit le secret de celui-ci : son allégeance à la hiérarchie sociale (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 139-140).

À l'époque de sa reproductibilité technique, « ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura » (Benjamin, 2010 [1935] : 16). L'industrie culturelle peut aisément reproduire les propriétés empiriques ou esthétiques d'une œuvre d'art. Mais l'authenticité elle-même échappe nécessairement à la reproduction. Elle détruit ainsi paradoxalement ce qu'elle prétend produire — l'art, la culture. En fait, l'art de masse constitue une inversion de l'art lui-même (Horkheimer, 2009 [1974] : 45). La culture de masse n'est pas la culture de la masse, mais bien plutôt une culture produite pour la masse.

Il existe invariablement un élément de tension entre la qualité d'un art et sa popularité (Hauser 2004 [1951] : 844). Mais Adorno est absolument intraitable : « ce qui est produit pour les besoins réels ou supposés des masses est carrément de la camelote » (Adorno, 2010 [1938] : 42). L'industrie culturelle ne produit que de la pacotille, du kitsch. Contrairement à certaines idées reçues, Adorno ne distingue pas l'art kitsch de l'art authentique sur la base d'un critère esthétique ou empirique. Selon lui, il manque plutôt à la sociologie de l'art traditionnelle, c'est-à-dire à la sociologie de l'art qui procède de manière empirique, une Idée (ιδέα) de son objet, à savoir un concept normatif d'œuvre d'art réussie. Seul importe véritablement le degré objectif d'autonomie sociale de l'œuvre d'art. Et c'est à l'aulne de ce critère normatif qu'il distingue trois grands types d'œuvres d'art :

1. Le kitsch produit par l'industrie culturelle, qui forme l'équivalent du conformisme moral et du positivisme ;
2. Les œuvres faussement authentiques, qui sont généralement d'une valeur esthétique plus grande que les œuvres kitsch produites par l'industrie culturelle, mais qui sont régressives et dénégatrices ;
3. Les œuvres autonomes, c'est-à-dire les œuvres authentiques qui possèdent une autonomie véritable par rapport à la société, c'est-à-

dire les œuvres qui s'éloignent du social qui le détermine par la forme nouvelle qu'elles créent.

L'art kitsch contribue à la reproduction des conditions sociales de possibilité de sa propre production ; l'art authentique, au contraire, les nie. L'art est bien sûr toujours social. Mais comme le précise Adorno, ce qui est « social en art, c'est son mouvement immanent contre la société et non pas sa prise de position manifeste » (Adorno, 2011 [1969] : 314). Il s'agit là d'un point capital. L'art kitsch qui se présente lui-même comme une critique urgente de l'art kitsch, par exemple, ne cesse pas pour autant d'être kitsch. Du reste, le kitsch n'est pas en soi l'art médiocre. Une œuvre kitsch n'est ni une œuvre ratée ni une œuvre dépourvue de mérite esthétique. Le kitsch est au contraire généralement beau, car est « beau tout ce que la caméra représente » (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 157).

L'art kitsch et la stéréotypie

L'autonomie des œuvres d'art est abolie, ou peu s'en faut, par l'industrie culturelle, qui imprime la forme marchandise aux productions artistiques. Mais ce qui est véritablement « nouveau ce n'est pas que l'art est une marchandise, mais qu'aujourd'hui il se reconnaisse délibérément comme tel, et le fait qu'il renie sa propre autonomie en se rangeant fièrement parmi les biens de consommation confère son charme à cette nouveauté » (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 156). La théorie de la production industrielle des biens culturels n'est pas une théorie générale de la culture, mais une théorie de la production industrielle de la culture (Jameson, 2007 [1990] : 143). Horkheimer et Adorno cherchent à dégager les fonctions de la culture à l'intérieur du système de domination moderne, et non pas à rendre compte d'une œuvre d'art donnée. L'industrie culturelle possède selon eux une fonction civilisatrice (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 175). C'est notamment pourquoi ils évoquent l'uniformisation totalitaire de l'urbanisme et de l'architecture avant même d'évoquer celle des productions artistiques et médiatiques auxquelles leur théorie est abusivement réduite aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, l'industrie culturelle met continuellement en circulation des expressions, des façons de parler, de penser, d'être et d'agir : informations, propagande, divertissement — romans policiers,

romans roses, magazines, feuilletons télévisés, bandes dessinées, cinéma, musique de variété, vulgarisation scientifique —, etc. ; elle produit et diffuse l'ensemble de cette (in)culture de masse selon les mêmes procédés techniques. Il est par conséquent impossible de distinguer formellement la réclame de la propagande, comme l'explique le psychanalyste Erich Fromm (1900-1980), membre lui aussi de l'École de Francfort :

À l'instar des effets de la publicité sur le consommateur, les méthodes de la propagande politique tendent à augmenter le sentiment d'insignifiance de l'électeur individuel. La répétition des slogans et la mise en avant de facteurs qui n'ont rien à voir avec le problème en jeu endorment ses capacités critiques. L'appel clair et rationnel à sa pensée est plutôt l'exception que la règle dans la propagande politique — même dans les pays démocratiques. Confronté au pouvoir et à la taille des partis, l'électeur individuel ne peut pas s'empêcher de se sentir petit et de peu d'importance. Tout ceci ne veut pas dire que la publicité et la propagande politique font ouvertement appel à l'insignifiance de l'individu. Bien au contraire, ils flattent l'individu en le faisant apparaître important, et prétendant faire appel à son jugement critique, à son sens de la distinction. Mais cela reste essentiellement une méthode pour endormir les suspicions de l'individu et pour l'aider à se berner lui-même quant au caractère individuel de sa décision (Fromm, 1997 [1941] : 129).

Les fonctions de communications de masse qui servent à informer et à divertir servent tout aussi bien à conditionner et à endoctriner. L'industrie culturelle revêt cet aspect unitaire (ou totalitaire) puisque la production en série des biens culturels répond uniquement à des critères techniques de production et non pas à des critères esthétiques ou artistiques (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 129). Dans ce contexte, la stéréotypie constitue nécessairement l'ossature de base de toute production médiatique. Et plus l'existence elle-même devient stéréotypée, plus le stéréopathe voit son schéma de pensée confirmée. Modelée sur la production de masse, l'industrie culturelle produit un inextricable système de « stéréotypes qui, tout en étant encore fondamentalement "incompréhensibles" pour l'individu, lui permettent à tout moment d'avoir l'air à la page et "très bien informé" » (Adorno, 2007 [1975] : 242). L'industrie culturelle nourrie l'ignorance, elle la produit et la reproduit. Pis encore, le puissant modèle télévisuel s'aligne

directement sur l'anti-intellectualisme ambiant. Comme le précise Adorno, l'un des stéréotypes les plus répandus est celui de l'artiste fragile et pervers : « l'art qu'on destine aujourd'hui au peuple a su très astucieusement s'approprier tout cela ; il glorifie l'homme viril, en qui il voit l'homme d'action, et laisse entendre que les artistes sont en réalité des homosexuels » (Adorno, 2003 [1963] : 79). L'industrie culturelle oublie toutefois commodément son moralisme affecté dès qu'elle a l'occasion de faire des plaisanteries douteuses sur l'image mensongère de l'intellectuel et de l'artiste qu'elle a elle-même fabriquée (ibid.). Elle corrode en fait jusqu'au mensonge lui-même¹. La totalité des membres de la société moderne est d'ailleurs saisie par la culture de masse et ses mensonges : les classes cultivées, formées aux arts, aux lettres, à la science ou à la philosophie, ne peuvent pas échapper à ce conditionnement. À l'encontre des représentants de la critique traditionnelle de la culture (« Kulturkritik »), Horkheimer et Adorno ne croient toutefois pas que l'industrie culturelle voile ou dissimule une réalité plus humaine ; pour eux, il n'y a plus rien derrière le rideau que l'on tire.

L'instrument principal de l'uniformisation de la société est le plaisir éprouvé à consommer les marchandises de l'industrie culturelle, plaisir sans effort et apparemment inoffensif. Mais la réalité est autrement insidieuse : « la culture de masse se révèle comme un puissant instrument pour transformer la subjectivité et uniformiser entre les classes sociales les aspirations et les goûts » (Herpin, 2004 : 61). Le plaisir favorise la résignation (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 151). S'amuser, se divertir, signifie être d'accord. L'industrie culturelle propose à la masse une fuite non pas devant la réalité, mais une fuite devant la « dernière volonté de résistance que cette réalité peut encore avoir laissé subsister en chacun » (ibid. : 153). L'uniformisation des aspirations et des goûts des différentes classes sociales n'indique pas la

¹ « Le mensonge moderne — c'est là sa qualité distinctive — est fabriqué en masse et s'adresse à la masse. Or, toute production de masse, toute production — toute production intellectuelle surtout — destinée à la masse, est obligée d'abaisser ses standards. Aussi, si rien n'est plus raffiné que la technique de la propagande moderne, rien n'est plus grossier que le contenu de ses assertions, qui révèlent un mépris absolu et total de la vérité. Et même de la simple vraisemblance. Mépris qui n'est égalé que par celui — qu'il implique — des facultés mentales de ceux à qui elle s'adresse » (Koyré, 2004 [1943] : 10).

véritable disparition des classes sociales ; elle indique plutôt à quel point les classes dominées participent aux besoins et aux satisfactions qui garantissent le maintien des classes dirigeantes (Marcuse, 1968 : 33). Pour le sociologue Pierre Bourdieu (1930-2002), les consommateurs cherchent à se définir et à se distinguer en fonction des catégories valorisées par l'acquisition de marchandises ; en fait, pour Bourdieu, la « mode en matière d'art, de télévision, de musique, d'automobiles et de sport, ce n'est rien d'autre qu'une lutte des classes sous un autre nom » (Alexander, 2000 : 110). Pour Horkheimer et Adorno, l'industrie culturelle fait au contraire oublier cette lutte, elle l'occulte. L'engouement suscité par le freudisme à partir des années 1920 tient d'ailleurs justement à « l'avènement d'une consommation de masse qui lisse les conflits de classes et fait du bonheur individuel un produit de consommation » (Durand-Gassel, 2012 : 208). Les différentes classes sociales ne partagent peut-être pas empiriquement ou statistiquement les mêmes goûts ou les mêmes aspirations, mais selon les théoriciens de l'École de Francfort, ces goûts et ces aspirations sont indistinctement créés par l'industrie culturelle et, à ce titre, ils sont absolument identiques.

L'abolition d'une culture réservée aux privilégiés, aux membres de la royauté, de l'aristocratie, de la noblesse et de la haute bourgeoisie, n'a pas historiquement introduit les classes populaires dans les sphères dont elles étaient autrefois exclues ; elle a plutôt entraîné le déclin de la culture en général (Horkheimer, Adorno, 1973 [1944] : 169). Les classes dominées spécifiquement produites par la société industrielle sont ainsi affreusement réactionnaires, voire sadiques, comme en atteste en outre le plaisir libidinal qu'elles prennent à la violence au cinéma (ibid.). L'industrie culturelle leur propose une mythologie du désespoir et de la résignation :

Les masses démoralisées par une vie soumise sans cesse aux pressions du système, dont le seul signe de civilisation est un comportement d'automate susceptible de rares sursauts de colère et de rébellions, doivent être incitées à la discipline devant le spectacle de la vie inexorable et du comportement exemplaire des victimes. La civilisation a de tout temps contribué à dompter les instincts révolutionnaires aussi bien que les instincts barbares. La civilisation industrialisée fait quelque chose de plus. Elle montre les seules conditions dans lesquelles nous sommes autorisés à vivre cette vie impi-

toyable. L'individu doit utiliser le dégoût que lui inspirent les choses pour en faire de l'énergie qui lui permette de s'abandonner au pouvoir collectif dont il est dégoûté. Transposées au cinéma, les situations qui accablent constamment le spectateur dans la vie quotidienne le rassurent en lui promettant, on ne sait comment, qu'il continuera son petit bonhomme de chemin. Il suffit de se rendre compte de sa propre nullité, de reconnaître la défaite pour "être dans le coup". La société est une société de désespérés (Horkheimer, Adorno, 1973 [1944] : 136).

L'art kitsch reproduit fidèlement, voire servilement, la réalité grâce à la technique et, par là, il installe la violence de la société industrielle dans l'esprit des individus. L'industrie culturelle fait s'évanouir la raison et le désir de lutter, elle affaiblit et mine le Moi des masses :

L'émotion intense, radicalement opposée à ce que l'on entend d'ordinaire par expérience vécue, n'est pas une satisfaction particulière du moi et n'est pas identique au plaisir. Il est plutôt un memento de la liquidation du moi qui, ébranlé, perçoit ses propres limites et sa finitude. Cette expérience est contraire à l'affaiblissement du Moi qu'exerce l'industrie culturelle. L'idée d'un bouleversement serait pour celle-ci une pure sottise ; c'est sans doute la motivation la plus profonde de la désesthétisation de l'art. Afin de regarder un tout petit peu au-delà de sa prison, constituée par lui-même, le Moi a besoin, non pas de la distraction, mais de la plus extrême tension qui préserve l'émotion violente de la régression (Adorno, 2011 [1969] : 338).

Bourdieu attaque Adorno au vitriol, il le qualifie de théoricien arrogant qui « refuse de se salir les mains dans la cuisine de l'empirie » (Bourdieu, 1979 : 598). Or, la question que posent Horkheimer et Adorno ne peut pas recevoir de réponses ou de corroborations empiriques immédiates. Adorno n'opère pas une distinction quantifiable ou mesurable entre la culture de masse et la culture légitime, mais bien plutôt une distinction normative entre l'art kitsch et l'art authentique. Selon lui, une sociologie de l'art qui refuse de distinguer proprement une œuvre d'art authentique et un produit kitsch calculé d'après les conditions de l'effet qu'il produira ne renonce d'ailleurs pas seulement à la fonction critique qu'elle prétend exercer, mais elle renonce de surcroît à la connaissance des faits sociaux qu'elle prétend étudier (Adorno, 1979 : 53). Contrairement à Bourdieu, Adorno ne prétend pas objectiver

empiriquement le goût². Il ne s'intéresse pas non plus aux différentes relations statistiques qui existent entre les systèmes de classement (goût, jugement, etc.) et les classes sociales. Il sait bien sûr que ces relations existent, mais il sait aussi que la critique traditionnelle de la culture participe elle-même de l'industrie culturelle, puisque l'industrie culturelle produit profitablement sa propre critique (Adorno, 2003 [1955] : 17). Adorno dénonce conséquemment la critique traditionnelle de la culture à laquelle il aurait sans doute rattaché les travaux sociologiques de Bourdieu :

Au centre des préoccupations de la "Critique de la culture" (Kulturkritik), il a toujours eu le thème du mensonge : l'idée que la culture donne l'illusion d'une société qui serait digne de l'homme, mais qui n'existe pas ; qu'elle dissimule les conditions matérielles sur la base desquelles s'élève toute la vie des hommes ; et qu'avec les consolations et les apaisements qu'elle dispense, elle sert à entretenir les conditions économiques qui la déterminent. C'est le thème de la culture comme idéologie, qu'ont d'emblée en commun les théoriciens bourgeois de la violence et leurs contradicteurs, aussi bien Nietzsche que Marx. Or cette idée a justement une propension à devenir elle-même une idéologie, comme aussi toute vituperation contre le mensonge (Adorno, 2003 [1952] : 54).

Horkheimer et Adorno ont forgé le syntagme « industrie culturelle » afin de rompre avec l'idée grandiose que cette industrie se fait d'elle-même. Tout se passe toutefois comme si la nature particulière de la marchandise produite par cette industrie parvenait à faire oublier le simple fait que cette marchandise obéit aux lois de la production industrielle, comme toutes les autres marchandises. La terminologie martelée par les promoteurs de l'industrie culturelle fait d'ailleurs erronément croire aux consommateurs qu'ils participent eux aussi à ce qui se déroule en coulisse (Adorno, 2010 [1938] : 64).

² « Travailleur acharné, l'auteur exhibe son réel à coups de photos, de statistiques, de tableaux, diagrammes : "pour montrer, nous dit-il, des objets et mêmes des personnes, faire toucher du doigt". Polémique brutale, voire grossière [...] documents d'enquêtes, icônes et schémas divers ; amples phrases, enfin d'un discours, à visée de rigueur scientifique, même s'il n'est pas formalisé, dont nous aurons à nous demander le rapport qu'elles entretiennent avec la philosophie : voilà les trois ingrédients de ce que l'auteur désigne (4e page de couverture) comme un "énorme travail d'enquête empirique et de critique théorique". Un monument de labeur et d'arrogance, de pourcentage et de hargne, de statistiques et de dénonciations [...] Bourdieu a objectivé le goût en pourcentages » (Deguy, 1986 : 123, 137).

L'individu liquidé

L'esprit petit-bourgeois constitue le point de rencontre psychologique des masses : « l'attitude du petit-bourgeois est caractérisée par un optimisme irréflecti et dépourvu de sens critique. Il croit qu'en fin de compte, les différences sociales ne revêtent que peu d'importance et, en conséquence, il désire voir des films dans lesquels les gens évoluent librement d'une couche sociale à une autre » (Hauser, 2004 [1951] : 846). Comme les autres productions kitsch, le cinéma permet à la classe moyenne d'assouvir une ambition romantique que la société lui refuse quotidiennement. Horkheimer et Adorno ne prétendent cependant pas dévoiler une machination ou un complot de la bourgeoisie, mais le fonctionnement normal d'une industrie déterminée :

Les distinctions emphatiques établies entre des films de catégorie A et B, ou entre des histoires publiées dans des magazines de différents prix ne se fondent pas tant sur leur contenu même que sur la classification, l'organisation des consommateurs qu'ils permettent ainsi d'étiqueter. Il a été prévu quelque chose pour chacun afin que nul ne puisse échapper, les différences sont mises en relief et diffusées partout. Le fait d'offrir au public une hiérarchie de qualités n'a pour but qu'une quantification d'autant plus parfaite. Chacun doit se comporter, pour ainsi dire spontanément, conformément à son niveau déterminé préalablement par des statistiques, et choisir les catégories de produits de masse fabriquées pour son type (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 132).

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, ce n'est pas uniquement la production culturelle capitaliste des biens culturels qu'analysent les théoriciens de l'École de Francfort, mais leur production industrielle. La société soviétique et la société occidentale partageaient ainsi selon Marcuse la plupart des traits fondamentaux de la civilisation industrielle : « la centralisation et l'embrigadement évincent l'entreprise individuelle et l'autonomie de l'individu ; la concurrence est organisée et rationalisée ; les bureaucraties économiques et politiques exercent conjointement le pouvoir ; le comportement de la population est coordonné grâce aux "mass media", à l'industrie des distractions et à l'enseignement » (Marcuse 1963 : 103-104). Cela dit, le producteur et le consommateur ne ressentent pas l'emprise de l'industrie culturelle exactement de la même manière, bien qu'ils en consomment tous deux

les marchandises. L'industrie culturelle prétend s'aligner sur les goûts, les préférences et les désirs des consommateurs :

Ce n'est pas tant qu'elle s'adapte aux réactions des clients, bien plus, elle les stimule. Elle les leur inculque en se comportant comme si elle était elle-même un client [...] l'industrie culturelle est modelée sur la régression mimétique, sur la manipulation d'impulsion mimétique refoulée. Pour ce faire sa méthode consiste à anticiper l'imitation des spectateurs par eux-mêmes et à faire apparaître l'approbation qu'elle veut susciter comme déjà existante. Les choses sont d'autant plus faciles que, dans un système stable, elle peut compter sur une telle approbation et qu'il lui reste plutôt à la répéter sur le mode du rituel plutôt qu'à vraiment la susciter. Son produit n'est pas le stimulus, mais un modèle de réaction à des stimulations non existantes (Adorno, 2003 [1952] : 268-269).

Les prétentions hypocrites de l'industrie culturelle sont démenties par le simple fait que « le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement » (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 130). Il n'y a ici aucun effet rétroactif ni dialectique — l'individu est impuissant et impassible, il est inconséquent (c'est bien sûr là une proposition qui vaudra de nombreuses critiques aux théoriciens de l'École de Francfort). L'industrie culturelle s'adapte plutôt mécaniquement à la consommation qu'elle a elle-même produite. Dans cette perspective, l'attitude et les réactions du public font simplement partie de l'industrie culturelle, de ses calculs. La raison technique qui informe intérieurement l'industrie culturelle entraîne et accélère la régression de l'individu. Plus l'appareil social, économique et scientifique auquel le système de production entraîne l'individu est complexe, plus les expériences que l'individu est apte à faire ou capable d'apprécier sont restreintes : « à la suite de la rationalisation des modes de travail, l'élimination des qualités, leur conversion en fonctions, passe de la sphère scientifique à la sphère vécue et tend à rapprocher les peuples de l'état des batraciens » (ibid. : 52). La fonction de l'industrie culturelle n'est pas la sublimation, c'est-à-dire le détournement de l'instinct sexuel vers des activités valorisées par la société, mais le refoulement et la dénégation ; en exposant l'objet du désir, le « sein dans le sweater et le torse nu du héros athlétique, elle ne fait qu'exciter le plaisir préliminaire non sublimé que l'habitude de la privation a depuis longtemps réduit au masochisme » (ibid. : 149). Par le

calcul des réactions du public, l'industrie culturelle fait croire au public que ses produits sont là pour lui, précisément là où c'est pour le plus grand profit de quelques-uns. Ce calcul s'appuie directement sur la faiblesse du Moi des masses produite par la société, faiblesse que l'industrie culturelle contribue à reproduire, et que la fatigue physique et psychologique de fin de journée de travail permettrait en outre de comprendre :

Les nouvelles et les commentaires politiques, tout comme les autres informations diffusées par la radio, la presse et les actualités filmées sont généralement absorbées durant les périodes de repos, et rentrent d'une certaine manière dans le cadre du "divertissement". La politique est envisagée d'une façon très semblable au sport ou au cinéma, comme quelque chose qui n'est pas directement connecté à la participation de chacun au processus de production. Cependant, considérée à l'intérieur de ce cadre de référence, la politique est nécessairement "décevante". Aux gens conditionnés par une culture industrielle et par ses genres spécifiques de "valeurs de divertissement", elle semble terne, froide, aride — en un mot, ennuyeuse (Adorno, 2007 [1975] : 238).

L'industrie culturelle imprime la forme marchandise à l'horreur et à la banalité. Et à titre de marchandises, l'horreur et la banalité sont identiques. Les événements politiques les plus graves et les plus urgents sont par suite assimilables à des divertissements médiocres. Il est impossible de distinguer la dénonciation des horreurs de l'histoire de leur mise-en-spectacle. Le tragique est lui-même un moment calculé et accepté du monde, et l'industrie culturelle lui assigne une place fixe dans la routine (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 160-161). À l'instar des autres marchandises produites à l'aide de procédés industriels, la marchandise produite par l'industrie culturelle est calculée et non pas spontanée, et cela bien qu'elle revête souvent l'apparence factice de la spontanéité : « tout ce qui se présente comme spontané est soigneusement étudié, avec une précision mécanique » (Adorno, 2003 [1955] : 123). L'industrie culturelle ne propose que l'apparence du choix, de l'individualité, de la marginalité, de l'originalité, etc. L'illusion du choix revêt en outre ici une dimension fondamentale :

Sacrifier son individualité en l'ajustant à ce qui a régulièrement du succès, faire comme tout le monde, cela découle du fait qu'au départ, c'est plus ou moins la même chose que la production standardisée des marchandises offre à tout le

monde. Comme il est nécessaire pour des raisons commerciales de dissimuler cette uniformité, on en vient à manipuler le goût et à donner une apparence individuelle à la culture officielle, le terrain que gagne cette dernière étant nécessairement proportionnel à la liquidation de l'individu à laquelle elle contribue (Adorno, 2010 [1938] : 32-33).

L'art prétendument subversif que produit et diffuse l'industrie culturelle est en réalité une marchandise comme les autres (Jameson, 2007 [1977] : 208). L'industrie culturelle a en effet depuis longtemps déjà imprimé la forme marchandise à l'art qui dénonce la marchandisation de l'art (Fischer, 2009 : 12). Elle a ainsi transformé la dénonciation du capitalisme en entreprise capitaliste. En fait, la « dissidence réaliste devient la marque de fabrique de celui qui apporte une idée nouvelle à l'entreprise » (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 140). Les éléments radicalement irréconciliables de la culture — l'art et le divertissement — sont subordonnés à une seule fin et réduits à une formule unique qui est fautive, la totalité de l'industrie culturelle. Et « celle-ci consiste en répétitions » (Horkheimer, Adorno, 1974 [1944] : 145). La mystification consiste en effet à toujours offrir la même chose à des consommateurs en régression qui « demandent toujours à nouveau et avec une malice obstinée le même plat qu'on leur a déjà servi » (ibid. : 159). L'individu est liquidé. Ses exigences, là où il en supporte encore, ne sont qu'apparences. Elles imitent des standards. L'industrie culturelle ne tolère l'individu que dans la mesure où son identité totale avec la marchandise ne fait aucun doute. L'industrie culturelle dévoile de fait le caractère fictif de l'individu lui-même (ibid. : 163).

Fuir la liberté

Juste ou non juste, ou moins juste qu'une autre, la théorie de la production industrielle des biens culturels constitue une tentative de systématiser le constat du déclin de l'autonomie de l'art sous la pression de la rationalité technique qui caractérise et sous-tend la modernité. Faute de tenir délibérément compte du projet théorique initialement élaboré par Max Horkheimer et des véritables préoccupations philosophiques et esthétiques de Adorno, on identifie souvent aujourd'hui cette théorie à la sociologie des médias ou à la sociologie de la communication. On réduit ainsi la théorie critique à la théorie traditionnelle, pour ensuite lui reprocher de ne pas en respecter les

méthodes (c'est-à-dire les méthodes empiriques de la sociologie contemporaine). Comme nous l'avons cependant vu au cours des pages précédentes, on s'empêche par là de comprendre ce que Horkheimer et Adorno ont réellement écrit.

Traversée de part en part par la psychanalyse freudienne et la philosophie allemande, la théorie de la production industrielle des biens culturels peut parfois sembler vieillotte et surannée. L'histoire semble pourtant confirmer l'emprise de l'industrie culturelle, qui engage aujourd'hui des sommes colossales dans la production et la reproduction de l'art kitsch et qui met chaque jour en circulation de nouvelles expressions, de nouvelles façons de parler, de penser, d'être et d'agir. La multiplication des canaux de diffusions tend non seulement à faire oublier la concentration radicale de la production culturelle, mais elle tend de surcroît à faire oublier que la critique traditionnelle de la culture est elle-même une production de l'industrie culturelle. Réconfortés par l'illusion du choix et par le choix de l'illusion, les consommateurs de l'art kitsch ont pour la plupart été libérés, nous l'avons dit, de l'envie de fuir que pouvait encore leur inspirer la réalité. Il est facile d'imaginer l'apocalypse ou la destruction de la planète — l'industrie culturelle la réinvente inlassablement et profitablement —, mais il est devenu absolument impossible d'imaginer un autre monde, un monde véritablement post-industriel ou post-capitaliste (Jameson, 1991 : 46). Hegel, en somme, avait bien vu : l'art n'apporte plus aux besoins spirituels cette satisfaction que des époques et des nations du passé y ont cherché et n'ont trouvé qu'en lui. En fait, l'art est paralysé lorsqu'il se confond avec le divertissement.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor W., 2011. *Société : intégration, désintégration*, Paris : Payot, 394 p.
- ADORNO, Theodor W, 2011 [1969]. *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 514 p.
- ADORNO, Theodor W, 2010 [1938]. *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris : Allia, 96 p.
- ADORNO, Theodor W, 2007 [1975]. *Études sur la personnalité autoritaire*, Paris : Éditions Allia, 435 p.
- ADORNO, Theodor W, 1979, « Introduction », 8-59, dans Theodor W. ADORNO, Karl POPPER, et al., 1979, *De Vienne à Francfort : la querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles : Éditions Complexe.
- ADORNO, Theodor W, 2003 [1966]. *Dialectique négative*, Paris : Payot, 544 p.
- ADORNO, Theodor W, 2003 [1963]. *Modèles critiques*, Paris : Payot, 352 p.
- ADORNO, Theodor W, 2003 [1955]. *Prismes : critique de la culture et société*, Paris : Payot, 304 p.
- ADORNO, Theodor W, 2003 [1952]. *Minima Moralia*, Paris : Payot, 368 p.
- ALEXANDER, Jeffrey C., 2000. *La réduction: critique de Bourdieu*, Paris: Cerf, 141 p.
- ARON, Raymond, 1970. *Marxismes imaginaires*, Paris: Gallimard, 352 p.
- BENJAMIN, Walter, 2007 [1935]. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, Paris: Allia, 96 p.
- BOURDIEU, Pierre, 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Éditions de Minuit, 67p.
- DURAND-GASSELIN, Jean-Marc, 2012. *L'École de Francfort*, Paris : Gallimard, 574 p.
- FISCHER, Mark, 2009. *Capitalist Realism*, Washington : Zero Books, 81 p.
- FROMM, Erich, 1997 [1941]. *La peur de la liberté*, Lyon : Parangon, 280p.

- HABERMAS, Jürgen, 1988. Le discours philosophique de la modernité, Paris : Gallimard, 518p.
- HABERMAS, Jürgen, 1973. La technique et la science comme « idéologie », Paris : Gallimard, 266p.
- HAUSER, Arnold, 2004 [1951]. Histoire sociale de l'art et de la littérature, Paris : Presses universitaires de France, 855p.
- HERPIN, Nicolas, 2004. Sociologie de la communication, Paris : La découverte, 125p.
- HORKHEIMER, Max, 2009 [1974]. Notes critiques, 1949-1969, Paris : Payot, 317p.
- HORKHEIMER, Max, Theodor ADORNO, 1974 [1944]. La dialectique de la raison, Paris : Gallimard, 281 p.
- HORKHEIMER, Max, 1996 [1937]. Théorie traditionnelle et théorie critique, Paris : Gallimard, 324p.
- HEGEL, G.W.F., 1995 [1820-1829]. Cours d'esthétique, t.I, Paris : Aubier, 573p.
- JAMESON, Fredric, 2007 [1990]. Late Marxism: Adorno, Or, The Persistence of the Dialectic, New York : Verso, 270p.
- JAMESON, Fredric, 2007 [1977]. Aesthetics and politics, New York : Verso, 220p.
- JAMESON, Fredric, 1991. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham : Duke University Press, 461p.
- KELLNER, Douglas, 1992. Critical Theory, Marxism and Modernity, Baltimore : John Hopkins University Press, 288p.
- KOYRÉ, Alexandre, 2004 [1943]. Réflexions sur le mensonge, Paris : Éditions Allia, 51p.
- MARCUSE, Herbert, 1968. L'homme unidimensionnel, Paris, Éditions de Minuit, 281p.
- MARCUSE, Herbert, 1963. Le marxisme soviétique, Paris : Gallimard, 383p.

Projet mini-société :

Avant propos

**Jo Letarte, enseignant en sociologie
Marilyne Lafrenière, enseignante d'histoire
Cégep de Trois-Rivières**

Le dimanche 18 octobre 2015, une centaine d'étudiants sont réunis au Cégep de Trois-Rivières pour vivre une expérience de simulation : mini-société. Jo Letarte et Marilyne Lafrenière, respectivement leur professeur de sociologie (Différenciation sociale) et d'histoire (La civilisation en question), les y ont conviés. Horloges masquées et cellulaires rangés, le jeu rythme la journée.

À son arrivée, chaque étudiant reçoit une enveloppe contenant des jetons auxquels correspond un pointage. Ces enveloppes sont distribuées au hasard et déterminent la classe sociale à laquelle appartiendra l'étudiant pour la journée. L'accès aux richesses collectives, des privilèges et des conditions de vie sont associés à chaque groupe.

Aléatoirement, trois classes sont formées : 1) les carrés, minoritaires, disposent des richesses collectives (le café, de la nourriture) et de privilèges. Ils sont une dizaine dans une classe avec des chaises de bureau confortables 2) les cercles correspondent à la classe moyenne, ils disposent de richesses complémentaires à celles des carrés (du lait par

exemple). La vingtaine de cercles est réunie dans une classe avec de nombreux bureaux, mais qui ne soit pas surchargée. 3) Les triangles, majoritaires, ont comme richesse principale – donc comme élément de négociation – des bâtonnets pour brasser le café. Ils disposent d'une chaise et d'une table pour la soixantaine de triangles. Le nombre, la richesse ainsi que le milieu de vie définissent les contraintes, les injustices et les relations au sein de chaque groupe et entre les classes.

Inévitablement, les étudiants sont confrontés à des injustices qu'ils doivent observer, comprendre et, si possible, dépasser. Plusieurs concepts et principes sociologiques s'y étudient dont la privatisation, les relations hommes-femmes, le capitalisme, la mobilité sociale, la ploutocratie, la démocratie, les classes sociales, l'omnipotence de la majorité, la soumission à l'autorité. Autant de notions qui façonnent la vie collective et la manière dont on se civilise.

Les étudiants vivent cette activité de conscientisation (dans la veine des théories de Paolo Freire) dans une grande autonomie. En effet, le rôle des enseignants se limite bien souvent à stimuler la réflexion par des questions et à orienter les possibilités d'action estudiantines (distribution de coupons permettant la mobilité sociale, retardement de l'heure du repas pour amener les étudiants à ressentir les effets d'une prise de décision rapide).

Le texte qui suit a été rédigé par des cégépiens qui ont participé à l'activité mini-société. Par leurs mots, nous vous invitons à découvrir les liens effectués entre l'expérience et la théorie.

**Projet mini-société :
Différenciations sociales**

**Camille Bellefeuille
Laurence Morrier
Sabrina Roberge-Muller**

Dans cet article, il est tout d'abord question de différenciation entre les classes sociales grâce à leurs capitaux culturel, économique et social et des liens qu'il est possible de faire entre l'activité et la réalité. Par la suite, une explication est donnée des réactions de chacune des classes sociales concernant son pouvoir politique. La mobilité sociale de celles-ci est aussi abordée par l'explication de la difficulté de changer d'environnement et de la position délicate de la classe moyenne. Plus loin dans le texte, des liens sont faits entre le capitalisme et les privilèges qu'a chacune des classes selon son pouvoir économique. L'appréciation de l'activité de chacune des auteures est donnée en conclusion.

Mots clés : différenciation sociale, classes sociales, mobilité sociale, capitalismes

La vie en société est parfois intrigante et difficile à comprendre. Un nombre élevé de personnes réussissent à peine à rembourser leurs dettes et vivent dans des conditions médiocres, tandis que d'autres, représentant un nombre inférieur au précédent, vivent dans la richesse et l'extravagance. Comment une différence si marquée entre ces deux mondes, vivant pourtant un à côté de l'autre, peut-elle exister? Pour comprendre ces différences, dans le cadre du cours de *Différenciations sociales* du Cégep de Trois-Rivières, Jo Letarte a décidé de faire vivre à ses élèves une expérience appelée *Mini-société* afin de faire des liens entre cette expérience et la réalité. Suite à l'activité, plusieurs questionnements nous sont venus à l'esprit dont cette question : dans *Mini-société* tout comme dans la réalité, qu'est-il possible d'apprendre sur la relation entre le pouvoir politique et le pouvoir économique d'une société? Notre hypothèse est qu'il est possible d'apprendre que le pouvoir économique influence le pouvoir politique, mais que le contraire est tout aussi possible, puisqu'un pouvoir influence constamment l'autre. Dans ce texte, il sera question de définir ce qu'est une classe sociale et la différence entre chacune d'entre elles, pour ensuite expliquer la mobilité sociale. Par la suite, nous nous attarderons au pouvoir économique, puis au pouvoir politique qu'une société possède tout en faisant des liens entre l'expérience *Mini-société* que nous avons vécue et la réalité. Finalement, l'expérience vécue sera commentée.

Les classes sociales

Tout d'abord, afin de faire des liens entre l'expérience de la mini-société et la réalité, il est important de définir ce que sont les classes sociales. Les classes sociales peuvent être perçues comme des « groupes sociaux hiérarchisés selon un certain nombre de critères » (Dubet, 2003 : 71) et des rapports d'inégalités entre certains éléments comme « les revenus, les diplômes, le type de travail, l'âge, le sexe, la lignée, le pouvoir [mais] bien d'autres facteurs contribuent à définir des échelles de positions complexes largement irréductibles aux classes sociales » (Dubet, 2003 : 71).

L'origine des classes sociales

L'apparition du concept des classes sociales ne se date pas d'hier. Peu importe l'époque, elles apparaissent par les relations de dominance entre deux individus. Effectivement, dans l'Antiquité, les classes sociales étaient présentes. Dans l'Égypte ancienne par exemple, la société est déjà hiérarchisée; tout en haut il y a le Pharaon, au second rang il y a les puissants fonctionnaires, puis les militaires et au bas complètement se retrouve les agriculteurs (Musée Canadien de l'histoire, 2002). Au Moyen-âge, la hiérarchie est toute aussi présente, mais se nomme autrement; le seigneur a tous les pouvoirs sur ses serfs et au bas de l'échelle sociale se trouvent les paysans qui doivent payer l'impôt seigneurial au seigneur (Boulanger, 2012). À ces époques, la mobilité sociale est inexistante, ce qui signifie que la naissance définit la classe sociale de l'individu pour le reste de sa vie. Si l'individu naît dans une famille paysanne, il doit y rester pour le restant de ses jours.

Avec le capitalisme, les classes sociales, bien que leurs frontières soient plus floues, existent toujours.

La production capitaliste [s'établit] là où un seul maître s'exploite beaucoup de salariés à la fois, où le processus de travail, exécuté sur une grande échelle, demande pour l'écoulement de ses produits un marché étendu. Une multitude d'ouvriers fonctionnant en même temps sous le commandement du même capital, dans le même espace, en vue de produire le même genre de marchandise, voilà le point de départ historique de la production du capitalisme. (Marx, 1948 : 16)

Par le biais du capitalisme, les classes sociales se sont mieux définies, puisque la relation dominante/dominée était beaucoup plus visible. Il y a alors une classe qui dirige l'autre, c'est-à-dire la classe bourgeoise dirigeant la classe populaire. La bourgeoisie se fait de l'argent en exploitant la classe populaire, créant ainsi un fossé entre les riches et les pauvres. En ces deux classes, se glisse la classe moyenne (S.Sfia, 1979). Leur mode de vie est meilleur que la classe populaire, mais moins bon que les bourgeois. Aujourd'hui, grâce à la mobilité sociale, l'individu n'est pas obligé de demeurer dans la même classe sociale que ses parents. De plus amples explications viendront dans la partie sur la mobilité sociale.

Dans l'activité de la mini-société, les origines des classes sociales sont semblables à l'époque où l'aristocratie financière était effective

lorsqu'il était impossible d'améliorer son sort. Au début de l'activité, une enveloppe est distribuée à chaque individu. À l'intérieur de celle-ci se trouvent des cartons de différentes couleurs et tout le monde doit se promener et échanger ses cartons contre ceux de son choix. Par la suite, une valeur est accordée à chacune des couleurs ce qui classe les individus par ordre décroissant de total de point. L'argent, rapidement associé aux couleurs de ces cartons, signifie que les enveloppes représentent une sorte de salaire. Le total des points est alors l'argent que l'individu possède. Les classes sociales sont donc faites totalement au hasard, puisque personne n'a le contrôle sur la valeur de ses cartons. Il est donc possible d'associer cela à la naissance dans la classe sociale d'autre temps, puisque l'individu n'a pas contrôle sur cet aspect de sa vie. Avant l'individu naissait riche ou pauvre, selon la chance qu'il avait.

Le capital économique

Les classes sociales sont très différentes les unes des autres pour trois principales raisons, soit le capital économique, le capital culturel et le capital social. La première différence qui a tendance à être davantage remarquée est l'argent que les riches possèdent, soit leur capital économique. Selon le sociologue Pierre Bourdieu, « le capital économique regroupe les ressources matérielles et financières qu'un individu a à sa disposition » (Bourdieu). En effet, l'argent que possèdent les personnes de la classe bourgeoise n'est qu'une minime partie de leur capital. Pour eux, « le salaire n'est pas la seule source d'enrichissement, c'est même moins de la moitié de ses revenus qui provient cette source » (Anger, 2014 : 17) ce qui peut expliquer en partie leur richesse. Un exemple de revenu autre que leur salaire est les actions qu'ils achètent de plusieurs compagnies. Ils ont donc leur salaire, l'argent venant des actions et plusieurs autres sources se rajoutant à cela, augmentant ainsi rapidement leur capital économique.

Dans l'expérience de *Mini-société*, ce phénomène est vécu, puisque les riches reçoivent des privilèges plus avantageux que les autres classes et ils peuvent se faire de l'argent en les vendant. Les privilèges qu'ils obtiennent sont, par exemple, le café ou l'accès aux toilettes. Ces privilèges rendraient la classe bourgeoise plus riche, car ils peuvent les monnayer aux deux autres classes sociales en dessous d'eux. L'argent qu'ils récupèrent de ces ventes est ensuite distribué au(x) plus pauvre(s) de

cette classe. Il est donc possible de considérer que les privilèges qu'ils vendent aux autres classes sont une source de revenus autre que leur salaire, tout comme les bourgeois de la réalité. Les classes moyenne et populaire reçoivent aussi des privilèges, mais beaucoup moins importants que ceux de la classe bourgeoise. Ils reçoivent des bâtons à café, du lait ou du sucre, accessoires pour boire le café que vendent les riches. Leur capital économique peut donc augmenter moins rapidement, car leurs biens sont superflus et peu de gens en achètent.

Le patrimoine comme agent de capital économique

De plus, « le patrimoine, c'est-à-dire un ensemble de biens possédés, est quasi inexistant chez la majorité des gens, alors qu'il est la face cachée et somptueuse des riches ». (Anger, 2014 : 25) Celui-ci, représente souvent la majorité de la richesse des biens nantis, puisqu'il est légué de génération en génération et que sa valeur augmente rapidement. Effectivement, comme le montre Thomas Piketty, c'est le fait qu'il n'y ait pas ou bien très peu d'imposition sur le patrimoine qui lui permet de prendre de la valeur aussi rapidement. (Rédaction de Médiapart, 2013) Le patrimoine que les riches de la *Mini-société* ont pourrait être lié aux biens qu'ils possèdent dans leur lieu de rassemblement. Ceux-ci sont dans une classe scolaire où il y a des bureaux et des chaises autour d'eux, l'écran affichant le pointage de chacun des membres de la société, une chaise confortable et bien d'autres choses les mettant à l'aise. La classe moyenne quant à elle n'a pas tous ces privilèges. En effet, elle n'a qu'une petite portion d'une autre classe scolaire, puisque l'autre partie est remplie de bureaux scolaires ce qui fait en sorte que ses membres doivent davantage se tasser, mais ont tout de même la possibilité de s'asseoir sur les bureaux. Les pauvres quant à eux n'ont pas du tout le même confort que les deux autres classes sociales. Effectivement, ils sont dans une classe où il n'y a rien d'autre qu'un seul bureau et une chaise et où la température est très basse. Ils doivent donc rester debout ou bien s'asseoir par terre dans l'inconfort. Tous ces biens que chacune des classes possède dans leur classe scolaire respective peuvent être reliés au patrimoine, puisqu'ils représentent des biens que les classes possèdent qui agrémentent leur vie, sans être de l'argent.

Le capital culturel

Le second capital qui différencie la classe bourgeoise de la classe moyenne et des pauvres est le capital culturel. Celui-ci peut se définir par « un [regroupement des] savoir accumulés par un individu. [...] ce capital a pu être hérité de sa famille si celle-ci transmet des façons d'être et de penser donnant du prestige et de l'influence dans la société, ou acquis par de longues études » (Anger, 2014 : 106). Ce capital regroupe les titres scolaires acquis, les sports, la culture comme les langues, les musées, les arts et les antiquités et l'économie. Très tôt dans leur vie, les jeunes de la classe des biens nantis apprennent et côtoient ces domaines et activités. Ces personnes sont en mesure de se payer ce genre d'activités, puisque leur capital économique le leur permet. En effet, chacun des capitaux est étroitement lié. Puisqu'ils ont l'argent nécessaire, ils peuvent envoyer leurs enfants dans les meilleures écoles, là où ils peuvent être davantage encadrés et éduqués. Ces enfants apprennent aussi plusieurs langues, à avoir de la classe et de la prestance, bref à avoir du bon goût et de l'aisance. Les biens nantis peuvent aussi se permettre de visiter des musées de bonne qualité et aller au théâtre ce qui augmente leur culture générale (Anger, 2014 : 119-120). Le but de ce capital culturel des riches, très différent des deux autres classes, est de « [rechercher] la distinction, la prestance, l'assurance et aisance, l'admiration » (Anger, 2014 : 41). Les classes moyenne et populaire, quant à elles, se contentent de la télévision et des séries de téléromans, du cinéma de temps en temps et de romans plutôt que des livres de collections, d'essai ou d'histoire.

Dans l'activité *Mini-société*, il est possible de remarquer le capital culturel par le biais des discussions que les différentes classes sociales avaient. Effectivement, la classe bourgeoise, puisque ses membres avaient beaucoup d'argent et n'avaient pas besoin de stresser par rapport à ce fait, discutait de choses ayant peu d'importance pour la classe populaire; par exemple, du vouvoiement. Les nantis ont convenu que les deux autres classes sociales doivent vouvoyer les membres de cette classe chaque fois qu'ils leur adressent la parole, sous peine de payer un certain montant d'argent. Par ce phénomène, l'importance de la prestance et de la distinction que les riches recherchent afin de se démarquer des autres classes sociales est bien perceptible. Les deux autres classes discutent de sujets plus importants. La classe moyenne se contente de trouver un moyen pour vendre ses biens (privilèges) afin de se

faire plus d'argent et de rejoindre la classe bourgeoise. La classe populaire parle de révolte contre les bourgeois, afin d'éliminer le trop grand écart de richesse.

Le capital social

Le dernier capital différenciant les trois classes sociales est le capital social. Ce capital se définit par « un réseau durable de relations [profitables], de connaissances et de reconnaissances mutuelles plus ou moins institutionnalisées » (Mauger) qu'un individu peut entretenir au cours de sa vie et reposant sur des rapports qu'il entretient avec d'autres individus, en se basant sur la propriété privée des moyens de production (Durand) qui lui permettent de « se positionner avantageusement dans la société » (Anger, 2014 : 106). Dans la réalité, les bourgeois ont tendance à avoir un capital social beaucoup plus important que les deux autres classes. En effet, les nantis ont l'habitude de s'entourer de personnes comme eux, c'est-à-dire des personnes ayant des capitaux économique et culturel élevés ce qui fait en sorte qu'ils ont eux aussi, un grand capital social. Les uns relient les autres, puisque lorsque ces personnes vont au musée ou à l'opéra, ils rencontrent du monde ayant les mêmes goûts qu'eux ce qui leur crée plus de contact. Au final, les personnes de classes bourgeoises se connaissent toutes entre eux, même internationalement, et souvent « se retrouvent sur les mêmes conseils d'administration, se laissant fixer à tour de rôle leurs salaires astronomiques par leurs pairs : anciens camarades d'université [...], amis intimes » (Anger, 2014 : 21). Le capital social des bourgeois est donc très important puisqu'il permet de se faire des contacts qui peuvent être très bénéfiques pour leur capital économique. Comme le capital social des bourgeois et celui des classes moyennes et populaires sont différents, les riches s'isolent des autres classes et ne restent en contact qu'entre eux. Une distance avec ces gens les « [empêcheraient] de se maintenir en position ou de se retrouver au sommet. Se lier aux autres est une nécessité (Anger, 2014 : 33). Ils savent qu'ils ne pourraient rester dans les hautes sphères sans un acquiescement tacite du reste de la population et d'un coup de pouce de l'État » (Anger, 2014 : 47).

Dans l'activité de la mini-société, le capital social de chacune des classes est perceptible par deux principaux moyens, soit le lien avec les moyens de communication et le cercle d'amis des classes. On peut com-

parer le tableau indiquant le pointage (et donc le montant total d'argent que possède un individu pendant l'activité) aux différents moyens de communication que la société d'aujourd'hui utilise. Par ces moyens, toutes sortes d'informations circulent, mais ce n'est pas tout le monde qui à l'autorisation de contrôler ce qui se divulgue (Office québécois de la langue française, 2006). En effet, seulement un petit groupe de personne peut choisir ce que certains médias diffuseront. Cependant, afin de garder un pouvoir et un contrôle sur la vie et le gouvernement et pour forger l'opinion publique en leur faveur, les riches « ont pris d'assaut et racheté des moyens de communication de masse » (Anger, 2014 : 48). Ils peuvent alors plus facilement contrôler leur environnement. Comme mentionné plus haut, le tableau indiquant le montant total d'argent de chaque individu peut être associé aux moyens de communication, puisque c'est par celui-ci qu'il était possible de savoir qui était classé dans quelle classe sociale. C'est par ce tableau que la réalité vécue était exposée et communiquée à tous et toutes.

Cependant, ce tableau était dans le lieu où les riches se réunissaient pour distribuer les points bonis. Ils y avaient donc accès, contrairement aux deux autres classes, ce qui pouvait grandement faciliter l'attribution de ces points en plus de savoir quelle personne était susceptible de venir les rejoindre dans leur classe sociale et agir afin de l'empêcher. Cette situation peut être reliée à la réalité où les monopoles existent aussi. Les riches sont les premiers à être au courant de l'information et à en profiter.

De plus, les personnes avec qui les membres des classes sociales se tiennent dans la mini-société peuvent être reliées avec la réalité. Effectivement, les classes avaient tendance, au début de l'activité, à se tenir qu'avec les membres de leur propre classe. Les riches étaient avec les riches, ceux de la classe moyenne entre eux et même chose pour les personnes de la classe populaire. Cependant, vers la fin de l'expérience, les classes moyenne et populaire se sont ralliées afin d'être plus nombreuses que la classe bourgeoise. Ils espèrent ainsi, par le poids de la masse, supprimer les privilèges des riches afin qu'il y ait plus d'équité entre les trois classes.

Liens entre les capitaux

Chacun des trois capitaux n'est pas indépendant des autres. Comme démontré précédemment, le capital économique facilite le développement du capital culturel par l'abondance de l'argent, tandis que le capital culturel leur fait connaître plein de personnes aux mêmes intérêts ce qui augmente le capital social. Ayant les mêmes intérêts, ils participent aux mêmes activités, souvent administratives et liées à l'économie, ce qui leur permet de gonfler leur capital économique, puisque les riches sont en contact avec les PDG¹ de grandes compagnies et les membres du gouvernement. Pour les classes moyennes et populaires, les trois capitaux sont aussi liés de manière semblable. Leur capital économique étant moins important que les riches, ses membres font d'autres activités où ils rencontrent de nouvelles personnes qui s'ajoutent à leur capital social et culturel. Cependant, les nouvelles connaissances qu'ils rencontrent ne sont pas plus importantes qu'eux-mêmes ou n'ont pas de pouvoir pouvant influencer leur capital économique comme les riches. Leurs capitaux sont donc liés, mais ne forment pas un cercle de continuité leur permettant de toujours plus s'enrichir comme celui des bourgeois. C'est une courbe descendante; « moins on est riche, moins on peut compter sur un héritage pour être soutenu en cas de difficulté, et, évidemment, moins on peut se loger convenablement et moins on peut consacrer d'argent à l'éducation de ses enfants » (Anger, 2014 : 85).

Les habitus

Comme remarqué plus tôt grâce aux trois capitaux, les classes sociales sont très différentes les unes des autres. Il existe toutefois une autre grande différence, il s'agit de l'habitus des classes. Selon Jacques Leplat, psychologue connu, l'habitus doit être considéré

comme une sorte particulière de compétence incorporée, manifestée dans la vie pratique (...) tissée d'activités qui se déclenchent et se déroulent de manière adaptée aux circonstances, au sens où leurs résultats correspondent aux attentes de l'individu et plus généralement de la société, sans avoir fait l'objet d'une réflexion ou d'une planification préalable. (Leplat, 1995 : 144)

¹PDG est l'abréviation de président-directeur-général

Il est donc possible de comprendre que l'habitus varie d'une classe sociale à l'autre et pousse l'individu à réagir d'une certaine façon sans s'en trop apercevoir. Un exemple aidant à illustrer ce qu'est un habitus peut être fait avec le sujet de la nourriture. Un individu venant de la classe populaire va s'empiffrer pour montrer qu'il aime ce qu'il mange, ce qui démontre une marque de respect. Cependant, il est rare de voir un individu venant de la bourgeoisie faire ainsi. Selon son habitus, s'empiffrer est inimaginable et il mangera avec modestie. L'habitus modifie donc nos façons de penser et d'agir.

Dans l'activité de la mini-société, il est possible de remarquer comment l'habitus des classes sociales influence leur comportement. Cependant, il est important de mentionner que ce n'est pas de vrais habitus qui sont observés, puisque ceux-ci s'installent tout au long de la vie, pas seulement en une demi-journée comme lors de l'activité. Toutefois, un lien peut être fait lorsque la classe des riches reçoit des privilèges plus avantageux que les autres classes. À force de constamment recevoir de meilleurs privilèges que les deux autres classes, les riches finissent par les prendre pour acquis. Pour eux, il est normal d'être privilégié et ils n'y portent plus beaucoup attention à la fin de l'activité. Ainsi, lorsque les riches reçoivent une barre de chocolat Caramilk pendant leur délibération pour distribuer les points bonis, ils la mangent sans se poser de question, puisque cela leur paraît normal. À la fin de l'activité, ces personnes avouent n'avoir même pas pensé à proposer un bout de Caramilk aux personnes dans les autres classes sociales. Les riches, par leurs façons de penser, gardent la barre de chocolat pour eux seuls, sans se demander si les autres ont eu droit au même privilège, ou sans même se demander d'où celle-ci peut provenir.

De plus, il est possible de remarquer les habitus lorsqu'il y a mobilité sociale. Lorsqu'un individu change de classe sociale, cela le déstabilise puisqu'il ne partage pas le même habitus que ses nouveaux collègues. Lorsqu'un individu change de classe sociale, il ne change pas d'habitus puisque celui-ci suit les individus partout, durant toute leur vie et « laisse une marque indélébile sur [leur] identité » (Anger, 2014 : 115). Il est donc fréquent que l'individu changeant de classe sociale ne se sente pas à sa place une fois arrivé dans sa nouvelle classe. Dans l'activité, lorsqu'une nouvelle personne arrive dans une nouvelle classe, il se fait

souvent petit afin de ne pas trop se faire voir. Les « habitudes de vie » de cette nouvelle classe étant différentes de celles auxquelles est habitué l'individu, il se retrouve en difficulté d'adaptation.

Sentiment d'appartenance entre les groupes

« Les classes sociales ne désignent pas seulement la structure fonctionnelle et économique de la société capitaliste industrielle, elles définissent aussi des êtres de classe, des identités collectives et individuelles, des cultures et des communautés » (Dubet, 2003) ce qui représente le sentiment d'appartenance. Ce dernier est créé par des liens tissés serrés entre un individu et une société (Vernex, 1979). C'est par celui-ci que l'individu sent qu'il fait partie d'un groupe et dans lequel il se reconnaît, en plus d'offrir « un ancrage à l'individu pour définir sa personnalité et la projeter » (Denis, et al., 2013 : 74-75). Il existe différents types de sentiments d'appartenance, comme le sexe, l'ethnie, la profession, la nationalité et maints autres. La majorité du temps, un individu se tiendra davantage avec des gens ayant un sentiment d'appartenance semblable, puisque cela est gratifiant pour lui, en plus d'en retirer des interactions satisfaisantes.

Avec l'activité de *Mini-société*, le sentiment d'appartenance des différentes classes sociales s'est fait ressentir. Comme le cite Diane Guérin-Lajoie, « il représente plutôt un phénomène fluide, fortement influencé par des pratiques sociales imbriquées dans des rapports de pouvoir précis » (Lacombe, 2014 : 467). En effet, au début de l'activité, chaque classe reste entre elles et ne parle que très peu aux autres classes. Une sorte de chimie s'est installée dans chacune des classes, puisque ce sont les mêmes intérêts qui y sont partagés. Cependant, vers la fin de l'activité les classes moyenne et populaire réclament l'égalité entre les trois classes. Ayant des intérêts communs, ceux-ci se mettent ensemble afin d'être plus nombreux et ainsi avoir une plus grande influence contre la classe bourgeoise. Puisque les membres de ce nouveau grand groupe ont des interactions gratifiantes, il se crée alors un nouveau sentiment d'appartenance commun, car le fait de passer du temps avec des personnes ayant des intérêts communs crée un sentiment d'appartenance à l'égard de ce groupe d'individus.

Le pouvoir politique

La quantité affecte la qualité

Dans un monde idéal, il est préférable que chacun soit écouté et puisse dire son opinion sur les enjeux présents, comme la démocratie le propose. Cependant, dans l'expérience *Mini-société*, chaque classe sociale n'a pas les mêmes fonctionnements lors des rassemblements pour prendre des décisions importantes. En effet, la façon de gouverner est très représentative de la classe sociale. Par exemple, les pauvres sont très nombreux et ne peuvent donc pas tous exprimer leur point de vue. Les riches sont très peu nombreux et peuvent tous s'écouter et prendre une décision commune. « La dictature est un régime politique autoritaire, établi et maintenu par la violence, à caractère exceptionnel et illégitime. Elle surgit dans des crises sociales très graves, où elle sert soit à précipiter l'évolution en cours (dictatures révolutionnaires), soit à l'empêcher ou à la freiner (dictatures conservatrices) ». (Duverger)

Même dans un monde juste et équitable qui permet le partage de toutes opinions, il y a des failles, notamment le manque d'éducation et l'analphabétisme. D'après une recherche sur le sujet, « plusieurs campagnes de sensibilisation ont en effet relayé les données troublantes de la dernière Enquête internationale sur l'alphabétisation et les compétences des adultes, réalisée en 2003, révélant qu'environ trois millions de personnes ont des difficultés de lecture importantes au Québec, parmi lesquelles 800 000 sont analphabètes » (Ravet, 2013). Il faut cependant nuancer qu'une faiblesse en littératie ne signifie pas automatiquement que la personne est analphabète. À cet effet, les gens qui sont analphabètes peuvent comporter plus de difficultés à prendre des décisions face aux enjeux sociaux, vu leur capacité moindre à lire et écrire.

Dans l'activité *Mini-société*, l'enjeu des pauvres a consisté à s'enrichir pour écraser les plus nantis. Une forme de rage s'est formée et une association de tous les membres s'est créée. Pour ce faire, une personnalité autoritaire a pris le contrôle et est montée sur la chaise pour parler plus fort, comme le fait un dictateur de nos jours. En début de débat, tout le monde essayait de dire son idée et c'est devenu chaotique. Cependant, après la prise de contrôle de notre dit dictateur, plusieurs se sont retirés et n'ont plus voulu participer. Personne ne s'est opposé et tout le monde a écouté le dirigeant. Dans notre cas, ce fut donc la dictature révolutionnaire qui s'est installée afin d'évoluer dans l'échelle sociale.

Dans la situation de *Mini-société*, ce sont les pauvres qui se sont sentis opprimés et ont désiré se révolter. D'ailleurs, une théorie de Marx relève bien le phénomène de la révolte et de la dictature qui a eu cours dans le cadre de l'activité. Ce passage l'illustre : « Une théorie analogue en ce qui concerne l'établissement du socialisme : celle de la dictature du prolétariat, dont l'idée se trouve dans Marx, encore qu'elle soit peu développée par lui. Une fois que la classe ouvrière aura pris le pouvoir par la révolution, elle devra l'utiliser pour détruire la bourgeoisie et supprimer les séquelles de l'esprit bourgeois. Seule la dictature permettra ainsi de supprimer totalement le capitalisme, la domination de l'homme par l'homme et la lutte des classes ». (Duverger) En effet, c'était le but de la classe ouvrière de se révolter et d'accaparer du pouvoir afin d'arrêter de se faire piétiner.

Enjeux différents abordés

Évidemment, les enjeux discutés sont très différents à l'échelle d'une société. Toutefois, l'expérience *Mini-société* donne un avant-goût : tandis que les pauvres discutent d'un pouvoir de survie ou tout simplement de trouver un gagne-pain, les riches discutent du vouvoiement et de la classe moyenne qui risque de venir les envahir promptement. Un peu comme dans la vraie vie, les personnes démunies à mettre du pain sur la table pendant que les riches se questionnent sur les vêtements à porter pour ne pas avoir trop chaud à leur sortie en soirée.

Aménagement des lieux/conditions de vie

Quand il est question de pauvreté, les mots qui viennent à l'esprit sont des revenus insuffisants, la monoparentalité, la faible scolarisation. Cependant, il peut se traduire par la médiocrité des logements, les zones d'emploi difficiles, l'accessibilité aux services et aux équipements nécessaires à un bon fonctionnement.

Sur ce point, des études récentes ont montré l'augmentation de la pauvreté dans les grandes métropoles canadiennes depuis les années 1980 et, parallèlement, la concentration accrue des populations pauvres au sein de ces agglomérations. La région métropolitaine de Montréal est particulièrement touchée par ce phénomène puisqu'en 2000, 21,4 % de la population y vivaient sous les seuils de faible revenu. (Mercier, 2006 : 523)

Autrement dit, les plus démunis crèvent de faim, sont très insécurisés, ils n'ont pas beaucoup d'argent, une éducation habituellement défavorable et vivent dans la peine et la misère. Ces conditions de vie médiocres peuvent apporter des conséquences négatives aux choix qu'ils feront. Ils sont plus vulnérables et peu concentrés. Ils n'ont pas la connaissance des événements et sont parfois plus irritables et moins logiques. Comme dans *Mini-société*, où les participants ont été privés de manger jusqu'à tard dans l'après-midi, les élèves étaient impatients, irritables, embêtés de participer : ils voulaient combler leurs besoins primaires. Si on se met à la place des pauvres dans leur quotidien, il est évident que la recherche de solutions à leurs problèmes récurrents n'est pas leur priorité.

Dans un autre ordre d'idées, depuis les attaques contre les tours jumelles de New York en 2011, le droit international ne cesse de se dégrader. Il n'est pas moins appliqué, mais ses principes s'accordent de moins en moins au fondement du droit. (Delphy, 2008 : 85) La situation des prisonniers à Guantanamo est un exemple flagrant d'un manque de reconnaissance des principes des droits. Le passage suivant l'illustre bien :

si la situation de Guantanamo est exemplaire, ce n'est pas parce que le sort des prisonniers y est le plus horrible, c'est parce que d'autres ont été envoyés dans des pays qui pratiquent la torture; d'autres encore sont détenus au secret, sans avocats, et sans même qu'on connaisse leurs noms, depuis septembre, dans des prisons américaines. Leur seul tort est d'être d'origine arabe ou de religion musulmane (Delphy, 2008 : 85).

L'aménagement des lieux peut jouer dans la qualité de prise de décision et dans la façon de gouverner. Comme décrit plus haut, les classes sociales sont placées dans des classes scolaires différentes. On peut faire un parallèle avec la vraie vie, où les riches ont des quartiers avec des maisons espacées, des services, des conditions de vie très stables et favorables. Tandis que la classe moyenne vit habituellement en banlieue, dans des maisons assez espacées, une bonne sécurité et des services adéquats. Les pauvres sont dans des petits appartements, peu esthétiques. Ils n'ont pas toujours un chauffage suffisant et des services. Ils sont dans des quartiers denses, peu sécuritaires et souvent criminalisés, ce qui engendre diverses insécurités, que ce soit financières, émotionnelles ou physiques. Ce bien-être et cette sécurité peuvent jouer sur la

prise de décision, car la classe nantie peut s'asseoir ensemble et s'écouter de façon démocratique, bien au chaud, pour trouver des solutions beaucoup plus poussées et efficaces, contrairement aux autres classes.

Si on ne stimule pas, on se nuit

Comme la dictature s'est installée rapidement dans la classe des pauvres, la possibilité de s'exprimer était mince. Les filles, plus particulièrement, ont décroché du jeu et en se disant inutiles dans l'expérience. Évidemment, lorsque nous ne sommes pas interpellés dans la situation, il est fort probable que la motivation diminue et que le sérieux baisse. C'est d'ailleurs ce qui s'est passé chez les personnes plus démunies dans le cadre du jeu.

Même si la société actuelle repose sur un régime démocratique, l'individualisme et le capitalisme écrasent tranquillement le droit de s'exprimer et notre poids au sein des décisions. Les gens ne sont pas impliqués dans les décisions, de façon directe ou indirecte, se sentent inutiles et croient qu'ils ne peuvent rien apporter de bon. « La démocratie fait face à plusieurs critiques provenant autant du milieu intellectuel que de celui des citoyens. Au sein de la population, comme nous l'avons dit précédemment, l'impuissance des gens relativement au processus décisionnel crée un sentiment de désillusion qui mène à un désintéressement du politique ». (Robert, 2007 : 73) Par exemple, certains refusent d'aller voter, de faire leur devoir de citoyen, car ils se sentent exclus des enjeux et croient que leur vote ne changera rien. Cependant, si tout le monde pense ainsi, il est évident que l'élection ne sera pas représentative. La statistique suivante peut ainsi confirmer les dires : « En mai 2011, environ 14,8 millions des 24,3 millions de citoyens inscrits sur la liste électorale ont déposé un bulletin de vote, soit un taux de participation de 61 % ». (Statistiques Canada, 2015)

Certains veulent rendre le domaine politique inaccessible, incompréhensible pour les moins scolarisés, car ils savent que si l'ignorance est présente, ils peuvent tout manipuler. Ils ne sont donc pas portés à stimuler les citoyens. Bref, si le choix de notre gouvernement est peu représentatif de ce que les citoyens veulent vraiment, les élus font peu d'effort pour rendre le système plus démocratique, puisqu'il sert en même

temps le système capitalisme. Un peu comme dans *Mini-société*, plusieurs étaient contre l'idée, mais ils n'ont pas eu la force de s'opposer. Ainsi, ils suivent, comme des moutons.

Dans la société, les chefs sont surtout des hommes. Ils parlent plus fort, ne demandent pas l'avis des autres, ils sont imposants et autoritaires, ce qui implique habituellement le retrait des femmes. En effet, la problématique de l'égalité entre les hommes et les femmes dans le domaine politique existe depuis longtemps et persiste aujourd'hui. L'individualisme décourage la participation à la vie démocratique pour plusieurs groupes de la société tels que les différents groupes ethniques, les femmes et les groupes minoritaires. Ils sont encore plus exclus de la défense des droits collectifs, dont ceux des femmes. (Guay-Dussault, 2012 : 9) Ainsi, « nous ne considérons pas que l'égalité puisse être réalisée avec la présence de moins d'un tiers de femmes dans les institutions démocratiques où se prennent les décisions qui les concernent, comme c'est le cas actuellement ». (Guay-Dussault, 2012 : 9) Comme dans *Mini-société*, certaines candidates ont décroché rapidement du jeu et n'ont pas voulu se battre, sachant que c'était peine perdue.

Les obligations de la vie

Un lien flagrant entre *Mini-société* et la réalité est celui des pouvoirs du gouvernement. Dans le cas de *Mini-société*, les professeurs, qui peuvent représenter le gouvernement, demandent de se tenir la main pour faire des échanges de papiers. Cela peut être perçu comme une loi législative et les professeurs étant le pouvoir exécutif. Le pouvoir exécutif se définit par : « une instance — ou branche — de l'État qui a pour fonction de mettre en œuvre — d'exécuter — les lois adoptées par le pouvoir législatif. L'exécutif correspond au gouvernement, tout comme le législatif correspond au parlement ». (Perspective Monde) En tant que société, il est évident qu'il faut échanger et s'entendre sur des points et ce n'est pas évident vu toutes les différences. Le fait de devoir se tenir la main, entre personnes que nous ne connaissons pas, peut faire un parallèle avec des conversations ou des compromis que nous devons faire avec des étrangers ou avec le gouvernement qui n'est pas près de nous au niveau relationnel.

Les systèmes politiques

Vers la fin de l'expérience, quand la coalition s'est fait entre les classes pauvre et moyenne, les riches abandonnent puisqu'ils ne se sentent pas aimés et trouvent que la situation dégénère. Le pouvoir collectif envahit le pouvoir individuel. À cet effet, la classe nantie croit en la possibilité d'un système politique égalitaire. Cependant, avec l'expérience *Mini-société*, la conclusion est évidente qu'il est impossible de tout partager également. Car, si tout le monde a le même salaire, les mêmes ressources, aurons-nous autant de médecins que de femmes de chambre? Aussi, qui va diriger les richesses, les ressources si tout doit être égalitaire? En somme, il est impossible de trouver un système politique parfait pour tous, car seulement avec 70 étudiants il était impossible de s'entendre à l'unanimité entre les classes, imaginons avec des millions de citoyens avec des idéologies différentes.

Par contre, plusieurs systèmes politiques furent expérimentés lors de l'expérience soit le capitalisme, la démocratie directe et indirecte, le communisme ainsi qu'une oligarchie rotative. Une oligarchie rotative, « c'est un régime au sein duquel le petit nombre gouverne en laissant le grand nombre s'affairer à un consumérisme quasi illimité ». (Breugh, 2012 : 119-126) Puisqu'il est rotatif, le petit nombre qui gouverne change de temps en temps.

Sommes-nous vraiment dans une démocratie ?

Plusieurs penseurs s'inspirant des régimes démocratiques veulent établir une société à l'intérieur de laquelle il peut y avoir une plus grande liberté, une meilleure justice, une égalité des chances et une participation aux politiques par tout le peuple. Cependant, certains philosophes constatent des écarts entre les idéaux projetés et la réalité.

Officiellement, c'est le système politique en place au Canada. Cependant, respectons-nous tous les critères d'une démocratie dans la société actuelle? « Selon le mythe officiel, le peuple gouverne, mais dans les faits, l'association des citoyens aux grandes décisions est limitée et leur influence est discutée. Cependant, il est plus réaliste de définir la démocratie, comme un système institutionnel aboutissant à des décisions politiques, dans lequel des individus acquièrent le pouvoir de statuer sur ces décisions à l'issue d'une lutte concurrentielle portant sur les votes du peuple » (Garigou-Lagrange).

En effet, la démocratie propose la présence d'une Agora ou d'un lieu de rassemblement les discussions. Or, cela n'est pas présent au Canada. Certains parleront du Parlement, mais ce n'est que l'endroit où les hauts dirigeants siègent pour prendre les décisions. Ce n'est donc pas le peuple directement qui peut y exposer ses idées. Dans l'expérience *Mini-société*, nous avons un lieu de rassemblement, mais la participation de tous n'y était pas.

Dans un autre ordre d'idées, « pour qu'un système soit considéré comme démocratique, il faut que les électeurs puissent voter librement, c'est-à-dire en conscience et de manière autonome. » (Gaxie, 2010) D'ailleurs,

Le pluralisme politique, partisan, idéologique et médiatique est considéré comme le moyen d'assurer l'authenticité des processus de représentation et de permettre aux citoyens d'exprimer leurs opinions. Ainsi, au moment des élections, les électeurs sont censés exprimer leurs vues en choisissant entre plusieurs candidats de partis rivaux proposant des programmes différents (Gaxie, 2010).

C'est-à-dire que le budget alloué pour la campagne électorale, les publicités, la diffusion des médias ainsi que la présentation des idées des partis devraient être égaux dans toutes les sphères. Cependant, 96 % des médias appartiennent aux quatre mêmes personnes qui elles sont idéologiquement orientées, et vont promouvoir plusieurs partis au lieu de promouvoir tous les partis sans exception. (Letarte, 2015) Bref, « le facteur le plus décisif réside sans doute dans l'évolution des pratiques politiques, notamment dans la disparition progressive de la possibilité, de l'habitude et même de l'intention, d'exercer des pressions sur les électeurs ». (Gaxie) Tous les indécis du monde face à la politique se voient influencés par les médias qui mettent en valeur à maintes reprises les idées d'un parti en particulier. Ils auront tendance à voter pour celui dont ils ont entendu parler le plus. Encore une fois, la démocratie est limitée.

Dans la société actuelle, le néolibéralisme nous offre « une démocratie à deux volets, soit une politique élitiste et une démocratie des consommateurs où la liberté et l'égalité des individus reposent sur l'ouverture et l'élargissement du "libre marché" mondial ». (Dupuis-Déri,

2012 : 50-75) Comme dans *Mini-société*, même si cela est à petite échelle, il est question d'une politique élitiste qui veut vendre ses privilèges pour s'enrichir sur le dos des autres. De cette façon, les pauvres ne gravir les échelons et cela sécurise les riches, car ils ont un puissant pouvoir sur les pauvres. D'ailleurs, ils demandent le vouvoiement puisqu'ils le méritent et se disent plus haut dans la hiérarchie. Cependant, est-ce que c'est l'argent qui conditionne le respect que nous leur devons? Pourtant, tout le monde mérite le respect, l'égalité et le droit d'être entendu.

Pouvoir collectif vs pouvoir individuel

Puisque nous sommes une société très individualiste, nous voulons nous enrichir nous-mêmes et éviter le partage avec les autres. Pour appuyer ce fait, « la Source de l'individualisme, le développement de la division complexe du travail a pour conséquence de détacher l'individu de groupes d'appartenance, pourvoyeurs d'identité, et de l'exposer à l'anarchie ou à la servitude, dans son isolement face à l'État » (Valade).

Cependant, le contraire arrive dans l'expérience *Mini-société*. Les pauvres décident de faire un fond commun et de remettre le pouvoir à une seule personne qui se retrouve donc riche, et peut contrer les décisions chez les riches. Dans la vraie vie, il est rare de voir tous les citoyens pauvres donner leur salaire en entier pour se révolter et essayer de prendre le pouvoir. Puisque c'est un jeu, le désir de vouloir battre les riches fut plus grand. Il n'est plus question de s'enrichir soi-même, mais bien de se réunir et d'écraser les riches. Notre société étant individualisée, il est beaucoup plus difficile de susciter une telle coopération le jeu s'est terminé lorsque les deux classes se sont mis ensemble pour écraser les plus riches et en avoir la fierté. Les riches ne voulaient alors plus participer et désiraient un système politique égalitaire, le socialisme par exemple.

Les révoltes entre les classes

Au début du XXe siècle, les conditions de travail étaient médiocres. Ce fut le commencement d'une révolte reliée aux conditions de travail et de vie. D'ailleurs, « plusieurs révoltes ouvrières parsèment le XIXe siècle et le début de XXe siècle. Quoiqu'elles divergent sur certains points de vue, un bon nombre de rébellions semble convenir de la nécessité d'améliorer les conditions de travail ainsi que de l'importance de la

journée de huit heures ». (Letarte, 2009) Par exemple, en 1885, à Chicago et New York, les travailleurs réclament la journée de huit heures. En 1902, les mineurs de la Pennsylvanie font la grève pour une augmentation des salaires et encore aujourd'hui, en 2015, les enseignants, les enseignantes et les infirmiers(es) font la grève pour des meilleures conditions de travail. D'ailleurs, nous savons tous que des meilleures conditions de travail et d'éducation permettraient une éducation plus approfondie et pourraient rapporter au gouvernement des impôts par les salaires élevés des diplômés ou leur capacité à bien raisonner. Bref, la tension causée par les inégalités est très évidente et provoque des révoltes. Tant que le capitalisme dominera notre système politique et économique, les inégalités seront grandissantes et les révoltes seront de plus en plus nombreuses, causant évidemment des conséquences au niveau sociologique.

Dans ce même ordre d'idées, quand on fait face à la pression venant des classes supérieures, on se sent emprisonné comme dans une cage. Comme le cite l'auteur, « Pour mieux faire face au pouvoir bourgeois, les travailleurs vont s'unir en associations ouvrières, comme celle de la Fédération américaine du travail en 1885 et la fondation de la Confédération générale du travail à Limoges en 1895 ». (Letarte, 2009 : 27) De ce fait, les associations luttent contre le capitalisme et les bourgeois qui les gouvernent. Un peu comme dans *Mini-société*, les pauvres se sont sentis opprimés et voulaient tout faire pour se sortir de là. N'ayant que très peu de ressources, ils ont tenté de créer une alliance avec la classe moyenne pour écraser les plus riches. Le lien est évident, puisque des gens malheureux et insatisfaits provoquent toujours une tension et une révolte qui fait énormément de conséquences.

La mobilité sociale

Difficultés à changer de classe

Le capitalisme joue un grand rôle dans la mobilité sociale. Une des bases de ce système est le contrôle que détient la classe sociale la plus riche. « Le pouvoir économique se concentre et s'accumule dans les mains d'une classe dominante » (Jean-Claude Ravet et al., 2005 : 12) et les inégalités économiques et les écarts qui ne font que s'élargir (Maurice Anger, 2014). Lorsqu'il est question de mobilité sociale, cette classe

n'est pas réellement concernée et n'est pas en danger. La concentration du capital et la constante expansion de celui-ci dans la classe bourgeoise leur procurent une stabilité et un risque minime de mobilité sociale descendante, la mobilité ascendante étant impossible puisqu'ils sont au niveau le plus élevé. Le même phénomène se produit dans le jeu *Mini-société*. Les individus s'étant hissés au sommet dans la classe des plus riches y sont restés et ont bénéficié des avantages que cette situation leur a procurés tout au long du jeu. Seulement un nombre minime d'individus ont réussi à monter dans l'échelle de richesse, bref ont eu une mobilité ascendante.

La classe sociale la plus concernée par la mobilité sociale est la classe pauvre. Les conditions de vie dans lesquelles vivent les membres de cette classe sont imposées par la classe supérieure, soit la bourgeoisie, grâce à leur capital. Comme le mentionne Maurice Angers, 1 % de la population, soit les plus riches, détient la majorité du capital (Maurice Anger, 2014). Ce qui rend la tâche difficile aux classes plus pauvres et diminue leur possibilité de mobilité sociale. Comme mentionné plus tôt, la classe bourgeoise détient la grande majorité du pouvoir, donc détient en quelque sorte le contrôle sur les conditions de vie des plus pauvres. Un exemple de l'impact des conditions de vie de la classe plus pauvre sur leur mobilité sociale est observé dans l'expérience *Mini-société*. La faim, de plus en plus présente chez les individus participant à l'activité, a eu des répercussions sur leur façon d'agir, de prendre des décisions et sur le moral. Selon Abraham Maslow, l'homme possède des besoins fondamentaux placés selon une hiérarchie : « Maslow décrit les besoins comme des déficiences physiologiques et psychologiques qui éveillent le comportement » (Jean Plourde, 1993 : 15). La faim, étant un besoin de base, a donc un effet sur les comportements (Proctor II, Rusell F. Ronald B. Adler, 2015). Des décisions prises sous l'effet de la colère ou de l'irritabilité ont été prises et le besoin non comblé a influencé la façon de penser des individus. Ils étaient donc prisonniers d'un cercle vicieux qui les gardait au même endroit, dans la même classe. La situation observée dans l'expérience *Mini-société* peut aussi être observée dans la société de tous les jours où les membres de la classe sociale la plus pauvre vivent dans des conditions minimales et ont plusieurs manques.

La classe moyenne prise entre-deux

La classe moyenne, ou petite bourgeoisie, est en quelque sorte prisonnière entre les deux classes qui l'entourent et prisonnière de sa propre classe. « Prises entre le déclin de la classe ouvrière » (Éric Maurin, 2014 : 34) et l'impossibilité de monter dans la hiérarchie de la classe bourgeoise puisque celle-ci est très fermée grâce à leurs possessions. La classe moyenne stagne au niveau où elle se trouve.

Mais la classe moyenne aussi est un médiateur. Éric Maurin affirme qu'« elles ont peu à peu gagné une place pivot inédite au cœur des hiérarchies de revenu, de patrimoines ou de statut. Leur expansion et leur déplacement au centre de l'échiquier social (ou électoral) leur confèrent désormais un rôle d'arbitre qu'elles n'avaient objectivement jamais eu par le passé. Elles deviennent le juge de paix des nouveaux enjeux politiques et sociaux » (Éric Maurin, 2014 : 34). Ce rôle de médiateur peut être un avantage, mais il peut aussi être risqué. La classe moyenne ne veut surtout pas se retrouver dans l'échelon du dessous qui est inférieur à leur situation présente. Contrairement à la classe ouvrière qui n'a rien à perdre pour monter dans la hiérarchie, la classe moyenne souhaite conserver sa place. Cela l'incite à ne pas tenter sa chance pour éviter de perdre ses acquis. C'est aussi le cas dans l'activité *Mini-société*, où les membres de la classe ouvrière ont tenu un profil bas tout au long de l'expérience, abordent les enjeux, mais ne sachant pas où se situer pour ne pas s'avantager ni se nuire. La classe moyenne est donc restée pratiquement inactive durant l'expérience.

Le pouvoir économique

Le capitalisme

Basé sur la relation entre les propriétaires des moyens de production et ceux qui produisent, l'exploitation et l'accumulation du capital (Jean-Charles Asselain, 2009 : 4), le capitalisme est le système économique installé dans la société présentement. Le capital est le centre des préoccupations et c'est sur quoi la qualité de vie repose. Rapidement, l'association entre les points et l'argent fut faite dans l'activité *Mini-société*. Selon Mohammed S. Sfia, le capitalisme se rapporte au fait que « le centre se constitue en lieu privilégié de l'accumulation des richesses, draine de la périphérie de substantielles ressources, et bloque à des degrés divers le développement des forces productives de cette périphé-

rie » (Mohammed S. Sfia1979 : 63). La classe bourgeoise, constituée de peu d'individus, possède la majorité du capital et des pouvoirs. Et cette réalité est un cercle sans fin. Le capital s'accumule dans cette classe et les membres jouissent des pouvoirs et des privilèges que le capital, en constante augmentation, leur procure. La ressemblance de cette situation avec l'activité *Mini-société* est frappante.

Dès le début de l'activité, comme mentionné plus haut, les points ont été associés à l'argent. Des classes se sont créées, soit la classe pauvre, la classe moyenne et la classe bourgeoise. Tout au long de l'expérience, les déplacements des individus entre les classes, soit la mobilité sociale, furent rares, surtout au sein de la classe bourgeoise. Peu d'individus ont réussi à se hisser au sommet, et les membres de cette classe sont restés les mêmes durant toute l'expérience, sauf quelques exceptions. Ces membres sont restés au sommet, car les enveloppes qui leur ont été distribuées contenaient plus de points que ceux des autres classes. Le lien avec l'accumulation du capital chez les membres de la classe bourgeoise dans la société peut être fait. Leur place au sommet est en quelque sorte assurée. Cette place leur procure des pouvoirs et des privilèges. Comme le mentionnait Mohammed S. Sfia lorsqu'il disait que « le centre [...] bloque à des degrés divers le développement des forces productives de cette périphérie » (Mohammed S. Sfia1979 : 63), ces pouvoirs se rapportent à cette affirmation. Les conditions de vie des membres des classes inférieures dépendent des décisions et des actions des membres de la classe la plus riche. Puisqu'ils possèdent la majorité du capital, un écart se crée. C'est aussi le cas dans l'expérience lorsque les riches ont tenté de créer un écart avec les classes moyennes et pauvres pour fermer leur « cercle ».

Les privilèges

Ainsi, les conditions économiques de la classe riche leur permettent d'exercer un pouvoir sur les classes inférieures, comme un pouvoir politique. Il y a bien sûr le mode de vie qu'ils mènent qui peut être considéré comme un privilège. La façon de s'habiller, de bouger, de voyager, leur logis, leurs loisirs, leur façon de communiquer et les gens qu'ils fréquentent (Nathalie Funès, Corrine Tissier, 2005 : 12-13) sont différents types de privilèges, mais ces individus ont aussi un pouvoir sur les conditions de vie des moins nantis. Pour la plupart ce sont des aristocrates et de

grands PDG d'entreprises (Doan Bui, Nathalie Funès, Corinne Tissier, 2005 : 6-10). Ceux-ci détenant le pouvoir sur tous les gens travaillant pour eux, ils détiennent un grand privilège, soit de décider des conditions de vie et de l'avenir de tous ceux qui se trouvent en dessous d'eux. Comme dans la société, les privilèges et les mêmes conditions de vie furent présents dans les groupes de l'expérience *Mini-société*. L'attribution de biens collectifs et connexes, comme le café, le sucre, les verres, les allumettes et les cigarettes; des droits de propriété, comme les toilettes, et des droits sur des conditions de vie, comme le droit d'être assis, ont été distribués.

Comme dans la société, les privilèges les plus importants et ayant le plus signification furent attribués à la classe bourgeoise. La distribution de ces privilèges a créé des insatisfactions chez les classes plus pauvres. Comme c'est le cas dans la population.

Climat entre les classes

Ces insatisfactions ont amené un mouvement de rébellion. Le droit de propriété des riches et un mouvement collectif, l'effet de masse, s'opposent. Ce mouvement collectif et cette rébellion observée dans l'expérience peuvent être comparés à la criminalité dans la société. En effet, « de nombreuses théories stipulent qu'un manque de revenus constitue en soi une bonne raison pour commettre des délits » (Bill McCarthy, John Hagan, 2004 : 123). Ceci peut être observé dans la société, mais aussi durant l'expérience *Mini-société*, où un membre la classe pauvre a commis un vol de points. Comme mentionné plus haut, les pauvres n'ont rien à perdre pour subvenir à leurs besoins et pour tenter de monter dans la hiérarchie. La criminalité pour les classes pauvres est parfois la seule solution. Même un meurtre fut commis par les pauvres durant l'expérience lorsqu'un individu s'est opposé aux décisions. Le désir de révolte et les insatisfactions poussent ces personnes à commettre des gestes de cette ampleur. Par contre, ces actions peuvent aussi être vues comme des gestes qui ont été appris par les membres de cette classe où la criminalité est plus élevée. Les habitus des classes guident les actions.

Appréciation des expérimentatrices

Appréciation Laurence

Pour ma part, j'ai trouvé l'activité très intéressante et enrichissante. En effet, avant l'activité je détenais quelques informations à propos des classes sociales, leur fonctionnement et leurs relations, mais en vivant l'expérience, cela m'a permis de concrétiser toutes ces connaissances. Je suis maintenant capable de comprendre un peu mieux les relations que les personnes entretiennent entre eux et comment leur environnement les influence. Cette activité de *Mini-société* nous également permis de nous défaire de notre vision parfaite du monde. Avant d'avoir complété l'activité, tout le monde voulait une société juste et équitable, car nous pensions que cela été facile à mettre en place. Étant jeunes, nous pensons souvent avoir LA solution pour mettre fin à tous les problèmes sur la Terre. Cependant, en vivant la mini-société, cela nous a ouvert les yeux : les choses ne sont pas aussi simples que nous le pensons. Puisque chaque élément d'une société est relié ensemble, il est difficile de faire changer les choses. On a alors pu constater que faire un monde juste et équitable n'était pas la solution, ou du moins que cela était extrêmement complexe. Je pense que sans cette activité, beaucoup d'entre nous, dont moi, auraient continué à penser qu'il n'est pas si difficile de redonner aux plus pauvres et de rendre l'équité entre les classes accessibles.

Appréciation Sabrina

Tout d'abord, l'expérience *Mini-société* peut susciter des questionnements chez les étudiants l'ayant vécu. Dans mon cas, j'étais dans la classe des pauvres et puisque c'était chaotique, je ne voulais pas m'inclure et mettre autant d'énergie à me battre pour un jeu. En effet, mon niveau de participation était faible et j'étais un mouton qui suivait le reste des étudiantes. D'ailleurs, la plupart des filles dans la classe des pauvres se retrouvaient exclues et ne voulaient pas se mettre dans les pattes des dirigeants. Par la suite, j'ai trouvé le déroulement très long et répétitif. Cependant, je crois que c'était le but de l'expérience. J'aurais préféré avoir différents ateliers, même si cela peut être difficile à faire. En somme, je crois avoir appris sur le sujet et vécu une partie de ce que les gens de la société peuvent vivre. Par exemple, le fait de manger plus tard et d'avoir les besoins non comblés est inévitable dans la vraie vie, particulièrement chez les pauvres, et cela peut engendrer une certaine irritabilité et une mauvaise prise de décision. Je crois que l'expérience

est utile pour pouvoir bien réussir la réflexion portant sur les différenciations sociales.

Appréciation Camille

L'expérience *Mini-société* m'a permis d'en apprendre davantage sur les classes sociales. Grâce à notre lecture de l'essai de Maurice Anger plus tôt dans la session, nous avons pu en apprendre sur ce sujet. L'activité a donc pu confirmer les informations que nous avons eues dans cette lecture en plus de nous permettre d'être témoins de ces phénomènes de façon physique et en étant dans la situation des personnes concernées par ce sujet. En vivant l'expérience, nous avons pu prendre conscience des conditions de vie et des enjeux présents dans chacune des classes. Je me suis retrouvée dans la classe pauvre. C'était en effet une ambiance de chaos qui était présente dans cette classe. Certains individus se sont retirés des discussions et ont laissé le contrôle à d'autres. J'ai fait partie de ses personnes. Ce rôle m'a permis d'observer plus que d'intervenir. D'autres personnalités plus fortes ont donc pris le contrôle et nous avons suivi le mouvement. Je n'ai pas eu la chance d'assister aux discussions et à l'ambiance présente dans les autres classes. Par contre, les discussions de groupe, entre les trois classes, m'ont permis d'en voir un peu. Cette expérience m'a permis, du moins pour ma part, de mieux comprendre la réalité et la situation dans laquelle se trouve notre société. Cette expérience a été enrichissante et très différente de celles que j'ai pu vivre dans mon parcours collégial.

Conclusion

Pour conclure, il est facile d'affirmer que le pouvoir politique influence le pouvoir économique et vice-versa. De plus, il est excessivement difficile de prendre des décisions unanimes ou, du moins, majoritaires, puisqu'il y aura toujours quelqu'un ou un groupe pour s'opposer. Étant donné les intérêts différents de tous, les origines et les valeurs de chacun, il est impossible de trouver un système politique, économique, environnemental qui satisferait tout le monde sans exception. Nous étions seulement 80 et les frictions étaient présentes. Imaginons une société! Ainsi, un système parfait n'existe pas et il y aura toujours des failles. Le malheur dans tout cela est que notre société actuelle désire toujours faire du profit aux dépens des valeurs. Nous n'avons d'autant

plus aucun endroit pour discuter comme une Agora en Grèce. Il devient donc très difficile pour les membres d'une société de se faire entendre. Il est aussi bien évident qu'écouter toute la population et faire un choix qui plait au plus grand nombre est nettement plus long et difficile que de prendre le pouvoir. Les plus haut placés prennent les décisions et font ce qu'ils croient être le meilleur pour la société, tout en restant favorisés. Dans une autre perspective, la plupart des décisions sont en lien avec l'économie. Or, il faut comprendre que la société est beaucoup plus large et complexe que cela. Par exemple, la dimension environnementale, l'énergie durable, les ressources, la santé, le développement du pays, sont aussi des enjeux importants qui doivent être considérés très sérieusement, et qui sortent du volet strictement économique. Ces sujets pourraient donc être abordés dans l'expérience *Mini-société* et être le sujet d'autres travaux de ce genre.

Bibliographie

- ANGER, Maurice (2014). *Pourquoi ne pas devenir riche? Les dessous de la mobilité sociale*, Canada : Fides, 180 pages.
- ASSELAIN, Jean-Charles (2009). « Le cahier français, Le capitalisme : mutations et diversité », *La documentation française*, vol. no349, France : La documentation française, 88 pages
- BOULANGER, Philippe (2012). « Réseau nobiliaire provençaux et cérémonie d'hommage (XIV^e siècle), *Cahiers d'histoire*, vol. 31, no.1, En ligne.
[<http://www.erudit.org/revue/histoire/2012/v31/n1/1011679ar.html>], page consultée le 15 novembre 2015.
- BOURDIEU, Pierre. « Capital économique/social/culture », *Le Monde*, [http://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/sciences-economiques-terminale-es/capital-economique-social-culture_sex354.html] page consultée le 28 novembre 2015.
- BREAUGH, Martin (2012) « Démocratie ou oligarchie? Quelques réflexions sur notre situation politique actuelle » *Les ateliers de l'éthique/The Ethics Forum*, vol. 7, n° 1.
- BUI, Doan., Nathalie FUNÈS, Corinne TISSIER (2005), « Les nouveaux aristocrates du capitalisme », *Le nouvel observateur*, no 2142, Paris : Le nouvel observateur du monde, p.6-10
- DELPHY, Christine (2008). *Classer, dominer*, France : La Fabrique Editions, 232 pages.
- DENIS, Claire. et al, (2013), *Individu et société*, Montréal : Chenelière Éducation, 330 pages.
- DUBET, François (2003). « Que faire des classes sociales? », *Lien social et Politiques*, no 49, En ligne.
[<http://www.erudit.org/revue/lsp/2003/v/n49/007906ar.pdf>], page consultée le 15 novembre 2015.

- DUPUIS-DÉRI, Francis (2012). « Contestation internationale contre élites mondiales : l'action directe et la politique deliberative sont-elles conciliables? » Les ateliers de l'éthique/The Ethics Forum vol. 7, n° 1, Montreal : Centre de recherche en éthique 75 pages.
- DURAND, Jean-Pierre. « Capital, sociologie », Encyclopædia Universalis, [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/capital-sociologie/>], page consultée le 29 novembre 2015.
- DUVERGER, Maurice. « Dictature », Encyclopædia Universalis, [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/dictature/>], page consultée le 29 novembre.
- FUNÈS, Nathalie., Corrine TISSIER (2005), « Leur incroyable mode de vie », Le nouvel observateur, vol. no 2142, Paris : Le nouvel observateur du monde, p.12-13
- GARIGGOU-LAGRANGE, Jean-Marie. « Association » Encyclopædia Universalis, [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/association/>], page consultée le 29 novembre.
- GAXIE, Daniel. « DÉMOCRATIE », Encyclopædia Universalis [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/democratie/>], page consultée le 3 décembre 2015.
- GUAY-DUSSAULT, Charlotte (2012). « La représentation politique des femmes au Québec : obstacles et résistances à une égalité de fait » Université du Québec à Montréal, [<http://www.archipel.uqam.ca/4576/1/M12409.pdf>], page consultée le 20 novembre 2015.
- LACOMBE, Sylvie (2014). « Les Anglophones au Québec », Recherches sociographiques, vol. 55 no 3, En ligne. [<http://www.erudit.org/revue/rs/2014/v55/n3/1028375ar.html>], page consultée le 1er décembre 2015
- LEPLAT, Jacques (1995). À propos des compétences incorporées, Paris : PUF, 123 pages.
- LETARTE, Jo (2015). Cours Communication et médias. Cégep de Trois-Rivières, (Notes prises par Sabrina Roberge-Muller, étudiante)

- LETARTE, Jo (2009). « Évolution de la critique libertaire du travail entre le XIXe siècle et le XXe siècle » Université Laval. [www.theses.ulaval.ca/2009/26186/26186.pdf], page consultée le 3 décembre 2015.
- MARX, Karl (1948). *Le Capital*, livre 1, vol 2, Paris : Éditions sociales, 246 pages.
- MAUGER, Gérard. « Classes sociales — Classe dominante », *Encyclopædia Universalis*, [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/classes-sociales-classe-dominante/], page consultée le 29 novembre 2015.
- MAURIN, Éric (2014). « La mobilité sociale des nouvelles classes moyennes », *Idées économique et sociales*, vol. no175, France : Réseau Canopé, p.25-35
- MÉDIAPART (2013). « Pour un impôt mondial sur le capital », *Médiapart*, [http://piketty.pse.ens.fr/files/capital21c/media/Mediapart05092013.pdf], page consultée le 16 février 2016
- MERCIER, Guy (2006). « Les chantiers de la géographie », *Cahiers de géographie du Québec*, http://www.erudit.org/revue/cgq/2006/v50/n141/014896ar.html, page consultée le 4 décembre
- MCCARTHY, Bill, John HAGAN (2004). « Délinquance et réussite », *Criminologie*, vol. no37, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal p.123-149
- MUSÉE CANADIEN DE L'HISTOIRE (2002). « Mystères de l'Égypte — Gouvernement », *Musée Canadien de l'histoire*, [http://www.historymuseum.ca/cmce/exhibitions/civil/egypt/egcgo v1f.shtml], page consultée le 28 novembre 2015.
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE (2006). « Dispositions relatives aux droits de propriété intellectuelle du gouvernement du Québec », *Droits d'auteur*, [https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/droitsauteur.html], page consultée le 27 novembre 2015.

- Perspective Monde Université Sherbrooke. « Pouvoir exécutif », Perspective Monde Université Sherbrooke, [<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1494>], page consultée le 27 novembre 2015.
- PROCTOR II F., RUSSELL, ADLER, Ronald (2015). *Communication et interactions*, France : Chenelière, 416 pages.
- RAVET, Jean-Claude (2013). « Lire entre les lignes de l'analphabétisme », *Relations*, vol. no 767.
- ROBERT, Guillaume (2007). « La démocratie : ses evidences et son avenir. » Université Laval, [<https://www.erudit.org/these/liste.html?src=Laval&typeIndex=facetteLettreNomAuteur&lettre=R&page=8>], page consultée le 3 décembre 2015.
- S. SFIA, Mohammed. « Système capitaliste mondiale et transition au socialisme » Érudit, [<http://www.erudit.org/revue/socsoc/1979/v11/n2/001699ar.pdf>] page consultée 29 novembre 2015.
- Statistiques Canada (2015). « Facteurs associés à la participation électorale », Statistiques Canada, [<http://www.statcan.gc.ca/pub/75-001-x/2012001/article/11629-fra.htm#ftn2>], page consultée le 24 novembre 2015.
- VERNEX, Jean-Claude (1979). « Espace et appartenance : l'exemple des Acadiens au Nouveau-Brunswick », *Cahiers de géographie du Québec*, vol 23, no 58, En ligne. [<http://www.erudit.org/revue/cgq/1979/v23/n58/021426ar.pdf>], page consultée le 29 novembre 2015.
- WIKIPEDIA, « Impôt seigneurial », En ligne. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%B4t_seigneurial], page consultée le 15 novembre 2015.

NORMES D'ÉDITION

Aspects sociologiques, revue scientifique des étudiants et étudiantes du département de sociologie de l'Université Laval, invite les étudiants et étudiantes et les nouveaux diplômés des sciences sociales et de disciplines connexes à soumettre des textes inédits pour publication. Cette revue accepte les articles scientifiques (théoriques ou de recherches empiriques), les comptes rendus et les entrevues avec des personnalités du monde des sciences sociales (avec une brève présentation de l'interviewé), dans un français écrit convenable et révisé.

Voici les normes d'édition pour les textes :

- d'une longueur de 15 à 30 pages pour les articles et de 2 à 5 pages pour les comptes rendus
- à interligne 1,5, police Times New Roman 12
- entre des marges de 3 cm en haut, en bas, à gauche et à droite
- introduits par une page-titre indiquant le nom, le numéro de téléphone et l'adresse de courrier électronique de chaque signataire
- accompagnés d'un résumé d'au plus 100 mots, apparaissant sur la page-titre

Suivre les règles de ponctuation suivantes :

- aucun espace avant la virgule, un espace après
- un espace insécable avant et un espace après un point-virgule ou deux points
- un espace insécable après un guillemet ouvrant et avant un guillemet fermant
- seulement un espace après le point

Quant aux genres, il est suggéré de suivre les normes selon le Guide de féminisation proposé par l'UQAM :

<http://www.instances.uqam.ca/Guides/Pages/GuideFeminisation.aspx>

Les tableaux et graphiques doivent être numérotés et titrés et les sources des informations qu'ils contiennent doivent être bien identifiées.

Les renvois aux titres en bibliographie doivent être inclus dans le texte comme suit, selon le cas : (Auteur(s), année : page).

Les titres de livres, de revues, de journaux et de collectifs qui sont nommés dans les textes doivent être en italique, les titres d'articles et de chapitres d'ouvrages collectifs, en caractère normal, entre guillemets français (« »).

Les citations de quatre lignes et moins doivent être intégrées au texte, peu importe leur longueur, entre des guillemets français. Les citations de cinq lignes et plus doivent être placées en retrait, à interligne simple, sans guillemets. Si le texte comprend des citations en une langue autre que le français, il est demandé de les traduire dans le corps du texte et de placer la citation originale en note de bas de page.

Toutes les notes doivent être en bas de page plutôt qu'à la fin du texte.

Pour la bibliographie, suivre le protocole suivant :

- Livre :

NOM DE L'AUTEUR, Prénom (année). *Titre du livre*. Lieu d'édition : nom de l'éditeur, nombre de pages.

- Article :

NOM DE L'AUTEUR, Prénom (année). « Titre de l'article », *Nom de la revue*, vol. X, no X. Lieu d'édition : nom de l'éditeur, Première et dernière page (pp.) de l'article.

- Texte dans un ouvrage collectif :

NOM DE L'AUTEUR, Prénom, (année). « Titre du texte ». Première et dernière pages du texte, dans Prénom NOM (dir.), *Titre du livre*. Lieu d'édition : nom de l'éditeur.

- Référence en ligne :

NOM DE L'AUTEUR, Prénom (année). « Titre de l'article », *Nom du site*, [En ligne] Lien Internet, (date de consultation).

Remerciements

La production et l'impression de ce numéro ont été rendues possible grâce à l'appui de



Faculté des sciences sociales
Département de sociologie

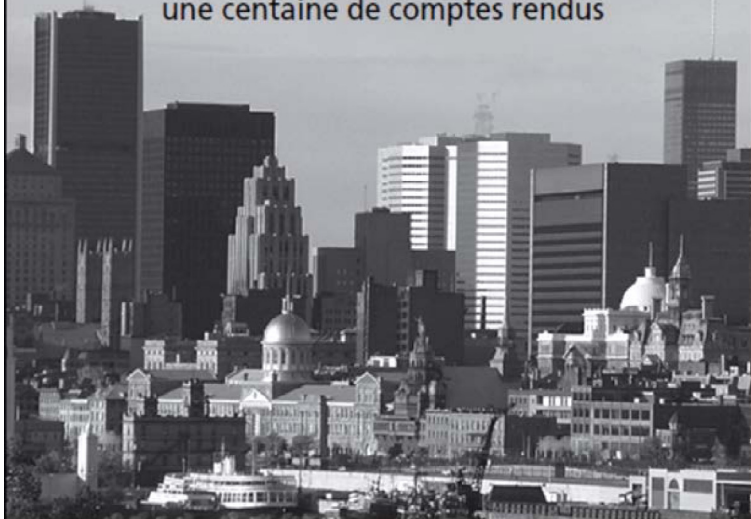


*Une source de références essentielles pour
le Québec et le Canada français
depuis 1960*

RS RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES

Revue pluridisciplinaire d'études sur le Québec

Chaque année la revue publie 3 numéros par année
dans laquelle sont rassemblés
une centaine de comptes rendus

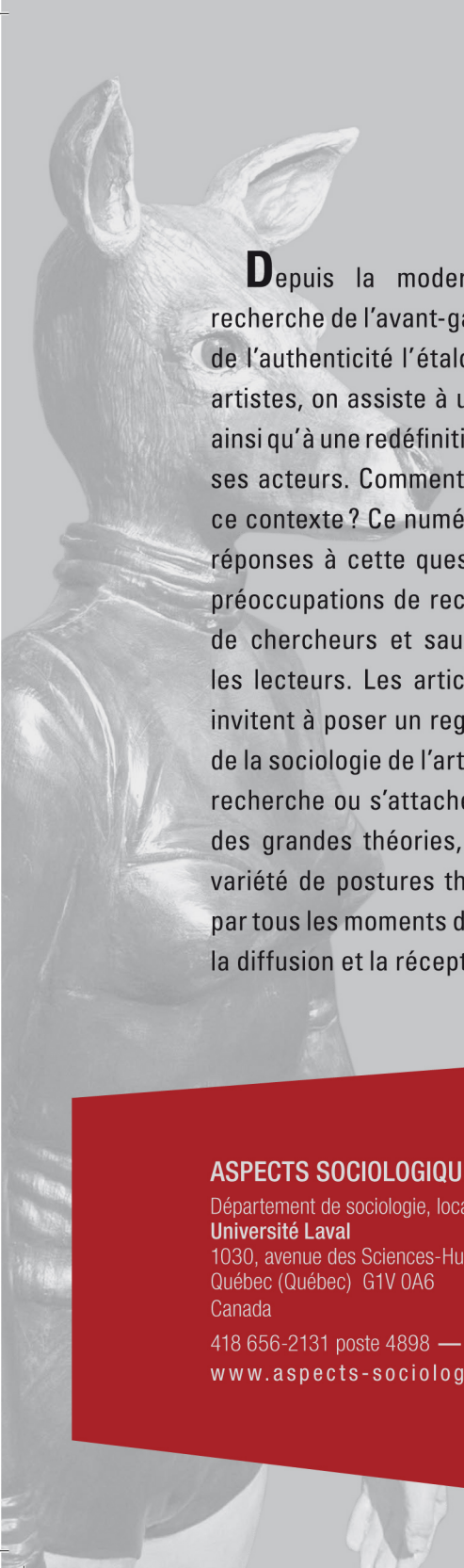


PAIEMENT EN LIGNE

www.soc.ulaval.ca/recherchessociographiques/

Téléphone : (418) 656-3544 • Télécopieur : (418) 656-7390

rechsoc@soc.ulaval.ca



Depuis la modernité artistique ouverte par la recherche de l'avant-garde et qui a fait de la singularité et de l'authenticité l'étalon de la valeur des œuvres et des artistes, on assiste à un éclatement des mondes de l'art ainsi qu'à une redéfinition constante des liens qui unissent ses acteurs. Comment faire une sociologie de l'art dans ce contexte? Ce numéro tente de formuler des pistes de réponses à cette question en montrant la diversité des préoccupations de recherche d'une nouvelle génération de chercheurs et saura satisfaire la curiosité de tous les lecteurs. Les articles sélectionnés pour ce numéro invitent à poser un regard réflexif sur différents aspects de la sociologie de l'art, qu'ils présentent des résultats de recherche ou s'attachent davantage à faire une critique des grandes théories, offrant aux lecteurs une grande variété de postures théoriques. Finalement, on y passe par tous les moments de la vie des œuvres: la production, la diffusion et la réception.

ASPECTS SOCIOLOGIQUES

Département de sociologie, local DKN-5423

Université Laval

1030, avenue des Sciences-Humaines

Québec (Québec) G1V 0A6

Canada

418 656-2131 poste 4898 — aspects@soc.ulaval.ca

www.aspects-sociologiques.soc.ulaval.ca