

Leighninger, Leo Litwak, Eleanor Lyon, Arline Meyer, Leonard Meyer, Dan Morganstern, Chandra Mukerji, Charles Nanry, Susan Lee Nelson, Richard Peterson, Ellen Poole, Barbara Rosenblum, Clinton Sanders, Grace Seiberling, Barbara Herrnstein Smith, Carl Smith, Malcolm Spector, Anselm Strauss, Helen Tartar, Susan Vehlou, Gilberto Velho, Klaus Wachsmann, Brenda Way et Nancy Weiss.

Chapitre premier

Mondes de l'art et activité collective

J'avais pour règle d'être à ma table de travail chaque matin à 5 h 30 ; et j'avais pour autre règle de ne m'accorder aucune indulgence. Un vieux domestique qui était chargé de me réveiller, et à qui je donnais une prime de cinq livres par an pour cette tâche, ne s'accordait aucune indulgence. Durant toutes ces années passées à Waltham Cross, il ne se présenta pas une seule fois en retard avec le café qu'il était chargé de m'apporter. Je suis bien obligé de penser que je lui dois ma réussite plus qu'à tout autre. En commençant à cette heure-là, je pouvais terminer mon travail d'écriture avant de m'habiller pour le petit déjeuner.
Anthony Trollope. 1947 [1883], p. 227.

Si le romancier anglais plaisantait peut-être en rapportant ces faits, sa façon de se faire réveiller et de se faire porter du café n'en était pas moins indissociable de son mode de travail. Nul doute qu'il aurait pu se passer de café s'il l'avait fallu ; mais il n'a pas eu besoin de s'en passer. Nul doute que n'importe qui aurait pu remplir le rôle du domestique ; mais étant donné le mode de travail de Trollope, quelqu'un devait forcément le remplir.

Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L'œuvre porte toujours des traces de cette coopération. Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art. L'existence de mondes de l'art comme la façon dont elle influe sur la production et la consommation des œuvres invitent à une approche sociologique des arts. Ce n'est pas là une démarche qui débouche sur des jugements esthétiques, même si beaucoup de sociologues de l'art se sont donné cette mission. Elle débouche en

fait sur une meilleure appréhension de la complexité des réseaux coopératifs dont l'art procède, de la façon dont les activités de Trollope et de son domestique se coordonnent avec celles des imprimeurs, éditeurs, critiques, bibliothécaires et lecteurs dans le monde de la littérature victorienne, sur une meilleure appréhension enfin des réseaux et des phénomènes résultants mis en jeu dans tous les arts.

L'art comme activité

Que l'on songe à toutes les activités qu'il faut mener à bien avant qu'une œuvre d'art prenne son aspect définitif. Pour qu'un orchestre symphonique donne un concert, par exemple, il a fallu inventer des instruments, les fabriquer et les conserver en bon état, il a fallu mettre au point une notation et composer de la musique en utilisant cette notation, des gens ont dû apprendre à jouer sur leurs instruments respectifs la partition ainsi notée, il a fallu trouver le temps et le lieu nécessaires aux répétitions, annoncer le programme du concert, organiser la publicité, vendre des places et attirer un public capable d'écouter, de comprendre peu ou prou, et d'apprécier le concert. On pourrait dresser une liste comparable pour tous les arts du spectacle. Moyennant quelques modifications mineures (les fournitures à la place des instruments, l'exposition à la place du concert), cette liste vaut également pour les arts plastiques et (à condition de remplacer les fournitures par la langue et l'écriture, l'exposition par la publication) pour les arts littéraires.

La liste des choses à faire varie bien évidemment d'un moyen d'expression à l'autre, mais on peut énumérer à titre indicatif les différentes activités qui doivent être exercées. D'abord, quel qu'un doit avoir l'idée du genre d'œuvre qu'il s'agit de réaliser et de sa forme particulière. Cette idée peut germer dans l'esprit de son auteur longtemps avant la réalisation effective de l'œuvre, ou elle peut surgir dans le cours du travail. Elle peut être brillante, originale, pénétrante et émouvante ou superficielle et banale, absolument impossible à distinguer de milliers d'autres idées conçues par d'autres personnes tout aussi dépourvues de talent et indifférentes à ce qu'elles font. La conception de l'idée peut exiger un effort et une concentration énormes, mais cette idée peut aussi s'offrir spontanément ou découler de l'application de recettes éprouvées. La qualité de l'œuvre n'est pas forcément liée à son mode de création. Les procédés de création artistique donnent tous de bons résultats avec certaines personnes, et pas avec d'autres ; tous aboutissent à des œuvres dont la qualité va du meilleur au pire quels que soient les critères retenus.

Une fois conçue, l'idée doit être mise à exécution. La plupart des idées artistiques prennent une forme matérielle : film, peinture, sculpture, livre, ballet, bref une chose que l'on peut voir, entendre ou toucher. Même l'art conceptuel qui prétend se réduire à des idées prend la forme d'un texte dactylographié, d'un discours ou de photographies, ou de l'une quelconque de leurs combinaisons possibles.

Certaines œuvres d'art sont exécutées par des moyens si simples et si ordinaires, en apparence, que tout ou partie de la réalisation de l'œuvre ne soulève aucune difficulté pour personne. À première vue, il n'est pas très compliqué de faire imprimer ou photocopier des livres. D'autres œuvres réclament pour leur exécution un savoir-faire très particulier. Une idée musicale matérialisée par une partition doit être interprétée, et cela exige une formation préalable, de la compétence et de la sensibilité. Une pièce de théâtre une fois écrite doit être jouée, et cela aussi exige une formation préalable, de la compétence et de la sensibilité. (Il en va de même en fait pour l'impression des livres, mais on ne s'en rend pas toujours compte.)

Une autre activité est déterminante dans la production des œuvres d'art : la fabrication et la distribution des fournitures et du matériel nécessaires à la plupart des activités artistiques. Les instruments de musique, les peintures, les toiles, les chaussons de danse, les costumes, les caméras, la pellicule, toutes ces choses doivent être fabriquées et mises à la disposition de ceux qui les utilisent pour produire des œuvres d'art.

La réalisation des œuvres d'art prend du temps. La fabrication des fournitures et du matériel en prend aussi. Ce temps doit être gagné sur d'autres activités. En règle générale, les artistes gagnent du temps sur la fabrication des fournitures en se procurant de l'argent par un moyen ou un autre et en l'utilisant pour acheter ce dont ils ont besoin. Le plus souvent, mais pas toujours, ils se procurent l'argent en diffusant leurs œuvres auprès du public en échange de quelque forme de paiement. Bien sûr, certaines sociétés, et certaines activités artistiques, ne s'insèrent pas dans les circuits d'une économie monétaire. Un organe gouvernemental peut allouer des crédits à des projets artistiques. Ailleurs, des personnes qui produisent des œuvres d'art peuvent les troquer contre ce dont elles ont besoin, ou alors elles peuvent consacrer à la production artistique le loisir que leur laissent leurs autres occupations. Leurs activités ordinaires peuvent encore conduire à une production qu'elles tiennent, ou que nous tenons, pour artistique quand bien même leur travail ne relèverait pas officiellement de l'art : ainsi des

femmes qui confectionnaient des quilts pour un usage familial. Quel que soit leur mode de production, les œuvres font l'objet d'une diffusion, laquelle procure les moyens matériels de réaliser d'autres œuvres.

Il est encore des activités, que l'on peut dire de « renfort », qui doivent intervenir à différents stades. Elles varient selon la discipline artistique, et consistent par exemple à balayer la scène du théâtre et apporter le café, à tendre ou maroufler les toiles et encadrer les peintures achevées, à préparer la copie et relire les épreuves d'un livre. Cette catégorie englobe toutes sortes d'activités techniques (la manipulation des machines utilisées pour l'exécution de l'œuvre), mais aussi des activités qui visent simplement à libérer les exécutants de tâches quotidiennes fastidieuses. Disons que c'est une catégorie résiduelle où nous rangerons toutes les activités difficiles à classer ailleurs.

Une fois l'œuvre réalisée, il faut encore que quelqu'un y soit sensible, affectivement ou intellectuellement, « y trouve quelque chose », l'apprécie en somme. C'est la vieille énigme : « si un arbre tombe dans la forêt et que personne ne l'entende, a-t-il fait du bruit ? » La solution tient dans une simple définition : le phénomène qui nous occupe consiste dans la réalisation et l'appréciation de l'œuvre ; il ne se conçoit pas sans la présence d'un public qui réagit et porte une appréciation.

Une autre activité consiste à forger l'argumentation qui justifie le sens et l'intérêt de toutes les activités déjà énumérées. Cette justification prend quasi invariablement la forme d'un discours esthétique plus ou moins naïf, d'une légitimation philosophique qui assigne à ce qui est en cours de réalisation la qualité d'art, et fait comprendre que l'art apporte quelque chose d'indispensable aux individus et à la société. Toute activité sociale s'accompagne de justifications de cet ordre, nécessaires dans les périodes où des observateurs extérieurs s'interrogent sur son utilité ; et il y a toujours quelqu'un pour s'interroger ainsi, à commencer par ceux qui se livrent à l'activité en question. Secondairement, il s'agit d'évaluer les différentes œuvres et de déterminer si elles correspondent aux normes qui valent pour la justification esthétique de leur classe d'appartenance, ou si ce n'est pas la justification elle-même qui devrait être reconsidérée. Seul cet examen critique du travail accompli et du travail en cours permet à ceux qui participent à la réalisation des œuvres d'art de décider ce qu'ils doivent faire quand ils passent à l'œuvre suivante.

La plupart de ces choses ne peuvent s'improviser. Elles exigent une certaine formation préalable. Les personnes concernées doivent

apprendre les techniques particulières à la sorte de travail qu'elles vont accomplir, qu'il s'agisse de la conception d'idées, de leur exécution, de l'une des nombreuses activités de renfort, ou encore de l'appréciation et de la critique. Il faut donc que des gens dispensent l'instruction et la formation nécessaires à cet apprentissage.

Enfin, tout ce qui précède suppose l'existence d'un ordre social capable de garantir une certaine stabilité à l'action de ceux qui travaillent dans le domaine artistique, de leur donner l'impression qu'il y a effectivement une règle du jeu. Si les systèmes de soutien et de distribution reposent sur la propriété privée, le droit de propriété doit être garanti d'une façon ou d'une autre. L'État, qui trouve son compte dans les objectifs susceptibles de mobiliser des gens pour une action collective, doit permettre la production des objets et manifestations qui constituent l'art, et le cas échéant apporter un soutien actif.

A maintes reprises, j'ai pris un ton impératif : les gens *doivent* faire ceci, l'État *doit* faire cela. Qui le prescrit ? Pourquoi telle ou telle personne devrait-elle faire telle ou telle chose ? Il est assez facile d'imaginer ou de rappeler des circonstances où ces activités ne sont pas accomplies. Or, que disais-je au début ? « Que l'on songe à toutes les activités qu'il faut mener à bien *avant qu'une œuvre d'art prenne son aspect définitif*. » Autrement dit, les impératifs ne valent que si les choses doivent se dérouler de telle manière précise, et pas autrement. Mais rien n'oblige à procéder uniquement de la sorte. Si l'une ou l'autre des activités n'est pas menée à bien, l'œuvre sera produite autrement. Si personne ne l'apprécie, cela ne l'empêchera pas d'exister. Si personne n'encourage sa réalisation, elle se passera d'encouragement. Si une partie du matériel n'est pas disponible, le travail se fera autrement. Bien entendu, ces carences auront des répercussions sur l'œuvre produite. Ce ne sera pas la même œuvre. Mais de là à dire que l'œuvre ne peut exister si toutes les activités évoquées ne sont pas menées à bien, il y a une distance infranchissable. Ces activités peuvent se dérouler de façons diverses et conduire à des résultats tout aussi divers.

Les poètes, par exemple, dépendent des imprimeurs et des directeurs de revues ou des éditeurs pour la diffusion de leurs œuvres. Que ces intermédiaires leur fassent défaut, pour des raisons politiques ou économiques, et ils trouvent d'autres moyens de diffusion. Les poètes soviétiques font circuler leurs œuvres sous forme de samizdats dactylographiés par leurs soins. Des lecteurs retapent les manuscrits pour multiplier le nombre d'exemplaires en circulation, lorsque les maisons d'édition d'État se refusent à en

assurer l'impression et la diffusion. Dans les pays capitalistes, si les éditeurs ne veulent pas publier un livre, un poète peut photocopier ou photocopier ses œuvres, comme le font souvent les poètes américains, qui utilisent au besoin le matériel de l'établissement scolaire ou du bureau où ils travaillent. Si, après cela, personne ne veut distribuer leurs œuvres, les poètes peuvent le faire eux-mêmes en offrant des exemplaires à des parents ou des amis, ou en les vendant à des inconnus dans la rue. Ils peuvent encore tout honnêtement garder leurs œuvres pour eux. C'est ce qu'Emily Dickinson a fait quand, échaudée par quelques expériences malheureuses avec des correcteurs qui avaient modifié sa ponctuation « fautive », elle estima qu'elle ne pourrait pas publier ses œuvres sous la forme qu'elle souhaitait. (Johnson, 1955.)

Quand ils n'utilisent que des moyens de diffusion marginaux, ou pas de circuit de distribution du tout, les artistes subissent des préjudices certains, et leurs œuvres prennent une forme différente de celle qu'elles auraient pu prendre si elles avaient eu droit à une diffusion normale. En général, ils considèrent cette situation comme une véritable calamité, et tâchent d'obtenir un accès aux filières normales de distribution ou à tout autre service qui leur aurait été refusé. Mais, comme nous le verrons, les moyens habituels de mener à bien les activités de renfort réduisent considérablement le champ des possibilités. De sorte que le fait de ne pouvoir les employer, s'il comporte des inconvénients indéniables, ouvre aussi des perspectives nouvelles. L'accès à tous les moyens et procédés normaux est un cadeau empoisonné.

Nous voilà donc bien loin d'une théorie fonctionnaliste qui donnerait à entendre que les activités doivent se dérouler d'une certaine manière sous peine d'écroulement du système social. Les systèmes sociaux producteurs d'art se maintiennent de façons très diverses, quoique jamais tout à fait identiques à celles du passé. La thèse fonctionnaliste est exacte au sens banal où les procédés en vigueur ne se maintiendront dans leur état actuel que si toutes les conditions nécessaires à leur perpétuation continuent à être remplies. Elle est inexacte quand elle fait croire à une quelconque nécessité de perpétuer ces procédés sous une forme immuable.

La division du travail

Étant donné tout ce qu'il faut faire avant qu'une œuvre d'art prenne son aspect définitif, qui va s'en charger ? Prenons le cas extrême où une seule personne ferait tout : elle fabriquerait tout, inventerait tout, aurait toutes les idées, interpréterait ou exécuterait

l'œuvre, serait touchée par cette œuvre et l'apprécierait, sans l'intervention d'un tiers. Cette situation est difficile à imaginer, car tous les arts que nous connaissons, comme toutes les activités humaines, supposent la coopération d'autrui.

Si d'autres personnes assument certains des activités, comment les participants se répartissent-ils les tâches ? Prenons l'autre cas extrême où chaque activité incomberait à une personne différente, à un spécialiste qui n'accomplirait qu'une opération bien déterminée, un peu comme sur les chaînes de montage de la grande industrie. Cette situation est aussi invraisemblable que son inverse, même si certains arts n'en sont pas très éloignés dans la pratique. Le long générique qui défie presque inmanquablement à la fin d'un long métrage de Hollywood témoigne à l'évidence de cette segmentation très poussée des tâches. Cette parcellisation du travail caractérise notamment tous les films à gros budget. Elle est favorisée par les conventions collectives qui attribuent des compétences exclusives aux différents syndicats professionnels, et par un système de promotion dans la carrière qui repose entièrement sur les citations au générique, et ce pour toute l'industrie du cinéma (Robert Faulkner, 1982, analyse le rôle des génériques de films dans la carrière des compositeurs de Hollywood).

On dirait qu'il n'y a pas de limites à la segmentation des tâches. Témoignage le générique de fin de *L'Ouagan (Hurricane)*, réalisé en 1978 (tableau I). Il y avait un directeur de la photographie, Sven Nykvist, mais il ne faisait pas lui-même les prises de vues. Cela, c'était le travail d'Edward Lachman. Cependant, Lachman n'effectuait pas toutes les tâches liées au manœuvre de la caméra. C'était Dan Myhrman qui la chargeait et, s'il fallait modifier la mise au point pendant le tournage d'une scène, c'était Lars Karlsson qui faisait ce réglage. En cas d'incident technique, c'était Gerhard Hentschel qui réparait la caméra. Habiller et maquiller les acteurs, établir le découpage, faire répéter les dialogues, dessiner les décors, préparer les accessoires, régler les aspects financiers du tournage, c'étaient autant de tâches réparties entre un certain nombre de personnes dont les noms apparaissent à l'écran. Encore ce générique ne reflète-t-il pas toute l'ampleur de la division du travail : quel qu'un a dû dactylographier le scénario et le reproduire à plusieurs exemplaires, quel qu'un d'autre a dû recopier les différentes parties d'orchestre de la musique composée par Nino Rota, puis un chef d'orchestre et des musiciens dont les noms ne figurent pas au générique ont dû interpréter cette musique.

Les situations que l'on constate dans la pratique artistique s'échelonnent entre ces deux cas extrêmes d'une seule personne qui

ferait tout et d'une personne différente pour chacune des tâches les plus infimes. Les diverses catégories de travailleurs s'emploient chacune à un « faisceau de tâches » (Hughes, 1971, pp. 311-316). Pour analyser un monde de l'art, nous repérons les catégories de travailleurs qui le caractérisent et le faisceau de tâches qui revient à chacune.

Aucun des aspects techniques d'un art ne peut faire paraître une répartition des tâches plus « naturelle » que les autres, même si certaines divisions du travail sont assez traditionnelles pour sembler inhérentes à la discipline artistique. Prenons par exemple les relations entre la composition et l'interprétation de la musique. Dans la musique symphonique et la musique de chambre classiques de la seconde moitié du XX^e siècle, les deux activités sont bien distinctes, et chacune est censée correspondre à un travail très spécialisé. Il n'en a pas toujours été ainsi. Beethoven, comme la plupart des compositeurs de son époque, interprétait également sa musique ou celle des autres, de même qu'il pouvait diriger un orchestre ou improviser au piano. À l'heure actuelle encore, quelques rares interprètes composent comme le faisaient les pianistes Rachmaninov et Paderewski. Quand des compositeurs donnent des concerts, c'est souvent parce que l'interprétation rapporte beaucoup plus que la composition. Ainsi, Stravinski a écrit trois œuvres pour piano, dont deux pour piano et orchestre, destinées à des pianistes de même niveau que lui, et un concerto pour deux pianos qu'il pouvait interpréter avec son fils Soulima dans les petites villes où il n'y avait pas d'ensemble symphonique. L'interprétation de ces morceaux (dont il s'est réservé l'exclusivité pendant plusieurs années) et la direction d'orchestre pour ses propres œuvres lui permettaient de conserver le niveau de vie auquel il était parvenu grâce à sa collaboration avec Diaghilev et les Ballets russes (cf. White, 1983 [1966], pp. 95-96, 333-334 et 402).

La formation des musiciens classiques renforce cette division du travail. Le compositeur contemporain Philip Glass explique que les élèves inscrits en classe de composition à la Juilliard School of Music possèdent déjà la technique d'un instrument. Après leur entrée dans cette école, ils consacrent beaucoup plus de temps à la composition qu'à leur instrument, tandis que ceux qui étudient en classe d'interprétation continuent à pratiquer leur instrument à temps plein. Bientôt, les instrumentistes jouent beaucoup mieux que les apprentis compositeurs, si bien que ces derniers abandonnent leur instrument. Et les œuvres qu'ils peuvent composer sembleront faciles aux instrumentistes, alors qu'eux-mêmes seront incapables de les jouer (Ashley, 1978).

Tableau I

L'OURAGAN (générique de fin)

Mis en scène par	Jan Troell
Produit par	Dino de Laurentis
Scénario de	Lorenzo Semple, Jr.
D'après le roman	Charles Nordhoff et James Norman Hall
Producteur délégué	Lorenzo Semple, Jr.
Directeur de la photographie	Sven Nykvist, A.S.C.
Musique de	Nino Rota
Chef monteur	Sam O'Steen
Conception des décors et costumes	Daniilo Donati
Réalisateur 2 ^e équipe	Frank Clark
1 ^{er} assistant réalisateur	José Lopez Rodero
2 ^e assistant réalisateur	Fred Viannellis
3 ^e assistant réalisateur	Ginette Angosse Lopez
Assistant metteur en scène	George Oddner
Assistant réalisateur 2 ^e équipe	Giovanni Soldati
Assistant régisseur 2 ^e équipe	Coran Serreberg
Opérateur de prise de vues	Edward Lachman
Opérateur 2 ^e équipe et prise de vues sous-marines	Sergio Martinelli
Assistant de caméra	Lars Karlsson
Assistant de caméra 2 ^e équipe	Sergio Melaranci
Assistant opérateur	Dan Myhrman
Dépannage caméra	Gerhard Hentschel
Chef électricien	Alfio Ambrogi
Effets spéciaux	Glen Robinson, Aldo Puccini, Joe Day
Équipe de trucage	Jack Sampson, Raymond Robinson, Joe Bernardi, Wayne Rose
Chef architecte	Aldo Puccini
Assistance technique pour la construction du réservoir et de la villa Lalique :	C.G.E.E. Alstrom-Papeete,
sous la direction de	Michel Strebel
Chorégraphe	Coco
Conseiller technique	Milton Forman
Chef décorateur	Giorgio Postiglione
Dessinateur	Menor Huebner
Maquillages	Massimo De Rossi
Assistante-maquilleuse	Adonella De Rossi

Coordination des secrétariats de plateau	Nikki Clapp
Coiffures	Ennio Marroni
Accessoires	George Hamilton
Costumier	Franco Antonelli
Mixage	Laurie Clarkson
Preneurs de son	John Stevenson, John Pitt
Machiniste	Mario Stella
Coordination des cascades	Miguel Pedregosa
Cascadeurs	Pablo García, Roman Ariznavarreta
Photographe de plateau	Frank Conner
Photos spéciales	Alfonso Avincola
Relations extérieures plateau	Tom Gray
Répétition des dialogues	Norman Schwartz
Assistant monteur	Bobbie Di
Comptable de production	Brian Gibbs
Assistant comptable	Rex Saluz
Conducteur de grue	Dan Hoge
Régie d'acteurs	McLean/Ebbins/Mansou
Délégué régie d'acteurs	John Alarimo
Véhicules	Fiat

Dans le domaine du jazz, la composition est beaucoup moins importante que l'interprétation. Les grands thèmes du répertoire (« blues » et autres chansons populaires) fournissent simplement le canevas de la véritable création. Lorsque des musiciens improvisent, ils se servent de ce matériau, mais peu de gens pourraient dire qui a composé *Sunny Side of the Street* ou *Exactly Like You*. Certains des thèmes d'improvisation les plus connus n'ont tout simplement pas d'auteur. On pourrait considérer que le compositeur et l'interprète ne font qu'un, puisque aussi bien l'improvisation équivaut à une composition.

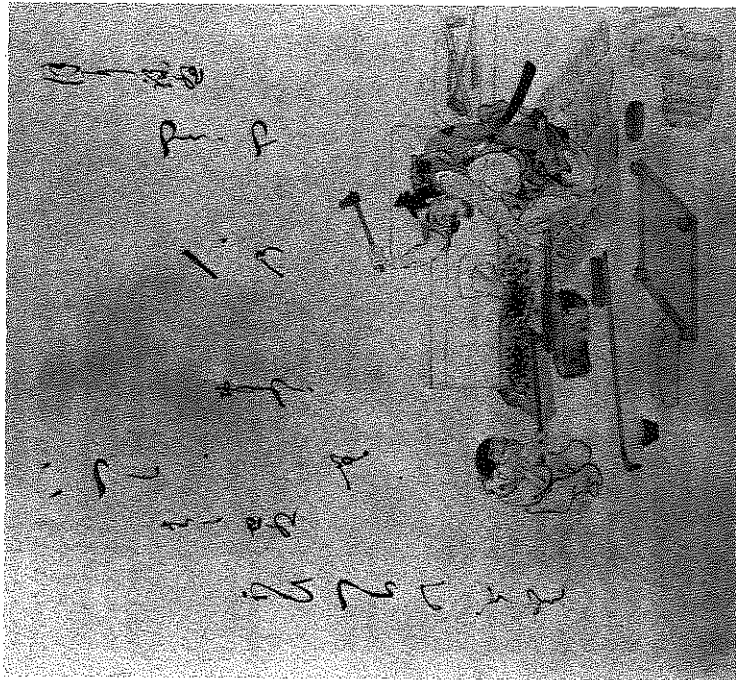
Dans la musique rock, ces deux activités sont en principe le fait d'une seule et même personne. Les chanteurs-interprètes d'une certaine envergure composent toujours leur musique. D'ailleurs, les groupes rock qui jouent la musique des autres passent pour de pâles imitateurs, et un nouveau groupe ne s'affirme qu'à partir du moment où il interprète ses propres compositions. Les deux activités sont distinctes (interprétation et composition ne sont pas simultanées comme dans le jazz), mais elles relèvent du « faisceau de tâches » d'une seule et même personne (Bennett, 1980).

La division du travail présente des variantes du même ordre dans tous les arts. Certains photographes comme Edward Weston ont toujours fait leurs tirages eux-mêmes, en partant du principe que cette opération participe pleinement de la création de l'image. D'autres, tel Henri Cartier-Bresson, ont toujours laissé ce soin à des

techniciens qui connaissent parfaitement leurs exigences. Dans la tradition occidentale, les poètes n'ont pas l'habitude d'incorporer des éléments manuscrits dans l'état définitif de leurs œuvres. Ils confient leur travail à des imprimeurs qui se chargent de le présenter sous une forme lisible. Nous ne voyons les manuscrits autographes que si nous voulons examiner les retouches que les auteurs ont faites de leur main sur les originaux (cf. par exemple Eliot, 1971). William Blake fait figure d'exception, qui gravait les planches où étaient reproduits les poèmes calligraphiés de sa main, et les imprimait lui-même, de sorte que la graphie faisait partie intégrante de l'œuvre. Dans la poésie orientale, en revanche, la calligraphie est souvent aussi importante que le contenu du poème (ill. 1) : sa reproduction en caractères imprimés le viderait presque de sa substance. Pour prendre un exemple plus prosaïque, les joueurs de clarinette et de saxophone achètent des anches toutes faites, tandis que les joueurs de hautbois et de basson les confectionnent eux-mêmes.

Chaque catégorie de personnes participant à la réalisation d'œuvres d'art a donc un faisceau de tâches à accomplir. Si la répartition des tâches est dans une large mesure arbitraire (elle aurait pu se faire différemment, et elle ne s'appuie que sur l'accord de la totalité ou de la majorité des participants), elle n'est pas facile à modifier pour autant. Les personnes concernées tiennent généralement la division du travail pour un fait acquis, un phénomène qui découle « naturellement » du matériel utilisé et du moyen d'expression. Elles adoptent la stratégie qu'Everett Hughes (1971, pp. 311-315) a observée chez les infirmières, qui essaient de se débarrasser des tâches jugées ennuyeuses, rebutantes ou indignes d'elles, et cherchent à s'attribuer de nouvelles tâches plus intéressantes, gratifiantes et prestigieuses.

Tous les arts reposent ainsi sur une large division du travail. C'est évident pour ce qui concerne les arts du spectacle. Un film, un concert, une pièce de théâtre ou un opéra ne peuvent être l'œuvre d'une seule et unique personne qui ferait tout d'un bout à l'autre. Mais avons-nous besoin de faire appel à la notion de division du travail pour appréhender la peinture, qui semble une occupation autrement solitaire ? Eh bien oui. La division du travail n'implique pas que toutes les personnes associées à la production de l'œuvre travaillent sous le même toit, comme les ouvriers d'une chaîne de montage, ni même qu'elles vivent à la même époque. Elle implique seulement que la réalisation de l'objet ou du spectacle repose sur l'exercice de certaines activités par certaines personnes au moment voulu. Les peintres dépendent ainsi des fabricants pour leurs toiles,



1. Page d'une série de *shokunin-e* (« peintures des divers métiers »), époque Edo (1615-1868). Encre et lavis sur papier. Peintre, poète et calligraphe inconnus. Traduction du poème : « Les bruits du marteau continuent / Là-haut la lune claire / Des gens écoutent et s'étonnent. » (Asian Art Museum, San Francisco, collection Avery Brundage.)

châssis, couleurs et pinceaux ; ils dépendent des marchands, collectionneurs et conservateurs pour les espaces d'exposition et le soutien financier, des critiques et historiens d'art pour la justification de leur travail, de l'État pour les aides matérielles, voire les lois fiscales susceptibles d'encourager les collectionneurs à acheter des œuvres, puis à les léguer à la collectivité. Ils dépendent du public

pour les réactions émotionnelles à leurs œuvres, et des autres peintres, contemporains ou plus anciens, qui ont créé la tradition par rapport à laquelle leur œuvre prend tout son sens (pour ce dernier point, cf. Kubler, 1962, et Danto, 1964, 1973, 1974).

Il en va de même pour la poésie, qui semble une activité encore plus solitaire que la peinture. Pour faire leur travail, les poètes n'ont besoin d'aucun matériel qui ne soit à la disposition de n'importe quel citoyen ordinaire. Des crayons, des stylos, une machine à écrire et du papier leur suffisent. Et quand bien même ils ne pourraient se les procurer, on sait que la poésie était à l'origine une tradition orale, et qu'une importante tradition purement orale de poésie populaire se perpétue encore (jusqu'au jour où quelque spécialiste des arts populaires tel que Jackson, 1972, 1974, ou Abrahams, 1970, transcrit les poèmes et les publie). Mais cette autonomie apparente est illusoire. Les poètes dépendent autant des imprimeurs et des éditeurs que les peintres des marchands, et leur travail prend tout son sens par rapport à une tradition où ils puisent également des matériaux. Emily Dickinson, qui était si indépendante par ailleurs, utilisait une métrique inspirée des hymnes protestants dont le public américain reconnaissait et appréciait le rythme.

Toutes les œuvres d'art, en somme, hormis les œuvres absolument individualistes et donc inintelligibles d'un créateur autiste, mettent en jeu une certaine division du travail entre un grand nombre de personnes (sur la question de la division du travail, cf. Freidson, 1976).

L'art et les artistes

D'une manière générale, ceux qui participent à la création d'œuvres d'art, et toute la société avec eux, sont persuadés que l'art exige des talents, des dons ou des aptitudes que seules quelques personnes possèdent. Certaines sont plus douées que d'autres, et très peu le sont assez pour mériter le titre honorifique d'« artiste ». C'est l'idée que Tom Stoppard fait exprimer en termes concis à l'un de ses personnages dans *Travesties* : « Un artiste est quelqu'un d'assez doué pour faire plus ou moins bien ce que d'autres, qui ne possèdent pas de tels dons, ne pourraient faire que mal ou pas du tout » (Stoppard, 1975, p. 38). Nous reconnaissons à l'ouvrage ceux qui possèdent ces dons, car, toujours selon cette croyance commune, l'œuvre d'art exprime et concrétise les talents rares de son auteur. L'examen de l'œuvre suffit pour s'en convaincre.

S'il nous importe de savoir qui possède ou ne possède pas ces dons, c'est que nous accordons des prérogatives bien particulières à

ceux qui en sont pourvus. La limite est le mythe romantique de l'artiste, qui place celui-ci au-dessus des contraintes imposées aux autres membres de la société: on doit l'autoriser à enfreindre les règles de la bienséance et du sens commun que tous les autres sont tenus d'observer sous peine de sanctions. En retour, la société attend des œuvres exceptionnelles et inestimables. Cette croyance n'a pas cours dans toutes les sociétés, ni même dans la majorité d'entre elles. Elle est sans doute propre aux sociétés occidentales, et à celles qui ont subi leur influence, depuis la Renaissance.

Michael Baxandall (1972) situe au XV^e siècle cette évolution des mentalités européennes. Il en trouve une preuve dans la modification des contrats entre les peintres et leurs clients. À un moment, ces contrats stipulaient le genre de la peinture, les modalités de paiement et, surtout, la gamme des couleurs à utiliser, en mentionnant de façon expresse l'or et les bleus les plus chers (certains pigments étaient nettement plus chers que les autres). Ainsi, un contrat passé en 1485 entre Domenico Ghirlandaio et un client (un homme d'Église) spécifiait, entre autres, que le peintre

peindre ledit tableau à ses propres frais avec des couleurs de bonne qualité et de la poudre d'or sur les ornements comme il se doit [...] le bleu doit être d'outremer, de la valeur de quatre florins l'once (cité par Baxandall, 1985 [1972], p. 18).

On dirait un contrat avec un entrepreneur, où serait précisée la qualité d'acier et de béton à utiliser.

À la même époque, ou même avant, certains clients se préoccupaient moins des matériaux et un peu plus de la qualité d'exécution. Un contrat de 1445 entre Piero della Francesca et un client (un autre homme d'Église), s'il ne se fait pas faute de mentionner l'or et l'outremer, met davantage l'accent sur les compétences du peintre, en spécifiant qu'« aucun autre peintre que Piero lui-même ne pourra tenir le pinceau » (cité par Baxandall, 1985 [1972], p. 37). Un troisième contrat était plus détaillé:

Ledit maître Luca est tenu et promet de peindre 1) tous les personnages prévus sur ladite voûte 2) spécialement les visages et tous les détails de la manière supérieure de ces personnages et 3) qu'aucune peinture ne sera exécutée en dehors de la présence de Luca en personne [...] Et il est convenu 4) que tous les mélanges de couleurs seront faits par ledit maître Luca lui-même. (Cité par Baxandall, 1985 [1972], p. 38.)

Ce contrat-là est tout différent. Le client veut s'assurer que pour le prix, il aura quelque chose de plus précieux que de l'outremer à

quatre florins l'once, qu'il aura le savoir-faire unique d'un artiste. « Il semble que le client du XV^e siècle ait voulu de plus en plus marquer son opulence par sa qualité spécifique d'acheteur de talents. » (Baxandall, 1985 [1972], p. 38.)

Cette évolution n'était qu'une première étape vers la conviction, bien ancrée aujourd'hui, qu'une œuvre d'art se distingue avant tout par l'expression du talent et de l'imagination d'un grand artiste. À ce stade, l'identité particulière de l'artiste était déjà reconnue, mais ne lui conférait pas les droits qui lui furent accordés par la suite.

Dès lors que les artistes ont des dons particuliers, qu'ils fournissent un travail jugé particulièrement important pour la société et obtiennent de ce fait des privilèges exclusifs, il convient de s'assurer que seuls ceux qui possèdent vraiment le talent requis accèdent à cette situation privilégiée. Des mécanismes bien déterminés servent à faire le tri. Ils varient en fonction des sociétés et des disciplines artistiques. À un pôle, on a la corporation ou l'académie (Pevsner, 1940) qui impose un long apprentissage et exclut de la pratique tous ceux qu'elle n'a pas accrédités. Dans des pays où l'État ne laisse pas beaucoup d'autonomie à l'art, mais contrôle les institutions qui donnent aux artistes leur formation et leurs débouchés, l'accès à la pratique du métier est tout aussi contingenté. À l'autre pôle, on a des pays comme les États-Unis où tout un chacun peut apprendre. Ceux qui participent à la création artistique comptent sur le libre jeu du marché pour distinguer les vrais talents. Dans ce système, on attribue certes un don particulier aux artistes, mais on estime que pour savoir qui possède ce don, il faut donner sa chance à chacun et juger sur pièces.

Ceux qui participent à la réalisation d'œuvres d'art, et de manière plus générale tous les membres de la société, considèrent certaines des activités nécessaires à la production d'une forme d'art comme « artistiques », parce qu'elles exigent des dons ou une sensibilité propres aux artistes. À leurs yeux, ce sont les activités cardinales de l'art, celles qui permettent à une œuvre d'art de se distinguer d'un produit industriel, d'un article artisanal ou d'un objet naturel (si cette œuvre est un objet). Les autres activités sont simplement affaire d'habileté manuelle, de flair, ou de quelque autre aptitude moins rare, moins caractéristique de l'art, moins nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre, moins digne de respect. Ils relèguent ceux qui exercent ces activités au rang de personnel de renfort (pour employer le vocabulaire militaire) et réservent le titre d'artiste à ceux qui pratiquent les activités cardinales.

Qu'elle soit cardinale, avec les dons artistiques particuliers

qu'elle exige, ou de simple renfort, une activité peut toujours changer de statut. Comme nous l'avons vu, l'activité de peintre était jadis considérée comme un travail qualifié, sans plus. Elle a commencé à revêtir un caractère plus spécial à la Renaissance. Nous verrons dans un autre chapitre comment des activités artisanales peuvent être élevées au rang de l'art et vice versa. Il nous suffira pour l'instant de citer l'exemple de l'ingénieur du son, qui s'occupe des aspects techniques de l'enregistrement musical et de sa préparation pour la diffusion commerciale. Edward Kealy (1979) décrit l'évolution intervenue dans le statut de ces techniciens. Jusqu'au milieu des années quarante,

le métier de l'ingénieur du son consistait à tirer un bon parti de l'acoustique du studio, à décider l'emplacement de quelques micros et corriger ou rééquilibrer les niveaux sonores des différents micros pendant l'enregistrement. Les possibilités de retouches restaient très limitées parce que la musique était enregistrée directement sur un disque ou sur une bande monopiste. La question esthétique primordiale était d'ordre pratique : dans quelle mesure un enregistrement restituait-il correctement les sons d'un morceau de musique ? (p. 9.)

Après la Seconde Guerre mondiale, les progrès techniques apportèrent la « haute fidélité » et le « réalisme des salles de concert ».

Un bon mixeur professionnel s'arrangeait pour éliminer, ou du moins atténuer, les sons parasites, s'assurant de l'absence de toute distorsion dans l'enregistrement et de l'équilibre entre les graves et les aigus. Les techniques d'enregistrement elles-mêmes et donc le travail de l'ingénieur du son devaient passer inaperçus afin d'entretenir chez l'auditeur l'illusion qu'il se trouvait au Philharmonic Hall, et non dans sa salle de séjour. (p. 11.)

Après l'avènement de la musique rock, les musiciens dont les instruments incorporaient les derniers perfectionnements de l'électronique commencèrent à utiliser les techniques d'enregistrement à des fins de création musicale. Comme ils avaient souvent appris à jouer de leurs instruments en essayant d'imiter des enregistrements très travaillés techniquement (Bennett, 1980), ils voulurent tout naturellement introduire ces effets dans leur travail. Le nouveau matériel, notamment les magnétophones multipistes, permettait de faire des montages d'éléments enregistrés séparément et d'effectuer des manipulations électroniques sur les sons produits par les musiciens. Les rocks stars, relativement réfractaires aux règles

corporatives, commencèrent à réclamer un droit de regard sur l'enregistrement et le mixage de leurs musiques. Ce qui eut deux conséquences. D'une part, le mixage, dûment attribué à l'ingénieur du son sur les pochettes de disques, s'imposa peu à peu comme une activité artistique exigeant un talent particulier. De l'autre, des musiciens connus se mirent à effectuer eux-mêmes ce travail ou à recruter d'anciens musiciens pour le faire. Le mixage, autrefois simple spécialité technique, faisait désormais partie intégrante du mode de création artistique (Kealy, 1979, pp. 15-25).

L'idéologie en vigueur postule une corrélation parfaite entre le fait de pratiquer l'activité cardinale d'un art et le fait d'être un artiste. Si telle est votre tâche, alors vous êtes forcément un artiste. Et réciproquement, si vous êtes un artiste, ce que vous faites est forcément de l'art. D'où un certain trouble dans les esprits quand, soit à l'examen de simple bon sens, soit au regard de la tradition artistique, cette corrélation paraît absente. Par exemple, si l'idée de don ou de talent implique (comme c'est souvent le cas) la spontanéité de l'expression ou la sublimité de l'inspiration, les méthodes de travail routinières de maint artiste créent un curieux décalage. Les compositeurs qui écrivent tant de mesures par jour et les peintres qui travaillent à heures fixes, quelle que soit leur humeur du moment, font planer un doute sur les talents surhumains qu'ils sont supposés exercer. Trollope, qui se levait de bonne heure pour accomplir ses trois heures d'écriture avant d'aller prendre son travail de fonctionnaire des postes britanniques, poussait presque à la caricature ce comportement méthodique, « anti-artistique ».

Tous les hommes qui ont vécu en écrivains, en travaillant chaque jour comme des ouvriers de la littérature, n'accorderont sans doute que trois heures par jour permettent à un homme d'écrire autant qu'il convient. Mais pour cela, il doit être exercé à travailler sans interruption pendant ces trois heures, il doit avoir éduqué son esprit de telle sorte qu'il ne lui soit pas nécessaire de mordiller sa plume en contemplant le mur d'en face avant de trouver les mots voulus pour exprimer ses idées. À cette époque, j'avais pris l'habitude, que j'ai gardée malgré un léger relâchement ces derniers temps, d'écrire avec ma montre sous les yeux et d'exiger de moi-même deux cent cinquante mots tous les quarts d'heure. J'ai pu constater que les deux cent cinquante mots me venaient à un rythme aussi régulier que celui des aiguilles de ma montre. (Trollope, 1947, pp. 227-228.)

Une autre difficulté surgit lorsqu'une personne qui prétend à la qualité d'artiste se dérobe à une part des activités jugées minimales

pour un véritable artiste. Dès lors que la définition de l'activité cardinale d'un art peut varier avec le temps, la division du travail entre l'artiste et le personnel de renfort est sujette aux mêmes variations, et c'est une source de difficultés. Jusqu'où peut-on restreindre la pratique de l'activité cardinale sans perdre sa qualité d'artiste ? La part du compositeur dans l'œuvre définitive a sensiblement varié. Depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, les grands interprètes improvisaient et brodaient sur les partitions fournies par les compositeurs (Dart, 1967, et Reese, 1959). De sorte que les compositeurs contemporains ont pu s'appuyer sur des précédents quand ils ont commencé à ne donner que les indications les plus sommaires sur leurs partitions (toutefois, la tendance inverse qui consiste à restreindre la liberté d'interprétation des musiciens en donnant des indications de plus en plus précises a nettement dominé jusqu'à une époque récente). Dans le monde de la musique contemporaine, John Cage et Karlheinz Stockhausen (Wörmer, 1973) sont considérés comme des compositeurs, même si bon nombre de leurs œuvres laissent à l'appréciation du musicien la décision d'interpréter de telle ou telle manière des passages entiers. Il n'est pas nécessaire de manipuler les composants matériels de l'œuvre d'art pour demeurer un artiste : les architectes construisent rarement ce qu'ils dessinent. Mais cette même attitude soulève des questions quand un sculpteur élabore une œuvre en donnant une série d'instructions précises à un atelier de construction mécanique. Et beaucoup répugnent à qualifier d'artistes les auteurs d'œuvres conceptuelles faites de propositions que ne matérialise jamais la production d'un objet. Marcel Duchamp a violé l'idéologie régnante quand il a présenté comme d'authentiques œuvres d'art une pelle à neige du commerce signée par lui ou une reproduction de la Joconde sur laquelle il avait dessiné une moustache (ill. 2), rangeant ainsi Léonard de Vinci parmi le personnel de renfort, au même titre que le dessinateur et le fabricant de la pelle à neige. Au risque de choquer, constatons que c'est bien une pratique analogue qui est la norme dans la réalisation des collages, lesquels sont entièrement composés d'éléments empruntés à d'autres.

Il y a confusion aussi lorsque personne ne peut distinguer parmi les participants à la production de l'œuvre lequel ou lesquels possèdent le don particulier, et, par tant, peuvent à la fois diriger les activités des autres et revendiquer la paternité de l'œuvre achevée. Eliot Freidson (1984 [1979]) a fait observer que dans l'activité coopérative du monde médical, les participants s'accordent à attribuer au médecin le don particulier et les prérogatives qui en découlent. Mais laquelle des principales catégories de participants



2. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919. Carte postale retouchée au crayon. (Collection particulière. Document Philadelphia Museum of Art.)

joue un rôle prépondérant aussi incontesté dans la réalisation d'un film ? Les tenants du cinéma d'auteur soulignent qu'un film doit se concevoir comme l'expression de la sensibilité et de l'imagination du metteur en scène, qui gouvernent tout, même si elles se heurtent

aux exigences des producteurs ou à la mauvaise volonté des acteurs. D'autres pensent que c'est le scénariste qui a la maîtrise effective du film si on le lui permet, tandis que d'autres encore estiment que le cinéma est un art d'acteurs. Personne, assurément, n'aurait prétendu que la sensibilité du comptable de production ou de l'assistant de caméra imprègne le film, mais Aljean Harmetz (1977) a bien démontré qu'E. Y. Harburg et Harold Harlan, auteurs de la musique du *Magicien d'Oz*, avaient déterminé le découpage du film.

Ce problème recoupe notamment la question de savoir si, dans notre réaction devant une œuvre d'art, nous devons tenir compte plus particulièrement des intentions de l'auteur, ou si nous pouvons comprendre l'œuvre de diverses façons sans privilégier l'interprétation donnée par l'auteur (Hirsch, 1979). Autrement dit, admettons-nous *a priori* que l'auteur apporte quelque chose de spécifique dans la réalisation de l'œuvre, quelque chose que personne d'autre ne pourrait apporter ? Le public qui le pense réagira bien entendu en fonction des intentions de l'auteur. Mais c'est une opinion qui n'est pas toujours partagée : à l'évidence, pour les musiciens et les amateurs de jazz, l'interprétation des thèmes du répertoire ne se détermine pas en fonction de leurs créateurs. Ceux qui participent à la réalisation d'œuvres d'art peuvent s'accorder pour déterminer quelles intentions prévalent (celles de l'auteur, celles de l'interprète ou celles du public), et pour lever ainsi toute difficulté d'ordre théorique ou pratique. Un problème se pose dès l'instant où il y a désaccord entre les participants et où la pratique normale suscite un conflit insurmontable. À ce problème philosophique et esthétique, l'analyse sociologique apporte une réponse, qui est une explication, et non pas bien sûr une solution pratique.

Enfin, étant donné que la condition d'artiste repose sur la production d'œuvres d'art qui concrétisent et expriment des talents particuliers, les participants aux mondes de l'art s'inquiètent de l'authenticité des œuvres. L'artiste qui passe pour avoir réalisé cette œuvre l'a-t-il vraiment réalisée lui-même ? Est-ce qu'une autre personne est intervenue, qui a modifié ou retouché l'œuvre originale de telle manière que ce qui nous est présenté ne correspond pas exactement à ce que l'artiste voulait et a effectivement créé ? Une fois l'œuvre réalisée, l'artiste l'a-t-il remaniée pour tenir compte d'expériences ou de critiques intervenues entre-temps et, dans ce cas, que faut-il en inférer quant aux aptitudes de cet artiste ? Si notre opinion de l'artiste se fonde sur l'œuvre, nous devons savoir qui l'a vraiment réalisée et mérite par conséquent le jugement que nous portons sur l'œuvre et son créateur. Tout se passe comme si la réalisation d'œuvres d'art était un concours, une sorte d'examen

scolaire appelant un jugement équitable, émis en toute connaissance de cause. L'importance de cette corrélation entre l'homme et l'œuvre est telle que des secteurs entiers de la recherche s'emploient à vérifier que a exécuté quelles peintures, si le tableau exposé sous le nom de X est bien de la main de X, si la musique que nous écoutons a bien été composée par la personne que l'on croit, si le texte de tel roman a bien été rédigé par celui dont le nom figure sur la couverture ou s'il s'agit du plagiat d'un texte dont le mérite ou la responsabilité revient à un autre.

Pourquoi attacher de l'importance à ces faits ? Après tout, l'œuvre ne sera pas différente si nous apprenons que quelqu'un d'autre l'a réalisée. Une pièce de théâtre ne reste-t-elle pas la même, qu'elle ait été écrite par Shakespeare ou par Bacon ? Oui et non. La nouvelle de Borges (1957) sur Pierre Ménard donne un relief singulier à cette ambiguïté. Pierre Ménard, nous dit-il, est un écrivain français, auteur de nombreux romans et ouvrages conventionnels, qui décide un jour d'écrire *Don Quichotte*. Non pas une nouvelle version du roman, mais bien le *Don Quichotte* de Cervantès. Au terme d'un travail assidu, il a réussi à rédiger deux chapitres et une partie du troisième. Les mots sont exactement les mêmes que ceux de Cervantès. Mais comme le fait remarquer Borges, Cervantès écrivait dans la langue de son époque, tandis que Ménard emploie une langue archaïsante qui, de plus, n'est pas sa langue maternelle. Et ainsi de suite. La personne qui écrit et l'époque à laquelle elle écrit, ces deux données influent sur l'idée que nous nous faisons de l'œuvre et sur ce qu'elle nous révèle de son auteur (à propos de cette nouvelle de Borges, cf. Danto, 1973, pp. 6-7).

Tout cela importe, non seulement parce que nous apprécions et jugeons l'œuvre différemment, mais aussi parce que la réputation d'un artiste est la résultante des appréciations portées sur toute sa production. Chaque œuvre attribuée de façon certaine à Titien augmente ou diminue le total qui nous permet de mesurer la grandeur de l'artiste Titien. C'est pourquoi le plagiat suscite des réactions si violentes. Ce n'est pas seulement un bien qui est volé, mais aussi le fondement d'une réputation.

La réputation de l'artiste et celle de l'œuvre se renforcent mutuellement. Nous accordons plus de valeur à une œuvre réalisée par un artiste que nous estimons, tout comme nous estimons davantage un artiste dont nous avons admiré les œuvres. Quand la distribution de l'art implique une transaction marchande, le niveau de réputation peut se convertir en valeur financière ; de ce fait même, une œuvre dont on retire la paternité à un artiste célèbre et

estimé perd automatiquement de sa valeur. Des musées et des collectionneurs ont essayé de graves pertes financières à la suite de changements dans les attributions des œuvres, et les spécialistes subissent souvent des pressions considérables quand ils s'approprient à démentir des attributions qui avaient justifié des investissements importants (Wollheim, 1975).

Trollope, que l'influence de la notoriété de l'artiste sur le jugement de l'œuvre intriguait beaucoup, se livra à une expérience :

Depuis le début de ma réussite d'écrivain [...] je percevais une injustice dans les choses de la littérature dont je n'avais jamais souffert, ni même soupçonné l'existence, tant que j'étais obscur. Il me semblait qu'une fois acquise, la notoriété s'accompagnait de trop grandes faveurs [...]. Je me disais que des postulants arrivés après moi accomplissaient peut-être un travail aussi bon que le mien, ou même meilleur, et ne parvenaient pas pour autant à le faire apprécier. Afin de le vérifier, je décidai d'être moi-même un de ces postulants, et de commencer une série de romans anonymes pour voir si je pourrais acquérir une deuxième identité, si, m'étant fait un nom grâce aux qualités littéraires que je pouvais posséder, je réussirais à obtenir de nouveau ce résultat. (Trollope, 1947, pp. 169-170.)

Il écrivit, et publia anonymement, deux nouvelles où il s'était efforcé de maquiller son style et sa manière habituelle de conduire un récit :

Une ou deux fois, j'entendis mentionner [ces nouvelles] par des lecteurs qui ne savaient pas que j'étais l'auteur, et toujours en termes élogieux. Mais [elles] n'eurent pas vraiment de succès [...]. Blackwood [l'éditeur], qui connaissait évidemment l'auteur, avait bien voulu les publier, avec le ferme espoir que les œuvres d'un écrivain confirmé s'imposeraient même sans nom d'auteur [...]. Mais les faits ne répondirent pas à son attente, et il se refusa à une troisième tentative, alors qu'une troisième nouvelle était prête [...]. Bien sûr, cela ne prouve aucunement que je n'aurais pu réussir de nouveau si j'avais persévéré avec la même obstination [...]. Dix autres années de travail sans relâche et sans rétribution auraient pu me faire une nouvelle réputation. Mais une chose au moins me semblait évidente : malgré tout le profit que j'avais dû tirer de la pratique de mon art, je ne pouvais inciter d'embelle les lecteurs anglais à lire ce que je leur donnais, à moins de le leur donner sous mon nom. (Trollope, 1947, pp. 171-172.)

Et Trollope de conclure :

Il est normal qu'en toutes choses le public se fie à une réputation bien assise. Il est naturel qu'un lecteur de romans à court de lecture fasse quérir dans une bibliothèque des livres de George Eliot ou de Wilkie Collins, de même qu'une dame se rend chez Fortnum et Mason quand elle veut un pâté en croûte. Fortnum et Mason n'ont pu devenir ce qu'ils sont que par les effets conjugués du temps et des bons pâtés. Si Thibien devait nous envoyer de l'autre monde un portrait [...], il faudrait un certain temps au critique d'art du Times pour s'aviser de sa valeur. On peut se gausser du manque de discernement manifesté par là, mais cette lourdeur de jugement est humaine, et elle a toujours existé. Si je dis tout cela maintenant, c'est parce que mes réflexions sur ce sujet m'ont persuadé qu'il faut avoir beaucoup d'égards pour l'amertume des auteurs déçus dans leurs espérances. (Trollope, 1947, p. 172.)

Les chaînes de coopération

Tout ce qui n'est pas fait par l'artiste, c'est-à-dire par celui qui exerce l'activité cardinale sans quoi l'œuvre ne serait pas de l'art, doit être fait par quelqu'un d'autre. L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération. Les gens avec qui il coopère peuvent partager pleinement ses idées sur la façon dont ils doivent accomplir leur travail. Cette unanimité se rencontre communément dans tous les cas où chacun des participants peut exercer l'une quelconque des activités nécessaires, de sorte que, malgré la division du travail, aucun sous-groupe ne se constitue autour d'une fonction spécialisée. C'est ce qui se passe dans les formes d'art simples et très répandues comme le quadrille, ou dans des segments de la société dont tous les membres sont couramment formés à des activités artistiques. Au XIX^e siècle, les Américains de bonne famille avaient assez de connaissances musicales pour interpréter les ballades de Stephen Foster, tout comme leurs homologues de la Renaissance interprétaient des madrigaux. Dans ces circonstances, la coopération est simple et aisée.

En revanche, lorsque des groupes de professionnels spécialisés se chargent d'exercer les activités nécessaires à la production d'une œuvre d'art, leurs membres nourrissent des préoccupations esthétiques, financières et professionnelles fort différentes de celles de

l'artiste. On sait par exemple que les musiciens d'orchestre se soucient davantage d'interpréter leur partie avec brio que de faire valoir l'œuvre, et ce non sans raison, puisque leur réussite repose pour une large part sur l'impression qu'ils donnent à leur employeur (Faulkner, 1973a, 1973b). Ils peuvent saboter une œuvre par trop ingrate lors de sa création, parce que leur intérêt professionnel ira à l'encontre de celui du compositeur.

Des conflits esthétiques peuvent également opposer le personnel de renfort à l'artiste. Un sculpteur que je connais fut invité à employer les services d'un atelier de lithographie. Comme il était très peu versé dans la technique de la lithographie, il se réjouissait de pouvoir confier le travail d'impression proprement dit à des artisans chevronnés, puisque aussi bien cette division du travail était coutumière et avait donné naissance à un artisanat d'art extrêmement spécialisé. Il fit des dessins qui comportaient de grandes surfaces de couleur uniforme, pensant simplifier ainsi le travail de l'imprimeur. Or, il n'avait fait que le compliquer. Pour encrer une large portion de la pierre lithographique, l'imprimeur doit passer plusieurs fois au même endroit, d'où le risque de voir apparaître des traces du rouleau. Les lithographes, qui mettaient beaucoup d'amour-propre dans leur travail, expliquèrent à l'artiste qu'ils pouvaient imprimer ses dessins, mais qu'ils auraient du mal à éviter les traces de rouleau sur les larges aplats. Il ignorait ces détails techniques quand il avait exécuté ses dessins, et proposa d'utiliser les traces de rouleau comme un procédé esthétique. Les imprimeurs refusèrent catégoriquement. Les traces de rouleau étaient le signe évident (aux yeux de leurs confrères) d'un manque de savoir-faire, et l'idée qu'une estampe présentant des traces de rouleau pourrait sortir de leur atelier leur semblait insupportable. La curiosité artistique du sculpteur s'était heurtée aux normes professionnelles des imprimeurs. C'est un exemple éloquent de la façon dont des groupes de renfort spécialisés obéissent à des normes et des préoccupations qui leur sont propres (cf. Kase, 1973).

L'artiste dépendait du bon vouloir des imprimeurs parce qu'il n'était pas en mesure de réaliser lui-même les lithographies. Son expérience éclaira le genre de choix devant lequel un artiste peut se trouver placé à chaque maillon de la chaîne de coopération. Soit il fait les choses comme le personnel de renfort est prêt à les faire; soit il essaie de leur faire adopter ses propres méthodes; soit il forme d'autres personnes à travailler selon ses désirs; soit il fait les choses lui-même. Dans tous les cas de figure, sauf le premier, il devra consacrer plus de temps et d'efforts à la réalisation de son œuvre que s'il avait procédé de la manière habituelle. Les liens de l'artiste avec

la chaîne de coopération dont il dépend pèsent d'un grand poids sur le genre d'œuvre qu'il peut effectivement produire.

On pourrait trouver des exemples analogues dans tous les domaines de l'art. e.e. cummings a eu quelques difficultés à faire publier son premier recueil de poèmes parce que ses bizarreries typographiques rebutaient les imprimeurs (Norman, 1958; ill. 3). La réalisation d'un film suscite de nombreuses difficultés du même ordre: il y a des acteurs qui ne veulent être photographiés que sous un angle flatteur, des scénaristes qui n'acceptent pas la moindre modification dans leurs dialogues, et des opérateurs qui refusent d'utiliser des techniques inhabituelles.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a) s w (e loo) k

upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe):l

eA

S lp:

a

(r

rIvInG gRrEaPsPhOs)

to

rea (be) rran (com) gt (e) ngly

,grasshopper;

3. e.e. cummings. « r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r ». Extrait de *NO THANKS*, recueil de poèmes d'e.e. cummings. (Reproduit avec l'autorisation de Liveright Publishing Co. © 1935 E.E. Cummings. © 1968 Marion Morehouse Cummings; © 1973, 1978 Nancy T. Andrews; © 1973, 1978 Georges James Firnagge.)

Les artistes créent souvent des œuvres qui ne peuvent trouver place dans les structures de production et de présentation existantes. Nous allons tenter une petite expérience mentale. Imaginez que vous êtes conservateur du département des sculptures dans un musée et que vous avez invité un sculpteur éminent à exposer une œuvre récente. Il arrive au volant d'un semi-remorque qui transporte une construction gigantesque associant plusieurs éléments de grosses machines industrielles agencés en un volume tout à fait intéressant et séduisant. Vous êtes enthousiasmé. Vous demandez au sculpteur

de conduire le camion devant la plate-forme de chargement du musée. Et là, vous vous apercevez tous les deux que la porte est trop petite. Elle mesure quatre mètres cinquante de haut, et l'œuvre est beaucoup plus grande, de quelque côté qu'on la prenne. Le sculpteur propose de découper le mur. Mais vous vous êtes rendu compte que l'œuvre était beaucoup trop lourde également. Même si vous pouviez la porter à l'intérieur du musée, le plancher céderait sous son poids. C'est un musée, pas une usine, et il n'a pas été conçu pour de telles charges. Finalement, le sculpteur, très contrarié, s'en va avec son œuvre.

De même, des compositeurs écrivent des musiques pour un nombre d'exécutants supérieur à tout ce que pourraient payer les organismes de concerts existants. Des auteurs dramatiques écrivent des pièces si longues que les spectateurs partent avant la fin. Des romanciers écrivent des livres que des lecteurs compétents trouvent inintelligibles, ou qui réclament des procédés d'impression inaccessibles aux éditeurs. Ces artistes ne sont pas des hurluberlus ; là n'est pas la question. Ce qui compte, c'est que les sculptures exposées dans votre musée sont passées par la porte de la plate-forme de chargement, et n'ont pas crevé le plancher. Les sculpteurs savent que les musées ne peuvent accueillir des pièces trop lourdes ni trop volumineuses, et ils en tiennent compte dans leur travail. Les spectacles présentés à Broadway ont une durée assez raisonnable pour que les spectateurs restent jusqu'à la fin, et les œuvres jouées par les orchestres symphoniques sont écrites pour un nombre d'exécutants qui n'excède pas les moyens financiers des organisateurs.

Quand des artistes font un travail inadapté aux institutions existantes, d'un point de vue purement matériel ou au regard de certaines conventions (le poids des sculptures ou la longueur des spectacles), les œuvres ne sont pas présentées au public. Non que les directeurs des établissements concernés soient de vieux barbons réactionnaires, mais leurs locaux sont conçus pour accueillir des œuvres de dimensions courantes, et leurs ressources ne leur permettent ni d'effectuer les travaux nécessaires pour accueillir des œuvres non conformes ni de supporter les pertes entraînées par la présentation d'œuvres qui ne peuvent rencontrer l'adhésion du public.

Comment se fait-il alors que des œuvres hors normes parviennent à être exposées, interprétées ou diffusées ? J'y viendrai plus tard. Pour l'instant, je noterai simplement qu'il existe souvent des circuits de distribution parallèles, des publics ouverts aux nouvelles expériences et des organisateurs audacieux. Les premiers

procurent un moyen de diffusion, les autres prennent un pari sur l'avenir. Les écoles offrent souvent ce genre de possibilités. Elles ont de la place et peuvent recruter parmi leurs élèves un personnel disponible et plus ou moins bénévole, ce qui leur permet de mobiliser des effectifs que des établissements plus commerciaux ne pourraient s'offrir : de vraies foules pour les scènes de foule, ou des combinaisons tout à fait singulières d'instrumentistes et de chanteurs pour des expériences musicales.

Les artistes qui s'adaptent aux possibilités offertes par les institutions habituelles restent les plus nombreux. En ajustant leurs projets aux conditions existantes, ils acceptent les contraintes du réseau de coopération déjà en place. Chaque fois qu'un artiste dépend d'autres personnes pour quelque chose d'indispensable, il doit soit accepter les contraintes imposées par ces personnes, soit prodiguer son temps et son énergie pour obtenir cette chose par d'autres moyens.

Les conventions

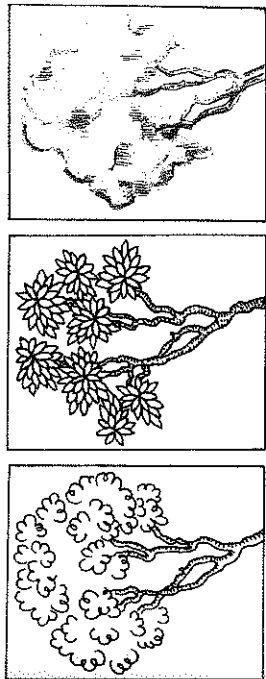
La production d'œuvres d'art exige qu'un personnel spécialisé coopère selon des modalités bien définies. Comment les participants arrivent-ils à s'entendre sur ces modalités ? Ils pourraient évidemment partir chaque fois sur de nouvelles bases. Un groupe de musiciens pourrait débattre de la gamme des sons à utiliser, des instruments à fabriquer pour produire ces sons, de la façon de combiner les sons pour créer un langage musical, et de la façon de créer avec ce langage des œuvres d'une certaine durée, destinées à un certain nombre d'instrumentistes qui joueraient pour un certain nombre d'auditeurs recrutés selon certains critères. Toutes proportions gardées, c'est un peu ce que l'on observe lors de la création d'une nouvelle troupe de théâtre, encore que la plupart du temps, seuls quelques aspects soient vraiment remis en question.

En général, les personnes qui coopèrent à la production d'une œuvre d'art ne reprennent pas tout à zéro. Elles se fondent plutôt sur des conventions antérieures entrées dans l'usage, qui font partie désormais des méthodes habituelles de travail dans le domaine artistique considéré. Les conventions artistiques portent sur toutes les décisions à prendre pour produire les œuvres, même s'il est toujours possible de revenir sur une convention particulière pour une œuvre donnée. Les conventions dictent le choix des matériaux, par exemple lorsque des musiciens conviennent d'utiliser les notes de certaines échelles modales, ou celles d'une gamme diatonique, pentatonique ou chromatique et les harmonies qu'elles permettent.

Les conventions indiquent les procédés à utiliser pour traduire des idées ou des sensations, par exemple lorsque des peintres utilisent les lois de la perspective pour donner l'illusion de la profondeur ou lorsque des photographes utilisent le noir, le blanc et les différentes valeurs de gris pour restituer le jeu de la lumière sur les volumes. Les conventions prescrivent la forme que doit prendre l'application des procédés aux matériaux, par exemple la sonate en musique, ou le sonnet en poésie. Les conventions indiquent les dimensions appropriées pour une œuvre, la durée idoine d'un spectacle, les proportions et la forme globale de plus souhaitables pour une peinture ou une sculpture. Les conventions régissent les relations entre l'artiste et le public, en déterminant les droits et les obligations de l'un et de l'autre.

Des historiens d'art, des musicologues et des critiques littéraires ont vu dans la notion de convention artistique un bon moyen d'expliquer la capacité des artistes à réaliser des œuvres qui touchent et font réagir le public. En utilisant une organisation des sons aussi conventionnelle qu'une gamme, les compositeurs peuvent provoquer chez l'auditeur certaines attentes à l'égard de l'enchaînement des événements sonores, et les exploiter habilement, les prolonger et les décevoir de manière à créer une tension, puis susciter l'apaisement lorsque ces attentes sont enfin satisfaites (Meyer, 1956, 1973, Cooper et Meyer, 1960). C'est précisément parce que l'artiste et le public ont une connaissance et une expérience communes des conventions mises en jeu que l'œuvre d'art suscite l'émotion. Barbara H. Smith (1968) a montré comment des poètes exploitent les conventions des formes poétiques fixes et de la déclamation pour conduire l'œuvre à une conclusion évidente et satisfaisante, où les attentes provoquées dans le cours du poème sont toutes comblées simultanément. E.H. Gombrich (1971 [1960]) a analysé les conventions plastiques que les artistes utilisent pour donner au spectateur l'illusion de la réalité (fig. 4). Dans tous ces domaines (et d'autres, comme la scénographie, la danse ou le cinéma), l'émotion est rendue possible par l'existence même d'un ensemble de conventions auxquelles l'artiste comme le public peuvent se reporter quand ils investissent l'œuvre d'une signification.

Les conventions sont nécessaires à l'art sous un autre rapport encore. Dès lors qu'il peut prendre ses décisions rapidement et s'organiser en fonction de méthodes convenues, un artiste est à même de consacrer plus de temps à l'œuvre proprement dite. Les conventions permettent de coordonner plus facilement et plus efficacement les activités des artistes et des personnels de renfort. William Ivinis (1953) explique ainsi que, dans les arts graphiques,



4. Trois dessins «réalistes» d'un arbre, qui utilisent respectivement les conventions européennes du XVI^e siècle, celles du début du XX^e siècle et les conventions de la peinture indienne classique. Dessins de Nan Becker.

plusieurs artistes peuvent collaborer à la réalisation d'une même planche quand ils utilisent un système conventionnel d'indication des ombres, des reliefs, etc. Les mêmes conventions permettent ensuite au spectateur de déchiffrer ces signes essentiellement arbitraires. Considéré sous cet angle, le concept de convention fournit un point de rencontre aux sciences humaines et sociales, car il peut se substituer à des notions aussi familières au sociologue que celles de norme, de règle, de représentation collective, de coutume et d'habitude. Toutes ces notions renvoient à des idées et des formes de pensée communes qui sous-tendent les activités de coopération d'un groupe de personnes. Des acteurs comiques pouvaient interpréter des scènes burlesques à trois personnages sans la moindre répétition parce qu'ils n'avaient qu'à choisir une des petites pièces qu'ils savaient tous par cœur, et se distribuer les rôles. Des musiciens de danse qui ne se connaissent absolument pas peuvent jouer toute la nuit sans autre concertation préalable que des indications de titres (*Sunny Side of the Street* en ut majeur) et de tempo (« un, deux, trois, quatre »). Le titre à lui seul désigne une mélodie, un accompagnement et peut-être quelques motifs en contrepoint. Les conventions qui régissent les personnages et la composition dramatique dans le premier exemple, et la mélodie, l'harmonie et le tempo dans le second, sont assez connues pour que le public réagisse à bon escient.

Si elles sont uniformisées, les conventions sont rarement rigides et immuables. Elles ne constituent pas un ensemble de règles intangibles que chacun doit observer pour prendre ses décisions. Même quand elles semblent donner des indications très précises, elles laissent une part d'indétermination qui sera dissipée par le

recours aux modes d'interprétation habituels, ou par la négociation. Une tradition d'interprétation, souvent codifiée par écrit, indique aux artistes comment jouer les textes dramatiques ou les partitions musicales qu'ils abordent. Les partitions du XVII^e siècle contenaient relativement peu de renseignements, mais des traités de l'époque expliquaient comment résoudre des questions laissées en suspens par les compositeurs, qui touchaient à l'orchestration, à la durée relative des notes, aux improvisations, fioritures et ornements. Les musiciens déchiffraient leurs partitions en tenant compte de tous ces styles d'interprétation coutumiers, ce qui leur permettait de coordonner leurs activités (Dart, 1967). Il en va de même dans les arts plastiques. À la Renaissance, les thèmes, le symbolisme et les couleurs de la peinture religieuse italienne étaient dictés dans une large mesure par des conventions. De multiples décisions restaient certes à l'initiative de l'artiste, permettant ainsi à des œuvres très différentes de voir le jour à partir d'aussi strictes conventions. Mais l'adoption d'une thématique et d'un vocabulaire conventionnels donnait aux spectateurs les moyens de déchiffrer les sentiments et les significations contenus dans le tableau. Observons d'autre part que même là où l'interprétation des conventions s'est fixée dans l'usage, en étant devenue elle-même conventionnelle, des artistes peuvent décider ensemble de faire les choses différemment, car la négociation permet le changement.

Les conventions font peser de lourdes contraintes sur l'artiste. Elles sont d'autant plus asseignantes qu'elles ne sont pas isolées, mais participent de systèmes inextricablement liés. Si bien qu'une modification mineure peut entraîner toute une série de changements en cascade. Un système de conventions s'incarne dans les équipements, les matériaux, les sujets, la formation, les installations, les lieux disponibles, les notations et d'autres éléments encore qui doivent tous changer si un seul est modifié (cf. Danto, 1980).

Que l'on songe à tous les changements entraînés par le passage de la gamme chromatique de douze sons, conventionnelle dans la musique occidentale, à une autre qui comprend quarante-deux sons par octave. C'est ce que Harry Partch (1949) a fait dans ses compositions musicales. Il est difficile, voire impossible, de reproduire ces microtonalités sur les instruments occidentaux classiques. Il faut donc adapter les instruments habituels, ou en inventer et en fabriquer d'autres. Dès lors que les instruments sont nouveaux, personne ne sait en jouer et les musiciens doivent apprendre tout seuls. La notation occidentale conventionnelle ne convient pas pour écrire une musique à quarante-deux sons. Il faut donc mettre au point une nouvelle notation, et les musiciens

doivent apprendre à la déchiffrer. (Ceux qui utilisent l'échelle chromatique conventionnelle de douze sons pour leurs compositions bénéficient sans y penser de ressources qui sont comparables.) Alors qu'il suffit de quelques heures de répétition pour exécuter correctement une musique composée à partir des douze sons, une musique employant quarante-deux sons exige infiniment plus de travail, de temps et de ressources. La musique de Partch a été jouée, mais c'était souvent parce qu'une université l'invitait, pour une année scolaire. À la rentrée, il recrutait un groupe d'étudiants intéressés par son projet. Pendant l'automne, ces étudiants fabriquaient sous sa direction les instruments qu'il avait inventés. Pendant l'hiver, ils apprenaient à jouer des instruments et à déchiffrer la notation que Partch avait mise au point. Au printemps, ils répétaient plusieurs œuvres et, pour finir, donnaient un concert. Sept ou huit mois de travail se soldaient par deux heures de musique. Deux heures pendant lesquelles un orchestre de musiciens confirmés aurait pu exécuter une musique plus conventionnelle après huit ou dix heures de répétition. La somme de travail et de ressources supplémentaires que cela avait réclamé donne la mesure des contraintes imposées par le système conventionnel.

De même, les conventions qui fixent les normes de la bonne photographie ne correspondent pas seulement à des critères esthétiques plus ou moins acceptés par tous ceux qu'intéresse la pratique de la photographie d'art (Rosenblum, 1978), mais aussi à des contraintes incorporées dans le matériel et dans les fournitures que fabriquent les principales firmes spécialisées. Les objectifs, les boîtiers, les sélecteurs de vitesse, les bagues de mise au point, les pellicules et le papier sensible mis sur le marché ne représentent qu'une petite fraction de tout ce qui pourrait être fabriqué, une sélection de produits compatibles entre eux et dont l'utilisation permet d'obtenir des tirages papier corrects. Avec un peu d'astuce, on peut même les utiliser pour obtenir des effets que les fabricants n'ont pas prévus. En contrepartie des contraintes, les photographes ont un matériel normalisé et fiable produit en série, qu'ils apprécient énormément. Une pellicule Kodak tri-X achetée n'importe où dans le monde aura les mêmes caractéristiques et produira les mêmes résultats, peu ou prou, qu'une autre achetée ailleurs.

Les limitations inhérentes à la pratique conventionnelle ne sont pas absolues. On peut toujours s'y prendre autrement, sachant ce que cela peut coûter en efforts supplémentaires ou en obstacles à la diffusion des œuvres. Le compositeur Charles Ives en a fait l'expérience. Il a travaillé sur la polytonalité et la polyrythmie au tout début du siècle, à une époque où elles dépassaient les

compétences des instrumentistes de formation classique. Les musiciens new-yorkais qui essayèrent d'interpréter sa musique de chambre et ses œuvres symphoniques déclarèrent qu'elles étaient injouables, que leurs instruments ne pouvaient produire de telles sonorités, que les partitions étaient totalement impraticables. Ives renonça à les convaincre, mais continua à composer sa musique comme il l'entendait. Ce que nous retiendrons plus particulièrement, c'est que, tout en éprouvant une certaine amertume, Ives vécut cette épreuve comme une délivrance (Cowell et Cowell, 1954). Si personne ne pouvait jouer sa musique, il n'avait pas besoin d'écrire en fonction des capacités des musiciens, d'accepter les conventions contraignantes qui régissent la coopération entre un compositeur et des exécutants. Comme sa musique n'était pas destinée à être jouée, rien ne l'obligeait à achever ses œuvres. Il se garda d'approuver le jugement précurseur de John Kirkpatrick, qui trouva sa *Concord Sonata* irréprochable, car cela aurait voulu dire qu'il ne pouvait plus la modifier. Il n'était pas obligé non plus d'adapter son écriture musicale aux contraintes matérielles imposées par les modes de financement habituels. Aussi écrivit-il sa *Quatrième Symphonie* pour trois orchestres. (Le caractère impraticable de cette œuvre s'atténua peu à peu : Leonard Bernstein a dirigé la première audition en 1958, et depuis elle a été jouée maintes fois.)

En règle générale, la rupture avec les conventions, et avec toutes leurs manifestations dans les structures sociales et dans la production matérielle, accroît les difficultés de l'artiste et réduit la diffusion de ses œuvres. Mais en même temps, elle augmente sa liberté d'opter pour des solutions originales à l'écart des sentiers battus. Dès lors, nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité.

Les mondes de l'art

Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. Les mêmes personnes coopèrent souvent de manière régulière, voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de

coopération qui relient les participants selon un ordre établi. Si ce ne sont pas exactement les mêmes personnes qui interviennent ensemble chaque fois, leurs remplaçants ont une aussi bonne connaissance des conventions applicables en l'espèce, si bien que la coopération peut se poursuivre sans heurt. Les conventions facilitent l'activité collective et permettent des économies de temps, d'énergie et d'autres ressources. Il n'est pas impossible pour autant de travailler en dépit des conventions. C'est seulement plus difficile et plus coûteux à tous points de vue. Des changements peuvent se produire, et se produire effectivement, chaque fois que quelqu'un trouve un moyen de rassembler les ressources matérielles et humaines nécessaires, ou repense complètement le travail de telle manière que celui-ci n'exige plus rien qui sorte de l'ordinaire.

Dans cette perspective, les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'« artistes » qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art.

Les mondes de l'art n'ont pas de frontières précises qui permettraient de dire que telle personne appartient à un monde et telle autre non. Le problème n'est pas ici d'essayer de tracer une ligne de démarcation entre un monde de l'art et le reste de la société, mais bien plutôt de repérer des groupes d'individus qui coopèrent afin de produire des choses qui ressortissent à l'art, du moins à leurs yeux. Il importe ensuite de voir si d'autres personnes sont indispensables aussi à cette production, de manière à construire peu à peu une image aussi complète que possible du réseau de coopération qui se déploie autour de l'œuvre considérée. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent. Ce n'est donc pas à proprement parler une structure ou une organisation, et nous n'employons ces termes que pour évoquer l'idée de réseaux de personnes qui coopèrent. Par commodité, nous admettons d'ordinaire que la contribution de nombre de collaborateurs est trop marginale pour que nous en tenions compte. N'oublions pas toutefois que cet état de choses peut changer, et que ce qui est négligeable aujourd'hui peut être primordial demain si, pour une raison ou pour une autre, cette sorte de contribution devient soudain difficile à obtenir.

Les frontières des mondes de l'art sont floues à d'autres égards. Le sociologue qui étudie les mondes de l'art discerne aussi bien, mais pas mieux, que les participants eux-mêmes ce qui est « vraiment de l'art », ce qui relève de la production artisanale ou commerciale, ce qui constitue une expression de la culture populaire, ou ce qui dénote une forme de délire. Pourtant, les sociologues résolvent plus facilement ce problème de frontières que les membres d'un monde de l'art. L'une des questions importantes, dans l'analyse sociologique des mondes sociaux, est de savoir quand, où et comment les acteurs établissent une démarcation entre ce qu'ils veulent donner pour caractéristique et tout le reste. Les mondes de l'art s'appliquent invariablement à déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui est leur art et ce qui ne l'est pas, qui est artiste et qui ne l'est pas. C'est en observant la façon dont un monde de l'art opère ces distinctions, et non en essayant de les opérer nous-mêmes que nous commençons à comprendre ce qui se passe dans ce monde-là. (Christopherson, 1974a et 1974b, a employé cette méthode pour la photographie d'art.)

De plus, les mondes de l'art entretiennent constamment des relations étroites et essentielles avec d'autres mondes dont ils essaient de se différencier. Ils partagent des sources d'approvisionnement avec ces mondes, y recrutent du personnel, adoptent des idées qui en proviennent, et leur disputent leur public et leurs soutiens financiers. Dans un certain sens, les mondes de l'art et les mondes des arts artisanal, commercial et populaire appartiennent à un système social plus vaste. Même si toutes les personnes concernées comprennent et respectent les différences qui les séparent, une analyse sociologique doit prendre en compte ce qui les rapproche somme toute.

Par ailleurs, les mondes de l'art amènent certains de leurs membres à faire des innovations qu'ils refusent ensuite. Certaines de ces innovations engendrent de petits mondes distincts. D'autres végètent dans l'ombre pendant des années, puis sont soudain accueillies par de plus grands mondes de l'art. D'autres enfin demeurent de splendides curiosités d'un intérêt purement documentaire. Leurs fortunes diverses reflètent les jugements de valeur artistique portés par les mondes de l'art contemporains, autant que l'action sans doute fortuite de toutes sortes d'autres facteurs.

L'unité élémentaire de cette analyse est donc un monde de l'art. Mais ces deux notions, « monde » et « art », font problème, parce que l'œuvre qui sert de point de départ à l'investigation peut être produite au sein de réseaux de coopération très divers, et sous des appellations tout aussi diverses. Certains réseaux sont vastes,

compliqués et axés sur la production d'œuvres qui appartiennent toutes à notre champ d'étude. De plus petits réseaux peuvent n'inclure que quelques-uns des personnels spécialisés caractéristiques des réseaux plus vastes et plus complexes. À l'extrême limite, un monde peut se composer uniquement de celui qui réalise l'œuvre en employant un matériel fourni par des personnes qui n'avaient pas l'intention de coopérer et ignorent qu'elles sont mises à contribution. Les fabricants de machines à écrire prennent part aux petits mondes de nombreux aspirants romanciers qui n'ont aucun lien avec le monde littéraire tel qu'on le conçoit traditionnellement.

De même, l'activité coopérative peut se réclamer de l'art, ou bien être exercée sous quelque autre dénomination même si, dans ce dernier cas, elle débouche sur une production qui nous semble apparentée à celle des biens d'art. Comme l'« art » est une étiquette prestigieuse qui confère certains avantages à ceux qui peuvent l'apposer à leur activité, beaucoup la revendiquent pour leur travail. D'autres, tout aussi nombreux, se moquent de savoir si ce qu'ils font est de l'art ou n'en est pas (c'est souvent le cas pour les arts populaires et domestiques tels que la décoration des gâteaux, la broderie ou les danses folkloriques). Ils ne trouvent ni dévalorisant, ni important, que leurs activités ne soient pas jugées artistiques par ceux qui se soucient de ces choses. Certains membres d'une société peuvent contrôler l'emploi de l'appellation honorifique d'« art », ce qui limite le nombre des bénéficiaires des avantages attachés à celle-ci.

Pour toutes ces raisons, il est assez difficile de déterminer ce qu'une analyse des mondes de l'art peut laisser de côté et ce qu'elle doit prendre en considération. Si on limite cette analyse à l'art communément défini comme tel par une société, on élimine beaucoup d'aspects intéressants : les situations limites où des gens aspirent à la notoriété sans l'obtenir, ou encore celles où des gens font un travail qui pourrait passer pour de l'art aux yeux d'observateurs extérieurs, mais n'envisagent même pas cette éventualité. Cette position laisserait jouer pleinement les mécanismes de définition de l'art par les acteurs sociaux, qui pourraient fort bien faire l'objet de notre étude. Mais en introduisant dans le champ de l'analyse tout ce qui pourrait répondre à la définition de l'art dans une société, on risque aussi de couvrir un domaine trop vaste. Presque tout peut répondre à une définition de ce genre pour peu qu'elle soit utilisée adroitement. Je n'ai donc pas souscrit aux définitions classiques de l'art pour mon analyse, mais je n'ai pas tout inclus non plus, m'attachant aux situations limites où cette étiquette est contestée, et à celles où des gens font quelque chose qui

semble s'apparenter nettement à ce que l'on qualifie d'« art ». De sorte que les mécanismes de définition s'inscrivent au cœur de la réflexion.

Tout cela m'a amené à accorder une grande attention à des œuvres auxquelles on n'a pas l'habitude d'attribuer une valeur ou une importance artistiques. Je me suis intéressé aux « peintres du dimanche » et aux cousseuses de quilts aussi bien qu'aux peintres et sculpteurs de la tradition des beaux-arts, aux musiciens rock aussi bien qu'aux concertistes, aux amateurs comme aux professionnels. Par là, j'espère laisser transparaître dans l'analyse la nature problématique des notions de « monde » et d'« art », et éviter de donner un poids excessif aux critères de ceux qui établissent les définitions conventionnelles de l'art pour une société.

Bien que les mondes de l'art n'aient pas de frontières bien nettes, ils se caractérisent par leur degré variable d'indépendance, par leur relative imperméabilité à l'ingérence d'autres groupes sociaux organisés. En d'autres termes, ceux qui collaborent à l'œuvre considérée peuvent être libres d'organiser leur activité en se réclamant de l'art, comme ils le sont dans beaucoup de sociétés occidentales contemporaines, qu'ils fassent ou non usage de cette possibilité. Mais ils s'apercevront peut-être qu'ils doivent tenir compte d'autres intérêts défendus par des groupes constitués sur d'autres bases. L'emprise de l'Etat sur d'autres sphères de la société peut être telle que des acteurs importants du monde de l'art sont conduits à faire passer les intérêts de l'appareil d'Etat avant ceux des milieux artistiques. Dans certaines sociétés théocratiques, la production de ce que nos sociétés tiendraient pour des œuvres d'art sera un aspect accessoire d'activités de nature religieuse. Dans des sociétés de pionniers, les questions de survie peuvent revêtir une telle acuité que tout ce qui ne contribue pas directement à la production de nourriture et autres biens de première nécessité passera pour un luxe inabordable : le travail qui, de notre point de vue, ressortirait à l'art y est exécuté au titre des tâches domestiques. Tout travail qui ne peut être justifié par une nécessité immédiate est exclu d'emblée. C'est que pour constituer un monde explicitement fondé sur la réalisation d'objets ou de manifestations qualifiées d'artistiques, les gens doivent jouir d'une liberté politique et économique suffisante, ce qui n'est pas le cas dans toutes les sociétés.

Il me semble nécessaire d'insister sur ce point, parce que beaucoup d'auteurs communément rattachés à la sociologie de l'art traitent l'art comme un phénomène relativement autonome, échappant aux contraintes organisationnelles qui pèsent sur d'autres

formes d'activité collective. Je n'ai pas examiné ces théories dans le présent ouvrage parce qu'elles portent sur des questions philosophiques bien différentes des problèmes prosaïques d'organisation sociale qui m'occupent ici (cf. Donow, 1979). Dans la mesure où ce que j'ai à dire infirme l'hypothèse de la liberté à l'égard des contraintes économiques, politiques et organisationnelles, mon propos contient forcément une critique des analyses de ce style.

Les mondes de l'art produisent des œuvres, et ils leur confèrent aussi une valeur esthétique. Ce livre n'énonce pas de jugement esthétique, on l'aura compris. Il analyse plutôt les jugements esthétiques en tant que phénomènes caractéristiques d'une activité collective. C'est que l'interaction de tous les participants engendre un sentiment commun de la valeur de ce qu'ils produisent collectivement. Leur attachement commun à des conventions qui les rassemblent et le soutien mutuel qu'ils s'apportent les confortent dans l'idée qu'ils font quelque chose de valable. Et s'ils exercent leurs activités au nom de l'« art », la conjonction de leurs efforts leur donne la certitude de produire des œuvres d'art dignes de ce nom.

Howard S. Becker

LES MONDES
DE L'ART

Présentation de Pierre-Michel Menger

Traduit de l'anglais
par Jeanne Bouniort

Ouvrage publié avec le concours
du Centre National des Lettres

Série **Art, Histoire, Société** dirigée
par Pierre-Michel Menger et Alain Mérot

Champs arts