

Les arts dans le développement de l'individu et de la société

Le titre de cette intervention me semble très ambitieux et je ne suis pas sûr de pouvoir y répondre complètement. Il serait bien présomptueux de ma part d'avoir une telle prétention ; après tout, je ne suis que sociologue. C'est donc de cette position que je voudrais partir pour tenter de repérer quelques éléments de réflexion sur les rapports qui se sont constitués liant les arts et l'évolution des sociétés et des individus.

Tout d'abord, je voudrais souligner, au risque de prendre à rebours certaines convictions répandues, appartenant aux idéologies contemporaines, concernant les arts, souligner donc qu'il n'y a pas toujours eu des arts. Je sais bien qu'on m'opposera les peintures rupestres, ou l'existence de traditions plastiques, musicales ou de danse, etc, dans les sociétés les plus anciennes connues de nous. D'une certaine manière ce point est une bonne illustration de ce que disait Emile Durkheim : le savant distingue, sépare ce que l'opinion commune confond et inversement. Il serait intéressant, mais cela m'éloignerait trop de mon propos d'aujourd'hui, d'essayer de comprendre cette tendance forte des représentations collectives à nier toute innovation et à défendre l'idée qu'il n'y a jamais rien de nouveau sous le soleil, comme d'ailleurs inversement de trouver des ruptures ou du nouveau là où la continuité prévaut.

L'activité artistique, au sens moderne de ce terme, est une activité récente dans l'histoire de l'humanité, 12, 13, 14 ou 15^e siècle, sans doute selon les critères que l'on se fixe et selon les auteurs qui traitent de cette question. Peu importe ici, l'essentiel est de retenir que c'est une apparition relativement historiquement récente et géographiquement voire culturellement située.

Cette activité, encore une fois, au sens où on la distingue d'autres activités, qui lui ressemblent, se caractérise par sa « gratuité » ou son « inutilité », elle est « autotélique » pour utiliser un terme un peu précieux qui nous vient du grec, c'est-à-dire qu'elle n'a pas d'autres buts qu'elle-même. En d'autres termes, elle n'est pas organisée pour servir autre chose que la production d'œuvres d'art ; pour être clair elle n'est au service ni de la religion, ni de la politique, ni de la morale, ni de la décoration, etc, elle n'a pas pour finalité de nous édifier ou de nous réjouir, ni d'ailleurs de nous dégoûter. Ce qui ne signifie pas qu'elle ne puisse pas procurer du plaisir ou du déplaisir ou avoir « de surcroît » une efficace sociale voire des effets très concrets et participer aux rituels religieux, diffuser des idéologies politiques ou morales, orner nos maisons et nos édifices, nous divertir, etc. C'est une distinction importante à retenir que de faire la différence entre la visée d'une activité et ses effets réels.

L'activité artistique est donc née à un moment donné, quelque part, ou plutôt, je devrais dire que ce qui est né, ce n'est pas l'activité en tant que telle, mais sa qualification, une catégorie de pensée, une catégorie discursive qui dans l'ensemble des pratiques humaines permet de distinguer ou de séparer des pratiques en fonction de leur fin, de leur but ou de leur visée.

Cette catégorie « d'art » est donc apparue, relativement, tardivement dans l'histoire de l'humanité. Mais depuis fort longtemps, et sans doute ici nous pouvons remonter fort loin dans le temps, sont apparues des pratiques culturelles, esthétiques (pour les différencier des artistiques), symboliques en général, qui ont exercé et exercent toujours des fonctions sociales très importantes.

Les sociétés humaines ont au moins un point commun à travers leurs histoires et leur répartition géographique, c'est que pour exister il leur faut produire les moyens de leur subsistance et de leur reproduction (Marx). On sait que selon le niveau de développement technologique, les sociétés humaines utilisent une plus ou moins grande part du temps socialement disponible pour la production de ce minimum vital. Le développement de techniques diverses a de ce point de vue comme effet de permettre de dégager du temps et du

surplus de production. Mais, toutes les sociétés, connues de nous ont réussi à produire plus que ce minimum et ont donc pu utiliser ce plus à d'autres fins que leur seule subsistance et la seule reproduction biologique et matérielle du groupe. Ce surplus a, en effet, été, très vite sans doute, utilisé pour permettre une certaine division du travail, permettant à certains, soit complètement, soit partiellement, de vivre sans contribuer directement à cette production matérielle ; c'est l'apparition de diverses fonctions sociales, non directement nécessaire à la survie de l'espèce ou du groupe : politique, religieuse, militaire, culturelle : le chef, le prêtre, le soldat et le producteur symbolique.

Cette division sociale du travail (Durkheim) est sans doute une des caractéristiques des sociétés humaines, par rapport aux autres espèces vivant en groupe. L'espèce humaine ne vit pas que de « pain » ou de denrées matérielles en général, comme le rappelle la Bible, mais de bien d'autres choses : de symboles, de culture, de désirs et de goûts, tous comportements culturellement déterminés. Il nous est devenu indispensable de disposer de ces biens « immatériels » pour vivre, alors qu'on sait que ce n'est pas vitalement indispensable. Certains peuples ont vécu longtemps et fort bien sans peinture, sans musique et sans danse, même si c'est rare, ça existe. Et après tout aujourd'hui une part importante de la population passe à côté des productions artistiques qu'elles soient contemporaines ou plus anciennes sans apparemment en souffrir. C'est même la fonction des médiateurs culturels que je contribue à former de tenter de leur faire découvrir que ça existe et que ça peut aussi les concerner.

Après cette entrée en matière un peu trop longue, sans doute, mais qui me paraissait nécessaire pour planter le décor, que peut dire le sociologue du rapport des arts à la vie des individus et des sociétés ?

L'anthropologue Roger Bastide, écrivait : *La vie collective au contraire ne peut exister que par la communication entre les hommes et cette communication suppose l'antériorité logique d'une pensée conceptuelle. Si les sociétés humaines se distinguent des sociétés animales, c'est à cause justement de l'existence préalable chez les hommes de la faculté d'abstraire et de généraliser et par delà de l'attention volontaire. Si la raison est fille de la cité, c'est donc parce que d'abord la cité a été fille de la raison.*¹

On peut partir de quelques propositions simples qui permettent de baliser le terrain sur lequel se situe cette réflexion qui tente de penser la relation complexe entre le lien social et la vie culturelle. Il s'agit ici de montrer que l'existence, le fonctionnement, voire le dysfonctionnement du lien social est fonction de ce qu'on désigne par le mot « culture », au sens où il est employé dans les politiques publiques. Dans ce cadre, la thèse, ici soutenue, est qu'un des axes majeurs qui structure cette « culture » est constitué par l'art - au sens des « beaux-arts » -, qui, selon Roger Bastide : *modifie la sensibilité de l'homme, lui crée une certaine conception du monde, détermine un certain comportement, pétrit son âme, et cette âme une fois transformée dans ses profondeurs va imposer en dehors un style de vie, une esthétisation du milieu physique et social dans lequel il vit.*² L'art, comme moteur des transformations culturelles y est donc ici présenté comme un élément majeur de la « dynamique sociale » (Bastide).

1) Le lien social : un concept

« Il y a du lien social », pourrait être une première proposition qui sous cette forme relève de l'évidence et qui soutient en tout cas l'activité des sociologues, sans cette supposition il n'y a plus d'objet pour cette discipline ; cela ne signifie pas qu'il ne faut pas l'interroger, bien au contraire. Mais partir d'une telle proposition est un choix théorique et épistémologique fondamental : la question de l'origine ultime ne relève pas du discours de la science, mais de

¹ Bastide 1967 p.67

² Bastide 1977 p. 190

celui de la religion. Le lien social est un **concept**. En d'autres termes, il n'a pas d'existence concrète, mais il relève des catégories de pensée qui permettent ou qui tentent de penser un fait constaté et constatable : il y a de la société, c'est-à-dire des groupes d'hommes qui vivent ensemble, dans la durée, malgré des crises, des révolutions, etc., le concept de lien social désigne la «force» qui fait tenir ensemble les individus ou les éléments dont l'agrégation constitue la société. Sur ce point l'ensemble des théories sociologiques s'accordent, elles divergent dès ce point dépassé : il y a ceux qui comme Émile Durkheim, après Karl Marx pensent que le social est premier, et qu'il ne peut être réduit à l'agglomération ou à l'addition des individus qui le composent, et ceux qui à la suite de Max Weber³ et en France aujourd'hui par exemple Raymond Boudon qui soutiennent au contraire une position individualiste qui pense qu' *expliquer un phénomène collectif, c'est toujours - au moins dans l'idéal - analyser ce phénomène comme la résultante d'un ensemble d'actions, de croyances ou d'attitudes individuelles.*⁴

Le fait que le lien social soit un concept a une conséquence pratique pour la recherche : il est inobservable concrètement, on ne peut l'étudier qu'à partir des effets concrets supposés de son existence, c'est-à-dire à partir des phénomènes que ce concept cherche à expliquer. Ce caractère n'est bien entendu pas spécifique au lien social, il est commun à tous les concepts dans toutes les sciences.

Le lien social est une force, ai-je dit précédemment, cette force qui fait que «ça tient» dans un groupe quelle que soit sa dimension, et donc y compris un ensemble important tel qu'un État, une association d'États, voire tous les États du rêve kantien d'un monde connaissant une paix perpétuelle et dont l'ONU aujourd'hui aimerait bien peut-être être une préfiguration.

Le concept de force appartient à la physique. Faisons un petit détour, métaphorique, bien entendu, par ce qu'elle nous propose, pour mieux cerner notre concept. La physique a fait, encore récemment, de grands progrès dans l'analyse des composants de toute matière : la molécule a été décrite comme composée d'atomes, eux-mêmes comme composés d'un noyau et d'électrons, le noyau lui-même comme composé de protons et ces derniers comme composés de quarks, au nombre de 6 (le sixième vient peut-être d'être isolé, conformément à la théorie). Pour établir expérimentalement, ce qui a été pensé dans la théorie depuis plus de trente ans, il est nécessaire de provoquer des collisions entre des particules fortement chargées en énergie et circulant en sens inverse dans un accélérateur de particules. Mais si les physiciens ne sont pas vraiment sûrs de leur dernière isolation du quark top, c'est que le phénomène est instable, en d'autres termes dans la nature ils ne sont pas séparés les uns des autres, mais toujours fortement unis, par une force considérable, qu'il s'agit justement de contrecarrer par une force supérieure, afin d'isoler un quark. Bien évidemment, cette force supérieure ne peut être mobilisée que le temps très court de la collision.

2) Le lien social : un concept en sociologie.

Selon les physiciens, il y a quatre forces qui permettent de décrire les phénomènes de cohésion dans la nature : l'attraction universelle, la force électromagnétique, la force faible et enfin l'interaction forte, la sociologie n'en a repéré que deux décrites par Émile Durkheim sous le nom de solidarité. Pour lui, en effet, il existe deux types de solidarités sociales, l'une «primitive», qu'il désigne comme **mécanique**, est celle qui caractérise la vie communautaire, des petits groupes, où il n'y a pas de différenciations entre les individus. Elle est accompagnée

³ Le «comprendre», en tant qu'il est le but de cette étude, est également la raison pour laquelle la sociologie compréhensive (telle que nous la concevons) considère l'individu isolé et son activité comme l'unité de base, je dirai son «atome», si l'on me permet d'utiliser en passant cette comparaison imprudente. (Weber 1965 pp.344-45).

⁴ Boudon, 1989 p.106

d'un système fortement répressif, où tout comportement «déviant» est immédiatement sanctionné par une exclusion

L'autre type de solidarité, **organique**, apparaît progressivement par l'extension du groupe et l'augmentation des échanges entre les individus et les groupes et a pour conséquence la place de plus en plus grande accordée à la conscience individuelle. Cette évolution qui marque, selon lui, un réel progrès, doit pour lui cependant avoir une limite, au risque de produire une réelle et dangereuse désintégration sociale⁵. En fait, il y a un équilibre à trouver entre la liberté individuelle et la conscience d'appartenir à un collectif qui est la condition même de la cohésion sociale

Reste notre question principale : que ça tienne, ou que parfois ça casse, montre bien que quelque chose, de l'ordre d'une force, d'une énergie, réunit les hommes dans les groupements. C'est donc dans une perspective «holiste» que se place résolument cette réflexion, le concept de lien social étant dans une théorie individualiste, de fait et au fond, sans sens précis et, de ce point de vue, je rejoins volontiers Émile Durkheim pour lequel l'hypothèse individualiste consiste à psychologiser les phénomènes sociaux, c'est-à-dire à leur retirer toute spécificité, en d'autres termes à fondre la sociologie comme discours scientifique possédant un objet spécifique dans une psychologie, aux contours flous et qui, comme j'ai tenté de le montrer ailleurs, à la suite de Georges Canguilhem (1956-1970)⁶ relève plus d'une théorie philosophique de l'homme sur le modèle du 18^{ème} siècle, que d'une science positive.

3) Les «rassemblements» et ce qui les constitue.

Il y a des rassemblements, c'est-à-dire des multiplicités qui font Un : or, de la multiplicité à l'Un, il est de multiples passages. Rassembler plusieurs termes en une seule classe sur la base d'une propriété, cela ne peut se faire que par les voies du Même et de l'Autre : tous les membres de la classe doivent avoir une propriété commune et passer pour mêmes de ce point de vue. Inversement, ils doivent passer pour mutuellement autres en tant que la classe ne se réduit pas à un seul membre. Enfin, que la classe soit finie ou infinie, il est toujours possible de construire la figure, fût-elle vide, de ce qui n'a pas la propriété : soit un Autre, qui est la Limite nécessaire du Tout. En bref, il n'y a de classes que de I⁷

Je reviendrai sur la dernière proposition, je voudrais seulement pour l'instant relever que tout rassemblement se fait aux conditions suivantes : 1) qu'il y ait des éléments différents, 2) qu'ils se reconnaissent, au moins, un point commun, 3) que ce point commun permette de déterminer leur différence d'avec les autres rassemblements. En d'autres termes, il y a dans la proposition de Jean-Claude Milner une série de rapports entre le pluriel et le singulier qui est essentiel.

Maintenant un petit point à propos de la dernière phrase où Jean-Claude Milner introduit une lettre : I. Il désigne par là, à la suite de Jacques Lacan, le concept d'Imaginaire, l'une des trois instances qui permettent à cette théorie de penser le monde. Ces trois instances sont : le Réel ou R qui nomme la thèse suivante : *Il y a*, qui signifie qu'il a quelque chose plutôt que rien, thèse matérialiste, indépassable de la position de l'être et dont j'ai déjà repéré une des conséquences, en soulignant que la question de l'origine n'était pas une question scientifique ; le Symbolique ou S qui nomme la thèse : *Il y a de la langue, supposition sans laquelle rien, et singulièrement aucune supposition ne saurait se dire*⁸ et qui souligne l'importance de la dimension linguistique de tout phénomène social : enfin l'Imaginaire ou I qui nomme la thèse : *Il y a du semblable, où s'institue tout ce qui fait lien.*⁹

⁵ Sur le "modèle" du mythe biblique de Babel où Dieu disperse les hommes en multipliant les langues des hommes qui construisent une tour capable d'atteindre le ciel.

⁶ Péquignot 1990

⁷ Milner 1983 p.103

⁸ Milner 1983 p.7

⁹ Milner 1983 p.7

Pour lui, en effet, il y a du rassemblement, en d'autres termes, *Le sujet même ne se pose que rassemblé, et jamais il ne se rencontre dans la forme de l'individu isolé*¹⁰, ce qui fait le rassemblement, c'est une production imaginaire que Jacques Lacan désigne de l'expression : *maître-mot*, à partir duquel le tout s'ordonne, ce maître-mot est bien entendu spécifique à chaque groupe : Patrie, Classe, Parti, Race, Dieu, Culture, Langue, etc. Les exemples ici foisonnent et des pires : de la race des seigneurs à l'épuration ethnique, de la raison d'État à Dieu le veut, les rassemblements ont produit et produisent encore le pire (extermination, massacres, etc.) et parfois aussi le meilleur quand il s'agit non pas de détruire l'autre, mais d'établir avec lui une relation de coopération voire d'amitié, alors on peut construire des cathédrales ou lutter contre la faim et la maladie.

b) Culture et insertion sociale

Il y a donc, je n'en présente ici que des exemples et non bien entendu une liste exhaustive, des facteurs réels de rupture du lien social en France. Il me semble que face à ses facteurs, les gouvernements qui se sont succédés en France ont, avec des nuances d'orientation, poursuivi une politique d'intégration par la culture qui possède certains traits originaux et qui se caractérise par deux axes majeurs et complémentaires : le soutien à la création et au développement de pratiques culturelles permettant d'intégrer dans une culture renouvelée commune les traits essentiels du patrimoine national et les apports des nouveaux venus et des nouvelles générations d'une part, et d'autre part une défense farouche des moyens spécifiques d'une production culturelle nationale contre les dangers éventuels d'une internationalisation de cette production, qui ne pourrait se faire que par une mainmise des systèmes de production américains et japonais, qui aujourd'hui sont, de fait largement confondus. Ainsi en 1982, le décret signé du Premier Ministre (Pierre Mauroy) et du Ministre de la Culture (Jack Lang) définissait les objectifs du Ministère de la Culture : *Le ministre chargé de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel, national, régional, ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des oeuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde.*¹¹. Le premier objectif ne peut être atteint que si le second l'est effectivement. Il ne peut y avoir production d'un renouvellement culturel intégrant en France, que s'il y a un système français ou européen spécifique de production. Jacques Toubon, peu de temps après son installation au Ministère des Affaires Culturelles répondait à une question concernant le rock : *Je n'ai aucune position dogmatique, mais les treize milliards*¹² *que met l'État dans sa politique culturelle doivent permettre entre autres d'identifier, à l'intérieur et surtout à l'extérieur, l'image de notre pays. Il faut donc éviter de qualifier de culture des phénomènes de civilisation ou de société qui sont répandus partout dans le monde. Pour ne pas perdre notre marque dans le concert international.*¹³ Cette politique est marquée, par exemple, par la défense de la langue française à l'intérieur, illustrée par une loi, présentée par un Ministre RPR, mais convergentes avec les déclarations d'un ancien ministre socialiste, Max Gallo, qui écrit : *Car la langue porte et produit une culture ; le recul ou la disparition d'une langue signifie qu'un mode d'organisation de l'espace, les relations entre les hommes, donc la politique ou le plaisir, sont en crise ou ont été effacés.*¹⁴; mais de l'extérieur par le soutien à la francophonie dans le monde ; je voudrais rapidement examiner deux exemples qui me

¹⁰ Milner 1983 p.82

¹¹ Décret n° 82-394 du 10/05/1982)

¹² en francs français bien entendu, cette somme représente un peu moins de 1% du budget global de la France

¹³ in Libération du 15/04/1993 p.38

¹⁴ Gallo 1993 p.8

semblent significatifs : l'intégration d'une dimension culturelle dans les dispositifs de lutte pour l'insertion sociale et la question de l'exception culturelle dans le débat du GATT.

*L'économisme ambiant semble bien avoir réduit le «social» à ses seules dimensions mesurables en termes d'argent : niveau de vie, qualité du logement, accès aux soins de santé, etc. Le «social» englobe bien plus que cela et concerne l'ensemble des aspirations et objectifs qui, acceptés par tous, rendent possible la vie en société : dignité pour chacun, raison de vivre, **épanouissement culturel**, volonté de solidarité, fraternité franchissant les différences ethniques, valeurs partagées qui soumettent les pulsions individualistes au plaisir de vivre dans une communauté généreuse.*¹⁵

Cette citation est significative du débat qui s'est développé en France dans les années 80 à la suite de décisions prises par le Gouvernement concernant le déblocage de financements spécifiques pour le Ministère de la Culture et tendant à lui donner une place dans les politiques sociales. Dans le fond, ces décisions entraient dans la logique même défendue par le ministre de l'époque, Jack Lang, et qui refusait de confondre «Culture» et «Beaux-Arts». Dans un document de 1982, où il dressait le bilan de la première année de son action ministérielle, Jack Lang insistait sur deux aspects essentiels : *Reconnaissance des pratiques culturelles des jeunes, rock, B.D., jazz, photo, culture scientifique et technique, radios locales. Introduction de la dimension culturelle de la politique d'insertion sociale et professionnelle des jeunes.*¹⁶. La culture ne peut plus être séparée du social, et il est clair aujourd'hui que le développement culturel ne peut être pensé sur un fond de misère sociale, mais à l'inverse tout développement social aujourd'hui suppose une politique de développement culturel .

Il n'y a peut-être pas de développement culturel sans véritable développement social, et cette proposition peut sans doute être inversée. Peut-on penser une politique d'insertion ou de réinsertion sociale sans sa dimension culturelle, de loisirs (tourisme par exemple) mais aussi celle des apprentissages de base permettant une compréhension des aspects complexes de notre société ? Peut-on faire du social sans faire du culturel et du pédagogique ?

6) Une dimension internationale : le GATT

Le développement culturel est un des enjeux essentiels de notre époque. Les efforts consentis depuis une dizaine d'années par le budget de l'État et des Collectivités locales, l'organisation d'un espace européen de la culture audiovisuelle, les transformations dans la formation des artistes, l'évolution des grands établissements culturels : musées, salles de spectacles, etc., les créations de nouveaux centres : Beaubourg, La Villette, Orsay ou l'Opéra Bastille témoignent de l'importance des activités culturelles en France. Cet enjeu est non seulement culturel, mais aussi politique et économique : défense et promotion de l'industrie cinématographique, formation des artistes, achats d'œuvres, défense de la francophonie, soutien à des manifestations nationales et internationales, en sont autant de signes .

Il est clair que la question de la dimension culturelle des politiques sociales ne peut être dissociée de celle de la position internationale de la France dans le marché international des biens culturels. C'est une des raisons pour lesquelles les gouvernements successifs ont pris des positions très fermes dans les négociations du GATT (devenu OMC) pour obtenir que la culture en soit exclue, c'est ce qu'on a appelé : l'exception culturelle.

En effet, peut-on développer réellement une industrie culturelle, si le marché intérieur se rétrécit, ou préfère les productions venues d'autres horizons culturels ? Or force est bien de constater que malgré l'élévation globale du niveau de formation d'une part essentielle de la population, il subsiste encore, trop nombreuse, une population qui vit dans une véritable misère culturelle : l'analphabétisme en est le signe le plus criant, mais la baisse de fréquentation des cinémas, des théâtres, le maintien à un faible niveau de la fréquentation des

¹⁵ in Le Monde Diplomatique mars 1989 p. 17

¹⁶ Rapport officiel du Ministère de la Culture 1982 cité par Fumaroli 1992 p.219

musées, le trop faible développement de la pratique amateur d'une activité artistique, en sont d'autres signes qui pour être moins spectaculaires et médiatisés, n'en sont pas moins inquiétants.

Il y a donc un enjeu social et économique essentiel au maintien d'une production culturelle autonome en France ou en Europe, mais du point de vue qui nous intéresse ici, il y a plus. Au delà de la simple question économique d'un déséquilibre d'échanges commerciaux de biens culturels, ce qui est en cause, c'est tout simplement la capacité pour l'Europe d'exister autrement que sous la forme de traités politiques et/ou économiques, comme un rassemblement culturel. En d'autres termes, il y est question de la production de lien social.

Les européens ont en commun un passé, une histoire politique, militaire, économique mais aussi et peut-être surtout culturelle : qui se souvient que Léonard de Vinci est italien, que Jean-Sébastien Bach est allemand, Ludwig Van Beethoven autrichien ou Rembrand hollandais, voire Platon grec ou William Shakespeare anglais, qui, surtout, est choqué par le fait qu'un héros suisse, Guillaume Tell ait fait l'objet d'une pièce écrite par l'allemand Friedrich von Schiller ou d'un opéra composé par l'italien Gioacchino Rossini, ou qu'un personnage espagnol, Carmen ait fait l'objet d'un opéra composé par le français Georges Bizet ou d'un film réalisé par le suisse Jean-Luc Godard ! Bien entendu, chacun d'entre eux appartient à une tradition nationale, bien entendu, chacun pense, écrit, rêve, dans une langue, mais tous appartiennent à un patrimoine culturel commun aux européens. Mondial, peut-être ?

7) La fonction sociale des œuvres de culture.

L'explication d'une telle place accordée à la production des œuvres culturelles ne peut être trouvée que si on cherche à comprendre la fonction sociale, non plus des « productions culturelles », en général, mais des œuvres d'art majeures. *La culture n'émane jamais autrement que de la signification centralisatrice d'un art ou d'une œuvre.* écrivait Friedrich Nietzsche¹⁷, ce qui signifie que l'activité artistique a un effet d'unification idéologique : une époque, un peuple, un groupe, se reconnaît dans une œuvre ou un art et se pensant à travers lui se constitue comme un ensemble articulé.

C'est ce que à partir d'un autre point de vue défendait, je le rappelle, Roger Bastide quand il écrit : *L'art modifie la sensibilité de l'homme, lui crée une certaine conception du monde, détermine un certain comportement, pétrit son âme, et cette âme une fois transformée dans ses profondeurs va imposer en dehors un style de vie, une esthétisation du milieu physique et social dans lequel il vit.*¹⁸ La fonction sociale de l'art est donc dans une telle perspective tout à fait essentielle puisque l'art y est un vecteur de la constitution même des comportements sociaux des individus. L'art en façonnant l'esprit des hommes participe donc à l'organisation même de la société, à son développement, à son renouvellement. *En un mot, si au lieu de considérer le social comme une réalité statique, on le considère comme une réalité dynamique, le producteur d'art est celui qui par la puissance de son imagination, épouse le mouvement en train de se faire pour le parachever et lui faire signifier son originalité créatrice. L'artiste est moins le reflet de la société que celui qui l'accouche de toutes ses nouveautés.*¹⁹ L'artiste imprime à la réalité sociale sa marque en accompagnant, et donc en favorisant telle ou telle évolution, parmi l'ensemble des possibles, inscrits dans la dynamique propre du social. L'artiste permet ainsi une sorte de « tri » entre toutes les évolutions qui sont imaginables dans un état donné de la société, c'est dire aussi qu'en « choisissant » il écarte. La fonction de la culture est donc bien centrale pour penser l'avenir d'une société. Ce qu'on va lui proposer comme œuvres de culture va déterminer pour une part essentielle son avenir.

¹⁷ Nietzsche in Heidegger 1961-1971 p.130

¹⁸ Bastide 1977 p. 190

¹⁹ ibidem

Cette position de Roger Bastide permet de penser aussi une des fonctions essentielles de l'artiste, qui avaient été oubliée ou écartée par certains sociologues, la fonction critique de l'œuvre, qui ne peut, ni ne doit être confinée dans son «message» explicite. Pierre Bourdieu parle ainsi de l'œuvre de Hans Haacke : *Au point où nous en sommes, il me semble qu'il faudrait réfléchir au fait que le processus d'autonomisation du monde artistique (par rapport aux mécènes, aux académies, aux États etc...) s'est accompagné d'un renoncement aux fonctions, politiques notamment. Et qu'un des effets que vous produisez consiste à réintroduire ces fonctions. Autrement dit, la liberté qui a été acquise par les artistes aux cours de l'histoire, et qui se limitait à la forme, vous l'étendez aussi aux fonctions. Ce qui conduit au problème de la perception de vos oeuvres : il y a ceux qui s'intéressent à la forme et qui ne voient pas la fonction critique, et ceux qui s'intéressent à la fonction critique et qui ne voient pas la forme ; alors qu'en réalité la nécessité esthétique de l'œuvre tient au fait que vous dites des choses, mais dans une forme aussi nécessaire, et subversive, que ce que vous dites.*²⁰ Si une telle fonction critique appartient non seulement à l'explicite du discours politique de Hans Haacke, mais est inséparable selon Pierre Bourdieu de la forme dans laquelle l'œuvre propose le discours, c'est bien que l'art a une fonction essentielle dans la production du social comme tel.

*C'est là que la compétence spécifique de l'artiste est très importante. Parce qu'on ne s'improvise pas créateur d'étonnement, de surprise, de déconcertement, etc. L'artiste est celui qui est capable de faire sensation. Ce qui ne veut pas dire faire du sensationnel, à la façon de nos saltimbanques de télévision, mais, au sens fort du terme, faire passer dans l'ordre de la sensation, qui, en tant que telle, est de nature à toucher la sensibilité, à émouvoir, des analyses qui, dans la rigueur froide du concept et de la démonstration, laissent le lecteur ou le spectateur indifférent.*²¹ Cette spécificité de la fonction sociale de l'œuvre d'art lui donne donc dans la question du lien social une place importante. Si l'on retient ce que j'ai avancé en introduction, cet Imaginaire, comme instance au sein de laquelle se constitue ce qui fait lien, est, bien évidemment, largement formé, informé, transformé par la production des artistes. La culture n'est donc pas un simple «supplément d'âme», comme cela a pu être dit, elle n'est pas la cerise sur le gâteau, elle est ce qui fait que le gâteau est ce qu'il est et non autre chose, elle participe à l'essence même du social en lui donnant forme et figure.

Le lien social est culturel, et la culture n'est pas une dimension parmi d'autres de cette force qui tient la société, mais elle touche à son essence même. Dans l'analyse scientifique du lien social, l'appréhension des œuvres d'art est un instrument essentiel pour comprendre certains aspects du phénomène, peut-être difficilement accessibles par d'autres approches sociologiques, c'est ce que souligne Roger Bastide : *En un mot, parce que l'art a des racines sociologiques, il devient à la fois document et technique d'analyse pour mieux connaître le social dans ce qu'il présente de plus difficile à atteindre et de plus obscur pour le sociologue qui suivrait d'autres voies d'approche. La boucle est ainsi bouclée. Nous sommes partis d'une sociologie qui cherche le social dans l'art et nous aboutissons à une sociologie qui va au contraire de l'art à la connaissance du social.*²²

Parvenu à ce point, il me semble nécessaire d'introduire une petite réflexion sur ce qu'est la médiation culturelle. Dans les documents de présentation du CFMI qui m'ont été envoyés, et notamment dans le document : « Musiques à l'école. Référentiel de compétences « musique » pour l'enfant » j'ai en effet retrouvé bien des points de convergence entre la définition que nous donnons aux fonctions de « Médiateur culturel » dans l'équipe du Département que je dirige au sein de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et les éléments décrits dans ce « référentiel ». Ainsi un chapitre s'intitule « Concevoir et mettre en œuvre un

²⁰ Bourdieu/Haacke 1994 pp. 89-92

²¹ Bourdieu/Haacke 1994 p.36

²² Bastide 1977 p.49

projet d'éducation musicale », alors que notre licence s'intitule « Conception et mise en œuvre d'un projet culturel », nous sommes plus généralistes, mais très proche je le crois. Tout d'abord, l'idée même de médiation implique qu'il n'y a pas de rapports immédiats, c'est-à-dire qui pourraient faire l'économie d'un travail particulier de mise en rapport, en l'occurrence du public et des œuvres des arts et de la culture. D'autre part, l'idée de médiation doit intégrer l'idée qu'il existe un conflit préalable à ce travail. Il existe, en effet, de nombreuses formes de médiation : médiateur de la République, médiateurs des ministères ou du CNRS, enfin médiateurs dans les organes de presse, Le Monde a inauguré la formule pour la presse écrite et Antenne 2 pour la télévision, mais il y a aussi la pratique de plus en plus répandue de l'appel à un médiateur dans certains conflits sociaux sans débouchés apparents lorsque les voies normales de la négociation ont échoué. Enfin, il n'y a pas de médiation qui puisse se passer d'une institution, au sens sociologique du terme tel qu'il a été défini par Fauconnet et Mauss et repris par Durkheim : *Ainsi qu'on l'a fait remarquer* (article « Sociologie » de la *Grande Encyclopédie* par MM. Fauconnet et Mauss), *il y a un mot qui, pourvu toutefois qu'on en étende un peu l'acception ordinaire, exprime assez bien cette manière d'être très spéciale : c'est celui d'institution. On peut en effet, sans dénaturer le sens de cette expression, appeler institution toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité ; la sociologie peut alors être définie : la science des institutions, de leur genèse et de leur fonctionnement.*²³ En d'autres termes, il y a toujours au fondement d'une intervention d'un médiateur, une institution qui fixe la fonction, le rôle, l'autorité et la légitimité de l'intervention en question. On ne s'auto-proclame pas médiateur, on est nommé comme tel avec un mandat et un cahier des charges précis.

Avant de reprendre ces différents points, je voudrais préciser une position personnelle sur la médiation et notamment la médiation culturelle, précision qui me semble nécessaire du fait qu'institutionnellement les formations à la médiation culturelle sont souvent inscrites à l'intérieur de départements d'information et communication. La médiation culturelle n'est pas pour moi communication, en tout cas elle ne l'est pas de façon prépondérante. Qu'il y ait de la communication dans l'activité du médiateur relève de l'évidence, mais cette évidence ne doit pas masquer que l'action du médiateur est une action de production d'évènements culturels, de conception d'institution ou de formation qui mettent un public en relation avec des œuvres et non seulement un travail d'information ou de communication sur ces institutions ou sur ces œuvres. Pourquoi insister sur ce point, d'un point de vue non seulement institutionnel, mais théorique ? La communication est l'action de transmettre d'un émetteur à un récepteur une information en faisant en sorte qu'il y ait le moins de perte ou de bruit possible dans cette transmission. L'action du médiateur, elle, consiste à permettre à un public d'accéder à la dimension spécifiquement esthétique d'une œuvre d'art ou de culture, et donc ne consiste pas à transmettre seulement une information, mais à faire accéder à une démarche intellectuelle de création. Or, cette démarche selon moi ne consiste pas à produire une information sur un sujet, l'anecdote, mais à proposer un mode d'appréhension innovant concernant non le thème, mais la manière même de le traiter. En d'autres termes, la création porte non sur l'objet, mais sur le mode d'interprétation, ou d'encodage de l'objet, sur le langage au sens le plus général du terme. L'innovation, qui est un des impératifs de la modernité en arts, suppose qu'il y ait un travail sur le code lui-même. Il s'agit de fait, pour faire court, de brouiller le code pour révéler son existence et son évidence cachée et faire accéder le public, le récepteur à la compréhension que toute information est interprétation ou représentation.

Bertolt Brecht par exemple dans sa volonté de faire apparaître, par la distanciation, la dimension spectaculaire de la représentation dramatique, cherche ainsi à faire appréhender aux spectateurs la dimension de représentation de leur rapport non seulement au spectacle

²³ Emile Durkheim : *Les règles de la méthode sociologique*. Préface à la deuxième édition p. XXII. PUF Paris 1967

théâtral, mais, par delà, à la réalité dans laquelle ils sont inscrits. Louis Althusser définit l'idéologie : *L'idéologie représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence*. Et comme il y insiste plus loin le terme essentiel ici est celui de *rapport*.²⁴ Il n'y a pas de relation immédiate des individus à leurs conditions réelles d'existence, mais une relation doublement médiée : rapport qui d'abord est imaginaire, déjà médiatisé par l'imagination et qui d'autre part est l'objet d'une représentation dans l'idéologie. Double rapport de traduction par l'idéologie et l'imagination, l'une comme l'autre étant bien entendu socialement et historiquement formées. Le travail de l'artiste consiste donc à faire apparaître ce double mode de traduction en « ajoutant » d'une certaine manière une nouvelle traduction dans un langage neuf ou à tout le moins renouvelé et donc insolite, produisant ou étant censé produire une interrogation sur le mode de l'énonciation de la représentation dans l'œuvre. Comme le rappelle justement François Dagognet à propos de la science, mais cela s'applique tout aussi bien selon moi aux arts : il s'agit de faire voir ce qu'on ne voit pas dans ce qu'on voit.

La fonction du médiateur culturel n'est pas de traduire en langage commun ce que l'artiste s'est acharné à dire autrement, pour cet autrement, mais à amener le public à interroger cet autrement, à accepter l'idée qu'il vit dans la représentation d'une représentation et que ce qu'il prend pour la réalité n'est jamais qu'une traduction idéologique d'une image historiquement déterminée de cette réalité. Comme le dit Karl Marx, si le monde était transparent, on n'aurait pas besoin de sciences et, j'ajouterai, pas plus d'arts et de culture. C'est l'opacité de notre rapport au réel qui nous impose de forger des instruments d'interprétation et de critiquer les représentations qui nous empêchent de voir ce que nous voyons et de voir qu'il y a quelque chose à voir. La terre tourne autour du soleil, en tout cas depuis Copernic et nous continuons à dire que le soleil se lève à l'est et se couche à l'ouest comme si c'était lui et non nous, pauvres terriens, qui décrivions dans l'espace un mouvement elliptique ! D'une certaine manière, c'est aussi vrai de notre rapport à la réalité socio-historique et la fonction des sciences sociales, mais aussi des arts, est d'arriver à nous faire admettre que dans la société aussi c'est la terre et non le soleil qui tourne.

Il faut, peut-être, ici préciser ce qu'est l'activité du médiateur culturel. Bien entendu, ici aussi, cette activité est fonction du poste et du statut du médiateur culturel. Il faut le souligner, la médiation culturelle couvre un champ d'activité, dont le centre est la production d'un événement ou d'une action culturelle, mais qui peut débiter largement en amont comme se poursuivre largement en aval. Qu'il soit « permanent » d'une structure ou « intermittent » travaillant sur projet, le médiateur culturel est d'abord un organisateur d'événement culturel (festival, exposition, concert, etc.) ou d'activités culturelles (atelier pour enfant, animation, etc.). Son activité comprend la conception du projet et sa direction éventuelle avec la prise de contact avec les artistes, la mise en place d'une programmation et sa traduction dans la rédaction d'un projet. Cette présentation suppose une définition du public visé, une analyse de l'offre existante, dans le champ, considérée à la fois dans l'environnement géographique et dans la période proposée. Elle implique aussi une problématique qui justifie ou explique l'action envisagée par la recherche argumentée d'une finalité. Une telle activité suppose, nous l'avons vu, des compétences sociologiques, la capacité notamment de réaliser des enquêtes de terrain, mais aussi d'autres compétences en gestion, droit, économie, voire histoire culturelle et esthétique. Dans cette opération, la capacité de faire pratiquer au public une activité artistique est un atout, bien évidemment, essentiel, même s'il n'est pas toujours indispensable : apprendre par la pratique est une dimension fondamentale de tout apprentissage, qu'il soit technique, scientifique ou culturel.

²⁴ Louis Althusser : *Idéologies et Appareils Idéologiques d'État*. in *La Pensée* n°151 juin 1970 p. 24.

Maintenant, venons-en à la notion de conflit introduite dans la définition de la médiation culturelle. Cette notion, je l'ai introduite en faisant allusion aux autres formes de médiation sociale qui existent et qui, toutes, ont en commun d'avoir été instituées pour régler un conflit, entre les usagers et les services publics, entre les lecteurs et leur journal, entre les travailleurs et leur employeur, entre deux États en conflit, c'est la fonction de l'ONU par exemple. Mais où se situe donc le conflit pour le médiateur culturel ? Justement dans la dimension innovante de l'activité artistique telle qu'elle est définie par la modernité. C'est un truisme que de dire que l'art contemporain est rejeté par ses contemporains depuis les Impressionnistes, qui de ce point de vue sont les vrais introducteurs des arts plastiques dans la modernité, comme Baudelaire l'est pour la poésie par exemple. Ce rejet est lié à ce que j'ai avancé plus haut : les arts cherchent à faire voir ce qu'on ne voit pas dans ce qu'on voit, parce qu'on ne sait pas qu'il y a quelque chose à voir. Or ce non-savoir n'est pas d'accident, il est constitutif de ce que nous sommes par notre formation, nos conditions sociales d'existence, par nos idéologies en un mot. Constitutif, c'est-à-dire que nous pensons être *naturellement* ce que nous nous représentons être, et c'est cette représentation même qui fait écran à la vision que nous propose l'artiste. Il y a donc conflit entre ce que nous pensons être et donc ce que nous croyons savoir voir et ce que nous propose de voir l'artiste à travers son œuvre. Voir ce qu'il nous propose de voir passe donc par un refus, ou une critique, des instruments que nous croyons naturels qui nous permettent de voir quelque chose : quand Daniel Arasse intitule son ouvrage *On n'y voit rien*, il ne dit pas autre chose : on n'y voit rien là où on n'a pas encore été amené à voir quelque chose que tout ce que nous sommes nous détourne de voir. La fonction du médiateur culturel n'est pas en l'occurrence, contrairement à d'autres médiateurs, de régler ce conflit, mais de montrer où il se situe et quelle est sa fonction sociale spécifique. Le conflit ne peut être réglé en effet par un tiers, mais comme dans le processus psychanalytique par le travail que chacun fait sur son mode de représentation de ce qu'il est ou croit être et donc par un travail sur le processus de production historique qui fait que nous sommes ce que nous sommes, : un tissu de représentations historiquement et socialement déterminées. Comme le disait Roger Bastide, l'art touche à notre sensibilité, le passage par la pratique permet de comprendre « de l'intérieur » le fonctionnement de notre sensibilité et surtout de repérer les limites sociales de sa mise en place. C'est là d'ailleurs que se situe la question controversée évoquée précédemment de la confusion entre déterminants et déterminismes.

Comme le montre fort bien Laurent Fleury, le discours critique de la démocratisation culturelle s'appuie sur un constat sociologique, celui de l'existence de déterminants sociaux à l'accession aux œuvres de la culture, mais *Un glissement est opéré entre l'incontestable constat sociologique de taux différentiels de fréquentation des équipements culturels et le discours plus idéologique de l'invalidation du projet même de démocratisation de la culture...*²⁵. Ce qui a pour conséquence que *la résurgence du mythe laïcisé de la prédestination sert alors d'argument pour expliquer l'absence de réflexion publique sur les moyens les plus efficaces d'atténuer (à défaut de supprimer) l'effet des obstacles symboliques limitant l'accès de la plupart à la culture.*²⁶ On retrouve ici un processus bien connu : le constat sociologique de l'existence de déterminants est transformé en *fatum*, c'est-à-dire en quelque chose qui, transcendantal dans son essence, est inaccessible à l'action humaine. Dans un autre domaine avec d'autres arguments scientifiques, mais avec la même structure de raisonnement, les socio-biologistes aux USA ont obtenu la suppression de l'essentiel des aides spécifiques à la réussite scolaire des minorités raciales mis en place par John Kennedy en tenant un discours sur le caractère biologique de l'intelligence et donc sur son inaccessibilité pédagogique. Je renvoie ici aux ouvrages, clairement racistes et fausement

²⁵ Laurent Fleury : *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Coll 128 Armand Colin Paris 2008 p. 86

²⁶ Fleury *ibidem* p. 88

scientifiques de Hebert ou de Eysenck par exemple s'appuyant sur des travaux de psychologues comme Cyril Burt (dont on a démontré d'ailleurs qu'il s'appuyait sur une falsification des données) et de quelques autres.²⁷

La spécificité de la médiation culturelle est d'être un vecteur de l'accès démocratique aux biens culturels. Elle est souvent définie comme une activité citoyenne, au sens d'un devoir politique, celui de mettre à la disposition du plus grand nombre et tendanciellement de tous, l'ensemble des productions artistiques et culturelles disponibles. On sait la place qu'une telle idéologie a dans l'espace public en France depuis fort longtemps, qu'on pense comme Philippe Urfalino²⁸ que cela date du premier ministère Malraux, ou comme Vincent Dubois²⁹ de la fin du XIXe siècle, ou comme Jean-Miguel Pire³⁰ de la seconde Restauration ou Monarchie de Juillet, ou enfin comme le signataire de ces lignes de François 1^{er}³¹. En tout état de cause, chacun reconnaît la place spécifique de la question culturelle dans la vie sociale et politique française aujourd'hui. Comme je l'ai souligné ci-dessus, une telle politique s'appuie sur le constat d'une réticence à la consommation culturelle d'une part importante de la population. Pour la vaincre, les médiateurs culturels doivent tenir compte des conditions d'accès à ces biens : timidité face à la sacralisation des arts, souvenirs scolaires qui assimilent plus la culture à une difficulté, voire une corvée qu'à un plaisir, et donc ils ont la tâche très particulière d'avoir à susciter du « désir » de culture. Les arts, de ce point de vue ne sont pas mieux traités par l'institution scolaire, que ne l'étaient les sciences de la nature, quand, dans les années trente du vingtième siècle, Gaston Bachelard dénonçait le fait qu'on enseignait des résultats et non les processus de découverte et notamment que dans les travaux dits « pratiques », on ne présentait que des expériences qui réussissent, alors que dans la pratique scientifique des chercheurs ce sont les échecs qui sont heuristiquement féconds. Je ne sais si cela a depuis changé pour les sciences de la nature – c'était encore le cas quand j'étais lycéen (dans les années soixante) – mais pour les arts on en est loin, à quelques exceptions près, sous forme expérimentale, (toujours remises en cause pour raisons budgétaires), comme les classes dites à Projets artistiques concertés (PAC). Le médiateur culturel a donc, aussi, à lutter contre la sédimentation d'une mauvaise « habitude » à penser en terme de résultats et non de processus.

Laurent Fleury, s'appuyant sur ses recherches sur les publics du TNP de Vilar et sur le Centre Georges Pompidou contredit ce discours fataliste en soulignant que ces politiques publiques du public peuvent contrecarrer les effets des déterminants sociaux : *Loin d'être impuissants devant les effets de l'habitus, les institutions culturelles possèdent le pouvoir de modeler la relation des individus à l'art ainsi que la capacité à produire les effets sociaux dont celui de confirmer, ou à l'inverse d'infléchir les effets de l'habitus. Parce que la mise en œuvre de politiques du public peut se définir comme une action des institutions sur l'action des individus, alors l'institution exerce un pouvoir de structuration des pratiques à l'origine d'un début de réalisation de l'idéal de démocratisation de la culture.*³² La fonction des médiateurs culturels est donc bien cadrée, ils agissent au sein des institutions pour provoquer

²⁷ Jean-Pierre Hébert : *Race et intelligence* Éditions Copernic Paris 1977, Hans J. Eysenck : *L'inégalité de l'homme* (1973) trad. Française Éditions Copernic Paris 1977.

²⁸ Philippe Urfalino : *L'invention de la politique culturelle*. Comité d'Histoire du Ministère de la Culture. La Documentation Française Paris 1996

²⁹ Vincent Dubois : *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Coll Socio-Histoire Belin Paris 1999

³⁰ Jean-Miguel Pire : *Sociologie d'un volontarisme culturel fondateur. Guizot et le gouvernement des esprits (1814-1841)*. Coll. Logiques Sociales L'Harmattan Paris 2002.

³¹ Bruno Péquignot : *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Coll Logiques Sociales l'Harmattan Paris 2007

³² Fleury op.cit. p. 90

une mise en cause des évidences, idéologiques, celles intériorisées sous forme d'*habitus* pour reprendre le terme de Pierre Bourdieu, qui imposant un mode du voir, du lire, de l'écouter, nous rendent aveugles, illettrés et sourds à la nouveauté proposée par l'artiste.³³ Il y a donc dans l'action du médiateur une part de « pédagogie », au sens noble du terme – celui qui accompagne, plus que celui qui distribue du savoir tout mâché – qui consiste à permettre à un sujet social de produire à partir d'une expérience inédite à laquelle le médiateur le confronte, de produire donc les connaissances nécessaires à l'accès à d'autres formes de représentation de la réalité concrète. La méconnaissance est première et c'est donc toujours par la reconnaissance de la méconnaissance comme telle que le sujet social peut accéder à une forme de connaissance. A la page 40 du document « référentiel » cité ci-dessus je lis dans la fiche « écouter » : « écouter pour découvrir, écouter pour comprendre, écouter pour apprendre, écouter pour résoudre des énigmes mais aussi écouter pour le plaisir, donner à écouter... » beau programme qui pourrait être commun à d'autres apprentissages artistiques, il suffirait de changer écouter pour voir, lire, etc...

Confrontés à l'ensemble de ces questions, les médiateurs culturels sont amenés à développer des argumentaires pour négocier avec les financeurs tout d'abord, qui cherchent à retrouver un retour sur investissement qu'il soit financier ou symbolique (impact politique par exemple), mais aussi avec le ou les publics, dont les réticences ne peuvent être levées qu'en sortant des sentiers battus par la mise en place de procédures de présentation des œuvres connues ou non ou de pratiques inhabituelles. Bien entendu, dans cette activité les médiateurs culturels sont en permanence placés devant le binôme, bien défini par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron³⁴ : élitisme vs populisme, ce qui les amène à chercher les moyens à la fois de plaire sans être condescendants et d'être exigeants sans être méprisants.

Dans le fond et pour conclure, la fonction de médiateur culturel est celle assignée au philosophe par Spinoza : accéder à la liberté par la connaissance vraie, ou au militant révolutionnaire par Karl Marx. La fonction – éminemment critique - de la sociologie ici est celle de toute science qui se doit de dissiper les nuages qui obscurcissent notre rapport à la réalité et de permettre de voir ce qu'il y a à voir et qu'on ne voit pas immédiatement dans ce qu'on voit.

Bruno Péquignot (novembre 2009)

Textes cités :

Althusser Louis & coll : *Lire le Capital* tome 1 Petite Collection Maspero Paris 1968

³³ Je voudrais rapprocher cette idée de celle proposée par Louis Althusser : *Notre temps risque d'apparaître un jour comme marqué par l'épreuve la plus dramatique et la plus laborieuse qui soit, la découverte et l'apprentissage du sens des gestes les plus "simples" de l'existence : voir, écouter, parler, lire – ces gestes qui mettent les hommes en rapport avec leurs œuvres, et ces œuvres retournées en leur propre gorge, que sont leurs "absences d'œuvres"*. In *Lire le Capital* tome 1 Petite Collection Maspero Paris 1968 p. 12.

³⁴ Claude Grignon, Jean-Claude Passeron : *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et littérature*. Gallimard / Le Seuil Paris 1999

Althusser Louis : *Idéologies et Appareils Idéologiques d'Etat*. In *La Pensée* n° 151 juin 1974

Bastide Roger : *Art et société* (1977) réédition coll. Logiques Sociales L'Harmattan Paris 1997

Boudon Raymond : article « Individualisme méthodologique » in *Dictionnaire de sociologie* Larousse Paris 1989

Bourdieu Pierre, Haacke Hans : *Libre échange* Seuil Paris 1994

Dubois Vincent: *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Coll Socio-Histoire Belin Paris 1999

Durkheim Emile : *Les règles de la méthode sociologique* PUF Paris 1967

Fleury Laurent : *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*. Coll ; Res Publica, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006

Fleury Laurent : *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Coll 128 Armand Colin Paris 2006.

Fleury Laurent : *Le cas Beaubourg. Mécénat d'Etat et démocratisation de la culture*. Armand Colin Paris 2007

Fumaroli Marc : *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*. Le livre de poche Paris 1992

Gallo Max : « Sauver l'homme-citoyen » in *Le Monde des Débats* novembre 1983

Grignon Claude, Passeron Jean-Claude: *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et littérature*. Gallimard / Le Seuil Paris 1999

Hébert Jean-Pierre: *Race et intelligence* Éditions Copernic Paris 1977, Hans J. Eysenck : *L'inégalité de l'homme* (1973) trad. Française Éditions Copernic Paris 1977.

Heidegger Martin : *Nietzsche* tome 1 Gallimard Paris 1961-1971

Milner Jean-Claude : *Les noms indistincts* Seuil Paris 1983

Péquignot Bruno : *Pour une critique de la raison anthropologique*. Coll. Logiques Sociales L'Harmattan Paris 1990

Péquignot Bruno: *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Coll Logiques Sociales l'Harmattan Paris 2007

Péquignot Bruno : *Sociologie des arts* coll. 128 Armand Colin Paris 2009

Pire Jean-Miguel: *Sociologie d'un volontarisme culturel fondateur. Guizot et le gouvernement des esprits (1814-1841)*. Coll. Logiques Sociales L'Harmattan Paris 2002.

Urfalino Philippe: *L'invention de la politique culturelle*. Comité d'Histoire du Ministère de la Culture. La Documentation Française Paris 1996

Weber Max : *Essais sur la théorie de la science* Plon Paris 1965