



HAL
open science

Qu'est-ce que l'artification ?

Roberta Shapiro

► **To cite this version:**

Roberta Shapiro. Qu'est-ce que l'artification ?. XVIIème Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, " L'individu social ", Tours, juillet 2004, May 2004, France. halshs-00010486v2

HAL Id: halshs-00010486

<https://shs.hal.science/halshs-00010486v2>

Submitted on 3 May 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

QU'EST-CE QUE L'ARTIFICATION ?

Roberta SHAPIRO

Abstract

There is both a steady increase in the production of art in society, and in research on art and culture within the social sciences. Therefore it seems appropriate to propose artification as a new field for the sociology of art, and social and cultural change. Artification is the transformation of non-art into art. This consists of a complex social process of transfiguration of people, things and practices. Artification not only has to do with symbolic change, shifting hierarchies and legitimacy. It also implies very concrete modifications in people's physical traits and manners, in ways of cooperating and organizing, in the goods and artefacts that are used, etc. These processes redefine borders between art and non-art, and reconstruct new social worlds. In this article, we refer to examples of artification in the realms of hip-hop, phonography, etching, industrial labor, and primitive art.

Résumé

Le constat de l'accroissement général de l'activité artistique et du dynamisme de la production en sciences sociales lui est consacré encourage à proposer l'artification comme un nouveau champ d'investigation pour la sociologie de l'art, sous l'angle du changement social et culturel. Le néologisme *artification* désigne la transformation du non-art en art. Celle-ci est le résultat de tout un travail social, qui consiste en une transfiguration des personnes, des objets et des activités. Il ne s'agit pas seulement de changements symboliques, tel que l'anoblissement des actions ou des personnes. L'artification implique aussi des changements concrets : la modification du contenu des activités, la transformation des qualités physiques des personnes, l'importation d'acteurs et d'objets nouveaux, le réagencement des dispositifs organisationnels, etc. L'ensemble de ces processus, dans lesquels nomination et institutionnalisation ont partie liée, conduit non seulement à déplacer la frontière entre art et non-art, mais encore à construire de nouveaux mondes sociaux. Dans cet article, nous passons en revue des exemples d'artification, pris dans différents domaines : hip-hop, phonographie, gravure, perruque ouvrière, art primitif.

Sociologues, anthropologues et historiens, nous venons de former un groupe de travail dont le projet et d'étudier les processus de transformation du non-art en art. Pour les désigner nous avons adopté un néologisme venu de l'anglais : artification.

Cette communication est une première réflexion sur l'artification, son contenu, ses enjeux, ses limites.

Le constat de l'accroissement général de l'activité artistique et du dynamisme de la production en sciences sociales qui lui est consacré encourage à proposer l'artification comme un nouveau champ d'investigation pour la sociologie de l'art, sous l'angle du changement social et culturel.

Une théorie néo-darwinienne

Dans certains usages du terme qu'on peut relever, en anglais¹ et en français, le mot a une connotation dépréciative : l'artification serait la fabrication de l'artificiel, entendue comme une opération peu glorieuse de marchandisation, destructrice de l'authenticité des choses. Ceci n'est pas notre optique ; nous prenons le mot dans une acception purement descriptive.

On trouve aussi un usage plus intéressant pour nous, mais plus déroutant, chez les tenants d'un courant de pensée issu de l'analyse littéraire. Dans ce cas, l'artification désigne la fabrication de l'art dans le cadre d'une théorie évolutionniste appliquée aux sciences humaines et sociales. Pour les adeptes de ce courant, la représentation (littéraire, artistique), comme les catégories cognitives et linguistiques qu'elle mobilise, a une fonction d'adaptation

¹ En anglais, artification est principalement un terme technique utilisé dans certaines disciplines de l'ingénierie, avec le sens général de bonification ou d'amélioration. C'est un néologisme cependant, absent des dictionnaires. On ne le trouve pas dans l'édition 1995 de l'Encyclopedia Britannica, ni dans aucun des centaines de dictionnaires de langue anglaise consultables sur internet ; voir par exemple : <onelook.com>.

à l'environnement. Le souci de ces auteurs est plutôt la recherche des origines de l'art et la constatation de son éternel recommencement. L'artification serait alors une fonction adaptative spécifique à l'être humain, la survie et l'évolution de l'espèce dépendant entre autres des capacités artistiques des individus. Si cette théorie suscite des critiques, il faut souligner qu'elle est plus complexe que la mention sommaire que je viens de faire ne donne à penser.² On se réserve d'en faire un examen plus poussé à une autre occasion.

Pour l'instant, bornons-nous à attirer l'attention sur l'apparition du terme dans le langage et dans le champ de la recherche. Même si le mot reste très rare, cet aperçu montre qu'il existe des significations et une théorie de l'artification par rapport auxquelles nous serons amenés à nous positionner.

Pourquoi étudier l'artification ?

Cela dit, ce n'est pas l'existence d'une théorie (que nous avons découverte chemin faisant), mais le constat de l'accroissement général de l'activité artistique et de la production sociologique qui lui est consacrée, qui nous ont poussés à réfléchir à l'artification. Cet accroissement comporte un aspect pratique et un aspect symbolique.

Dans les sociétés occidentales, la démographie des métiers artistiques est en augmentation constante depuis des dizaines d'années. La pratique amateur augmente également dans des proportions importantes. De plus, l'idéal du travail artistique – autonome, expressif, exigeant, et qui doit mener à l'accomplissement de soi – est un modèle de plus en plus fréquemment invoqué dans une société où le niveau global de formation s'élève, l'intellectualisation des opérations de production s'accroît et les formes d'exercice de l'autorité s'éloignent de la seule subordination hiérarchique. Enfin les institutions de la culture se développent continûment, qu'elles relèvent de l'action publique ou d'une économie de marché. L'artification participe d'un mouvement général d'objectivation de la culture qui affecte désormais toutes les sociétés.

On peut faire l'hypothèse qu'une partie de ce développement relève de l'extension des arts établis, mais qu'une partie relève de processus d'artification, à savoir de l'émergence d'arts nouveaux.

Bref, la transformation du non-art en art est une transfiguration des personnes, des objets et de l'action. Elle est à la fois symbolique et pratique, discursive et concrète. Certes, il s'agit de requalifier les choses et de les anoblir : l'objet devient œuvre, le producteur devient artiste, la fabrication création, les observateurs un public, etc. Mais les renominations liées à l'artification indiquent aussi des changements concrets, tels qu'une modification du contenu et de la forme d'une activité, la transformation des qualités physiques des personnes, la reconstruction des choses, l'importation d'objets nouveaux et le réagencement des dispositifs organisationnels. Il s'agit donc de bien autre chose que d'une simple légitimation. L'ensemble de ces processus conduit non seulement à déplacer la frontière entre art et non-art, mais encore à construire de nouveaux mondes sociaux, peuplés d'entités inédites et en nombre croissant.

Conditions et présupposés de l'artification

Le présupposé de base de l'artification consiste en notre croyance en la valeur supérieure de l'art. Grâce aux travaux des historiens et des sociologues, nous savons que cette croyance s'est construite puis stabilisée en Europe entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle, conjointement à l'émergence, pour chaque sphère artistique, d'une institution régulatrice, l'Académie, d'un corpus d'œuvres et de carrières canoniques qui dressent une barrière entre art et non-art, entre

² Pour un panorama des travaux de ce courant, voir Harold Fromm (2003).

les artistes et les autres, et notamment entre artisans et artistes et entre professionnels et amateurs (Heinich 1993).

Le 20^{ème} siècle, en revanche, ne connaît plus le canon unique et voit se multiplier les instances de régulation et de reconnaissance. Il se caractérise par un processus incessant d'absorption et de requalification de formes nouvelles en art (Zolberg & Cherbo 1997). La frontière ne cesse d'être redéfinie et la course à la valeur semble sans fin (Heinich 1998).

Parmi les conditions qui rendent ce processus possible et expliquent son extension, on peut en relever deux : l'accent mis sur l'art comme activité (et non comme objet), et la multiplication des instances de légitimation. Ceci a des implications importantes.

Qu'il y ait désormais une multiplicité d'instances de reconnaissance et de régulation de l'art semble établi. Ce n'est plus l'Académie qui fait l'artiste, mais le public, les journaux, les collectionneurs, les jurys, les directeurs de galerie ou de festival, les commissions d'attribution des subventions, les commanditaires, les statisticiens, les sociologues, les systèmes de retraite et d'assurance-maladie, etc. Des populations de plus en plus nombreuses et de plus en plus diversifiées sont engagées dans l'artification et en tirent, le cas échéant, des bénéfices. Ceci contribue à expliquer à son tour que les formes de l'art soient de plus en plus variées et inattendues. On sait désormais à quel point l'action des marchands et des critiques au 19^{ème} siècle a contribué à la fin du système académique en peinture et en sculpture ; au 20^{ème} siècle on peut identifier d'autres intermédiaires ou « entrepreneurs d'art » qui viennent bousculer les catégories existantes et offrir des espaces nouveaux pour l'incubation de la valeur artistique : des peintres, des médecins et des directeurs de musée dans le cas de l'art asiliaire (Bowle 1997) ; des instituteurs, des missionnaires et des agents du gouvernement, dans le cas de l'art aborigène d'Australie (de Roux, 2004) ; des travailleurs sociaux, des fonctionnaires et des directeurs de théâtre, dans le cas de la danse hip-hop (Shapiro 2004b) ; des anthropologues, des collectionneurs et des directeurs de musée dans le cas de l'art africain (Errington 1998) ; des ouvriers et leurs familles, des conseillers municipaux, des directeurs de musée dans le cas de « l'art singulier » (Moulinié 1999) ; des industriels, des ingénieurs du son, des journalistes et des mélomanes dans le cas du phonographe (Maisonneuve 1999), etc. En France, en particulier, on insistera sur le rôle des agents de l'Etat, à tous les échelons de la puissance publique, des municipalités aux administrations centrales, en passant par les départements et les régions.

On a davantage d'intermédiaires, mais également des populations de plus en plus nombreuses et diversifiées de postulants au statut d'artistes. Nous l'avons dit, le nombre d'artistes reconnus est en augmentation. De plus, des membres de groupes dominés et marginalisés accèdent à une nouvelle dignité sociale par la voie de l'art : les peuples anciennement colonisés, les minorités ethniques, des exclus du monde du travail, des groupes sociaux minorés, etc. Le terme américain de *outsider art* rend compte de ce phénomène. Mais les nouveaux artistes peuvent également être les détenteurs d'une capacité technique ou d'une compétence particulière, qui, dans un contexte donné (le développement d'un nouveau secteur économique, par exemple) se voit requalifiée et valorisée. On pense aux disciplines telles que le *video art* (Giallu 1999) ou l'art informatique (Fourmentraux & Sauvageot 1998).

L'augmentation du nombre et de la diversification sociale de la population des personnes impliquées dans les processus d'artification implique non seulement une éventuelle intensification des luttes d'intérêts, mais encore une multiplication des types de ressources, d'objets techniques, de réseaux d'interconnaissance, de visions du monde, etc. qui sont mobilisés et qui pouvaient jusque là être inédites dans les mondes de l'art.

Deuxième point à relever : désormais l'accent est mis sur l'art comme activité plutôt que comme objet. Ceci peut être mis en relation avec le « basculement post-moderne » des mondes

de l'art après 1960 environ (Huyssen 1986), mais aussi avec les transformations globales de la conception de la personne dans nos sociétés (de Singly 2000 ; Dubar 2000). Idéalement, tous les individus sont porteurs d'une authenticité profonde dont la réalisation expressive est légitime, et qui peut légitimement être rendue publique. Sous ce rapport, tous sont égaux. L'art, comme expression dans l'espace public du Soi profond, est l'une des voies privilégiées de cette réalisation, qui vaut affirmation identitaire des individus et des groupes. Ainsi, l'artification est une des modalités d'un processus plus général d'objectivation et d'institution de la culture qui s'appuie l'injonction générale de réalisation de soi. Celui-ci est défini par Daniel Fabre comme « la mise à distance par les sociétés elles-mêmes d'un certain nombre d'objets, de pratiques et de savoirs constitués en réservoirs de signes pour l'identification collective et individuelle » (Ciarcia 2001).

Surveiller les frontières, arpenter les espaces

Concernant l'indétermination actuelle des frontières des mondes de l'art, V. Zolberg et J. M. Cherbo (1997) concluent de la manière suivante : « la transgression et le maintien des frontières coexistent dans un état de tension chronique ». Ceci peut être reformulé de manière plus précise, me semble-t-il, si on porte l'attention davantage sur le fonctionnement des espaces que sur les frontières qui les délimitent. Je dirais plutôt qu'il y a coexistence de plusieurs paradigmes d'action, dont les uns portent plutôt à la transgression et les autres plutôt au maintien des frontières. En France, les deux paradigmes principaux sont la démocratie culturelle et la démocratisation culturelle ; ceux-ci existent cependant sous d'autres formes dans d'autres sociétés.

L'un est un paradigme anthropologique, selon lequel l'art est l'expression de groupes ou d'individus socialement et spatialement situés, et dont le développement est lié, entre autres, à la conception de la personne que je viens d'évoquer. Selon ce modèle, les transgressions des frontières de l'art se font au nom du droit à l'expression, de l'authenticité artistique et de la restauration de la dignité bafouée d'une personne ou d'un groupe. En France, elle se traduit d'ordinaire dans les termes de la démocratie culturelle, l'une des orientations de l'action publique. L'autre participe du paradigme de la conversion à la 'bonne' culture (Passeron 1990) selon lequel l'art consiste en un corpus d'œuvres anhistorique, dont la valeur est universelle, indépendante des propriétés sociales de leurs auteurs, et dont il faut favoriser l'accès au plus grand nombre. Le maintien des frontières se fait au nom de l'intégrité de ce corpus et des valeurs de solidarité qu'il exprime ; dans le langage de l'action publique ceci se traduit en France par « démocratisation culturelle ». ³ Ainsi selon Michel Melot (2004), l'artification c'est aussi l'entrée dans le discours de l'histoire de l'art. On peut noter que ceci est l'exacte préoccupation de certains danseurs hip-hop : « le hip-hop, c'est un tournant dans l'histoire de l'art », selon un danseur et chorégraphe de 35 ans de la banlieue parisienne.

Quoiqu'il en soit, les deux orientations sont des projets politiques, que l'Etat s'en mêle ou non. Dans un cas, l'artification se traduira par l'avènement public d'une expression nouvelle, dans l'autre par l'enrichissement du corpus des œuvres légitimes. Mais les deux sont également des types-idéaux qui laissent place, dans la réalité, à une infinité d'actions beaucoup plus complexes qui intègrent, à des moments différents, et selon les personnes en présence, des éléments de l'un ou l'autre type, et des jugements divergents sur leur sens et leur valeur. La danse hip-hop donne de bons exemples de ces variations : ce qui a pu être l'expression d'un groupe social à un moment donné s'est désormais transformée et doit donc, selon certains, être intégré au répertoire de la danse contemporaine (Shapiro 2004a) ; l'effet de la démocratie culturelle est d'enrichir le corpus des œuvres que la démocratisation doit rendre

³ Dans sa typologie de l'action culturelle, J.-C. Passeron (1990) définit une troisième modalité, celle de la révolution artistique, qui veut bouleverser les conditions mêmes de la production artistique et abolir la frontière entre art populaire et art d'élite.

accessibles. Selon d'autres, la danse hip-hop demeure une expression spécifique et mineure, tout en ayant une vertu éducative comme voie d'accès au Grand Art (Lafargue 2003) ; dans ce cas la démocratie culturelle est soumise aux impératifs de la démocratisation. Voilà un exemple à la fois du passage d'un modèle d'action à l'autre, et d'interprétations divergentes des deux modèles.

Ce que je viens de proposer est un classement parmi d'autres ; on y met l'accent sur les aspects politiques des transformations et sur l'art comme un enjeu d'intérêts. Je ne prétends pas par là épuiser la réalité des significations que les acteurs donnent aux personnes, aux objets et aux situations. On trouvera une vision de l'artification tout autre chez Véronique Moulinié, par exemple, lorsqu'elle met l'accent sur les différents sens du beau et de l'artistique dans le système d'échanges au quotidien qui lient parents, amis et « ouvriers », ces producteurs d'un « art singulier » issu de la *perruque* ouvrière qui commence d'intéresser les collectionneurs et les directeurs de musées (Moulinié 1999).

Une artification sans fin ?

Reste la question de la course à la valeur et de ce qui semble être la tendance à l'extension infinie des marchés de l'art, au nom des valeurs de singularité ou d'authenticité. Le processus que Nathalie Heinich a décrit pour l'art contemporain trouve son pendant dans le cas de « l'art ethnique » : « La rareté du 'véritable' pousse à la production et à la reclassification pour le marché d'artéfacts qui matérialisent dans des configurations différentes des catégories plus anciennes. De nouveaux types d'artéfacts viennent remplir les espaces conceptuels préexistants de l'authentique, de l'ethnique/naturel/primitif, et de l'art (ou de l'artistique), dans diverses permutations et combinaisons de ces trois attributs. La marchandisation s'opère selon la théorie classique du déchet : des objets et des classes d'objets autrefois invisibles (des « déchets ») deviennent des objets qui circulent, à savoir des marchandises ; quelques uns de ces derniers deviennent des objets durables. Le marché, les politiques de *revival* culturel et artistique ainsi que les travaux universitaires, tous promeuvent et légitiment ces productions et reclassifications nouvelles » (Errington 1998).

Comme l'art contemporain, l'art primitif, devenu art ethnique, voit sans cesse ses frontières repoussés. On note des processus analogues pour les objets techniques obsolètes ou des productions artisanales dans les sociétés occidentales. De sorte qu'on ne voit pas au nom de quoi la tendance générale à l'artification devrait s'épuiser, puisque « tout ce qui porte la marque de la main de l'homme » est susceptible d'être redéfini comme art (Joseph Alsop, cité par Zolberg & Cherbo).

C'est pourquoi il est particulièrement intéressant de se pencher non seulement sur l'artification et la manière dont elle interroge les catégories et les définitions de frontière, mais aussi sur la résistance à l'artification, la désartification et l'artification inaccomplie.

Quelles limites à l'artification ?

L'histoire des graveurs au 18^{ème} siècle, du stéréographe et du phonographe au 20^{ème} siècle fournissent des exemples de désartification ou d'artification inaccomplie.

Au moment où la distinction entre artisanat et art était encore peu assurée, les graveurs anglais (*reproductive etchers*) ont pu, pendant une période, se prévaloir du statut d'artistes. Mais devant l'opposition des peintres, l'entrée à la Royal Academy leur fut refusée, au motif du manque d'originalité de leur pratique. Par la suite, la gravure de reproduction entra dans une période de déclin (Fyfe 2000). De même, Howard Becker se demande pourquoi les stéréographies, qui connurent un grand développement dans les années 1920-30, ne devinrent pas des œuvres d'art, à l'instar de la photographie ; les fabricants ne surent pas diversifier leur production ; elle resta à la marge du monde de l'art pour ensuite disparaître. Selon cet auteur,

le déclin d'un monde de l'art est dû à l'affaiblissement des liens de coopération et d'organisation qui le structurent (Becker 1988).

Les travaux de Sophie Maisonneuve (2001) sur la « machine parlante » montrent comment ce nouvel objet technique vient enrichir le monde de la musique classique, dans toute la première partie du 20^{ème} siècle. Alors qu'à ses débuts il était destiné à un usage administratif (sur le modèle de ce qui deviendra plus tard le dictaphone), le gramophone est baptisé « instrument de musique », par analogie avec le piano. Il se développe tout un dispositif social d'organisation de l'écoute : séances dans de grands auditoriums, selon le modèle du concert classique, mais aussi création de publications spécialisées, émergence d'une critique spécialisée et d'une codification progressive des conditions de la bonne réception. Dans cette phase les mélomanes amateurs de disques jouent un rôle important.

Il y a à la fois artification de l'usage et artification de l'objet lui-même. Les fabricants et les journalistes comparent la facture du gramophone à celle de la lutherie instrumentale ; ils mettent en équivalence le disque et le chanteur (une publicité des années 1920 montre une platine et la photographie d'un chanteur imposant avec comme légende : « Both are Caruso »). Mais dans la décennie suivante le gramophone connaît un processus de désartification, si l'on peut dire, puisqu'il est alors redéfini comme un simple vecteur technique pour la diffusion d'une musique faite ailleurs, alors que l'enregistrement, au contraire, « s'artifie ». Enfin, dans les années les plus récentes, il est de nouveau réinventé comme instrument de musique : les DJ en jouent en utilisant des techniques comme le scratch ou le sampling, et sont assimilés par certains à des compositeurs-interprètes. Le tourne-disque, devenu désormais obsolète comme dispositif d'écoute de la musique enregistrée, est redéfini comme instrument de percussion dans les nouveaux classements musicologiques.

Dans ses travaux sur les « types très doués » qui, après une journée à l'usine, font des statues pour leur jardin, transforment des culasses en pots de fleurs, tournent le bois, réalisent des objets surprenants, Véronique Moulinié (1999) évoque ces « artistes singuliers » qui font l'admiration de leurs voisins et de leur famille. Elle souligne l'ambiguïté de leur rapport avec les mondes du travail et de l'art, et comment leurs créations sont à la fois dans la continuité et en rupture avec l'univers domestique et quotidien. Ici l'artification et la résistance à l'artification sont finement imbriquées et mêlent plusieurs registres de valeurs ; les « ouvriers » eux-mêmes peuvent refuser l'appellation d'artiste, au nom du travail ; leurs descendants peuvent la refuser au nom de valeurs familiales ; le collectionneur, le conseiller municipal et le journaliste émettront des jugements sur ses productions au nom de l'esthétique, du respect de l'environnement ou du développement local.

La danse hip-hop donne un exemple à la fois d'une artification fragile et de résistances à l'artification. Cette activité est désormais reconnue comme une discipline artistique, mais de manière différente selon les personnes. Certains directeurs de théâtre et chorégraphes établis y voient un courant de la danse contemporaine, un style particulier, qu'ils aiment à intégrer dans leurs productions scéniques. En revanche, des danseurs et chorégraphes hip-hop d'origine populaire y voient un genre artistique spécifique qu'ils veulent promouvoir comme tel.⁴ Encore d'autres responsables d'équipements culturels considèrent bien qu'il s'agit d'un genre spécifique, mais mineur, destiné aux jeunes, et plus proche du cirque et de l'acrobatie que de l'art ; ils le programment comme tel. Enfin, pour sortir de ce qu'ils estiment être « de la politique », d'autres encore font un pas de côté, et tentent de construire une danse hip-hop qui relève clairement du spectacle sportif populaire, à l'instar du patinage artistique ou de la danse sportive. Ces désaccords renvoient clairement à des concurrences au sein du monde de la danse et du spectacle vivant, à des luttes pour la distinction sociale, mais aussi à des manières

⁴ Sur l'importance de la distinction entre genre et style, voir Heinich 2004.

très différentes de vivre et de comprendre la danse (Milliot 2002). On trouve ainsi des promoteurs de l'artification et des résistants à l'artification à la fois chez les danseurs hip-hop et chez les responsables institutionnels, dans le secteur privé et le secteur public. Un « monde de l'art » de la danse hip-hop se constitue, mais il est traversé par des courants contraires, qui le tirent vers des interprétations différentes de ce qu'est l'art, vers la variété, vers le sport, et vers l'action sociale (Shapiro 2004b).

Questions

Réfléchir à l'artification ne relève pas que de la curiosité scientifique. On cherche à comprendre le sens de l'extension grandissante du domaine de la culture et la tendance à la transformation infinie d'objets et d'activités en patrimoine culturel et/ou en art. On a pu parler de l'émergence d'une *culture society* (Morato 2003), d'une société où l'indétermination des frontières de l'art va croissant. Ce phénomène gagnerait à être relié aux changements importants qui ont lieu dans le monde du travail (la tertiarisation de l'économie, la mobilisation croissante des savoirs abstraits, l'exigence d'innovation et d'engagement vocationnel en sont parmi les traits) et dans le rôle de l'Etat.

Il nous faut nous s'assurer que le processus est avéré, et donc multiplier les recherches empiriques. Il faut également multiplier les angles d'attaque pour tenter de le comprendre. On peut analyser l'extension ou l'institution de la culture comme une intensification de la production de signes identitaires collectifs et individuels (Fabre ; Ciarcia 2001), alors que les changements socio-économiques importants déstabilisent les identités traditionnelles : dans la famille, dans le monde du travail, dans le domaine des croyances, les liens communautaires s'affaiblissent au bénéfice des relations sociétales (Dubar 2000). L'art et la culture apparaissent alors comme des activités de compensation qui permettent à la fois de faire communauté et de restaurer l'identité individuelle. Nous pouvons aussi l'analyser d'un point de vue socio-économique, en nous demandant sur quelles actions débouche le discours sur la créativité et l'engagement dans le travail et dans quelles conditions elles approfondissent l'exploitation ou donnent des espaces de liberté aux personnes (Boltanski et Chiapello 2000). On peut également tenter de la comprendre dans sa relation avec le politique et l'affaiblissement des fonctions traditionnelles d'intégration et de protection assurées par l'Etat. Alors que l'on constate la défaillance « des domaines classiques de la socialisation, la famille et l'entreprise », ces dispositifs à la fois de « disciplinarisation des conduites » et de construction des solidarités (Donzelot & Estèbe 1994), on ne peut qu'être frappé par l'importance de l'investissement de certains agents de la puissance publique dans l'art et la culture et le rôle prépondérant qu'ils jouent dans leur extension.

LISTE DES OUVRAGES CITES

- BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (1982).
- BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, nrf essais, 2000.
- BOWLER Anne E., « Asylum Art : the Social Construction of an Aesthetic Category », in V. Zolberg & J. M. Cherbo, *Outsider Art*, New York, Cambridge University Press, 1997.
- CIARCIA Gaetano, « Croire aux arts premiers », *Gradhiva*, n° 158-159, avril-septembre 2001 ; 339-352.
- DONZELOT Jacques, ESTEBE Philippe, *L'Etat animateur. Essai sur la politique de la ville*, Paris, Esprit, 1994.
- DUBAR Claude, *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris PUF, 2000.
- ERRINGTON Shelly, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London, 1998.
- FROMM Harold, « The New Darwinism in the Humanities. Part II : Back to Nature, Again », *The Hudson Review*, Volume LVI, Number 2, Summer 2003 ; et <www.hudsonreview.com/frommSu03.pdf>.
- FYFE Gordon, *Art, Power and Modernity : English Art Institutions 1750-1950*, Leicester University Press, 2000.
- Giallu, revue d'art et de sciences humaines*, n° 5, 1995 ; articles sur la vidéo.
- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste*, Paris, Minuit, 1993.
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- HEINICH Nathalie, « A propos de 'De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique' », in N. Heinich et J.-M. Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Paris, Jacqueline Chambon, 2004.
- HUYSEN Andreas, *After the Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1986.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, « L'opéra de Bordeaux, la danse hip-hop et ses publics », *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.
- MAISONNEUVE Sophie, « De la 'machine parlante' à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-30 », *Terrain* n° 37, septembre 2001.
- MELOT Michel, « La métamorphose selon Malraux », communication, *Séminaire du LAHIC*, printemps 2004.
- MILLIOT Virginie, « La mise en scène des cultures urbaines ou la fabrique institutionnelle du métissage », *L'Observatoire* n° 22, printemps 2002.
- MORATO Arturo Rodriguez, « The Culture Society : A New Place for the Arts in the Twenty-First Century », *The Journal of Arts Management, Law and Society*, volume 32, N° 4, Winter 2003.
- MOULINIE Véronique, « Des 'ouvriers' ordinaires. Lorsque l'ouvrier fait le/du beau », *Terrain* n° 32, mars 1999.
- PASSERON Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan 1990.

de ROUX Emmanuel, « Les Aborigènes, peintres du temps », *Le Monde*, 8 avril 2004.

de SINGLY François, *Libres ensemble. L'individualisme dans la vie commune*, Paris, Nathan, 2000.

SAUVAGEOT Anne & FOURMENTRAUX Jean-Pierre, « Culture visuelle et Cyberart », *Champs Visuels*, n° 10, 1998.

SHAPIRO Roberta, « La danse à l'envers », in V. Nahoum-Grappe et O. Vincent, *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2004a.

SHAPIRO Roberta, « The Aesthetics of Institutionalization : Breakdancing in France », *The Journal of Arts, Management, Law and Society*, n° 33, Winter 2004b.

ZOLBERG Vera & CHERBO Joni Maya, *Outsider Art. Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, New York, Cambridge University Press, 1997.