



Figures de l'artiste et reconnaissance de l'expérience esthétique selon les milieux sociaux POUR UN NOUVEAU PARADIGME DE LA CULTURE ET DE L'ART

Fabrice RAFFIN

(UNIVERSITÉ PICARDIE JULES VERNE – HABITER LE MONDE)

Pour citer cet article :

Fabrice RAFFIN, « Figures de l'artiste et reconnaissance de l'expérience esthétique selon les milieux sociaux – Pour un nouveau paradigme de la culture et de l'art », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 24-31.

Résumé

À partir d'une définition pragmatiste de l'art comme expérience esthétique (J. Dewey, 2014), ce texte analyse la manière dont cette expérience et les individus qui la produisent, les artistes entre autres, est relative à des milieux sociaux. Si l'expérience esthétique est universelle, chaque milieu social en définit cependant les formes et le format. Cette simple considération permet de réintégrer dans le même domaine, *les arts légitimes* (P. Bourdieu, 1992), et des ensembles de pratiques culturelles « illégitimes » dont l'expérience esthétique est tout à fait similaire. Ces pratiques non légitimes réintégrées dans le domaine culturel par l'expérience, on peut alors s'interroger sur le statut de leurs producteurs.

En même temps qu'il interroge une définition de l'artiste selon les milieux sociaux, le texte pose les bases d'un paradigme de l'art comme action collective fondée sur l'expérience esthétique à même de dépasser les jugements sociaux induits par l'appartenance sociale des analystes de l'art et de la culture.

Sociologie — culture/art — action collective — valeurs sociales

Abstract

Defining art as an aesthetic experience (J. Dewey, 2014), this text analyzes how this experience is related to each social group. If aesthetical experience could be considered as universal, each social milieu is able to define its shapes, forms and formats. This simple consideration enables to compare fine arts forms and popular forms of art.

At the same time, considering art as a collective action based on the aesthetical experience, the text define an artistic paradigm wich enables to overcome the social judgment of usuals arts critics.

Sociology — culture/art — collective action — social values

Figures de l'artiste et reconnaissance de l'expérience esthétique selon les milieux sociaux

POUR UN NOUVEAU PARADIGME DE LA CULTURE ET DE L'ART

L'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la reconnaître comme œuvre d'art¹.

Préalable

La position dominante dans les hiérarchies sociales des théoriciens et analystes des mondes de l'art (quelle que soit leur discipline) ne permet pas d'apercevoir une évidence prégnante concernant la figure de l'artiste pour une grande partie (majoritaire ?) de la population, à savoir, qu'elle est lointaine, floue, souvent perçue comme inutile et vécue comme dominante ; dans certains cas, cette figure n'existe pas. Tout au moins, elle n'existe pas sous ce terme et elle n'existe pas au sens où nous l'entendons souvent implicitement dans les cercles de spécialistes universitaires par rapport à un référent et un ensemble de conventions qui a pour nom « histoire de l'art² ».

Il existe pourtant d'autres producteurs de formes esthétiques, générateurs d'expériences esthétiques multiples, qui, sans faire partie de l'histoire de l'art, sont reconnus comme des créateurs ou artistes dans leurs milieux sociaux respectifs. Être en mesure de reconnaître ces différents producteurs d'esthétique et leur statut consiste d'abord à se donner les moyens de prendre en compte les pratiques culturelles et artistiques qu'ils génèrent. Ce texte présente donc un paradigme pour appréhender les pratiques culturelles dans leur pluralité en sortant des hiérarchies artistiques légitimes, double préalable pour repenser la place que l'artiste y tient et son statut.

C'est au cours d'échanges avec des personnes peu ou mal³ prises en compte par les analyses des mondes de l'art que l'hypothèse de ce texte est née. Échanges en prison avec des détenus depuis 2013, avec des étudiants de première année à l'Université de Picardie depuis 2011, avec des agriculteurs de la région Centre Val de Loire depuis 2008, ou plus récemment avec des immigrants des pays de l'est de l'Europe. Il se trouvait parmi eux une majorité d'individus qui n'était jamais entrée dans un musée, un centre d'art, même sous contrainte scolaire. Parmi les étudiants, 80% en moyenne ne connaissaient pas du tout *le nom* de Marcel Proust. Parmi les agriculteurs et les immigrants, l'incapacité à citer ne serait-ce qu'un seul nom d'artiste que « tout le monde connaît » était remarquable. Au fil du temps, j'ai systématisé mes investigations avec ces groupes que je fréquentais régulièrement depuis plusieurs années. Usant du *principe de saturation*, je prenais également toutes les précautions nécessaires pour neutraliser l'inhibition induite par le statut de chercheur⁴, j'obtenais

3. Depuis près de 20 ans maintenant ma démarche consiste à appréhender *in situ* les pratiques culturelles spécifiques à chaque milieu social, et à analyser les usages et les sens sociaux divers. Nous ne sommes pas là dans des études de publics. Ce texte part plutôt de l'analyse des pratiques culturelles des populations en situation. Soit c'est une pratique qui est prise en compte et il s'agit de constater l'appartenance sociale de ses pratiquants et éventuellement la dominante qui s'en dégage. Soit il s'agit de s'immerger dans un milieu social et avec le temps de mettre à jour des pratiques culturelles récurrentes qui sont les siennes.

4. Dans bien des cas, en immersion dans les mondes agricoles, mon statut universitaire n'était d'ailleurs pas connu par mes interlocuteurs. Les données que j'utilise ne constituent que des sondages non représentatifs encore moins exhaustifs. Néanmoins, je les systématise depuis 2012 et j'obtiens toujours les mêmes réponses. De là à mobiliser le principe de saturation des observations, cher à Colette Pétonnet, pour faire preuve de ce que j'avance il n'y a qu'un pas que je ne franchirai pas. Voir les travaux de Colette PÉTONNET et

1. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

2. « L'histoire de l'art » est considérée ici comme « un monde de l'art » au sens d'Howard Becker, dont les frontières sont délimitées par des modes de coopérations spécifiques ainsi que des conventions esthétiques, techniques et sociales propres. Voir Howard S. BECKER *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

toujours les mêmes constats. Toujours autour de 80% des personnes étaient même incapables de citer le nom de l'un de ces personnages historiques que nous nommons artistes et que nous n'hésitons pas à qualifier d'universels. Ils ne connaissaient pas « nos artistes », mais pourtant, ils avaient « les leurs ».

Un monde de l'art dominant comme référentiel pour les analyses des producteurs d'esthétiques

Parler d'artistes aujourd'hui c'est avant tout faire référence à une figure construite dans une tension depuis le tournant du XIX^e siècle entre l'histoire de l'art, ses institutions et le marché de l'art¹. Selon ce processus analysé par Raymonde Moulin², l'histoire et le marché de l'art légitiment et classent les œuvres et les artistes dignes de ce nom. L'histoire de l'art et du marché croisent notamment celle des avant-gardes et de l'expérimentation esthétique selon un processus de création de la valeur artistique en lien avec l'autonomisation du champ artistique³. Même lorsque nous analysons des productions esthétiques ou des producteurs esthétiques qui n'ont pas encore intégré cette histoire de l'art, nous les choisissons néanmoins pour leur capacité probable à l'intégrer⁴. Celui (et plus rarement celle) que l'on nomme « artiste », qui pos-

ède la légitimité d'être reconnu sous ce statut, est partie intégrante de l'histoire de l'art⁵.

Néanmoins, j'avancerai trois points au fondement de la présente analyse. Premièrement, ce référentiel de qualification des artistes est un référentiel indexé sur des milieux sociaux spécifiques⁶, principalement ceux des cadres et professions intellectuelles supérieures, notamment les universitaires⁷. L'autonomisation des champs artistiques n'est pas à ce point accomplie que ces formes esthétiques nommées « art » aient pu constituer un public et un monde « hors sol » ou coupés de tout autre espace social, séparation absolue entre des œuvres et d'autres mondes sociaux⁸. Le public des formes que nous nommons artistiques est bien celui des cadres et professions intellectuelles supérieures qui, dans un double mouvement, légitime et diffuse (impose ?) ces formes culturelles aux autres catégories de la population. Deuxièmement, poussant ce raisonnement, j'affirmerai plus large-

l'article d'Yves DELAPORTE, « D'un terrain l'autre. Réflexions sur l'observation participante » in *Ferveurs contemporaines. Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth*, C. PÉTONNET et Y. DELAPORTE (dir.), Paris, L'Harmattan, 1993.

1. Respectivement pour les plus importantes : d'un côté, musées, centres d'arts, universités, revues spécialisées ; de l'autre, galeries, foires et salons, salles de ventes.

2. Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992

3. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

4. Même si la sociologie et notamment Raymonde Moulin reconnaissent l'impossibilité de définir définitivement une catégorie de population « artistes », quatre critères sont socialement des indices de cette appartenance : le diplôme, le revenu tiré d'une activité artistique, la reconnaissance des pairs, l'auto-définition. Le cumul de ces critères accentue les probabilités d'une reconnaissance sociale d'un statut d'artiste, mais bien sûr au sens légitime tel que nous venons de le définir par rapport à l'histoire de l'art.

5. Raymonde MOULIN, op. cit.

6. Voir Olivier DONNAT, *L'Enquête sur les pratiques culturelles des français*, Paris, La Documentation Française, 2008. S'il existe un discours « d'ouverture sociale » et « d'hybridation des formes » inhérent aux mondes de l'art légitime actuels, la reconnaissance (Axel HONNETH, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éd. du Cerf, 2000) d'artistes de pratiques et de milieux exogènes, passe toujours par une recodification de leur démarche esthétique et des compromis conventionnels de leur part, même si ces derniers ne manquent pas de faire évoluer les esthétiques de ces mondes simultanément. L'intégration, dans les années 1990, de certains danseurs des milieux Hip-hop, comme Mourad Merzouki, au statut de chorégraphe reconnu du monde de la danse contemporaine illustre ce point. Voir Claire DUPORT, Fabrice RAFFIN, *Des cultures urbaines aux arts du hip-hop*, Rapport, Ministère de la Culture, 1998.

7. Il faudrait néanmoins nuancer. Plus que les classes supérieures les plus élevées comme la « grande bourgeoisie », c'est certainement parmi ceux que P. Bourdieu appelait la « petite bourgeoisie » que l'on trouve les plus ardents défenseurs des formes culturelles légitimes. Petite bourgeoisie chez qui : « La bonne volonté culturelle s'exprime entre autres choses par un choix particulièrement fréquent des témoignages les plus inconditionnels de docilité culturelle (choix d'amis « ayant de l'éducation », goût des spectacles « éducatifs » ou « instructifs » [...]). Le petit bourgeois est révérence envers la culture. » P. BOURDIEU, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1982.

8. Pour le dire autrement les acteurs de l'action collective que l'on nomme « monde de l'art » (voir infra) sont socialement situés, ont une position et une place sociale.

ment sur la base de mes travaux antérieurs, que toute pratique/production culturelle ou esthétique est indexée sur un milieu social et qu'il n'existe pas de pratique et de production culturelle universelle. Troisièmement, j'avancerai également qu'il n'existe pas de milieu social qui n'ait ses propres pratiques culturelles et formes esthétiques et donc des individus qui sont reconnus comme producteurs esthétiques¹, des artistes.

Pour un paradigme des pratiques culturelles non hiérarchisées

La théorie philosophique ne s'est elle-même intéressée qu'aux arts marqués du sceau de la reconnaissance [...]. Les arts populaires ont certes prospéré, mais ils n'ont bénéficié d'aucune attention littéraire. Ils n'étaient pas dignes d'apparaître dans la discussion théorique².

Se donner les moyens d'appréhender les pratiques culturelles dans leur diversité ne consiste pas ici à prendre en compte des objets esthétiques à la valeur socialement hiérarchisée, mais des expériences décrites comme esthétiques par ceux qui les vivent. Fondant le regard de l'enquête ethnographique sur les pratiques culturelles que je mène depuis le milieu des années 1990, cette approche permet d'envisager des pratiques culturelles peu analysées par les sciences sociales, souvent hors institutions, frappées d'invisibilité sociale, les pratiques culturelles minoritaires de la majorité³.

Ainsi, quel que soit le milieu social cette fois, la culture, le moment culturel, « fait quelque chose » de très spécifique aux personnes qui y participent. Quelque chose de l'ordre du sentiment, de l'émotion, de la beauté, du sensuel. En me référant à John Dewey j'appellerai ce « quelque chose », « expérience esthétique ». L'expérience esthétique est de tous les instants de notre vie, mais l'expérience culturelle serait un moment esthétique un

peu particulier, peut-être un peu plus intense. « Une expérience où l'être tout entier vit pleinement et où il entre en possession de son existence par le biais du plaisir⁴ ». Partant, je définirai la culture et l'art à partir de cette expérience esthétique, qui, bien que spécifique, est liée aux expériences ordinaires.

À l'écoute des déclarations sur les moments culturels de chacun, sur ce qui les construit, on pourra avancer que cette expérience esthétique est le point commun entre regarder un tableau de Pablo Picasso, être à l'Opéra, être à un concert de rock, de zouk ou de musique classique. Si l'expérience est commune et potentiellement universelle dans une perspective pragmatiste, chaque milieu social définit cependant les formes et le format de ses propres expériences esthétiques⁵. Cette simple considération par l'expérience esthétique permet de réintégrer dans le même domaine, *la culture*, les arts légitimes et des ensembles de pratiques dont l'expérience esthétique est respectivement tout à fait similaire.

Il est alors assez possible de rassembler ces différentes formes de l'expérience esthétique en une multitude de monde de l'art, fondés sur des pratiques indexées socialement, « la culture de tel ou

4. À propos de cette expérience John Dewey écrit : « Le contraste entre le manque et la plénitude, entre la lutte et l'accomplissement, entre l'adaptation et l'irrégularité totale à laquelle elle succède forme le drame dans lequel l'action, les sentiments et la signification ne font qu'un. » Dans J. DEWEY, *op. cit.*, p. 50.

5. Des domaines du jeu vidéo, les cultures « geek » avec leurs formes plastiques, sculptures (Art toys), peintures (NerdPix), création de costumes (Cosplay) ; la photographie et les fanfares plus liées aux classes moyennes, mais différemment mises en œuvre en milieu urbain ou rural ; les musiques country, pratique culturelle dominante des milieux ruraux que ce soit en nombre d'événements et de publics ; les pratiques culturelles à dimension identitaire comme les musiques aux Antilles sous toutes leurs déclinaisons : zouk, gwo ka, biguine, calypso, kompa, méringue ... ; des formes plus ambiguës encore comme les reconstitutions médiévales, mais aussi des pratiques situées dans différents contextes comme les manières de chanter ensemble qui vont des offices religieux aux chorales dans les cafés des villes, en passant par les télécrochets télévisuels, des formes plastiques comme le tatouage et le tuning, mais aussi la bande dessinée et les mangas.

1. Le terme de « producteur esthétique » est employé tout au long du texte à la place de celui « d'artiste », notamment pour éviter l'ethnocentrisme hiérarchisant de ce dernier.

2. John DEWEY, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p. 311-312.

3. Michel DE CERTEAU, Luce GIARD, Pierre MAYOL, *L'Invention du quotidien*, t. I et 2, Paris, Gallimard, 1990.

tel milieu ». « L'art contemporain c'est pour les bourgeois et c'est pour les vieilles riches », ai-je entendu un jour au pied des tours de Vitry-sur-Seine, en face du Mac Val, ou encore, « le zouk c'est les Antilles ». Ces lieux communs caricaturaux sont significatifs cependant. On parlera ainsi de musique de « jeunes », de « vieux », et on mêlera les variables, par exemple, âge, genre, niveau social, localisation géographique.

Pour nuancer les classifications sociales sur l'art, il faudra également considérer que les frontières et les variables évoluent dans le temps entre les types d'expériences esthétiques et leur indexation sociale. Ainsi, dans les années 1980, une expérience esthétique comme le rap était indexée ethniquement (personnes noires), géographiquement (cités périphériques), générationnellement (« jeunes » de 15-25ans), par genre (masculin) et socialement (faible capital économique et culturel)¹. Mais cette forme s'est diffusée dans d'autres milieux sociaux. La variable ethnique s'est quelque peu estompée, l'objet esthétique, les pratiques qui le produisent ont évolué, ont été adaptées à d'autres milieux sociaux, certains musiciens ou danseurs ont accédé à la reconnaissance. « Les flux culturels² » ne cessent de faire évoluer les frontières entre les mondes de l'art. Tous, bien que relativement stables et identifiables, sont en constante interaction.

Ces pratiques « illégitimes » et leurs esthétiques réintégrées dans le domaine culturel par l'expérience, on pourra alors s'interroger sur le statut de leurs producteurs.

L'artiste et le pratiquant – De l'expérience esthétique du créateur à celle du specta(c)teur

Nous sommes bien là dans une définition de l'art et de la culture non par l'objet, mais par la situation et les interactions qu'ils génèrent³. Définir l'art comme expérience, c'est se fonder sur un principe général comme indice, mais c'est surtout prendre au sérieux ceux qui nous déclarent le vivre⁴.

Proposition 1

La culture et l'art se définissent comme une expérience esthétique

D'une certaine manière, cette expérience se passe très bien de l'artiste. Chacun peut faire l'expérience d'artiste, devenir producteur esthétique, générer sa propre expérience esthétique : participer à un atelier de théâtre, faire ses propres photographies, s'essayer à la chanson lors d'un repas de famille, un karaoké, prendre chaque mardi un cours de dessin et bénéficier aujourd'hui de technologies numériques pour faciliter ces pratiques. Du point de vue de l'expérience artistique du créateur on pourra mettre en avant que chacun est susceptible de la vivre lors de pratiques qui ne sont pas, dans leur « essence », différentes en qualité par rapport à celles de l'artiste, définies par John Dewey comme

culmination de longs processus antérieurs qui perdurent, sous la forme d'un mouvement remarquable qui incorpore tout le reste au point de tout effacer. Ce qui donne à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations [...], en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant⁵.

1. Cela ne veut pas dire qu'un membre des CSP+ ne pourra pas écouter de rap, mais que le jugement social de cette écoute ne lui sera pas épargné dans son propre milieu. Sur la diversité des pratiques individuelles voir Bernard LAHIRE, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éd. la Découverte, 2004. On soulignera aussi les possibilités pour un individu de changer de « classe sociale », devenant un transfuge, ce qui ne manquera pas de l'engager dans de nouvelles pratiques culturelles. Sur cette idée du transfuge voir Didier ERIBON, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.

2. Ulf HANNERZ, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, 1992.

3. Voir notamment J. DEWEY, *op. cit.*, Jean-Pierre. COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Éd. Gallimard, 2010 et J. P. COMETTI, *La Nouvelle Aura. Économies de l'art et de la culture*, Questions théoriques, 2016.

4. Pour repérer cette expérience de manière exhaustive encore faut-il rompre avec les hiérarchies sociales prescriptives, y compris celles du chercheur lui-même, qui disent l'art légitime de l'arbitraire, le bon du mauvais art, « ce qui en est ou pas ». C'est pourquoi d'un point de vue méthodologique, il faudra surtout se fier aux déclarations de ceux qui déclarent la vivre.

5. J. DEWEY, *op. cit.*, p. 113.

Le statut de l'artiste amateur ne diffère pas fondamentalement ici de celui du « professionnel » dans le sens où chacun produit les conditions de sa propre expérience esthétique. Ce qui diffère ce sont les usages sociaux de sa production esthétique, le statut de cette production, qui dans le cas du professionnel pourra devenir une « œuvre », générer des bénéfices matériels et symboliques¹, qui distinguent précisément le professionnel de l'amateur. C'est par la qualification socialement construite *des formes* (musicales, plastiques, visuelles, écrites, autres) et non de l'expérience esthétique que s'acquiert le statut d'artiste. Respecter les conventions des formes de l'histoire de l'art comme monde de l'art est une condition pour l'intégrer.

Néanmoins, si l'on considère les producteurs des formes esthétiques des pratiques culturelles non intégrées à l'histoire de l'art, leurs publics leur donnent des bénéfices symboliques et matériels tout à fait similaires à ceux des arts légitimes². Et à leur tour, de manière interne à chacun de ses mondes culturels des hiérarchies sont produites par les publics entre les artistes. Chaque milieu social produit ainsi ses propres pratiques et formes culturelles et ses propres hiérarchies d'artistes inconnus des autres mondes sociaux. J'ai ainsi pu rencontrer bon nombre de dames âgées pour la majorité de 60 à 80 ans, femmes d'agriculteurs des campagnes françaises qui adulent et mettent au sommet de la hiérarchie de leur monde culturel, le chanteur belge Frank Michaël et sont totalement incapables de citer un seul nom de peintre cubiste par exemple, ne serait-ce que le plus connu d'entre eux. À l'inverse, à l'occasion de vernissages dans les galeries de peinture contemporaine du centre de Paris, fréquentées par certains de mes collègues universitaires notamment, âgés de 35 à 55 ans pour la majorité, j'ai pu poser des questions sur l'existence d'un certain Frank Michaël qui n'obtinrent pour réponse que le silence d'une ignorance gênée.

Nous considérerons ainsi que l'expérience esthétique que font les publics au moment de la diffusion est avant tout une interaction en situation. Durant l'expérience esthétique, une pratique culturelle se définit en partie comme une interaction avec l'artiste par la médiation de sa production artistique, son œuvre, sorte de face à face. Mais cette pratique se définit le plus souvent comme interaction dans un espace/temps avec d'autres individus en présence d'une œuvre, d'autres publics, partie prenante, ou cadres³ de cette interaction, lors d'un concert, d'une exposition, au cinéma, etc.

S'il s'agit de considérer la figure de l'artiste dans la constitution de cette expérience esthétique, son absence physique est notable, en rien indispensable. Seule la présence physique et matérielle de son « œuvre », de sa production ou dispositif esthétique, participe de la construction de cette situation singulière. Ce point constitue une sorte de relativisation du statut de l'artiste, détachement entre l'individu et l'œuvre.

L'expérience esthétique socialement instrumentalisée

« L'art répond à de multiples fins [...]. Il sert la vie plus qu'il ne prescrit un mode de vie défini est limité [...] » sa valeur est « instrumentale autant que finale⁴. »

Si l'art ne consiste pas en objets intrinsèquement porteurs de certaines caractéristiques, l'expérience esthétique qui permet de l'identifier n'est pas non plus coupée du monde. *L'expérience esthétique n'est qu'une partie de la définition de la culture.* Ce moment « culminant » dira-t-on en paraphrasant John Dewey, est inséparable d'un processus plus large, un processus collectif.

C'est Howard S. Becker⁵ le premier qui a montré que la production des œuvres elles-mêmes, de leur diffusion et donc du moment de l'expérience

1. P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

2. *Ibid.*

3. ERVING GOFFMAN, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

4. RICHARD SHUSTERMAN, citant J. Dewey dans la présentation à l'édition française de *L'Art comme expérience*, op. cit. p. 14.

5. H. S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, op. cit.

esthétique, est redevable de l'intervention de nombreuses personnes. Outre l'action de l'artiste, la culture est avant tout affaire collective. La figure de l'artiste se dilue ici à nouveau. Personnage central certes, son travail n'existe que dans la coopération avec un nombre d'acteurs plus ou moins important, mais toujours conséquent. Lors de cette coopération chaque acteur agit sur la forme finale de l'œuvre. Autrement dit, l'artiste n'est jamais le seul auteur de son œuvre. L'ensemble des acteurs qui coopèrent dans un monde de l'art interviennent toujours sur la forme finale de l'œuvre¹.

Que l'on considère le travail du correcteur pour l'écrivain comme le fait Howard S. Becker, le travail de l'arrangeur pour les enregistrements musicaux, le choix des salles pour les compagnies de théâtre, la capacité de financement d'un spectacle, l'action de multiples individus intervient sur la forme finale de l'œuvre et la définition du moment, l'espace/temps de l'expérience esthétique. Par rapport à nos propos précédents, il est d'ailleurs notable que le public lui-même au moment de la diffusion participe toujours de la forme finale de l'œuvre et donc de l'expérience esthétique elle-même, par son attitude, ses comportements individuels et collectifs.

Aussi, si nous définissons dans un premier temps la culture à partir de l'expérience esthétique universellement partagée ayant chaque fois des formes différentes pour chaque milieu social, nous repérons également son inscription dans des pratiques plus larges elle-même indexées socialement définissant chaque fois un monde de l'art spécifique, avec ses propres expériences esthétiques. La pratique culturelle ou artistique est la contribution de chacun des acteurs au fait qu'une œuvre et/ou l'expérience esthétique liée existe, y compris le public qui influe sur sa forme finale.

1. De ce point de vue, il n'est pas de public passif. Être spectateur est toujours être acteur et relève toujours d'une pratique culturelle. En se référant à nouveau à Michel de Certeau, nous avancerons même que la consommation culturelle est une pratique culturelle dans le sens où toute consommation est une production. M. DE CERTEAU, *op. cit.*

Proposition 2

La culture et l'art se définissent comme une expérience esthétique, moment d'une action collective plus large

Ce qui relie les acteurs de cette action collective et structure leur interaction c'est un engagement pour la production du moment de l'expérience esthétique. Un concert, une exposition, un film par exemple. Nous pourrions dire que l'action collective se structure autour d'un registre de sens esthétique ou une finalité esthétique. Les actions collectives que nous nommons art ou culture, se distinguent ainsi d'autres types d'actions sociales (économique, politique, religieuse, etc), par le fait que leurs acteurs partagent et mobilisent de manière centrale et majeure un registre esthétique.

Ce dernier, spécifique à chaque projet, se décline et fonctionne à la fois comme convention de travail, valeur et finalité². La qualité d'une action culturelle collective se construit sur cette base esthétique, quelle que soit la discipline, le style artistique et son milieu social. Mais la qualité d'un projet culturel ou artistique ne se limite pas à l'expérience esthétique qu'il génère. Ce moment et son action collective ont des finalités autres, qui ne sont pas toujours les mêmes.

À partir de là, à la question quels sont les usages et les fonctions sociales de la culture, autrement dit « la culture pour quoi faire » ? se pose. Les réponses sont multiples. Elles sont aussi nombreuses que l'imagination et les envies de ceux qui participent à des pratiques culturelles. Je peux utiliser un morceau de musique pour faire un tas de choses différentes : faire une expérience esthétique bien sûr, mais également, poétiser un moment de ma journée (écouter de la musique en faisant la cuisine), dénoncer un problème social (fonction politique), construire une situation religieuse (le gospel, le chant liturgique), construire une situation de convivialité, chanter avec des convives ou danser (clubbing, karaoké), me mettre dans une situation de contemplation de la musique elle-même (concert, opéra), gagner de l'argent en utilisant ce morceau dans l'industrie musicale (fonction économique), voire éduquer des personnes en

2. H. S. BECKER, *op. cit.*

les mettant en situation d'apprentissage autour de la musique (ateliers, cours à l'école, etc). *À chaque fois, une production esthétique, produisant une expérience esthétique, ici, un morceau de musique, est utilisée à différentes fins* : poétique, politique, conviviale ou festive, contemplative, éducative, religieuse, économique, etc.

Ainsi, si le registre esthétique est central dans l'action collective culturelle, il n'est pas exclusif. Les acteurs associent toujours à « l'intérêt » esthétique d'autres registres plus larges. *La qualité d'un projet artistique ou culturel* se construit à la convergence des intentions érigées en finalités et des formes utilisées pour ce faire. Potentiellement, vous pouvez faire la même chose avec une production plastique, visuelle, un spectacle vivant, voire un texte, etc. Et pour compliquer ce point, ces diverses finalités (ludiques, politiques, éducatives, religieuses, économiques, etc.) peuvent s'entrecroiser en des proportions variables. Disons même qu'elles s'entrecroisent toujours et que l'existence d'une pratique à finalité unique telle que l'art pour l'art serait tout à fait hypothétique¹. Au contraire, les acteurs sociaux ne cessent de mélanger ces finalités générant de multiples mondes de l'art et de la culture selon des processus en continues redéfinitions.

Proposition 3

La culture et l'art se définissent comme une expérience esthétique, moment d'une action collective plus large. Si la finalité esthétique est le lien commun et le registre de sens central partagé par l'ensemble des protagonistes de chaque coopération artistique, cette finalité n'est jamais la seule. Les usages sociaux de l'art comme action collective se déclinent en finalités multiples et simultanées : politiques, sociales, économiques, religieuses, éducatives, ludiques, festives, identitaires, etc., selon des articulations originales indexées sur des milieux sociaux.

1. Si la notion d'art pour l'art a quasiment disparu du discours sur les productions contemporaines, elle reste un référentiel de la réflexion sur l'art toujours présent dans les entretiens que nous effectuons avec différents acteurs des mondes de l'art, ne serait-ce que par son rejet.

À propos de la distinction entre art et culture

Depuis le début de ce texte, j'utilise de manière indifférenciée et synonyme, les deux notions de culture et d'art. La proposition numéro quatre que je ferai ici en conclusion sous forme d'hypothèse de recherche serait la suivante : *pour appréhender les pratiques culturelles et les mondes culturels qu'elles définissent dans leur diversité, il faudrait prendre un niveau supplémentaire de sens, celui des valeurs sociales² mobilisées dans l'action collective culturelle ou artistique.*

En effet, la lecture d'auteurs comme Hannah Arendt³ ou Walter Benjamin⁴ révèle les manières conventionnelles de définir l'art dans la perspective de l'histoire de l'art, en l'occurrence dans un contexte d'apparition de la « culture de masse ». De leurs travaux ressortent des critères de définition de l'art en distinction d'autres expériences esthétiques, simples, la culture ou la culture de masse, voire les loisirs. Les critères qui qualifient l'art chez eux sont pour les plus importants *l'unicité, l'intemporalité, l'universalité* des productions esthétiques. Ces critères leurs permettent également de qualifier ces productions esthétiques particulières que l'on appelle des œuvres. Surtout, ces critères sont à la fois des critères d'identification de l'art, mais également *des valeurs sociales* mobilisées dans la hiérarchisation des pratiques culturelles. En l'occurrence donc, ces valeurs sont liées au sacré, voire au religieux⁵. Les pratiques culturelles qui peuvent se parer de ces valeurs sacrées

2. H. S. Becker parle déjà des conventions de coopérations entre les acteurs d'un monde de l'art. Il s'agirait ici d'un niveau supplémentaire distinct et peu analysé à mon sens.

3. Hannah ARENDT, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1961.

4. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000.

5. Pour préciser cette idée, voir la notion de « croyance magico-lyrique en l'art » proposé par Jean Caune dans ses analyses des politiques culturelles françaises en référence à Malraux. « N'oublions pas que si Malraux a pu parler de « cathédrales » pour qualifier les lieux de la rencontre (artistique), c'est moins à la dimension architecturale qu'il faisait allusion qu'au fait qu'ils devaient être les lieux de la communion avec l'art ». Dans J. CAUNE (2005), « *La politique culturelle initiée par Malraux* », EspacesTemps.net, 13.04.2005 <<http://www.espacestemp.net/articles/politique-culturelle-malraux/>>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

verseraient dans les pratiques artistiques en distinction de simples pratiques culturelles. Les deux types de pratiques sont fondées sur l'expérience esthétique, mais les secondes se parent d'un caractère sacré. Les pratiques artistiques sont ainsi distinctes des pratiques culturelles, les unes sacrées, les autres prosaïques. Cette sacralisation situe l'art dans une autre temporalité que les simples pratiques culturelles. Dans cette perspective se sont les producteurs esthétiques qui acquièrent les attributs sociaux de cette distinction, la sacralisation de l'art va de pair avec la sacralisation de l'artiste, être exceptionnel est encore de nos jours tout à fait pertinente.

Ces valeurs se traduisent toujours aujourd'hui chez les publics, commentateurs et autres « professionnels de la culture » dans leur version « histoire de l'art », par un champ lexical tout aussi sacré : de l'utilisation très répandue de l'expression de Henri Bergson du « supplément d'âme¹ », en passant par la qualification des lieux de diffusion comme « temples de la culture », ou « cathédrales », aux attitudes de « communion » et de « contemplation » des publics, tout indique une sacralisation de l'activité artistique que ses tenants opposent à la banalité prosaïque d'autres activités². L'artiste lui-même prend systématiquement dans cette perspective de l'histoire de l'art les traits du « démiurge » cher à Raymonde Moulin pourvu d'une « aura », chère, elle, à Walter Benjamin³. Cette perspective détache leurs acteurs, à la manière des religieux, des contingences matérielles du monde pour produire l'idée notamment d'une

inutilité de l'art⁴.

Nous sommes là sur un autre pan des échelles de hiérarchisation des pratiques culturelles, au cœur du processus de leur hiérarchisation. Renvoyant au processus d'autonomisation, ces valeurs font référence autant qu'elles révèlent de manière performative et métaphorique les hiérarchies entre pratiques esthétiques : les plus sacrées, pourvues de ces valeurs, se trouvent tout en haut d'une échelle qui laisse en bas, celle qui gardent le nom de pratiques culturelles inscrites dans le quotidien, des groupes sociaux qui les utilisent à d'autres fins, politiques, économiques notamment.

Reste qu'il semble bien que cette dimension du processus social de construction des hiérarchies artistiques relève d'une part, d'un usage limité à certains milieux sociaux (supérieurs), d'autre part, que les pratiques situées en haut de l'échelle, même pourvues socialement de valeurs sacrées, se fondent sur la même expérience, l'expérience esthétique telle que définie tout au long de ce texte.

Pour conclure, et à l'inverse de ces usages et hiérarchisations sociales, nous proposerons plutôt l'idée, que toutes les pratiques culturelles ont un même fondement, l'expérience esthétique, et qu'une petite partie d'entre elles, minoritaires, se distingue en prenant le nom « d'art » lorsque ses acteurs mobilisent un système de valeurs sacrées à leur endroit. L'art ainsi défini est un type de pratique culturelle indexé sur certains milieux sociaux seulement.

Fabrice RAFFIN

1. Cette expression se trouve dans un texte au titre significatif ici : Henri BERGSON, *Les Deux sources de la Morale et de la Religion*, Paris, Éd. Arvensa, 2015.

2. Voir A. Malraux, pour qui « aucune valeur sacrée n'informe plus fondamentalement notre civilisation » que l'art, cité dans Jean-François LYOTARD, *Signé Malraux*, Paris, Éd. Grasset, 1996, p. 218.

3. Nous renverrons également bien sûr à d'autres auteurs de l'École de Francfort, Theodor W. Adorno, mais surtout Herbert Marcuse. Du présent point de vue, la critique de la « modernité » qu'il effectue contribue à définir précisément le socle d'une culture des classes moyennes/supérieures à travers la notion de « caractère affirmatif de la culture », ce qui n'est pas le moindre des paradoxes pour des tenants des perspectives marxistes. Voir Herbert MARCUSE, *Culture et société*, Paris, Éd. de Minuit, 1970.

4. Cette idée qui fit date fut ainsi mise en forme par Oscar Wilde dans sa lettre à R. Clegg : « L'œuvre d'art est inutile comme la fleur est inutile. La fleur s'épanouit pour sa propre joie », dans *Lettres d'Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, 1994. Hors milieux de spécialistes, cette idée fait encore partie des représentations communes de l'art, associée à une figure de l'artiste désintéressé/génial/fou.