

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, "oublient" 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.