



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-53856-2

SOCIOLOGIE DE L'ART : VERS UN RENOUVEAU

Thèse soumise à
l'École des études supérieures
et de la recherche
Université d'Ottawa,
Conformément aux exigences du programme de
maîtrise en sociologie



Clémence Mainguy, Ottawa, Canada, 1988.

REMERCIEMENTS

Je puis affirmer sincèrement que sans l'aide généreuse de mon directeur de thèse, Monsieur Yvon Thériault, et de l'inspiration et des conseils de Madame Diane Pacom, amie et professeure, cette thèse n'aurait été possible.

Mes remerciements se concrétisent donc dans la présentation de ce travail qui, en lui-même, est la preuve tangible de leurs précieux appuis et recommandations.

Merci pour leur compréhension et leur patience.

Table des matières

Page

<u>Introduction:</u> De l'art à la sociologie	1
---	---

Première partie:

La sociologie de l'art

1 - Pour une pensée plastique	16
- l'art comme fait social autonome	
- mode de pensée plastique	
- l'art et le contexte historique global "changeant"	
2 - L'art : un effet secondaire!	34
- sociologie; étude du social	
- sociologie de l'art	
- attitudes créatrices	
- les fonctions de l'art à travers l'histoire	
3 - L'éducation ou le goût inné?	55
- sociologie de l'art	
- recherche empirique	
- de Marx à Bourdieu	
- le refus de l'art comme praxis	

Deuxième partie:

Pour un renouveau

Pour un renouveau	72
4 - Pour une libération par l'esthétisme	81
5 - L'imaginaire au pouvoir	94
- l'être social	
- la création	
- sociologie de l'art	
Pour un renouveau (suite)	109

<u>Conclusion:</u> Effets théoriques et pratiques	114
---	-----

INTRODUCTION

De l'art à la sociologie

En philosophie, en histoire, l'art ou l'activité artistique fut et est toujours aujourd'hui un sujet de questionnement inlassable. Les études se sont succédées au fil des ans et les interprétations multiples n'ont cessé de se juxtaposer, de se contredire, de se compléter, de se critiquer ... ce qui a créé une tradition dans ce champ d'étude. Mais leur approche spécifique a maintenu une chasse gardée autour de ce domaine.

Les discussions portaient et portent sur l'essence de l'art, l'absolu, l'art comme conception philosophique ... D'après ces constatations, on ne doit pas chercher l'art dans la structure de la matière, dans sa nature, dans ses lois ... mais dans quelques sombres forces essentielles, intouchables. D'après ce point de vue, il ne faut pas confondre l'art : activité spirituelle et la pratique artistique : travail, technique, matériaux. L'une des grandes difficultés consistait et consiste par exemple à découvrir ce qu'est l'oeuvre d'art?! Comment naît-elle?! Comment est-elle possible?! La réflexion sur l'art se manifeste donc dans toute une gamme d'évolutions philosophiques, historiques et bientôt sociologiques. L'activité artistique se particularise comme sphère spécifique de l'activité humaine lorsqu'entre autres,

la division du travail, par exemple, élargit et concrétise la notion de l'art. Certains penseurs incluent dans l'art des aspects de l'activité variée de l'humain comme, le travail, la manière de vivre, les formes des rapports humains ... L'art devient dès lors plus quotidien, moins absolu, et, par conséquent, accessible pour une science telle que la sociologie.

Partant du présupposé qu'il n'y a pas d'art sans oeuvre d'art, des penseurs comme Lukacs, en 1912, supposent tacitement que les oeuvres d'art existent dans le monde historique de l'homme, dans la culture, bref dans un monde concret et analysable. Ce qui présuppose également que l'humain produit ce qu'il ressent, ce qu'il vit en même temps que son oeuvre artistique. De cette manière, on suppose sans critique nécessaire, que les oeuvres d'art existent dans la tradition, dans l'histoire d'une époque d'un moment donné, donc deviennent reliées à un contexte social précis. Cette redéfinition de la notion d'oeuvre d'art au sens traditionnel provoque un changement dans l'idée même de l'art; de la position de l'art dans la culture et dans la société contemporaine.

La sociologie de l'art commence à se frayer un chemin dans ce nouveau domaine si bien gardé par les mythes de l'utopie de l'absolu, de l'inspiration divine ... En fait, nous disions plus haut que la sociologie, en ajoutant des notions d'activités humaines à l'art (travail, technique ...), avait élargi la notion de l'art. Élargie ou plutôt réduit, corrigeons-nous, puisque le domaine de l'art a une définition

plus accessible dans le sens de plus cernable, de calculable, d'analysable, de plus concret et non plus une définition détachée du réel (ce que l'on identifiera plus tard comme réductionnisme sociologique).

Sans entrer dans tous les labyrinthes de l'explication de la transition de cette conception de l'art, un élément est indéniable. Cette transition découle à la fois de la nécessité méthodologique de recherches empiriques en sociologie de l'art et de ce mouvement de l'idéologie scientifique, de la pensée rationnelle qui caractérise bien la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Cette montée, ce développement de la science, qu'a connu l'occident de cette époque est en quelque sorte à l'origine de cette interprétation de l'art. Tout doit alors s'expliquer logiquement, de façon scientifique, rationnelle. L'origine de l'oeuvre d'art, devient activité humaine et non plus seulement oeuvre d'inspiration divine ou transcendante. La question du statut et celle de la fonction de la pratique artistique dans la société restent des questions ouvertes. Naît alors aussi une réflexion sur l'art et sur les oeuvres artistiques qui participe à cette remise en question de la domination rationnelle. Il s'agit en fait, d'une seule et même chose, d'un seul et même projet où l'humanité tente de comprendre et d'expliquer les phénomènes qui l'entourent. Une réflexion sociale ou philosophique qui amène à théoriser et à préciser les explications des multiples secteurs de l'activité de l'homme. L'analyse dynamique et inlassable du social permet de proposer de nouvelles perspectives autres que celle de l'irrésistible marche en avant, de la logique linéaire. À travers

certaines penseurs, se pose le problème central de comprendre le sens social, politique et idéologique de la société contemporaine. En ce sens, les sociologues du début des années 1960 ont voulu mieux répondre à la remise en question du sens social soit; de cette crise des valeurs et de la raison toute puissante que les événements comme la deuxième guerre mondiale, mai 1968 ont soulevée. L'art étant à cette période, considéré comme une des activités concrètes et quotidiennes de l'homme, il apparaît dès lors comme un nouveau moyen de questionner le social.

Ce faisant, ces sociologues ont voulu, en quelques sortes, mieux répondre à la remise en question de la crise des valeurs et de la raison. En fait, ils ont voulu eux aussi établir des modes nouveaux d'analyse, tant à l'égard de l'art que de la société. Probablement ont-ils voulu contribuer à élucider la mutation d'une société qui ne saurait être enfermée dans une idéologie immuable. Ces activités, ces recherches et théories menèrent à la création, à l'intérieur de la discipline sociologique d'un champ particulier; la sociologie de l'art qui se veut l'étude de la dimension créatrice, esthétique du social.

Pour bien saisir cette nécessité d'une réflexion neuve sur l'art et son rapport avec la société contemporaine, arrêtons-nous un instant sur l'interrogation posée par les transformations des pratiques artistiques. Posant l'art à la limite de ce qu'il n'est plus, l'art contemporain pose de la sorte la question de sa propre condition de possibilité comme art. Les transformations que l'on constatait dans les pratiques artistiques

contemporaines tels le cubisme, le surréalisme, le dadaïsme, l'expressionnisme ... démontraient assez explicitement que nos convictions sociales et nos comportements, par rapport aux objets d'art et aux manifestations artistiques, ne pourraient plus être maintenues. Les sociologues réalisèrent que devant les nouvelles expérimentations artistiques, les incertitudes théoriques se succédaient et remplaçaient les jugements traditionnels. L'objet d'art transgressant la limite de ce qui est considéré comme art soulève l'aporie d'une définition moderne de l'art et l'identification d'un champ d'analyse nouveau.

Dans cette thèse, nous verrons si dans la société moderne ce sont ces transgressions et ces contradictions posées en partie par la pratique artistique qui nous révèlent dès lors que la société change, se remet en question, évolue et crée. L'art étant perçu ici, comme un des discours possible du social.

L'art contemporain nous oblige à faire une lecture différente de notre société car tout se passe comme si chaque courant artistique réévaluait la société qui l'entoure. Marcel Duchamp exposant son "urinoir" dans un musée change le symbolisme de son objet en le confrontant à la définition sociale qu'on lui accorde ordinairement. L'une des caractéristiques qui semble définir le XX^e siècle serait d'explorer les limites de l'art afin de mieux cerner notre réalité sociale.

Mais devant la complexité de leur objet, les théories sociologiques de l'art, entre autres, ont eu à identifier leur propre statut, délimiter les problèmes propres à leurs pratiques ... L'activité artistique contemporaine, par les ruptures qu'elle a opérées à différents niveaux, a entraîné avec elle un questionnement théorique inéluctable sur le statut et les fonctions de l'art. C'est par cet aspect que nous poserons un regard interrogateur sur le social. Dans le sens où l'émergence de la sociologie de l'art accompagnait la crise des valeurs occidentales, le désenchantement face à la science, la remise en question des thèmes traditionnels. L'émergence d'une sociologie de l'art s'inscrivait dans la recherche d'une ouverture, d'une alternative, d'un moyen différent de percevoir la crise sociale.

Sociologie de l'art

La sociologie de l'art s'est délimitée un ample champ d'activités. Des théories différentes se créèrent selon qu'on appréhende l'art en fonction de tel ou tel registre, en interprétant les sens possibles des oeuvres ou énonçant les conditions d'énonciations des différents discours. À partir de ce requestionnement de cette mise en perspective de l'art et du social, trois terrains d'analyse nous ont paru particulièrement significatifs en sociologie; soit l'analyse structuraliste, l'analyse fonctionnaliste, l'analyse marxiste. Ces trois discours fourniront le matériel sur lequel, dans une première section, nous tenterons de baliser le contour et les limites de la sociologie de

l'art. Chacun de ces terrains sera étudié à travers certaines oeuvres d'un auteur particulièrement représentatif du courant. Précisons ici, que pour les besoins de notre thèse, nous n'avons sélectionné que certaines oeuvres chez chacun des auteurs. L'ensemble de leurs travaux étant beaucoup trop considérable, nous nous sommes permis de limiter nos sources. Ainsi, à chaque chapitre il est indiqué clairement quels livres ont été choisis comme référence plus spécifique. Ceci dit, continuons notre présentation.

Le premier niveau d'analyse porte sur l'art comme pensée plastique. Il s'agit du structuraliste Pierre Francastel qui définit l'art comme un niveau de l'intelligence sociale. Il ne vise pas à identifier les conditions qui permettent de produire l'art. Ces analyses nous révèlent plutôt la place que devrait tenir l'art dans la société, et ceci, en mettant en évidence une nouvelle manière de concevoir l'interdépendance des phénomènes sociaux. Cette première analyse se pose comme problématique de la complémentarité de l'art face à la société. Elle vise à démontrer que les forces et les fonctions de l'art sont multiples et indispensables au développement de la société. Dans la mesure où Francastel s'est refusé à l'intégration des conceptions traditionnelles de l'art, et dans la mesure où il tente d'éviter la récupération idéologique de l'art comme effet secondaire du social, il peut être perçu comme précurseur d'une réflexion "sensible" sur l'art. Par ailleurs, la critique que nous lui adresserons reposera sur l'hypothèse que dans son

analyse il se contente de constater, de démontrer et non de répondre à l'un des impératifs de la sociologie soit; d'agir sur la société.

Le second niveau d'analyse vient compléter le premier. L'analyse fonctionnaliste vise à identifier quelle est la fonction spécifique de l'art. Jean Duvignaud nous explique cette vision soit; la spécificité du rôle dans le tout social. Pour ce faire, Duvignaud débute son analyse par une démystification de l'art. Il établit clairement le lien entre l'art et le réel, afin d'arracher une fois pour toute l'art au mythe de l'absolu, de l'essence divine ... mythe qui empêche une étude concrète et palpable de l'art en le reléguant au rang des utopies. Duvignaud repousse toutes tentatives d'exclure l'art de la trame de la vie sociale. Sa méthode d'analyse, essentiellement sociologique, permet ce réajustement de nos croyances par rapport à l'objet d'art. À partir de faits bien concrets, d'explications bien logiques, il établit l'existence de l'art comme fait social. Nous aurons donc, à travers l'oeuvre de Duvignaud, une méthode qui découpe les états observables de l'art afin de pouvoir calculer ses variables et leur importance sociale. Selon cette technique, il sera par la suite en mesure d'énoncer les grandes caractéristiques artistiques des époques, ainsi que la fonction spécifique de l'art qui y est intimement reliée. Cependant, une question sera posée à Duvignaud : Peut-on expliquer l'art, par cette méthode d'analyse spécifique, sans réduire son sujet d'étude? La réponse sera très délicate, voire même fragile. Puisque la conclusion à laquelle arrive Duvignaud est que : finalement, l'art apparaît comme reflet ou effet secondaire du

social et non comme force créatrice pouvant permettre le développement de la société.

Dans un troisième temps, nous nous intéresserons au discours "marxiste" et à l'analyse particulière qu'on y fait de la situation artistique. L'art y apparaît comme un mécanisme de récupération des pratiques artistiques, comme simple médium idéologique au service de la classe dominante. Pierre Bourdieu, éloquent représentant de cette tradition, élabore une théorie de la structure sociale où il démontre que l'acquisition de la culture et la critique de cette culture sont particulières selon la situation sociale des groupes et se réalisent à travers un rapport dialectique entre classes. Il veut prouver qu'il y a manipulation de l'utilité de l'art. En fait, il démontre, très clairement avec l'aide de statistiques, qu'il y a opposition dans l'appréciation de l'art entre bourgeoisie et masse. Ceci tel qu'inscrit dans la division du travail qui forme l'ordre social hiérarchisé. Sa sociologie de la culture se fera par le biais de l'analyse de l'éducation (acquisition de la culture) afin d'établir une théorie du système d'éducation qui en fait expliquera "l'amour" de l'art ou le discours sur l'art, selon la place occupée dans une structure de pouvoir. La réflexion qui lui sera posée est de l'ordre de la critique portée par la pensée critique au marxisme.

Chacun des auteurs se situe, comme vous l'avez constaté, dans le vaste débat qui entoure le domaine des arts. Après avoir approfondi leur analyse, nous serons plus en mesure de faire ressortir les outils qui nous seront nécessaires afin d'analyser la légitimité de ces discours et

par le fait même, juger de leur "efficacité". Mais notons que chaque fois que l'on croit saisir la vérité de l'art, sa nature et ses fonctions, celui-ci se dérobe, devient tout autre et falsifie ce que l'on en dit (voir pratiques artistiques contemporaines).

Deux questions se posent à nous :

1. Les théories sociologiques en art répondent-elles adéquatement à l'analyse complexe de l'art et du social?
2. Peut-on légitimer de tels discours sur l'art? (Légitimer dans le sens défini plus avant, c'est-à-dire par rapport à la conception de Cornélius Castoriadis).

Ces deux constatations nous indiquent peut-être dans quel sens on doit questionner le discours sur l'art. Il y a lieu de se demander :

- a) dans quelle mesure le "réductionnisme" n'est pas une opération courante dans la constitution des discours théoriques sociologiques sur l'art. Nous entendons ici par réductionnisme, une méthode qui consiste à rendre calculable, cernable ... en limitant trop bien son sujet, ou encore une méthode qui tend à réduire une dimension du social (l'art) à un simple effet ou reflet d'une autre dimension du social. Ce qui dans le cas de l'art, lui enlève son caractère créateur.

- b) dans quelle mesure le discours sociologique n'est-il pas trop "statique" en matière d'analyse de l'art.

En posant ces questions, on est invité à en poser une série d'autres. Mais surtout à se demander si le discours sur l'art ne suppose pas que l'art soit une forme différente du discours rationnel, donc, toujours mobile voire même explorateur, informateur du social. Une approche plus philosophique permettrait l'expression de ce discours et répondrait peut-être mieux à la constitution de l'art.

En ce sens, dans une deuxième partie de la thèse, nous analyserons quelques théories philosophiques qui supposent d'une manière ou d'une autre le caractère plus sensible, "plus mobile", "plus vivant" de l'art sans l'enfermer dans des catégories ou définitions. Dans cette seconde section, nous tenterons de faire ressortir avec l'aide de certaines oeuvres de Herbert Marcuse et Cornélius Castoriadis comment les discours sur l'art, considérés dans leur ensemble, réduisent l'art pour le comprendre. En fait, comment arriver à se libérer de ces discours afin de rendre l'art plus "actif"? Cette critique du discours suppose qu'on soit en mesure d'opposer au "réductionnisme" de la sociologie d'autres compréhensions qui ne se laissent pas, elles, réduire par cette méthode d'analyse. Pour ce faire, nous retournerons à l'analyse de la pensée critique. Nous vous en avons touché quelques mots précédemment, afin d'introduire l'émergence de la sociologie de l'art ou de la réflexion de

l'art et du social. Nous retournerons y puiser une piste de réflexion qui nous semble plus près de la définition de l'art et de son rapport avec le social.

Découlant de cette ligne de pensée, Herbert Marcuse va nous introduire à l'idée ou théorie de l'apparition de valeurs et de buts nouveaux créés par une perception plus sensible du social. Il propose d'utiliser l'art comme nouvelle façon de penser et de vivre. Marcuse nous présente une remise en question de notre façon de percevoir, de penser ... En fait, il propose une dénonciation du monde rationnel au profit d'un monde libérateur soutenu par une pensée libre, une pensée artistique pour un monde ou état esthétique. Nous avons cru bon, pour ne pas dire essentiel, de présenter Marcuse afin de bien introduire l'idée d'une remise en question de notre société par le biais d'une société non fondée sur le principe de rendement, de production capitaliste. Marcuse innove en présentant le principe de plaisir, l'aspect artistique comme modèle pour une société nouvelle. En ce sens, son analyse nous prépare à réévaluer nos schèmes de valeurs que la société actuelle nous a si bien inculqués. Marcuse ouvre les portes à une piste de réflexion tout à fait nouvelle.

La pensée de Cornélius Castoriadis, qui compose notre dernier chapitre, sera plus en mesure de relier toutes ces différentes approches théoriques sur l'art puisqu'elle propose pour ainsi dire une non-théorie. Ayant vécu le désenchantement de la société industrielle,

il recherchera lui aussi une nouvelle pensée sociale. Moins aventureux que Marcuse, Castoriadis fait le point en démystifiant la société moderne elle-même. Il propose une nouvelle vision du social : pas une nouvelle société mais une mise au point de notre perception de ce qu'est la rationalité et l'imaginaire (l'art). Castoriadis permet de mieux établir si les autres théories sociologiques qui ont été présentées sont à être "légitimées". Son approche nous permettra de remettre en perspective les autres propositions, puisqu'il ne se situe plus dans cet horizon qui reste soit un point de vue idéaliste ou un point de vue messianique. Il s'interroge plus simplement sur une définition de nos concepts de base, i.e. de nos conceptions ou vision sociale de ce qu'est le rationnel et ce qu'est l'imaginaire, leurs fonctions, leur place respective, leur importance ... Castoriadis veut accorder crédit à toute forme de prise en charge de la modernité, mais surtout et avant tout, il veut resituer nos perceptions. Sur le plan théorique, nous avons donc l'occasion d'approfondir et de requestionner nos convictions en tant que société moderne scientifique. Tandis que, sur le plan pratique, ce sera de cette conclusion théorique que découlera spontanément un nouveau discours pour la science de la sociologie de l'art soit; une nouvelle façon de percevoir. À cela s'ajoute notre conclusion qui arrivera à la formulation d'une proposition pour une sociologie de l'art plus vivante et plus près de la définition du rapport art et société que celle constatée à travers nos lectures.

On doit comprendre que l'hypothèse que nous formulerons ne doit pas être considérée comme substitut à toutes les autres, mais elle s'appuie sur le simple fait que l'art doit être considéré comme l'une des formes possibles du discours social. Que l'art doit être réintégré dans le quotidien, à notre mode de vie pour en finir avec l'art élitiste, l'art isolé, l'art de musées. En fait, nous n'avons pas la prétention de trouver des solutions propres aux problèmes de la sociologie de l'art. Nous voulons plus simplement poser certaines questions face à certains des discours en sociologie de l'art et aux conclusions qui en découlent. Il s'agit pour nous, dans cette présente thèse, d'indiquer quelques limites du discours sociologique sur l'art en montrant que d'autres formes, comme celle de Cornélius Castoriadis, sont possibles.

En bref, cette thèse esquisse des voies d'accès à un champ d'investigation plus sensible en sociologie. Sortir des classements, des catégories,... pour entrer dans une perception plus "globale du social". Notre réflexion repose sur la reconnaissance d'une autonomie relative de l'art. Il s'agit simplement de rendre à l'art son aspect "vivant", explorateur du social.

PREMIÈRE PARTIE

LA SOCIOLOGIE DE L'ART

CHAPITRE 1

Pour une pensée plastique

La sociologie contemporaine de l'art apparut à plusieurs sociologues comme un des chevaux de bataille de la pensée critique d'avant-garde. Les études se multiplièrent et certaines furent particulièrement déterminantes. Les études en sociologie de l'art ont pris plusieurs tangentes. Celles que nous retiendrons aujourd'hui se situent dans la lignée des courants des années 1960. Ce choix s'explique par le simple fait que le regard que nous voulons poser sur la sociologie se réduit à la société actuelle. Comme nous l'avons annoncé dans notre introduction, notre réflexion provient du fait que l'art moderne semble opérer des ruptures à différents niveaux, ce qui entraîne un questionnement théorique sur son statut et sa fonction. C'est pourquoi nous n'analyserons pas dans cette présente thèse les textes classiques de nos renommés sociologues tels que Durkheim, Weber ... nous ne nous référerons à ces courants idéologiques que par le biais d'auteurs plus actuels. Partons donc du présupposé que notre objet d'étude naît avec la crise des valeurs occidentales des années soixante.

Pierre Francastel (1900-1970), par exemple, est considéré en France comme l'initiateur de cette sociologie. Historien de formation, Francastel développe son analyse de la lecture des oeuvres d'art, à un

tel point de réalisme, qu'il en découle une sociologie de l'art. Intéressé depuis toujours par l'art, la peinture du Quattrocento en Italie, et, après plusieurs années de recherche historique, il propose d'établir une théorie sociologique sur la création picturale et la société, une théorie intitulée L'étude de la sociologie de l'art. Ce n'est qu'après avoir rédigé L'histoire de la peinture française, art et technique que Francastel se tourne vers la sociologie de l'art; (exemple : La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire.) Francastel formule donc sa position en ayant comme soutien théorique la pratique concrète de l'art. Il arrive à dégager, de son analyse des oeuvres d'art, l'importance de ce qui circule d'information non discursive dans une société. En ce sens, il soutient la thèse qui veut que l'art doit être considéré premièrement comme un ensemble de réalisations matérielles produites techniquement et solutionnant des problématiques qui relèvent des contraintes de la plastique, de la technique et des conditions économiques d'où elles sont issues. Ceci avant de participer à l'échange de symboles qui sont inhérents à l'oeuvre.

L'art est donc, selon Francastel, avant tout une production matérielle transgressant les mythes intouchables dans lesquels plusieurs penseurs font baigner l'art. Francastel démystifie l'oeuvre d'art en la considérant, d'une certaine façon, comme une production matérielle et ensuite comme une intelligence ou un savoir social distinct des autres modes de savoir. Toute interprétation qui négligerait cette dimension de la production des oeuvres d'art s'empêcherait de saisir, de façon géné-

rale, les problèmes posés par la production artistique de toutes époques et plus particulièrement de notre époque. On comprendrait sans doute très mal les transformations opérées au Quattrocento, par exemple, si on faisait abstraction des recherches techniques sur l'utilisation de l'huile comme médium. Francastel résume donc sa thèse de la façon suivante :

"L'artiste travaille d'ailleurs tantôt (...) sur des modèles abstraits, tantôt sur des modèles concrets. C'est précisément de cette association d'activités intellectuelles et manuelles que sort l'oeuvre - enrichie de valeurs à la fois logiques et matérielles qui font son prix et son efficacité." (Francastel, 1983 : 271)

Donc, d'après lui, si l'art participe à l'échange symbolique entre les humains, il doit être, avant tout, situé dans le contexte de sa production et plus particulièrement dans celui de la production sociale des biens, de l'évolution des moyens techniques et des connaissances scientifiques d'une époque. Son approche est très liée à l'idée de l'art en tant qu'oeuvre artistique concrète et palpable. Au contraire des questions d'essence posées très souvent en philosophie, Francastel établit une base solide à l'oeuvre d'art comme fait social avant de lui accorder de l'importance sur le plan de l'intelligence interne qui le constitue également.

Dans son livre, Art et technique, il développe cette hypothèse, soit que les recherches plastiques, recherches en architecture, et les

réalisations auxquelles ces recherches donnent lieu, doivent être considérées comme des problématiques qui trouvent leurs origines et leurs solutions dans les contraintes pratiques et techniques de la production de biens culturels :

"La première qualité d'une oeuvre d'art est d'être précisément une oeuvre et non un symbole ou une velléité. Le premier caractère de l'art c'est de s'incarner dans la matière." (Francastel, 1983 : 295)

C'est au niveau pratique et technique que se constituerait, pour Francastel, la première "formulation" des problèmes auxquels sont confrontés les théoriciens de l'art. Dans la mesure où cette confrontation du producteur avec la matière sur laquelle il travaille suppose qu'il emploie des moyens techniques, que cette matière est elle-même le résultat de processus de transformation sociale, que le contexte dans lequel il produit lui offre un ensemble de possibilités techniques et scientifiques ainsi qu'un cadre économique et politique déterminés, la formulation de la problématique de l'artiste n'est pas individuelle, mais d'ores et déjà sociale, déterminée et définie socialement, bien que pouvant être enrichie, transformée par sa propre intervention dans le domaine; et ce, avant même que quelque intention communicative ne se soit manifestée.

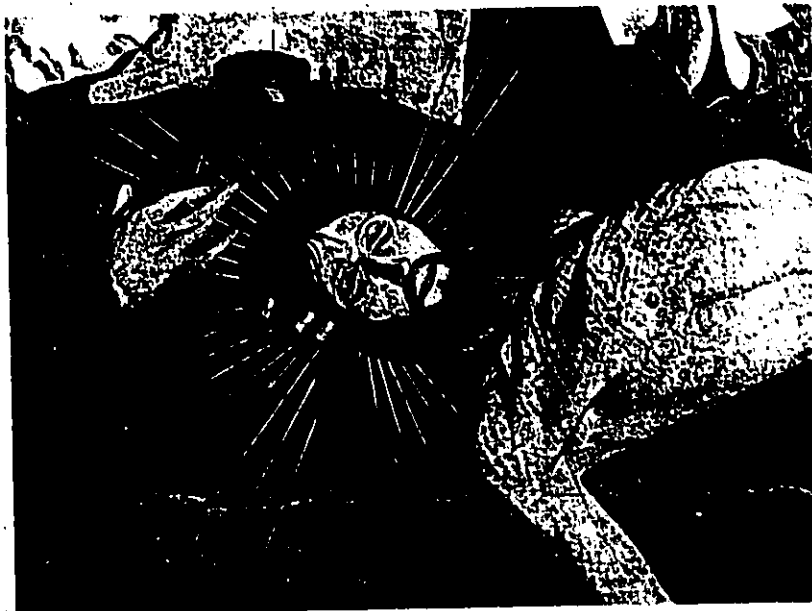
L'art devient par le fait même social. Il devient un fait social autonome mais complémentaire des autres aspects de la société. C'est en ce sens que, pour Francastel, tous les niveaux de connaissance sont reliés. Il serait futile pour lui d'essayer d'établir l'ordre exact dans lequel des échanges sociaux s'effectuent. Ce qui compte à ses yeux,

c'est le tout de la société. Cet amalgame de recherches et de découvertes à tous les niveaux qui créent l'intelligence sociale de chaque époque.

"Bref, l'aventure des peintres est une aventure humaine. La technique ne fait que suivre les émotions, mortelles (...) si les peintres ont eu des visions bouleversantes, c'est parce qu'ils étaient les fils d'une époque et d'un pays où le plus grand effort se poursuivait pour arracher, dans tous les domaines, quelque nouveau secret à l'éternel sphinx"
(Francastel, 1970 : 239)

Prenons un exemple concret en art, qui éclairera, nous l'espérons, encore mieux ces explications théoriques.

Le fondement de la perspective de la Renaissance, en trois dimensions : (transition moyen âge // renaissance)



MAÎTRE DE LA PIETÀ DE VILLENEUVE (v. 1460), *Pietà* (détail). Paris, Musée du Louvre.
(Photo Giraudon)

Nous voyons ici le palais à l'arrière plan de la scène principale.
La troisième dimension apparaît timidement sur cette toile.

Tandis que le Moyen Âge :

"ayant cru que tout était attribut de Dieu (...) ils avaient trouvé à se satisfaire dans une représentation d'espaces juxtaposés. Pas de distance entre les choses, tout homme et chose étant des attributs de Dieu" (Francastel, 1984 : 216).



GUERRAND QUARTON (1453), *Coronnement de la Vierge* (detail), Hospice de Villeneuve-lès-Avignon. (Photo Giraudon)

(Francastel, 1984 : 128)

Voici une image qui date du Moyen Âge. Elle démontre la transition entre ces deux conceptions du monde. La perception de profondeur qui commence à être ressentie déjà au Moyen Âge.



ANTOINE CARON (v. 1527-1599), *Les funérailles de l'Amour*
(détail). Paris, Musée du Louvre. (Photo Giraudon)

(Francastel, 1984 : 129)

Exemple de la Renaissance, la 3^e dimension dans toute sa force.

Comme nous venons de le voir, l'effet de profondeur commence à se faire sentir dans la peinture à partir du XIV^e siècle. Alors que les mathématiques n'avaient pas encore élaboré leur analyse à ce sujet, i.e. que la théorie euclidienne n'avait pas encore été appliquée. Francastel en déduit que l'art du Moyen Âge avait pressenti cette nouvelle dimension et permis l'émergence, à la Renaissance, d'une conception scénographique de l'espace. Ils imaginent, dès lors, la vie dans une sorte de "cube" abstrait (à trois dimensions), image euclidienne d'un monde immuable, géométrique, calculable ... que l'humain percevra comme un visiteur. Alors qu'au début du Moyen Âge, tout était attribut de Dieu, l'on partageait plutôt une conception compartimentaire de l'espace à deux dimensions. La peinture aurait donc contribué à explorer cette nouvelle conception du monde. Ce qui prouve, d'après Francastel, sa théorie, à savoir : que l'art est autonome et complémentaire des autres niveaux d'intelligence sociale.

C'est dans cette optique que doit être comprise, également, sa sociologie de l'art. Saisir la force et la complémentarité de chaque domaine afin de ne pas les marginaliser ou de les exclure. Simplement réaliser que chaque recherche que l'on effectue, dans un domaine précis, se combine à une prise de conscience plus globale et permet finalement une fusion entre tous les systèmes de pensée. C'est ce qui fait, par exemple, de l'art un système de pensée plastique, qui rejoint l'individu, la technique, la philosophie, l'économie ... Son apport et son influence sont tout aussi réels que les autres systèmes de pensée. Une sociologie

de l'art digne de ce nom devrait donc non seulement étudier l'économie, la politique, l'art de musée ... mais ce que les humains ont voulu exprimer selon les âges.

Francastel se situe ainsi dans la lignée des auteurs qui visent à légitimer l'existence de l'art. La sociologie qu'il nous propose, se veut une appréhension globale du social où l'art serait compris dans toute sa vigueur soit comme élément régénérateur du social.

L'art comme fait social autonome

Persuadé, de par ses études historiques, que l'art est une expérience du savoir à part entière qui, elle aussi, crée le développement de l'intelligence sociale, il développera sa sociologie de l'art en considérant que "l'art" doit être perçu comme un fait social complémentaire : non pas un reflet social, plutôt une réalité indépendante des autres domaines de l'expérience humaine.

Pour lui, deux éléments importants sont à retenir. D'une part, cette idée que nous avons déjà présentée et selon laquelle l'art doit être consacré comme fait social autonome. D'autre part, l'idée que l'art aide au développement du savoir de l'intelligence sociale. Dans le sens où l'oeuvre d'art sert, elle aussi, à nous représenter, à nous définir et surtout, à nous questionner pour continuer le mouvement qui crée la force dynamique de la société et qui, par ce fait, essaie de répondre aux

changements de cycle des sociétés. En fait, son but est de démontrer, ou plutôt de faire constater que l'art est aussi socialement indispensable que les éléments sur-estimés par le rationalisme tels : l'économie, la politique ... Les effets de l'art, ses répercussions se font en effet sentir dans tous les secteurs de la vie sociale, puisque tout est inter-relié.

Mode de pensée plastique

Appréhender l'art selon sa signification sociale "globale". Ce qui veut dire l'analyser non seulement selon le sens que lui donnent les artistes, les consommateurs d'art, selon la fonction qu'on lui définit, ou encore selon l'étude analytique des oeuvres mais l'appréhender selon son expérience comme mode de pensée autonome. Pour Francastel, l'art participe à un "mode de pensée plastique", à une certaine forme de connaissance technique et symbolique qui donne une autre note de musique à la symphonie qu'est la société. Le concept de "mode de pensée plastique" constitue la pierre angulaire de sa théorie. Il le définit comme un mode de pensée distinct des autres modes tels que la politique, l'économie, etc., qui servirait, lui aussi, à enrichir, transformer, développer, redéfinir la conception que l'on a de notre univers. Francastel soulève ici toute la question de l'information non discursive qui circule dans chaque société et qui, faut-il ajouter, produit "la cohésion sensorielle, spirituelle du groupe social" (Francastel, 1976 :12).

"L'oeuvre d'art est avant tout un produit de l'activité informatrice de l'homme" (Francastel, 1984 : 13). Les humains ont élaboré une pensée plastique qui se veut un moyen de communication non verbale, qui représente en images, en signes, etc., leur structure mentale, leurs techniques et surtout qui est adaptée à leur perception du monde à un moment précis. C'est en ce sens que, la peinture ayant adapté sa technique aux conditions historiques reliées aux circonstances sociales et aux possibilités matérielles, a toujours répondu au besoin nouveau, changeant, inhérent, d'explorer les sociétés de façon nouvelle et adéquate. En fait, le cycle de l'art comme celui des sociétés est perpétuel.

L'art et le contexte historique global "changeant"

"Il y a un art français dès une très ancienne période et si cet art n'a pas cessé de se manifester à chaque renouveau des conditions générales faites aux hommes par l'évolution des techniques, de l'économie et de la politique, c'est apparemment parce qu'il y a toujours existé une société française" (Francastel, 1984 : 9).

Un peu comme pour le développement de l'enfant chez Piaget et Wallon (il est à noter ici que c'est Francastel qui propose lui-même cette analogie), notre conception du monde progresse, se développe en s'enrichissant des nouvelles expériences, sans pour autant rejeter les anciennes. Ce n'est qu'à la suite de constructions mentales quotidiennes et diverses (biologique, intellectuelle, émotive) que notre conception globale du monde s'élabore et au moment où notre schème de pensée est complet, il devient désuet, déjà prêt à passer à autre chose. Ceci, car

le mouvement de développement est perpétuel, autant chez l'être humain que dans la société et que dans l'histoire entière.

Bref, la société et toutes ses composantes, ne cessent d'être en mouvement et l'art, tout comme les autres faits sociaux, permet à la société de se "faire", de s'élaborer selon ses besoins et ses buts, avec ses ressources et sa perception propre.

"L'artiste s'apparente à toutes les autres catégories de signes à travers lesquelles l'humanité exploite et développe son intelligence" (Francastel, 1984 : 28).

C'est ainsi que Francastel explique le passage d'une époque à une autre. Selon sa théorie sociologique, l'art sert lui aussi à questionner la technique, la philosophie, la perception et les découvertes du monde. C'est ainsi que l'art parvient à se maintenir toujours à la hauteur des changements puisqu'il y participe.

"L'essentiel est de comprendre qu'il n'y a pas de représentation plastique de l'espace qui s'écarte d'une appréciation intellectuelle et sociale des valeurs" (Francastel, 1970 : 216).

L'exemple de son analyse sur la société moderne nous permettra une meilleure compréhension de cette perception.

"Pour le moderne, ayant renoncé à considérer les objets comme des données fondamentales de la nature, a nécessairement changé sa conception des rapports entre le sujet et les objets aussi bien qu'entre les objets eux-mêmes (...) Elle a dû creuser dans tous les domaines : psychologique, physique, géométrique, social. Ainsi ont disparu les valeurs d'identification stable des anciens signes : le symbolisme

spatial et social de la Renaissance a cessé d'être valable. La société moderne a donc cessé de se mouvoir (...) dans l'espace de la tradition. Elle en est sortie. Mais il était fatal que les artistes se trouvent incapables d'instituer d'un seul coup un nouveau système de représentation coordonné et complet du nouvel univers qui, dans aucun domaine, n'existe encore même aujourd'hui. Voilà pourquoi les spéculations sur l'espace aient revêtu plusieurs aspects" (Francastel, 1970 : 216-217).



Picasso, *Guernica* (1937).
Musée d'art moderne, New York.

© S.P.A.D.E.M., 1976.

(Francastel, 1976 : 160)

En parlant des modernes, nous faisons référence par exemple à Picasso. Il voit ce qui est "su" et non pas ce qui est "vu". Ils ont une conception très subjective et compartimentaire de l'espace.

On voit bien comment pour Francastel la question de la pratique artistique dépend plus des problèmes de la recherche de la pensée d'une époque que de la simple créativité de l'artiste lui-même. Cette conception met également en question la simple appréhension de l'art comme reflet du social. Francastel constate toute l'ampleur et toute la vigueur que l'art peut avoir dans une société. Par le fait même, de le rendre autonome, de lui donner un caractère explorateur et vivant mais surtout de faire ressortir son lien "concret" avec tous les domaines de l'intelligence sociale "Le domaine de l'art n'est pas l'absolu mais le possible" (Francastel, 1976 : 12).

Comme par le passé, la technique se mêle à l'art, à la pensée, aux valeurs ... et l'apparition de l'industrialisation ou de la société mécanisée se ressent aussi du côté artistique. L'art d'avant-garde n'est pas seulement un lieu de débats esthétiques ou les courants se chevauchent mais l'instrument de toutes les expériences d'adaptation aux changements de la société industrielle. L'art moderne révèle un extraordinaire accord avec les découvertes de la science et de la technique actuelle. Le dernier demi-siècle a été un foisonnement d'idées et de découvertes. L'Occident est allé de changement en changement par exemple : du chandelier au courant électrique ... bref, une foule d'objets quotidiens ont été totalement modifiés. L'apparition des nouveaux moyens de production a permis et provoqué la parution et la diffusion d'une civilisation. Désormais, tous les concepts espaces, temps, etc. ont

abandonné les anciennes conceptions pour se répandre et se prolonger dans ce renouvellement aussi rapide du matériel et des activités humaines.

"On a proposé depuis 1900 plus d'attitudes à l'égard de l'oeuvre d'art qu'on ne l'avait fait depuis trois cents ans. Ici aussi l'accélération joue dans la vie humaine" (Francastel, 1983 : 254).

Ce caractère ouvert de notre civilisation a donc été favorisé, selon Francastel, par ce déploiement de découvertes à tous les niveaux. Une société qui sans cesse recherche aussi activement ces changements est perméable à instituer un ordre nouveau des choses. Mais on ne saurait dire exactement vers quoi cette société se dessine puisqu'elle est encore en train de se faire. Mais, Francastel suppose que la pratique de l'art comme celle des mathématiques, répond sûrement à ce niveau de civilisation.

Conclusion

Comme nous l'avons indiqué au début de ce texte, l'horizon des questions que nous posons dans cette thèse sont ceux de la légitimité des discours sur l'art, légitimité dans le sens de respecter l'art dans toute sa vitalité. Posons donc la question en regard de Francastel; élaborerait-il un discours qui réponde à ces aspirations pour une sociologie de l'art?

En fait, son élaboration théorique ne donne pas beaucoup d'outils pour remplir le "mandat" de la sociologie, soit de tenter de comprendre

et d'agir dans la société actuelle. Il se limite à nous fournir les bases d'une éventuelle étude en précisant l'espace théorique de l'art.

À travers une sociologie de l'art, Francastel tente d'établir une compréhension globale de la société, sans en négliger aucun aspect. On doit non seulement faire l'inventaire des guerres, des systèmes politiques, de l'art des musées ..., mais saisir les activités qui échappent au contrôle, aux lois, au langage et qui élargissent énormément la connaissance. Bref, tenir compte de l'activité informatrice, du mode de pensée plastique et autre.

Cet auteur établit une relation importante entre l'imaginaire et la trame globale dans laquelle l'humain vit. En ce sens, son analyse propose une vision non marginalisante de l'art. Son analyse théorique ouvre les portes à la compréhension du mouvement des sociétés, du renouvellement des valeurs en plus de la "légitimité" de l'art dans le social. C'est en ce sens que nous devons nous en servir comme première étape de notre cheminement théorique.

Francastel nous fournit les bases de l'étude sociologique de l'art comme fait social autonome. Il nous confirme l'existence d'un imaginaire social possiblement analysable. Une fois ce fait social bien défini (sans le réduire), on peut se pencher sur l'art, sans vouloir le rendre "empirique", "calculable", mais seulement "existant". Soulignons que chez lui, la démarche n'est pas poussée plus à fond. C'est pourquoi nous

croions nécessaire de continuer ce raisonnement en tentant de comprendre comment l'art ou, pour être précis, comment l'oeuvre d'art développe l'intelligence sociale. Comment en tant que sociologue, nous pourrions participer à cette prise de conscience du fait que l'art est un des éléments actifs qui forgent la pensée sociale.

Francastel ne propose rien de palpable comme moyen à entreprendre afin de court-circuiter par exemple, le cycle d'enfermement de l'art. L'art ne se situe encore pour plusieurs que dans les musées, dans une chasse-gardée pour l'élite ... ou encore comme une idéologie de classe. Il ne suffit pas, à notre avis, de constater mais également d'organiser cette information afin qu'elle puisse libérer concrètement l'art de toutes ces catégorisations dans lesquelles trop de théories le plongent.

L'art contemporain, comme nous l'avons déjà soulevé dans notre introduction, nous oblige à faire une lecture différente des théories traditionnelles et de notre société. Le symbolisme de son objet, l'exploration des limites de l'art, le questionnement sur la fonction et le statut de l'art demeurent des questions ouvertes. L'activité artistique contemporaine appelle plus qu'une simple constatation du fait que plusieurs genres artistiques sont possibles actuellement. Cette multitude de styles artistiques, ces transgressions des normes, ces contradictions, ces remises en question révèlent que la société change et perturbe tous les domaines du savoir. Si l'art est un des discours possible du social, c'est que l'art par exemple, appelle peut-être à une définition

sociale différente que celle qu'on lui accorde ordinairement. Il s'agit de pouvoir mettre en rapport une réflexion sur l'art et une critique de la société contemporaine. Nous sommes d'avis que Francastel, afin de remplir les exigences d'une sociologie plus critique aurait dû être en mesure de proposer d'autres perspectives que celles de constater les changements sans y impliquer une analyse sociale.

Précisons cependant que c'est grâce à des constats comme ceux qu'il nous présente qu'une étude de l'art en sociologie est possible. Il a permis d'établir l'existence de l'art comme autonome, comme agent exploreur du social.

CHAPITRE II

L'art; un effet secondaire

Jean Duvignaud, sociologue de profession, né en 1921 est, lui aussi, reconnu en France pour ses études sur la sociologie de l'art ou, plus précisément, sur le théâtre et le comédien. C'est à travers l'analyse de ces phénomènes qu'il développe ses théories en sociologie de l'art. Plus spécifiquement, il conçoit ses oeuvres particulièrement représentatives de sa pensée : La sociologie de l'art, L'acteur, Le théâtre, et Spectacle et société. Comme tous les sociologues de l'art de la lignée des années 1960, il veut rompre avec la grande tradition en sociologie classique et les catégorisations, sondages, enquêtes, qui lui sont si familiers. La conception qu'il élabore vers les années 1960-67 lui vaut d'être nommé premier directeur de l'Institut de sociologie de l'art à Tours, en France. C'est pour cette raison qu'il nous a paru essentiel de nous tourner vers cet auteur au titre prestigieux et dont l'influence fut grande. Avant de tenter de saisir toute l'envergure de sa sociologie de l'art, tournons-nous, quelque peu, vers sa conception de la sociologie générale comme science sociale. Il est important de débiter par cette première étape puisque Jean Duvignaud est avant tout un sociologue et en deuxième instance un théoricien de l'art. Les explications de sa sociologie de l'art ne seront à posteriori que plus abordables et complètes.

Sociologie; étude du social

"La sociologie est une science qui fait des bonds, ou au moins fluctue, avec chaque crise sociale de quelque envergure" (Duvignaud, 1966 : 7).

Avec cet énoncé, Duvignaud annonce sa perception de la sociologie. En effet, son véritable souci est de comprendre comment la vie sociale accentue et provoque les changements qui surviennent au fil du temps et qui créent chaque époque. Cette préoccupation découle du fait que sa perception de la société est à l'image d'un organisme vivant toujours en mouvement. Cette information amène à comprendre l'hypothèse de Duvignaud, à savoir :

"La critique sociologique doit faire apparaître la différence qui existe entre une image régulatrice, proche de celle de l'état, et une expérience qui se fonde sur le dynamisme des groupes pris dans un ensemble unique et créateur" (Duvignaud, 1966 : 15).

Cette affirmation implique que Duvignaud prend pour thème de réflexion la société elle-même, comme acte créateur collectif autonome. Puisque la société est un organisme vivant, elle est toujours lancée dans un processus d'intervention et de changement. Duvignaud a ouvert son champ d'analyse à tous les domaines du social en passant, bien entendu, par l'art. C'est donc après avoir thématiqué une sociologie générale qu'il se penchera sur l'étude de l'art et plus particulièrement à celle du théâtre. Sa façon d'aborder ce sujet spécifique ne diffère d'ailleurs pas de sa méthode d'analyse en sociologie générale, puisqu'il avait déjà

mis clairement l'accent sur le caractère fondamentalement créateur et actif des humains.

Plus concrètement, c'est-à-dire empiriquement, cette perception se retrouve dans son travail sociologique. Duvignaud procède par l'analyse de la trame de la réalité collective, ceci en délimitant des types de groupements sociaux ou des rôles et fonctions sociales qui varient selon les cadres dans lesquels ils sont compris. Chacun ayant un rôle à jouer dans cet organisme vivant qu'est la société. Mais afin d'entrer plus rapidement dans le domaine qui nous intéresse, la sociologie de l'art, nous n'explorerons pas profondément toutes les facettes de cette méthode, nous verrons seulement comment il applique ces bases théoriques à son étude sur le théâtre. Il est à noter que Duvignaud choisit d'analyser le théâtre comme moyen d'expression artistique car ce sont seulement les conditions sociales et émotives de l'Occident qui, d'après lui, appelaient et permettaient ce genre de moyen d'expression. Cette spécificité lui permet donc d'analyser plus en profondeur un domaine du monde des arts. Ce qui l'amène à formuler une réflexion plus homogène et continue. Ce rapport société occidentale/théâtre lui ouvre donc les portes afin d'établir les bases de son analyse sociologique en art.

Duvignaud, afin d'introduire cette étude, nous présente les différents rôles que peut remplir l'acteur social, soit l'acteur collectif, celui qui tient un rôle dans la société en général. Duvignaud pense

ici à la vie quotidienne et au standard directement relié aux choix de travail. Il explique que chaque individu, en plus de faire partie d'une façon plus générale du tout de la société, se conforme au rythme et au niveau de vie que son travail (ou voire rôle social) exige. L'agissement, l'habillement, les loisirs, la nourriture sont fonctions du rôle respectif que chacun suit, selon les codes établis socialement. On verra, par exemple, l'ouvrier, le facteur, le politicien ... adopter le schème d'action qui leur convient. Ainsi, l'ouvrier s'habillera en "jeans", le facteur en "uniforme", le politicien en "complet". Par conséquent, "tout le monde" est acteur social et joue un rôle dans la société. Donc, dès que l'on joue un rôle, on a une fonction précise à remplir et un code qui y est sous-jacent, que l'on doit respecter. C'est ainsi que l'on s'insère socialement à la place qui nous revient. Les individus forment par consensus une société qui leur est propre et leur ressemble.

Or, les structures qui composent la vie sociale sont par conséquent bien déterminées, chacun a son rôle et sa fonction, ceci même si ces attributs peuvent se modifier avec les changements de valeur ... qui surviennent continuellement dans une société vivante.

Le sociologue, pour examiner l'expérience collective doit délimiter d'abord le contexte social tout en restant sensible au caractère changeant et créateur de la personne humaine. Mais comment surviennent ces changements et surtout comment en être conscient afin d'y être ouvert?! Duvignaud nous répond par le rôle que tient le théâtre en société :

"La société délègue une partie d'elle-même qui, temporairement, dans un groupe restreint (au théâtre), lui révèle les impasses de sa réalité historique propre" (Duvignaud, 1965 : 80).

C'est en ce sens que vient se greffer l'acteur artiste, dont le rôle social consiste à représenter au public la caricature des autres acteurs sociaux, donc de la société. Il doit représenter les anciennes traditions dont on ne veut plus ou qui sont désuètes, mais qui nous hantent encore, ou jouer les nouveaux mouvements sociaux, ceci pour mieux les intégrer. Le théâtre apparaît à Duvignaud comme un art actif socialement.

La fonction sociale de l'acteur artiste semble être essentielle à l'équilibre de la société. Ce besoin de se représenter sur scène permet d'évacuer les pressions sociales, d'extérioriser les émotions vécues, prendre un certain recul sur la situation ce qui permet de mieux voir la société en mouvement. On semble se servir du théâtre pour mieux affronter et comprendre la vie sociale.

La vie réelle, celle que l'on vit à chaque jour, demande que l'on agisse, que l'on calcule, que l'on prenne des décisions. Elle nous angoisse et peut nous sembler insoluble et menaçante. Mais lorsque l'on voit nos problèmes au théâtre dans l'imaginaire, ces problèmes préfigurent plutôt comme un inachèvement de fantasmes, de représentations cachées. En fait, d'après Duvignaud, ce qui différencie le théâtre du réel, c'est qu'au théâtre on reproduit l'existence agissante de façon nouvelle, mais sans agir nous-même, d'où sa fonction vitale comme

"soupape" de sécurité. "On compose un spectacle et non une intervention dans la vie collective" (Duvignaud, 1965, p. 27). Un peu comme une thérapie sociale.

L'action, les remises en question se passent sur scène, comme si la libération de l'imaginaire permettait un maintien de l'ordre social. Mais, constate Duvignaud, lorsque le théâtre se passe dans les rues, exemple; une manifestation, d'après lui, cette représentation réelle rend inutile et fade toute tentative imaginaire. L'expression dramatique ne consiste pas à diffuser des signes déjà constitués, mais des signifiés en quête de signification. Donc, si l'on agit socialement, on élimine les frustrations de l'imaginaire, ce qui influencera par la suite l'action collective réelle ou, du moins, la libérera. Le théâtre y devient inutile.

Duvignaud part de la constatation qu'il existe deux formes d'acteurs (collectif et artiste) et que tout le monde a une fonction précise à remplir. Ainsi, faute de revêtir le masque de la non participation, il en déduit que l'acteur artiste, en se présentant au théâtre, contribue, lui aussi, au fonctionnement de la société en libérant les côtés de l'imaginaire. L'élément à retenir d'après lui : c'est que la société est un tout et que chacun doit y participer.

Mais pourquoi l'art serait-il un moyen privilégié pour regarder le social? N'est-il pas dangereux et réducteur de vouloir garder la remise en question du social seulement sur scène? N'est-il pas abusif de dire

de la représentation théâtrale qu'elle est non agissante collectivement, mais seulement représentative du social? En d'autres mots, elle ne serait qu'un simple reflet du social.

Le théâtre est-il une thérapie sociale? Comment considérer le théâtre comme réellement actif ou nécessaire en le réduisant à une seule fonction bien précise, celle de refléter les guerres intestines de chaque société. N'y a-t-il que la société de vivante et non l'art? Pourquoi l'artiste serait-il en mesure de refléter le social mais non de le questionner, de créer lui aussi de façon autonome? L'art ne constitue-t-il pas implicitement la société?

La théorie de Francastel, que nous avons vue au premier chapitre, semble, du moins sur ce point, plus recevable. L'art, comme les autres domaines de l'expérience humaine, informe, explore, découvre ... les différents aspects du social car, tous les niveaux d'intelligence de la société sont à la fois autonomes et complémentaires. Duvignaud, lui, accorde plutôt une importance spécifique au théâtre. Comme s'il y avait les artistes penseurs ou psychologues sensibilisés au social et les autres (acteurs sociaux) qui fonctionnent et ne posent pas de question. Nous sommes en présence ici d'une théorie difficilement recevable car Duvignaud ne nous fournit pas les outils nécessaires afin de saisir exactement le pourquoi de la fonction des acteurs artistes qui auraient ce mandat spécifique de refléter, en quelque sorte, la société. Cette théorie semble donc avoir beaucoup d'ampleur sur le plan théorique juste-

ment mais semble être mise en cause sur le plan de la pratique. Je pense ici simplement aux théâtres qui se sont jumelés à des révolutions. D'après Duvignaud, le théâtre apparaît dès lors comme superflu alors que pour certaines occasions, le théâtre peut appuyer et compléter la manifestation en cours. Un point d'interrogation est donc soulevé ici. La proposition de Duvignaud est-elle légitime et efficace lorsqu'on la met en rapport avec la pratique artistique?

Sociologie de l'art

Duvignaud ayant établi l'importance de l'art (théâtre) dans la société, poursuit son cheminement par l'élaboration d'une sociologie de l'art en général. Il propose d'établir une sociologie qui se doit d'analyser les formes de l'enracinement de l'imaginaire dans notre existence sociale. Sa théorie comporte deux facettes, soit de considérer les attitudes artistiques implicites à une époque, et de considérer la fonction que l'art exerce dans un type particulier de société. Car, comme nous l'avons vu, les fonctions et les rôles changent, selon les époques.

Comment créer une nouvelle règle d'analyse de l'art applicable à toute situation de vie collective? Duvignaud tente de mettre en pratique la conception théorique élaborée précédemment, soit de considérer l'art comme "le reflet social", "dans le sens de l'acte par lequel l'existence collective se révèle en se dédoublant pour se représenter à elle-même"

(Duvignaud, 1967, p. 27). C'est en ce sens qu'il débutera la tâche ardue qu'est la catégorisation et l'explication des fonctions et des statuts de l'art ceci de l'origine de l'humanité à nos jours.

Mais avant d'amorcer l'explication de sa conception sociologique de l'art, Duvignaud inclut des démystifications que nous considérons importantes en ce qui a trait à la possibilité d'une intelligibilité de l'art. Cette section est essentielle à la bonne compréhension de sa méthode puisqu'elle permet d'enlever l'exclusivité de l'étude de l'art à l'histoire et à la philosophie pour ouvrir les portes à la science du social qu'est la sociologie.

Duvignaud débute cette analyse en nous mettant en garde contre quatre mystifications très répandues. La première qu'il dénonce se rapporte à l'idée "d'essence de l'art". Cette tendance philosophique idéaliste, place l'art dans une fonction mentale absolue, dans un état détaché de toute réalité charnelle et transposé dans le ciel des idées pures. Cette conception transcendante de l'art, d'après lui, empêche l'analyse de l'art puisqu'elle la place dans un ailleurs improbable et surtout intouchable. Cette première constatation nous démontre que Duvignaud est influencé par ce vouloir de dépassement de la théorisation de l'art qui la rend inaccessible. Il veut dépasser ces croyances pour

parvenir à une analyse concrète de l'art. Duvignaud propose une perception plus humainement reliée au contexte social.

La deuxième démystification consiste, cette fois-ci, à réfuter l'idée "d'origine primitive des arts".

"Cette idéologie déduit la création actuelle d'une création d'avant la civilisation, hors de l'histoire (...) une vision de l'humain pris comme sujet universel et unique, dont l'aventure ne présente que de faibles solutions de continuité" (l'évolutionnisme) (Duvignaud, 1967, 11).

Cette conception de l'art "fige" la société actuelle, puisqu'elle l'ancre dans la non-histoire et la pureté originelle des préoccupations pourtant essentiellement actuelles. Elle nie donc la spécificité des sociétés, des époques, des individus.

Cette conception évolutionniste de l'humanité depuis ses origines à nos jours empêche une analyse "profonde" de l'art, car l'idée d'évolution répond de façon automatique et "stéréotypées" aux questions qui pourraient être soulevées. Duvignaud démontre l'importance de démystifier une telle conception de l'art, car pour lui, il est incontestable que l'art implique un mouvement d'intervention collective dynamique que rien n'a prédestiné auparavant. Il cherche à retrouver les formes de l'enracinement de l'imaginaire dans notre existence collective et non dans une soi-disant conscience primitive.

La troisième démystification retouche les deux premières, soit l'idée qui consiste à "rattacher la création à la religion". Cette idée de situer l'artiste au même niveau de sacralisation que le prêtre ou le sorcier pour en faire un vicaire de l'absolu ou le représentant temporel d'une puissance sacrée, ne démontre encore une fois qu'une non compréhension de l'art. En le sacralisant, on le rend inaccessible et hors portée de tout questionnement possible, ce qui simplifie sa perception et compense la fragilité de sa situation.

La quatrième démystification porte sur le fait que "tout art est soi-disant asservi à la réalité ou à la nature" (Duvignaud, 1967, p. 14). Mais, réplique Duvignaud :

"La nature telle qu'en parle un artiste ne saurait être la nature en elle-même, puisqu'il s'agit d'une nature doublement transportée, une première fois par la société, une seconde fois par l'artiste (...) l'oeuvre est un signe de l'objet et non l'objet lui-même" (Duvignaud, 1967, p. 14).

Ce qui nous donne l'explication de base de sa théorie; l'artiste ne peut produire ou créer qu'en rapport avec les outils, les techniques, les perceptions ... de sa société, de son époque. Dans le sens où l'oeuvre d'art est directement relié à sa société, puisque l'artiste en est issu. C'est de cette façon qu'il pourra tenter de cerner l'expérience "imaginaire" de sa société. Donc, son oeuvre est plus riche, plus complexe que l'objet naturel lui-même car elle est imprégnée du vécu social et individuel de l'artiste.

Dès lors, Duvignaud est prêt à nous exposer, comme nous le verrons d'ici peu, sa perception de l'histoire humaine divisée en catégories artistiques reliant et expliquant ces dernières par l'analyse de l'économie, de la religion et de la politique de l'époque qui lui est spécifique. Cette méthode lui permettra de définir six attitudes artistiques et six fonctions de l'art qui se sont succédées à travers le temps. Remarquons que ces résultats proviennent directement du rapport qu'il opère entre les différents niveaux sociaux. Ce qui présuppose que l'art n'est que le reflet de ces niveaux et donc un effet secondaire relié qui n'a rien de spécifique, rien qui ne lui soit propre. Nous faisons cette constatation afin de mettre le lecteur à l'affût. Si Duvignaud réussit à catégoriser l'art, c'est qu'en fait, il analyse les conditions sociales qui entourent l'art, ce qui est plus facilement cernable que l'art lui-même.

Francastel lui, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, ne s'était attaqué qu'aux oeuvres d'art elles-mêmes. Cette tâche rendait difficile voire même impossible une tentative de catégorisation puisque l'art est tellement riche et complexe qu'on ne peut le réduire pour l'examiner. Francastel avait cependant constaté l'implication, la complémentarité de l'art à la vie sociale. Il avait affirmé que l'art participe à l'élaboration de l'intelligence sociale, qu'il fait partie du tout de la société. Premièrement, à cause de sa condition de création; nous pensons ici à la technique, à la matière employée, bref, à sa production matérielle pour ensuite devenir symbole. Deuxièmement, il

avait constaté que de ce fait, l'art permet le développement de la vie sociale de par son exploration sociale.

En comparaison, Duvignaud ne demeure qu'au premier niveau d'analyse. Définissant l'art comme production sociale donc, directement relié à l'économie, à la politique, à la religion. Mais il ignore tout l'aspect de l'information qui circule dans le domaine artistique. L'aspect explorateur de l'art n'apparaît pas dans sa formulation théorique.

Les six attitudes créatrices

Se tourner vers l'art pour Duvignaud, c'est débiter par une revue des "six attitudes artistiques" qui, semble-t-il, ont jalonné l'histoire. Duvignaud crée des catégories pour mieux saisir l'évolution artistique de la préhistoire à la société industrielle.

Prenons immédiatement connaissance de la première partie de sa typologie des attitudes artistiques; l'analyse esthétique de la communion absolue. Dans celle-ci, les mythes réalisent une réconciliation, une fraternité dans la société. L'artiste, un peu comme le sorcier, propose à un groupe précis, des "signes". Il les propose afin de solidifier la cohésion sociale, d'où l'expression de "communion absolue" qui signifie que la création sert de point commun entre les personnes de la même communauté. Cette "communion absolue" est possible dans les sociétés dites archaïques, mais impossible dans les sociétés dites organisées, que la diversité, la stratification, les classes sociales ... séparent.

Deuxième type, viennent les "sociétés charismatiques". La création y est dirigée vers Dieu et sert à souder la société autour des espoirs et des craintes pour Dieu. On confond l'art sacré et le sacré. Tout ne fait qu'un avec Dieu. Cette attitude sera possible dans toutes les sociétés où la religion a eu la priorité idéologique, par exemple, au Moyen Âge et à la Renaissance.

Un troisième moment, l'illustration volontaire de la vie quotidienne. Cette conception prend l'art dans la situation d'un divertissement ésotérique pour intellectuels. Dans ce sens qu'en représentant la vie de certains groupes, on leur donne l'impression d'exister, d'être importants, de durer, mais en même temps, cela les place dans un ghetto esthétique où l'homme cherche la confirmation de son existence. Par exemple, en URSS, l'art réaliste socialiste qui représente très souvent l'ouvrier et à l'arrière plan son usine. Cette représentation renforce le lien d'appartenance à son groupe social de son pays. Cette toile sert de confirmation de son orientation de choix de vie, de choix comme peuple pour le cas de l'URSS. Il ne remet pas en question les valeurs établies. Elle renforce tout simplement le lien d'appartenance à un groupe restreint. Elle semble rassurer pour un certain temps l'homme dans son existence.

Une quatrième catégorie s'intéresse à l'art de consommation somptuaire. Elle donne à l'art le rôle de démontrer la domination, la richesse, la puissance de celui qui la possède. On rivalise en dons

(oeuvres) pour faire reconnaître sa supériorité. L'art sert donc ici au combat entre princes. La puissance sera exposée non pas avec la force mais avec la richesse artistique. Ce sera par la valeur et la beauté des oeuvres d'art que le prince ou autre démontrera son pouvoir supérieur. L'art au service de la Royauté.

Cinquième catégorie, l'art de l'histoire moderne : cette variante, dans les différentes attitudes créatrices de l'art, propose la force des anciens dramaturges, soit l'affrontement des valeurs anciennes et de l'attente que suscite l'avenir. C'est un déchirement entre la tradition et le modernisme qui n'a pas encore assez de force pour balayer les traditions.

Et la dernière attitude artistique démontrée par Duvignaud est la doctrine de l'art pour l'art. Elle implique à prime abord une compréhension particulière de l'artiste. Elle est une attitude née des malaises d'un monde où l'on retrouve la division en classes et en strates, où la marchandise envahit la vie quotidienne, etc. Bref, elle est une attitude moderne qui place les artistes dans une situation de lutte continuelle contre cette aliénation. Ils deviennent des théoriciens voulant exclure l'expression artistique de la vie publique afin de préserver l'art intact.

Ces attitudes créatrices démontrées par Duvignaud nous laissent perplexe. Duvignaud veut nous démontrer qu'il y a des constances des

thèmes dans l'art de chaque époque : les artistes du même contexte social étant influencés de la même façon ou presque. Mais une des questions qu'il faut se poser ne serait-elle pas plutôt de savoir, entre autres, s'il y avait des oeuvres qui sortaient de ces normes, des mouvements de contre-culture, de sous-culture, etc.? Expliquons-nous. En nous référant par exemple à l'analyse de Diane Moktar (Moktar, 1985, p. 30), on peut voir comment "toute société en s'instituant, institue du même coup cet univers symbolique complexe que constitue la culture".

"La culture est un territoire symbolique aux frontières mobiles, formé de sous-cultures, de contre-cultures, de cultures nouvelles qui s'opposent sur le même espace signifiant et qui contestent sans répit le code dominant. Ceci se produit au nom de nouvelles interprétations de l'être et du devenir que les hommes et les femmes de chaque époque veulent instituer" (Moktar, 1985, p. 31).

L'analyse de Duvignaud ne nous permet pas, en effet, de saisir la pluralité des manifestations culturelles ainsi que les formes contestatrices de celles-ci. On a l'impression tout à coup que la société change, évolue et que l'art ne fait que représenter ces changements sans y prendre part activement. Toutes ces attitudes ici font fi des mouvements de contre-culture, sous-culture ... Mais les artistes et leurs oeuvres sont issus de cette société. Ils en sont imprégnés. Par exemple, le développement technologique, la première et deuxième guerre mondiale, la crise des valeurs occidentales ... les arts y ont contribué. Nous pensons par exemple, à Picasso et son Guernica. L'explication fournie par Duvignaud ne semble pas rendre compte de ces boulever-

sements. Tout se passe comme si l'art n'avait été que le témoin de ces changements. Duvignaud ne semble pas placer l'art à l'endroit qui lui revient; l'art comme élément innovateur du social.

Les fonctions de l'art à travers l'histoire

Dans le deuxième temps de sa méthode, Duvignaud veut démontrer l'enracinement social de l'art dans la vie concrète. Il propose d'étudier la fonction que l'art exerce dans chaque type de société. Encore ici, six grandes catégories de société sont présentées. Ce tableau nous apparaît soulever les mêmes ambiguïtés que l'analyse précédente des attitudes artistiques. Voyons tout de même sa périodisation.

Dans les "sociétés tribales" et classiques, Duvignaud prétend que l'art a pour fonction d'être une tentative de conquête hallucinatoire et magique du monde géographique, écologique ... par le groupe. L'art démontre cette volonté de compréhension du monde, cette maîtrise du cosmos.

Dans les "sociétés théocratiques", l'art rappelle plutôt aux hommes que le monde de l'au-delà est plus existant que le monde social actuel. L'art tient donc le rôle d'intermédiaire entre la toute puissance et les humains et c'est sur cette conception que repose l'édifice social tout entier.

Les "sociétés patriarcales" seraient un lieu de transfert des croyances mythologiques aux contenus humains. Par exemple, Ulysse qui se bat contre les dieux. Ce transfert commence à permettre une certaine liberté aux humains par rapport aux dieux.

Les "sociétés féodales" seraient caractérisées par le fait que la fonction de l'art vise à formuler une définition spécifique de l'homme. Ce serait, d'après lui, une époque florissante pour l'art, car plusieurs modes sont acceptées, en fait autant de modes artistiques que de définitions de l'homme.

La "société d'accumulation capitaliste" : le changement de la société féodale à la société capitaliste provoque des chocs et des contradictions qu'on n'avait jamais ressentis aussi fortement. L'expression artistique en a donc ressenti les effets elle aussi. On se retrouve avec le goût de briser le système de valeurs établies, de rompre avec la culture antérieure, "désir d'un autre ordre humain" (Duvignaud, 1967, p. 47).

La dernière société analysée est "la société industrielle" où, d'après Duvignaud, "l'art est mort, au sens d'une activité charismatique et privilégiée exercée dans le cadre de groupes privilégiés et d'une élite étroite" (Duvignaud, 1967, p. 111).

"Mais la société industrielle a rendu possible l'épanouissement de toutes les attitudes et suscite l'émergence de toutes les attitudes esthétiques et de toutes les fonctions de l'art" (Duvignaud, 1967, p. 122).

Il n'y a plus de domination de style.

À la suite de ces énumérations de fonctions, on se retrouve avec une analyse qui ne fait que constater de l'extérieur l'image superficielle que détient l'art dans tel ou tel contexte social particulier. Duvignaud élabore une sociologie qui a des buts nobles, soit de considérer l'art dans chaque société, lui donner un espace. Encore ici, sa méthode d'analyse apparaît trop liée à la tradition scientifique qui veut tout expliquer, catégoriser, ce qui, en fait, nie la vitalité propre à l'art. Son vouloir de créer une sociologie de l'art, a, par sa méthode, trop décortiqué l'art pour finir par l'anéantir dans un dédale de classification. Il lui a enlevé sa signification première, celle, comme nous l'a proposé Francastel, de considérer l'art comme autonome et complémentaire tel : un aspect du tout de la société dans sa globalité, l'âme du social, inexplicable et illimitée.

Conclusion

Duvignaud, après avoir saisi l'art comme fait social, l'exploite, le restreint'..., il veut expliquer l'inexplicable. Ainsi, malgré sa conception de la sociologie en mouvement et du social toujours créateur,

cette démarche déçoit. Le problème qu'a rencontré Duvignaud, et qu'il n'a pu résoudre, semble être celui d'avoir été confronté à un élément du social qui est trop complexe et riche pour n'être compris que rationnellement. En voulant tout expliquer, on détruit, par le fait même, la spécificité propre de l'art. Car, demandons-nous : que reste-t-il de l'art avec cette méthode sociologique, si ce n'est que quelques catégories? Ces études ne servent-elles pas à nous mettre sur une fausse piste, celle de croire que l'art n'a rien de spontané et de sensible à apporter au social? Sans arrêt, à vouloir circonscrire les limites de l'art, ne passe-t-on pas à côté de toute sa force, de toute sa spécificité? Comme Castoriadis nous dirait, l'art, "l'imaginaire social" dépasse, "multiplie" à l'infini le monde réel et lui donne sa richesse. Il ne faut pas l'engloutir dans les théories.

Ce qui est important de souligner et ce que Duvignaud ne réussit pas à faire, c'est plutôt de participer à la compréhension du fait que l'art a eu un impact majeur dans tous les types de société, peu importe leurs structures économiques ou politiques? Que l'art n'a pas été seulement le reflet du social mais qu'il l'a questionné, exploré de façon autonome, comme nous le propose Francastel.

On pourrait même supposer que l'élément générateur premier des sociétés est constitué par la culture (art), que les déséquilibres des sociétés, loin de tuer l'art, lui redonnent d'autres souffles de vie. Au moment même où l'économie, le politique ou la religion sont remis en

question, la culture se dresse, remplie de ressources et de solutions. L'art participe à la vie. Duvignaud l'a réduit à n'en être que l'interprète.

Ainsi, comme nous l'avons amplement démontré, Duvignaud après avoir saisi l'art comme fait social, le restreint à l'aide de sa grille d'analyse sociologique, ce qui lui enlève toute vitalité et créativité. Essentiellement, sa sociologie de l'art ne saisit pas bien l'impact que l'art peut avoir dans une société. Duvignaud ne pose pas son questionnement à travers le prisme de l'art. Il préfère garder celui du politique, de l'économique et du religieux. Il maintient une conception de l'art trop "rationnelle". L'art, dépouillé de son aspect explorateur du social, dimension qui constitue l'élément de son intelligibilité, se résigne à ne devenir avec Duvignaud qu'un interprète du social.

Cependant, les quatre démystifications que Duvignaud nous a proposées étaient nécessaires puisque sans elles, tout questionnement est vain, les réponses étant déjà trouvées et immuables de par leur perception "transcendante" de l'art. Effectivement, sans ces démystifications, la sociologie ne peut se permettre d'étudier un sujet aussi complexe que l'art. Duvignaud restitue bien ici la place de l'art comme fait social.

CHAPITRE III

L'éducation ou le goût inné

Notre dernier sociologue à être étudié, Pierre Bourdieu, sociologue né en 1930 en France. Ethnologue de formation, ce sera après s'être penché sur la société Kabyle d'Algérie, qu'il se tournera vers l'art. En effet, ce n'est que vers les années 1960 que Bourdieu s'intéresse à l'éducation et la culture dans les sociétés européennes. Dès lors, il développera une sociologie dont la scientificité serait marquée par la critique des idéologies dont elle ferait son préalable. En ce sens, son étude essaie d'apporter à la question un renouveau en mettant en évidence les conditions sociales de l'ascension à la pratique cultivée.

Notons qu'il se situe en partie, dans le courant de la pensée marxiste. En ce sens où une fraction de son oeuvre, principalement l'amour de l'art, propose une étude qui apparaît plus comme une critique de l'utilisation que le système fait de l'art qu'une étude sur l'art comme tel. C'est de cette dimension de son oeuvre, développée dans L'amour de l'art, qu'il sera essentiellement question ici. Ce sera par le biais de cet auteur et de cette oeuvre que nous aborderons la perspective marxiste en sociologie, ceci afin de compléter notre tableau d'analyse.

À présent, situons notre sujet. Nous nous souviendrons que Marx a énoncé sur l'origine et le développement des arts une suite d'observations qui renouvelaient l'esthétique en la rattachant à l'histoire sociale et aux conditions économiques. Bourdieu fait de même en analysant l'art selon deux aspects sociaux soit la classe sociale et l'éducation. Par ces éléments reliés aux conditions économiques, Bourdieu démontre comment, ceci selon la hiérarchie sociale établie (masse/élite), la population est éduquée selon sa position sociale. L'art servant ainsi de prétexte à cette domination sociale. Son étude est avant tout une démonstration empirique qui sert de base à une dénonciation de l'appropriation de l'art par l'élite et ceci afin de maintenir l'ordre établi. Bourdieu nous annonce, sans prémisse d'analyse théorique mais avec un cheminement empirique, le mécanisme de l'appropriation ou la manipulation sociale de l'art par l'idéologie capitaliste actuelle. Pierre Bourdieu veut vraiment briser consciemment avec toutes les recherches précédentes sur l'art. On sait que ces recherches postulaient une certaine autonomie à la pratique artistique. Bourdieu au contraire postule qu'il y a manipulation de l'utilité de l'art. Il considère ce dernier comme outil pour appuyer et encourager l'idéologie de la classe dominante. C'est en partant de ce présupposé que Bourdieu fera une brillante démonstration statistique visant à appuyer sa conception de l'art. En ce sens, l'étude que nous proposons de Bourdieu nous permettra de faire le point ou du moins de nous pencher sur ce dernier aspect de l'art soit son utilisation sociale.

Sociologie de l'art

La sociologie de l'art proposée par Bourdieu vise donc premièrement à démystifier l'emploi social du "divin" et ainsi de rendre l'exploitation visible. Car pour que la culture remplisse sa fonction d'enchantement de la société, il a suffi que passent inaperçues les conditions historiques et sociales qui rendent possibles la pleine possession de la culture comme seconde nature.

"Ainsi, la sacralisation de la culture et de l'art, cette "monnaie de l'absolu" qu'adore une société asservie à l'absolu de la monnaie, remplit une fonction vitale en contribuant à la consécration de l'ordre social : pour que les hommes de culture puissent croire à la barbarie et persuader leurs barbares du dedans de leur propre barbarie, il faut et il suffit qu'ils parviennent à se dissimuler et à dissimuler les conditions sociales qui rendent possibles non seulement la culture comme seconde nature où la société reconnaît l'excellence humaine et qui se vit comme privilège de naissance, mais encore la domination légitimée d'une définition particulière à la culture" (Bourdieu, 1985, p. 165).

En partant de cette base, Bourdieu rattache clairement l'art à une utilisation spécifique soit celle d'encourager et de reproduire l'ordre social hiérarchique. Le présupposé de Bourdieu est que l'on se sert de l'art en tant qu'outil de socialisation, de monnaie de l'absolu sans en démystifier les bases. Donc, l'art devient un des moyens les plus efficaces pour faire intérioriser à l'élite et à la classe populaire leur place respective dans la société. L'art comme essence divine sépare de par sa nature le sacré le beau // le laid, l'original // la reproduction,

le goût inné // le goût populaire ... En conséquence, on fait intérioriser la différenciation sociale sans que l'on puisse sentir, d'une part ou l'autre, l'injustice. Bourdieu en arrive à la conclusion que les bourgeois ont su s'approprier le domaine et le discours sur l'art afin d'imposer leur supériorité ou plutôt la faire intérioriser en lui donnant un caractère inné, un caractère de force de la nature ... Bourdieu suppose que l'art classe, marginalise, exclut, juge du prestige social; il maintient ainsi, l'ordre social bourgeois. La question qui se pose ici, comment est reproduit inlassablement cette dialectique?

Bourdieu accuse l'éducation comme source première de cette reproduction de comportement. Dans ce sens où l'on tient un discours d'initié aux initiés seulement. Les discours théoriques, artistiques et autres s'appuient et se renforcent mutuellement. Ce sens ou, par exemple, un auteur qui provient de la classe bourgeoise produit une théorie artistique qui démontre théoriquement la supériorité de sa classe. Disons, par la suite, un professeur qui provient de la même classe va enseigner cette théorie à ces étudiants bourgeois et ainsi de suite. Ce qui finalement produit l'effet boule de neige. Tous les niveaux de l'élite s'encouragent et s'appuient pour promouvoir le même discours social.

L'éducation, non seulement scolaire mais également au sens large d'acquérir des connaissances, maintient l'idéologie dominante et renforce par le fait même l'ordre établi.

C'est pourquoi Bourdieu, comme deuxième démystification, rejette tout discours sur l'art, qu'il prend pour trop élitiste et exclusif. D'après sa théorie, l'éducation est imprégnée de ce que l'on appellerait distinction en tant que classe sociale. Les bourgeois auraient dès leur enfance un fort encouragement, voire même une obligation, à se familiariser avec le domaine culturel. Bourdieu pense ici aux oeuvres théâtrales, à l'opéra, aux peintures des grands classiques, ainsi qu'à toute l'éducation du code d'éthique propre à cette classe. Tandis que chez la classe populaire, l'accent serait plus mis sur le travail et la culture populaire. C'est en ce sens que Bourdieu nous parle de discours d'initié pour initiés seulement. Un fils de bourgeois ira plus souvent aux musées, il sera initié à la musique, aux concerts, aux théâtres ... remplissant ainsi les exigences de son statut. Le fils de l'ouvrier, moins privilégié, ira par exemple à l'usine avec son père.

Donc, partant du présupposé que les détenteurs de cette culture considérée comme divine, sont les bourgeois, il va de soi qu'ils aient une position privilégiée dans la société puisqu'ils sont près de l'excellence humaine, c'est-à-dire de la culture.

Recherche empirique :

L'utilisation sociale différenciée de l'art

Pour confirmer ce rapport entre l'art et la division sociale, Bourdieu se basera sur les résultats d'une recherche empirique (1964-

1965), sur la "consommation" d'art, dans les musées en France. Il tente d'établir une fiche d'analyse bien précise des comportements vis-à-vis l'art. En procédant, à l'aide de questionnaires individuels visant à brosser un tableau de la consommation culturelle selon les conditions sociales des consommateurs, il tente de mesurer ces comportements. Ses variables (l'école, l'âge, le sexe, la profession, le revenu, le niveau d'instruction familiale et la fréquentation des musées) lui permettent d'en tirer des graphiques représentatifs des "lois" de la diffusion culturelle. Il précise son analyse empirique en relevant également les "goûts" du public, ce qui "plaît" et à qui. Ces catégories se "spécialisent", encore plus, par exemple, en vérifiant la capacité des consommateurs à citer un peintre de l'exposition, une école de peinture, à les situer dans leur époque (Renaissance italienne, française ...) etc. Son classement devient ainsi de plus en plus complexe. Pour le perfectionner encore davantage et afin d'assurer la validité de ses résultats, les démarches de sa recherche sont appuyées par des vérifications et des analyses connexes. Il est à noter également que son analyse tient compte de l'affluence du tourisme, qui change le résultat des données dépendant des saisons.

De cette analyse fine, il constate qu'effectivement la classe populaire ne s'intéresse que très peu à l'art ou, lorsqu'elle le fait, c'est par le biais de "pièces" dites de mauvais goût par l'élite. La masse semble être attirée par les pièces d'art très concrètes, proches des sens, soit par le genre d'art qui procure une satisfaction sensuelle

immédiate près de la nature ... (par exemple, une femme nue, un coucher de soleil). Les classes populaires, d'après son étude, ne semblent donc pas être beaucoup attirées par la visite de musées, d'expositions, etc. Alors que, poursuit Bourdieu, l'élite (les bourgeois) semble raffoler d'abord de visites de musées, puis de pièces dites abstraites qui demandent une certaine réflexion ou un certain savoir afin de saisir l'envergure de la pièce en question (par exemple, Picasso). En fait, l'élite semble à l'aise de visiter les musées et semble y prendre goût à mesure que leurs connaissances progressent. Plus la pièce est "abstraite" et difficile à "décoder", plus elle est loin de la nature, plus l'élite semble l'apprécier. La volonté de se détacher du sensuel, de la nature, du facile ... est très présente.

Bourdieu, en analysant plus spécifiquement ses données, prend conscience que la masse, devant ces pièces abstraites (et n'ayant pas les connaissances ni les notions de base pour les apprécier) s'en exclut et garde la mauvaise impression qu'il ne s'agit que de langage de "pro", pour initiés seulement. Elle se désintéresse totalement du sujet et préfère une pièce à laquelle elle peut s'identifier. Les musées renforcent chez les uns le sentiment de l'appartenance et, chez les autres, le sentiment de l'exclusion. Selon Bourdieu, ce phénomène confirme le fait que les bourgeois veulent se prouver qu'ils sont supérieurs à la masse (trop près de ses sens).

"Il devient évident qu'en fait, la tendance de la disposition cultivée (journal, théâtre, dancing, poème, rugby ...) (exigence tacite de la bourgeoisie) à la généralisation n'est que la condition permissive de l'entreprise d'appropriation culturelle qui est inscrite comme une exigence objective dans l'appartenance à la bourgeoisie et du même coup dans les titres qui ouvrent accès aux droits et aux devoirs de la bourgeoisie" (Bourdieu, 1985, p. 22).

La masse, de son côté, se sentant ignorante, reconnaît la supposée supériorité de l'autre classe et accepte volontairement sa situation d'inférieure. Comme si le "bon" goût était inné et prouvait, de façon concrète, qu'il y a opposition entre ouvrier/barbare et bourgeois/cultivé, donc supériorité de la culture qui provient du "divin" (expérience divine). Tout se joue en fait, d'après lui, selon l'éducation qui est contrôlée et qui a pour but de perpétuer cette division sociale. Pour être plus précis, tout devient pouvoir "économique", pouvoir de la classe dirigeante qui sert ses intérêts en les sacralisant par la possession de la culture. L'éducation bourgeoise ne fait que répondre subtilement aux processus de hiérarchisation sociale qui priment dans la société capitaliste.

De Marx à Bourdieu

"L'éducation peut tout, elle fait danser les ours".

Les bourgeois ne sont évidemment pas supérieurs mais l'organisation sociale capitaliste le laisse entrevoir par l'éducation, entre autre. La

thèse de Bourdieu prend donc sa source dans la thèse marxiste en reliant l'aspect esthétique culturel aux conditions économiques de la vie sociale.

La question est posée, l'art peut-il être relié à un concept d'utilisation et de manipulation de la part de la classe dominante?! Une réponse affirmative s'inscrit sans contredit à l'intérieur de l'approche marxiste. La conception marxiste de l'art, sans pour autant se risquer dans tous les dédales de cette théorie, postule que l'art sert l'idéologie bourgeoise. Marx a, dans L'Idéologie allemande, situé la production artistique comme l'une des formes possibles de l'idéologie. L'art prend ainsi place aux côtés de la science, de la philosophie et du droit.

"Les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance matérielle dominante de la société est aussi la puissance dominante spirituelle. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle ... Les pensées dominantes ne sont pas autre chose que l'expression idéale des rapports matériels dominants, elles sont ces rapports matériels dominants saisis sous forme d'idées, donc l'expression des rapports qui font d'une classe la classe dominante; autrement dit, ce sont les idées de sa domination" (Marx, Idéologie allemande, 1970, p. 74).

"Les idées de sa domination", c'est bien ce que dénonce Bourdieu soit qu'il y a un lien déterminé entre l'art et les conditions matériel-

les, entre l'art et l'ensemble des rapports de production. D'ailleurs, au fondement de l'analyse de Bourdieu se trouve l'hypothèse que l'art peut être utilisé et est utilisé par l'idéologie dominante pour renforcer les liens et la domination de la classe dominante. L'art est donc considéré ici comme exprimant les besoins impérieux de la classe bourgeoise. C'est pourquoi Bourdieu peut affirmer que, dans l'appréciation de l'art, il y a opposition entre bourgeoisie et masse, telle qu'inscrite dans la division du travail (dominant/dominé) au fondement de l'ordre social hiérarchisé. Donc, s'il y a opposition dans le goût pour l'art, ceci étant le propre des sociétés divisées en classes, ceci ne fait que légitimer encore plus la distinction ou plutôt l'exclusion de la classe populaire de l'aspect artistique.

"L'opposition entre les goûts de nature et les goûts de liberté introduit une relation qui est celle du corps et de l'âme, entre ceux qui ne sont que nature et ceux qui affirment dans leur capacité de dominer leur propre nature biologique, leur prétention légitime à dominer la nature sociale" (Bourdieu, 1980, p. 573).

L'utilisation symbolique de l'art semble à présent bien fondée et bien démontrée.

Le refus de l'art comme praxis

Mais, dans la position exprimée par Marx, dans l'Idéologie allemande, la production des objets d'art peut également être étroitement

liée à la production des biens matériels, à la division du travail et à l'échange de ces biens. La position exprimée par Marx consiste à dire que l'art, à quelque époque que ce soit, ne peut être considéré qu'à travers des réseaux d'échange et de moyens de production. Ensuite que toute forme de travail socialement utile s'effectue dans le contexte d'une division sociale du travail de telle sorte que les produits de travail de chacun peuvent être échangés; de ce fait, les produits du travail sont aussi propriété privée. Si l'art doit être examiné dans le contexte des réseaux d'échanges économiques dans lesquels il est pris et en tenant compte des moyens de production (matériaux, techniques, rapports sociaux de production) qui permettent sa réalisation, il faudrait alors examiner en quoi la production artistique est une production, au sens d'une activité qui est un travail. Pour ce faire, il faut indiquer ce qu'on entend par travail social, c'est-à-dire définir les paramètres théoriques qui permettent d'interpréter un ensemble d'activités comme étant du travail. La problématique concernerait donc plus le travail en soit que l'art comme idéologie.

L'analyse de Marx peut donc être interprétée également selon les critères de production de travail. Bourdieu, lui, se sert de la théorie de Marx pour démontrer comment l'utilisation idéologique de celui-ci permet à l'art d'agir comme outil pour maintenir la hiérarchie sociale. Ainsi, toute la dimension travail considéré du double point de vue des forces productives (matériaux, techniques et producteurs) et comme celui des rapports sociaux de production (échanges et division du travail) est

évacuée. Cette dynamique soit de considérer les matériaux techniques, producteurs, (l'art comme praxis) pourrait, pourtant il nous semble, éclaircir la conception que l'on a de l'art. Bourdieu l'omet volontairement. Alors que ces éléments situent l'art dans un contexte plus global, c'est-à-dire ne retiennent que l'interprétation marxiste réductionniste qui veut que l'oeuvre d'art représente les intérêts et la conception du monde de classes particulières.

Pierre Bourdieu se refuse ainsi à considérer, comme l'a fait Francastel, que produire des objets d'art c'est entrer en contact avec la matière, la transformer et l'intégrer dans un contexte culturel, technique et social déterminé. Francastel, en ce sens, se rapproche d'un des aspects de la théorie marxiste (le travail comme lieu de transformation du monde). Si l'on peut considérer l'art comme un travail dans un contexte précis, on lui donne une portée créatrice et transformatrice du réel avec la force de travail. Si l'on développe ce raisonnement comme l'a fait Francastel, on en arrive à la conclusion que l'art est un agent explorateur du social. Il ne représente donc pas que les intérêts d'une classe particulière mais il représente la recherche, l'exploration du social par ce niveau d'intelligence sociale soit, la pratique artistique comme fait social autonome (praxis).

Une telle perspective, si elle avait été adoptée, nous aurait considérablement éloigné de l'art comme simple outil de l'idéologie de la classe dominante. Il est évident que l'art peut contenir des idéologies

qui s'enracinent dans les rapports sociaux de production (la division sociale du travail), qu'en ce sens, l'art peut contenir dans sa symbolique cette dialectique de classe. L'art est produit, dans une société précise, donc il est imprégné de tous les rapports sociaux qui l'entourent puisque les artistes en sont issus. Mais cela ne veut pas nécessairement signifier que l'art ne sert que les intérêts d'une classe ou que l'art n'est qu'un outil pour encourager la domination ou, qu'il ne participe qu'à la reproduction de l'ordre ... En effet, si l'on envisage l'oeuvre d'art comme production de biens (praxis), on ne peut plus seulement la considérer comme un outil idéologique d'écrasement de la classe ouvrière. Mais l'on doit examiner la contribution ou la recherche technique, le subjectivisme de l'oeuvre, i.e. l'historicité du matériel autant conceptuel technique, imaginaire, que la société transmet et que partagent les artistes. Ce qui rend l'art plus complexe et plus riche que le simple fait d'être un outil de la lutte des classes.

Lorsque l'on place l'art dans un contexte plus général, il devient plus délicat de vouloir expliquer, catégoriser et classer l'art. Si l'on pose l'art comme autonome, à la façon de Francastel, l'art subvertit ainsi la conscience dominante, l'expérience ordinaire. Dans ce même sens, selon Herbert Marcuse, tout oeuvre d'art digne de ce nom comporte un aspect subjectif et transcendant non cernable ce qui donne toute sa vitalité à l'art.

"Si le matérialisme historique ne tient pas compte de ce rôle de la subjectivité, il en vient à ressembler au matérialisme vulgaire" (Marcuse, 1979, p. 17).

Ce que nous tenons à faire ressortir c'est que si l'art est considéré comme un travail, donc relié à un contexte social, à une technique, il fait partie de l'exploration sociale. Ainsi il se retire des simples rapports d'échange et de production, donc, il se retire de la représentation bourgeoise. Il semble exister une autre logique que celle des seuls rapports de domination des classes.

"La logique interne de l'oeuvre d'art aboutit à l'émergence d'une autre raison, d'une autre sensibilité, qui défie la rationalité et la sensibilité intégrées dans les institutions sociales dominantes" (Marcuse, 1979, p. 21).

Cette déclaration de Marcuse vient appuyer une conception de l'art comme production autonome et confirme ce que nous avons dégagé de l'analyse de Francastel soit l'art comme fait social autonome, comme intelligence spécifique. On peut ainsi provisoirement définir l'art comme un domaine trop riche et complexe pour le réduire à une seule utilité comme le fait Bourdieu.

Conclusion

La thèse de Bourdieu réduit trop l'art. À trop vouloir l'expliquer, il semble négliger les quelques aspects que nous avons soulignés. D'ailleurs, si l'on se rapporte plus directement aux déductions de

Bourdieu, pourquoi devrions-nous considérer l'art apprécié par les ouvriers comme inférieur parce qu'il est proche de la nature? Bourdieu ne tombe-t-il pas lui-même dans son piège en reprenant les mêmes catégories que celles "admises" par les académiciens ou autres intellectuels ou critiques d'art? Comme si une toile d'un coucher de soleil ne pouvait pas être considérée comme de l'art?

Pourquoi rejeter l'art du quotidien, l'art populaire? Bourdieu, en plus de réduire l'art qu'à son utilisation, porte des jugements de valeurs négatifs sur les goûts et styles en matière artistique. D'ailleurs, qu'est-ce qui prouve que les bourgeois n'aiment pas aussi l'art populaire (par exemple, le fameux coucher de soleil)? Peut-être, en répondant au questionnaire de Bourdieu, auront-ils choisi la réponse qu'ils croyaient les représenter le mieux, selon leur classe. Comme Bourdieu le dit lui-même, ils ont un standing à respecter. Alors, pourquoi vouloir calculer l'élément culture? Ce domaine est très difficilement cernable empiriquement et n'est peut-être pas à cerner comme le dit Marcuse? Il est inutile de soumettre les questions de l'art au problème de lutte de classe ou de provenance de classes sociales.

C'est en ce sens que toute tentative d'expliquer, de catégoriser de classer l'art est un non-sens. D'après Marcuse, comme nous le verrons, l'art, pour garder sa propriété qui en fait sa spécificité, doit être considéré dans le "percevoir", le "sensible", comme apparition de valeurs et de buts nouveaux. Ainsi, dans nos deux prochains chapitres nous

verrons que l'art constitue un "espace" ou domaine non pas assuré une fois pour toute, mais un domaine à aire ouverte, qui s'élabore à chaque moment de l'histoire sociale. Il ne doit pas être constitué de définitions, mais comme nous l'avons dit d'un espace "vide", rempli d'un caractère non intentionnel et changeant.

Finalement, la construction de Bourdieu nous a permis de faire le point sur la complexité et la subjectivité de l'art. Nous ne sommes pas en mesure de rejeter sa construction empirique et théorique, mais seulement nous voulions soulever quelques questions. Il va sans dire que Bourdieu n'arrive pas avec une sociologie de l'art, car il ne veut pas instituer une autre théorie pour une nouvelle sociologie; il ne veut que prouver qu'il y a manipulation de l'utilité de l'art. À cet égard, nous retiendrons que, malgré tous ces efforts de l'objectiviser, l'art reste une force dissidente. La forme artistique, lorsque considérée comme autonome, s'éloigne donc du débat de la simple lutte des classes. Nous soutenons que l'art est voué à l'émancipation de l'imagination et non pas à la représentation de la lutte des classes.

DEUXIÈME PARTIE

POUR UN RENOUVEAU

pour philosophe et historien. Du même coup, l'étude de Duvignaud permettait de prendre position sur la fonction de l'art, principalement celle du théâtre dans la société. Prise de position qui nous a conduit à dénoncer la perception de l'art comme effet secondaire du social; soit l'art comme interprète mais non explorateur du social. Cette prise de position nous permet d'affirmer que l'art est trop complexe et mouvant pour être réduit qu'à une seule fonction spécifique.

Le troisième chapitre s'est consacré plutôt à l'analyse marxiste et sa compréhension de l'art. Pierre Bourdieu, par sa tradition marxiste, nous a permis de soulever toute la question de l'utilisation sociale de l'art. Ce tour d'horizon s'est terminé sur cette note de réflexion; l'art peut-il vraiment être utilisé, calculé, expliqué? Ou, au contraire, fait-il partie d'un domaine du sensible du quotidien donc d'un domaine que l'on ne peut enfermer dans une idéologie ou comme simple jouet aux mains des classes en lutte. À ce niveau, cette troisième conclusion venait appuyer la précédente soit, qu'il est difficile de prouver que l'art ne peut remplir qu'une fonction spécifique.

En fait, la conclusion générale à laquelle nos réflexions aboutissent est simplement que l'art, en fait l'oeuvre d'art apparaît comme très difficilement cernable. L'approche sociologique semble se prêter difficilement à ce sujet trop vaste et ambivalent. Une réflexion statique et classificatrice comme une conception de l'art exprimant "la vérité" sur le social ne correspondent pas bien à la définition moderne de l'art.

Pour un renouveau

Nous voici rendu au moment de faire un bilan de notre démarche théorique en sociologie de l'art. Les théories que nous avons présentées ont bien sûr beaucoup de cohérence sur le plan de la théorie, mais sur le plan de la pratique nous avons pu démontrer que certains éléments étaient à retenir, d'autres à revoir. Reprenons quelques éléments de cette démarche.

Dans notre premier chapitre, par le biais de la peinture, nous avons démontré que l'art était bel et bien un fait social donc sociologiquement analysable ou plutôt sociologiquement représentatif. À ce niveau, Pierre Francastel en a fait une démonstration remarquable en rappelant le lien entre tous les niveaux d'intelligence sociale. Cette complémentarité et interdépendance du tissu social a permis de faire le point sur notre sujet d'étude : l'art comme fait autonome. Cependant, Francastel ne faisant que constater ce fait, la limite de son discours s'est faite entrevoir rapidement. Un discours sociologique sur l'art ne peut se limiter à constater; il se doit de percevoir l'art comme activité, de questionner le social!

Le deuxième chapitre portait en partie sur les démystifications de l'art. Jean Duvignaud nous a fourni les outils nécessaires afin de pouvoir appréhender l'art sans crainte de tomber dans les pièges de la transcendance de l'art, dans son inaccessibilité dans une chasse gardée

Comme nous l'avons présenté dans notre introduction, les changements survenus dans la pratique artistique ont créé des incertitudes théoriques. Nous croyons que l'objet d'art, perçu comme un des discours possible du social, remet en question et crée en partie cette société qui change. Donc, les courants artistiques ont confronté la définition sociale qu'on leur accordait traditionnellement. Je pense ici au cubisme, dadaïsme, expressionnisme ... qui démontrent assez explicitement que les convictions sociales ont changé en matière d'art. Voilà que ces changements se sont faits en rapport intime avec les contradictions posées par cette société qui change à tous les niveaux de son développement social. Ce qui en ressort?! C'est que les sociologues en explorant les limites de l'art, ont pensé mieux cerner notre réalité sociale. Mais là où il y a eu problèmes, c'est que premièrement, leur méthode d'analyse sociologique est restée trop figée dans la tradition, trop réductionniste. Deuxièmement, ils n'ont pas accordé assez d'importance à l'analyse globale de la société et donc de l'élément majeur qui la domine : la pensée rationnelle (voir; d'ensembliste identitaire // imaginaire, Castoriadis). L'analyse de l'art, de la peinture du théâtre ou de l'art de musée répond à certaines questions mais reste partielle si l'on n'analyse pas la crise sociale actuelle qui l'entoure. L'émergence de la sociologie de l'art accompagnait la crise des valeurs occidentales, le désenchantement face à la science; elle s'inscrivait dans la recherche d'une ouverture, d'une alternative pour comprendre la crise sociale. Le moins que l'on puisse dire c'est que les sociologues que nous avons étudiés n'ont pas mis en évidence une nouvelle manière de concevoir le social. Leurs discours ont

reconnu leur propre légitimité, en ce sens, où ils font ressortir certains éléments dans le vaste débat qui entoure le domaine des arts. Mais leurs discours ne semblent pas répondre exactement ou adéquatement au rapport actuel art // société.

D'ailleurs, posons-nous la question. Quelles réflexions retenons-nous à la suite de ces lectures? Sortir du champ clos de la sociologie de l'art qui se suffit souvent à elle-même? Constituer une sociologie de l'art qui ferait l'analyse du social pour s'ouvrir vers le côté sensible de la société pour en quelque sorte rééquilibrer la méthode trop rationaliste de la sociologie? On en vient à une critique du rationalisme. Socialement, on a repoussé le côté artistique, sensible, au profit de la science, de la rationalité. On a également constaté le vide que cette prise de position produit. Il est donc adéquat de retourner à cet aspect négligé dans le but de rendre la globalité, de l'équilibre de la société.

En constatant la situation sociale actuelle, on se demande si l'on ne pourrait pas rétablir la conscience subjective du chercheur, pour rétablir la conscience subjective du social. Considérer l'art comme une intelligence propre, qui se développe et permet le développement d'autres domaines. L'art est complémentaire des autres faits sociaux et non pas leur reflet. En le considérant comme faisant partie du tout social, on lui redonne déjà un peu de sa vitalité propre. Il s'agit d'ouvrir les barrières de sa définition, de ne pas seulement considérer les œuvres d'art reconnues comme telles par les académiciens, mais redécouvrir

l'aspect sensible, "esthétique" qui nous entoure dans tous les domaines de la vie quotidienne, ceci afin de court-circuiter les contraintes du "monde de rendement" dans lequel on vit.

Le monde rationnel réduit l'espace "imaginaire" qui nous habite. Il le réduit pour le posséder donc pour l'analyser. Ces constatations n'ont pas un caractère "démontrable". Certes, cette démarche peut sembler assez précaire. Pourtant, elle se veut simplement une piste de réflexion, sans le but ultime de comprendre l'incompréhensible. Ce qui d'ailleurs, d'après nous, ne donnerait pas les résultats escomptés.

L'idée d'une sociologie de l'art non rationaliste, non-formaliste, reliée aux mouvements de la société dans son entité, nous apparaît comme un moyen efficace, afin de sortir de la logique sociologique du rationnel réductionniste. Sinon : le ghetto de l'art, les catégories, les classements, les statistiques, l'art comme reflet du social ... tous les mythes sur l'art nous guettent et reviennent de plein front attaquer l'espace libre de l'art. Ainsi, tant du point de vue de l'art que de la sociologie, il nous apparaît essentiel, ceci comme nous l'avons déjà mentionné à la suite des lectures effectuées pour cette thèse, de retourner à la plus simple expression de l'art, soit considérer le côté sensible de la société qui constitue, comme tout autre domaine, un niveau de connaissance de la réalité humaine.

Pour ce faire, nous continuerons la construction de cette thèse par l'introduction d'une nouvelle perception. Comme nous l'avons annoncé dans notre introduction, l'apport idéologique des philosophes de la pensée critique nous fournira une banque de ressources primordiales pour ouvrir les portes à cette autre sociologie. C'est par leur biais que l'on pourra le mieux questionner notre problématique, à savoir; est-ce que la sociologie peut appréhender le social de façon plus sensible?

En ce sens, le quatrième chapitre va nous introduire à une vision plus philosophique. Je fais référence ici à la pensée critique dont Marcuse est un représentant. Celui-ci, après avoir fait une analyse de la société actuelle soit du mode de rendement, nous introduit à une nouvelle conception de l'art : l'art comme vérité, comme société libre. L'art devient politique.

Cet espoir en l'art vient du désillusionnement face au politique, à l'économie d'exploitation, et au social (consommation). C'est après avoir vécu le cataclysme nazi, la guerre, les années soixante, la perte des illusions gauchistes qu'une prise de conscience de la nécessité d'une démarche philosophique s'imposa. Celle-ci provenait donc directement d'expériences réelles qui ont amené à percevoir le désenchantement de cette société capitaliste ou socialiste, toutes deux répressives. On se tourne vers l'aspect esthétique qui, espère-t-on, sera la source de la libération.

"Les oeuvres artistiques et littéraires qui expriment encore sans compromis les craintes et les espoirs de l'humanité se dressent absolument contre le principe de réalité de la société en place : ils sont sa dénonciation totale" (Marcuse, 1979, p. 97).

Ce qui est dénoncé, c'est qu'à travers le déploiement de la Raison, de la scientificité qui domine en Occident depuis le XVIII^e siècle, le principe de rendement a supplanté l'existence esthétique. Il a condamné l'art. Car, de par sa nature, l'art défie le principe de la raison en représentant l'ordre de la sensibilité. Ce dernier fait appel à une logique taboue, la logique de la satisfaction qui s'oppose à la logique de la répression. C'est ainsi que Marcuse s'insérera dans notre démarche afin d'élargir notre analyse de l'art : sortir l'art des musées des catégorisations et l'appréhender comme un élément vivant qui compose le social.

Pour notre deuxième partie, nous procéderons premièrement par cette démonstration de la théorie de Marcuse, théorie devenant matériel préparatoire à la compréhension de l'oeuvre de Castoriadis. Nous procéderons de la sorte puisque la théorie de Castoriadis débute comme si les lecteurs avaient déjà pris connaissance de certains concepts ou démarches reliés à l'esthétisme. En ce sens, Marcuse prépare plus longuement le terrain et nous introduit plus graduellement aux concepts qui nous intéressent, soit l'imaginaire // l'art. Marcuse nous ouvrira donc les portes à une perception plus sensible du social qui répondra peut-être au mandat que nous avons fixé à la sociologie de l'art.

Le cinquième chapitre fera, pour compléter le tout, le lien entre une prise de position théorique sur l'art comme nous l'ont démontré les sociologues et une prise de position politique active de l'art. Castoriadis arrive à point avec sa théorie de l'imaginaire social qui, en quelque sorte, relie les théories précédentes. Il nous démontre comment le social est tissé d'autant de réalités, c'est-à-dire autant de besoins vitaux, d'économie, de politique d'action que de rêves et d'imaginaire. Cette constatation ferme la boucle puisqu'elle propose implicitement une considération pour tous les niveaux de l'intelligence sociale.

Un regard sur le mode d'expression, l'art populaire, l'architecture, la mode vestimentaire ... pourrait peut-être nous fournir des pistes de réflexion pour une meilleure compréhension de la globalité de la société. Cette attitude d'analyse pourrait devenir une arme contre la froideur de la science, contre la normalisation, contre la soi-disant apathie des masses. Elle dénoterait une volonté de retourner à l'individualité, à l'humain en tant qu'être émotif, pensant et changeant. Nous en appelons à l'esprit innovateur et créateur des humains qui, par ailleurs, ont toujours été aptes à s'adapter et à se développer depuis de siècles.

La réintroduction du caractère sensible doit être un élément de la dimension sociale à se réapproprier. La tendance actuelle à bannir le côté symbolique social doit devenir une dénonciation de la froideur de notre société.

Précisons pour terminer que la sociologie se doit d'être à la hauteur et à l'écoute de ces faits sociaux. Elle doit être attentive, ouverte aux changements de mentalité si elle veut continuer de questionner adéquatement le social. Actualisons ses méthodes d'analyse. Par conséquent, elle devrait légitimer une place à l'art dans la société, ceci sans le réduire pour le comprendre. De ce point de vue, on peut redécouvrir le social ou, du moins, en compléter notre perception. Nous croyons pouvoir parvenir à ce but par la démarche dans laquelle nous nous sommes engagés, soit nous tourner vers une perception critique face au monde rationnel.

CHAPITRE IV

Pour une libération par l'esthétisme

Herbert Marcuse, né en 1898 à Berlin, est philosophe et sociologue de formation. Il se situe dans la lignée de la pensée critique. Influencé par la théorie de Freud et de Heidegger il analyse la société industrielle avancée. Il approfondi celle-ci par le biais de ses aliénations spécifiques, de ses intégrations et conflits qui, notons le, ne sont plus, d'après lui, celles décrites par Marx. Il crée une nouvelle pratique sociale et politique, voire une nouvelle utopie, pour repenser notre société qu'il qualifie de sur-répressive. Ces ouvrages les plus évocateurs de son élaboration théorique sont Éros et civilisation, La dimension esthétique et Vers une libération.

C'est donc à travers ces oeuvres que nous tenterons de concevoir avec lui une autre perspective de notre réalité sociale. Cette étape se devait, afin de nous permettre d'ouvrir notre vision du monde, d'explorer nos concepts et nos valeurs afin de poser un regard nouveau sur l'art. Nous avons, à l'aide des sociologues étudiés, perçu l'art dans un monde de rationalité, abordons-le maintenant dans un monde esthétique.

Actuellement, selon Marcuse, la civilisation a soumis la sensibilité à la raison. Elle a troqué le principe de plaisir pour le principe de réalité. Marcuse précise que, sous le principe de réalité, l'être humain

développe la fonction de raison. Il devient un sujet conscient, pensant, rationnel ... mais il n'est pas que cela, l'imaginaire est là et reste lié au principe de plaisir qui l'habite toujours.

"Sous le principe de réalité, l'être humain développe la fonction de raison (...) un seul mode d'activité pensante demeure en dehors de la nouvelle organisation de l'appareil mental et reste libre à l'égard de la règle du principe de réalité; l'imaginaire est "protégé" des altérations de la civilisation et reste lié au principe de plaisir" (Marcuse, 1982, p. 25).

Dès lors Marcuse se demande comment on peut retourner ou plutôt comment on peut développer le côté artistique afin de libérer le principe de plaisir et, ainsi, obtenir une société non répressive. Il répond à la question en proposant d'édifier une société non répressive qui serait composée d'une interdépendance entre le concept de plaisir, la sensibilité et la liberté. Ceci implique une nouvelle relation entre les pulsions subjectives (les instincts et la raison). Il ne s'agit plus de ne penser cette relation qu'en fonction du concept de rationalité, de calculs, de positivisme. Dans la société non répressive, "la morale civilisée est renversée par l'harmonisation entre la liberté instinctuelle et l'ordre" "état esthétique" (Marcuse, 1982, p. 173). Marcuse propose une approche où l'on devrait concevoir l'art comme l'élément premier de l'édification de la société libre. Ceci, en opposition au capitalisme qui règne actuellement. Marcuse croit que la société actuelle se confronte à ses propres limites. Il cite ici quelques exemples comme les révoltes étudiantes, les guerres ... phénomènes qui dénotent d'après lui les limites de la société établie.

"Les camps de concentration, les génocides, les guerres mondiales et les bombes atomiques ne sont pas des rechutes dans la barbarie, mais les résultats effrénés des conquêtes modernes de la technique et de la domination" (Marcuse, 1982, p. 16).

La question que Marcuse se pose, dès lors, est qu'adviendra-t-il lorsque nous aurons atteint ces limites?

"Ces faits imposent à la théorie critique de la société de réexaminer les perspectives d'apparition d'une société socialiste qualitativement différente des sociétés existantes" (Marcuse, 1972, p. 10).

Pour ce faire, l'on doit voir apparaître des valeurs et des buts nouveaux qui libéreraient l'homme de la domination qu'exerce sur lui la marchandise. Il nous faudrait redéfinir les conditions de possibilités de nos sociétés. Ce processus n'est possible qu'en autant que l'on redéfinisse nos perceptions, mentalités qui, aujourd'hui sont définies selon la mentalité rationnelle. Soulignons que toutes nos définitions actuelles sont conjoncturelles et fonction du régime de véridiction du positivisme. En ce sens, d'après lui deux concepts sont essentiels à redéfinir, soit : l'art qui devrait signifier une façon d'être sensible, de percevoir sans les normes rationnelles, ceci pour élargir la mentalité des gens à d'autres perceptions de leur réalité. Et, "libre", qui lui devrait signifier, vérité, plaisir, beauté, travail non aliénant, soit l'apparition de valeurs et de buts différents de ceux qui nous sont familiers actuellement.

"À ce niveau, la question n'est plus : comment l'individu peut-il satisfaire ses besoins sans faire de tort à autrui? Mais bien : comment le peut-il sans se faire de tort à soi-même, c'est-à-dire sans reproduire, dans ses aspirations et dans la satisfaction de ses besoins, sa dépendance à l'égard de l'appareil d'exploitation? Puisque aussi bien ce dernier ne satisfait à ses besoins que pour mieux entretenir sa servitude" (Marcuse, 1972, p. 25).

C'est en ce sens que la construction d'une nouvelle civilisation où l'humain serait à l'écoute de ces nouveaux besoins serait souhaitable. Mais les besoins vitaux sont, eux aussi, à redéfinir pour bannir complètement l'exploitation et l'agressivité de notre quotidien. Ils sont à redéfinir en fonction d'un changement global de mentalité qui ouvrirait une nouvelle voie aux hommes et aux femmes qui prennent conscience du pouvoir d'exploitation massif du capitalisme et du mythe de la rationalité. Des êtres humains voulant redéfinir ou remettre en question la productivité, ceci par le biais de l'art, soit; par l'aspect sensible. En ce sens, leurs besoins vitaux ne seraient plus reliés à la consommation et au marché. La question qui se pose à présent c'est de savoir, est-ce qu'une telle société est possible? N'est-il pas irréfutable, comme le disait Freud, que l'organisation répressive des instincts soit à la base de toutes les formes de civilisation? Ceci, puisque le principe de plaisir et le principe de réalité sont éternellement antagoniques, et que c'est leur rapport de force, soit la domination du ça qui fournit l'énergie nécessaire au travail dans le principe de réalité.

Actuellement, la société capitaliste d'abondance appelle ce genre d'arrangement confrontation, rapport de force ... domination. Du même

coup, elle demande et produit certains besoins vitaux constitués de surconsommation plutôt que de liberté. Cette exploitation, l'aliénation par l'économie de marché crée le refoulement des instincts du ça et permet la survie du système en place. Car, lorsqu'il y a surproduction, surconsommation et gaspillage, cela compense pour la sur-répression et favorise un surplus de temps de travail pour réprimer le ça. Dans ce dédale de mécanismes, l'individualité devient standardisée et l'humain vit absorbé par le cycle de la marchandise qui le contrôle et le limite de par son omniprésence à tous les niveaux.

"La répression varie en étendue et en intensité selon que la production sociale est orientée vers la consommation individuelle ou vers le profit : selon que règne une économie de marché ou une économie planifiée" (Marcuse, 1982, p. 44).

Les individus se retrouvent donc à travailler pour leurs propres besoins matériels mais également pour maintenir la société établie.

Les humains sont exploités par ce système d'aliénation. Mais, c'est cette même exploitation qui leur procure de plus en plus de privilèges matériels, de bien-être et un niveau de vie élevé. Cette situation apparaît de plus en plus comme une servitude volontaire. Les ouvriers, par exemple, ne sont plus en ce moment la classe révolutionnaire, car ils sont dans une situation confortable et ils profitent du système à un certain degré. Ils n'ont donc pas intérêt à le changer. Le capitalisme semble avoir réussi à ajuster les facultés rationnelles et émotionnelles

des individus à son marché. Exemple, on travaille pour avoir une voiture ... une maison et tout ce qui va avec, soit, le "standing" et, bien entendu, cela ne cesse de créer des besoins de consommation.

Mais, faut-il constater, ajoute Marcuse, que ce soi-disant bien-être n'est qu'élémentaire, superficiel et fondé sur des valeurs de répression. La société recrée constamment l'idéologie de l'homme moderne et l'incorpore à la répression :

"Aujourd'hui, l'homme et son milieu sont façonnés à l'image du pouvoir répressif, de sa productivité et de ses intérêts" (Marcuse, 1972, p. 18).

Le système a forgé à l'individu une seconde nature. Une nature qui le lie à la forme marchande sur un mode libidinal et agressif. Donc, ce qu'il faudrait pour changer la société pour la libérer, ce serait de créer de nouveaux besoins vitaux chez l'individu, besoins non liés à la consommation. Changer la nature profonde de l'humain, provoquer une révolte instinctuelle, refuser ce mode répressif qu'on lui impose à chaque jour. Lui faire réaliser que consommer, ce n'est pas ça la liberté, mais vivre d'une façon plus sensible, plus près de notre instinct de plaisir. Cela est possible d'après Marcuse grâce à deux éléments qui s'opposent à la théorie de Freud sur la nécessité de la société répressive. Premièrement, dans la société capitaliste, on ne parle plus de répression, mais de sur-répression. Cette sur-répression correspond aux restrictions rendues nécessaires par la domination sociale et non pas seulement par la répression biologique.

"Le produit social n'étant pas distribué collectivement en fonction des besoins individuels, pas plus que la production de denrées nécessaires à la satisfaction des besoins n'a été organisée en vue de mieux satisfaire les besoins croissants des individus (...) on a imposé d'abord par la violence, par l'utilisation plus rationnelle du pouvoir (...) la répartition de la pénurie (...) et c'est cet abus qui a créé la vraie société répressive" (Marcuse, 1982, p. 43).

D'après Marcuse, la restriction des instincts est devenue le privilège et la distinction de l'humain. Celle-ci le rendra capable de transformer la nécessité aveugle de la satisfaction du besoin instinctuel en satisfaction désirée. Élément très important, puisque l'instinct, à l'état de nature, n'a aucune notion du bien ou du mal, ce qui serait effectivement destructeur pour toute société s'il n'était pas encadré d'une certaine façon.

"Eros sans garde-fou est tout aussi fatal que sa contre partie mortelle, l'instinct de mort. Leur force destructive provient du fait qu'ils luttent pour une satisfaction que la civilisation ne peut permettre" (Marcuse, 1982, p. 23).

Donc, la restriction biologique est nécessaire, mais la restriction devenue sociale crée la sur-répression, puisqu'elle n'est utile qu'au maintien de l'ordre d'une civilisation. La distinction est importante puisqu'elle est à la base de toute la construction théorique de Marcuse et surtout à la base de la construction de la société capitaliste. On peut réprimer certains instincts biologiques tout en organisant la société en vue de répondre aux besoins individuels et non pour maintenir l'autorité. En ce sens, on doit réprimer certains instincts du ça en vue

de transformer la satisfaction immédiate en une satisfaction contenue, de telle sorte à rendre acceptable socialement les instincts.

Mais, ce qui ne signifie pas refouler complètement les instincts. On doit comprendre ce changement comme l'intégration du principe de plaisir au principe de la réalité et sa soumission au principe de rendement qui serait, dès cet instant, un effet de la sur-répression. Les instincts biologiques réorganisés plus adéquatement répondent aux besoins individuels. Tout se passerait pour que l'individu puisse fonctionner en collectivité sans pour autant être dominé par le système.

"L'homme apprend à abandonner un plaisir momentané incertain et destructif pour un plaisir reporté, restreint, mais sûr" (Marcuse, 1982, p. 25).

Il s'agit selon Marcuse de savoir doser les restrictions. Établir une organisation sociale exprimant les besoins des individus. Projet difficile car la sur-répression guette toute société qui succombe aux restrictions commandées par la domination sociale. Les restrictions peuvent facilement déborder du caractère de nécessité individuelle pour tomber dans la nécessité de maintenir un système tel que le capitalisme.

Donc, le besoin primal de nos instincts refoulés est plus relié à la liberté qu'à la surproduction, s'il est bien utilisé et bien dosé. Marcuse souligne d'ailleurs qu'avec la technique de plus en plus élaborée, le travail pourrait être diminué tout en permettant d'atteindre

un certain niveau de bien-être. Les individus pourraient donc vivre sans être aliéné par le travail nécessaire à la survie du système de répression sociale, sans continuellement transformer la libido en force de travail. La technique pourrait servir à la satisfaction des besoins croissants des individus et non les aliéner, comme elle le fait. Mettre la technique au service du sensible, au lieu de l'utiliser comme un outil d'aliénation, voilà l'essentiel du projet marcusien.

"Pendant le temps de travail qui occupe pratiquement toute l'existence de l'individu adulte, le plaisir est en suspense et la douleur domine" (Marcuse, 1982, p. 43).

Le travail crée, lorsque trop exigé, un malaise chez l'individu, une aliénation, une exploitation par la sur-répression. Les possibilités de libération de la technique et de son utilisation répressive atteignent dans nos sociétés un paroxysme inégalé. Au lieu de créer une société où la technique libère les individus du travail et de l'exploitation, on les amène à produire encore plus, donc à travailler énormément, pour satisfaire non pas un besoin de liberté, mais un besoin de consommation. Comme nous l'avons expliqué antérieurement, l'individu n'a de liberté que dans son pouvoir d'achat. Mais son confort matériel est la preuve de son aliénation dans cette société de surconsommation. En fait, tout se passe dans le but de réprimer le principe de plaisir, afin de maintenir l'ordre établi.

La rationalité du progrès met en relief l'irrationalité de son organisation et de son orientation" (Marcuse, 1982, p. 95).

Le deuxième élément soulevé par Marcuse pour contrer la théorie de Freud, c'est le principe de rendement. Il le considère comme une innovation de la société moderne car ce principe devient dès lors le seul principe de la réalité. Étant donné que le travail coïncide pratiquement avec toute l'existence humaine adulte, la douleur (le travail) domine toujours. La relation que les sociétés entretiennent avec l'économie de gain, de concurrence devient l'élément de transformation primordiale pour une éventuelle libération touchant le travail, le système d'institution, les relations sociales, les lois, les valeurs ... L'économie de concurrence qui nourrit le principe de rendement ou de réalité permet la domination de l'économie capitaliste ce qui représente la base même des contrôles additionnels qui se superposent à ceux normalement nécessaires pour vivre en société et qui crée automatiquement une société où le travail perpétuel et aliénant représente la base même du contexte social.

Marcuse affirme, après l'analyse de cette situation, que les humains ne vivent donc pas leur propre vie mais se nourrissent des besoins pré-établis pour maintenir le système en place.

"Sous le règne du principe de rendement, le corps et l'esprit sont transformés en instruments du travail aliéné" (Marcuse, 1982, p. 51).

C'est en ce sens que Marcuse parle de changer les besoins vitaux, de créer des besoins du sensible, plus vrais et libres. Ceci, pour changer le principe de réalité, pour le sortir du principe de rendement et créer le principe esthétique. Il faut casser le perpétuel cycle de la société

répressive qui contraint les instincts qui, eux, étant refoulés, forment la force de travail nécessaire pour le maintien de la société répressive.

Libération par l'esthétisme

Pour atteindre la société libre, cette société où il n'y aurait vraiment plus d'exploitation, où le travail ne serait plus aliénation, il faut créer de nouvelles réactions du corps et de l'esprit. En fait, il faut faire apparaître les nouveaux besoins vitaux, ceci par le biais de l'art, car la dimension esthétique est inhérente à l'instinct de vie.

"L'art défie le principe essentiel de la raison; en représentant l'ordre de la sensibilité, il faut appel à une logique taboue, la logique de la satisfaction qui s'oppose à la logique de la répression" (Marcuse, 1982, p. 63).

Laisser apparaître

"L'imagination au pouvoir" (Marcuse, 1982, p. 47).

La révolte prend ainsi l'allure d'une lutte politique où la redéfinition des besoins en aspects plus sensibles devient l'arme première contre la société de profit et de gain qui domine. C'est en ce sens que l'art peut jouer un rôle décisif dans la libération. Car l'art est l'élément le mieux placé pour affirmer les instincts de vie qui pourraient rompre avec la tradition capitaliste. Transcendant avec la réalité immédiate, l'art a le pouvoir de redéfinir le réel, puisqu'il brise

l'objectivité établie, remet les valeurs en question, réévalue les priorités sociales ... puisqu'il se détache du quotidien. Cette capacité lui permet d'ouvrir de nouvelles dimensions de l'expérience humaine. Et, par le fait même, repousse le système de rendement, de raison, par l'aspect "sensible", "artistique". Marcuse propose de percevoir l'art comme nouveau moyen de vivre, de sentir et de se satisfaire.

"L'art ne peut pas changer le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient changer le monde" (Marcuse, 1979, p. 45).

L'humain, à la recherche de la liberté et du bonheur, doit se tourner vers l'art, puisqu'il porte en lui deux principes; il libère de la marchandise et aide à créer.

"Le travail socialement nécessaire qui servirait à bâtir un univers esthétique et non plus répressif : (...) le principe esthétique comme forme du principe de réalité : un stade de civilisation où l'homme aurait appris à se demander pour quoi ou pour qui il organise sa société" (Marcuse, 1972, p. 167).

C'est dans cette optique que la théorie de Marcuse est très intéressante. Il propose de bâtir une civilisation non répressive, où la raison sera sensible, ce qui créera un nouveau principe de réalité.

Conclusion

La tâche que Marcuse a accomplie est majeure. Démontrer le lien interne entre l'art, l'imaginaire et une société non capitaliste, une société-libre ... Il s'agissait pour lui de délivrer l'art du monde

rationnel qui l'assombrit, l'obscurcit, le marginalise en le maintenant dans les musées ou institutions. Mais, surtout, son but était de redécouvrir le côté sensible de la société, de requestionner nos choix de valeurs en tant que société moderne gouvernée par le profit. Cette tâche accomplie, nos valeurs remises en question, nous sommes plus en mesure, dès lors avec cette ouverture d'esprit, de saisir le rôle de l'imaginaire social.

Marcuse répond ainsi en grande partie aux questions posées dans cette présente thèse. Son analyse nous donne un bon coup d'envoi pour toute réflexion dans le sens de l'action, dans le sens d'une pensée sociologique artistique qui permettrait une ouverture différente sur les maux sociaux. Si une société non répressive est possible en se laissant pénétrer par l'aspect esthétique, il faut donc reconsidérer le côté "imaginaire" comme on le retrouve dans la société. C'est en ce sens où l'étude de Marcuse peut nous servir à mieux situer l'utilisation ou la fonction que la sociologie de l'art peut remplir, sans devenir réductionniste ou sans se faire prendre dans le jeu ou dans le rituel de la pensée scientifique. Notre discours ou étude sur l'art nécessitait au préalable cette remise en question plus globale de notre organisation sociale. Notre cheminement l'obligeait. Mais laissons à présent la parole à Castoriadis et à son explication de notre société moderne. Notons, par ailleurs, que Castoriadis abonde dans ce même sens en nous ouvrant lui aussi les portes d'une remise en question de nos valeurs et de nos convictions sociales. Donc, place à une redéfinition de nos convictions sociales, soit; la rationalité // l'imaginaire social.

CHAPITRE V

L'imaginaire au pouvoir

Ce sera avec l'aide de Cornélius Castoriadis, philosophe contemporain (né en 1922) à Athènes, que nous tenterons de conclure notre aventure théorique. Les bases de réflexions ont déjà été amorcées dans les autres chapitres. Ce qui nous manque à présent c'est, à travers une théorie de l'imaginaire, un exemple concret des liens possibles entre la société et l'art dans toute sa vitalité. C'est pourquoi nous nous sommes surtout limités à l'analyse de deux ouvrages : Institution imaginaire de la société et Les carrefours du labyrinthe, tome I.

Théoricien de la praxis, Castoriadis s'inspire un peu de la pensée critique. Comme l'on fait avant lui Korsh, Lukacs, Reich ... Castoriadis propose de critiquer l'idéologie rationnelle en général plutôt que l'économie capitaliste spécifiquement. Des limites que crée le rationalisme naîtra toute sa critique du système d'exploitation et d'aliénation sociale. Pour Castoriadis, ce cheminement intellectuel ne s'est pas fait sans transition. On peut compter trois grandes étapes de prise de conscience à l'intérieur de son modèle analytique. Premièrement, il commence son élaboration théorique par la critique des thèses trotskystes et de la bureaucratisation de l'URSS. Ensuite, il continue son questionnement en étudiant et confrontant les organisations et les partis marxistes léninistes de ce pays pour en arriver à l'abandon du marxisme,

troisième étape de sa pensée. L'analyse qu'il fera de l'Union soviétique est déterminante de sa prise de position, c'est ce qui l'amène à refuser une fois pour toute de croire dans le rêve révolutionnaire. En fait, il dénonce le fait que la classe ouvrière est exclue du pouvoir et affirme que finalement c'est la bureaucratie qui domine. Le marxisme ne doit plus être utilisé et perçu comme solution concrète contre le capitalisme, l'exploitation ... Il n'est en fait, selon Castoriadis, qu'un système d'analyse des rapports sociaux. C'est ainsi, après une remise en question qui le conduit à ce désillusionnement, que Castoriadis abandonne les grands rêves révolutionnaires.

Après cette réflexion, il propose une théorie qui maintient l'accent sur l'autonomie de la classe ouvrière. Non plus comme le marxisme selon une théorie qui vise la révolte contre l'exploitation, mais plutôt, selon une analyse qui propose une libération dans son existence quotidienne et son mode de vie. Pour Castoriadis, c'est cette prise de conscience qui devient dès lors beaucoup plus importante et réelle plutôt que celle d'attendre le grand soir de la révolution. C'est à tous les jours que l'on doit vivre, contester, assumer nos choix comme société. Voilà ce qui résume bien la position de Castoriadis et qui l'amène à considérer la classe ouvrière comme très créatrice et efficace. Cependant, selon lui, la classe ouvrière n'est pas à elle seule responsable de tous les changements sociaux et autres. L'ensemble de la société, tous les autres éléments du social qui s'amalgament et se fusionnent, crée finalement le pouvoir d'agir de tout l'ensemble de la société.

"L'homme ne peut exister qu'en se définissant chaque fois comme un ensemble de besoins et d'objets correspondants, mais dépasse toujours ces définitions - et s'il les dépasse, c'est parce qu'elles sortent de lui-même, qu'il les invente" (Castoriadis, 1975, p. 188).

C'est à ce stade que Castoriadis dénonce le marxisme qui selon lui ralentit l'évolution de la pensée créatrice. Il est une théorie qui tombe dans le déterminisme du sujet historique (les ouvriers). Le marxisme est pour Castoriadis une théorie située et datée. Elle est importante seulement dans le contexte de son époque car elle se donne un sujet historique qui est un prolétariat enraciné historiquement. C'est cet élément qui crée l'impasse de cette théorie. Pour sortir de ce paradoxe, d'après Castoriadis, il faut comprendre que tout est constitué par le contexte social global et non seulement selon une classe choisie. On invente, on modifie ... car le sens des choses n'est pas fixé indéfiniment. C'est pourquoi il faut choisir une optique, une perception du social plus mouvante, créatrice .

Sa critique du marxisme et de l'Union soviétique lui ont permis d'élaborer son argumentation contre le déterminisme économique et historique. Le marxisme apparaît dès lors comme le dernier rêve du rationalisme. Car tout y apparaît comme si :

"Le passé de l'humanité est conforme à la raison, en ce sens que tout y a une raison assignable et que ces raisons forment un système cohérent et exhaustif. Mais l'histoire à venir est toute aussi rationnelle, car elle réalisera la raison (...) l'histoire à venir sera ce qu'elle doit être, elle verra naître une société rationnelle qui incarnera les aspirations de l'humanité." "C'est dire qu'il y a un déterminisme causal sans faille importante" (Castoriadis, 1975, p. 187).

Castoriadis souligne que Marx ne reconnaît pas le rôle de l'imaginaire, de la création, soit; de constituer du nouveau.

"Les athéniens n'ont pas trouvé la démocratie parmi d'autres fleurs (...), ils ont inventé quelque chose" (Castoriadis, 1975, p. 187).

Ce qui amène Castoriadis à établir qu'il existe une vision personnelle, sociale et terrestre du monde qui s'inter-relie avec les rêves des gens et leur imaginaire. Ceci, parce que l'être humain est un être étant. Il se pose des questions; qui est "l'autre"? "Qu'être"? et Comment doit être "l'être"? Ces questions ne sont pas seulement d'ordre rationnel mais existentiel. L'être humain, avec sa recherche du monde et de lui-même, double le monde réel. En fait, il le multiplie à l'infini, car il conçoit son monde particulier personnel, et ensuite le monde public qui l'entoure ce qui devient discours, rêveries, symphonies ... ceci, à l'infini. Son questionnement ne peut s'épuiser puisque l'humain est altération et auto-altération. D'après Castoriadis, c'est cet imaginaire symbolique qui crée l'individu et vice-versa. L'aspect sensible, imaginaire, prend donc une place d'importance.

L'être social

Il n'y a pas d'individus sauf socialement fabriqués. Ce qui vient au monde, à la naissance, c'est un individu inapte à la vie sociale, mais qui dans un système social peut survivre. Car, dans toute société existe non seulement un système trivial, mais également un imaginaire qui lui est inhérent et qui permet qu'on puisse se développer psychiquement, ce qui nous rend humain.

"Le travail, la consommation, la guerre, l'amour, l'enfantement et les innombrables produits matériels sans lesquels aucune société ne saurait vivre un instant, ne sont pas des symboles. Mais les uns et les autres sont impossibles en dehors d'un réseau symbolique" (Castoriadis, 1975, p. 162).

On ne peut pas négliger ces aspects lorsque l'on étudie le social. Castoriadis parle ici de vie intérieure, d'imagination, de psyché, d'affectif, de symboles ... composantes essentielles qui rendent possible l'individu social comme type d'être particulier et spécifique, à chaque société, à chaque époque. Il n'y a pas seulement que le développement des besoins vitaux qui soit véritablement vital pour l'humain. Le plus important dans chaque société, ce sont les significations que cette société donne à différents aspects de son monde : l'esprit, la religion, la langue. Les nécessités biologiques de base sont nécessaires également par significations symboliques pour l'organisation de l'être humain. Il est évident qu'il y a des contraintes triviales comme manger, boire, dormir, se reproduire ..., mais ça n'explique pas les différences ethniques, celles entre les nations ou entre les peuples.

"Une société contient toujours plus que ce qu'elle représente" (Castoriadis, 1975, p. 156).

Afin de mieux saisir cette pensée, prenons l'exemple du langage. Le langage contribue autant à l'organisation de la pensée, à l'organisation sociale et à l'imaginaire de la collectivité qu'à la communication verbale.

"Nous rencontrons d'abord le symbolique dans le langage (...) consiste à attacher à des symboles (à des signifiants) des signifiés (des représentations)" (Castoriadis, 1975, p. 162).

Ce qui amène Castoriadis à affirmer que toutes institutions que la société établit comportent deux dimensions. D'une part, la dimension ensembliste identitaire qui représente l'aspect logique, tout ce qui représente les certitudes les faits concrets. D'autre part l'imaginaire qui est l'entendement subjectif, le symbolique. D'où sa critique du rationalisme qui néglige ce deuxième aspect du social.

Faisons tout de suite une mise en garde. La perception du social présenté ici n'est pas semblable aux vues fonctionnalistes. De prime abord sa théorie peut sembler proche des prémisses de base du fonctionnalisme. Mais Castoriadis va bien au-delà de leurs démonstrations. L'analogie organiciste à la base de cette théorie postule qu'on doit reconnaître les besoins d'un être vivant, de l'organisme biologique, et les fonctions qui leur correspondent en supposant que l'organisme biologique n'est rien d'autre que la totalité des fonctions qu'il accomplit et qui

le font vivre. Donc, la vue fonctionnaliste se limite à cette première constatation capitale mais assez restrictive, soit d'affirmer que l'individu, les institutions ... sont compréhensibles à partir de leur rôle. Notons que chez Castoriadis, sa théorie prend son envol en reconnaissant une existence concrète ou indispensable à des éléments du sensible tels que l'art, les passions, le symbolique, l'imaginaire ...

"Nous contestons la vue fonctionnaliste, surtout à cause du vide qu'elle présente là où devrait être pour elle le point central; (...) Une société ne peut exister que si une série de fonctions sont constamment accomplies (production, enfantement ...) mais elle ne se réduit pas à cela, ni ses façons de faire face à ses problèmes ne lui sont dictées une fois pour toutes par sa nature, elle s'invente et se définit aussi bien de nouveaux modes de réponse à ses besoins que de nouveaux besoins" (Castoriadis, 1975, p. 161-2).

Donc, Castoriadis reconnaît l'importance du symbolique et ne tient pas à le réduire et à l'expliquer mais seulement à le constater. La vue fonctionnaliste a tendance, comme nous l'avons vu précédemment, chez Duvignaud, à tout expliquer et à trouver un rôle concret pour tout.

Cette distinction apparaît essentielle puisqu'elle constitue la trame de base de la théorie de Castoriadis. Autour des besoins d'ensemble identitaires, une foule de mythes, de rites, de symboles ... viennent se grouper et font de chaque société une société distincte répondant aux questions et besoins de sa collectivité propre.

Donnons un exemple afin de concrétiser cette explication. Dans chaque société on doit bâtir l'imaginaire social en partant des bases d'ensemblistes identitaires, des lois de la nature et des besoins triviaux. Exemple : établir des règles sur l'inceste, soit le défendre en donnant des raisons mystiques alors que cela empêcherait du même coup la cosanguinité donc les cas de mongolisme, de maladies mentales ... On prend donc l'organisation, la logique d'ensembliste identitaire "naturel" et on s'en sert comme base pour recréer les significations d'une société particulière. L'exemple de l'inceste est très révélateur à cet égard puisque selon nos connaissances jamais dans l'histoire cette pratique a été autorisée mais chaque société avait sa propre explication subjective à ce propos. Depuis toujours, cet aspect imaginaire était reconnu et évident. Le côté mystique, croyance qui fait vivre les humains, a été pendant longtemps prédominant. On n'a qu'à penser par exemple au totémisme, à la culture grecque où la religion qui recouvre de ses symboles chaque élément de la nature et des activités humaines. L'imaginaire fait partie ici ouvertement et consciemment de l'organisation sociale.

"Lorsque Sophocle parlait des lois divines, plus fortes et plus durables que celles faites de main d'homme (et, comme par hasard, il s'agit dans le cas précis de l'interdit de l'inceste qu'OEdipe a violé) il indiquait une source de l'institution au-delà de la conscience lucide des hommes comme législateurs. C'est cette même vérité qui sous-tend le mythe de la loi donnée à Moïse par Dieu" (Castoriadis, 1975, p. 183).

On comprend ici le rôle de l'imaginaire expliqué par Castoriadis. Comme il nous l'avait fait remarquer, le monde réel se dédouble par le questionnement non seulement rationnel d'ensembliste identitaire mais également existentiel, de l'imaginaire. Ce qui définit le monde dans lequel on vit. Mais avec l'arrivée de l'ère industrielle, on croit enrayé complètement le côté imaginaire social avec les sciences dites de vérité.

"Le scientifique occidental, possédé par ces fantasmes, qu'il a une organisation rationnelle du monde (...), et que sa science est sur le point de la dévoiler intégralement ou presque (...)" (Castoriadis, 1975, p. 323).

Donc, ce qui anime la société actuelle, c'est la rationalité, c'est ce vouloir de tout comprendre et de tout expliquer. On prétend tout réduire au calculable. Par conséquent, Castoriadis soutient que l'on a créé un imaginaire social qui a pour mythe le rationnel. Ce qui, par ailleurs, n'a rien de "rationnel", car cela prive la société d'un de ses côtés et crée un déséquilibre.

"Dans la société capitaliste occidentale où, comme nous le verrons le "désenchantement du monde" et la destruction des formes antérieures de l'imaginaire est allée paradoxalement de pair avec la constitution d'un nouvel imaginaire centré sur le "pseudo-Rationnel" (Castoriadis, 1975, p. 182).

Le magma qui domine le sens social des choses est donc actuellement ambigu. On confond la logique de l'ensembliste identitaire et l'imaginaire qui est devenu à saveur rationnelle à logique positiviste. Notons ici que lorsque Castoriadis parle de magma, c'est de cette relation des deux éléments (ensembliste identitaire et imaginaire) dont on peut extraire un nombre infini d'ensembles, de groupes, de significations intarissables ... Et ces significations qui en découlent, s'interrelient pour ne jamais s'épuiser. Cette chimie fait la spécificité et la richesse de la nature humaine. De là provient la création, dans le sens de questionnements nouveaux de la société. Ceci permet ou provoque le développement de la vitalité sociale.

La création

Castoriadis parle donc de société créative dans le sens où elle demeure toujours en mouvement.

"L'être historique dépasse l'être simplement vivant parce qu'il peut donner des réponses nouvelles aux mêmes situations ou créer de nouvelles situations. L'histoire ne peut pas être pensée selon le schéma déterministe parce qu'elle est le domaine de la création" (Castoriadis, 1975, p. 61).

L'humain est "programmé" si l'on peut dire, socialement pour s'insérer dans sa société, mais il peut faire ressurgir une question, une réaction ... qui renouvelle le social. De cette nouvelle exigence sortent de nouvelles questions. Ainsi, le cycle du nouveau se maintient.

Mais lorsque l'on veut encore imposer une grande vérité, une façon vraie de faire, on recommence à étouffer les gens et on retombe dans le mythe du rationnel. C'est ainsi que Castoriadis donne l'exemple marxiste de rêve du socialisme qui représente un rêve rationaliste. Après l'arrivée de Staline vers 1944, ce qui était un malaise intellectuel dans la gauche devint une certitude criante. La question russe pose un énorme problème, car on s'aperçoit confusément que même si la propriété privée "classique" a été éliminée, les travailleurs continuent d'être exploités, dépossédés et séparés des moyens de production.

La division sociale demeure, car elle se transforme en deux clans, soit les travailleurs et les dirigeants. Les changements politiques et économiques n'ont rien changé, car on est resté avec la même mentalité. On ne s'est pas préoccupé des aspects de la vie réelle quotidienne des gens. La question est posée. Pourquoi la révolution socialiste n'a rien donné? Castoriadis répond parce qu'elle ne s'est pas occupée des passions des gens, de leur vie ... Elle leur a imposé une prise de position intouchable, inébranlable, comme la religion chrétienne l'avait déjà fait en occident. Les seuls changements politiques ou économiques ne changent rien profondément. D'après Castoriadis, les mouvements révolutionnaires doivent cesser d'apparaître comme mouvements politiques, au sens traditionnel du terme. On ne doit plus chercher de grande vérité, ou des déterminismes mais une ouverture sur le monde, un mouvement concerné par tout ce que les hommes sont et subissent en société. C'est en ce sens que Castoriadis propose en réponse à cette ouverture sur la société de

redonner de l'importance à des éléments tels : le hasard, le non-causal, la création, le rationnel subjectif ..., soit à des valeurs que le rationalisme a voulu enrayer. Bref, réintroduire ces éléments dans nos schèmes de pensée. Comme dans le problème de l'équilibre de la société, réactiver l'imaginaire dans ce sens où cela permettrait de dépasser le mythe rationnel. Castoriadis veut démontrer que le tissu social est riche de plusieurs éléments disparates et que l'on doit respecter tous ces niveaux du savoir. Il nous explique par exemple :

"Pour que la Révolution aboutisse, il faut la veulerie du Tsar et le caractère de la Tsarine, il faut Raspoutine et les absurdités de la Cour; il faut Kerensky et Kornilov; il faut que Lénine et Trotsky reviennent à Pétrograd, et pour cela il faut une erreur de raisonnement de Grand État major allemand et une autre du gouvernement britannique" (Castoriadis, 1975, p. 68).

Castoriadis décrit assez bien à l'aide de cette image son postulat de base selon lequel l'histoire n'est pas déterminée, la société n'est pas calculable ou seulement rationnelle. Ces constatations, ces critiques l'amènent à nous démontrer que l'imaginaire rationaliste réduit beaucoup trop le social, puisque d'autres éléments entrent en ligne de compte. Les passions des gens, leur subjectivité, leur émotivité et leur créativité confirment à chaque jour l'existence de cet imaginaire social qui contient beaucoup plus que ce qu'est la société réelle ou concrètement identifiable. Finalement, la théorie de Castoriadis met l'accent sur l'analyse du monde rationnel actuel qui lui apparaît, également, comme irrationnel dans la mesure où ce concept mystifie la réalité. Sans

projeter de recettes pour le futur, ni créer une théorie totalisante ou universelle, Castoriadis démystifie nos perceptions face au rationalisme occidental et de ces théories réductionnistes.

Sociologie de l'art

Castoriadis pourrait donc nous permettre d'ouvrir les portes à une application concrète de la sociologie de l'art comme façon "globale" d'aborder la société. C'est-à-dire ne pas seulement penser en fonction d'une logique, du calculable, mais en fonction du mouvement social global. Ce dernier aspect permet à la société de se penser, de se définir selon ses besoins et désirs, plutôt que selon une soi-disant rationalité ou une terre promise (par exemple, marxisme, socialisme). C'est lorsque l'on sort de ces théories toutes faites que nous sommes le plus en mesure d'écouter, de prendre le pouls de la société, d'ouvrir le côté imaginaire. L'art pourrait, par conséquent, être un des éléments de la création imaginaire nous permettant de réétudier l'univers occidental capitaliste ou socialiste.

"Nous visons un état (...) où la collectivité puisse toujours transformer ses règles, sachant qu'elles ne procèdent ni de la volonté de Dieu, ni de la nature des choses, ni de la raison de l'histoire, mais d'elle-même, et que si son champ de vision est toujours nécessairement limité, elle n'est pas obligatoirement enchaînée à une position" (Castoriadis, 1975, p. 55).

Comme nous le constatons, Castoriadis ne parle pas directement du domaine des arts. Mais sa théorie permet d'ouvrir cette porte. Sa cri-

tique du rationalisme entraîne ce revirement vers des domaines plus sensibles du social. En fait, Castoriadis permet de resituer l'art comme un des domaines, de l'imaginaire et de légitimer un espace qui lui est propre.

C'est en ce sens que notre thèse est rejointe par la pensée de Castoriadis. Laisser l'humain se développer à tous les niveaux de la connaissance (l'art en faisant partie intégrante), sans vouloir tout définir, tout comprendre. Souvent, en cherchant trop les raisons, les fonctions des choses, on finit par leur enlever leur vitalité, leur importance propre. Vouloir expliquer le rôle du symbolisme social, c'est en fait ne pas en reconnaître l'importance.

L'humain a toujours baigné dans un monde imaginaire sans pouvoir complètement l'appréhender. Il est important de respecter cet élément. Tenir compte du savoir symbolique sans l'aliéner par la raison, par les institutions. L'imaginaire s'invente et est à inventer sous des modes nouveaux, libre de répondre aux besoins sociaux. "L'être est à être, car il est altération et auto-altération" (Castoriadis, 1978, p. 219), tout comme l'art, pourrions-nous ajouter.

Ce cheminement nous permet de critiquer les théories statiques en sociologie de l'art puisqu'elles ferment la voie pour réfléchir plus lucidement sur le social. Toute société est un système d'interprétation du monde. Il est normal que pour que la sociologie remplisse sa voca-

tion, soit l'appréhension du social, qu'elle soit ouverte, elle aussi, à la globalité de la création du monde social. Qu'elle perçoive ou questionne le social, en tenant compte également de l'information non discursive qui y circule. Si on accepte les prémisses de base soit que l'art est un fait social indéniable, qu'on peut l'appréhender comme une façon de définir le social, on doit en arriver à une sociologie basée sur une compréhension plus philosophique du côté sensible.

La réévaluation de la sociologie de l'art peut donc, avec l'aide d'une partie de la théorie de Castoriadis, s'effectuer en poussant ses propres limites. Elle doit suivre le développement social donc être ouverte et créative. L'émergence d'une nouvelle signification de l'art et de la perception ne doit pas retourner sous la tutelle de la raison qui instrumentalise, compartimentalise tout ce qu'elle touche. Pour continuer l'expansion du concept de l'art, qui va de pair avec une nouvelle définition du social, nous ne pouvons nous empêcher de citer une fois de plus Castoriadis : "l'être est essentiellement à être". Nous spécifions tout comme l'art, puisqu'il lui est inhérent. Donc, dès que nous fixons notre attention sur cet aspect, la mobilité, la vitalité, l'auto-altération de la sociologie de l'art devient évidente. Par exemple, nous pouvons comprendre beaucoup mieux qu'actuellement pourquoi la crise n'est pas seulement d'ordre économique ou politique. Elle touche tous les niveaux du questionnement humain. Cette théorie, qui n'en est pas une dans le sens classique du terme, implique évidemment l'apparition d'un nouveau type de regard social qui est à inventer et à réinventer, selon chaque époque, chaque société.

Conclusion

Pour un renouveau (suite)

Finalement, ce qui ressort de la brillante démonstration de Marcuse et de Castoriadis, c'est que l'art a sa propre raison interne. Il a une logique propre à lui qui ne convient pas au modèle rationaliste. L'art a la possibilité de se détacher du réel, du concret, afin de permettre une nouvelle réflexion ou perception sociale. C'est donc qu'il a une existence non pas de type contemplatif, idéaliste ... mais bien de type émancipateur. Expliquons-nous en nous rattachant à la pratique artistique concrète. En montrant qu'au sein même de la société rationnelle, subsiste l'art contre-culture, l'art under-ground ... L'art moderne révèle qu'un secteur échappe encore à l'instrumentalisation, à la production de par son caractère de protestation, de remise en question, l'art subsiste à l'instrumentalisation outrancière de la raison. Donc, la question de son statut et de sa fonction pourrait se transformer plus en question de résistance contre le nivellement de l'industrie culturelle et du principe dominant de la rationalité.

Le domaine des arts constitue donc par rapport à la sociologie plus un espace d'interrogation de notre société qu'un terrain d'analyse du discours esthétique lui-même. Marcuse lie étroitement l'art et la libération du principe de rendement. En fait, ce qu'il nous propose c'est finalement une critique de la société moderne qui étouffe toute spontanéité et création.

La nécessité de la réflexion philosophique sur l'art provient justement de ce changement de point de vue. L'art n'apparaît plus comme effet secondaire des domaines plus importants. Au contraire, il devient le prisme d'une réflexion nouvelle du social. Il en ressort tout simplement le constat d'un déséquilibre provoqué par les propres limites de la rationalité. Nous l'avons déjà illustré; l'échec de la science devant la maladie, la guerre, la révolte de mai 1968, etc.

Donc, on cherche une autre voie. Pourquoi par l'art?! Comme l'explique si bien Castoriadis, l'art, l'imaginaire, existe de façon inhérente à la société, aux individus. Ce n'est pas une nouvelle solution sortie d'on ne sait où. C'est simplement un aspect du social qui est là, qui est bien vivant mais qu'actuellement on tente à tout prix de réduire. La réflexion sur l'art amène donc obligatoirement une critique de la société contemporaine. Pourquoi avoir voulu étouffer le côté sensible du social?! On croyait avoir chassé tous les vieux mythes, les vieilles sorcières ...

Finalement, on en revient à dire qu'après tout, si depuis le début des temps les humains ont eu besoin d'imaginaire pour vivre pourquoi nier le nôtre ou le troquer pour un imaginaire rationnel qui n'offre aucun espoir. L'art est justement en mesure de proposer d'autres perspectives que celle de l'irrésistible marche en avant de la rationalité.

La simple existence de l'art remet en question nos valeurs scientifiques qui ont comme tradition de vouloir tout expliquer. Donc la question du statut et fonction des pratiques artistiques est reliée au contexte social dans le sens où le monde dont l'art est issu détermine également le discours qui l'entoure. C'est ainsi que dans un monde à domination rationnelle, afin de pouvoir le cerner, l'art va être perçu comme effet secondaire des domaines reconnus scientifiques objectifs. Alors que dans le monde comme le propose Marcuse, un monde où l'art serait perçu comme agent libérateur et créateur du social, l'art posséderait une autonomie qui lui est propre et qui en ferait une intelligence exploratrice de notre société. L'idée de l'art, d'une réflexion sur l'art apparaît dès lors comme essentielle puisqu'elle a pour but de légitimer la place de l'art dans la société et de nous permettre de changer de point de vue, de questionner différemment le social.

L'idée de l'art comme réconciliation avec notre aspect plus sensible et créateur ne conduit pas nécessairement à un monde meilleur. L'art n'est pas une source de consolation dans un monde désenchanté. Il s'agit en fait d'une seule chose, d'un seul projet, soit celui de recouvrer une nécessité de réflexion sur le point de vue de la raison.

Comme le dit si bien Ionesco dans Le roi se meurt :

"Les deux choses sont vraies. Cela dépend du point de vue" (Ionesco, 1968, p. 126).

"Il faut regarder des deux côtés, regarde aussi du mien" (Ionesco, 1968, p. 120).

Comme nous l'explique Castoriadis, il ne s'agit pas de substituer "l'art" comme vérité à la "rationalité" comme grande vérité immuable. Il s'agit bien d'un équilibre qui doit exister entre les deux aspects. Dans notre société trop rationalisante, l'art nous permet justement de prendre un temps de réflexion face à notre choix de société à saveur rationnelle. Nous nous devons de changer de point de vue afin de mettre en rapport une réflexion sur l'art et une critique de la société contemporaine. Car, une critique de la conception artistique sur le plan strict de la théorie de l'art n'est pas viable si elle ne s'articule pas, en même temps, sur une critique de la société moderne sur la rationalité. Elle ne serait pleinement pertinente puisque, comme nous l'ont démontré en partie les sociologues étudiés, cela aurait comme résultat d'obtenir une théorie sur l'idéologie artistique et non une réflexion globale du social. La conception de l'art, dès cet instant, si détachée de son contexte, renvoie à une prise de position théorique et partielle et non plus à une remise en question conséquente de l'attitude de négativité de la société moderne devant le domaine artistique. En conséquence de quoi, l'intérêt pour un tel travail n'existe que d'un point de vue idéaliste qui cherche à renouveler la pensée théorique.

Comme nous l'avions fait remarquer dans notre introduction, les théories sociologiques (3) ont eu beaucoup de cohérence sur le plan proprement théorique mais sont remises en question sur la plan de la pratique. Non pas que l'art "pratique" échappait totalement à leurs discours. Toutefois, de telles constructions glissent délibérément et subtilement dans les dédales du réductionnisme si coutumier en sociologie.

Le problème central de l'étude de l'art semble donc être celui de la légitimation, de la participation et de l'adhésion concrète de l'art à la société sans pour autant être réduit à un rôle ou une fonction spécifique. Nous croyons que les oeuvres d'art, la réflexion philosophique et sociale sont liées. Leur ennemi commun est la norme, l'explication rationnelle qui guette. En ce sens, Castoriadis a bien réétabli ces faits. Il démontre clairement l'existence de l'imaginaire qui dédouble le monde et qui fait la spécificité de l'humain. Un rééquilibre s'est créé. La domination rationnelle sur l'homme et sur la nature est démythifiée. L'imaginaire, l'art est réétabli du moins théoriquement. Remise en question théorique, rééquilibre théorique qui pourrait bien changer nos perceptions puisque l'aliénation due au rationalisme est démontrée. La prise de position concrète qui reste à accomplir en sociologie, par exemple, serait de rétablir la subjectivité du chercheur. De renégocier notre conception sociale par les aspects qui le constituent, entre autre par l'art.

Francastel nous disait que l'art était l'un des domaines explorateurs du social. Castoriadis franchit cette étape pour nous conduire encore plus loin en réadaptant tous les éléments subjectifs qui influencent notre vécu soit; le hasard, l'émotif, ..., ainsi que l'art.

Puissions-nous enfin reconnaître simplement la totalité de la société afin de mieux la comprendre. Non pas pour l'expliquer à tout prix mais pour la percevoir dans sa globalité.

CONCLUSION

Effets théoriques et pratiques

Comment conclure. Rien ne serait plus contraire à notre perspective que l'idée de proposer une théorie pour une nouvelle sociologie de l'art.

À la fin de cette démarche intellectuelle, nous arrivons à la conclusion simple qu'il faut légitimer un espace propre à l'art. D'autres conclusions pourraient être tirées mais à quel prix! Le cheminement que nous venons de faire en est beaucoup plus un de mise en garde contre le réductionnisme si fréquent dans l'étude sociologique de l'art qu'un cheminement menant expressément à une nouvelle réponse figée. Il y a pourtant dans cette thèse une certaine unité, un certain choix de réflexions pour ce phénomène aussi ouvert et imprévisible que celui de la création artistique. Il serait peut-être de mise de répondre aux questions du début de façon à réexaminer notre choix de parcours intellectuel. Il va sans dire qu'il n'est pas question pour nous de figer ce qui est en mouvement, de clôturer ce qui demeure ouvert, mais de simplement reconstituer notre réflexion. Pour ce faire, procédons par étapes.

Premièrement, l'hypothèse de base de cette thèse à savoir si on doit légitimer le discours des théories sociologiques en art, a été amplement démontrée. Notons que, tel que présenté dans notre introduction, nous entendons ici par légitimer les discours des théories en art, le fait de respecter la nature d'un tel domaine soit la vitalité, la mobilité de l'art (ceci selon la perspective de Castoriadis). En partant donc de nos

prémises de base, nous avons examiné si effectivement les théories sociologiques respectaient leur sujet d'étude.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la théorie de Francastel nous apparaît éclairante. Elle donne de bons outils comme première piste de réflexion mais elle possède ses propres limites. Elle ne vise qu'à constater l'autonomie de l'art au détriment d'une conception plus dynamique. En ce sens, l'intérêt de cette démarche se limite à la démonstration que Francastel exécute lors de son explication de l'art comme fait social autonome. Cette démonstration n'est toutefois pas sans importance, car il va sans dire que sans cette précision une réflexion sociologique sur l'art ne peut exister.

Duvignaud nous aide à faire la lumière sur l'aspect mouvant, changeant de l'art. Comme nous avons remarqué, sa perception de l'art, ou plutôt, de sa fonction permettait de reconnaître les différents visages de l'art selon les contextes sociaux. Mais cette reconnaissance se réalise au prix d'une perception plus réductionniste. Chez Duvignaud l'art est considéré avant tout par la fonction qu'il exerce dans l'ensemble (de la société). Dès lors, si l'art n'est pas défini explicitement comme pensée autonome, distincte des autres formes de savoir, il est souvent réduit à n'être que l'effet secondaire de faits sociaux (économie, politique, religion) qui eux sont reconnus comme autonomes. La théorie de Duvignaud confirme ainsi par la négative l'importance théorique des observations posées par Francastel, soit la nécessité de

postuler l'autonomie de l'art. Par ailleurs, notons que Duvignaud émet également des mises en garde contre des chasse gardées. En effectuant ces démystifications salutaires, il rend l'art accessible à une discipline telle la sociologie qui, afin de bien saisir son sujet, doit l'inclure dans la vie sociale concrète des gens, i.e., Duvignaud démystifie l'art en tant qu'essence divine ou intouchable pour le considérer comme un fait social. À notre avis, la théorie de Duvignaud gagne surtout son intérêt par cette mise au point nécessaire à la bonne compréhension de l'art. Il va sans dire que sans ces démystifications la philosophie et l'histoire auraient encore l'exclusivité de l'étude du domaine artistique.

Dans un troisième moment, Pierre Bourdieu pose aussi des interrogations pertinentes. Sa proposition de considérer l'art selon les classes sociales et l'éducation met en perspective toute la complexité et la richesse de ce domaine. Bourdieu qui, très brillamment, tente statistiquement de cerner l'utilisation de l'art confirme, comme il le fallait, le rapport étroit entre réalité sociale et art. Preuves à l'appui, et par une réflexion théorique sur la différenciation sociale, il nous fait découvrir toute la mobilité de l'art. Il ne parvient toutefois qu'en partie à expliquer l'art. Bien que soigneusement pensée, sa théorie dépasse peu l'analyse de l'utilisation sociale de l'art. Refusant d'étudier l'art dans sa spécificité il oublie que l'art n'est pas cernable, c'est-à-dire qu'il ne peut être compris dans sa globalité à l'intérieur d'une théorie de la lutte des classes. Il nous faut toutefois retenir que l'art peut et participe au maintien de l'ordre social.

Contre qui cependant, l'art se défile souvent pour devenir tout autre. Bourdieu aide donc à saisir la pluralité sociale du domaine artistique.

La revue de trois grands courants sociologiques, le structuralisme, le fonctionnalisme et le marxisme (en partie), nous a conduit à se poser une autre question : la méthode sociologique serait-elle trop réductionniste de par sa nature, pour comprendre ou plutôt appréhender un phénomène comme celui des arts? La réponse, deuxième étape de notre cheminement, semble être oui en grande partie. Les limites mêmes du discours sociologique l'ont prouvé dans nos premiers chapitres. Afin de compléter cette réponse, nous sommes allés chercher une autre voie; les philosophes, penseurs du social. Cette étape dans notre cheminement nous ouvre la porte, nous permettant de sortir du réductionnisme de la méthode sociologique.

En ce sens, par le biais de Marcuse, nous avons introduit des concepts hors du champ de la rationalité et du principe de rendement. Ce cheminement nous a permis de mieux comprendre que plusieurs perceptions du social sont possibles. Par exemple, au principe de réalité issu du rationalisme qui, selon Marcuse, apparaît aujourd'hui comme dominant et aliénateur, on peut opposer l'art comme nouveau principe de plaisir. Ce dernier étant alors perçu comme agent libérateur du social. Le principe de plaisir, le ça, l'art ... devient ainsi un des moyens pour contrer le monde de froideur, d'exploitation, de sur-exploitation devrais-je dire. Marcuse a le mérite d'ouvrir les portes sur des conceptions qui ne nous

sont pas familières. Vivant actuellement dans une réalité dominée par le principe de rendement, nous n'avons pas spontanément l'impression qu'un autre mode de pensée est possible. Marcuse nous y introduit et permet enfin d'ouvrir les frontières du domaine des arts. Son discours prend toute sa légitimité dans cette ouverture d'esprit, dans cette remise en question des valeurs sociales établies.

Cette prise de position permet à Castoriadis, dernier chapitre, de compléter le tout en émettant à son tour ses réserves sur le mode de pensée rationnel. La pensée rationnelle, voulant tout expliquer, a voulu évacuer le domaine des arts ou plutôt, dans la conception de Castoriadis, l'imaginaire social. Aspect de la société qui y est inhérent, constitutive même de celle-ci, l'imaginaire social est nié ou plutôt falsifié en ce moment. Comme nous l'avons vu, Castoriadis démontre que l'imaginaire est actuellement un imaginaire du rationnel. La société actuelle s'est créée un mythe du rationnel qui croit pouvoir exclure tout aspect de vie intérieure, toute subjectivité. La prise de conscience que nous permettent ces deux derniers auteurs est en fait une remise en question du monde rationnel, remise en question au centre de laquelle est la dimension artistique, créatrice de la condition humaine. Remise en question que nos sociologues prétendaient avoir effectuée autour des années soixante. Mais, étant demeuré trop près de la méthodologie traditionnelle en sociologie, il ont, semble-t-il, dévié de leur mission. Expliquons plus à fond cet élément.

Si l'on fait une remise en question du monde de froideur de la science, comment penser y répondre par des catégorisations et des explications? La conclusion qu'il nous est possible d'effectuer aujourd'hui, à la lumière de notre démarche, est que l'art n'a pas à être expliqué mais seulement à être reconnu. Autrement dit, il faut considérer son existence, son autonomie et la spécificité de sa forme de questionnement social. Notre réalité sociale en tant que groupe distinct ne provient pas seulement de la vie économique ou politique mais de la globalité de la société. Par exemple, les différentes manifestations que l'on retrouve dans le domaine des arts sont une source inépuisable de questionnements pour un renouveau de notre société et de nos valeurs ...

Les catégorisations de styles, d'étiquetage ... peuvent servir aux critiques artistiques ou amateurs d'art. En tant que sociologues, elles apparaissent comme discutables, ou elles importent peu pour saisir la portée réelle de l'art comme fait social autonome. L'essentiel du vouloir sociologique serait dès lors plutôt de répondre d'une façon plus sensible aux questions posées par le social. À ce titre, l'art devient un outil de réflexion. Car, comprendre ce qui se joue dans la création c'est comprendre, en partie, comment se manifeste l'esprit novateur qui caractérise si bien l'espèce humaine. Or donc, mis à part les domaines tels que la politique, l'économique, le religieux ..., l'art questionne et renouvelle aussi le social. Par le biais d'une réflexion sur l'art, le sociologue peut être en mesure de mieux cerner les problèmes ou manifestations sociales qui se déroulent devant lui. C'est sur cette conclu-

sion que se termine notre démarche intellectuelle. Autrement dit, ce n'est pas dans cette thèse qu'il faut chercher une réponse concrète pour une nouvelle sociologie mais dans une réflexion, dans une exploration plus vaste et plus globale du social. Nous n'avons ici que tenté de débrouiller les pistes emmêlées dans ce domaine "des arts" pour en dégager quelques lignes de force et certains enjeux. Ceci afin d'y voir plus clair.

Une nouvelle étape s'ouvre à nous, celle de mettre à l'épreuve cette nouvelle attitude de la sociologie vis-à-vis le domaine des arts. Il nous faut entrer en contact avec la création actuelle afin de poursuivre cette réflexion. Cette proposition n'implique pas une réponse unique, théorique, globalisante ... ce qui est clos désormais. Au contraire, nous parions sur des réponses différenciées qui n'apporteront pas une solution mais une mobilité dans la réflexion rendant la subjectivité aux chercheurs. Il s'agirait de traverser les différents champs du social, de les confronter, de les questionner. Bref, de les éclairer l'un par l'autre, sans prétendre y trouver la vérité mais une compréhension momentanée du social.

Bibliographie

Adorno, Théodor, W.

- 1976, Le sens commun, Édition de Minuit, Paris
- 1982, Théorie esthétique, Klincksck, Paris (1956)
- 1985, Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, Paris (1958)

Andler, Charles

- 1979, Le pessimisme esthétique de Nietzsche, tome II, dans Nietzsche sa vie et sa pensée, Gallimard, Paris (1958)

Aron, Raymond

- 1969, Les étapes de la pensée sociologique, Gallimard, Paris (1967)

Attalie, Jacques

- 1967, Bruits, Presses universitaires de France, Paris

Bataille, Georges

- 1980, La part maudite, Édition de Minuit, Paris (1967)

Baudrillard, Jean

- 1976, L'échange symbolique et la mort, Gallimard, Paris
- 1984, De la séduction, Denoël, Paris (1979)
- 1986, La société de consommation, Le point, Denoël, Paris (1970)

Benjamin, Walter

- 1986, Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, Flammarion, Paris (1919)

Bourdieu, Pierre et J.-C. Passeron

- 1969, Les héritiers, Édition de Minuit, Paris (1964)

Bourdieu, Pierre et Alain Darbel

- 1985, L'amour de l'art, Édition de Minuit, Paris (1969)

Bourdieu, Pierre

- 1980, La distinction critique sociale du jugement, Édition de Minuit, Paris (1979)

Breton, André

1970, Manifeste du surréalisme, Gallimard, Paris (1924)

Castoriadis, Cornélius

1973, La société bureaucratique, Tome I, Édition 10/18, Paris

1975, Institution imaginaire de la société, Édition du Seuil, Paris

1978, Domaine de l'homme. Les carrefours du labyrinthe, Tome I, Paris

1979, Capitalisme moderne et révolution, Tome I, Union générale d'éditions, Paris

Duvignaud, Jean

1965, L'acteur, Éditions Galimard, Paris

1966, Introduction à la sociologie, Édition Gallimard, Paris

1967, La sociologie de l'art, Presses universitaires de France

1970, Spectacle et société, Denoel-Gonthier

1976, Le théâtre, Librairie Larousse

Ellul, Jacques

1972, L'espérance oubliée, Gallimard, Paris

1980, L'empire du non-sens, Presses universitaires de France, Paris

Fink, Eugen

1965, La philosophie de Nietzsche, Édition de Minuit, Paris

Fischer, Hervé

1977, Théorie de l'art sociologique, Casterman, Paris

Flemming, John

1984, L'histoire mondiale de l'art, Édition Bordas, Paris

Foucher, Max-Pol

1979, L'art du monde, 9 volumes, Éditions Elsevier Séquoix, Paris, Bruxelles

Franccastel, Pierre

1942, L'humanisme roman, Mouton Lattage, Paris

1970, Études de sociologie de l'art, Denoël-Gonthier, Paris

1976, La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire, Denoël-Gonthier, Paris

1983, Art et technique, Denoel-Gonthier, Paris (1956)

1983, Histoire de la peinture française, 2 volumes, Gonthier, Paris, Vol. II (1955)

1984, Histoire de la peinture française, 2 volumes, Gonthier, Paris, Vol. I (1955)

Freud, Sigmund

1971, Malaise dans la civilisation, Presses universitaires de France, Paris (1929)

Goldman, Lucien

1973, Lukacs et Heidegger, Denoël, Paris

1975, La création culturelle dans la société moderne, Denoël, Paris (1971)

1975, Le Dieu caché, Gallimard, Paris (1959)

1977, Le structuralisme génétique, Denoël-Gonthier, Paris

1986, Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris (1964)

Leroi Gourhan, André

1983, Le fil du temps, Fayard, Paris

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

1964, L'art symbolique, Aubier Montaigne, Paris

1964, Introduction à l'esthétique, Édition Aubier Montaigne, Paris

1970, Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé, Gallimard, Paris (1930)

Ionesco, Eugène

1968, Le roi se meurt, Éditions Françaises Inc., Paris

Kandinsky, Wassily

1983, Point ligne plan, Denoël, Paris (1926)

1984, Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Denoël, Paris (1954)

Klein, Robert

1970, La forme et l'intelligence, Gallimard, Paris

Lukacs, Georges

1974 L'âme et les formes, Gallimard, Paris (1911)

1979 La théorie du roman, Gonthier, Paris (1920)

Lyotard, J.-F.

1978, Économie libidinale, Édition de Minuit, Paris (1974)

1985, La condition postmoderne, Édition de Minuit, Paris (1979)

Marcuse, Herbert

1968, La fin de l'utopie, Seuil, Paris

1969, L'homme unidimensionnel, Seuil, Paris

1969, Philosophie et révolution, Denoël-Gonthier, Paris (1969)

1972, Vers la libération, Denoël-Gonthier, Paris

1973, Contre révolution et révolte, Seuil, Paris

1979, La dimension esthétique, Seuil, Paris

1982, Eros et civilisation, Éditions de Minuit, Paris (1963)

Marx, Karl

1970, Idéologie allemande, Garnier-Flammarion, Paris (1845)

McCormick, Peter J.

1985, L'art a ses raisons, Éditions de l'Université d'Ottawa,
Ottawa

Moktar, Diane,

1985, Culture, art et création historique, Sociologie et sociétés, Vol. XVII, No. 2, octobre 1985, les presses de
l'Université de Montréal, p. 27-32.

Nietsche, Friedrich

1982, Ecce homo, Denoël-Gonthier, Paris (1909)

1986, La naissance de la tragédie, Gallimard, Paris (1871)

Panofsky, Erwin

1975, La perspective comme forme symbolique, les Éditions de
Minuit, Paris (1932)

Rocher, Guy

1969, Introduction à la sociologie générale, 3 volumes,
Éditions Hurtubise, HMH, Montréal

Scarpetta, Guy

1985, L'impureté, Bernard Grosset, Paris

Schapiro, Meyer

1982, Style, artiste et société, Gallimard, Paris

Section Encyclopédie

1972,

Les dictionnaires Marabout, Université, Savoir moderne, La sociologie, Tome I, Tome II et Tome III.

1984,

Encyclopedia Universalis, "Sociologie de l'art", 1984,
Volume 16.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, nous avons voulu poser une réflexion sur la sociologie de l'art des années 1960 en Occident. Pour ce faire, nous avons examiné différentes théories contemporaines en sociologie de l'art dans le but d'évaluer la légitimité de certains de ces discours. Nous avons voulu montrer que l'un des présupposés les plus importants de ces différentes théories consistait à postuler que l'art reflète les situations d'un groupe social, d'une époque, d'une culture à un moment donné de son histoire, ou encore, les idéologies et les aspirations des classes sociales, ce qui permet la réalisation de messages spécifiques.

Mais ces théories, malgré leur grande cohérence sur le plan proprement théorique, semblent mises en cause, dans certains cas, lorsqu'elles sont mises en relation avec la globalité de la société. Il faut alors questionner le rapport de la théorie sociologique à la complexité de la vie sociale. À cet égard, nous avons montré à partir de l'hypothèse que l'art fait partie du tout d'une société (de son intelligence) comme complément mais non comme effet, ni comme promoteur, que des théories qui posent l'art comme idéologie ou comme reflet réduisant par le discours théorique l'opération "réelle" de l'art. Il nous est apparu qu'en posant l'art sur le plan de l'idéologie ou de l'interprétation du social, ces théories réalisent ce qu'elles devraient critiquer : le réductionnisme et

la catégorisation, enfermement d'un art vivant dans une définition de fonction, d'utilisation.

L'énonciation du discours sur l'art, si elle n'est pas "revue" par une réflexion plus créatrice, risque d'enfermer l'art dans les musées et de passer à côté de toute sa force quotidienne. C'est pourquoi, deuxième étape de cette thèse, nous avons voulu questionner le rapport art/société de façon à vouloir comprendre l'art sans l'expliquer à tout prix. En ce sens où une analyse, comme celle de la pensée critique ou comme celle de Cornélius Castoriadis, envisage une approche plus philosophique. Il en découle une appréhension critique du social où l'art apparaît comme un élément de remise en question, de redéfinition des valeurs établies. L'art comme agent créateur (l'imaginaire dans le sens de Castoriadis) qui s'oppose en quelque sorte au rationalisme (ensembliste identitaire dans le sens de Castoriadis) de notre siècle. L'art, défini dès lors comme un élément du quotidien, inhérent à notre vécu, sort des définitions réductionnistes et apparaît comme un élément explorateur et informateur du social ou du changement social.

C'est sur cette base d'analyse que nous vous présentons aujourd'hui cette thèse qui se veut un questionnement de la légitimité des discours sociologiques en art par rapport à une approche que l'on pourrait

qualifier de "critique" dans le sens de nouveau ou de plus sensible. La question est lancée. Peut-il y avoir une sociologie de l'art qui respecte bien la vitalité de son sujet d'étude?! C'est-à-dire, une sociologie de l'art dont les présupposés s'accorderaient avec ceux que nous avons établis comme légitime comme le rappelle Cornélius Castoriadis, et de l'élément innovateur et explorateur qu'il reconnaissait. Cette mise au point est nécessaire puisque tout au long de cette thèse les critiques et commentaires qui seront posés découlent de la perspective que Castoriadis propose du social, de la rationalité et de l'imaginaire. Donc, sur ce, débutons notre cheminement théorique en ne perdant pas de vue notre orientation première soit; celle de percevoir comme légitimes les discours qui proposent l'art comme un élément innovateur et explorateur du social.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA