

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE COMPARATIVE DES SOCIOLOGIES DE L'ART DE NIKLAS LUHMANN
ET DE PIERRE BOURDIEU FACE AU THÈME DE LA MORT DE L'ART

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
RENÉE HÉBERT

MARS 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais sincèrement remercier ici toutes les personnes qui m'ont aidée durant le processus de rédaction de ce mémoire. D'abord, mon directeur, monsieur Louis Jacob, professeur au département de sociologie de l'UQAM, pour son intérêt, sa disponibilité et son appui tout au long de ce projet. Ensuite, un remerciement particulier doit aller à mes parents, pour leur soutien émotionnel et financier tout au long de mon parcours universitaire. Enfin, je suis grandement reconnaissante envers mes amis, pour leur patience lors de mon processus de rédaction et pour les distractions qu'ils n'ont cessé de m'offrir.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA MORT DE L'ART CHEZ HEGEL	
ET LA REPRISE DU THÈME CHEZ THEODOR ADORNO4	
1.1 : La mort de l'art chez Hegel : le dépassement.....4	
1.2 : La crise de l'art chez Adorno : la survie de l'art.....13	
1.3 : La reprise du thème hégélien chez Adorno.....18	
CHAPITRE II	
LA SOCIOLOGIE DE L'ART DE NIKLAS LUHMANN.....22	
2.1: Présentation de la théorie de Luhmann22	
2.1.1 : Une théorie d'observations.....24	
2.1.2 : Une société complexe26	
2.2 : Luhmann et la question de l'art27	
2.2.1 : L'art comme communication28	
2.2.2 : Le code et la fonction.....33	
2.2.3 : Le code binaire et la réduction de paradoxes34	
2.2.4 : L'autopoïèse de l'art36	
2.3 : En résumé.....37	
CHAPITRE III	
LA SOCIOLOGIE DE L'ART DE PIERRE BOURDIEU40	
3.1 : Présentation de la théorie de Bourdieu.....40	

3.2 : Bourdieu et la question de l'art.....	44
3.2.1 : Trois états du champ	47
3.2.2 : Fondements d'une science des productions culturelles	51
3.2.3 : Comprendre le comprendre	55
3.3 : En résumé.....	56
 CHAPITRE IV	
UNE ANALYSE COMPARATIVE DES SOCIOLOGIES DE L'ART	
DE NIKLAS LUHMANN ET DE PIERRE BOURDIEU	58
4.1 : Deux sociologies de la différenciation	58
4.2 : Deux sociologies de l'art.....	63
4.3 : En réplique à la mort de l'art	68
CONCLUSION	75
BIBLIOGRAPHIE	80

RÉSUMÉ

Ce travail propose une analyse comparative des sociologies de Pierre Bourdieu et de Niklas Luhmann face au thème de la mort de l'art. Ce que nous nous proposons de faire ici, c'est un travail sociologique théorique qui examine le concept de la mort de l'art en faisant une analyse comparative de la sociologie de l'art de Pierre Bourdieu et celle de Niklas Luhmann. Tel que mentionné, il s'agit ici d'examiner comment chacune se mesure au thème de la mort de l'art et comment leurs répliques s'inscrivent dans la tradition sociologique. Le travail débute avec une présentation des déclarations de la mort de l'art au sein de la théorie sociale, notamment celles de Hegel et de Adorno. Ensuite, la présentation des sociologies de l'art de Pierre Bourdieu et de Niklas Luhmann a lieu. Nous terminons avec une analyse comparative des sociologies de l'art de Bourdieu et de Luhmann face au thème de la mort de l'art. Ce travail nous aide à percevoir des différences et des similitudes entre la théorie des champs sociaux et la théorie systémique et à voir en quoi les deux auteurs ont tenté de se défaire de l'idéologie en se basant sur l'analyse de la différenciation sociale.

Mots-clés : Luhmann, Bourdieu, Théorie des systèmes autopoïétiques, Différenciation sociale, Mort de l'art, Champs sociaux, Sociologie de l'art

INTRODUCTION

Il existe une tendance dans le monde de la théorie sociale, qui persiste à déclarer une crise de la culture et plus précisément de l'art. Cette crise de l'art résulterait, selon certains, en une fin ou une mort de l'art. À première vue, il est intéressant quoique surprenant d'entendre de telles déclarations, tandis qu'on se trouve constamment en présence de l'art et, surtout, de sociologie de l'art. Une telle déclaration peut donc sembler contradictoire avec les faits observés. Le thème de la mort de l'art est encore peu étudié dans le domaine de la sociologie, quoique souvent évoqué, et voilà pourquoi nous proposons de l'examiner en profondeur, d'un point de vue essentiellement sociologique. Pour ce faire, nous procéderons à une analyse comparative de deux auteurs qui ont tous deux beaucoup apporté à la théorie sociale, et qui ont tous les deux réfléchi à la question de l'art et à la place qu'on lui accorde au sein de la société, soit Niklas Luhmann et Pierre Bourdieu. Voici deux sociologies qui comportent plusieurs similitudes en ce qu'elles se sont développées en contraste avec les versions idéologisées de l'histoire et de la sociologie de l'art, telles que le marxisme ou l'École de Francfort.

Ce que nous nous proposons de faire ici, c'est un travail sociologique théorique qui examine le concept de la mort de l'art en faisant une analyse comparative de la sociologie de l'art de Pierre Bourdieu et celle de Niklas Luhmann. Comme le titre l'indique, il s'agit ici d'examiner comment chacune se mesure au thème de la mort de l'art et comment leurs répliques s'inscrivent dans la tradition sociologique. Pour ce faire, nous examinerons d'abord le thème de la mort de l'art dans la théorie sociale, notamment chez Hegel et chez Adorno, deux penseurs qui s'inscrivent dans cette logique à travers leur théorie esthétique. Par la suite, la comparaison entre Luhmann et Bourdieu s'imposera puisqu'il existe certaines ressemblances importantes entre les deux, quoique leurs théories diffèrent grandement quand à leurs fondements et à leurs positions normatives. Chacun des deux auteurs a écrit sur la société en général, et a établi, ou du moins tenté d'établir, une certaine théorie générale de la société dans son ensemble. Tous deux ont avoué qu'une théorisation du social est incomplète

sans examiner la sphère de l'art ou de l'esthétique, et ont donc traité spécifiquement de la question de l'art. Notre analyse se concentrera plus précisément sur deux ouvrages, soit *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu (1992) et *Art as a Social System* de Niklas Luhmann (1995; 2000, traduction anglaise).

Notre question de départ est la suivante : en quoi les sociologies de l'art de Bourdieu et Luhmann constituent-elles des réponses ou des répliques au thème de la mort de l'art, et comment se développe une sociologie de l'art après la proclamation de la mort de l'art? Il s'agit ici d'une étude théorique de nature épistémologique, dans le sens où il sera question d'évaluer des connaissances ou des théories déjà élaborées sur la société. Ceci veut donc dire qu'il ne sera pas question d'observer directement la société et d'en tirer une analyse, mais plutôt d'observer des discours et d'identifier des filiations intellectuelles ou conceptuelles afin d'en tirer nos propres conclusions. Il ne s'agit donc aucunement d'une étude de terrain empirique.

Regardons maintenant comment cette analyse des deux œuvres en question est possible. Le travail se divisera en quatre grandes parties. Tout d'abord, dans la première partie, nous proposons une présentation générale du thème de la mort de l'art et de la dynamique qui l'entoure dans le monde de la sociologie. Nous procéderons à une présentation et une analyse des théories classiques et contemporaines qui discutent de la mort ou de la crise de l'art, notamment chez G.W.F Hegel et Theodor Adorno. Cette discussion nous aidera à présenter le problème et à cerner la thématique, ou la problématique, avant de plonger dans l'analyse des deux sociologues en question.

Dans la deuxième partie, un bref survol de la sociologie générale de Luhmann précédera une présentation approfondie de sa sociologie de l'art et des hypothèses émises dans *Art as a Social System*. La théorie des systèmes autopoïétiques est une théorie générale de la société, en ce qu'elle tente de décrire le fonctionnement de celle-ci dans son ensemble. Il s'agit d'une théorie complexe circulaire, et il semble nécessaire de la présenter avant d'entrer dans l'analyse de l'art que fait Luhmann. La troisième partie du travail présentera l'analyse de Bourdieu en se concentrant plus spécifiquement sur *Les règles de l'art*. Comme

pour la présentation de Luhmann au deuxième chapitre, nous débuterons avec un bref survol de la sociologie générale de Bourdieu pour ensuite plonger dans sa théorie artistique. Comme c'est le cas chez Luhmann, Bourdieu nous offre aussi une théorie générale de la société et la question de l'art n'échappe pas à son analyse.

C'est dans la quatrième et dernière partie du projet que se situera l'analyse approfondie et la discussion de la problématique. Nous tenterons de comparer les deux œuvres en soulignant les similitudes et les divergences. C'est ici que nous verrons comment, et dans quelle mesure, les sociologies de l'art de Niklas Luhmann et de Pierre Bourdieu s'inscrivent dans la thématique de la mort de l'art proposée. Enfin, nous conclurons le travail en traitant des apports d'une telle analyse à la sociologie contemporaine.

Ce projet nous a semblé intéressant puisque nous sommes constamment entourés de déclarations de crises de société dans la sociologie contemporaine, notamment dans la sociologie de l'art. Il semble nécessaire d'examiner cette idée plus en profondeur, et de voir s'il existe des alternatives au sein même de la sociologie. Le but premier était de voir si dans la sociologie, il est possible d'éviter, voire d'expliquer ces déclarations de la mort de l'art. Il sera intéressant de voir ce qu'il en est de l'avenir de la sociologie après ces déclarations, et aussi de voir comment Luhmann et Bourdieu répondent à ces attentes, et si l'un y parvient de manière plus satisfaisante que l'autre. Ces propos seront examinés plus en profondeur dans la conclusion de ce travail, et nous verrons ainsi s'il existe des ambivalences ou des contradictions au sein même des sociologies de l'art de Niklas Luhmann et de Pierre Bourdieu.

CHAPITRE I

LA MORT DE L'ART CHEZ HEGEL ET LA REPRISE DU THÈME CHEZ THEODOR ADORNO

Dans ce premier chapitre, nous aborderons le thème de la mort de l'art dans la théorie sociale. Il sera d'abord question d'examiner l'élaboration du thème chez Hegel, chez qui il apparaît en premier. Nous verrons ensuite comment Theodor Adorno a repris le thème au sein de la théorie critique. Ce premier chapitre nous permettra de présenter le thème de la mort de l'art et de préparer l'analyse principale de ce travail qui consiste en une comparaison de la position de deux sociologues : Niklas Luhmann et Pierre Bourdieu. Il est important de souligner qu'il ne sera pas ici question de plonger directement dans l'analyse de Hegel, d'Adorno et de la théorie critique, mais plutôt de les présenter afin de préparer notre propre analyse comparative.

1.1 : La mort de l'art chez Hegel : le dépassement

Les questions esthétiques sont importantes dans l'œuvre de Hegel. Au cours de sa carrière, il s'est aussi penché sur l'art, plus spécifiquement. Dans sa philosophie de l'art, Hegel adopte une perspective spéculative et historique. Ce qui nous intéresse ici est qu'il a été le premier à déclarer la « mort de l'art » dans l'univers de la théorie. Le thème de la mort de l'art chez Hegel est mentionné explicitement dans *Leçons sur l'Esthétique* (1835), une œuvre publiée à titre posthume, basée sur des notes de cours, rédigée par son disciple Heinrich Gustav Hotho (Labarrière, 1991, p. 250). Cette présentation de la théorie esthétique de Hegel portera surtout sur *Leçons sur l'Esthétique* et sur *La Phénoménologie de l'Esprit*.

Le système de la philosophie hégélienne suppose que, dans la quête de l'esprit absolu, l'art est appelé à être dépassé par la religion, et ensuite par la philosophie : la forme la plus pure du savoir. Nous allons voir comment le *grand art*, celui dans lequel débute l'aventure de la vérité, est mort et doit le rester. Ainsi, l'art serait devenu inutile, et sa fonction de révélation de la vérité anéantie avec l'avènement de la religion et, ultérieurement, avec le développement de la philosophie. Pour Hegel, l'art transmet une vérité absolue et est doté d'une certaine qualité ontologique. La philosophie idéaliste de Hegel est basée sur une

perception spirituelle de la réalité. Pour nous, la philosophie de Hegel, avec l'apparition du thème de la mort de l'art, est donc dotée d'une grande valeur historique. Dans ce chapitre, nous verrons comment la philosophie esthétique de Hegel se traduit par une déclaration de la mort de l'art et ensuite, comment ce thème est repris, maintes années plus tard, dans la théorie esthétique de Theodor Adorno.

Le projet philosophique hégélien nous présente une réalité où l'homme doit vivre entre l'esprit et la nature : deux mondes en contradiction. Dans cette dualité, l'esprit affirme un droit et une dignité tout en se défendant constamment contre la nature qui présente un monde rempli d'obstacles (Garaudy, 1966, p.4). Le but de la philosophie hégélienne est de créer une harmonie entre ces deux mondes. Hegel nous présente une philosophie qui est basée sur l'histoire ; il tente de réconcilier esprit et nature. Il perçoit l'histoire comme l'élément central de sa philosophie ; cette réconciliation de l'esprit et de la nature doit passer par des étapes nécessaires pour atteindre un certain progrès. Seule l'histoire, selon Hegel, peut permettre d'apporter la liberté dans un monde désenchanté. Les idées ont un statut d'existence objective en elles-mêmes ; la tâche de la philosophie revient donc à la découverte de la vérité dans le monde. Voilà qui démontre que la pensée et la philosophie détiennent une existence concrète dans ce monde et ne sont pas simplement des idées subjectives abstraites.

Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel élabore différents cycles dialectiques. Le premier, l'esprit subjectif, est celui de la conscience individuelle et le deuxième, l'esprit objectif, celui de la société politique. Le troisième et dernier cycle est celui de l'esprit absolu, celui de la culture historique, ayant comme objet la prise de conscience des rapports de l'esprit avec lui-même. C'est dans les deux premiers cycles que l'esprit prendrait conscience de son existence dans l'histoire. L'esprit absolu est considéré comme étant l'unité des deux premiers cycles, soit l'unité de l'être et de la pensée (Lafaye, 2002, p.7). Cette dialectique de Hegel comporte un important caractère historique, les étapes du développement de la conscience étant liées aux étapes de l'histoire humaine. Dans cette dialectique, Hegel traite de l'art comme étant intimement lié à la religion, voire identique à elle. L'art serait un moment de la religion, ou un chapitre de celle-ci. L'art et la religion

partageraient le même contenu, soit des représentations concrètes par l'homme de son propre esprit. L'art a donc, selon cette idée, la capacité de s'élever au niveau des idées les plus hautes de l'existence. Ces idées trouvent leur vérité dans la religion ou la philosophie (Souches-Dagues, 2002, p.35). Hegel soutient que la raison détient entièrement en elle tout le nécessaire pour comprendre la totalité du réel. Les choses n'existent pas en elles-mêmes, mais plutôt dans leur rapport les unes avec les autres. Ainsi, les choses n'existeraient que dans ces relations. Ceci nous aidera à comprendre comment l'art en vient à être dépassé; il est lié au développement historique, et il n'est pas une chose qui doit être considérée en soi.

Voyons maintenant comment Hegel perçoit la question de l'art et de l'esthétique, de façon plus précise. L'analyse que nous présentons ici repose essentiellement sur la lecture de Lafaye, Souches-Dagues et Hegel lui-même. Selon Hegel, une œuvre d'art comporte trois caractères fondamentaux. D'abord, l'œuvre d'art est considérée comme une œuvre humaine, et non une œuvre de la nature. Ensuite, toute œuvre d'art doit être vue comme la seule façon d'exprimer le rapport du divin à l'humain. On retrouve donc ici un transfert du figuratif à l'objet représenté, soit du sujet traité à l'œuvre concrète (Lafaye, 2002, p.47). Il s'agit ici de réellement percevoir l'œuvre comme étant le sujet lui-même, comme la vérité même. On peut voir que Hegel lie étroitement l'art à la religion et lui accorde une valeur ontologique. Enfin, l'œuvre d'art porte en elle-même sa propre fin. Dans cette optique, l'œuvre n'est pas assujettie à quelque chose d'autre qui préexiste à sa réalisation et n'est pas caractérisée en termes d'utilité (Lafaye, 2002, p.44). Pour Hegel, l'œuvre d'art a comme fonction de représenter l'infini et de créer une image éternelle qui s'élève au-dessus de la volonté particulière de l'artiste. L'art comporte un lien important avec la beauté, dans le sens où la beauté est vérité et où la vérité ne se limite pas au jugement ou à son rôle dans la déchosition des relations humaines. Cette idée de la beauté en tant que vérité nous permet de considérer l'esthétique comme étant quelque chose qui a une finalité en soi.

Hegel distingue trois grands moments historiques de l'art, soit l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique, après lequel l'art sera appelé à être dépassé par la religion, et ultimement par la philosophie. Le premier moment, l'art symbolique, se définit comme religion de la nature. C'est-à-dire que cet art est entièrement rattaché à la nature et non à

l'esprit humain. Cette forme d'art fait plutôt partie de la préhistoire de l'art et n'est donc pas exactement une étape de son histoire. Comme le dit Hegel lui-même dans *l'Esthétique*, « l'art symbolique [...] puise son contenu dans des significations naturelles et emprunte ses formes aux objets naturels et aux personnifications humaines » (Hegel, 1875, p. 339). Cet art symbolique élimine l'extériorité du contenu, de la forme et de la matière. Il trouve sa vérité absolue dans les choses naturelles elles-mêmes et présente ainsi une unité de la matière et du contenu. La matière renvoie maintenant à un contenu, ou à l'absolu avec lequel elle coïncide directement dans une existence produite par l'art (Lafaye, 2002, p.166-167). Dans cette forme d'art, on se serait contenté d'ordonner les formes de la nature avec les règles de symétrie. Ces œuvres, comme telles, n'expriment aucun sentiment et sont détachées de toute émotion extérieure et sont liées avec l'humanité et la nature.

Le deuxième moment est celui de l'art classique. Pour Hegel, dans l'art classique, qui se présente dans le développement historique, les rapports entre l'homme et la nature se transforment en rapports sociaux. L'homme ne conçoit plus son rapport à l'absolu à travers la nature, mais plutôt en tant que rapport entre l'homme et la société. L'art est ici en unité avec l'esprit et on fait face à une parfaite correspondance entre l'idée et son expression, entre la forme et le contenu (Lafaye, 2002, p.169). Il s'agit ici d'un moment de pur équilibre de l'art, son moment le plus haut, ou si on veut, un moment de réconciliation entre l'image et la beauté. Puisque, selon Hegel, cette harmonie ne peut s'exprimer que par la forme humaine et non naturelle, la sculpture devient l'art caractéristique du classicisme. Selon lui, la sculpture grecque antique serait parvenue à exprimer le spirituel à travers la figure humaine, créant un idéal de la beauté (Souche-Dagues, 2002, p.38). Aussi, il perçoit le visage grec comme celui de la perfection humaine et le plus éloigné de l'animalité, exprimant la parfaite harmonie de l'homme. Le problème avec ces œuvres, selon Hegel, serait qu'elles ignorent la misère, qu'elles vivent dans une paix heureuse sans inquiétudes ni contradictions. Cette transition entre l'art symbolique et l'art classique s'est traduite dans la multiplicité de dieux individuels. Celle-ci donnait une image de puissance transcendante et a ainsi perdu le caractère d'individualité des dieux en prenant la forme d'une abstraction. À travers cette période de l'art classique, l'homme subit un déchirement et une séparation entre l'état universel et l'individu. L'individu se replia ensuite sur lui-même et ses valeurs sociales

furent ainsi mises en question. Pour Hegel, ceci fut la période de transition entre l'art classique et l'art romantique, ce dernier étant l'élément représentant ce déchirement (Lafaye, 2002, p.170-171).

L'art romantique est, pour Hegel, le troisième et dernier moment historique en relation avec l'art. Cet art apparaît lorsque l'harmonie est rompue entre l'individu et le monde, lorsque l'homme perd son repos ou la suffisance qu'il éprouvait face au monde lors de la période de l'art classique. Tout comme l'art classique était représenté par l'idéal grec, l'art romantique est un art chrétien, où la vie, la mort et la résurrection du Christ jouent un rôle fondamental. C'est avec la naissance du christianisme que cette forme d'art a vu le jour. Dans cette forme d'art, le divin constitue l'objet principal. La figure du divin qui est présente dans l'art romantique devait s'objectiver face au contenu profane de la subjectivité (Hegel, 1875, p. 340). C'est dans cette forme d'art qu'on voit l'intériorité de la révélation de l'absolu privilégiée ; en observant une correspondance entre les figures religieuses et les figures de l'histoire du monde. Pour Hegel, cet art est caractérisé par la peinture, la musique et la poésie. Contrairement à la sculpture, la peinture nous présente un monde où notre vie quotidienne évolue. La musique, quant à elle, échappe à cette extériorité et devient l'art de l'intériorité. La poésie, elle, devient synthèse de la peinture et de la musique. La poésie est l'art le plus complet de tous, et nous conduits ainsi au seuil de la religion. À cette époque du développement de l'histoire, l'individu n'a plus de valeurs objectives auxquelles rattacher son existence et se situe dans l'intériorité de la conscience des valeurs les plus hautes. Cette conception du monde a un impact important sur l'esthétique. L'idéal grec de la beauté se voit remplacé par une laideur nécessaire à l'expression esthétique de cette nouvelle période. La fin de l'art classique est donc pour Hegel, la fin du *beau* (Souches-Dagues, 2002, p.38-39).

Ce qui caractérise le grand art, pour Hegel, est le développement d'une nouvelle dimension de l'homme et la participation à la création de l'homme par l'homme. Ceci demande donc à l'artiste d'avoir une idée claire du monde. Cette fonction de l'art ne peut être accomplie entièrement par l'art lui-même puisque celui-ci ne suffit pas pour exprimer l'absolu. Il y a ainsi un dépassement de l'art par l'art, ce qui amène l'art à se libérer de toute conception hétérogène. L'art acquiert un nouveau statut qui est représenté par l'humain.

C'est à partir de ce moment que l'artiste trouve son contenu en lui-même, dépourvu de précision artistique objective mais muni d'une invention personnelle. Cette invention « lui confère une précision et élabore sa forme, sans toutefois exclure aucun autre intérêt, l'art n'ayant plus à représenter uniquement ce qui est pour ainsi dire de son ressort à une phase donnée, mais tout ce qui se rapporte et se rattache à l'homme » (Hegel, 1875, p.340). Pour Hegel, l'art est une autoproduction de l'esprit humain en tant que vie consciente de soi, et l'œuvre sert de miroir créé par l'esprit afin d'y retrouver sa propre infinité. L'être humain se transcende à travers l'art et s'y identifie. L'art a un caractère universel, puisque l'esprit se conçoit comme purement universel.

La philosophie esthétique de Hegel s'inscrit dans la philosophie de l'histoire de Hegel et n'est pas un moment philosophique en soi. Comme le mentionne Lafaye dans son introduction à *L'Esthétique de Hegel*, l'esthétique hégélienne n'est pas autonome, « elle est un retour en arrière, à partir duquel elle se dérive, et une transition vers ce qui la dépasse, vers une avancée à laquelle elle contribue et qu'elle encourage », tout comme la philosophie en général. La philosophie de l'art est donc, selon cette idée, une partie de la philosophie en soi et la philosophie elle même, tout comme l'est la philosophie de l'esprit (Lafaye, 2002, p.6). L'art, dans le cours de l'histoire, est dépassé par la philosophie. Ceci nous amène à la thèse de *l'Esthétique*, qui veut que la création du beau soit remplacée par la critique, la connaissance et la philosophie de l'art (Patocka, 1990, p. 276). Dans cette optique, l'art passe donc de la création à la compréhension de lui-même. Voici un passage clé de *l'Esthétique*, où Hegel déclare, en ses mots, la mort de l'art :

Dans de telles circonstances, l'art avec sa haute destination est quelque chose de passé ; il a perdu pour nous sa vérité et sa vie. Nous le considérons d'une manière trop spéculative pour qu'il reprenne dans les mœurs la place élevée qu'il y occupait autrefois. Nous raisonnons nos jouissances et nos impressions; tout dans les œuvres d'art est devenu pour nous matière à critique ou sujet d'observations. La *science de l'art*, à une pareille époque, est bien plus un besoin qu'aux temps où il avait le privilège de satisfaire par lui-même pleinement les intelligences. Aujourd'hui il semble convier la philosophie à s'occuper de lui, non pour qu'elle le ramène à son but, mais pour qu'elle étudie ses lois et approfondisse sa nature. (Hegel, 1875, p.20)

Il est important de bien comprendre ce qu'entend Hegel par le caractère *passé* de l'art. Nous avons vu que la beauté est considérée comme étant une représentation du divin dans le monde sensible et que Hegel lui accorde un caractère idéal aussi réel qu'absolu. Aujourd'hui, nous ne sommes plus dans la situation où nous pouvons croire à l'idéal ou à l'idée de l'infini comme étant présent dans notre réalité. Il y a eu un temps, par contre, où cette représentation de l'idéal de la divinité était la plus répandue, soit dans la Grèce antique. Cette idée de l'idéal dans une sérénité équilibrée est chose du passé, perdue avec la perte de l'idéal classique. Aussi, l'idéal comme réalisation autonome de l'individualité infinie est aussi passé. L'autonomie de l'individu n'existe que lorsque ses relations, impliquées par la morale, la justice et l'État dépendent de son action immédiate (Patočka, 1990, p. 277). Dans cette nouvelle idée d'État, soit l'État rationnel, constitué de lois, il n'y a plus de place pour l'esthétique, mais plutôt pour un travail purement mécanique. Le mouvement de réalisation de l'idéal devient chose du passé.

Dans la société industrielle, l'art devient incapable de représenter l'actualité, de résoudre les problèmes spécifiques à cette époque. Nous voyons ici que la vérité absolue de l'art peut être arrêtée par un moment du développement de l'histoire. Pour Hegel, la vérité réside dans l'esprit ou l'idée, et l'art avant sa mort parvient à la communiquer en tant que forme de l'esprit absolu, ou de la culture. On peut voir ici que Hegel ne caractérise pas un art en tant qu'art, mais plutôt un art en tant que quelque chose d'autre. Il lui confère un caractère transcendental. Selon Patočka, Hegel croit qu' « il y aurait *deux* formes de vérité supérieures à la vérité de l'art : la vérité religieuse et la vérité ‘scientifique’, deux vérités qui seraient parvenues à le dépasser, la dernière étant considérée comme la forme la plus pure du savoir» (Patočka, 1990, p. 315). Puisque l'art porte en lui-même sa limitation, il fait progressivement place à des formes de conscience plus élevées. L'art est donc incapable de se rapprocher de l'absolu comme la religion et, plus encore, la philosophie, le font. L'esprit parvient à dépasser l'apparence du monde pour voir le réel contenu des phénomènes et leur donner une réalité supérieure. L'art, dans cette optique, devient post-historique. Ceci veut dire que rien dans l'art ne peut plus être invalidé par le fait que c'est historiquement incorrect, et tout devient donc accessible aux artistes. L'œuvre d'art a ici perdu la capacité de communiquer par elle-même. Elle n'est plus la forme la plus élevée par laquelle la vérité

affirme son existence. L'art et la religion ne constituent plus une unité : au sein de cette scission, « l'art perd sa position absolue, quant à sa destination suprême, il est chose du passé »(Kortian, 1988, p. 495).

Après ce dépassement de l'art annoncé par Hegel, il revient maintenant à la théorie de l'art d'assumer la fonction de destination suprême. L'avènement de la philosophie se distingue maintenant en tant que forme où l'esprit peut se satisfaire et marque précisément la fin de l'art romantique, donc la fin de l'art comme tel. Cette pensée, contrairement à l'art, est démunie de toute représentation, lui permettant ainsi de saisir toute chose, toute vérité. Pour Hegel, l'artiste d'aujourd'hui, ou l'artiste contemporain, crée des œuvres qui sont vides de tout sens (Bianchi, 2003, p.243). L'art serait devenu un instrument complètement libre que l'artiste manipule selon sa réalité subjective et a donc ici perdu sa valeur ontologique. Un art qui ne parvient plus à transmettre la vérité ne sert à rien, et doit disparaître. Hegel croit que l'art est à lui-même sa propre fin. Il mentionne que l'on avait apposé à l'art un but sérieux et moral, soit une finalité ou une raison d'être. Pour Hegel, « on en a fait une espèce de médiateur entre la raison et la sensibilité, entre les penchants et le devoir, ayant pour mission de concilier des éléments qui se combattent dans l'âme humaine » (Hegel, 1875, p. 17), et il ne parvient plus à le faire. L'art devient désormais un art soumis, esclave de la science, puisqu'il n'est plus une chose en soi, qui est à elle-même sa propre fin.

Hegel croit que l'art n'est véritablement art que lorsqu'il est libre et indépendant, lorsqu'il résout le problème de sa haute destination. Selon lui, «c'est dans les œuvres de l'art que les peuples ont déposé leurs pensées les plus intimes et leurs plus riches intuitions. Souvent les beaux-arts sont la seule clef au moyen de laquelle il nous soit donné de pénétrer dans les secrets de leur sagesse et les mystères de leur religion » (Hegel, 1875, p.18). On comprend bien ici le rang notoire que Hegel confère à l'art. Il n'est pas tant surprenant qu'en qualifiant une chose d'une telle valeur ontologique, elle ne puisse survivre dans un monde en développement constant. Pour Hegel, le monde du grand art est plus vrai que toute chose au monde, y compris la nature et l'histoire. C'est le christianisme qui l'a conçu ainsi, et l'art aurait ensuite été dépassé par la pensée à la fin de l'art romantique. C'est donc dans la science que l'art va maintenant pouvoir trouver sa véritable confirmation. L'art est donc

mort, et doit, selon Hegel, le rester. Dans sa *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel nous présente un magnifique passage qui résume bien ce qu'il croit être le destin final de l'art :

Aux œuvres des Muses manque la force de l'esprit qui voyait jaillir de l'écrasement des dieux et des hommes la certitude de soi-même. Elles sont désormais ce qu'elles sont pour nous : de beaux fruits détachés de l'arbre ; un destin amical nous les a offertes, comme une jeune fille présente ces fruits ; il n'y a plus la vie qui les porta, ni la terre, ni les éléments qui constituaient leur substance, ni le climat qui faisait leur déterminabilité, ou l'alternance des saisons qui réglait le processus divin de leur devenir. Ainsi le destin ne nous livre pas, avec les œuvres d'art, leur monde, le printemps et l'été de la vie éthique dans lesquels elles fleurissaient et mûrissaient, mais seulement le souvenir voilé ou la récollection intérieure de cette effectivité. Notre opération quand nous jouissons de ces œuvres, n'est donc plus celle du culte divin grâce à laquelle notre conscience atteindrait sa vérité parfaite qui la comblerait, mais elle est l'opération extérieure qui purifie ces fruits de quelques gouttes de pluie ou de quelques grains de poussière, et, à la place des éléments intérieurs de l'effectivité éthique qui les environnait, les engendrait et leur donnait l'esprit, établit l'armature interminable des éléments morts de leur existence antérieure, le langage, l'élément de l'histoire etc., non pas pour pénétrer leur vie, mais seulement pour se les représenter en soi-même. (Hegel, 1991, p.261)

Ce passage nous présente l'enjeu de la philosophie esthétique de Hegel de façon claire et poétique. On voit ici les œuvres comme des fruits détachés de l'arbre, des œuvres détachées de tout sens, de toute vérité, de la vie éthique. Les œuvres présentées ici sont celles du passé, celles qu'on trouve dans les musées. Seules les pratiques artistiques survivent la mort de l'art. Le grand art, tel que le reconnaît Hegel, est ainsi disparu. Ces pratiques artistiques qui restent ne parviennent plus à transmettre la vérité de l'esprit absolu, de la culture. Pour Hegel, ces œuvres restantes ne sont que des créations qui ne permettent pas de nous faire parvenir à l'unité parfaite de la conscience, mais qui, simplement, nous rappellent infiniment l'existence antérieure de l'art, le vrai et grand art, qui est maintenant mort. Les œuvres sont désormais dénudées de leurs qualités divines pour devenir que de simples représentations. Les discours sur l'art ne sont maintenant que des *armatures interminables*, des supports d'éléments qui nous rappellent infiniment que l'art est déjà parvenu à transmettre la vérité absolue avant son dépassement par la philosophie. C'est la science et la philosophie qui reconstruisent cette armature pour se représenter les éléments de

la vie éthique disparue. L'art véritable, transmetteur de vérité absolue, n'existe dorénavant plus qu'au sein des discours qui en résultent.

1.2 : La crise de l'art chez Adorno : la survie de l'art

Nous avons vu que Hegel a présenté le thème de la mort de l'art dans sa philosophie de l'histoire. Nous allons maintenant examiner ce qu'implique ce thème dans une théorie plus contemporaine, soit celle de Theodor Adorno. Adorno reprend la théorie de Hegel dans l'élaboration de sa *Théorie Esthétique* (1974), sa dernière oeuvre, inachevée, publiée après sa mort en 1969. Il s'agit d'une philosophie sociale, critique et *négative*. Adorno part de la tradition de l'École de Francfort ou de la théorie critique, qui se base d'abord sur une critique marxiste du capitalisme. La théorie critique s'est développée dans une confrontation avec les autres courants sociologiques de l'époque et s'est grandement basée sur une critique du progrès scientifique, et sur l'idée que la société moderne se trouve dans une période de crise face à celui-ci. L'École s'inscrit dans une sociologie dite *critique*, soit une philosophie de l'histoire et de la culture. Comme chez Marx, la théorie critique se donne comme nécessité de changer le monde historique et non seulement de l'observer. Le programme de l'école consiste en une analyse de chaque situation sociale dans sa totalité et dans l'évaluation, qui cherche ainsi à voir si les agents sociaux contribuent à obtenir la quantité de pouvoir qui est possible pour eux et pour l'humanité (Assoun, 1987, p.53). Adorno perçoit la société comme un conflit entre des forces qui s'opposent, et non en tant qu'unité complète et fermée. Il se distingue de Marx, par contre, en ce qu'il ne voit pas de rapports de supériorité dans la relation dialectique, tandis que ce dernier a toujours perçu le capital en tant qu'entité qui se nourrit sur les forces du travail, y apposant ainsi une qualité hiérarchique. Pour Adorno, la différence de pouvoir n'existe pas, et nous devons examiner l'habileté de changement et de transformation dans la société plutôt que les rapports de supériorité et d'infériorité. La philosophie d'Adorno, contrairement à celle de Marx, n'a jamais inclus une théorie de l'action politique. Quoi qu'il croit fermement qu'il y a une nécessité pour le changement révolutionnaire, il ne croit aucunement au concept d'une entité collective révolutionnaire qui serait capable de changer la société (Buck-Morss, 1977, p.24-25).

La façon dont Adorno traite de l'art dérive d'une critique du capitalisme et donc de l'idée qu'une société sans classe permettrait l'existence d'individus libres. Dans cette optique, il condamne la culture de masse en lui reprochant le fait qu'elle impose ses valeurs de façon consciente à travers un système dominant. Ce système impose donc des idéaux sur une masse exploitée, la privant ainsi de toute possibilité de résistance émancipatoire. En 1944, Theodor Adorno, avec l'aide de Max Horkheimer, a élaboré la thèse de l'industrie culturelle, qui décrit une production de la créativité culturelle et intellectuelle sous les conditions du capitalisme industriel du début du 20^e siècle. Cette idée implique que sous un monopole, toute culture de masse est identique et qu'il y apparaît des lignes artificielles, qu'il n'est pas *vrai* dans sa totalité. Adorno et Horkheimer présentent une des premières critiques des médias sous un mode de production capitaliste. L'industrialisation, l'urbanisation et l'immigration sont perçues en tant que forces destructrices qui amoindrissent les systèmes culturels traditionnels. D'après cette idée, sous le contrôle de l'industrie culturelle, l'art perd son essence d'art et les artistes perdent donc leur droit à la créativité, puisqu'ils appartiennent à l'industrie comme telle et se voient niés de leur liberté artistique. Il s'agit donc d'un passage d'une véritable culture à un *entertainment*, soit la culture pour l'argent. Tel que mentionné dans *La production industrielle de biens culturels* (1974), « le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que *business* : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément ». Les auteurs se réfèrent à ce phénomène de superproduction comme processus de production ostentatoire. Selon eux, le budget impliqué dans une production n'a aucun lien avec la valeur factuelle, ni avec la signification du produit comme telle. La fonction des budgets et du marketing est de convaincre les gens d'acheter le produit, ou ils risquent d'être hors du discours social. Le contenant devient donc plus important que le contenu. D'après cette idée, afin de pouvoir survivre, l'artiste devra se plier et se conformer aux normes établies par l'industrie culturelle et ainsi perdre ses droits de propriété sur l'oeuvre.

Selon Adorno, la culture de masse emprunte ses moyens d'expressions formels au *grand art* en déclin. Le déclin de l'art survient dès qu'il devient une partie intégrante de

l'industrie culturelle (Markus, 2006, p.72). Les produits de l'industrie culturelle sont caractérisés par la dissolution de leur consistance interne et de leur cohérence en tant qu'œuvre d'art. Ils deviennent identiques en suivant une formule stéréotypée et standardisée par l'industrie en question. La fonction de cette industrie préoccupe grandement Adorno car elle présente une disposition du public qui favorise le système de l'industrie culturelle. Cette disposition fait partie du système en soi, et n'est donc pas une excuse pour celui-ci. L'industrie culturelle prend en charge la fonction de socialisation de l'individu, les moulant sur tous les niveaux de leur constitution psychologique avec des motifs communs d'interprétation de la réalité et de comportement, renforçant ainsi l'aspect de domination d'un système de domination interpersonnelle (Markus, 2006, p.76). Le fait que la culture de masse possède une telle fonction de socialisation l'oppose directement à l'art autonome qui n'a pas cette fonction de socialisation. Pour Adorno, l'idéologie maintient sa domination sur l'art puisque ces œuvres comportent tous un aspect kitch qui les vole à la commercialisation. Le fait que la masse légitime les produits de l'industrie culturelle démontre l'emprise qu'a l'idéologie sur les masses. Adorno nous présente déjà ici l'idée d'une crise de l'art ou de la production culturelle, qui est liée à la société de consommation, et plus spécifiquement à l'économie.

Adorno a toujours réfléchi sur la question de l'art et de l'esthétique, mais c'est vers la fin de sa carrière qu'il développa sa théorie esthétique plus en profondeur. Selon lui, le terme *théorie esthétique* est ambigu. Le terme *théorie* impliquerait que le sujet observé est déterminé par la raison, tandis que le terme *esthétique* ne pourrait l'être. Les œuvres d'art trouvent leur place quelque part entre l'immédiateté spontanée et l'intellect le plus élevé. Adorno défend le fait que l'expérience esthétique est la forme de cognition la plus adéquate puisqu'elle relie la raison et l'expérience sans que l'une ne domine l'autre (Buck-Morss, 1977, p.123). La théorie esthétique d'Adorno promeut un art critique ou d'opposition, et c'est ce qui rend cette théorie, selon plusieurs, négative. Pour Adorno, ce qui rendrait l'art authentique, aujourd'hui, serait le fait qu'il soit protestataire, et c'est au niveau de la forme que la protestation doit être située. Seul l'art de protestation peut ici être qualifié de vrai art. Adorno spécifie ensuite que la forme doit incorporer la technique la plus avancée pour qu'elle soit protestation. Le pouvoir politique de l'œuvre se retrouve donc dans sa

production même. C'est à l'esthétique que revient la tâche de dévoiler ce pouvoir politique de l'art. Contrairement à l'art critique, l'art non critique est un art qui reflète la société tout en renonçant à la transformer et ceci fait en sorte qu'il s'agit ici d'un art qui n'est plus vrai. Selon Adorno, la réaction subjective du spectateur face à cet art est calculée par l'industrie culturelle, et elle n'importe pas ici. L'esthétique doit donc se déployer en termes objectifs et voilà pourquoi Adorno rejette plusieurs théories esthétiques qui se fondent dans un esprit subjectif. L'objet d'Adorno n'est pas la pression du social sur l'individu, mais plutôt la pression interne du social dans l'œuvre comme telle, et le fait que celle-ci révèle la pression sociale externe qui pèse sur les individus. Pour lui, l'art est une façon par laquelle une société se définit. Nous voyons ici comment, pour Adorno, le véritable art doit toujours détenir une fonction de critique sociale (Buck-Morss, 1977, p.123-124).

Adorno croit réellement que l'art est en état de crise, et l'on peut le voir dès les premières pages de *Théorie Esthétique*. Il débute le texte en déclarant que « L'art a perdu son caractère d'évidence. Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même, que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence » (Adorno, 1974, p.9). Pour lui, cette crise est précipitée par la révolte de l'art contre son caractère d'apparence. Le caractère d'apparence de l'art est en contradiction avec la prétention de l'art à la vérité, puisqu'il tend à cacher la médiation entre les moments de l'œuvre. Ceci donne une impression que l'œuvre est une unité parfaite. L'œuvre d'art croit que si elle rejette son caractère illusoire, elle se garantit d'avoir un effet qui est politique. Cette révolte contre l'apparence est ultimement illusoire en elle-même, car sans elle, l'œuvre n'existe pas, puisqu'elle a besoin du caractère d'apparence pour survivre. L'œuvre d'art est aussi illusion puisqu'elle cherche à exprimer en réalité ce qui n'existe pas encore. Cependant, dans *Théorie Esthétique*, Adorno tente de redonner le droit à l'art d'exister dans le monde actuel. Selon lui, la définition de l'art a toujours été donnée par ce qu'il fut autrefois et n'est que légitimée que par ce qu'il est devenu. Comme il le mentionne au début de *Théorie esthétique*, « bien des œuvres, telles les représentations culturelles, se métamorphosent en art à travers l'histoire alors qu'elles n'en étaient pas, et beaucoup d'œuvres d'art n'en sont plus »(Adorno, 1974, p.11).

Pour Adorno, tout est faux dans une société où les rapports sont visés par la domination idéologique. Il confère cependant une fonction salvatrice à l'art, en expliquant que les tentatives de libération n'existent que par celui-ci. Selon lui, l'art moderne parvient à un statut radical en tant qu'art révolutionnaire. L'art moderne, pour Adorno, doit être perçu comme étant une rupture dans l'histoire de l'art. Avec la modernité, on fait surtout face à une rupture de traditions. D'après cette idée, l'art moderne aurait rompu ses liens avec le passé en supprimant toute tradition. C'est un art qui devient norme, en ce qu'il absorbe tous les produits de l'industrialisation. Sous les rapports de production dominants, toute nouvelle création devient norme au lieu d'être liberté, et l'on fait ici face à un art qui est non diversifié. Le vrai art, selon lui, aspire à l'éphémère, et s'il survit, c'est afin de démontrer l'échec de la culture et le besoin objectif de l'art. Adorno perçoit l'art moderne comme un art qui détient une autonomie paradoxale, se situant à l'intérieur (marchandise assujettie à la valeur d'échange) et à l'extérieur (objet inutile qui retient des traces de valeur d'usage) de la modernité, ce qui se traduit en une base potentielle de critique négative. Les œuvres d'art comme telles traduisent une possibilité de non-identité. L'art moderne ne représente pas une signification en soi comme le fait le réalisme. Les œuvres modernes expriment plutôt la signification de façon intrinsèque, en ce qu'elles échappent à l'instrumentalité et au caractère d'échange de la marchandisation à travers leur caractère unique. Pour Adorno, on ne peut comprendre l'œuvre d'art en la traitant comme objet herméneutique. Il s'agit plutôt de la comprendre à travers le fait qu'elle soit incompréhensible. L'objet de l'esthétique se définit donc en tant que négatif et indéterminable, et voilà pourquoi l'art a besoin de la philosophie pour l'interpréter. Selon lui, la philosophie parvient à dire ce dont l'art est incapable, même si seul l'art est capable de le dire en ne le disant pas (Holmes, 2004, p. 53).

Pour Adorno, il semble impossible que l'art survive dans ce monde désenchanté, pour plusieurs raisons tel que le fait qu'il soit un objet insaisissable. Dans son ouvrage *Theodor W. Adorno : Art, idéologie et théorie de l'art*, Marc Jimenez nous explique que le dadaïsme et le surréalisme n'ont pas eu les conséquences espérées. Le surréalisme aurait reconstitué des tabous qui auraient fait en sorte que l'*aventure promise* s'est trouvée compromise, notamment par l'attitude vis-à-vis la sexualité de la femme. Ensuite, il y aurait le fait que l'art se soit intégré dans le circuit des marchandises en se conformant à l'idéologie

dominante de la société, ce qui nous ramène ici à l'idée de l'industrie culturelle élaborée plus tôt. Enfin, l'art aurait perdu son autonomie tout en provoquant une contradiction. L'art conçu comme libre se trouve en opposition avec son propre concept. Sa liberté face à la réalité empirique en tant que proposition d'un monde différent est perçue par Adorno comme une dénonciation même du monde présent et donc une protestation envers celui-ci. Il est impossible pour l'art d'adopter le tournant de la technologie puisque les forces de l'idéologie dominante sont trop fortes (Jimenez, 1973, p.96-97). Nous voyons ici comment se pose, pour Adorno, le problème de la survie de l'art.

1.3 : La reprise du thème hégélien chez Adorno

Dans sa théorie de l'art, Adorno reprend le thème de la théorie esthétique de Hegel. Lorsqu'il parle de la question de l'origine de l'art, Adorno explique que la façon dont l'art est perçu dans les théories idéalistes non marxistes pose un immense problème. Toujours selon Jimenez, Adorno croit qu'il est impossible de partir d'une définition universelle et éternelle de l'art sans aboutir inévitablement à un romantisme tardif, issu de périodes successives de décadences (Jimenez, 1973, p.106). Selon lui, croire que les œuvres d'art les plus anciennes, les premières, sont les plus grandes, comme l'a fait Hegel, entre autres, n'a aucun sens. L'art n'est plus ce qu'il était. Pour Adorno, la thèse hégélienne de la mort de l'art est conforme à ce qu'il est devenu. Adorno présente bien cette idée dans *Théorie Esthétique* :

Le fait que Hegel pensait l'art comme un éphémère et l'attribuait néanmoins à l'Esprit absolu correspond au caractère ambigu de son système, mais entraîne cependant une conséquence que lui-même n'aurait jamais tirée : le contenu de l'art, qui, d'après sa conception, constitue son absolu, n'est pas absorbé dans la dimension de sa vie et de sa mort. L'art pourrait avoir son contenu dans son propre caractère éphémère.
(Adorno, 1974, p.12)

On voit ici que Hegel aurait eu tort, selon Adorno, d'attribuer un rôle de nécrologue à l'esthétique, et de renvoyer ainsi à l'esthétique bourgeoise qui cherche refuge dans le passé. Adorno reprend cependant la thèse de Hegel dans le développement de la *Théorie Esthétique*. Il attaque l'idée que le contenu de l'art serait responsable de son déclin. Selon

lui, le contenu de cet art du passé serait capable de survivre dans une société qui ne serait pas dominée par l'idéologie. On peut voir ici que Hegel explique le déclin de l'art par son contenu, tandis qu'en revanche, Adorno l'explique par la société dans laquelle l'art se situe. Il maintient cependant l'idée de Hegel que dans le concept d'art est mêlé le ferment de sa suppression (Adorno, 1974, p.13). Pour Adorno, l'œuvre d'art est le produit du travail social. Selon cette idée, toute théorie qui se base sur le contenu de l'œuvre est fondamentalement fausse. Si l'on ne perçoit l'œuvre que de manière esthétique, le contenu n'est donc pas perçu correctement. De la même façon, si l'on ne perçoit l'art que de son côté non esthétique, on tombe dans le même piège, en renonçant à sa fonction esthétique. L'œuvre doit donc être comprise comme un compromis entre les deux, entre l'esthétique et le non esthétique. La thèse d'Adorno, qui s'appuie sur l'idée que la crise de l'art soit précipitée par la société, défend qu'il y a place pour l'art dans une société autre, où l'art pourrait retrouver son droit à l'existence (Jimenez, 1973, p.114). La liberté dans l'art ne peut, selon cette idée, advenir quand la domination règne partout ailleurs. Hegel explique ceci par le contenu de l'œuvre : il n'existe aujourd'hui aucune place pour l'art (sinon une existence muséale), puisqu'il a perdu tout contenu digne de reconnaissance en tant que tel.

Adorno fait une métacritique de la critique hégélienne du beau naturel. D'après Adorno, la prise de position que présente Hegel dans *L'Esthétique* en faveur de l'esprit subjectif n'est pas soutenable et est causée par l'idéalisme objectif qu'il présente. Pour lui, l'esprit souverain n'est pas le contenu de l'art, mais en est plutôt son instrument. L'analyse de Hegel est considérée par Adorno comme n'étant pas maîtrisée et déterminée par l'esprit, ce qui la rendrait classique et réactionnaire. Hegel confondrait les moments matériels de l'art avec son contenu objectif. Cette philosophie se heurterait contre le beau et mettrait le réel et la raison sur le même plan (Adorno, 1974, p.107). Adorno, en revanche, ne fonde pas son analyse sur l'esprit ou la vérité absolue, mais sur les conditions sociales qui existent.

Adorno est en accord avec Hegel sur le fait que la philosophie n'a pas comme tâche de présenter un modèle du monde idéal. La tâche de la philosophie serait plutôt de trouver la vérité. Adorno, contrairement à Hegel, fait de grandes critiques normatives de la société, ce qui crée une tension entre les deux philosophies. Une différence importante entre la

philosophie de Hegel et celle d'Adorno est que Adorno perçoit la critique immanente en tant que négative. Elle vise, selon lui, à condamner la non-raison au lieu de reconnaître et d'affirmer le rationnel dans le réel (Finlayson, 2003, p.75). Il réalise que les institutions fondamentalement irrationnelles qui, selon Hegel, sont paresseuses, ont leur propres mécanismes de survie, incluant l'habileté de se masquer avec l'apparence de l'irrationalité. Pour Hegel, la tâche de la philosophie est de reconnaître le rationnel dans le réel, tandis que pour Adorno, une telle philosophie serait superflue, puisqu'il n'existe pas d'actualité rationnelle. Une telle philosophie serait même une illusion idéologique complice des structures de domination existantes. Les deux philosophies en question ont donc un objectif social différent. Hegel vise à réconcilier les sujets modernes avec leur monde, tandis que Adorno vise à aliéner le sujet moderne d'un monde qui ne mérite plus sa reconnaissance. La tâche de Hegel est affirmative tandis que celle d'Adorno est négative. La pensée d'Adorno refuse toute affirmation ou positivité (Finlayson, 2003, p.76-77). Quoique Adorno soit en accord avec Hegel sur le fait que l'art a une plus grande tâche que de fournir un divertissement ou une amélioration au point de vue moral, il croit que sa vocation est radicalement critique et négative, plutôt qu'affirmative. Pour que l'art soit socialement critique, il doit être esthétiquement radical, et il ne peut faire ceci qu'en étant formellement négatif.

Face à la mort de l'art et contrairement à Hegel, Adorno affirme qu'il existe aujourd'hui la possibilité d'un art doté d'un contenu de vérité. Cette affirmation d'Adorno provient de la dynamique des rapports de production, puisque le problème est au niveau de la société et non de la forme. La survie de l'art, pour Adorno, implique qu'il ne se laisse pas terroriser par l'idéologie positiviste, ce qui ne s'est toujours pas produit. La condamnation à l'échec de l'art moderne est spécifiquement liée à sa condition de marchandisation sous les conditions historiques du monopole du capitalisme. L'autonomie esthétique ne saurait traduire qu'une autonomie socio-historique. Le refus de l'art de soumettre sa fonction en établissant son statut en tant qu'objet inutile constitue sa résistance à son caractère d'échange. La perte de fonction sociale de l'art crée l'illusion que certaines choses ne doivent pas être destinées à l'échange. Si l'art parvient à rester en vie, c'est grâce à sa

capacité de résister au social. S'il ne le fait pas, il ne devient que marchandise et perd ainsi son statut d'art.

Nous avons vu ici comment se pose le problème de la survie de l'art chez Hegel, ainsi que chez Theodor Adorno. Ces deux penseurs parviennent à transmettre l'idée que l'art soit en période de crise, et même qu'il soit mort. Ces théoriciens reflètent une tendance qui est de plus en plus présente dans le monde de la théorie sociale, qui persiste à déclarer une crise ou la mort de l'art pour différentes raisons. Nous pouvons voir que les visions de Hegel et d'Adorno se ressemblent sur le fait qu'ils mènent tous les deux à la conclusion que l'art n'est pas en vie comme il devrait l'être ou comme il l'a déjà été. Ils se distinguent toutefois l'un de l'autre, puisque pour Hegel, l'art est mort en vertu de la dialectique de la vérité dans l'histoire, tandis que chez Adorno, le déclin résulte de la société capitaliste. Pour Adorno, l'espoir d'une survie de l'art reste mince, mais est tout de même présent. Il est important aussi de comprendre que la mort de l'art chez Hegel ne signifie pas la fin des pratiques artistiques, mais la fin du vrai art capable de transmettre la vérité. Les pratiques artistiques continueront d'exister, mais seront toujours dénuées de tout sens.

Dans la suite de ce travail, nous allons examiner la vision de deux sociologues, soit Niklas Luhmann au deuxième chapitre et Pierre Bourdieu au troisième, en ce qui concerne la question de l'esthétique, et comparer leurs stratégies et positions face à la problématique de la mort de l'art au quatrième et dernier chapitre. Il sera ici question de présenter les répliques ou les réactions des deux sociologues face au thème de la mort de l'art. Nous proposons d'examiner en quoi elles se comparent ou diffèrent l'une de l'autre, et d'analyser leurs répliques face aux philosophies de l'art de Hegel et d'Adorno présentées dans ce premier chapitre d'introduction. Nous pouvons déjà avancer que la thèse de la mort de l'art entraîne au moins deux types de sociologie. L'une, depuis Hegel, est une sociologie herméneutique qui s'attarde à la signification des œuvres dans leur contexte historique et dans le présent ; l'autre, depuis Adorno, est une sociologie critique qui se donne pour tâche de comprendre la fonction de l'art et les conditions de sa survie dans la société capitaliste.

CHAPITRE II

LA SOCIOLOGIE DE L'ART DE NIKLAS LUHMANN

Dans ce deuxième chapitre, il s'agira de présenter la sociologie de l'art de Niklas Luhmann, qu'il base entièrement sur sa théorie des systèmes autopoïétiques élaborée tout au long de sa carrière. Nous ferons d'abord un bref survol de cette théorie générale de la société pour ensuite nous concentrer sur la question de l'art. L'art, selon Luhmann, se définit et se différencie en tant que système social autopoïétique dans l'ensemble de la société. Nous traiterons plus directement de la réplique de Luhmann au thème de la mort de l'art dans le quatrième et dernier chapitre, où il sera question de comparer sa réaction à celle du sociologue Pierre Bourdieu que nous présenterons au troisième chapitre.

2.1: Présentation de la théorie de Luhmann

La théorie des systèmes de Niklas Luhmann est une théorie qui tente d'expliquer la société dans son ensemble. On peut dire que cette sociologie dépasse toutes les autres théories élaborées jusqu'à présent et sa véritable compréhension nécessite un changement de paradigme, peu importe d'où on arrive dans le monde de la théorie sociale. Contrairement à la majorité des théories dominantes, Luhmann s'inspire non seulement des sciences humaines, mais aussi des sciences dites pures. Il s'agit ici d'une théorie sociale très complexe, abstraite et circulaire, contrairement aux sociologies classiques qui opèrent sur le principe de causalité linéaire. La circularité de cette théorie la rend complexe dans le sens où il est possible d'entrer dans cet univers par n'importe quelle porte. Chaque concept de la théorie est relié aux autres, ce qui nous met face à une interconnexion d'éléments. Voici donc pourquoi il est très difficile, voire impossible, d'aborder l'idée d'un concept spécifique sans les aborder tous en même temps. On pourrait dire qu'une fois entré dans cet univers, on ne peut en ressortir avant la fin. La théorie de Luhmann comporte deux niveaux, soit le niveau abstrait et le niveau analytique. Le côté abstrait de la théorie se définit comme l'explication de la théorie comme telle, tandis que son analyse comporte son application à

certains systèmes sociaux qui existent dans la réalité, tel le système social artistique, qui fait l'objet de cette recherche.

Niklas Luhmann nous propose une analyse de l'art en tant que système différencié fonctionnellement. La théorie des systèmes, contrairement à la sociologie traditionnelle, perçoit la société comme étant composée de systèmes autoréférentiels indépendants différenciés fonctionnellement. Dans cette optique, nous faisons face à une société non hiérarchisée, sans centre. En cela, cette théorie se distingue de la théorie des systèmes fonctionnels de Talcott Parsons, selon qui les parties fonctionnent ensemble pour former un tout. Par ailleurs, le fait que les systèmes de Luhmann soient relativement indépendants les uns des autres implique que la société n'a pas d'institution dominante, contrairement aux théories marxistes, par exemple, qui mettent l'économie et la politique au centre de la domination de la société. Pour Luhmann, il n'est pas question de changer le monde, mais simplement de le décrire. Cette théorie basée sur l'observation évite le discours moral à tout prix. Avec cette nouvelle théorie, la politique c'est la politique, l'amour c'est l'amour, et enfin, l'art c'est l'art. Dans *La société comme différence*, Luhmann attaque les théories critiques, en impliquant qu'elles échouent en se centrant sur la stratification hiérarchisée d'institutions :

La dernière mode, qui revient au vieux concept de la société civile, mais qui ne l'utilise que comme simple mot et ne demande rien d'autre qu'une discussion critique des problèmes de société au sein de cercles d'amateurs, montre bien l'échec de ces sémantiques de l'unité orientées contre la stratification, ou tout du moins leur déclin progressif. Si l'on prend en considération les problèmes réels de la société moderne, tout ça a l'air d'une farce. Il s'agit plutôt d'un signal émis par des intellectuels en détresse rappelant à la société qu'ils existent. (Luhmann, 1998, p.23)

Un peu plus loin, Luhmann discute de la lutte classique existant en théorie sociale, soit celle du socialisme contre le libéralisme capitaliste. D'après lui, les deux côtés sont erronés puisqu'ils n'ont pas pris la différenciation fonctionnelle en compte et se basent toujours sur une société stratifiée hiérarchiquement. Ils luttent pour la domination du monde en donnant la priorité à des systèmes en particulier, soit politiques et économiques (Luhmann, 1998, p.26-27). Il est donc essentiel de se retirer de ce paradigme classique afin d'atteindre une

objectivité absolue sans se battre pour la domination du monde ou de la théorie sociale. Il n'est pas question de priorité d'un système sur une autre ni de hiérarchie, mais encore une fois, de différenciation.

2.1.1 : Une théorie d'observations

La force de la perspective luhmannienne repose en partie sur l'idée que « la société ne doit plus être considérée comme un groupement d'hommes, mais comme un entrelacs de communications » (Rudolf, 1998, p.81). Luhmann élimine donc l'individu du système et le remplace par des communications. Dans cette perspective, l'individu se situe en dehors du système en se situant dans son environnement. Il n'y a pas d'acteur dans les systèmes sociaux, donc pas de jugement. La sociologie de Pierre Bourdieu occupe une position contraire. Chez Bourdieu, la notion d'*habitus* désigne en gros la conjonction de références et de contextes socio-culturel dans lequel l'individu a été socialisé. Tous les individus seraient hantés par leurs *habitus* dans toute action sociale, dans toute prise de décision, ce qui déterminerait ensuite les changements sociaux. Cette théorie met l'accent sur l'individu et sur l'acteur social. Luhmann est en opposition complète à cette idée. D'après lui, il n'est pas question d'acteur, ni de jugement individuel. Aucun problème perçu par un système ne peut être ramené à l'individu et son contexte culturel. Il s'agit toujours d'entrelacs de communication des systèmes sociaux. Il est important de noter que Luhmann ne nie pas que l'individu existe; il le place simplement à l'extérieur du système et de son autopoïèse en le renvoyant plutôt dans l'environnement. Tel qu'il le mentionne lui-même dans *Ecological Communication*, les processus de conscience ne sont donc pas considérés comme étant des communications (Luhmann, 1989, p.29).

Il faut noter qu'il s'agit ici d'une théorie qui recherche l'objectivité, à l'aide d'observations du deuxième degré, qui incluent l'observateur dans l'observation. L'acte d'observer établit une distinction dans un espace qui était, au préalable, non marqué. L'observation est ce qui distingue la différence entre l'espace marqué et non marqué, ainsi qu'entre l'observateur et ce qu'il observe. Le but de tout ceci est d'indiquer quelque chose

qui se distingue de quelque chose d'autre. Avec Luhmann, on observe des observations, ce qui se définit comme des observations du deuxième ordre, ou du deuxième degré, un terme qu'il a emprunté à Humberto Maturana (Luhmann, 1989, p.23). L'observation du deuxième degré est une observation qui observe quelque chose qui peut être qualifié d'observation. Afin d'observer au deuxième degré, l'observateur doit qualifier ce qu'il observe d'observation, et doit être capable de la distinguer de toutes autres choses observables, comme les objets et les choses tangibles, par exemple. Cette observation de deuxième degré est donc une observation du premier degré en même temps, puisqu'elle observe quelque chose.

Il est important aussi de noter que lors d'une observation, il y a toujours une distinction et une indication simultanées. C'est-à-dire que l'observateur doit distinguer à l'aide du pattern *ceci et pas cela*. Le fait d'observer au second degré est donc en quelque sorte le fait de distinguer des distinctions. De plus, l'observation est toujours le produit d'un système observant et ne peut être qualifiée d'observation d'observation lorsqu'elle observe un événement singulier (Luhmann, 2000, p.55-60). Un bon exemple de ceci peut être tiré de la sociologie contemporaine. Si on parle de postmodernisme, par exemple, le but de la sociologie contemporaine qui se dit postmoderne, serait d'examiner la société et d'en tirer des caractéristiques jugés comme étant postmodernes ou non, et d'établir une conclusion sur ces observations. La théorie des systèmes de Luhmann observerait ces observations de la société et tenterait d'examiner cette description. Elle observerait les observations au lieu de porter jugement sur l'état de la société. La théorie des systèmes observerait comment la théorie sociale observe la société. Selon cette idée, le sociologue peut donc, lui aussi, être observé. Il peut être observé par les observateurs qu'il observe pendant que ceux-ci observent ses observations. Chaque observation doit être observée comme une opération empirique observable. Avec ceci, Luhmann renonce à l'idée que l'observateur objectif doit se situer hors de son observation et l'inclut au sein de la société qu'il observe, dans son observation. On pourrait dire de même pour l'art, où Luhmann ne tenterait pas directement de définir et d'établir des conclusions sur le statut de l'art dans la société, mais plutôt d'observer des observations déjà faites et de les traiter comme des opérations observables. Voici pourquoi la théorie de Luhmann ne tente pas de régler les problèmes de la société, mais

plutôt de les décrire et de les observer. Cette tendance est à la base de la théorie, ce qui la distingue grandement des autres élaborées jusqu'ici. L'observation du deuxième degré est donc à la base de la théorie luhmannienne du système social artistique.

2.1.2 : Une société complexe

Examinons maintenant ce qu'implique le concept de complexité chez Luhmann. Dans *Social Systems*, Luhmann juge une interconnexion d'éléments comme *complexe* lorsqu'il devient impossible de connecter tous les éléments ensemble (Luhmann, 1995, p.24), ce qui définit la complexité comme une infinité de possibilités. La société est donc extrêmement complexe, et il devient impossible de régler les problèmes en leur assignant un responsable spécifique ou en la pointant du doigt. La société fonctionne dans le sens où elle tente constamment de réduire cette complexité, et elle la réduit par l'entremise de la complexité elle-même. Le système parvient donc à réduire le niveau complexité de son environnement en augmentant le niveau de complexité à l'intérieur du système. Il est important de souligner que cette réduction peut seulement se produire à l'intérieur du système, ce qui amplifie la nécessité de la distinction société/environnement. Il devient plus facile de comprendre ce concept en visualisant un système d'ordinateurs, où une porte du système en ouvre plusieurs autres et ainsi de suite. La seule façon de réduire cette complexité devient donc d'en créer plus, soit de créer encore plus de fichiers qui nous aideraient à classer tous les éléments complexes qui existent dans l'environnement du système. Tel que mentionné, la compréhension de la complexité de la société est possible sous l'entremise de la réduction de cette complexité, cette dernière étant réduite par le processus très essentiel qui est la sélection. Sélection et réduction de complexité seraient donc en quelque sortes synonymes. Puisque la complexité se définit par l'infinitude de possibilités, la seule façon de la réduire est de choisir, ou sélectionner parmi ces possibilités. Avec ceci en tête, il est possible de conceptualiser les problèmes de la société à travers la complexité. Avec la réduction de la complexité, tout devient comparable à tout (Rossbach, 1993, p.91-92). Cette réduction de complexité n'est possible qu'avec la communication, une idée centrale de la théorie des systèmes.

2.2 : Luhmann et la question de l'art

Ceci dit, voyons ce que Luhmann pense de l'art, et comment il décrit l'art comme système social différencié fonctionnellement. D'abord, comme le mentionne Luhmann lui-même dans l'introduction de *Art as a Social System* (2000), il ne s'agit pas ici de proposer une théorie critique qui tentera d'aider le système avec les problèmes qu'il rencontre. Ces enjeux seront explorés à l'intérieur du système même. Pour la théorie de Luhmann, encore une fois, il s'agit strictement d'observations et non de jugements. Cette théorie vise donc l'élimination de l'idéologie de l'expérience esthétique établie au préalable en laissant de côté l'éthique tout en utilisant l'observation de deuxième degré. Luhmann estime qu'il est essentiel d'explorer le système de l'art puisqu'une science, soit la sociologie, qui se dit universelle ne peut négliger son existence (Luhmann, 2000, p.3). La tâche d'expliquer le système de l'art s'avère difficile puisque le système en question diffère légèrement des autres systèmes sociaux, ce dernier communiquant différemment, non par le langage, mais en se servant plutôt de la perception.

Avant de poursuivre, il est impératif d'examiner comment Niklas Luhmann définit la notion de système. D'après lui, il existe quatre types de systèmes, soit les machines, les organismes, les systèmes psychiques ou consciences, et les systèmes sociaux, définis en termes de communications (Hahn, 1994, p.22). Le mode d'opération des systèmes psychiques et sociaux est fondé sur l'unité du sens. Le système social définit le sens par l'entremise de communications grâce auxquelles il se reproduit, une idée que nous allons aborder en profondeur plus loin. La thèse principale de Luhmann dans *Social Systems* est qu'il existe des systèmes autoréférentiels qui possèdent l'habileté d'entrer en relation avec eux-mêmes et de différencier ces relations internes des relations avec leur environnement (Luhmann, 1995, p.13). Il est donc important de conceptualiser l'idée de système en tant que distinctions, c'est-à-dire qu'un système obtient son identité en se distinguant de son environnement. Vu de cette façon, ce qui ne fait pas partie de l'environnement fait partie du système, et ce qui ne fait pas partie du système fait partie de l'environnement. Le système traite donc de son environnement comme un autre système. Le système construit lui-même son environnement et est toujours moins complexe que celui-ci. Luhmann appelle

différenciation fonctionnelle toute formation de systèmes au sein de systèmes, soit l'établissement des différences système/environnement à l'intérieur de systèmes. Chaque système fonctionnel, avec son environnement, reconstruit la société. Les sous-systèmes se spécialisent donc dans certaines fonctions spécifiques et supposent que leur environnement s'occupe du reste (Rossbach, 1993, p.118). Cette idée de différenciation s'applique à la réalité complète de la société, non seulement à l'idée de système et d'environnement. Jusqu'ici, la sociologie moderne a impliqué qu'il était question d'unité malgré la différence. Luhmann, lui, voit plutôt la société entière en tant que différence (Luhmann, 1998, p.21). La différence est non seulement un moyen de séparer, mais un moyen de refléter un système en le distinguant. D'après sa théorie, la réalité est construite en faisant des distinctions. En d'autres mots, afin de définir une réalité, il faut la distinguer de ce qu'elle n'est pas. Un crayon est un crayon parce qu'il n'est pas une chaise, par exemple. De cette façon, la réalité ne peut pas être détruite, seulement construite. La différenciation du système implique une répétition de formation de sous-systèmes au sein d'un système donné, ce qui amplifie donc la complexité. Le système de l'art serait donc un système social qui se définit en se différenciant de son environnement. Tant et aussi longtemps qu'un système se dit artistique, et non quelque chose d'autre qui ferait plutôt partie de son environnement, il existe.

2.2.1 : L'art comme communication

La communication est l'élément de base de la société, selon Luhmann, et cet élément est aussi incontournable dans la question de l'art. Seule la communication peut communiquer, négligeant toute action d'agent social. Nous attribuons la communication aux individus et aux institutions, mais ce qui se produit n'est rien de plus qu'une communication. Il ne s'agit pas de connaissances ni de personnes, mais c'est bien la communication qui réagit et qui suscite une autre communication. La communication ne peut jamais savoir ce qui se passe à l'intérieur d'une conscience. Cette idée est parallèle avec l'idée de Michel Foucault où le langage n'est pas un point d'entrée direct à la conscience. D'après lui, le langage nous donne accès seulement à ce qui est dit, non à ce qui est pensé. Avec ceci, nous pouvons dire que le monde social est une totalité de communications et que notre observation sociale prend place en tant que communication. Toute observation qui ne peut être communiquée n'est pas

sociale. Tout ce qui est à l'extérieur du monde social est aussi à l'extérieur du langage et ne peut être articulé (Rasch, 2002, p.20).

Ensuite, la communication chez Luhmann se caractérise par l'invraisemblance, dans le sens qu'il est invraisemblable que la communication fonctionne ou atteigne son objectif. D'après la théorie, il existe trois niveaux d'invraisemblance, ces derniers étant reliés de façon circulaire et continue. Le premier niveau est la compréhension, soit la compréhension du fait qu'il y a ou qu'il n'y a pas de communication présente. Le deuxième niveau est celui de l'atteinte, caractérisé par les médias de diffusion. Enfin, le troisième niveau d'invraisemblance est le succès de la communication. Ces éléments sont tous aussi essentiels les uns que les autres et ne peuvent être séparés. Il est important de noter que le fait de comprendre ou de ne pas comprendre n'a pas d'importance dans le succès d'une communication. Le système se reproduit tout aussi bien avec un « oui » qu'avec un « non » (Luhmann, 1998, p.31). Ce qui est important est que la communication ait lieu, tout simplement.

Un autre aspect fort important de la communication chez Luhmann est que la communication n'a pas de but. C'est-à-dire qu'elle a lieu ou qu'elle n'a pas lieu, tout simplement. Cette idée est en opposition avec le concept de communication de Jürgen Habermas. Dans *Théorie de l'agir communicationnel* (1987), Habermas décrit la dichotomie du *monde vécu* et du *système*. Le monde vécu se définit comme un réservoir de convictions prises pour acquis auxquelles se réfèrent les participants de l'action communicative durant le processus d'interprétation. Ce monde vécu serait en concurrence avec les extensions des impératifs systémiques de l'argent et du pouvoir administratif, qu'il nomme le *système*. Les deux tenteraient de coordonner la société, mais, d'après Habermas, seul le monde vécu peut y parvenir de façon légitime. Ce monde vécu s'appuie donc sur la communication humaine, soit sur le mode original du langage, tandis que le système se fie à un mode de communication instrumental. Il est question, selon Habermas, de colonisation du monde vécu, où la rationalité instrumentale du système infiltre les formes du monde vécu (Habermas, 1987). D'après Habermas, il n'y a pas de communication pure dans la société contemporaine, il y a colonisation du *vrai* monde, ce qui empêcherait la *vraie*

communication. Luhmann, lui, dépasse cette idée, en disant qu'il n'est pas question de *vraie communication pure* ou non, mais tout simplement de l'observation du fait qu'il y a ou qu'il n'y a pas de communication. Encore une fois, il nous ramène à l'idée d'observation objective sans jugements de valeurs.

La première chose à considérer dans cette analyse est que l'art n'est pas un état d'âme ou de conscience, mais est plutôt construit de communications. À travers ce système, la perception devient objet de communication. Ce qui différencie ce système des autres est que même s'il utilise parfois le texte comme médium, la communication ne s'effectue pas adéquatement à travers le langage, ni à travers les concepts. La littérature, qui utilise le texte, n'est pas une communication à travers le langage. Elle ne fonctionne pas en envoyant un message, mais plutôt par l'usage de certains mots et images qui jouent avec la perception. L'art ne peut exister que lorsqu'il y a le langage, et il évite l'usage du langage, ce qui le rend paradoxal. Tout comme la communication indirecte, l'art échappe à l'application stricte du code oui/non et évite toute argumentation. L'art ne peut exclure la possibilité d'en discuter, de déclarer l'échec d'une œuvre d'art. Tout ceci est de la communication au sujet de l'art, et non à travers l'art. L'œuvre engage l'observateur à travers les produits de la perception, et ceux-ci sont assez insaisissables qu'ils échappent à l'application du *oui* et du *non* (Luhmann, 2000, p.20). Le fait que la perception est une fonction de systèmes psychiques, et non de systèmes sociaux, et ne peut être partagée que par la communication sociale, crée une forme de communication paradoxale au sujet de l'incommunicable. Il faut ici se souvenir que dans la théorie de Luhmann, seule la communication peut communiquer, négligeant toute action ou influence d'agent social. Nous attribuons la communication aux individus et aux institutions, mais ce qui se produit n'est rien de plus qu'une communication. La communication ne peut jamais savoir ce qui se passe à l'intérieur d'une conscience, de là le paradoxe en question. Le concept de double contingence se rattache à ceci. Nous faisons face à un certain niveau d'incertitude dans toute communication et c'est cette incertitude qui fait fonctionner la société et qui fait en sorte qu'elle n'est pas statique. Lors d'une communication, si *ego* savait ce qui se passe dans la conscience d'*alter*, il n'existerait aucune raison de l'établir, et c'est par cette impossibilité que la communication devient possible.

L'idée de la double contingence fait références aux attentes. Une attente est contingente lorsqu'elle prend compte du fait que tout est possible, et que tout est possible autrement. Dans une communication, il y a *ego* et *alter*, chacun étant comme une boîte noire contingente, soit opaque et incalculable pour l'autre. Lorsque *ego* communique, il ne sait pas ce que va être la conséquence de la communication puisqu'il est impossible de savoir ce qui réside dans la conscience de l'autre. *Alter* est contingent, ce qui double donc la contingence d'*ego*. Tel que mentionné, nous faisons face à un certain niveau d'incertitude dans toute communication et c'est cette incertitude qui fait fonctionner la société et qui fait en sorte qu'elle n'est pas statique. Si on savait ce qui se passe dans la conscience d'*alter*, il n'existerait aucune raison d'établir une communication. Par exemple, en offrant un compliment à quelqu'un, il existe toujours la possibilité que cette personne nous offre une insulte en échange, ce qui fait qu'une incertitude est toujours présente. Nous ne sommes ainsi jamais certains de ce qui va résulter d'une communication. Tout est possible. S'il n'y avait pas de double contingence, il n'y aurait pas nécessairement de communication. La théorie de Luhmann est donc basée sur le fait qu'il y a communication et que personne ne comprend réellement rien et que les gens parviennent donc à fonctionner en société malgré cette incompréhension. Avec cette idée de double contingence, la théorie des systèmes autopoïétiques de Luhmann dépasse celle de Parsons. D'après Parsons, l'action sociale prend place au sein du système social, où l'individu fait des choix selon des normes. La double contingence, tout comme l'autopoïèse, implique que l'individu réfléchit aux choix qu'il fait et à la possibilité de choix des autres. En autres termes, cette réflexion rend l'idée du choix beaucoup plus complexe que Parsons ne l'avait envisagée (Adams et Sydie, 2002, p.45).

L'art joue avec la relation entre la communication et la conscience. La conscience est préoccupée par la perception, sans laquelle elle devrait terminer l'autopoïèse du système, soit son autoreproduction. Il est courant d'assumer que toutes opérations psychiques sont conscientes, ce qui est faux. La conscience n'est pas consciente d'elle-même. Ceci veut dire que la conscience n'est pas généralement apte à répondre à des questionnements, et lorsqu'elle l'est, elle le fait par l'entremise de la communication sociale. Ce qui est

intéressant par rapport à cette idée de conscience et de perception est que seuls les systèmes psychiques ou nerveux peuvent les percevoir. C'est-à-dire qu'un système social n'est pas capable d'utiliser la perception. La communication peut indiquer une perception, mais ne peut l'exprimer. Elle peut donc en parler, mais elle y demeure inaccessible. Cette idée est difficile à accepter pour la conscience, puisqu'elle assume toujours qu'elle baigne dans un monde de perceptions (Luhmann, 2000, p.9)

Un autre aspect fort intéressant de la perception est qu'elle dispose d'une infrastructure neurophysiologique. Partout où il y a activité de la conscience, la perception suit. C'est grâce à ceci que nous faisons toujours face à une série infinie d'images. Il est impossible d'imaginer une pensée sans image. Pour emprunter l'exemple de Luhmann lui-même, lorsqu'on se ferme les yeux, il est impossible de ne rien percevoir, si ce n'est qu'une série discontinue de couleurs et de formes (Luhmann, 2000, p.14). La perception se produit donc à une vitesse frénétique, contrairement à la communication et à la pensée. L'art, par contre, tente de retarder la perception et de la rendre réflexive, et utilise la perception pour permettre à l'observateur de participer dans la communication. Toutefois, l'art est toujours temporel, dans le sens où son observation est une succession d'événements. L'art nous rappelle que la communication peut faire référence à de l'information dont la conscience n'est pas consciente, et que la conscience peut être consciente de choses non communicables. À travers l'art, la conscience devient consciente du fait qu'elle se fait diriger et captiver par la communication. Elle fait expérience de divergence entre son propre contrôle et un contrôle externe (Luhmann, 2000, p.21). Il faut se souvenir que cette autoréflexion suscitée par l'art est toujours liée à une différence, et, qu'en fait, Luhmann affirme que la société est bâtie sur la notion de différence, que l'on ne peut créer une réalité qu'en sachant ce qu'elle n'est pas. Par exemple, une lampe est une lampe, puisqu'elle n'est pas autre chose (crayon, chaise, etc.). La distinction participe au monde en laissant visible ce qui est marqué seulement. Cette notion est incompatible avec la notion sémiologique qui suppose qu'un signe se réfère absolument à quelque chose d'autre, comme le dit la théorie de la représentation que décrit Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* (1966). Dans cet ouvrage, Foucault explique que la société, à partir de l'époque moderne, bâtit sa réalité sur la représentation, et que l'on fait face à une relation de signe binaire, où tout représente quelque chose. Pour en revenir à

Luhmann, il traite de la forme comme pure autoréférence, rendue possible par la démarcation de la forme comme frontière qui détermine deux choses, soit une distinction. Le monde serait donc un univers non marqué, où la réalité propre à un système est construite par cette application de différenciation, à travers la sélection. L'art, comme nous allons le voir dans la prochaine section, marque le monde non marqué en rendant visible l'invisible.

2.2.2 : Le code et la fonction

Ces idées de perception et de communication nous mènent à nous interroger sur la fonction du système social artistique. Selon la théorie de Luhmann, chaque système social a une fonction, et cette fonction correspond à un code binaire, une notion que nous allons aborder un peu plus loin. La fonction d'un système donné sert à le différencier ou le distinguer de son environnement et des autres systèmes, soit de tout ce qu'il n'est pas. La fonction du système artistique, pour Luhmann, est de créer des formes à partir d'un espace non marqué. L'œuvre d'art permet aux perceptions d'être assujetties à la communication. Le but, ou la fonction, est donc de rendre visible l'invisible, de rendre l'imperceptible perceptible, de communiquer au sujet de l'incommunicable et de rendre l'inobservable observable (Eiselein, 2002, p.41). L'art crée donc quelque chose à partir de rien, ce qui lui donne une certaine ressemblance avec le système social religieux, qui partage cette même fonction. Le système artistique donne forme au monde en jouant avec les formes, ce qui résulte en un paradoxe, puisque afin de démontrer ce qui n'existe pas, il est essentiel de créer en utilisant des formes, et il est impossible de voir le monde s'il n'existe pas de formes. Comment créons nous quelque chose à partir de quelque chose qui n'existe pas ? Encore une fois, nous trouvons ici un parallèle avec la théorie de Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*. Selon Foucault, l'épistémè de la modernité est caractérisée par la séparation des mots et des choses, ce qui résulte dans la possibilité d'un fictionnalisation du monde, où la fiction peut devenir monde (Foucault, 1966). Avant, les choses devenaient mots, et maintenant, les mots deviennent choses. En ce sens, l'art aurait donc comme fonction, comme le décrit Luhmann, de rendre l'invisible visible, de faire apparaître le monde à l'intérieur du monde.

2.2.3 : Le code binaire et la réduction de paradoxes

On peut dire que les systèmes autopoïétiques de Luhmann sont paradoxaux. Un paradoxe se définit comme un événement qui surgit lorsqu'on fait face à la possibilité et à l'impossibilité d'une situation en même temps. Dans sa théorie, Luhmann choisit d'inclure les paradoxes et de les accepter selon un point de vue. L'observation de l'autoréférence rencontre toujours un paradoxe en ce que les deux côtés de la distinction employée par l'observation se voient pliées l'un sur l'autre par l'objet de l'observation. Les paradoxes présentent donc un problème seulement pour ce qu'il en est de l'observation et non pour l'opération du système autoréférentiel. L'autopoïèse persiste malgré les contradictions logiques. Du côté de l'observation, par contre, un changement de niveau d'hétéro-observation à l'auto-observation peut avoir lieu lors de ce paradoxe. L'observation peut donc continuer d'observer comment son objet auto-référentiel extériorise son autoréférence. L'observation peut donc voir que le système ne peut pas voir ce qu'il ne peut pas voir (Rossbach, 1993, p.113). L'emploi du code binaire serait ainsi un moyen de réduire certains paradoxes.

Puisque la fonction d'un système social correspond au code binaire du système, il est important d'aborder le code du système artistique. La structure des communications d'un système donné est basée sur l'emploi de codes binaires, qui sont produits et reproduits par les opérations du système. Ces codes sont à la base de la dynamique du système et divisent le monde en deux valeurs. L'utilisation du code permet de fonctionner sur les deux côtés de la distinction sans avoir à quitter le système. Le code d'un système doit correspondre à la fonction du système. Le code de l'éducation, par exemple, serait réussite/échec et sa fonction serait d'éduquer, tandis que le code du système juridique serait légal/illégal. Les systèmes fonctionnels structurent leurs communications par un code binaire, celui-ci réclamant la validité absolue et excluant toute autre possibilité. Tout ce qui tombe dans le domaine du système est sujet à un des deux côtés du code. Le code a deux valeurs asymétriques, une positive et une négative. La valeur positive peut être utilisée à l'intérieur du système, tandis que la valeur négative sert en tant que réflexion puisqu'elle détermine les sortes de programmes qui sont le plus susceptibles de soutenir la valeur positive du code.

L'action de codification est une sorte de solution à une certaine tautologie ou un certain paradoxe. Sans code, l'unité du système de l'éducation, encore une fois, serait définie par une tautologie, soit « la réussite est la réussite » ou par un paradoxe. Toute action de codification mènerait à l'application du code à lui-même, de là le paradoxe. Le code binaire est une façon de faire une distinction afin de pouvoir poursuivre ses opérations. Un point intéressant est que le code binaire rapproche les éléments opposés. Chez Luhmann, l'utilisation du code binaire est la meilleure façon de différencier les systèmes fonctionnels (Luhmann, 1989, p.36-43).

Pour ce qu'il en est du système artistique, Luhmann utilise le code binaire beau/laid (Luhmann, 2000, p.186). Il serait inexact d'utiliser le code art/non art, puisqu'il deviendrait impossible de distinguer ce qui se qualifie en tant qu'art et non art. En utilisant art/non art, on tomberait dans le piège des théories dominantes qui accordent une composante éthique à leur description de l'art. Il est important de comprendre que le système décide lui-même ce qui se qualifie en tant qu'art et non art, une idée que nous allons aborder en profondeur un peu plus loin. Il est toutefois difficile d'attribuer les valeurs beau/laid au système artistique, puisque ces valeurs peuvent qualifier des choses hors du système artistique, tels des objets naturels.

Il serait facile de reprocher à Luhmann le fait que tout art n'a pas l'esthétique comme caractéristique. Prenons comme exemple le fameux urinoir de Marcel Duchamp. En exposant un urinoir posé à l'envers qu'il a appelé Fontaine et signé du pseudonyme de R. Mutt, Duchamp tentait justement de décourager l'esthétisme à travers le ready-made. Par contre, le code de Luhmann a succédé lorsque l'urinoir a été admiré pour son esthétisme. Le salon new-yorkais où Duchamp envoya l'urinoir en 1917 refusa de l'exposer. On voit ici que, comme le croit Luhmann, peu importe l'intention de l'artiste, l'art revient toujours à l'esthétisme et est jugé selon ces standards. Il en va de même pour l'art d'Andy Warhol qui subit le même sort, soit d'être jugé esthétiquement lorsque l'intention n'était pas nécessairement celle-là. Il est juste de mentionner qu'une autre fonction du système artistique est d'épater par l'entremise de la perception, ce qui se rattache au code beau/laid et à l'esthétisme. Pour en revenir à l'urinoir de Duchamp et aux œuvres de Warhol, peu

importe si ces œuvres d'art sont jugées belles ou laides, elles ont définitivement réussi à épater.

2.2.4 : L'autopoïèse de l'art

Cette idée d'intention de l'artiste nous mène à notre prochaine problématique, qui tente d'explorer l'idée de l'artiste, des critiques et de qui décide au juste ce qu'est l'art. La question que l'on se pose ici est la suivante : comment décide-t-on si une œuvre d'art est une œuvre d'art, ou plus précisément, qui décide ce qui compte en tant qu'art ? Nous faisons donc face à un système opérationnellement clos, selon la théorie luhmannienne des systèmes, et la réponse résiderait dans la notion de l'autopoïèse. Dans la théorie de Luhmann, le concept d'autoréférence quitte son application traditionnelle qui le situait dans la conscience du sujet, et s'applique maintenant aux systèmes sociaux. Ce concept désigne l'unité qu'un élément, un processus ou un système est pour lui-même, à l'écart de l'observation des autres (Luhmann, 1995, p.32-33). L'autopoïèse est un des concepts les plus importants de la théorie des systèmes, au point où on réfère souvent à la théorie Luhmannienne comme théorie des systèmes autopoïétiques. Le terme en question a été emprunté du domaine de la biologie, plus précisément aux Chiliens Humberto R. Maturana et Francesco J. Varela. Le terme, d'origine grecque, désigne tout simplement l'autoréférence (Rossbach, 1993, p.99). En autres mots, l'autopoïèse est le mode de production et de reproduction de soi. L'autoréférence implique que la réalité existe au niveau perçu par le système. En d'autres termes, elle est la conscience de soi au sein de son contexte. Ce concept implique que l'on n'agit pas en référence aux habitudes et aux normes sociales, mais plutôt qu'on serait conscient des choix offerts, des contextes, des systèmes et de leurs environnements. Par exemple, lorsque nous choisissons de faire une activité, comme se rendre au travail, nous sommes conscients de notre choix et des autres possibilités disponibles. Nous pourrions choisir parmi une infinité de possibilités, telles que rester à la maison ou partir en voyage.

Un système autopoïétique est un système opérationnellement clos, c'est-à-dire qu'il évolue selon ses propres dynamiques internes seulement, et se reproduit selon ses reproductions sans sortir de ses propres frontières. Un système est donc clos parce qu'il

n'est pas en communication ou en relation directe avec son environnement. Il communique plutôt au sujet de son environnement. D'après cette idée, le système ne retrouve jamais le consensus qu'il recherche et n'arrête jamais de se reproduire et de se redéfinir, de sorte qu'il continue ce processus jusqu'à ce qu'il meure. L'autopoïèse fonctionne de manière à ce que lorsqu'un événement est observé dans l'environnement d'un système donné, il y a reconstruction du système face à cette nouvelle information, soit la reconstruction d'une nouvelle réalité. Ce concept établit un lien entre le concept d'observation et d'auto-observation examinés plus tôt. C'est à l'aide de ces observations que le système apprend quelque chose à son sujet et se reconstruit ensuite face à cette nouvelle information. Il est important de noter que l'autoréférence est un mode de contact avec l'environnement du système, sans lequel elle est une tautologie. C'est-à-dire que l'autopoïèse nécessite une extériorisation de l'autoréférence, ou des causes non produites par le système en question (Rossback, 1993, p.106). Tout ceci nous amène à la notion du changement chez Luhmann. La théorie en question nous présente une société qui est en changement constant, une société non statique. L'autopoïèse des systèmes fait en sorte qu'ils se reconstruisent constamment et ne sont jamais les mêmes. Dès que le système fait une réalisation ou qu'il fait face à une nouvelle information, il n'est plus le même. L'art, d'après Luhmann, a subi une certaine évolution. Il n'a pas toujours été différencié comme système fonctionnel, mais était auparavant subordonné à d'autres systèmes sociaux, telle la religion. C'est avec la modernité qu'il s'est différencié en tant que système autopoïétique, ce qui signifie qu'il s'auto-reproduit à l'aide de ses propres communications.

2.3 : En résumé

Ceci dit, selon la pensée de Luhmann, la réponse à la question de savoir qui décide ce qu'est l'art repose dans le système lui-même, et non dans son environnement, donc pas dans un autre système. La réponse ne se trouve absolument pas dans le système politique ou économique, ni dans le domaine de la théorie sociale, contrairement à ce que plusieurs théoriciens sociaux semblent penser. Puisque le système est en changement constant, chaque autodescription est provisoire. Une fois différencié comme système fonctionnel, l'art doit

présenter quelque chose de nouveau. Chaque œuvre doit avoir quelque chose de jamais vu afin de permettre l'autopoïèse et la communication autopoïétique. Une œuvre d'art isolée n'est pas un système communicationnel. Il vaut la peine de se demander comment une œuvre contribue à l'ensemble du système social artistique. Afin de contribuer au système, l'œuvre doit avant tout être observée et mise en réseau, soit communiquée, avec d'autres œuvres. Elle doit être assujettie à des communications verbales au sujet de l'art à travers des expositions, des musées, des théâtres et ainsi de suite. Une œuvre d'art sans d'autre œuvres est aussi impossible qu'une communication isolée sans autres communications. Ceci est vrai pour ce qui concerne toutes les formes d'art possibles (Luhmann, 2000, p.53).

Le système artistique repose dans les mains des artistes et des critiques, qui comprennent en partie le système. Afin qu'une œuvre puisse être jugée et que le système décide s'il s'agit de l'art, l'œuvre doit être vue et perçue, soit par l'artiste lui-même, par un public ou par un critique. Ici, l'auteur est considéré comme un observateur et non comme une entité qui détient une priorité ontologique. Pour Luhmann, le concept d'auteur est une construction, mais une construction qui devrait être gardée. Par contre, on devrait attribuer à l'auteur le statut d'observateur (Schryer, 2001, p.143). L'œuvre d'art mène l'autopoïèse du système en deux directions, sécurisant sa continuation. D'abord, il est possible d'apprendre à observer à partir d'une œuvre, et de réintégrer ce qui a été appris dans la forme de l'œuvre comme telle. Voici donc un exemple où l'artiste lui-même est observateur de l'œuvre. L'artiste, en créant son œuvre et en la regardant, l'observe en même temps. Cette idée montre bien la notion que l'art doit toujours apporter quelque chose de nouveau. Si on n'apprenait rien à travers l'œuvre, la même chose serait créée à l'infini. Ensuite, tout ceci peut devenir sujet de conversation et d'écriture sur l'art comme tel. Cette idée nous amène aux critiques d'art, et ce qu'elles représentent pour le système. Le fait qu'il existe des critiques qui écrivent et discutent au sujet de l'art contribue grandement à l'autopoïèse du système, au point où la recherche d'un concept d'art aurait influencé les œuvres elles-mêmes (Luhmann, 2000, p.53). Si un théoricien publie une étude ou une théorie sur l'art, le système artistique prend compte de cette information, ce qui affecte ensuite toute création du système. Les critiques sont donc une forme d'autodescription essentielle à la survie du système.

Nous voyons ici que Luhmann décrit l'art en tant que système autopoïétique, qui se reproduit face à ses dynamiques externes. Pour lui, l'art est une communication qui a comme fonction de créer quelque chose à partir de rien, en utilisant la perception au lieu du langage. La tâche de se définir, ou plutôt de s'autodéfinir reste au système comme tel, et ce processus d'autodéfinition et de remise en question du système ne fait que poursuivre son autopoïèse. Nous pouvons voir comment, selon Luhmann, le système artistique ne pourrait mourir tant et aussi longtemps qu'il s'autodéfinit en tant que système. Dans le prochain chapitre, il sera question de présenter la sociologie de l'art du sociologue français Pierre Bourdieu. Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre, nous examinerons la question de la mort de l'art posée par la théorie, notamment de Hegel et d'Adorno, et nous comparerons les réactions de Luhmann et de Bourdieu face à ces déclarations de la mort de l'art.

CHAPITRE III

LA SOCIOLOGIE DE L'ART DE PIERRE BOURDIEU

La sociologie de Pierre Bourdieu a une grande importance dans le monde de la théorie sociale. Le troisième chapitre de ce travail portera sur la présentation de la théorie de l'art du sociologue français. Bourdieu, tout comme Luhmann et contrairement aux théories plus classiques, base son analyse de l'art sur une théorie générale de la société qu'il a élaborée lui-même. Dans cette section du travail présent, il sera question de présenter cette sociologie de Pierre Bourdieu de façon générale et de voir ensuite comment elle s'applique plus précisément au champ de l'art, en examinant plus spécifiquement *Les règles de l'art*, où Bourdieu tente d'élaborer sur le fondement de la science des œuvres culturelles. Cette théorie de l'art sera ensuite comparée à celle de Niklas Luhmann au quatrième chapitre en relation avec le thème de la mort de l'art présenté plus tôt.

3.1 : Présentation de la théorie de Bourdieu

Bourdieu estime que la sociologie est une discipline qui a la capacité d'atteindre un haut niveau de scientificité et d'objectivité tout en ayant une fonction critique. Bourdieu aurait été influencé par les grands sociologues classiques. La sociologie de Bourdieu est perçue comme une tentative d'unir le programme de sociologie de la reproduction de Marx et le programme théorique de Durkheim. Il aurait emprunté de Marx l'idée de l'étude des dimensions symboliques et matérielles de la vie sociale. Par contre, au lieu de ségréguer l'étude du domaine de la culture, Bourdieu a basé sa théorie sur l'unité systématique de la vie sociale pratique, à travers l'élaboration de la théorie des champs, évitant ainsi une sémiologie idéaliste. Tel que le mentionne Alain Accardo, Bourdieu a dépassé l'analyse marxiste en ce qu'il ne croit pas que seules les idées vraies peuvent transformer la réalité par leur nature intrinsèque (Accardo, 1983, p.10). De Durkheim, Bourdieu aurait emprunté un programme de sociologie génétique des formes symboliques. Ce programme est basé sur l'hypothèse d'une correspondance entre les structures sociales et les structures symboliques.

La sociologie de Bourdieu fait part d'une nécessité de transcender l'opposition entre l'objectivisme et le subjectivisme qui réside dans la théorie sociale jusqu'à présent. L'objectivisme explique la vie sociale en termes d'éléments indépendants de l'esprit et de l'agent, telles que des conditions d'existence matérielles. Le subjectivisme, contrairement à ceci, explique cette vie sociale à partir d'éléments qui dépendent de l'agent et de l'esprit, comme des croyances et des conceptions des individus. Pour Bourdieu, ni l'objectivisme, ni le subjectivisme ne sont capables de comprendre la nature de la réalité sociale. Selon lui, la vie sociale est conditionnée matériellement et ces conditions matérielles affectent le comportement, les croyances et les expériences individuelles (Calhoun, 1995, p.144). Selon lui, le subjectivisme commet l'erreur de présenter un sujet sans histoire et sans déterminants. Dans la perspective de Bourdieu, la vie sociale existe seulement à travers les expériences des individus qui ont été formés par les conditions matérielles d'existence. Bourdieu tente donc d'établir une sociologie qui rend compte de la relation entre les faits sociaux externes et les individus qui en font l'expérience. Il propose ainsi un structuralisme constructiviste qui tente de rapprocher la sociologie et l'histoire.

Pour Bourdieu, la vie sociale est composée d'une infinité d'interactions entre différents agents situés à différents endroits dans le temps et dans l'espace. Afin de bien comprendre une certaine interaction, il est essentiel de la localiser et de savoir exactement où elle se produit et dans quelles circonstances. Le contexte historique a donc une importance significative pour Bourdieu dans la compréhension du monde social. Un lieu social peut être compris comme un lieu physique où peuvent évoluer les agents sociaux. Ces lieux, ou ces systèmes sociaux ne sont pas, selon Bourdieu, définis aléatoirement, mais plutôt à partir des autres, et des contextes historiques présents. Dans un espace social, les positions ne se définissent pas en soi, mais par leur relation, leurs oppositions aux autres. Il revient à certaines institutions de définir et de codifier ces positions sociales par l'application de règles données (Accardo, 1997, p.43). Ce qui fait fonctionner un espace social, selon cette théorie, est le conformisme, ou le consensus de la part des agents en question. Chaque agent dans l'espace social est muni d'une identité. Nous voyons ici que Bourdieu se distingue grandement de Luhmann, pour qui il n'existe pas d'agents dans les systèmes sociaux. Pour Bourdieu, l'identité sociale est ce qui permet aux agents d'exister par rapport aux autres.

C'est cette identité qui donne un sens à cette existence. Un agent dans un espace social retrouve son identité dans la structure de l'espace en question, dans les enjeux, les règles et la hiérarchie du champ. En revanche, l'espace social retrouve son identité par rapport aux autres espaces. Ceci nous amène bien à la notion de champs sociaux de Bourdieu, qui sera des plus importantes dans notre analyse. Nous verrons comment cette notion d'espace social comporte plusieurs ressemblances avec celle des systèmes autopoïétiques présentée au chapitre précédent.

La théorie générale des champs de Bourdieu est étonnamment similaire à la théorie des systèmes autopoïétiques de Niklas Luhmann, quoiqu'elle comporte tout de même des différences importantes. Selon Bourdieu, la société comprend divers champs, à l'intérieur desquels existe une lutte de domination. Un champ, selon Bourdieu, peut être compris comme un microcosme autonome dans l'espace social. Un champ est donc un système spécifique de relations objectives, de concurrence et de coopération entre des positions différencierées, socialement définies et instituées, largement indépendantes de l'existence physique des agents qui les occupent. On parle donc ici d'un espace construit dans lequel opère continuellement la transformation des structures internes et externes individuelles et sociales (Accardo, 1997, p.61). Chaque champ agit en soi dans l'ensemble de la société globale, qui se définit comme une collection de différents champs qui fonctionnent indépendamment les uns des autres. Chacun de ces champs est donc autonome et indépendant des logiques externes. Un champ est un espace structuré, un réseau d'agents qui luttent et se définissent par une distribution inégale de capital, soit économique, culturel ou social. Chaque champ est un univers social muni d'agents qui occupent différentes positions dépendant chacune du capital dans le champ en question. Les stratégies qu'adopte chaque agent sont à leur tour déterminées par un habitus et reposent sur des mécanismes de concurrence et de domination. Ce rapport de domination, soit cette lutte constante, est ce qui structure le champ. Ensuite, il est bon de noter que l'habitus se définit à son tour comme un ensemble de dispositions acquises. À l'intérieur du champ, les décisions sont prises à partir de ces dispositions et des limites possibles de ce dernier.

Ces systèmes de dispositions incorporées sont représentés par le concept d'habitus, défini par Bourdieu comme étant des :

[...] systèmes de disposition durables et transportables, structures structurées disposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptés à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement «régulières» et «régulières» sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. (Bourdieu, 1980, p.88-89)

L'habitus est donc un système de dispositions incorporées, et chaque champ correspond à un habitus propre au champ. Ces systèmes de dispositions sont intériorisés par les individus du fait de leurs conditions objectives d'existence et fonctionnent de façon inconsciente. L'habitus est un résultat du processus social et historique de l'évolution des agents sociaux. Il s'agit donc d'un système de dispositions à agir, penser, percevoir et sentir d'une façon déterminée.

Chaque champ, selon Bourdieu, est caractérisé par un rapport de force entre dominants et dominés, ou chaque agent lutte pour conserver ou bien pour changer ces rapports. Selon Bourdieu, la vérité scientifique, par exemple, réside dans le fonctionnement d'un champ scientifique. Le champ comme «système des relations objectives entre les positions acquises (par les luttes antérieures) est le lieu (...) d'une lutte de concurrence qui a pour enjeu *spécifique* le monopole de *l'autorité* (...)» (Bourdieu, 1995, p.91). La lutte à l'intérieur du champ a comme enjeu de définir le champ même. Selon Bourdieu, seuls les individus engagés dans le même jeu ont la capacité de juger, donc la lutte est strictement interne et inégale, puisqu'elle implique les dominants et les nouveaux entrants.

Le champ peut être compris comme un microcosme dans le macrocosme de l'espace social dans son ensemble. Chaque champ spécifique a ses propres enjeux et ses règles spécifiques. On peut donc dire que chaque champ fonctionne indépendamment des autres. Un champ ne peut donc être mesuré aux lois d'un autre champ, et doit définir sa propre vérité. La lutte d'un champ demeure interne au champ en question, mais les luttes externes

ont tout de même une influence sur la logique interne du champ, en affectant indirectement les rapports de force internes. Les champs ne sont donc pas entièrement autonomes en soi, mais articulés entre eux. Selon Bourdieu, la logique du champ économique, par exemple, a une plus forte interpénétration que d'autres champs. Nous voyons ici que, contrairement à Luhmann, Bourdieu accorde une certaine hiérarchie aux champs sociaux.

Regardons maintenant comment un champ social se définit par rapport à l'histoire. Un champ, pour Bourdieu, est constitué par soi-même en relation à un contexte historique spécifique, à un ensemble de pratiques qui existent auprès desquelles il s'est autonomisé. Dans un champ, il existe des luttes constantes entre les agents. Ces luttes en question sont ce qui fait changer et évoluer le champ. Ce qui fait fonctionner cette lutte infinie est l'adhésion de ses membres au jeu qui leur est proposé, à ses enjeux et ses règles (Accardo, 1997, p.147). Plus un agent s'investit dans les règles du champ, plus il se prend au jeu. On fait donc face à une lutte constante et circulaire. Un agent dans un champ fait tout ce qu'il fait en fonction de sa position dans le champ, afin de tenter de se distinguer des autres agents dominants ou dominés, avec lesquels il se trouve en compétition pour la domination. Les individus ont un besoin existentiel de signification, et c'est ceci qui les conduit aux luttes sociales. Les agents sont incités à entrer dans un champ social avec la promesse de trouver une identité. Cette nécessité de trouver la reconnaissance est naturelle et constitue une disposition humaine non réfléchie (Dunn, 1998, p. 98). C'est cette lutte constante qui est le moteur du champ, qui lui permet de fonctionner et de survivre dans l'espace social. Cette analyse suppose que tout le monde a comme objectif d'infiltrer le cercle et de participer à cette lutte, qui fait en sorte que le champ évolue à partir de celle-ci. Cette analyse diffère des théories marxistes, par exemple, dans le sens où l'économie n'est pas au centre de la domination de la société. La domination a plutôt lieu au sein des champs spécifiques.

3.2 : Bourdieu et la question de l'art

Pierre Bourdieu est surtout reconnu pour ce qu'il a écrit sur la culture, et a développé une sociologie de la culture. Il sera question ici d'examiner ce que ce dernier a apporté à la

théorie de l'art. En 1992, Bourdieu a publié *Les règles de l'art*, une œuvre qu'il a présenté comme étant une théorie sociologique générale de l'art. Comme nous allons le voir plus en profondeur, Bourdieu centre son analyse de l'art sur le social, et n'assigne pas de valeur transcendante à l'œuvre elle-même. Selon Bourdieu, l'esthétique est le produit d'une disposition spécifique, d'un habitus qui permet à certaines qualités de s'accentuer dans la perception et l'évaluation des objets. Pour lui, l'essence de l'œuvre d'art réside autant dans sa réception que dans sa production. L'habitus esthétique est défini comme une prédisposition des individus privilégiés institutionnellement. C'est dans cet habitus que se joue la réception d'une œuvre d'art. Bourdieu tente d'établir une science de la production esthétique. Selon lui, chaque œuvre d'art incarne une prise de position ou une sélection à partir d'un espace de possibilités esthétiques (Laermans, 1997, p.104). La création artistique serait donc créée et reçue à partir d'un ensemble de dispositifs culturels. La théorie de Bourdieu repose grandement sur le fait que le jugement esthétique est relié à la position sociale, tout comme la connaissance. Ici, l'artiste détient un capital symbolique, ou une reconnaissance culturelle. Cet artiste détient une base de connaissances culturelles résultant en un habitus culturel qui lui est spécifique. On pourrait donc dire que chaque œuvre d'art créée représente le social d'une certaine façon, puisque l'environnement social de l'artiste qui la crée y est reflété.

Dans son article « Disposition esthétique et compétence artistique » paru dans *Les Temps Modernes*, Bourdieu définit l'art en expliquant que :

La distinction entre les œuvres d'art et les autres objets ouvrés et la définition (qui en est indissociable) de la manière proprement esthétique d'aborder les objets socialement désignés comme œuvres d'art, c'est-à-dire comme exigeant et méritant à la fois d'être abordés selon une intention proprement esthétique, capable de les reconnaître et de les constituer en tant qu'œuvres d'art, s'imposent avec la nécessité arbitraire de faits normatifs dont le contraire n'est pas contradictoire mais simplement impossible ou improbable (Bourdieu, 1971, p.1347).

D'après cette idée, l'œuvre d'art est considérée comme œuvre d'art en ce qu'elle n'est pas autre chose et dans la mesure où on ne peut faire autrement que de la créer. Ceci implique des dispositions sociales et historiques et des œuvres produites par rapport à des

règles établies tout au long d'une histoire qui lui est spécifique. Selon lui, l'autonomisation de l'œuvre d'art se produit dès que l'œuvre se détache de ses fonctions religieuses ou spirituelles, ce qui conduit à la constitution de l'art *en tant qu'art*. Cet art autonome vient d'une transformation de la relation entre les artistes et les non-artistes, qui a mené à la constitution du champ artistique (Bourdieu, 1971, p.1349). Pour Bourdieu, l'existence de ce nouveau champ qui implique un art autonome démontre que l'art exige de plus en plus une réception purement esthétique. Ceci introduit donc une contradiction entre l'œuvre d'art et le public des non-artistes, qui se trouve à l'extérieur du champ en question. L'art pour l'art est donc « un art pour l'artiste ou, mieux pour les artistes : c'est en effet, de la structure du champ intellectuel et artistique comme système de relations entre des positions sociales auxquelles sont associées des positions intellectuelles ou artistiques que l'œuvre d'art et l'artiste reçoivent d'abord leur fonction » (Bourdieu, 1971, p.1352-1353). Cet art pour l'art permet à l'artiste d'être seul au service de son art et d'ignorer toutes contraintes externes possibles, peu importe leur origine sociale. L'autonomisation du champ artistique est liée aux transformations des relations entre les artistes et leur public. L'histoire de l'art est toujours liée à l'histoire des conflits de classes qui est en relation avec différentes conditions sociales. Par contre, plus le champ artistique devient autonome, moins il est en mesure d'être affecté par des conditions qui lui sont externes.

Dans son article publié dans *Les Temps Modernes*, Bourdieu discute de la réception de l'œuvre d'art. Il explique que l'œuvre d'art « n'existe comme telle que pour celui qui détient les moyens de se l'approprier [...] par le code historiquement constitué qui est socialement reconnu comme la condition de l'appropriation symbolique des œuvres d'art offertes à une société donnée à un moment donné du temps »(Bourdieu, 1971, p.1367). Bourdieu lie aussi fortement la réception des œuvres d'art aux conditions sociales que sa création. La réception de l'œuvre est liée au code de l'œuvre et la compétence de l'agent qui la perçoit. L'œuvre comporte un ensemble de codes qui peut être acquis socialement par l'individu. Les individus qui détiennent le moins de capital culturel sont moins en mesure de considérer l'œuvre en tant que telle. Ceux qui ne détiennent pas le capital nécessaire pour considérer les œuvres de cette façon les considèrent par rapport aux dispositions qui leur sont disponibles à partir de leur classe sociale. Le capital culturel peut être compris comme un

ensemble de dispositions cultivées qui constituent des schémas d'appréciation de compréhension. Le capital culturel existe non seulement sous la forme de dispositions incorporées, mais aussi en tant que diplômes académiques socialement certifiés et donc considérés comme objectifs. L'acquisition de capital symbolique n'est donc pas instantanée et requiert un certain temps. On pourrait donc dire que selon ceci l'art ne peut être jugé en tant qu'art que par ceux qui disposent du capital culturel nécessaire, donc par ceux qui font partie du champ artistique en question.

3.2.1 : Trois états du champ

Dans *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Bourdieu offre une description détaillée du champ littéraire et l'étend à l'ensemble des œuvres de création du champ artistique et culturel. Bourdieu tente de démontrer que la production artistique n'est pas autonome, mais qu'elle s'inscrit dans des conditions sociales de production. Selon lui, la seule façon de comprendre la genèse du champ artistique est d'observer les choses telles qu'elles sont, et non de les *réduire* ou de les *détruire* (Bourdieu, 1998, p.16).

Dans la première partie du livre, Bourdieu discute du fait que Flaubert a grandement contribué au développement et à l'autonomisation du champ littéraire. Pour lui, « reconstruire le point de vue de Flaubert, c'est-à-dire le point de l'espace social à partir duquel s'est formée sa vision du monde, et cet espace social lui-même, c'est donner la possibilité réelle de se situer aux origines d'un monde dont le fonctionnement nous est devenu si familier que les régularités et les règles auxquelles il obéit nous échappent » (Bourdieu, 1998, p.86). Bourdieu estime que c'est dans l'*Éducation sentimentale* que Flaubert a apporté l'hypothèse qu'il y existe un lien entre la construction romanesque du monde social et l'activité sociologique. Cette œuvre littéraire présente des personnages qui peuvent facilement se comparer aux structures sociales du monde réel et aux positions sociales du champ du pouvoir. À travers les personnages du livre, le sociologue est capable de comprendre la vie d'artiste et son rapport au monde social. Bourdieu se base donc sur cette analyse de l'œuvre de Flaubert afin d'expliquer le développement du champ artistique.

L'histoire de l'art a toujours laissé croire que la production artistique est autonome dans son essence, et Bourdieu démontre qu'elle s'inscrit plutôt dans des conditions sociales de production. Flaubert a développé le modèle de l'artiste écrivain en opposition aux figures sociales de l'écrivain bourgeois et de l'écrivain populaire. Flaubert a démontré que les artistes ont fait face à une demande bourgeoise et ont ainsi refusé de reconnaître une domination sur leur art. Ceci a donc fait disparaître le marché de l'oeuvre. C'est ici qu'est née l'idée d'un art sans prix et étranger à la logique économique habituelle. L'œuvre d'art devient donc ici une création sans valeur commerciale (Bourdieu, 1998, p.139). Dans son œuvre, Flaubert nous fait part de personnages, soit des artistes qui produisent de l'art pour l'art et qui se retrouvent ainsi sans revenu. Il parvient donc à nous dresser un portrait de la réalité sociale de l'époque.

La théorie de l'art pour l'art expliquée plus tôt correspond à la mise en forme de l'autonomisation du champ en question. De ceci naît l'idée d'un artiste au service de son art et non au service des contraintes et des pressions externes telles que les pressions commerciales, morales, religieuses et politiques. Nous voyons ici émerger une nouvelle position dans le champ sans antécédent, soit l'artiste moderne, artiste à temps plein qui est entièrement dévoué à son travail. Ici l'artiste se doit d'inventer et de développer ce nouveau personnage social qui est détaché de la politique et de toute pression externe et qui est dévoué uniquement à son propre travail d'artiste. Un décalage entre l'offre et la demande apparaît puisque l'artiste met plus de temps à publier. Dans cet univers économique « proprement antiéconomique », les producteurs n'ont comme clients que leurs concurrents (Bourdieu, 1998, p.140).

C'est vers la fin du XIX^e siècle que le nouveau champ prend forme et où la nouvelle structuration entre auteurs *purs* et auteurs *commerciaux* se développe. On voit ici que le champ est divisé en deux secteurs de production, soit la production restreinte et la grande production. Les artistes *purs* ne peuvent compter sur des rémunérations comme les artistes bourgeois ou commerciaux, ces derniers étant assurés d'une clientèle instantanée. Ces artistes commerciaux parviennent à se faire rémunérer ainsi qu'à obtenir une réputation d'artiste au sein de la société (Bourdieu, 1998, p.141). Pour comprendre la production

culturelle, il est nécessaire, selon Bourdieu, de reconstituer l'espace des prises de positions artistiques et se mettre à la place de l'auteur et de sa démarche de création. De cette façon, il serait possible de reconstruire le point de vue de l'auteur, ce que Flaubert serait parvenu à faire. Le développement de l'esthétique *pure* conduit au développement d'un nouveau personnage social, soit d'un nouvel artiste. Bourdieu explique que le rôle de la sociologie dans ceci est de comprendre comment le travail spécifique du créateur permet de se produire comme sujet de sa propre création. Aussi, la sociologie permet de faire distinction entre les œuvres qui sont produits d'un marché et celles qui doivent le créer elles-mêmes. Les œuvres seraient même en mesure de transformer le marché (Bourdieu, 1998, p.178).

Le champ artistique, comme tous les champs sociaux, est structuré par ses luttes internes. À l'intérieur du champ, il existe un conflit, ou une tension entre ceux qui détiennent déjà une position dans le champ et les nouveaux entrants qui veulent accéder à ces positions. Cette tension est encore plus importante lorsque les nouveaux tentent d'instaurer de la nouveauté, comme l'artiste avant-garde par exemple, qui manifeste la dimension de la temporalité en présentant des nouveaux modèles, thèmes et procédés. En faisant ceci, ce nouvel artiste bouscule tout ce qui aidait à se repérer à l'intérieur du champ au préalable. Cette nouvelle position en est une qui se caractérise par une opposition, celle qui refuse les facilités de l'art bourgeois et l'allégeance aux formes antérieures de l'art pour l'art. Aussi, à l'intérieur du champ, les systèmes de classement changent à l'issue des luttes entre les agents du champ en question. Le champ artistique a une caractéristique qui le distingue des autres champs, en ce qu'il comporte des évaluateurs, soit des critiques. Ces observants qui font partie du champ y sont aussi situés hiérarchiquement. On y retrouve ici par exemple, les institutions scolaires, les Académies, la presse, et ainsi de suite. Ces joueurs disposent d'une autorité qui garantit la légitimité de leurs jugements à l'intérieur du champ.

Bourdieu démontre à travers ceci que le champ littéraire s'est instauré dans les années 1880 où « la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le succès commercial » (Bourdieu, 1998, p.192). Auparavant, les deux hiérarchies étaient selon lui plus confondues. Il existe donc une hiérarchie à l'intérieur du champ, comme c'est le cas

dans tous les champs. Bourdieu explique que dans ce champ au XIX^e siècle, le théâtre se situe au sommet, puisqu'il est un art qui assure des profits assez rapidement, et la poésie au bas de l'échelle, puisqu'elle ne génère aucunement le même volume de revenus. Le roman serait situé, selon lui, au milieu de l'échelle hiérarchique du champ en question. Le roman, par contre, génère la plus importante dispersion du point de vue du statut symbolique, en ce qu'il touche un plus grand public, de la noblesse au marché plus général. Le roman a la capacité d'obtenir des revenus importants de toutes les sphères de la société sans compromettre sa forme. Bourdieu explique que la hiérarchie des genres au sein du champ se manifeste à travers trois choses, soit le prix (l'acte de consommation du bien), le volume et la qualité sociale des consommateurs, et la longueur du cycle de production, ce qui comprend la rapidité d'obtention de profits (Bourdieu, 1998, p.194-195). Ce nouveau champ littéraire s'organise, tel que mentionné plus tôt, sur deux principes de différenciation hiérarchisés, soit entre celui de la production pure et celui de la grande production. La production pure, soit l'art pour l'art, est destinée à un marché restreint aux producteurs et la grande production, aux attentes du grand public. Le développement du champ artistique et de sa nouvelle autonomie ne se produit pas sans affecter la production comme telle. La forme des œuvres en est affectée, ainsi que le développement de nouveaux genres de créations artistiques.

Il est important de comprendre dans tout ceci que les luttes internes d'un champ dépendent toujours de la correspondance avec ses luttes externes. Bourdieu discute ici du fait que les luttes de hiérarchies dans d'autres champs ont un effet sur la dynamique intérieure du champ. Pour lui, le plus gros changement ayant affecté le champ littéraire serait le fait que la population scolarisée s'est accrue, ceci étant lié à une expansion économique importante (Bourdieu, 1998, p.213). L'augmentation du niveau d'agents sociaux scolarisés aurait eu comme effet un accroissement du public potentiel du champ littéraire et de certains de ses genres.

Tous ces changements historiques ont mené au développement du champ artistique actuel. Le champ en question est divisé par l'économie « anti-économique » de l'art pur et de la logique « économique » des industries, ces dernières donnant priorité à la diffusion de l'art et non à sa création, en tentant de plaire à un public spécifique (Bourdieu, 1998, p. 235-236).

Le public qui reçoit les œuvres dites *pures* est muni de dispositions spécifiques nécessaires à leur appréciation. Pour bien comprendre l'histoire du champ, il est important de comprendre l'histoire de la lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation dites légitimes (Bourdieu, 1998, p.261). C'est ainsi par cette même lutte que le champ se temporalise et qu'il demeure actif à l'intérieur de l'espace social. Comme le dit Bourdieu lui-même, « *Faire date*, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en *avant* de ces positions, *en avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps » (Bourdieu, 1998, p.261).

3.2.2 : Fondements d'une science des productions culturelles

La deuxième section du livre de Bourdieu est particulièrement pertinente pour nous. Bourdieu débute cette partie en nous mentionnant très clairement qu'il n'est pas adepte de la *grande théorie*, soit la théorie classique, et que celle-ci lui a toujours laissé un arrière-goût désagréable. Son grand problème avec la théorie dite classique est que ces auteurs se concentrent trop sur l'étude empirique et utilisent maladroitement les concepts théoriques, ce qui les empêche trop souvent de démontrer en quoi ils contribuent à la sociologie. Dans sa sociologie, Bourdieu tente donc d'établir une nouvelle science en se basant sur un nouvel esprit scientifique, une science des productions culturelles. Bourdieu explique qu'il a d'abord introduit le concept d'*habitus* comme tentative de rupture avec le paradigme structuraliste existant, sans toutefois retomber dans la philosophie classique, qui se basait sur l'action. L'*habitus*, défini par Bourdieu lui-même « est un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital » (Bourdieu, 1998, p.294).

Bourdieu discute ensuite de la notion de champ. Comme pour l'*habitus*, la notion de champ a servi à rompre avec :

[...] l'alternative de l'interprétation interne et l'explication externe, devant laquelle se trouvaient placées toutes les sciences des œuvres culturelles, histoire sociale et sociologie de la religion, du droit, de la science, de l'art ou de la littérature, en rappelant l'existence des microcosmes sociaux, espaces séparés et autonomes, dans lesquelles ces œuvres s'engendrent : en ces matières, l'opposition entre un formalisme né de la codification de pratiques artistiques parvenues à un haut degré

d'autonomie et un réductionnisme attaché à rapporter directement les formes artistiques à des formations sociales dissimulait que les deux courants avaient en commun d'ignorer le *champ de production* comme espace des relations objectives. (Bourdieu, 1998, p.297-298)

À travers son fonctionnement, tout champ livre les propriétés qu'il a en commun avec les autres grâce au fait que l'aspect économique y est moins réglementé et moins légitimisé. Par contre, cette théorie des champs ne doit rien au transfert du mode de pensée économique qui s'élabore indépendamment en tant que champ autonome. Chaque champ doit être examiné en soi, en tant que cas particulier. L'analyse du champ de production des œuvres culturelles exige un renversement méthodologique en ce qu'elle manifeste un changement de la façon de penser la vie intellectuelle (Bourdieu, 1998, p.305). Bourdieu tente de démontrer que les prises de position sur l'art s'organisent par couples d'oppositions qui structurent la pensée, et s'enferment dans une série de *faux dilemmes*, tels que celui opposant les lectures internes aux lectures externes (Bourdieu, 1998, p.318-319). Le changement à l'intérieur du champ en question dépend entièrement de l'état du champ et de l'ensemble de possibilités disponibles à un moment donné de l'histoire. Il dépend des rapports de force symboliques entre les agents qui se trouvent dans la lutte hiérarchique en question et des enjeux spécifiques de ces agents. L'analyse externe définit les œuvres d'art comme reflet de la société, et l'introduction du champ artistique comme espace social autonome échappe à cette réduction qui est sous-entendue dans les analyses marxistes. Ces analyses réduisent l'artiste à un agent qui subit inconsciemment l'influence des autres champs, enlevant ainsi à la production toute autonomie. Bourdieu tente ainsi de démontrer que sa théorie des champs parvient à faire le lien entre l'analyse externe et l'analyse interne des œuvres culturelles sans perdre les aspects essentiels des deux approches en question. Il tente ainsi d'établir un lien entre deux approches qui étaient auparavant irréconciliables.

Bourdieu suppose que la science des œuvres artistiques comporte trois niveaux. Tout d'abord, il y a l'analyse de la position du champ en question au sein du champ du pouvoir ; ensuite, celle de la structure interne du champ, soit de ses relations internes entre les positions qui y occupent les agents ou les groupes en concurrence pour la légitimité ; et enfin, l'analyse des habitus de ses occupants. L'analyse de Bourdieu suppose donc une analyse

interne du champ en relation avec l'analyse externe des conditions sociales. Il tente de démontrer que le champ du pouvoir est le lieu où les luttes présentes ont pour enjeu la détention du pouvoir. Dans ce champ du pouvoir sont situés les autres champs, tel le champ littéraire, qui tente constamment de s'établir dans la hiérarchie présente. Le champ du pouvoir comporte donc des rapports de force entre des agents et des institutions qui tentent de se placer ou de se trouver une position. Le champ de production culturelle est lui-même dominé au sein du champ du pouvoir. Il est important de se souvenir que toute position est temporelle et non statique, et est déterminée par l'état des luttes dans le champ en question. Le champ de production culturelle est subordonné aux champs du profit économique et politique, par exemple. L'état d'un champ au sein du champ du pouvoir dépend de son autonomie. Cette autonomie est réglée par le degré de hiérarchisation externe au champ. Nous voyons donc que plus le champ est autonome, plus le rapport de force symbolique lui est favorable. Bourdieu discute ici du principe de *hiérarchisation externe* qui se situe dans les positions les plus élevées du champ du pouvoir. Les artistes y sont affectés en ce que ceux qui produisent pour un grand public et qui y connaissent un plus grand succès commercial se retrouvent dans une position plus élevée dans la hiérarchie du champ. La *hiérarchisation interne*, à son tour, donne priorité aux artistes *purs* qui ne sont reconnus que par leurs pairs. Ces artistes, comme nous l'avons vu, doivent leur succès aux dynamiques internes du champ en question et non au public externe (Bourdieu, 1998, p.356-357). Le degré d'autonomie, qui est en relation avec la hiérarchisation externe, varie constamment selon les dynamiques sociales et l'histoire. Cette autonomie est réglée par l'accumulation intergénérationnelle de capital symbolique.

Selon la théorie de Bourdieu, les luttes internes au champ sont à la base de sa définition. Chaque groupe à l'intérieur du champ, en tentant de se légitimer, vise à imposer les limites du champ selon ses intérêts, en tentant de définir ses conditions d'appartenance. Les artistes de l'art dit *pur*, par exemple, tentent sans cesse de délégitimer les artistes plus commerciaux, en prétendant que leurs créations ne se qualifient pas en tant que *vrai* art. Quand ces groupes d'artistes accusent les autres de ne pas être de *vrais* artistes, ils leur refusent l'existence en tant qu'artistes et tentent ainsi d'imposer la loi fondamentale du champ en question, dans ce cas-ci un lieu où l'art pour l'art règne (Bourdieu, 1998, p.365-

366). Cette lutte entre les deux pôles du champ est ce qui fait en sorte que le champ se définit, évolue et se transforme. Exister dans un champ signifie donc produire des effets, par la réaction et la résistance, et, ainsi, le définir.

Un champ se caractérise par ses limites dynamiques transformées en frontières protégées par un droit d'entrée codifié. Le consensus autour de ces règles est établi par le champ lui-même. Bourdieu explique que le champ artistique est muni d'un degré de codification inférieur à d'autres champs, comme l'université. Ceci rend donc le champ artistique plus incertain et moins bien défini que d'autres. Ceci fait en sorte que le champ artistique a tendance à attirer des entrants plus diversifiés. Le champ artistique comporte donc les professionnels les moins codifiés et les moins capables de se définir. Cette grande accessibilité fait en sorte que ce champ est si attrayant pour ceux qui peuvent s'y retrouver (Bourdieu, 1998, p.371-372). Chaque position dans un champ est définie en relation aux autres positions de façon purement objective. Le changement des œuvres se présente dans la lutte entre les agents et les institutions, en fonction de leur position occupée dans le champ. Les transformations de l'espace de prises de position sont manifestées par les transformations des rapports de force dans l'espace en question, entre l'espace du champ du pouvoir et du champ intellectuel. Si un nouvel entrant se présente dans le champ, l'espace entier se trouve transformé ou modifié (Bourdieu, 1998, p.384).

Le développement de l'autonomie du champ artistique implique une réflexivité du champ, soit un retournement sur soi. L'œuvre d'art peut donc se dénoncer comme œuvre d'art. Ces interrogations font en sorte que le champ continue de se définir et d'évoluer (Bourdieu, 1998, p.398). Les œuvres doivent de plus en plus leur valeur à l'histoire, puisque celle-ci s'y retrouve de plus en plus. Nous voyons donc une accumulation de l'histoire de l'art accompagné de nouvelles tendances, ce qui renforce continuellement le champ. Le spectateur doit donc être doué d'une certaine compétence historique, d'un capital nécessaire à l'appréciation adéquate de l'art. Afin de recevoir l'œuvre d'art, il est essentiel d'avoir la connaissance des enjeux historiques dont l'œuvre est le produit (Bourdieu, 1998, p.409).

3.2.3 : Comprendre le comprendre

C'est dans la troisième et dernière partie de son livre que Bourdieu examine les analyses de l'art qui proviennent de l'extérieur du champ. Ces analyses des sources externes (sociologues, philosophes, etc.) ont tendance à prendre pour objet l'expérience subjective de l'œuvre, soit celle de son auteur. Ils prennent donc en considération l'environnement social du créateur, en oubliant les conditions historiques de la création artistique. Ils ignorent ainsi toutes conditions dans lesquelles s'est produite la disposition esthétique (Bourdieu, 1998, p.467). Il est donc essentiel selon Bourdieu d'examiner l'histoire des œuvres et non seulement le contexte social dans lequel l'auteur les a créées. Pour Bourdieu, la question de la définition d'un produit artistique ne réside pas dans une question ontologique, mais plutôt dans l'élaboration des conditions historiques. Il faut analyser le développement de la science des œuvres afin de répondre à ces questions, ce que les autres théoriciens jusqu'à présent n'ont pas fait, selon Bourdieu. L'évolution de l'artiste telle qu'on le connaît est dûe à la « question des conditions économiques et sociales de la constitution progressive d'un champ artistique capable de fonder la croyance dans les pouvoirs quasi magiques qui sont reconnus à l'artiste »(Bourdieu, 1998, p.475). Il est impératif d'explorer les conditions historiques de l'émergence de l'artiste et des mécanismes sociaux de son développement, soit le développement du champ artistique en tant qu'endroit où la croyance dans la valeur de l'art est produite et reproduite à l'infini.

Si on prend en compte l'analyse que présente ici Bourdieu, nous voyons que la création artistique ne se réduit pas au travail du seul artiste, mais qu'elle doit prendre en compte l'ensemble du champ artistique : l'artiste, les producteurs, les critiques, les collectionneurs, les conservateurs, soit l'ensemble de tous les agents impliqués dans la création ainsi que dans la réception. Pour ce qu'il en est du rôle de la science dans tout ceci, elle ne peut que tenter d'établir la vérité des luttes pour la vérité et de « saisir la logique objective selon laquelle se déterminent les enjeux et les camps, les stratégies et les victoires ; et rapporter des représentations et des instruments de pensée qui se pensent comme inconditionnés aux conditions sociales de leur production et de leur utilisation », donc à la

structure historique du champ (Bourdieu, 1998, p.485). C'est seulement l'histoire sociale qui détient les moyens nécessaires à découvrir la réalité historique.

3.3 : En résumé

Selon Pierre Bourdieu, chaque œuvre d'art est la représentation d'une position esthétique qui se réfère, elle, à quelque chose d'autre, soit le social. Le social est conçu comme un champ spécifique de production culturelle, muni de positions d'acteurs individuels et d'institutions collectives. Ce champ se caractérise par une distribution spécifique de capital symbolique qui donne une reconnaissance différente à chaque acteur. Le social est aussi conçu comme une structure de classes, qui consiste en des prises de positions qui offrent un accès différentiel aux opportunités matérielles et culturelles, intériorisées sous la forme de dispositions ou d'*habitus*. La production artistique est le résultat d'un choix esthétique relié à la position empruntée par l'artiste au sein de son champ professionnel, et de deuxièmement, de sa classe sociale. Pour Bourdieu, l'œuvre d'art est tellement ancrée dans le social que seul le sociologue, soit l'expert académique en matière sociale, peut expliciter l'essence inconsciente de toute œuvre d'art (Laermans, 1997, p.106).

Sous cette perspective bourdieusienne, l'économie de l'art est orientée vers l'accumulation du capital symbolique. La seule accumulation légitime est de se faire un nom au sein du domaine artistique. Ce gain de réputation permet d'accumuler du capital symbolique qui peut ensuite être converti en capital économique. Les artistes et les critiques d'art ne font pas ceci de façon consciente. Comme le souligne Rudi Laermans, pour Bourdieu, deux stratégies peuvent être utilisées dans la quête du capital symbolique, soit que l'agent en question s'inscrive dans la définition existante et légitime de l'art, soit il en rejette l'orthodoxie (Laermans, 1997).

Bourdieu a tenté d'analyser la culture à partir d'une tradition scientifique, et a basé son analyse de l'art sur son concept de champs sociaux. Selon lui, le champ de la création culturelle serait situé dans la sphère dominante de l'espace social. La signification des

œuvres d'art est essentiellement la production collective du champ culturel, soit l'accumulation des produits engendrés historiquement par tous les agents qui travaillent à l'intérieur du champ. D'après cette idée, nos goûts culturels changent selon nos positions sociales, tant et aussi longtemps que le système culturel assigne plus de valeur à certains goûts qu'à d'autres.

Nous avons vu ici que certains éléments de l'analyse de Bourdieu démontre des similitudes avec la théorie des systèmes sociaux autopoïétiques de Niklas Luhmann. Les deux sociologues nous présentent une société divisée en systèmes ou champs sociaux qui se définissent de façon autonome, en relation les uns avec les autres. Par contre, nous voyons que Bourdieu applique une hiérarchie entre les champs, et même entre les agents à l'intérieur du champ, ce qui n'est pas le cas chez Luhmann. Aussi, Bourdieu, tout en tenant compte des luttes pour la domination, redonne une voix à l'artiste, contrairement aux théories marxistes ou fonctionnalistes plus traditionnelles, qui présentent un artiste sous l'emprise des conditions sociales. Contrairement à ceci, Luhmann nie le concept d'agent social dans sa théorie. C'est dans le quatrième et dernier chapitre qui suit que nous allons examiner ces différences plus en profondeur. Nous comparerons la sociologie de l'art de Bourdieu avec celle de Luhmann, et nous tenterons d'examiner comment chacun d'eux nous aide à penser le thème de la mort de l'art.

CHAPITRE IV

UNE ANALYSE COMPARATIVE DES SOCIOLOGIES DE L'ART DE NIKLAS LUHMANN ET DE PIERRE BOURDIEU

Après cette présentation des sociologies de Niklas Luhmann et de Pierre Bourdieu, il nous est possible de constater qu'elles comportent de nombreuses similitudes. Ce quatrième et dernier chapitre portera sur une analyse comparative des sociologies de l'art de Niklas Luhmann et de Pierre Bourdieu face au thème de la mort de l'art. Il sera d'abord question ici de comparer les deux sociologies de manière générale, en tenant compte de leurs similitudes et de leurs différences. Ensuite nous examinerons comment les deux sociologues traitent de la question de l'art en faisant des liens avec les chapitres précédents. Nous disposerons enfin des connaissances nécessaires pour nous concentrer sur la question de la mort de l'art, et voir en quoi ces deux sociologies répliquent aux déclarations émises au premier chapitre, notamment par Hegel et Adorno.

4.1 : Deux sociologies de la différenciation

Niklas Luhmann et Pierre Bourdieu nous présentent chacun une sociologie qui se définit en tant que théorie générale de la société. Ceci implique que ces théories tentent d'expliquer la société dans son ensemble, et non seulement des problèmes sociaux spécifiques. Luhmann, tout comme Bourdieu, avait comme objectif en développant sa sociologie d'éliminer tout jugement de valeur dans les sciences humaines, ce que l'École de Francfort et autres théories contemporaines ont tant reproché aux positivistes. Pour Luhmann, comme pour Bourdieu, même les théories critiques auraient grandement échoué à éviter le discours moral subjectif, puisqu'elles ne prennent pas en compte la différenciation des champs ou des systèmes dans l'ensemble de la société, une idée sur laquelle nous allons nous arrêter plus en profondeur.

Tout d'abord, nous pouvons constater que Bourdieu s'oppose à Luhmann sur les plans épistémologiques et ontologiques. Une différence qui nous apparaît déjà entre les deux est que Bourdieu, contrairement à Luhmann, ne croit pas que la prétention à l'objectivité

scientifique soit nécessairement la solution dans l'analyse sociologique. Bourdieu a développé, dans sa théorie, un programme où il prend en compte la réalité des faits sociaux externes et l'individu. Il croit qu'il est essentiel de prendre en compte des facteurs externes et internes au sujet social afin de comprendre son rôle dans la société. Bourdieu propose aussi une théorie de la connaissance et une critique de la science. Selon l'analyse de Bourdieu, la vérité scientifique « réside dans une espèce particulière de conditions sociales de production ; c'est-à-dire, plus précisément, dans un état déterminé de la structure et du fonctionnement du champ scientifique » (Bourdieu, 1995, p.91). Le champ scientifique, comme tous les champs sociaux, comporte un ensemble de luttes internes pour le monopole de l'autorité légitime. À l'intérieur de ce champ existe un monopole d'autorité scientifique, où l'on assigne à chaque chercheur ses méthodes scientifiques en fonction de la position qu'il occupe dans le champ. Bourdieu se prononce ainsi pour une sociologie engagée, dans laquelle le chercheur a intérêt à observer le social de façon directe.

Contrairement à cela, Luhmann croit fortement que dans la sociologie, il est strictement question d'observer, et nie la notion d'agent social, en se basant sur l'observation, comme c'est le cas dans les sciences objectives pures. Luhmann place la sociologie dans le système social scientifique, où il est strictement question d'observer des observations, détachant ainsi le sociologue de l'observation directe du social. En fait, chez Luhmann, comme nous l'avons vu, la société n'est plus considérée comme un groupement d'individus, mais plutôt comme un ensemble de communications, ce qui place l'individu à l'extérieur du système, lui niant donc tout statut d'acteur social en soi. Pour Luhmann, l'*être humain* est décrit comme un système organique autopoïétique. Ce système est muni d'éléments de base telles que des représentations mentales et des cellules. La pensée fonctionne en ce qu'une pensée spécifique dans le cerveau en déclenche une autre, et ainsi de suite à travers le processus d'autoréférence. Le fait de penser est ce qui caractérise le système psychique des autres, i.e. les systèmes que l'on peut observer. Cette notion autopoïétique de l'individualité implique que les systèmes psychiques se retrouvent dans l'impossibilité de revendiquer un statut exceptionnel au sein de la société (Laermans et Verschraegen, 2001, p.117). En revanche, Bourdieu accentue le fait que la société est composée d'interactions entre individus

situés dans le temps et l'espace. Il nous présente donc un modèle qui met en relation les positions sociales et les dispositions individuelles.

Malgré ces oppositions épistémologiques et ontologiques, Bourdieu et Luhmann nous présentent tous deux une théorie qui se base sur la différenciation. Tel que le mentionne Danilo Martuccelli dans *Sociologies de la Modernité* :

C'est en effet de la différenciation sociale que découle la préoccupation essentielle de Bourdieu, établir un principe de domination à travers différents champs historiquement constitués et montrer la forte adéquation entre les exigences de chaque champ, les positions sociales occupées et les dispositions individuelles. (Martuccelli, 1999, p.110)

Bourdieu emprunte cette idée de différenciation sociale à Émile Durkheim. Chez Durkheim, la différenciation se fait au niveau du travail social. On parle ici d'une « différenciation structurelle dans tous les domaines de la vie sociale » (Martuccelli, 1999, p.36). Pour Durkheim, dans une société différenciée, certaines règles s'appliquent à certains domaines particuliers, et les changements spécifiques n'affectent que le domaine en question. Bourdieu tente de présenter l'ensemble de la vie sociale basée sur la relation entre les champs sociaux et les habitus, deux concepts que nous avons examinés au chapitre précédent. Pour Bourdieu, ce modèle découle de l'avènement des sociétés modernes (Martuccelli, 1999, p.111). Selon son analyse, comme nous l'avons vu, la société est composée de divers champs. Chaque champ fonctionne de façon indépendante des autres champs. Le champ scientifique, par exemple, se définit par Bourdieu comme un « système des relations objectives entre les positions acquises (par les luttes antérieures) [...] d'une lutte de concurrence qui a pour enjeu *spécifique* le monopole de l'*autorité scientifique* » (Bourdieu, 1995, p.91). La lutte à l'intérieur du champ a comme enjeu de définir la science même. Selon Bourdieu, seuls les savants engagés dans le même jeu ont la capacité de juger, donc la lutte est strictement interne et inégale, puisqu'elle implique les dominants et les nouveaux entrants. Cette analyse suppose que tout le monde a comme objectif d'entrer dans le club et de participer à cette lutte, qui fait en sorte que le champ évolue à partir de celle-ci.

Cette idée de champ social de Pierre Bourdieu ressemble à l'analyse que fait Niklas Luhmann de la société. Comme nous l'avons vu, la thèse principale de Luhmann dans *Social Systems* suppose qu'il existe des systèmes autoréférentiels qui possèdent l'habileté d'entrer en relations avec eux-mêmes et de différencier ces relations des relations avec leur environnement (Luhmann, 1995, p.13). Il est donc important de conceptualiser l'idée de systèmes en tant que distinctions, c'est-à-dire qu'un système obtient son identité en se distinguant de son environnement. Il nous faut examiner comment ces systèmes se reproduisent, ou plutôt, s'autoreproduisent. Un système autopoïétique (ou autoréférentiel) est un système opérationnellement clos, c'est-à-dire qu'il évolue selon ses dynamiques internes seulement, et se reproduit selon ses reproductions sans sortir de ses propres frontières. L'autopoïèse des systèmes fait en sorte qu'ils se reconstruisent constamment et ne sont plus les mêmes. Dès que le système réalise quelque chose ou qu'il fait face à de nouvelles informations, il n'est plus le même. Cette idée est très semblable à celle de Bourdieu en ce que les relations internes du système décident de son évolution. L'environnement du système n'a jamais de mot à dire sur l'avenir du système comme tel. Chez Luhmann, la différenciation se réfère à ce processus par lequel un système s'auto-reproduit en créant la différence entre lui-même et son environnement. C'est ce processus d'autopoïèse qui fait en sorte que le système se reproduit infiniment. Martuccelli explique que « Luhmann vise à remplacer la thèse de la simple différenciation sociale croissante par une thèse affirmant la mutation au niveau des formes de la différenciation » (Martuccelli, 1999, p.170). La différenciation sociale croissante est une idée présentée par Durkheim, où le progrès de la division du travail social est manifesté par une croissance au niveau des interactions sociales entre les individus. Plus la population augmente, plus le travail est différencié (Martuccelli, 1999, p.36). Pour Luhmann, c'est à travers le processus de différenciation que se définissent les systèmes et l'environnement de la société en tant que lieu de possibilité pour d'autres différenciations. À travers la différenciation augmente le niveau de complexité d'un système, qui ne peut se réduire que par la différenciation comme telle. Pour ce qui en est de la société, elle est caractérisée par la différenciation fonctionnelle des systèmes sociaux qui se définissent en se différenciant de leur environnement, soit des autres systèmes. Chaque système social fonctionnel (excluant les systèmes psychiques), avec son environnement, reproduit la société. Selon Luhmann, il existe quatre formes de différenciation dans la

société : segmentaire, stratifiée, centre-péphérique et fonctionnelle. Dans sa forme élémentaire, la société est segmentaire. Une telle société est caractérisée par son uniformité fonctionnelle. La forme d'un segment de la société est identique au prochain. Avec une augmentation de la différenciation, la société devient stratifiée. Dans ce type de société, la signification sociale d'un individu dépasse la classe à laquelle il appartient. Ensuite, lorsque cette société se développe davantage, elle devient elle-même la différence entre le centre et la périphérie. La société au centre est caractérisée par un système de stratification tandis que sa périphérie est segmentaire. Enfin, avec l'évolution de la société et des effets de la mondialisation et de l'assimilation, la différence entre le centre et la périphérie perd sa signification, et la société devient ainsi différenciée fonctionnellement (Lee, 2000, p.328). Selon Luhmann, la société moderne est caractérisée par la différenciation fonctionnelle. Cette différenciation s'est produite à la fin du Moyen Âge, pour nous laisser la société moderne que l'on connaît (Martuccelli, 1999, p.171). Les théories sociales qui ne se basent pas sur la différenciation proposent une analyse d'une société qui fonctionne sur le principe *d'unité malgré la différence*. Pour Luhmann et Bourdieu, il est plutôt question *d'unité en tant que différence*, quoique Bourdieu affirme qu'il existe une hiérarchie entre les champs sociaux, où l'économie et la politique disposent d'une autorité sur les autres sphères.

Ceci nous mène à une différence importante entre Bourdieu et Luhmann, qui est celle de la notion de changement, ou d'évolution. La théorie des systèmes autopoïétiques de Luhmann se veut une théorie générale de l'évolution. C'est-à-dire qu'elle est intemporelle et non historique. Elle présente une notion de l'évolution circulaire et constante des systèmes sociaux qui n'est pas basée sur l'histoire. Cette idée est en fort contraste avec celle de Bourdieu, en ce que ce dernier se base entièrement sur la notion du développement historique dans sa sociologie. La théorie de Bourdieu, comme nous l'avons vu plus tôt, s'applique à diverses sociétés et à diverses périodes. Les périodes de l'histoire se caractérisent par l'évolution de la hiérarchie entre les systèmes. Les luttes pour la domination qui sont internes et externes aux champs structurent l'évolution constante de la société et de l'histoire. Chez Bourdieu, le concept de la hiérarchisation a une place très importante en ce que c'est cette hiérarchie ou cette lutte pour le monopole qui est au cœur de sa théorie et qui fait en sorte que la société évolue. Les champs de Bourdieu sont donc différenciés selon leur statut.

Le champ économique, par exemple, peut avoir un plus gros impact sur les autres champs que le champ culturel. Luhmann, à l'encontre de cela, nous présente clairement une société sans centre, non-hiéarchisée. Aucun système ne détient une autorité sur un autre, puisqu'ils sont différenciés fonctionnellement, soit selon une fonction qui leur est propre.

Nous faisons ici face à deux théories générales de la société qui sont parvenues à dépasser les modèles subjectivistes. Les théories se sont toutes deux développées à partir d'une critique des idéologies de l'histoire en établissant un modèle qui se base sur la différenciation sociale. Bourdieu et Luhmann sont tous deux objectivistes et revendiquent ainsi la rupture avec l'idéologie.

4.2 : Deux sociologies de l'art

Après avoir vu en quoi les théories générales de Niklas Luhmann et de Pierre Bourdieu se comparent, il est temps de regarder plus spécifiquement en quoi leurs analyses de l'art se comparent. Les deux sociologues placent l'art dans une sphère différenciée de la société. Rudi Laermans présente justement une comparaison des sociologies de l'art de Luhmann et de Bourdieu, plus précisément de *Les Règles de l'art* et de *Art as a Social System* (Laermans, 1997). Il explique dès le début de son texte qu'une importante distinction est le fait que Bourdieu applique toujours une valeur ontologique à la nature de la société, tandis que Luhmann reste dans l'analyse objectiviste.

Pour Bourdieu, la notion d'esthétique *pure*, ou de l'art pour l'art, existe, et dérive d'un ensemble de dispositions et d'*habitus* spécifiques. Seuls les agents sociaux qui détiennent un plus haut niveau de capital sont dans une position où ils peuvent pleinement recevoir l'œuvre d'art. Aussi, il croit que toute œuvre d'art détient une certaine position dans un espace de possibilités défini historiquement. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les décisions esthétiques sont définies par des facteurs sociaux, puisque tout artiste détient une position spécifique dans le champ artistique. C'est au niveau de l'*habitus* que se voit affectée la position détenue par l'artiste dans l'espace de possibilités artistiques

(Laermans, 1997, p.105). Nous voyons que pour Bourdieu, la création artistique est grandement influencée par l'histoire et la société. Luhmann nous offre une autre perspective. Selon lui, le système social artistique opère sur un mode de différenciation qui ne correspond pas au monde extérieur ou à l'environnement du système. Nous avons vu que chaque système social fonctionne de manière à ce qu'il soit opérationnellement clos, et selon une fonction qui lui correspond. Pour Luhmann, chaque opération du système artistique, qu'elle soit de la part de l'artiste ou du spectateur, doit décider si elle correspond au code binaire du système : beau/laid. Comme nous l'avons expliqué au troisième chapitre, le code binaire décide de ce qui fait partie d'un système. La valeur positive du code, dans ce cas-ci *beau*, peut être utilisée à l'intérieur du système, tandis que la valeur négative sert de réflexion à la valeur positive du code binaire (Luhmann, 2000, p.186). Luhmann utilise ce code pour le système artistique puisque peu importe la création, elle est toujours jugée en termes de perception à l'intérieur du système. On ne peut donc utiliser le code art/non-art, par exemple, puisque selon la définition de l'art de Luhmann, toute création a le potentiel d'être création artistique, si le système en juge ainsi.

La nature hiérarchique des champs de Bourdieu fait en sorte que ce dernier finit par lier l'art et l'économie d'une certaine façon. L'accumulation de capital symbolique qui sert à se donner une réputation se convertit éventuellement en capital économique. Bourdieu distingue toujours la haute culture ou la culture légitime de la culture populaire, ce qui n'est pas le cas chez Luhmann, ce dernier n'apposant aucune hiérarchie dans ses systèmes sociaux, ni dans l'ensemble de la société. Lorsqu'il parle de la question de l'art, Bourdieu distingue aussi entre l'art pour l'art et l'art commercial. Nous avons vu que pour lui, l'art pour l'art existe lorsque l'artiste est seul au service de son art tandis que pour Luhmann, toute œuvre d'art est une création de quelque chose à partir de rien et sert à rendre visible l'invisible, peu importe sa nature ou le type de production. Luhmann explique que l'art établit sa propre réalité qui diffère de la réalité existante et qu'une des fonctions de l'art est de reproduire la différence entre ces réalités (Luhmann, 2000, p.142-145). Les œuvres d'art se distinguent des autres objets à travers leur autoréférence. Dans cette optique, toute œuvre d'art doit être perçue comme étant de l'art pour l'art.

Cela dit, pour les deux sociologues examinés, l'œuvre d'art contient en elle-même sa propre fin. Luhmann explique qu'elle ne prétend à aucune utilité et est centrée en elle-même par le processus même de production (Luhmann, 2001, p.31). À l'intérieur du système, on cherche à éliminer la distance entre l'art et le non-art. Aucun autre système ne peut parvenir à faire cela. Dès que le système déclare que quelque chose est de l'art, ça suffit pour que ça le soit. Tel que discuté au préalable, le système définit l'art par le processus de différenciation, en déclarant que l'art est l'art parce qu'il n'est pas autre chose. Bourdieu emprunte la même logique en expliquant qu'à travers la distinction, une œuvre d'art est œuvre d'art parce qu'elle ne parvient pas à être qualifiée autrement, et que cette distinction se produit à l'intérieur du champ comme tel, puisque c'est ici que les agents disposent du capital nécessaire pour le faire. Ce sont donc les luttes internes au champ qui finissent par définir l'art. Les groupes en quête de la domination du champ le restructurent constamment et définissent simultanément ce qui en fait partie. Le processus d'autopoïèse de Luhmann a le même résultat. C'est le système artistique et nul autre que celui-ci qui décide ce qui est art. L'autopoïèse du système fait en sorte qu'il s'autodéfinit et s'autoreproduit de manière constante. Cette autoreproduction du système fait en sorte qu'il n'est jamais le même jusqu'à sa fin ou sa disparition.

Bourdieu et Luhmann présentent tous les deux des moments spécifiques du développement du champ/système artistique. Comme nous l'avons vu au troisième chapitre, selon Bourdieu, Flaubert a grandement contribué à l'autonomisation du champ littéraire. Bourdieu utilise donc l'art comme tel afin d'expliquer son développement. Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert a lié la vision romanesque du monde social avec l'activité sociologique. À travers cette œuvre, Flaubert a su démontrer que l'activité de la création artistique est directement liée aux conditions de production de la vie réelle et nous a ainsi présenté un modèle concret de la réalité sociale. Bourdieu explique que le champ littéraire en France s'est instauré dans les années 1880 (Bourdieu, 1998, p.192). C'est ici que le champ maintenant unifié s'organise selon le principe de différenciation indépendant hiérarchisé : l'opposition entre la production pure et la grande production, qui représente la rupture avec l'ordre économique (Bourdieu, 1998, p.204).

Chez Luhmann, c'est au XVIII^e siècle que se constitue une histoire de l'art, où les œuvres d'art héritées de la tradition cessent de servir en tant que modèles (Luhmann, 2000, p.211). Depuis ce temps, l'histoire de l'art a su amasser une somme importante de connaissance. Dans *Art as a Social System*, Luhmann explique que le développement d'une sphère spécifique à l'art dans la société est déclenché par le fait que l'œuvre d'art exige des décisions concernant le code binaire (beau/laid) qui ne peuvent se réaliser à l'extérieur du système (Luhmann, 2000, p.227). Les différences internes au système ne sont donc plus visibles de l'extérieur, et le système artistique se sépare de plus en plus. Pour Luhmann, le développement du système artistique est accompli par le système même, et ne peut être causé par des éléments externes (Luhmann, 2000, p.235). Luhmann n'utilise donc pas une œuvre charnière comme étant à la base du développement du système artistique tel que l'a fait Bourdieu, puisque selon sa théorie, aucun artiste ou mouvement artistique spécifique n'a pu causer le développement du système. La différenciation du système artistique ne s'est produite qu'une fois dans l'histoire, et cela au début de l'Europe moderne. Le développement de la société différenciée fonctionnellement à cette époque a établi des conditions environnementales propices au développement du système artistique (Luhmann, 2000, p.237).

Nous avons vu à travers ce travail que Bourdieu et Luhmann se détachent tous les deux des théories sociologiques critiques qu'ils trouvent trop idéologiques. Dans *Art as a Social System*, Luhmann explique lui-même que l'analyse critique ne suffit plus (Luhmann, 2000, p.291). Selon lui, il n'existe aucun concept sociologique qui est en mesure d'expliquer pourquoi l'art a des problèmes avec son autonomie. Luhmann se détache du mode d'argumentation marxiste qui en vient toujours à expliquer la société par des luttes de dominations basées sur un modèle économique. Dès qu'un système encontre un problème, c'est au système en question de le régler, et non à la sociologie. Le système artistique n'échappe aucunement à cela, et doit être considéré comme un système autonome et indépendant. Bourdieu, à son tour, ne fait pas directement mention de la théorie critique dans *Les Règles de l'art*, mais, tel que mentionné au préalable, il discute du fait que la *grande théorie* ne parvient qu'à inclure des grandes questions théoriques dans des études empiriques, utilisant ainsi des concepts de façon modeste et aristocratique, en cachant leur

propre contribution dans une réinterprétation des théories existantes (Bourdieu, 1998, p.291-292). Selon lui, il est impératif que l'on transforme les sciences sociales à l'aide d'un nouvel esprit scientifique, soit :

[...] des théories qui se nourrissent moins de l'affrontement purement théorique avec d'autres théories que de la confrontation avec des objets empiriques toujours nouveaux ; des concepts qui ont avant tout pour fonction de désigner, de manière sténographique, des ensembles de schèmes générateurs de pratiques scientifiques épistémologiquement contrôlées (Bourdieu, 1998, p.293).

Bourdieu explique ensuite que son concept d'habitus refuse les alternatives dans lesquelles s'est enfermée la sociologie en ce qu'il arrive à sortir de la philosophie de la conscience tout en gardant la vérité qu'il existe un opérateur pratique dans la construction du réel (Bourdieu, 1998, p.295). Les sciences sociales, selon lui, occupent une place entre l'analyse philosophique et littéraire. L'analyse scientifique, contrairement aux études théoriques, parvient à confronter la pratique et l'expérience au lieu de se baser tout simplement sur la contemplation. Plus loin dans son œuvre, Bourdieu rejoint Luhmann en discutant de la question de l'objectivité dans les sciences sociales. Il explique que sa théorie des champs arrive à « prendre un point de vue sur l'ensemble des points de vues ainsi constitués comme tels. Ce travail d'objectivation [...] permet de prendre un point de vue scientifique sur le point de vue empirique du chercheur » (Bourdieu, 1998, p.341-342). De cette façon, le chercheur est objectivé de la même façon que les points de vue en question le sont et est livré à la même critique méthodique. En empruntant des termes luhmanniens, on peut dire que ces observations d'observations permettent à l'analyse scientifique d'appliquer une coupure avec le sujet empirique et avec les chercheurs qui accordent un point de vue spécifique. Bourdieu propose le point de vue de la réflexivité, qui prend compte du sujet empirique dans les termes de l'objectivité du sujet scientifique. De cette façon, il est possible de situer les contraintes qui peuvent s'exercer sur le sujet scientifique à travers ce qui le lie au sujet empirique. La philosophie cherche ces liens dans le sujet, tandis qu'il propose ici des liens à chercher dans l'objet construit par la science (Bourdieu, 1998, p.342-343), ou si on veut, dans les observations.

4.3 : En réplique à la mort de l'art

Dans le premier chapitre de ce travail, il a été question de présenter le thème de la mort de l'art en s'arrêtant sur la philosophie de Hegel et sa reprise dans la sociologie de Theodor Adorno. Les deux auteurs en question sont en accord sur le fait que l'art est en état de crise, voire même que l'art est mort. Nous avons vu dans cette première section que Hegel n'a pas hésité à déclarer la mort de l'art. Rappelons-nous que selon lui, l'art est mort et doit le rester puisqu'il est appelé à être dépassé par la religion et par philosophie, ce qui lui enlève sa fonction de révélation de la vérité. Hegel adopte un mode d'analyse historique linéaire. Selon lui, lors de l'avènement de la science, l'art perd sa valeur ontologique et le grand art tel qu'on le connaissait ne peut plus exister sous cette condition. Avec l'avènement de la société industrielle, l'art serait donc passé de sa création à sa compréhension, et ceci à travers l'analyse philosophique. Cette dernière devient donc la forme la plus élevée par laquelle on peut affirmer l'existence de la vérité. Il est important de répéter ici que pour Hegel, la disparition de l'art est exclusivement liée à sa forme, et non à la société. Pour Hegel, l'art en tant que révélateur de la vérité est disparu, mais la pratique artistique et le discours sur l'art continuent.

Adorno, en revanche, dans la tradition de l'École de Francfort, blâme exclusivement la société pour la crise de l'art. Selon lui, tel qu'élaboré dans sa thèse sur les industries culturelles, la société capitaliste est à blâmer puisqu'elle ne laisse aucune liberté aux individus en leur imposant des idéaux économiques. Comme nous en avons discuté au chapitre premier, la création artistique est soumise au monopole de l'activité économique, ce qui résulte en une création de produits culturels de masse. L'art perd tout caractère d'originalité puisque l'artiste doit se conformer aux règlements établis par l'industrie culturelle et de cette façon, il sacrifie l'essence de son œuvre. Pour Adorno, l'art est en réel état de crise, en ce qu'il devient illusion. L'art est non diversifié et s'inscrit dans le système d'échange économique et a ainsi perdu son caractère d'autonomie essentiel à sa survie. Pour Adorno, contrairement à Hegel, l'art peut survivre si la société change, mais pour le moment, sous ces conditions, le vrai art est incapable d'exister.

Voyons maintenant comment cette notion de la mort de l'art entre en compte dans la dynamique de Pierre Bourdieu et de Niklas Luhmann. D'abord, dans la perspective luhmannienne, la mort de l'art est impossible, et l'annoncer est absolument contradictoire. Les théories de Hegel et d'Adorno sur la vérité et son expression dans l'art ou dans l'histoire de l'art ne parviennent donc pas à simplement observer l'art en se retirant de l'éthique, puisqu'elles ne perçoivent pas la société comme étant différenciée fonctionnellement. Contrairement à Luhmann, Hegel et Adorno tentent de définir l'art et de régler les problèmes du système à travers le prisme d'une certaine idéologie. Selon Luhmann, toute tentative d'obtenir un consensus sur l'art provoque la déclaration de sa mort, ou du moins une sérieuse crise. Hegel et Adorno appliquent tous deux un mode d'analyse linéaire et historique à la société et donc à l'art. Luhmann mentionne lui-même que la déclaration de la mort de l'art dérive du fait de percevoir la société en tant qu'unité et non en tant que différence (Luhmann, 2000, p.312). Ces théories ne prennent pas la différenciation fonctionnelle en compte et placent donc le système économique, philosophique, ou un autre, au centre de la société, ce qui ne manque pas d'affecter le système artistique. Selon la perspective critique, le système économique aurait pénétré le système artistique afin de lui enlever sa valeur première et transforme l'art en objet échangeable sur le marché. Rappelons-nous que dans la perspective luhmannienne, il est impossible qu'un système en pénètre un autre, puisqu'ils sont opérationnellement clos. Chaque système évolue donc seulement selon ses propres dynamiques internes. Ceci ne nie pas le fait que le système économique puisse se servir de l'art pour des fins commerciales, mais simplement le fait que ceci affecterait le statut de l'art en tant qu'art. Hegel, lui, croit que l'art doit avoir comme fonction première de transmettre la vérité absolue, tandis que pour Luhmann, il ne fait que créer quelque chose à partir de rien.

Examinons maintenant la réplique de Luhmann face à l'idée d'Adorno qui suppose que le problème de la survie de l'art survient lorsque que le contenu de la création artistique est affecté par l'emprise de la commercialisation. Selon Luhmann, même si l'objet d'art se voit transformé en objet de consommation, il demeure toujours une création qui réussit à épater, ou à émouvoir, contrairement à ce que croit Adorno. Même si l'artiste se voit influencé par le marché, les valeurs marchandes et l'aspect commercial, souvenons-nous que l'intention de l'artiste n'importe pas, puisque l'art est une communication qui ne sert qu'à

épater. Peu importe l'intention de l'artiste, l'art revient toujours au code esthétique et est jugé selon ces standards. Ceci implique simplement que peu importe ce qui motive la création artistique, le fait qu'elle soit reçue et ait réussi à jouer avec la perception la rend définissable en tant qu'objet d'art. Peu importe ce que le système économique choisit d'en faire, la création continue d'exister, et, en tenant compte de la définition de l'art systémique, il serait absurde de croire que l'art est mort puisque le système économique, ou tout autre système, l'utilise à ses propres fins. Luhmann discute de ceci dans son dernier chapitre de *Art as a Social System*, où il mentionne que l'artiste ne se fie pas sur les communications ni sur les opinions qui existent à l'extérieur du système. Il fait simplement ce qu'il fait, à l'intérieur du système (Luhmann, 2000, p.296).

Pour Luhmann, annoncer la mort de l'art est donc absolument contradictoire. Le système artistique ne mourra pas tant qu'il poursuivra son autopoïèse, et c'est le dialogue entre les critiques et les artistes qui créent ces autodescriptions qui font rouler et évoluer le système. Le plaisir de la création artistique demeure toujours, et l'art, peu importe le contexte, parvient toujours à épater à l'aide de la perception. Si on utilisait le code art/non-art, on tomberait dans le piège où l'on accorderait une valeur éthique à l'art. En se basant sur l'approche de Luhmann, il devient évident qu'il n'appartient pas au sociologue de définir l'art, mais au système artistique lui-même. Le dialogue interne du système est ce qui le fait survivre. Luhmann croit que ces analyses qui déclarent la mort de l'art comportent donc plusieurs problèmes, et sont paradoxales en soi. Les discours de Hegel et d'Adorno attribuent une priorité ontologique à l'artiste, et comme nous l'avons vu plus tôt, chez Luhmann, l'artiste doit être perçu comme un observateur qui participe à l'autoreproduction du système. Nous faisons ici face à des théories sociales linéaires idéologiques qui sont basées sur un concept hiérarchique. Ces théories tentent sans cesse de régler les problèmes de la société et de se prouver comme étant hiérarchiquement supérieures. Elles placent l'art dans le temps et l'évolution, et échouent en ne voyant pas la société comme étant différenciée fonctionnellement. Pour Luhmann, les querelles au sein du système artistique font partie d'un système social, qui tente d'éliminer la complexité par l'autopoïèse, et sont tout à fait normales et nécessaires. Luhmann explique bien ceci lorsqu'il affirme que la déclaration de la mort de l'art n'implique pas sa fin, et que l'art peut aisément continuer d'exister. La seule

décision à prendre dans le milieu artistique est quelle forme utiliser et quel média emprunter, ce qui nous ramène à la fonction du système artistique qui est de créer à partir du code beau/laid.

Tout comme Luhmann, Bourdieu croit lui aussi qu'il appartient au champ artistique de définir et de décider ce qui se passe au sein du champ. Aussi, comme Luhmann, il renforce le fait que l'essence de l'art se trouve dans sa réception, ce qui lui évite d'attribuer une priorité éthique à l'œuvre d'art comme telle. En définissant l'art comme quelque chose qui incarne une prise de position ou une sélection à partir d'un espace de possibilités esthétiques, il le rend politique. L'art est donc perçu, autant dans sa réception que dans sa création, comme une prise de position. Ceci fait donc de la création artistique une création culturelle et sociale. Bourdieu attribue ainsi une importance au sociologue dans sa définition. Selon lui, la valeur des œuvres d'art se trouve dans la production collective du champ culturel et dans les dispositions historiques institutionnelles. Bourdieu assume que les artistes, les critiques et les publics perçoivent les mêmes objets que l'intellectuel informé sociologiquement. Ce dernier ne peut donc pas prétendre que son analyse des origines sociales des œuvres d'art révèle ce qui est caché aux premiers. Ce qui est intéressant ici est que même si Bourdieu ne voit pas la société comme étant différenciée fonctionnellement, il ne déclare pas une crise de l'art dans son analyse. Bourdieu, tout comme Hegel et Adorno, se base sur une analyse historique de la société. Par contre, il voit la société comme étant différenciée par l'entremise de champs, et il en revient au champ de l'art de déterminer ce qui y est inclus. Pour lui, tel que mentionné plus tôt, l'art se joue au niveau des accumulations culturelles et des prédispositions historiques institutionnelles. Il est inconcevable d'imaginer que l'art puisse mourir dans cette optique bourdieusienne, ce qui se traduit en un abandon du thème hégélien. La haute culture ou la culture légitime persiste à désigner des œuvres d'art qui incarnent ou expriment la vérité, tandis que le reste n'est que divertissement ou commerce.

Pour terminer, voyons comment chacune des théories nous permet de répondre au thème de la mort de l'art. Chez Luhmann, le problème demeure interne au système artistique. Ceci se manifeste en tant que complexité qui ne fait qu'alimenter l'autopoïèse du

système. Paradoxalement, la déclaration de la mort de l'art ne ferait que contribuer davantage à son évolution, le renforçant ainsi jusqu'à sa mort. De telles déclarations sécurisent la reproduction de l'art en tant que système autopoïétique indépendant, qui inclut sa propre négation (Luhmann, 2000, p.296-297). Un système cesse d'exister dès qu'il cesse de se différencier de son environnement, soit dès que les communications à l'intérieur du système ne se définissent plus en tant que tel. Une déclaration de la mort de l'art en provenance du système scientifique (incluant la philosophie et la sociologie) ne peut aucunement créer une telle incidence, et ne peut que renforcer le système. Si une source externe déclare la mort de l'art, par exemple, le système évaluera cette affirmation, en discutera, et réglera la situation de manière interne au système. Luhmann termine son livre avec cette discussion. Il déclare que depuis la perspective historique de Hegel qui a déclaré la fin de l'art, la théorie sociale continue d'être irritée par cette idée. Il mentionne encore une fois que cette tendance est liée au fait de tenter de définir l'art à l'extérieur du système. Selon Luhmann, on peut simplement prendre acte des déclarations de la mort de l'art comme autant de réalités sociologiques (Luhmann, 2000, p.311-312).

Bourdieu ne fait pas allusion au thème de la mort de l'art dans *Les règles de l'art* comme l'a fait Luhmann dans son ouvrage. Par contre, même si la question n'est pas directement abordée par Bourdieu, il nous est possible de discuter d'une réplique à de telles déclarations en se basant sur la théorie de l'art qu'il présente. Chez Bourdieu, l'effet serait semblable à celui discuté par Luhmann, dans le sens où la définition de l'art est réglée à l'intérieur du champ. Par contre, pour Bourdieu, l'enjeu se situe au niveau de l'institution et de la définition de culture légitime. Au sein du champ, une lutte existe, déterminée par le capital symbolique. Cette lutte peut facilement opposer, par exemple, des créateurs et des artistes orthodoxes à des avant-gardistes. Certains groupes ou individus munis de différentes dispositions culturelles, ainsi que des institutions, pourraient s'opposer dans la définition de l'art et de la culture légitimes. Si un art est jugé illégitime, ou comme n'étant pas de l'art, ceci fait partie intégrante de la lutte de domination qui existe au sein du champ. Cette lutte tente de définir l'art, et tous les acteurs proposent une forme différente de légitimité de l'art dans leur opposition.

Contrairement à ce que prétendent Hegel et Adorno, pour Luhmann et Bourdieu, toute création a le potentiel d'être de l'art, puis qu'ils n'y accordent pas de valeur ontologique. Il en résulte donc que c'est strictement au système ou au champ de se prononcer sur son statut. Il est donc essentiel, en suivant la logique systémique élaborée par Niklas Luhmann, de se contenter d'une description des choses telles qu'elles le sont dans la sociologie, en s'en tenant à la simple observation. Cette méthode parvient ainsi à éviter les déclarations idéologiques de nature subjective comme celles qui sont élaborées par d'autres écoles de pensée. Le rôle de la sociologie, dans cette perspective, demeure la simple observation. On peut donc observer les déclarations de la mort de l'art, mais non la déclarer. Luhmann renforce lui-même ce rôle de la sociologie à la toute fin de son oeuvre :

« However, our description remains external and has no control over whether, and in what ways, the art system, together with its works and self-descriptions, will venture into its future. To do so, the art system will have to proceed in a manner specific to form, that is, by using distinctions. One will have to avoid the trap of identity. In this regard, at least, art must break with the kind of modernity envisioned by Adorno [...]. The future of art depends on whether it opts for difference and whether it can make use of constraints to expand the room for further distinctions » (Luhmann, 2000, p.314).

Ce passage de *Art as a Social System* résume parfaitement la perspective de Luhmann et de la théorie des systèmes autopoïétiques sur la question de la mort de l'art. Il renforce encore une fois ici l'idée que la sociologie n'a aucune place interne dans le système et que le système ne peut faire autre chose que de l'observer, contrairement à ce qu'ont fait les théoriciens qui en sont venus à déclarer la fin de l'art. L'approche de Bourdieu diffère de celle de Luhmann en ce qu'il rend compte des contraintes exercées sur le sujet. Comme nous l'avons vu, chez Bourdieu, le sociologue demeure impliqué en ce qu'il perçoit les mêmes objets que les artistes et les critiques au sein du champ. Sa théorie de la réflexivité nous présente une sociologie basée sur l'observation tout en prenant compte du sujet empirique et des contraintes exercées sur celui-ci (Bourdieu, 1998, p.342). Bourdieu, contrairement à Luhmann, examine ainsi des œuvres d'art et des mouvements artistiques.

Chez Hegel comme chez Adorno, la philosophie ou la science doit se prononcer sur ce que dit l'art, sur sa vérité, sur sa signification. Cette question est entièrement disparue

chez Luhmann, en ce que le sociologue ne peut faire autre chose qu'observer les observations et non se prononcer sur le statut de l'art comme tel. Bourdieu, par contre, n'hésite pas à déclarer qu'il existe toujours un art qui prétend incarner la vérité, un art qui est en lutte constante avec l'art commercial. Cette lutte est à la base de la survie du champ de création artistique. Il est important de noter que Bourdieu ne va pas jusqu'à définir ce qui fait partie de quel groupe de création artistique, en laissant cette décision aux agents investis dans la lutte interne au champ, mais il précise qu'une différence existe et que tout art n'est pas simplement de la création ayant le même effet au sein du champ. Il ajoute cependant que toute création ou tout objet peut être de l'art, comme le fait Luhmann, évitant ainsi de déclarer la mort de l'art dans sa théorie artistique.

CONCLUSION

Il a été question dans ce mémoire de présenter une analyse comparative des œuvres sociologiques de Pierre Bourdieu et de Niklas Luhmann sur la question de l'art. Le but de ce travail était de présenter et de comparer les réactions des deux sociologues et de leurs sociologies respectives face aux déclarations de la mort de l'art dans la théorie sociale. La première section du travail nous a démontré que l'idée de la mort de l'art apparaît dans la théorie philosophique et sociologique. Nous avons pu, à travers la présentation de Hegel et de Theodor Adorno, démontrer que ces philosophies en viennent à déclarer une crise de l'art, qui se traduit éventuellement en une mort de l'art. Dans le deuxième chapitre, nous avons offert une présentation de la théorie sociologique systémique de Niklas Luhmann. Ce chapitre nous a permis de constater que Luhmann nous présente une société différenciée fonctionnellement, et que l'art se définit en tant que système autopoïétique qui se différencie de son environnement, soit des autres systèmes. La présentation de la sociologie de Pierre Bourdieu a suivi au troisième chapitre. À son tour, Bourdieu conçoit la société comme étant formée de champs sociaux indépendants les uns des autres. Selon cette idée, il place lui aussi l'art dans une sphère qui se distingue des autres champs sociaux et qui se définit soi-même à travers ses luttes internes. C'est dans le quatrième et dernier chapitre que nous avons pu tirer des liens et analyser en quoi les sociologies de Luhmann et de Bourdieu se comparent et se distinguent.

Nous pouvons conclure que selon Luhmann et Bourdieu, la mort de l'art est liée à la valeur éthique accordée à l'art. Chez Hegel, cette mort de l'art est causée par le développement du contenu même de l'art. Il mentionne clairement que l'art a été appelé à être dépassé par l'analyse philosophique en tant que transmetteur de vérité absolue. Chez Adorno, le problème provient de l'évolution de la société capitaliste, dans laquelle la création artistique pure ne peut survivre puisque l'artiste est soumis à une domination de la sphère économique et politique. Nous voyons qu'aucun des deux n'hésite à faire de telles déclarations en tant que philosophe ou sociologue. Luhmann et Bourdieu mentionnent très

clairement dans leurs sociologies qu'il revient exclusivement au système ou au champ artistique de se définir, et de filtrer ce qui se définit en tant qu'art. Ce n'est pas au sociologue ou au philosophe d'imposer de telles définitions, puisque le système ou le champ artistique est une sphère indépendante du reste de la société et n'est pas sous l'emprise du système économique, politique ou philosophique. Selon cette idée, tant qu'un champ ou un système se définit en tant qu'artistique, il est inconcevable que l'art disparaisse. Souvenons nous que chez Bourdieu, le fait de s'autodéfinir est une partie intégrante du champ artistique et fait simplement partie de ses luttes internes. Selon Luhmann, ces déclarations ne font que paradoxalement renforcer le système en question puisque toute instabilité dans un système ne fait que le reconstruire à travers le processus d'autopoïèse. À chaque fois qu'une nouvelle information est perçue par le système, il s'organise et se redéfinit face à celle-ci, le rendant encore plus stable.

Les sociologies de Luhmann et de Bourdieu démontrent que le sociologue n'est pas objectivement en mesure de déclarer une mort de l'art. Chez Luhmann, tel que mentionné à plusieurs reprises, le sociologue ne peut qu'observer des observations. Le sociologue ne peut qu'observer qu'il existe des déclarations de la mort de l'art, et ne peut la déclarer en soi, puisqu'il se trouve à l'extérieur du système artistique. Pour Bourdieu, le sociologue est soumis à la même réception des œuvres artistiques que les artistes et les critiques qui font partie du champ. Dans cette optique, il ne croit aucunement que le sociologue soit muni de quoique ce soit de plus qui lui permettrait de se prononcer véritablement sur l'existence de l'art. Par contre, en examinant sa théorie, on peut s'interroger sur le fait qu'il soit ou non entièrement détaché du discours artistique. Dans sa carrière, Bourdieu a analysé des œuvres et des mouvements artistiques de manière directe, et l'on discute de lui à l'intérieur du champ. Ces discussions à l'intérieur du champ comme tel nous montrent que le sociologue n'est pas nécessairement détaché des luttes internes du champ.

En utilisant les démarches de Luhmann et de Bourdieu qui sont basées sur le concept de différenciation, il est aussi inconcevable que la sociologie de l'art disparaisse que l'art lui-même. Il est paradoxal en soi de déclarer que l'art est mort lorsque dans la société présente, nous sommes constamment entourés d'art et de discours sur l'art par des artistes, critiques,

citoyens, sociologues et philosophes. L'art va continuer d'exister tant que ces discours seront présents, et il en va de même pour la sociologie de l'art. Selon l'idée que Luhmann se fait de l'ensemble de la société, la sociologie de l'art connaît le même sort que l'art comme tel. Tant et aussi longtemps qu'on se prononce sur le destin de l'art dans la théorie sociale, cela ne fera que renforcer la théorie sociologique de l'art. De nouveaux discours feront surface, de nouveaux arguments et dialogues entre sociologues apparaîtront. Il est donc certain que les théoriciens se basant sur une analyse linéaire de la société continueront de déclarer la mort de l'art, qui pourrait ensuite se traduire en une déclaration de sa survie héroïque, ou encore de sa renaissance. Si l'on reprend l'idée d'Adorno, par exemple, il est concevable que le *vrai* art renaisse, si ses conditions externes d'existence, soit la société moderne capitaliste, changent de manière à ce que la création artistique puisse s'y trouver une place. Pour Luhmann, la tâche de la sociologie dans tout ceci demeurera simplement d'observer les observations, et ces déclarations ne feront que renforcer le système artistique. Chez Bourdieu, l'effet demeure semblable, en ce que le champ artistique continuera d'exister tant qu'existeront des luttes internes.

L'analyse que nous présentons ici laisse tout de même quelques questions en suspens. Tout d'abord, il faudrait voir s'il existe des contradictions ou des ambivalences au sein des sociologies de Niklas Luhmann et de Pierre Bourdieu. La théorie des systèmes autopoïétiques de Luhmann se dit entièrement objective. Selon Luhmann, le sociologue se situe dans le système social scientifique, qui a comme fonction d'observer des observations. Le sociologue se détache ainsi de toute subjectivité puisqu'il n'est aucunement question d'observer directement les faits, évitant de cette façon tout jugement de valeur. Par contre, il est difficile de croire que Luhmann parvient réellement à se détacher. On doit plutôt convenir qu'il porte toujours un jugement, puisque dans sa sociologie, il définit la société, et la sociologie d'une façon particulière, qui demeure une opinion en soi. Aussi, en tentant de définir un système, il appose des définitions. Lorsqu'il définit l'art en tant que création de quelque chose à partir de rien, par exemple, ne fait-il pas simplement définir la création artistique d'une façon particulière, qui va à l'encontre des autres définitions qui existent au sein de la sociologie ? Luhmann réfute ceci en se plaçant (en tant que sociologue) au sein du système scientifique. Son rôle à l'intérieur de ce système est d'observer, et ces observations

font ainsi partie de l'autopoïèse, soit l'autoreproduction du système en question qui tente continuellement de se redéfinir et de se reconstruire à l'infini à partir de ces observations. On pourrait ensuite reprocher à Bourdieu de ne pas être assez objectif dans sa sociologie. En adoptant le mode d'analyse luhmannien que nous favorisons ici, on voit que Bourdieu reste impliqué dans l'observation directe des faits sociaux. Le sociologue se situe en quelque part entre l'empirie et l'observation objective. Cette réflexivité le situe à l'intérieur du champ, et il est impossible de séparer entièrement le sociologue du sujet traité, dans ce cas-ci le système artistique. Si on cherche à se défaire de l'idéologie, comme Luhmann et Bourdieu ont tous les deux tenté, nous croyons que Luhmann y parvient plus facilement en qualifiant le sociologue de simple observateur et en niant toute notion d'agent social.

Ensuite, souvenons nous que Hegel, dans sa déclaration de la mort de l'art, a laissé place aux pratiques artistiques, en ce qu'elles allaient se poursuivre à l'infini suite au déclin du grand art, transmetteur de la vérité absolue. On pourrait donc ici se poser la question à savoir si Luhmann et Bourdieu ne donnent pas raison à Hegel dans leur sociologie. Si chez Luhmann et chez Bourdieu toute création ou tout objet a le potentiel d'être de l'art, n'est-ce pas justement parce que le *grand art* ou l'art en tant que révélation de la vérité a disparu et laissé sa place au développement infini des pratiques et des discours artistiques ? N'est-ce pas donner raison à Hegel et dire que l'art n'est plus le *sacré*, et qu'il peut donc se prêter à l'analyse sociologique comme n'importe quoi d'autre ? Les sociologies de l'art de Luhmann et de Bourdieu contiennent des éléments qui inclinent à conclure que non. D'abord, chez Luhmann, l'art a toujours été défini en tant que création de quelque chose à partir de rien ; le grand art n'aurait jamais existé comme tel. Ces déclarations auraient simplement fait partie des discours alimentant l'autopoïèse du système en question. De plus, ces deux auteurs seront épargnés en ne faisant que l'observer. Par contre, cette discussion pourrait donner raison aux deux parties, selon le point de vue. Dans la perspective hégélienne, les analyses sociologiques ne sont autres choses que la conséquence résiduelle de la mort de l'art ; des discours sur l'art qui sont appelés à continuer après son déclin. Par contre, dans les perspectives luhmannienne et bourdieusienne, le discours de Hegel ne serait qu'une déclaration passée, basée sur une analyse idéologique et historique de la société qui a échoué devant la tâche prendre en compte la différenciation de la société.

Enfin, peu importe le point de vue que l'on adopte sur la question, il est évident qu'il existe un avenir pour la sociologie de l'art. Dans l'idée de Luhmann, qui parvient parfaitement à l'expliquer, le système artistique continuera d'exister tant et aussi longtemps que le système se définit comme tel, et les discussions à son sujet continueront au sein du système scientifique. De manière plus générale, il est inconcevable de croire que la sociologie de l'art disparaisse tant qu'une création qui se dit artistique continue d'exister puisque peu importe la position qu'on emprunte, les sociologues tenteront toujours de la définir, de l'observer et d'en discuter.

BIBLIOGRAPHIE

Bourdieu

Accardo, Alain, 1983. *Initiation à la sociologie de l'illusionnisme social*, Bordeaux : Les Éditions le Mascaret, 209 p.

Accardo, Alain, 1997. *Introduction à une sociologie critique : Lire Bourdieu*, Bordeaux : Les Éditions le Mascaret, 280 p.

Bourdieu, Pierre, 1971. « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps Modernes*, vol 26, nos 295-297, p. 1345-1377.

Bourdieu, Pierre, 1980. *Le sens pratique*, Paris : Éditions de Minuit, 475 p.

Bourdieu, Pierre, 1995. « La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison », *Sociologie et Sociétés*, vol 7, no 1 (juin), p. 91-117.

Bourdieu, Pierre, 1998. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, 567 p.

Brubaker, Rogers, 1985 « Rethinking Classical Theory : The Sociological Vision of Pierre Bourdieu », *Theory and Society*, vol 14, no 6 (novembre), p. 745-775.

Dunn, Allen, 1998 « Who Needs a Sociology of the Aesthetic ? Freedom and Value in Pierre Bourdieu's Rules of Art », *Boundary 2*, vol 25, no 1, Thinking through Art : Aesthetic Agency and Global Modernity, (printemps), p. 87-110.

Robbins, Derek, 2000. *Bourdieu & Culture*, London : Sage Publication, 156 p.

Luhmann

Eiselein, Gregory, 2002. « Society as Communication, Art as Communication, and the Paradoxes of Autonomous Systems », *The Review of Communication*. vol 2, no 1 (janvier), p. 39-43.

Hahn, Alois, 1994. « Introduction à la sociologie de Niklas Luhmann (Conférence donnée à l'EHESS le 18 mai 1998) », *Sociétés*, no 43, p. 17-27.

Laermans, Rudi et Gert Verschraegen. 2001. « Modernity and Individuality : A Sociological Analysis from the Point of View of Systems Theory ». *The Many Faces of Individualism*, sous la dir. d'Anton van Harskamp et Albert W. Musschenga, Sterling : Peeters, p. 111-121.

- Lee, Daniel, 2000. « The Society of Society : The Grand Finale of Niklas Luhmann », *Sociological Theory*, vol 18, no 2 (juillet) p. 320-330.
- Luhmann, Niklas, 1989. *Ecological Communication*, trad. de l'allemand par John Bednarz Jr., Chicago : The University of Chicago Press, 187 p.
- Luhmann, Niklas, 1995. *Social Systems*, trad. de l'allemand par Dirk Baecker, Stanford: Stanford University Press, 627 p.
- Luhmann, Niklas, 1998. « La société comme différence », trad. de l'allemand par Charles Grivel, *Sociétés*, no 61 (mars), p. 19-37.
- Luhmann, Niklas, 2000. *Art as a Social System*, trad. de l'allemand par Eva M. Knott, Stanford : Stanford University Press, 422 p.
- Luhmann, Niklas, 2001. « La littérature comme réalité fictionnelle », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol 26, nos 3-4, p. 23-35.
- Rasch, William, 2000. *Niklas Luhmann's Modernity : The Paradoxes of Differentiation*. Stanford : Stanford University Press, 242 p.
- Rasch, William, 2002. « Introduction » dans Niklas Luhmann, *Theories of Distinction : Rediscribing the Descriptions of Modernity*, édité par William Rasch. Stanford : Stanford University Press, 226 p.
- Rossbach, Stefan, 1993. « The Author's Care of Himself : On Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, and Niklas Luhmann », *EUI Working Papers in Political and Social Sciences*, vol 10, no 93, 167 p.
- Rudolf, F. 1998. « Différenciation fonctionnelle et sociologie chez Niklas Luhmann ». *Sociétés*, no 61, p. 81-95.
- Schryer, Stephen, 2001. « Cybernetic Aesthetics », *Literary Research*, vol. 18, no.35 (printemps), p. 140-144.

Générale

- Adams, Bert N. et R.A. Sydie, 2002. *Contemporary Sociological Theory*, Thousand Oaks : Pine Forge Press, 270 p.
- Adorno, Theodor et Max Horkheimer, 1974. « La production industrielle de biens culturels » dans *Dialectique de la raison*, trad. de l'allemand par E. Kaulfhoz, Paris : Gallimard, 281 p.

- Adorno, Theodor, 1974. *Théorie Esthétique*, trad. de l'allemand par Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 347 p.
- Assoun, Paul-Laurent, 1987. *L'École de Francfort*, Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.
- Bianchi, Olivia, 2003. *Hegel et la peinture*, Paris : L'Harmattan, 329 p.
- Buck-Morss, Susan, 1977. *The Origin of Negative Dialectics : Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and The Frankfurt Institute*, New York : The Free Press, 335 p.
- Calhoun, Craig, 1995. *Critical Social Theory : Culture, History, and the Challenge of Difference*, Cambridge : Blackwell, 326 p.
- Finlayson, James Gordon, 2003. « Adorno : Modern Art, Metaphysics and Radical Evil ». *Modernism/ Modernity*, vol 10, no 1, John Hopkins University Press, p. 71-95.
- Foucault, Michel, 1974. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 400 p.
- Garaudy, Roger, 1966. *La Pensée de Hegel*, France : Bordas, 208 p.
- Kortian, Garbis, 1988. « La Modernité et la prétention de l'art à la vérité », *Critique*, no 493-494 (juin-juillet), p. 487-506.
- Habermas, Jürgen, 1987. *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. de l'allemand par Jean-Marc Ferry et Jean-Louis Schlegel, Paris : A. Fayard, Tome I, 448 p. ; Tome II, 480 p.
- Hegel, G.W.F, 1875. *Esthétique : Tome premier*. trad. de l'allemand par Charles Bénard. Paris : Librairie Germer-Baillière, Édition électronique téléchargée le 12-05-07, URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf
- Hegel, G.W.F, 1944. *Esthétique Tome II : Développement de l'idéal et sa différenciation en formes d'art particulières*. Traduction non indiquée. Paris : Éditions Montaigne, 344 p.
- Hegel, G.W.F, 1991. *La Phénoménologie de l'esprit, tome II*. trad de l'allemand par Jean Hyppolite. Paris : Aubier, 565 p.
- Holmes, Michelle, 2004. « Post-Aesthetic Ethics : a Critical Discussion of Theodor Adorno's Theory of Artistic Non-Identity ». *Critical Quarterly*, vol 46, no 3, p. 47-78.
- Jimenez, Marc, 1973. *Theodor W. Adorno : Art, idéologie et théorie de l'art*. Paris : Union Générale d'Éditions, 318 p.
- Labarrière, Pierre-Jean. 1991. « Deus redivivus : Quand l'intelligible prend sens », dans *Mort de Dieu Fin de l'art*, sous la dir. de Daniel Payot, Strasbourg : Éditions du Cerf. p. 245-255.

Laermans, Rudi, 1997. « Communication on Art, or the Work of Art as Communication? Bourdieu's Field Analysis Compared with Luhmann's Systems Theory », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol 24, no 1(mars), p. 103-127.

Lafaye, Caroline Guibet, 2002. *L'Esthétique de Hegel*, Paris : L'Harmattan, 274 p.

Markus, György, 2006. « Adorno and Mass Culture : Autonomous Art Against the Culture Industry ». *Thesis Eleven*, no 86 (août), p. 67-89.

Martucelli, Danilo, 1999. *Sociologies de la modernité*, Paris : Gallimard, 709 p.

Patočka, Jan, 1990. *L'art et le temps*, trad. du tchèque par Erika Abrams, Paris : P.O.L, 374 p.

Souches-Dagues, Denise, 2002. « Réflexions sur l'affirmation hégélienne concernant la *fin de l'art* », *Philosophie*, no 75 (décembre), p. 30-49.