



LES MONDES DE L'ART D'HOWARD BECKER



PARTIE I : PRÉSENTATION

PRELUDE

Les étudiants qui doivent lire « les mondes d'art » de Howard Becker ont à la fois de la chance et peu de chance par rapport aux générations précédentes. En effet, depuis que cette épreuve existe les candidats aux concours ont du lire « Langage et pouvoir symbolique » de Pierre Bourdieu, « La société contre l'Etat » de Pierre Clastres et « Masculin-Féminin » de Françoise Héritier. Ces ouvrages présentaient des difficultés qui leur étaient spécifiques. Le livre de Bourdieu est écrit dans un langage d'un abord très difficile et le lecteur pouvait être tenté d'en abandonner la lecture. Les livres de Clastre et d'Héritier sont beaucoup plus lisibles mais sont des ouvrages d'ethnologie, discipline qui a ses codes et ses exigences propres que les étudiants ne connaissent pas et qui rendent la lecture hasardeuse. Rien de tout cela avec Howard Becker. Il s'agit d'un ouvrage de sociologie, discipline à laquelle une partie des étudiants a eu accès (s'ils ont suivi un enseignement de sciences économiques et sociales) et dont l'écriture est limpide; c'est ce dernier point qui peut poser problème. En effet, Becker s'efforce de décrire de manière simple et claire le monde des pratiques artistiques et le lecteur non sociologue peut avoir l'impression d'être confronté à des évidences, des banalités, des choses qu'il connaît déjà ; il risque donc de ne pas voir ce qu'il y a d'important à retenir. On le verra alors tourner et retourner le livre dans tous les sens en se demandant ce qu'il peut en faire. C'est dans une certaine mesure assez similaire au travail de Georges Perec, « *La vie mode d'emploi* » ou « *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* » où en octobre 1974, il s'est installé pendant trois jours consécutifs place Saint-Sulpice à Paris afin de décrire tout ce qu'il pouvait apercevoir, jusqu'au plus infime détail.

Imaginons qu'on confie à un professeur de SES la lecture d'une description d'une bataille célèbre, de la Marne, de Crécy ou des Thermopyles. N'étant pas historien il risque de n'y voir qu'une histoire de guerriers qui se tapent dessus à coup d'épée, d'arbalètes ou de fusil et, à la description de types armés de fusils dans des automobiles, il risque de confondre l'élan qui a permis de remporter la victoire de la Marne avec une sortie de chasse le Dimanche. Il lui manquera évidemment le contexte historique et toutes les connaissances sur l'Histoire antérieure pour comprendre cette bataille. Il lui manquera aussi la compréhension d'autres batailles qui permettra une analyse comparative. En d'autres termes, et les profs de SES ont beau souvent apprécier l'Histoire et être obligés de la mobiliser pour faire des analyses économiques ou sociologiques, il manquera tout le métier d'Historien (le métier ne désignant pas une profession mais l'ensemble des savoirs et savoir-faire qu'on accumule au cours d'années de pratique).

Un autre sociologue, Erving Goffman, peut donner la même impression lorsqu'il consacre plus de 500 pages en deux volumes à décrire ce que nous faisons tous les jours (marcher, se croiser dans la rue, se dire bonjour,...). Une de mes anciennes élèves a jadis parfaitement résumé l'apport de Goffman. Après avoir lu les deux tomes elle m'a déclaré « C'est bizarre, je n'ai rien appris dans ces livres mais depuis leur lecture je ne vois plus le monde de la même manière ! ». Grâce à la lecture ajoutée aux cadres d'analyse qu'elle avait reçus en cours de SES, elle a pu jeter un autre regard sur la réalité que le regard commun et parfois naïf de tout un chacun.

C'est un peu ce qu'on peut faire avec le livre de Becker mais il faut pour cela connaître les cadres d'analyse de la sociologie et notamment de la sociologie de l'Art. Ce sera l'objet de la première partie de mon intervention.

LA SOCIOLOGIE

Avant d'aborder l'analyse du livre de Howard Becker, il est nécessaire de situer celui-ci dans le cadre des champs sociologiques adéquats (des arts, de la culture,...) et de situer ces champs dans le cadre de la sociologie qui n'est pas forcément connue de tous.

Naissance de la Sociologie

La sociologie est une discipline jeune puisqu'elle date du 19^e siècle. On pourrait fixer sa naissance de l'utilisation du terme « sociologie » par Auguste Comte en 1839 (qui passe pour être le créateur du terme bien que celui-ci ait été utilisé par l'abbé Sieyès dans les années 1790). Toutefois la pratique sociologique s'est développée avant que le terme soit inventé. Ce n'est pas par hasard qu'elle naît au 19^e siècle car elle est concomitante de bouleversements du monde d'alors avec les révolutions démocratiques et la révolution industrielle. Ces révolutions entraînent suffisamment de bouleversements pour que les contemporains s'interrogent et sur les causes de ces bouleversement et sur le devenir de la société mais à la réflexion méditative typique des philosophes, et dans le cadre de la valorisation de la science et de la

raison, certains auteurs vont essayer d'y substituer une approche scientifique et notablement quantitative. C'est le cas, par exemple, de Le Play qui étudie des familles ouvrières au 19^{ème} siècle et reconstitue des budgets ouvriers ou fait des inventaires divers (meubles, linge,...) afin d'en tirer des conclusions permettant d'améliorer la condition sociale des ouvriers; c'est aussi le cas d'Adolphe Quételet qui utilise le concept de « Loi Normale » en statistique et inventera la notion « d'homme moyen ».

Mais on estime généralement que la sociologie moderne va véritablement apparaître à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle dans trois pays, la France, l'Allemagne et les Etats-Unis, ce que leurs contextes respectifs explique. La France de la fin du 19^{ème} siècle, c'est la France de la seconde révolution industrielle, des grèves ouvrières (cf *Germinal*) mais aussi de l'instauration de la République, du conflit religieux et de l'affaire Dreyfus. Avant 1835 et la mise en place du Zollverein on ne pouvait pas parler de l'Allemagne comme d'une Nation et c'est donc à la fin du 19^{ème} siècle que l'Allemagne Wilhelminienne va se construire en tant que Nation sur un mode bureaucratique. Enfin les Etats-Unis sont également une nation en construction, déjà bien étudiée par Tocqueville, philosophe politique revendiqué par les sociologues, mais une Nation qui se construit sur des conflits : guerres indiennes, guerre de sécession, conflits ethniques (évoqués dans « *Gangs of New-York* » de Scorsese). C'est aussi là que se développe les concentrations urbaines les plus énormes de l'Histoire comme Chicago dont la population passe de moins de 5000 habitants en 1840 à plus de 3 300 000 en 1930.

Trois regards

Durant ces bouleversements une des questions principales qui se posent aux penseurs est la place de l'individu par rapport au groupe et à la société. Schématiquement trois approches sont possibles.

La première est dite « holiste » (holiste : « tout ») et Durkheim en est le représentant le plus connu. Pour lui, l'individu naît dans une société déjà existante dont les contraintes s'imposent à lui (le fait d'être garçon, français, etc... impose un certain nombre de contraintes malgré les libertés d'action qu'on peut avoir). Il définit donc le fait social comme une contrainte qui s'exerce sur les individus et qui va se révéler dans sa généralité d'où une tendance à utiliser des méthodes quantitatives (statistiques,...). Un des prolongements de cette approche consiste à examiner la place que les individus et les phénomènes sociologiques occupent dans l'ensemble social. On les étudie sous l'angle de ce qu'ils apportent à l'ensemble : ainsi on s'intéressera au rôle des hommes et des femmes au 20^{ème} siècle ou bien à la fonction que remplit la Religion dans la Société d'où l'appellation de « démarche fonctionnaliste ». Ces démarches (holiste et fonctionnaliste) très utiles ont cependant le défaut de considérer les individus comme étant « agis » par la société plus que comme des êtres agissants.

D'autres démarches invitent à voir les individus autrement que comme des « automates sociaux » qui accompliraient leurs tâches quasi mécaniquement mais comme des individus capables de réflexion, de stratégie et de changement. Max Weber, sociologue et économiste allemand, considère qu'il faut analyser la façon dont l'individu réagit face aux contraintes qu'il rencontre. Il développe alors une approche « compréhensive » c'est-à-dire une sociologie interprétative où l'essentiel est de savoir quelle signification l'individu donne à son action.

Enfin un troisième auteur, aujourd'hui un peu moins connu mais tout aussi important que Durkheim et Weber, s'appuie sur l'action réciproque (ou interaction) ; il s'agit de l'allemand Georg Simmel. Il ne s'intéresse prioritairement ni aux contraintes que le groupe exerce sur l'individu ni à l'action de l'individu mais à ce qu'il se passe entre deux ou plusieurs individus ou entre deux ou plusieurs groupes c'est dire à l'interaction. Simmel a probablement été le plus célèbre des trois à son époque et il se trouve qu'un ancien journaliste américain, Robert Ezra Park, a suivi ses cours à Berlin. Park a ensuite fait partie des fondateurs de la première université s'intéressant à la sociologie à Chicago. Chicago était une métropole en pleine transformation avec une immigration massive, des phénomènes de ségrégation et une forte criminalité ; la méthode privilégiée a été celle du travail de terrain consistant pour le sociologue à intégrer des groupes comme des groupes de délinquants (« observation participante ») ou à pratiquer des entretiens (avec un pickpocket par exemple). Il suffisait pour cela aux sociologues de Chicago de « traverser la rue » mais cela n'interdit pas d'utiliser conjointement des données statistiques ou de construire des modèles abstraits

De ces trois auteurs sont nées trois traditions sociologiques : le holisme (Durkheim), l'individualisme méthodologique (Weber) et l'interactionnisme, appelé également « interactionnisme symbolique (Simmel). Howard Becker appartient

clairement à la tradition de l'interactionnisme : on ne trouvera pas souvent chez lui de données statistiques et, parfois, des modélisations mais l'essentiel de son travail est composé d'entretiens, d'observations et de références à ses propres pratiques (notamment de pianiste de Jazz).

HOWARD BECKER

Né en 1928, c'est un sociologue américain vivant à Paris et pianiste de jazz professionnel pendant 17 ans. Il se situe dans la tradition de l'Ecole de Chicago ou de « l'interactionnisme symbolique ». Son travail est surtout un travail de terrain fait d'entretiens dans lequel il n'envisage pas trop les conditions macrosociologiques et les rapports de classe (en opposition, par exemple, avec des approches marxistes). Il est surtout connu pour son livre « Outsiders » publié en 1963 aux EU (et en 1985 en France). Dans cet ouvrage il s'intéresse à la question de la déviance. En sociologie, on parle de déviance dès lors qu'un comportement ou qu'une situation ou un statut est considéré comme sortant de la norme et donne lieu à des réactions de rejet. Les plus évidents sont les comportements criminels ou délictueux qui peuvent donner lieu à des peines de prison ou à des amendes. Mais on peut également penser à des comportements qui, s'ils ne sont pas illégaux, seront moralement rejetés par les autres.

La déviance peut concerner également non des comportements mais des statuts ou des situations. En l'absence d'équipements adéquats, une personne handicapée ne pourra pas toujours participer à un certain nombre d'activités communes et sera exclue du groupe. Cela peut aboutir à des formes de stigmatisation. De plus, les enquêtes faites sur la perception du handicap montrent que les individus lambda voient les personnes handicapées à la fois comme des personnes faibles qu'il faut aider (y compris contre leur gré) et comme de « quasi surhommes » qui ne doivent pas se plaindre.

Une des analyses les plus spontanées de la déviance est de se demander pourquoi un individu adopte un comportement déviant – un vol de nourriture peut s'expliquer par la volonté de se nourrir ou par la cupidité, tel comportement pourrait s'expliquer par une configuration psychologique spécifique. On peut aussi expliquer le comportement par un contexte spécifique : ainsi, on peut expliquer la montée des atteintes aux biens (vols,...) par la valorisation de la possession de biens dans une société alors que les moyens d'y accéder légalement se raréfient (NB : il faut garder à l'esprit qu'il s'agit d'explications et non de justifications). Becker adopte un autre mode d'approche qu'il reprend de quelques remarques de Durkheim. Pour lui, il faut inverser la démarche c'est à dire ne pas commencer par se demander quelle est la règle et regarder comment un comportement déroge à cette règle mais commencer par regarder le comportement et se demander ce que la société en dit. Il développe alors la notion d'étiquetage (« labelling theory ») où l'important est de voir comment la société qualifie un comportement. L'exemple le plus évident est celui de l'homosexualité qui en un siècle est passée dans les pays occidentaux de crime (Oscar Wilde a été condamné au bagne pour crime de sodomie) à celui de perversion sexuelle puis de maladie mentale pour aboutir aujourd'hui à celui de comportement minoritaire mais accepté. Wlaczlawick indique d'ailleurs avec humour que la plus grande victoire de la médecine est ce jour de 1990 où on a guéri des millions de malades mentaux en enlevant l'homosexualité de la classification des maladies mentales dans le DMS (recueil international des maladies mentales). Il est à noter qu'il y a encore deux ou trois décennies un très grand nombre de français assimilaient l'homosexualité à la pédophilie (« ils agressent les petits garçons ! ») alors qu'aujourd'hui le premier est un comportement accepté et que le deuxième est la pire des déviances.

Les exemples de comportement qui passent de la déviance à la normalité ou prennent le chemin inverse sont très nombreux. Passant de la déviance à la normalité : IVG, homosexualité,... Passant de la normalité à la déviance : alcoolisation excessive, conduite en état d'ivresse, vin à la cantine des classes d'école primaire, abus sexuel sur son épouse (passant de devoir conjugal à viol conjugal). Certains comportements peuvent se trouver dans une situation intermédiaire sans doute provisoirement comme la transition de genre.

Howard Becker a une vision très ouverte de la recherche. Dans « comment parler de la société » il s'intéresse à la manière dont les différentes disciplines, scientifiques ou non, s'intéresse à la question de la société. Il s'intéresse aux sociologues, historiens et statisticiens bien sûr mais il considère que les arts ont aussi leur mot à dire et envisage la manière dont le théâtre, le roman, la photo, la musique abordent la question de la représentation de la société. Quand il fait une recherche sociologique il fait « feu de tout bois » : la lecture des travaux écrits par d'autres sociologues va entrer

en ligne de compte mais pas de manière prioritaire car il utilise surtout des témoignages et anecdotes des professionnels qu'il connaît ainsi que sa propre expérience de musicien de jazz et de directeur d'exposition photographique.

LA QUESTION DE LA SOCIOLOGIE DE L'ART

Nous avons vu que la sociologie s'est développée dans le but de répondre à la question des transformations de la Société. Elle a d'abord pris l'allure d'une sociologie générale (qui existe toujours) mais assez vite se sont développées des sociologies particulières se concentrant sur un domaine particulier (comme c'est le cas en Histoire) : sociologie de la religion, du travail, des croyances, de la culture, sociologie urbaine, rurale du genre, ... la liste est illimitée et il se crée toujours de nouveaux domaines d'analyse, souvent suivant l'angle sous lequel on veut aborder une question : ainsi la sociologie du travail a-t-elle permis la naissance d'une sociologie des organisations puis d'une sociologie des entreprises voire d'une sociologie des dirigeants d'entreprise, etc...

La sociologie de l'Art apparaît assez tardivement dans le développement de la sociologie et arrive sur un terrain déjà occupé par l'esthétique, la philosophie de l'Art et l'Histoire de l'Art. En un siècle, la sociologie de l'Art va passer par trois étapes. La première que Péquignot qualifie d' « Art dans la Société » analyse l'Art comme un élément inscrit dans la Société dans son ensemble et questionne la place qu'il occupe. A cette approche succède « La Société dans l'Art » c'est-à-dire l'analyse de l'Art reflétant la société dans laquelle elle s'inscrit. Enfin vient la perspective de « L'Art comme Société » c'est à dire de l'analyse de l'Art comme pratique humaine et son organisation.

Parallèlement, il y aura également une évolution des méthodes d'analyse. L'herméneutique et l'histoire sociale de l'Art seront privilégiées dans un premier temps. Puis à partir des années 1970 on commencera à valoriser les « enquêtes de terrain ». Trois noms seront associés à ces pratiques de l'enquête et domineront le champ de la sociologie de l'Art : il s'agit de Raymonde Moulin, de Pierre Bourdieu et d'Howard Becker.

LES MONDES DE L'ART D'HOWARD BECKER

PLAN DU COURS

PARTIE I : UNE APPROCHE SOCIOLOGIQUE DE L'ART ET DES ARTISTES.

- A) QU'EST-CE QUE L'ART ?
- B) QUI PRODUIT L'ŒUVRE D'ART ?
- C) LES MONDES DE L'ART.
 - 1) COOPÉRATION
 - 2) CONVENTIONS

PARTIE III : LES ÉTAPES DE L'ŒUVRE D'ART

- A) L'ESTHÉTIQUE
- B) MOBILISATION DES RESSOURCES
- C) DISTRIBUTION ET COMMERCIALISATION
- D) QUI DÉCIDE QU'UNE ŒUVRE D'ART EST TERMINÉE ?

IV) VARIATIONS

- A) ART, ARTISANAT, COMMERCE ET ACADÉMISME
- B) IDEAL-TYPES D'ARTISTES

V) STABILISATION ET CHANGEMENTS DES MONDES DE L'ART

- A) L'ART ET L'ÉTAT
- B) LE CHANGEMENT

INTRODUCTION

Howard Becker est un chercheur qui ne craint pas l'éclectisme et « brasser large ». Ainsi dans « Comment parler de la société » il mobilise les travaux des sociologues, des statisticiens, des romanciers, des photographes, etc... De même il ne craint pas ici de ne pas se spécialiser et de mobiliser l'ensemble des pratiques qu'on qualifie d'artistiques : la peinture, la photographie, l'architecture, la musique, le dessin (son point faible d'après lui), etc... Mais il va tirer ses connaissances non seulement de ses multiples lectures mais aussi des informations qui lui sont apportées par ses connaissances qui pratiquent un Art professionnellement (professeur de danse,...) et de son expérience personnelle de pianiste semi-professionnel de jazz et ses années à étudier la photographie (qu'il a choisie parce qu'il pense que les arts visuels constituent son point faible)

Becker commencera à travailler sur ce livre en 1970 pour le publier en 1982, et la première publication française date de 1988. Les exemples pris sont donc forcément datés et américano-centrés. Il n'est par exemple nullement question de street-art et, a fortiori, d'arts vidéos ou d'Intelligence Artificielle. Je me suis donc permis de mettre en encadré des approfondissements ou des compléments actuels qui ne font pas partie du livre de Becker mais qui permettent de prolonger la réflexion. Mes exemples seront générationnels et parleront peut-être aux membres du jury. A vous de compléter avec des exemples familiers de votre génération. Il faut signaler que son œuvre étant largement reconnue, il en sera fait des prolongements comme par exemple l'ouvrage collectif « Howard Becker et les mondes de l'art » (colloque de Cerisy), publié en 2013 aux éditions de l'École de Polytechnique. On y trouve des contributions de sociologues français portant par exemple sur le tournage d'une fiction télévisée (S. Chalvon-Demersay), sur la poésie française contemporaine (S. Dubois), l'utilisation de la Bande Dessinée (B. Zimmermann), l'univers numérique (F. Benhamou), etc... Cela suffit à montrer qu'il ne faut pas s'arrêter à l'apparente simplicité de ce livre.

PARTIE I : UNE APPROCHE SOCIOLOGIQUE DE L'ART ET DES ARTISTES.

A) QU'EST-CE QU'UNE ŒUVRE D'ART ?

La vision dominante qu'on se fait de l'Art et de l'artiste, aujourd'hui encore, est que la production artistique est aisément identifiable et distincte d'autres types de production par son absence « d'utilité », par sa gratuité et surtout par sa beauté. Cette vision de l'art n'existe pas dans toutes les sociétés et à toutes les périodes de l'Histoire. Avant le 15^e siècle, l'Art restait généralement intégré à d'autres sphères, comme l'art religieux par exemple,... Une nouvelle étape apparaît au 19^e siècle avec la Révolution Industrielle et la production en série des objets : l'œuvre d'art tend alors à évacuer le critère d'utilité pour ne retenir que celui de beauté afin de se démarquer de l'artisanat et de l'industrie. C'est à cette époque que l'œuvre d'art acquiert le monopole de la référence à la beauté gratuite (« l'Art pour l'Art »).

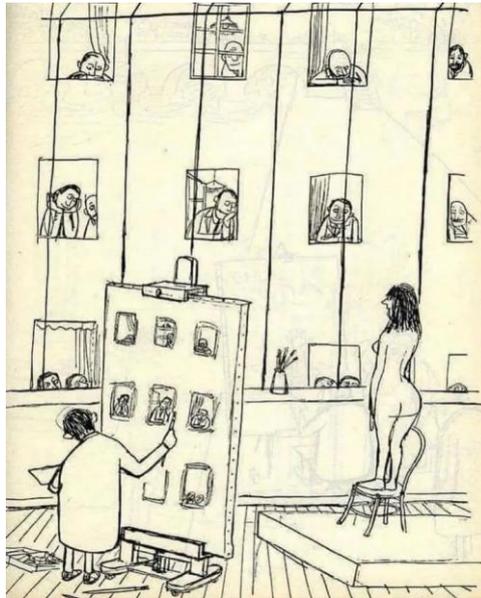
Mais si on met en avant l'idée que le « beau » est au cœur de la production artistique, on est bien en mal de déterminer ce « beau » car dès lors qu'on met un critère en évidence pour distinguer l'Art du « non Art » on va trouver de multiples contre-exemples. Cette vieille question est insoluble et Becker propose de la contourner par une approche sociologique.

En effet, un sociologue ne s'intéresse pas prioritairement à l'objet qui donne son nom à la recherche mais aux hommes qui s'intéressent à ces objets. Ainsi un sociologue de l'Art met au second plan la question de ce qui est beau et de ce qui détermine le beau dans l'absolu mais s'intéresse aux multiples personnages qui interagissent à ce sujet : les créateurs, les vendeurs, le public,... Donc si le sociologue ne s'intéresse aux critères du beau en tant que tels mais à la manière dont les individus s'approprient ces critères pour déterminer ce qu'est l'Art et notamment la manière dont les créateurs veulent imposer une certaine définition de l'Art pour que leur production soit qualifiée d'artistique et pour qu'eux-mêmes deviennent des artistes.

Brève de comptoir

« L'art ça sert à ce que des mecs se prennent pour des artistes, c'est tout ! »

(J.M. Gourrio : « Brève de comptoir »)



Le sociologue ne s'intéresse pas prioritairement à son objet d'étude
mais à ceux qui s'intéressent à cet objet.

Les frontières de l'art sont donc floues et difficiles à définir et pourtant nous avons souvent peu de mal à dire ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas. Par exemple, nous avons peu de mal à dire si un film de cinéma relève du domaine artistique ou non.

Au fond, l'Art pour un sociologue c'est ce qui est qualifié comme Art au sein d'une Société donnée et à un moment donné de l'Histoire. C'est une définition assez fréquente chez les sociologues qui disent souvent eux-mêmes qu'ils sont sociologues parce qu'ils occupent un poste de sociologue. Cela rejoint la « théorie de l'étiquetage » (« labeling theory ») du même Howard Becker. Du coup, les exemples pris par Becker ne correspondront peut être à ce que le lecteur estime être une œuvre d'art : peut-être tel exemple ne le sera-t-il pas pour lui mais le sera pour un autre lecteur ; peut être ne le sera-t-il pas au moment de la publication du livre mais personne ne rechignera à le qualifier d'œuvre d'art quelques décennies plus tard. Ce n'est au fond pas important puisque le processus de création existera dans tous les cas. De même, on peut toujours discuter de la qualification « d'œuvre d'art » pour les exemples que je donnerai mais il s'agira toujours de création d'œuvres.

ART : ÉTYMOLOGIE

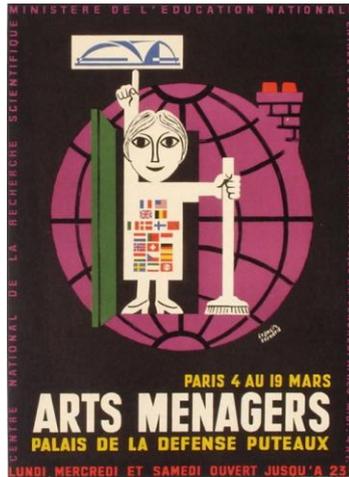
Il est toujours efficace de reprendre l'étymologie d'un terme. On peut pour cela avoir recours au Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI : <http://atilf.atilf.fr/>) ou au « Dictionnaire historique de la Langue Française » dirigé par Alain Rey (<https://dictionnaire-historique.lerobert.com/>). Dans ce dernier ouvrage le terme « Art » est présenté comme l'un des plus importants de notre Culture et a donc donné lieu à une multiplicité de déclinaisons et de sens que nous allons synthétiser ici (avec quelques raccourcis et des simplifications).

Dès l'antiquité et jusqu'au 19^e siècle, le terme est d'abord utilisé pour désigner une « façon d'être » ou une « façon d'agir » puis va désigner toutes les activités tendues vers un ordre. On en tirera l'idée d'*habileté acquise par l'étude ou par la pratique*. Dès le 13^{ème} siècle, il désigne l'habileté manuelle et professionnelle ; il nous en est resté les expressions de « l'art de... », « c'est du grand art », « l'enfance de l'art », « l'art et la manière », « un homme de l'art » (pour désigner par exemple un grand médecin), « l'art de la guerre », « les arts martiaux », « les arts mécaniques », « les arts libéraux », « les arts et métiers », « les arts ménagers »,... C'est seulement entre le 18^e et le 19^e siècle que le mot prend son sens actuel où il désigne une production marquée par son caractère esthétique ainsi que l'importance du sentiment et de l'expressivité ; c'est à ce moment qu'on parle de « l'art pour l'art » et qu'apparaissent

les « Arts décoratifs ».

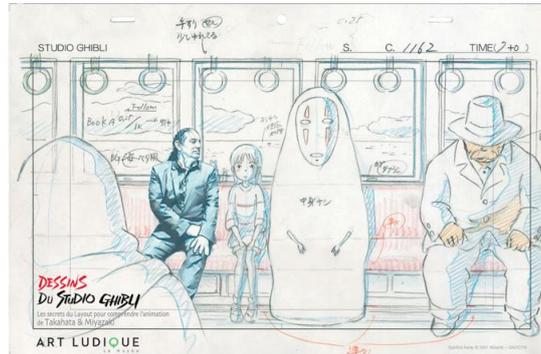
C'est dans l'ancien sens désignant une technique contrôlée que les anciens nommèrent les arts correspondant aux diverses muses. De même, au début du 20^è siècle on reconnaissait l'existence de six arts classiques : la littérature (dont la poésie), l'architecture, la sculpture, la musique, les arts visuels, les arts de la scène. On ajouta ensuite un 7^è Art, le cinéma. Puis la BD réclama en 1964 le statut de 9^è Art (considérant que le 8^è Art serait la télévision). A partir des années 2000, les jeux vidéo sont considérés comme forme d'expression artistique.

On comprend que l'usage du terme soit aujourd'hui extrêmement diversifié : « Arts majeurs et mineurs », « Art populaire, « art pauvre », « art conceptuel », « Pop art », « arts vidéos », « arts ludiques » (A Paris, le « musée des arts ludiques » a connu une existence éphémère) et récemment « Prompt Art » (Art créé par intelligence artificielle).



Salon des Arts ménagers (1923-1983)

LE MUSÉE DES ARTS LUDIQUES



Musée des « Arts Ludiques » : 2013-2018 : installation en bord de Seine – 2023 : gare saint Lazare. Expositions passées : Pixar - L'art des Super-héros Marvel - Dessins du Studio Ghibli – Aarsman -L'Art dans le Jeu vidéo : L'inspiration française - L'Art de Blue Sky StudiosL'Art des studios d'animation Walt Disney - L'Art de DC : l'Aube des Super-Héros - L'Épopée artistique de la Trilogie *Dragons* - DreamWorks Animation

LE PROMPT ART

Imaginez n'importe quelle image : Sean Connery en *drag queen*, la prise de la Bastille filmée par une gopro, les Vikings envahissant New York... Il vous suffit de taper ces quelques mots dans un moteur de recherche, et l'image est générée en un instant sous vos yeux, grâce à une intelligence artificielle d'un nouveau genre.

Valentin Schmitte, enseignant en arts numérique et IA : *"Le prompt art, c'est une révolution qui arrive aujourd'hui dans le domaine de l'art et de l'intelligence artificielle. On voit émerger depuis quelques mois sur Internet des images générées à partir de texte. Comme vous lisez un prompteur, le prompt c'est un bout de texte qui va passer par une série d'algorithmes, un réseau de neurones pour générer une image."* (...)

Hugo Caselles-Dupré, membre fondateur d'Obvious : *"On a le même type de commentaires que les photographes ont eu quand la photographie est apparue. Tout le monde leur disait "Ce n'est pas de l'art, c'est du travail d'ingénieur, c'est automatisé", etc. Or on se rend compte aujourd'hui qu'il y a des photographes meilleurs que d'autres. De la même manière avec l'IA, il y a des artistes meilleurs que d'autres !"*

Pierre Fautrel, membre d'Obvious : *"Les algorithmes sont des outils et rien d'autre. Après tu as toute la partie artistique : qu'est-ce que tu veux dire ? Quel rendu plastique tu vas donner à ton travail ? En quoi ça résonne avec tes travaux précédents ?"* (...)

Une autre question promet d'être épineuse : le copyright. Dans le numérique, les usages ont des années d'avance sur la législation. Pour le moment, la plupart des algorithmes reconnaissent l'utilisateur comme l'auteur. Mais si l'on demande à l'algorithme "Beyonce par Klimt", à qui appartient l'œuvre ? A l'internaute, à Beyoncé ou aux ayants-droit de Klimt ? Une question à laquelle répond **Hugo Caselles-Dupré**, membre fondateur d'Obvious : *"Pour créer l'algorithme, il faut des jeux de données de milliards d'images et leur légende, et ces milliards d'images, il y a des gens qui en possèdent les droits. Et dans les jeux de données il y a des images qui sont soumises au copyright et dont les gens ne sont pas au courant qu'elles sont utilisées pour générer d'autres images avec l'algorithme."*

(Yann Lagarde Qu'est-ce que le "prompt art", cette révolution artistique qui utilise l'intelligence artificielle ? » - France-Inter- 14 septembre 2022)

QUAND LA BD DEVIENT ART

Considérée durant tout le 20^è siècle comme une littérature pour enfants, la Bande Dessinée commence à acquérir une certaine légitimité à partir des années 1960 avec les premières associations consacrées à sa promotion (Club des bandes dessinées -CBD- en 1962 rebaptisé Centre d'études des littératures d'expression graphique (Celeg) en 1964), ses premiers écrits savants (P. Fresnault-Deruelle : *« La Bande dessinée -Essai d'analyse sémiotique- L'univers et les techniques de quelques "comics" d'expression française»*-Hachette- 1972), ses premiers festivals (Angoulême 1974) et le développement des romans graphiques dans les années 90. Ses promoteurs la qualifieront de « 9^è Art ». Enfin, consécration lui est faite avec la création d'une Chaire au collège de France occupée par Benoît Peeters.

Dans son discours d'inauguration, « Un art neuf », Benoît Peeters évoque les liens que la BD entretient avec le champ de l'Art.

Diffusion de l'extrait de l'intervention au collège de France par Benoît Peeters : « La BD comme objet d'Art » (52 mn – 56 mn)

<https://www.college-de-france.fr/agenda/lecon-inaugurale/un-art-neuf/un-art-neuf>. Cet extrait permet de voir que le qualificatif d'Art répond à une définition à laquelle le destinataire (lecteur, spectateur, auditeur,..) participe.

B) QUI PRODUIT L'ŒUVRE D'ART ?

Donc Howard Becker va changer la focale pour parler d'Art. Il n'en cherche pas les contours mais en fait apparaître la réalité à partir des actions des uns et des autres pour revendiquer ou dénier à une activité l'appellation « Art ». Se pose également la question de l'artiste. La figure qui nous est commune de l'artiste isolé, individu doté d'une personnalité à part, souvent d'exception, et libre de ses choix est assez récente : Becker en voit l'émergence vers le 15^è siècle en Italie. Se produit également le développement de l'image d'un artiste qui ne produit plus pour un mécène mais pour vendre des œuvres à un public, œuvres qui se fondent sur une expressivité personnelle. La question qui va alors se développer est celle de savoir ce qui pourra plaire à ce public et les critères permettant de déterminer ce qu'est une œuvre d'Art.

L'image de l'artiste va reposer sur la « théorie de la réputation ». Celle-ci s'appuie sur les postulats suivants :

- 1) Certaines personnes possèdent un Don.
- 2) Ces personnes produisent des œuvres exceptionnelles.
- 3) Ces œuvres expriment des émotions et des valeurs essentielles (expressivité).
- 4) Les dons garantissent la valeur de l'œuvre et la qualité de l'œuvre atteste de l'existence de ces dispositions.
- 5) La totalité de l'œuvre de l'artiste atteste de sa réputation.

Mozart, analysé par Elias, est une figure majeure de cette idée de « génie » aux dispositions innées et (Becker ne l'indique pas) on peut également signaler l'émergence de l'image de « l'artiste maudit » notamment avec Van Gogh. Au 20^e siècle l'artiste prend le pas sur l'œuvre et atteint son summum avec Marcel Duchamp et son urinoir. A ce moment, la réputation de l'artiste et celle de l'œuvre se renforcent mutuellement. Ces réputations renvoient à la qualité ou à la valeur accordée aussi bien à l'artiste qu'à l'œuvre et à la discipline.

Mozart – Sociologie d'un génie

(Norbert Elias – Seuil – 1991)

Norbert Elias (1897 – 1990) est une des figures de la « sociologie historique », surtout connu pour son analyse du processus de Civilisation en Europe dans la période allant du Moyen-âge à la Renaissance. Il rejette la dichotomie « individu-Société » et considère que les deux sont indissociables et doivent être étudiés conjointement. Pour cela, il mobilise trois disciplines : la sociologie, l'Histoire et la psychologie (dans sa version psychanalytique freudienne).

Son livre « Mozart, sociologie d'un génie », paru en 1991, va être l'occasion d'appliquer sa démarche à l'analyse d'un personnage singulier considéré comme un « génie ». Il indique qu'il ne cherche pas à faire une « Histoire » de Mozart (1756-1791) mais à construire un modèle permettant de lier individu et société et à montrer qu'on peut analyser la situation d'un individu à l'aide de la démarche sociologique.

Il met d'abord à distance l'idée de génie telle qu'on la conçoit communément c'est-à-dire comme qualité « innée » (voire déterminée biologiquement), idée invérifiable ; il ne retient, à la limite, que l'idée que Mozart bénéficie d'une extrême sensibilité aux sons (ce qui est une compétence extrêmement floue et générale).

Dans son livre, Elias veut montrer que le « génie » du compositeur est inséparable de sa personnalité, elle-même produit des interactions de Mozart avec son environnement. La personnalité de Mozart doit donc être recherchée d'abord dans ses relations avec ses proches et notamment avec son père Léopold qui imposera une éducation musicale stricte à Wolfgang et à sa sœur. Dès l'âge de six ans, il fera des tournées en Europe avec sa sœur et sous la direction de son père, le consacrant « enfant précoce », ce qui développera la certitude de son excellence musicale.. L'éducation précoce de Wolfgang et son désir d'être aimé de son père à travers une forme de compétition avec sa sœur ne sera pas sans conséquence. En effet, son besoin d'amour semble insécurisé et le fait qu'il en cherche constamment une confirmation est un des traits marquants de sa personnalité.

Ce besoin d'amour entrera en convergence avec les ambitions de son père, musicien de cour, qui transpose manifestement ses ambitions inaccomplies dans la réussite de son fils. Wolfgang restera effectivement dépendant de son père jusqu'à l'âge de 25 ans et il centrera son existence sur la création musicale, le reste de sa vie lui semblant vide de sens.

Elias va également analyser la situation de Mozart en regard de la position sociale de l'artiste. En effet, à l'époque le musicien est avant tout un « artiste de cour » dont les créations doivent répondre aux goûts et désirs de la Noblesse ; socialement il est donc dans la même position que les cuisiniers ou les valets. Cependant Mozart développe une relation ambivalente à l'égard de ses commanditaires devant lesquels, sûr de sa valeur, il « refuse de ramper » mais dont il est également avide de reconnaissance. Mozart se sait donc supérieur artistiquement à ses commanditaires mais il n'est pas leur égal et il n'arrivera jamais à adopter les codes de la cour. De plus, occupant une place modeste à la Cour de Salzbourg, il se présente à des postes dans des cours plus prestigieuses et échouera systématiquement, probablement à cause de son jeune âge. Il se trouve donc dans une situation contradictoire où sa jeunesse fait à la fois sa popularité au cours de ses tournées et est un obstacle

à l'accession à des postes plus prestigieux.

Selon Elias, cette position sociale clivée (« génie » mais socialement inférieur, bourgeois au sein de la cour, précocement talentueux mais non reconnu socialement) explique en partie sa personnalité clivée où, à côté de son excellence musicale, il apparaît comme immature et comme un « clown » friand de blagues scatologiques (qui étaient moins rejetées à l'époque qu'aujourd'hui).

Mais son parcours doit également être mis en regard des évolutions sociales de l'époque. En effet, au 18^e siècle, le musicien était encore dépendant de la Cour et de ses goûts et ne produisait pas encore pour un « public » en proposant des créations expressives et relevant de sa subjectivité. Pourtant, à la même époque, dans d'autres domaines comme le Livre, apparaît l'image de l'auteur indépendant écrivant pour un public. Mozart, ne supportant pas les carcans créatifs imposés par la cour, démissionne de son poste de Salzbourg et tente de vendre sa musique à son public (qui reste toutefois cantonné à la Noblesse). En cherchant à quitter sa place « d'artiste artisan », il préfigure l'image de l'artiste indépendant tel que nous le concevons aujourd'hui, cependant son époque n'est pas prête à l'accepter. Pour Norbert Elias, Mozart est un génie dans une Société qui ignore le concept de génie. Il faudra attendre le 19^e siècle pour qu'apparaisse l'image du musicien indépendant dont Beethoven (1770-1827) est un des exemples les plus typiques.

LA GLOIRE DE VAN GOGH

(Nathalie Heinich – Les Éditions de Minuit – 1991)

Au cours du 20^{ème} s'est répandue la légende selon laquelle Van Gogh (1853-1890) se serait suicidé faute de voir son œuvre reconnue. Pourtant celle-ci commençait à être remarquée et même célébrée par la critique spécialisée et le succès public arriva peu de temps après son décès. Nathalie Heinich questionne les raisons de cette Légende qui marquent une nouvelle dimension de l'image qu'on se fait de l'Art et de l'Artiste. En effet, Van Gogh devient la représentation d'un nouveau modèle de l'artiste, « l'artiste maudit » ou le « génie méconnu », qui marque une déconnexion complète entre le travail de l'artiste et la réception de l'œuvre. On peut l'opposer presque point par point à la condition de l'artiste qu'avait connu Mozart. On commence à valoriser la singularité et l'expressivité ; la subjectivité de l'artiste prend le pas sur la réception par le spectateur ; l'idée de « beauté » est donc relativisée au profit de l'expressivité et le discours savant commence à se distinguer du discours profane et à le dominer. Heinich note donc un processus de déplacement des critères de la valeur artistique : l'œuvre laisse place à l'auteur, la normalité et le respect de critères préalables cèdent la place à la singularité et à l'anormalité ; enfin la réussite immédiate compte moins que la postérité.

Comme l'artiste doit être à la fois singulier et normal, il est donc logique qu'il soit dans un premier temps incompris et rejeté. Sa reconnaissance ne pourra être que tardive et donnera lieu à un sentiment de culpabilité collective et à la constitution d'une Dette collective qui se sera purgée par les expositions s'apparentant à de quasi pèlerinages. En cela, l'Art prend des allures de Religion et l'artiste s'apparente à un saint.

Becker, sans nier son existence, va prendre ses distances avec cette image de l'artiste. Il ne dénie pas l'existence de l'artiste individuel, isolé, seul devant son œuvre mais montre que c'est loin d'être la seule réalité. Déjà avant le 15^e siècle l'œuvre d'Art était souvent l'œuvre d'un atelier et l'artiste répondait généralement à une commande venue d'un mécène (Etat, Roi,...). Becker cite également le cas de la production des films de cinéma : même si celui-ci est le produit de la vision d'un cinéaste isolé, dans le cas du cinéma d'auteur, le film est aussi le résultat du travail du cameraman, du metteur en scène, du monteur, du preneur de son,... Dans un film à gros budget, même qualifié de produit artistique, qui est le véritable créateur ? Celui qui initie l'idée ? Le scénariste ? Le réalisateur ? Les acteurs ?... L'œuvre d'Art est donc aussi le résultat d'un travail collectif.

Comme nous l'avons vu, il n'est pas possible de trouver un critère a priori de ce qu'est une œuvre d'Art. Sa qualification est dépendante du contexte dans lequel elle est jugée. Mais qui juge ? Il n'y a pas de raison de ne retenir que le ou les créateurs (au sens de « producteur ») dans sa mise en œuvre et c'est aussi le public qui décide qu'il s'agit ou non d'une œuvre d'art. Ce public pourra parfois pour cela être influencé par les critiques. Interviennent aussi les

« esthéticiens » et les philosophes qui vont développer des critères de définition d'une œuvre (critères non universels et non absolus). Ce jugement sera donc collectif.

L'appellation d'Art ne va donc pas de soi et elle est l'objet de revendications de la part de divers intervenants. Mais pourquoi certains chercheraient ils à intégrer les catégories « Art » et « Artiste » ? Probablement parce qu'ils y trouveront des avantages en termes de prestige, de reconnaissance, de notoriété, de pouvoirs ou en termes pécuniaires : en termes pécuniaires pour le producteur ou le financier. En termes de prestige pour l'artiste mais également pour le consommateur qui préfère être qualifié d'amateur d'œuvres artistiques que de sous produits issus de « l'inculture ».

La forme de l'œuvre d'Art va également être le résultat d'un travail collectif. En effet, l'artiste va devoir employer différents moyens matériels pour effectuer ses œuvres, pinceau, caméra, instruments de musique,... et son travail sera influencé par les propriétés de ces instruments. Par exemple, les possibilités techniques des disques vinyles peuvent participer au cadrage de la durée d'une œuvre musicale. De même, le format des chansons de trois minutes environ n'est pas sans lien avec la nécessité de diffusion courte à la radio et avec le développement des disques 45 tours.

Becker va donc nommer « Mondes de l'Art » ce collectif qui participe à la définition, à la création et même à l'existence d'une œuvre d'art et qui comprend : les fournisseurs de matériels, les financeurs, le producteur de l'œuvre (peintre, musicien,...), les interprètes (musiciens, acteurs,...), les esthètes, les critiques, le public, les segments de diffusion (disque, radio, salles de concert, salles d'exposition, scènes de théâtre,...). Mais ils n'oublient pas ceux qui sont la manifestation de l'œuvre ne serait pas possible : par exemple, dans le cas d'un spectacle, les balayeurs, les ouvreurs de la salle, le gardien du parking,... Becker nomme « personnel de renfort » tous ceux qui interviennent en amont de la création de l'œuvre : accessoiristes, décorateurs,... luthiers,... jusqu'aux balayeurs. (la notion de « Monde de l'Art » est assez souvent comparée à la notion de champ chez Bourdieu).

Groupe Disney. Qui est le créateur ?

Walt Disney, créateur du personnage de Mickey, n'a pas tenu un crayon à partir de la fin des années 1920. Blanche-Neige le premier film d'animation long métrage en couleur a été réalisé par David Hand (de même pour les films ultérieurs) et les bandes dessinées, longtemps signées par Disney, sont l'œuvre d'une multitude de scénaristes et de dessinateurs de toutes nationalités (américaines mais aussi italienne, française, etc...). Son apport était de proposer les sujets et surtout d'en entamer la direction : il est célèbre pour avoir mimé tout le DA de Blanche-Neige devant les animateurs du studio pour en expliquer sa teneur. Alors, qui est le créateur de Blanche-Neige ?

"Si une chanson est au départ une subtile union de paroles écrites par un auteur, et d'un air créé par un compositeur, c'est grâce à un accompagnement musical approprié, fruit du travail d'un arrangeur, qu'elle prend toute sa valeur auprès de son interprète." Serge Elhaïk

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/etonnez-moi-benoit/speciale-alain-goraguer-1931-2023-compositeur-et-arrangeur-avec-des-documents-inedits-7166197>

Un nouveau Tartuffe ?

En 1664, Molière a présenté devant Louis XIV un Tartuffe en trois actes, qui a été interdit. Cinq ans plus tard, il a créé Le Tartuffe que nous connaissons, en cinq actes. Le manuscrit de 1669 nous est parvenu, mais pas celui de 1664. Georges Forestier l'a fait renaître en partant de plusieurs sources. Il a conservé trois actes : le I, le III et le IV. Exit l'acte II, avec Marianne et Valère, le couple d'amoureux, et l'acte V, avec l'Exempt et Monsieur Loyal. Georges Forestier précise qu'il a « réécrit quelques vers de liaison et inventé les quatre vers de conclusion en [s']inspirant de Molière ». Il appuie sa demande de droits d'auteur sur le fait qu'il a « créé un objet nouveau qui n'existait pas jusqu'ici ».

(Brigitte Salino : « Théâtre : bataille juridique autour du « Tartuffe » de la Comédie-Française » - Le Monde - Mardi 25 octobre 2022)

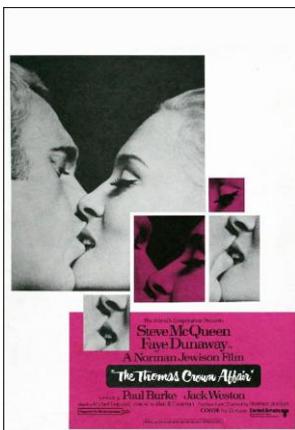
PERPENDICULAIRE AU SOLEIL

Cet album de bande dessinée, paru en 2022 et qui remporte un très grand nombre de prix, relate la correspondance et l'amitié entre l'autrice, jeune fille française de 25 ans, et un prisonnier noir américain condamné à mort aux Etats-Unis. Leur amitié et la description des conditions carcérales sont au cœur de l'histoire. Les deux correspondants décident alors de produire une bande dessinée à quatre mains et de s'envoyer leur travail mutuel. Mais la censure de la prison est impitoyable (et souvent incompréhensible) ce qui les oblige à modifier leurs dessins, à les découper pour l'envoi et à les recoller ensuite. Bref la censure participe au processus de création.



MICHEL LEGRAND ET L'AFFAIRE THOMAS CROWN

« L'affaire Thomas Crown » (1968) est un film de Norman Jewison qui a remporté deux oscars dont celui de la bande son. La musique est le fait de Michel Legrand, alors jeune compositeur, qui a initié une manière entièrement nouvelle de composer pour un film. Son témoignage est parlant : « Les deux premières années à Hollywood, je vivote. Et puis le réalisateur Norman Jewison m'appelle pour *L'Affaire Thomas Crown*. Il a cinq heures d'images et ne sait pas comment les monter. Je lui propose de partir en vacances, de me laisser écrire une heure et demie de musique et de monter ensuite son film à partir de ma musique. C'était la première fois qu'on travaillait comme ça à Hollywood. Et ça a marché ! »



SCÉNARISTES ET DESSINATEURS

Avant la fin des années 1950 le scénariste de Bande Dessinée n'était pas reconnu comme auteur ; seul le dessinateur était payé et il se débrouillait pour rétrocéder une partie du montant versé au scénariste. La reconnaissance du statut de scénariste a notamment été le fait de René Goscinny (scénariste d'Astérix, Lucky Luke, Oumpa-pah,...).

Concrètement la collaboration entre scénariste et dessinateur peut prendre des formes très variées, du dessinateur simple illustrateur suivant les directives du scénariste au dessinateur prenant pleinement part à l'avancée de l'histoire. Dans ses cours au collège de France, Benoit Peeters, lui-même scénariste, consacre une partie de son cours à cette question : cours « [Écrire la bande dessinée](https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/ecrire-la-bande-dessinee) » de 29mn45 à 56 mn 25

<https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/poetique-de-la-bande-dessinee/ecrire-la-bande-dessinee>

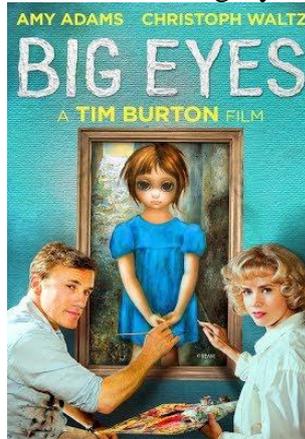
QUI EST L'AUTEUR ?

Dans une émission de radio, le journaliste Sylvain Fanet, auteur du livre « Philipp Glass, accords et désaccords » explique que pour le film « The hours » de Stephen Daldry, tiré du livre homonyme de Michael Cunningham, Philipp Glass a conçu sa musique comme le fil rouge reliant trois destins de femmes. Mais ultérieurement, Cunningham a déclaré avoir écrit son livre en écoutant la musique de Philipp Glass en continu.

(Source : « Les chemins de la philosophie » - « Philip Glass, répétez s'il vous plaît ! Présentation d'une pop-star » - 28 Mars 2022 - <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-philip-glass-repetez-s-il-vous-plait>)

CRÉATION ET PLAGIAT

Walter Keane (1915- 2000) rêvait d'être peintre mais n'en avait pas le talent et s'appropriia pendant des années les tableaux de sa femme, Margaret Keane (1927-2022), tableaux qui auront un énorme succès. Cette dernière démontrera qu'elle est bien l'auteur des tableaux au cours d'un procès intenté en 1986. Cette histoire a été adaptée par Tim Burton dans le film Big Eyes (2014)



Mais on peut également faire référence aux travaux de Roy Lichtenstein

Video : « Le pop art et la BD » par Benoit Peeters

Les relations entre « Art reconnu » et « Pop Art » peuvent être illustrées par le travail de Roy Lichtenstein. Dans son discours inaugural Benoit Peeters l'explique on ne peut mieux.



Leçon « Un art neuf » de la 35^è à la 38^è minute <https://www.college-de-france.fr/agenda/lecon-inaugurale/un-art-neuf/un-art-neuf>

LICHTENSTEIN, ART ET BANDE DESSINÉE :
LA PRÉMONITION DE CARL BARKS

Roy Lichtenstein (1923-1997) est un représentant du mouvement du Pop-Art américain. Ses œuvres s'inspirent du graphisme issu de la publicité, des dessins animés et de la Bande Dessinée. Il s'agit parfois d'agrandissements de dessins extraits de comics. Un tableau de Roy Lichtenstein et le comics d'origine



<http://www.jeremyriad.com/blog/art/paintings/deconstructing-roy-lichtenstein/>

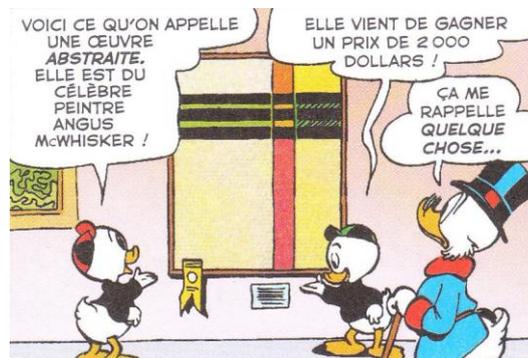
Sa première œuvre de grande taille représentant un personnage aux contours soulignés et utilisant les points de trame est « Look Mickey » (1961, [National Gallery of Art](https://www.nga.gov), Washington, D.C.).



L'ironie veut que Carl Barks, le créateur de Picsou, ait anticipé cette situation dès 1960 dans « *Le chien des whiskerville* » (« *Hound of the Whiskervilles* ») :

« Picsou inspecte alors un tableau abstrait du célèbre peintre Angus Whisker et se rend compte qu'il s'agit de l'agrandissement d'un tartan écossais, une manière sans doute de se moquer du peu de créativité, selon Barks, de l'art moderne.(...) Il est amusant de constater que l'épisode « *Le chien des whiskerville* » se situe à un moment important de l'Histoire de l'Art. (...) Le modèle que repère Picsou est l'agrandissement d'un tartan (c'est-à-dire d'un élément de la culture populaire) tout à fait semblable à ce que Lichtenstein fait avec la bande dessinée, l'exemple même à l'époque de la culture non légitime, qui de cette manière va acquérir une certaine légitimité. On y verrait une allusion transparente à Roy Lichtenstein qui acquit sa célébrité en agrandissant des cases de bandes dessinées afin d'en faire des tableaux si ce n'est que le premier tableau de ce type de Lichtenstein, « *Look Mickey* », représente Mickey et Donald et date de 1961 alors que l'histoire de Barks date de 1960 ! »

(Source Thierry Rogel « *L'Économie et les Sciences Sociales selon Picsou* » - *L'Étudiant* – 2022)



Un peu d'autopromotion



Les tableaux collage de Erro

Dans la même veine, on peut citer les « tableaux-collages » de Erro, artiste islandais né en 1932 qui reprend notamment des images de comics de super-héros



LES MAUVAISES CONDITIONS CRÉATRICES DE L'OEUVRE D'ART

Sol ré do sol la. Cinq notes. Cinq notes et des sourires. Dans la salle, tout le monde reconnaît dans ce motif musical la sonnerie annonçant le début de chaque concert donné à l'Opéra de Cologne. Du parterre aux balcons où il ne reste plus aucune place de libre, personne en revanche ne peut imaginer que ces cinq notes vont être le point de départ d'une improvisation qui durera une soirée entière. Quand il monte sur la scène de l'opéra, Keith Jarrett n'est pas dans une très grande forme. Cela fait plusieurs jours qu'il enchaîne les concerts et il est épuisé. La veille, il était à Lausanne et il n'a pas dormi depuis vingt-quatre heures. Une fois arrivé à Cologne, après dix heures de route, il découvre que le piano que l'opéra lui a réservé est un vieux Bösendorfer qui n'a pas été révisé depuis très longtemps et qui sonne, selon l'aveu même de Jarrett « comme un mauvais clavecin ou un piano dans lequel on aurait mis des punaises. »

Il paraît que l'art naît de contraintes. Ce qui est sûr, c'est que ces difficultés matérielles et l'état de fatigue dans lequel se trouve Keith Jarrett ont eu des conséquences sur son concert. Parce que ce piano possède des aigus qui ne lui plaisent pas et une sonorité peu intéressante, le pianiste décide de solliciter au maximum le registre grave et médium du piano. Dans cette grande improvisation structurée, il privilégie également un jeu plutôt rythmique, composé de petits motifs et d'accords aérés. Un jeu épuré donc, parfois à la limite de la musique minimaliste ou d'une chanson sans paroles. Une esthétique qui explique certainement la popularité jamais démentie de cet album. Mais ce n'est pas tout. Quand on entend, les rumeurs du public, Keith Jarrett chanter par-dessus la ligne mélodique du piano et métamorphoser progressivement un thème et son accompagnement hypnotique, on a l'impression d'être dans la salle de concert mais aussi dans la tête du pianiste. On assiste à la naissance d'une œuvre, on effleure du doigt le mystère de la création.

Avec environ quatre millions de ventes à ce jour, le Köln Concert est l'album du label ECM, de Keith Jarrett et de piano jazz le plus vendu de tous les temps. (...)

(Max Dozorm : « The Köln Concert : Keith Jarrett à l'opéra » - Maxiclassic – France Musique - Mardi 24 janvier 2023

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/maxi-classique/the-koeln-concert-keith-jarrett-a-l-opera-2593390>)

POLLUTION, ENVIRONNEMENT ET CRÉATION ARTISTIQUE

Les peintres impressionnistes Monet et Turner auraient été influencés par la pollution

La révolution industrielle au 19ème siècle a libéré une quantité sans précédent de polluants atmosphériques. Et ces aérosols ont pour effet d'absorber et de diffuser la lumière... ce qui rend le paysage brumeux, plus lumineux et moins contrasté. Et c'est ce qu'ont voulu étudier ces deux chercheurs : ils ont comparé une centaine de toiles des deux peintres aux données de pollutions, avant et pendant la révolution industrielle. Dans le détail, 60 peintures de William Turner et 38 de Claude Monet... toutes représentant des paysages de Paris ou de Londres. Résultat, il y a une corrélation nette entre l'augmentation des émissions locales de polluants et une diminution des contrastes dans les peintures. Les deux peintres ont eu tendance à utiliser une palette de couleurs plus claires et à accentuer cette brume caractéristique des impressionnistes. L'esthétique de ce mouvement n'est donc pas uniquement dû à un choix stylistique de leur part mais aurait été, du moins en partie, influencée par la qualité de l'air.

(France Culture - Le Journal des sciences 6 février 2023

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-journal-des-sciences/mucovicidose-une-molecule-extraite-d-un-champignon-comestible-comme-piste-therapeutique-8709630>)

C) LES MONDES DE L'ART.

1) COOPÉRATION

Un monde de l'Art suppose donc la coordination d'une multitude d'activités indépendantes. La question centrale pour Becker est donc celle de la coordination des différentes actions des participants au Monde de l'Art pour aboutir à une œuvre d'art ; coordination qui peut réclamer la coopération de personnes en présence (le réalisateur et les acteurs, par exemple) mais aussi la coordination de groupes séparés : le public, le réalisateur, les fournisseurs de matériel,... Cela rejoint une question plus générale d'ordre sociologique qui est « comment les individus et les groupes font-ils pour coordonner leurs actions dans un but collectif ? ». Il s'agit d'une vieille question philosophique et sociologique. Ce qu'on nomme un « objectif collectif » ou un « bien collectif » est un objectif qui, s'il est atteint, profitera à tous alors que le coût de sa mise en place est individuel. L'exemple le plus trivial est de considérer l'organisation d'un repas de classe : celui-ci permettra à tous de passer normalement une agréable soirée et tous souhaitent son organisation mais la mise en place est longue et coûteuse (il faut contacter les restaurants, lister les participants, récupérer les participations,...) et a un « coût d'opportunité » (passer ce temps à préparer un repas c'est passer moins de temps à réviser en vue du concours). Le risque est que chacun pensant à soi, personne n'ait envie de s'imposer la charge de préparation et le paradoxe est que plus le groupe est grand, plus le risque est que chacun se défile en comptant sur les autres. C'est la question de l'action collective. La première solution à ce problème est proche de celle donnée par Hobbes, qu'un Léviathan s'impose à tous. La deuxième solution est celle des intérêts individuels, chacun ayant intérêt à ce que son action personnelle réussisse dans cet ensemble (organiser des ateliers de révision pour le concours sera par exemple plus facile). Mais cela ne suffit pas.

On voit que le questionnement de Becker dépasse la simple question de l'Art et concerne toute activité humaine collectivement organisée. Becker accepte d'ailleurs qu'on dise qu'il ne s'est pas attaqué à la « sociologie de l'Art » mais à appliquer la « sociologie des professions » au domaine de l'Art.



2) CONVENTIONS

Pour Becker, le préalable est l'existence de « conventions ». Les conventions selon Becker correspondent à des procédés techniques suffisamment connus de tous pour permettre la mise en place d'une coopération. Ainsi, dans le domaine musical, l'accord parfait ou la gamme de douze demi-tons sont des conventions ; est également convention ce qui est ou non une « fausse » note (deux notes inaudibles dans une œuvre classique mais pas perçue comme telle en jazz); le fait

que les accords mineurs évoqueraient plutôt la tristesse. Dans le domaine pictural ; l'effet des couleurs sur les émotions (le rouge et la couleur ou la vitesse, le bleu et l'espace, le noir couleur de la mort...).

Ces conventions s'établissent entre les divers participants de l'œuvre.

+ Entre le créateur proprement dit et les interprètes : le système de notation de la musique par exemple.

+ Conventions sur ce qu'est une œuvre d'art et ce qui est susceptible d'être beau entre le créateur et le « personnel de renfort » : Becker nomme ainsi tout ceux qui interviennent en amont de la création de l'œuvre : accessoiristes, décorateurs,... luthiers,... jusqu'aux balayeurs.

+ Il y aura des conventions entre l'artiste et le public sur la durée d'une œuvre (d'un film ou d'un opéra,...) : longtemps la durée normale d'un film a été de 1h30 mn, elle tend plutôt vers deux heures aujourd'hui,... la durée conventionnelle d'un opéra est beaucoup plus longue, une chanson populaire dure normalement de 3 à 5 mn ; mais il peut aussi y avoir des conventions sur la forme d'une sculpture, sur les matériaux qui doivent constituer un tableau,...

Le groupe qui se définira par la connaissance des conventions dominantes constituera le cœur du Monde de l'Art mais il est possible que, sur la base de nouvelles conventions, le « Monde de l'Art » se subdivise en sous-groupes.

PARTIE II : LES ÉTAPES DE L'ŒUVRE D'ART

Nous allons parcourir ici de manière un peu formelle les étapes par lesquelles se construit l'œuvre d'art au sein d'un monde de l'art.

A) L'ESTHÉTIQUE

L'esthétique est d'abord une activité : les esthéticiens examinent les arguments avancés pour définir l'Art et le Beau et ils élaborent des systèmes permettant de construire et de justifier ces classements. Faire partie des « œuvres d'art » va constituer un combat essentiel pour l'artiste puisqu'il va permettre d'acquérir des éléments de prestige et de notoriété personnels et, plus prosaïquement, de bénéficier de lieux d'exposition adéquats (musées, galeries,...) et d'aides financières. Une même œuvre peut donc passer de la catégorie « Non Art » à la catégorie « Art » (et vice-versa).

Les critiques vont ensuite se servir de ces systèmes de justification pour formuler des jugements sur la qualité des œuvres. Ce travail de justification est continu et permet de modifier les jugements artistiques (dans le cas de « redécouvertes » par exemple). Comme apparaissent régulièrement de nouvelles œuvres n'entrant pas dans les critères traditionnels de ce qu'est une œuvre d'art, on verra apparaître de nouvelles théories esthétiques.

Pour la « théorie institutionnelle », il ne faut pas chercher la qualification d'œuvre d'art dans l'œuvre elle-même mais dans le rapport qu'elle entretient avec un « Monde de l'Art » donné. Ainsi l'urinoir ou la pelle à neige de Duchamp, les caisses de Brillo d'Andy Warhol, qui ne révèlent aucune trace explicite du travail de l'artiste seront dites « œuvre d'art » parce que le « Monde de l'Art » l'a qualifié ainsi. Donc dès lors qu'une chose est qualifiée d'œuvre d'art elle le devient et dès qu'on ne la considère plus ainsi elle redevient chose.

La pelle à neige de Duchamp



le Brillo de Warhol



La théorie institutionnelle se rapproche de la « labellig theory » et de la « parole performative » ; Certes, certaines personnes sont plus habilitées que d'autres à dire ce qui est œuvre d'art mais il n'y a pas toujours consensus pour dire qui est habilité et il peut y avoir concurrence entre les candidats à cette habilitation : directeurs de musées, galeristes, critiques, jurys de concours,... et les artistes auront souvent comme second travail de convaincre ces personnes

habilités qu'ils font bien de l'Art. En définitive c'est bien un « monde de l'Art » particulier qui autorisera une œuvre à être Artistique.

HOWARD BECKER ET LA THEORIE DE L'ETIQUETAGE (LABELLING THEORY)

On s'imagine spontanément qu'un déviant est un individu qui s'affranchit de règles ou transgresse des normes déjà établies. Pourtant il apparaît bien souvent que le comportement est antérieur à l'établissement de règles ou à leur changement et que la déviance n'apparaisse donc qu'après coup ; ou bien qu'elle disparaisse comme par miracle parce que la règle a changé. Ainsi Paul Watzlawick aime rappeler que lorsque l'Organisation Mondiale de la Santé a décidé d'exclure l'homosexualité de la liste des maladies mentales, on a guéri d'un trait de plume des millions de malades mentaux. On pourrait citer sans difficultés des comportements qui ont pu passer de la normalité à la déviance ou, à l'inverse, de la déviance à la normalité au cours du 20^è siècle : l'homosexualité, l'interruption volontaire de grossesse, le divorce, les naissances issues de parents non mariés,... sont devenus des comportements normaux après avoir été socialement voire légalement rejetés. Le tabagisme, la conduite en état d'ivresse,...ont connu le cheminement inverse. En quelque sorte, on peut dire que c'est la société qui crée la déviance et le déviant.

JOHN AUSTIN : PERFORMATIF ET PERFORMATIVITE

Le terme « performatif » a été popularisé par le linguiste John Austin pour désigner les discours ou les paroles qui réalisent une action par le fait même de leur énonciation à l'exemple de la parole « je te baptise ».

Le sens du terme a ensuite été élargi en économie et en sociologie pour désigner tout discours ayant une action sur le réel. Ça peut être l'annonce d'une crise qui déclenche celle-ci ou le développement d'un modèle économique qui entraîne des réformes concrètes (particulièrement dans le domaine de la finance).

Dans tous ces cas, c'est la parole qui crée le réel à la condition que celui qui parle soit habilité socialement à le faire (seuls le maire ou le prêtre ont une parole performative lorsqu'ils s'adressent aux mariés).

On ne peut pas omettre le formidable cours qui a été donné par Banksy, auteur inconnu de Street Art, lors de la destruction d'une de ses œuvres pendant une vente aux enchères.

Ce n'est pas sans rappeler l'affaire du tableau « l'enfant au ballon » de Banksy. Rappelons l'anecdote : au cours d'une vente aux enchères, à peine le commissaire-priseur a-t-il déclaré la vente terminée qu'un mécanisme caché dans le tableau est enclenché à distance par Banksy lui-même (l'auteur du tableau dont personne ne connaît l'identité). Ce mécanisme (un ensemble de rasoirs) détruit partiellement le tableau ce qui doit logiquement réduire sa valeur.

Tout le monde sait que sa destruction réduit normalement sa valeur mais tout le monde pense que le « buzz » occasionné fera qu'on lui accordera plus de valeur. On a donc tout intérêt à acheter le tableau ce qui fait augmenter sa valeur. On se trouve dans une situation de « prédiction créatrice » où le simple fait qu'un grand nombre de personnes pense que quelque chose va se produire pour que cela se produise effectivement. Ici, la simple idée que la valeur monétaire du tableau devrait augmenter fait effectivement augmenter cette valeur.



B) MOBILISATION DES RESSOURCES LES RESSOURCES

L'œuvre d'Art n'est pas seulement le produit de l'esprit et elle a besoin de ressources matérielles. La seule œuvre d'art qui n'aurait besoin de rien serait la chanson ou le poème dite ou chantée pour le créateur seul sans qu'il aie eu besoin de

l'écrire. Mais pour le moindre poème écrit par un jeune poète, il faut un stylo, du papier et une salle pour réunir son public.

LE MNÉMONE DE ROBERT SHECKLEY

Robert Sheckley (1928- 2005) est un auteur de Science-fiction assez reconnu dans les années 1950-1960. Dans sa nouvelle « le mnémone » il imagine un monde apocalyptique où la dictature a interdit les livres. Smith est un « mnémone » c'est-à-dire un individu qui a appris par cœur tous les textes du monde et va de village en village pour échanger des bribes de textes ou de poèmes contre le gîte et le coucher. Ainsi, par exemple, le bucheron pourra connaître la beauté pendant son travail en se récitant un quatrain appris par cœur.

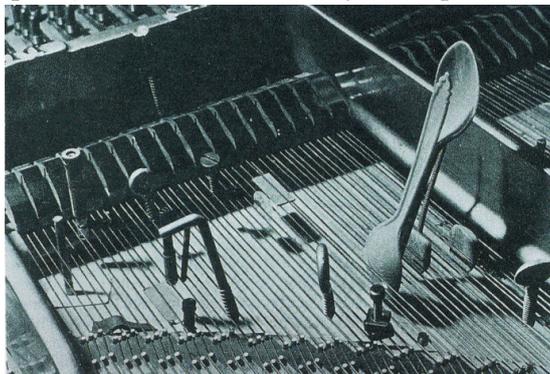
(R. Sheckley : « *Le mnémone* »- 1971)

Becker distingue :

+ **Les ressources matérielles** : objets courants, objets industriels détournés ou objets spécifiques pour l'activité artistique. Ces objets exercent des contraintes sur la création de l'œuvre, contrainte d'autant plus forte que ces objets font parfois l'objet d'un monopole (ou proche). Mais il est possible aussi que les objets soient fabriqués par le créateur lui-même (cf les inventions de Moullet pour Alpes) ou soient des objets quotidiens détournés (cf John Cage)

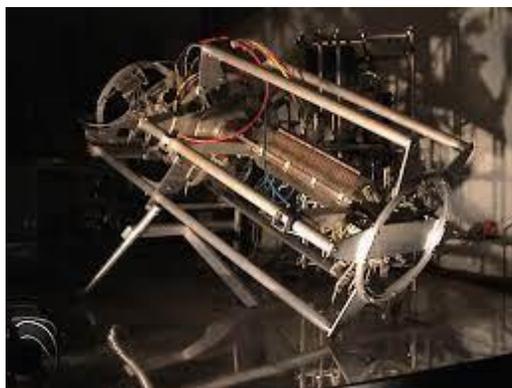
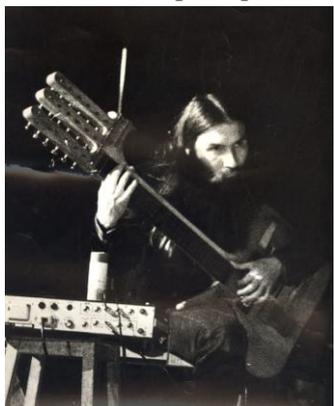
LES DÉTOURNEMENTS DE JOHN CAGE

John Cage (1912-1992), compositeur américain expérimental. Connus, entre autres, par ses détournements d'instruments (comme ses pianos préparés) et son utilisation d'objets du quotidien dans une optique musicale.



LES INVENTIONS DE PATRICE MOULLET

Patrice Moullet, musicien et accompagnateur de la chanteuse Catherine Ribeiro dans le groupe Alpes conçoit lui-même les instruments qu'il utilise comme le percophone ou le cosmophone.

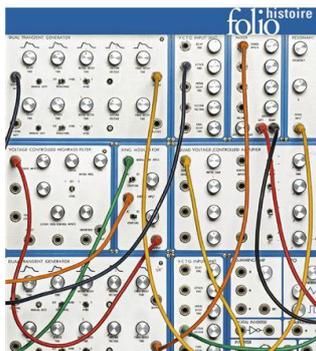


LES INSTRUMENTS ELECTRONIQUES

Il y a une foison d'instruments électroniques inventés au 20^{ème} siècle à la suite de l'exploitation de l'électricité puis de l'électronique : le Theremin, les ondes Martenot, l'orgue Hammond, le Mellotron, les synthétiseurs dont le fameux mini-moog, le système midi, etc...

Voir « Les Fous du son » de Laurent de Wilde ou écouter les cinq émissions tirées de son livre sur France-Culture : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-les-fous-du-son>

Laurent de Wilde
Les fous du son
D'Edison à nos jours



LE HANG

Inventé en 2000, on considère qu'il s'agit d'une des seules inventions d'un instrument acoustique au 20^e siècle



Il est inspiré des Steel drum qui apparaissent dans l'île de Trinidad et Tobago

+ **Les ressources humaines** : il s'agit pour l'essentiel du personnel de renfort organisé ou indépendant Partant de l'idée qu'il existe « un » artiste unique, Becker montre l'importance du « personnel de renfort ». Son existence est parfois évidente, les musiciens et les choristes autour d'un chanteur, parfois pas du tout et ce personnel se caractérise généralement par le caractère plus ou moins interchangeable de ceux qui occupent ces places. Becker constate qu'à mesure qu'on se rapproche de l'image de l'artiste on ne manque pas de candidats et qu'en revanche le nombre de candidats tend à se raréfier quand on s'éloigne de l'image de l'art : on a peu de difficultés à recruter des chanteurs ou des acteurs (bons ou mauvais), un peu plus à trouver des éclairagistes ou des décorateurs, ou des candidats à la reliure des livres. Il faut remarquer que ces places d'artiste et de personnel de renfort ne sont pas absolues : l'acteur principal d'une pièce de théâtre est-il artiste ou « personne de renfort » de l'auteur ?

Il convient de noter également qu'il faut généralement qu'artiste et personnels de renfort partagent les mêmes conventions : cela va de soi pour le compositeur d'une musique et les musiciens chargés de l'interpréter. Mais Becker fait également remarquer combien il est difficile pour des musiciens de films de travailler avec des réalisateurs qui

ignorent tout de la musique car ils doivent comprendre ce que désire celui-ci. Même entre le balayeur d'une scène de théâtre et le régisseur il doit y avoir des conventions sur l'heure à laquelle le travail doit être fini.

Cependant, si les intérêts des uns et des autres vont souvent dans le sens de la réussite de l'œuvre, ce n'est pas toujours le cas. Le titre et la quatrième de couverture d'un roman choisi par l'éditeur pour des raisons commerciales peut aller à l'encontre de l'auteur qui préférerait un titre correspondant mieux à ses aspirations mais qui est moins vendeur. Un éditeur peut également décider de ne pas soutenir commercialement un roman qu'il vient de faire paraître pour mettre toutes ses forces sur un autre.

LE FINANCEMENT

Il peut s'agir d'un auto financement (auto édition, autoproduction, tournées personnelles,...) ou d'un financement grâce aux ressources du conjoint qui a un emploi typique.

Autrefois, il y avait une place notable pour le mécénat, soit le mécénat privé qui instaure un rapport de domination entre le mécène et l'artiste ; aujourd'hui, on peut retenir le « mécénat d'entreprise », soit un mécénat indirect, c'est-à-dire un soutien par certaines institutions, soit un mécénat d'Etat qui peut prendre la forme de subventions, de commandes, de prêts de lieux d'exposition ;

LE MÉCÉNAT D'ENTREPRISE

Le mécénat est un **soutien matériel ou financier** apporté par une entreprise, **sans aucune contrepartie**, à un organisme sans but lucratif pour l'exercice d'activités présentant un **intérêt général**.

En d'autres termes, le mécénat consiste à faire un don à un organisme d'intérêt général (ex : une association) pour la conduite de ses activités, sans attendre en retour de contrepartie équivalente.

Attention

ne pas confondre avec le **parrainage** (*sponsoring* en anglais) dans le cadre duquel l'entreprise qui parraine retire **une contrepartie directe** (ex : publicité) de l'organisme parrainé en échange du soutien accordé. Par exemple, une boulangerie verse de l'argent à un club de foot local en échange du placement de son logo sur les maillots des joueurs ou de banderoles publicitaires en bord de terrain pendant les matches.

Le don peut prendre **l'une des 3 formes** suivantes :

En numéraire : l'entreprise effectue un don en argent, de manière ponctuelle ou répétée

En nature : l'entreprise fait don d'un bien mobilier (ex : nourriture, ordinateurs) ou immobilier (ex : local)

En compétence : l'entreprise réalise une prestation de service ou met son personnel à disposition de l'organisme

Pour le calcul de la réduction d'impôts, l'entreprise donatrice doit procéder à la **valorisation** de ses dons en nature ou en compétence. Les biens et prestations de service donnés sont valorisés à leur **coût de revient**, c'est-à-dire les coûts supportés par l'entreprise pour acquérir ou produire le bien ou la prestation donnée(e).

À noter

Pour chaque salarié mis à disposition, le coût de revient correspond à la somme de sa rémunération et des charges sociales. <https://entreprendre.service-public.fr/vosdroits/F22263>

Exemple de mécénat d'entreprise : la fondation Cartier

À la fois espace de création pour les artistes et lieu de rencontres entre l'art et le grand public, la Fondation Cartier pour l'art contemporain a pour vocation de favoriser la création contemporaine et d'en diffuser la connaissance. Chaque année, la Fondation Cartier programme des expositions thématiques ou personnelles et passe alors commande aux artistes, enrichissant ainsi une importante Collection. Elle organise aussi les Soirées Nomades, rendez-vous avec les arts de la scène où les artistes créent des liens entre les arts plastiques et d'autres modes d'expression de la création contemporaine. En s'exportant régulièrement dans les institutions étrangères, les expositions et la Collection confèrent à la Fondation Cartier sa dimension internationale. (...) À l'image de notre époque, la Fondation Cartier croise tous les domaines de la création contemporaine, du design à la photographie, de la peinture à la vidéo, de la mode au spectacle vivant. La Fondation Cartier fait ainsi valoir son savoir-faire et son parti pris, un mélange de rigueur et d'éclectisme, qui tend à rendre l'art contemporain ouvert et accessible.

<https://www.fondationcartier.com/histoire-mission/mecenat>

C) DISTRIBUTION ET COMMERCIALISATION

Le distributeur ou le diffuseur peuvent être l'éditeur, le commerçant (livres), le tourneur (spectacle), la radio (musique), le propriétaire de la salle de spectacle, le propriétaire de la salle d'exposition (tableaux et dessins), ... Le musée constituant généralement la consécration ultime.

Il y a interaction continue entre l'artiste et le diffuseur, celle-ci se passant dans une optique de « coopération-rapport de force » et les objectifs de l'artiste et du diffuseur ne sont pas toujours convergents :

+ Par exemple, l'artiste veut prolonger son concert alors que le gérant de la salle est obligé d'arrêter à une certaine heure sous peine d'amende.

+ Le marchand-galeriste qui expose les œuvres d'un artiste s'adresse à un public d'acheteurs restreint et ne peut donc pas se permettre trop d'échecs commerciaux.

+ Dans les arts du spectacle, la situation est différente car le public paie avant d'avoir vu l'œuvre et le producteur ne peut pas se contenter d'un public restreint comme dans les arts plastiques.

+ Becker accorde une place particulière aux industries culturelles. Il définit celles-ci par le fait que le public potentiel est suffisamment vaste pour qu'on ne puisse pas le connaître et qu'il n'y ait pas de possibilité de contact direct avec l'artiste. Il s'agira donc de l'édition de livres, du disque, de la radio, des produits télévisuels, etc... On peut dater les prémises de cette industrie dans l'édition du 19^{ème} siècle ; Becker cite l'édition anglaise mais on peut penser aussi aux romans feuilletons en France à la même époque notamment avec les mystères de Paris d'Eugène Sue. (cf voir le film « Les illusions perdues » de Xavier Giannoli d'après Balzac). Face à ce public il est rationnel d'avoir une stratégie d'offre surabondante qui autorise de nombreux échecs compensés par de rares très gros succès. Dans les industries culturelles l'artiste n'a pas de retour direct de la part du public, il est donc obligé de se fier aux chiffres de ventes, à l'avis du producteur-marchand et à l'avis des critiques.

TROIS TYPES DE CLIENTS

Le marchand-galeriste se trouvera face à une clientèle aux motivations diverses passions, snobisme, spéculation,... Le dessinateur Philippe Druillet traduisait la même idée en ces termes : « Il y a trois types de collectionneur : le premier qui achète pour montrer qu'il a du fric, le deuxième parce que cela va valoir du fric, et le troisième qui est un passionné. »

D) QUI DÉCIDE QU'UNE OEUVRE D'ART EST TERMINÉE ?

L'ŒUVRE ET SA VERSION DÉFINITIVE

L'œuvre d'Art nous apparaît d'emblée comme un produit fini mais quand décide-t-on qu'elle est terminée ? Et qui prend la décision ?

A priori, l'artiste (ou celui qui est désigné comme tel, prend la décision ultime de l'arrêt de l'œuvre mais il va, pour cela, tenir compte des attentes possibles du public telles qu'il les perçoit. La décision peut également être influencée par les marchands et les producteurs,... L'œuvre musicale doit elle être considérée comme achevée à la fin de son écriture ou à la fin de son interprétation ? Dans le dernier cas, les interprètes sont en mesure de modifier l'œuvre.

Les ressources disponibles, les choix techniques auront également une influence sur la forme définitive de l'œuvre (par exemple, la pénurie d'une ressource peut obliger à modifier les techniques de travail sur l'œuvre).

L'œuvre peut également être oubliée puis être redécouverte ou bien se maintenir dans la mémoire populaire (à l'instar des chansons populaires et des Contes) ;

Une œuvre ou un personnage peuvent être poursuivies de diverses manières après la mort de son créateur.

En ce sens, on peut dire que ce n'est pas le créateur mais le « monde de l'Art » qui décide si une œuvre est terminée.

L'ÂME DES POÈTES

(Chanson de Charles Trenet - extrait)
Longtemps, longtemps, longtemps
Après que les poètes ont disparu
Leurs chansons courent encore dans les rues
La foule les chante un peu distraite
En ignorant le nom de l'auteur

Sans savoir pour qui battait leur cœur
Parfois on change un mot, une phrase
Et quand on est à court d'idées
On fait la la la la la la
La la la la la la
Paroliers : Charles Louis Trenet / Florence Miles

LE SILMARILLION

Tolkien père et fils

Qu'est-ce, donc que le *Silmarillion* pour J.R.R. Tolkien ? Un récit qui retrace l'histoire du monde secondaire, depuis sa création jusqu'à certainement sa destruction ou disparition – nous y reviendrons. Soit un ensemble de récits, de légendes, mais écrits selon des formes diverses et qui n'ont cessé d'évoluer : poèmes, chroniques, récits brefs, annales, mythes. Un ensemble hétérogène, et qui de plus n'a cessé d'être repris et réécrit par Tolkien tout au long de sa vie ; ce qui fait que malgré ses désirs de le publier, le *Silmarillion* à sa mort était toujours inachevé. Qu'est-ce, donc, alors, que le *Silmarillion* publié, et que nous lisons aujourd'hui ? C'est l'œuvre du père mise en forme par le fils, Christopher Tolkien, à qui on doit la découverte du continent de ces textes soudainement émergés. Pour publier ce livre selon le souhait de son père, Christopher Tolkien a assemblé un ensemble de récits qu'il a publié sous le titre de *Silmarillion*, mais qui contient en réalité quatre gros morceaux : l'Ainulindalë (la genèse de ce monde) et le Valaquenta (la présentations des Valar, les dieux), le Quenta Silmarillion (l'histoire de la guerre des elfes contre Melkor, dieu mauvais), l'Akallabêth (la Chute de Númenor, l'île des Hommes) et Les Anneaux de Pouvoir (la lutte des Hommes et des Elfes contre Sauron, disciple de Melkor).

Le *Silmarillion* que nous tenons donc dans nos mains est un ouvrage hybride. Hybride par sa forme (des récits d'origine diverse) et par sa nature (les récits du père suturé par le liant opéré par le fils). C'est évidemment un paradoxe que ce livre si important ne soit pas tout à fait une œuvre achevée, ne soit pas tout à fait l'œuvre de Tolkien père, puisque son fils en est presque le coauteur, faisant œuvre de *conjointure* pour reprendre le terme de Chrétien de Troyes. Origine paradoxale, qui peut remettre un instant en cause la question de l'auteur (qu'on se rassure, tous les textes sont de Tolkien père), mais qui en fait renseigne là aussi sur le genre de texte et le genre de parenté qu'il dessine : le parallèle à faire n'est peut-être pas tellement avec le monde arthurien, bien que les porosités soient évidentes, mais avec des ouvrages sommes comme le *Kalevala*, dont Tolkien s'inspire, mais aussi, faisant écho à l'aube de l'humanité, avec Homère. Et *l'Illiade* et *l'Odyssée*, selon une des hypothèses probables, ne sont que la somme rassemblée et écrite d'un grand nombre de récits oraux précédents ; ne sont que deux pièces rapportées et survivantes du *Cycle Troyen* ; ne sont que la somme d'une culture plus large, plus grande, la culture d'une langue et d'un peuple qui dépasse le seul concept d'auteur. Que le fils ait participé à l'œuvre du père, par le *Silmarillion* mais également les *Contes et Légendes Inachevés* et *l'Histoire de la Terre du Milieu*, n'est donc en rien contradictoire et renseigne plutôt sur la dimension totale de l'entreprise.

(Yann Etienne : « Tolkien le cosmogone : Le maître-livre du *Silmarillion* (*Fantasyques II*) » - 18 octobre 2021 - <https://diacritik.com/2021/10/18/tolkien-le-cosmogone-le-maitre-livre-du-silmarillion-fantasyques-ii/>)

LE SILMARILLION

Retraduire c'est relire

Les éditions Bourgois publient en ce mois d'octobre une retraduction bienheureuse du *Silmarillion* qui permet qu'une nouvelle lumière vienne éclairer cette œuvre unique. Daniel Lauzon poursuit son travail de retraduction et prend la suite de Pierre Alien, à qui l'on doit la première version française du *Silmarillion* : rendons grâce un bref moment à Alien, dont on dit qu'il a détesté Tolkien, ce qui ne l'a pas empêché de livrer globalement une traduction de bonne qualité malgré de réelles coquilles et erreurs. Nul doute que la retraduction de Lauzon fera couler moins d'encre que celle du *Seigneur des Anneaux* : car si dans ce livre certains noms et toponymes pouvaient se traduire différemment en français (Bilbo Baggins : Bilbon Sacquet/ Bilbo Bessac) parce qu'ils étaient des créations dans la langue des hommes et qu'ils faisaient sens au sein de l'univers romanesque), la chose est différente pour le *Silmarillion* dont les protagonistes sont essentiellement non humains, et leurs noms aussi – démontrant l'autre pan de la création du monde secondaire de Tolkien, philologue de formation qui a accompagné le mouvement de subcréation par l'élaboration de langues fictionnelles. Cette crispation évacuée, et malgré quelques vieilleries évitables (« ores, icelles », archaïsant sans besoin le texte), on verra que cette nouvelle traduction permet de corriger les nombreuses coquilles dont était émaillée la traduction de Pierre Alien, non exempt aussi de contresens (parlant par exemple d'Elfes Verts là où le texte anglais dit « Grey-elves »). On pourra dès lors aborder le récit et les Terres du Beleriand en pleine confiance.

(Yann Etienne : « Tolkien le cosmogone : Le maître-livre du *Silmarillion* (*Fantasyques II*) » - 18 octobre 2021 - <https://diacritik.com/2021/10/18/tolkien-le-cosmogone-le-maitre-livre-du-silmarillion-fantasyques-ii/>)

PEUT-ON PROLONGER UNE OEUVRE APRÈS LA MORT DE SON CRÉATEUR ?

La question se pose pour les œuvres reproductibles comme les romans ou les Bandes dessinées. Ce dernier domaine est assez riche en ce moment bien que la discipline soit assez jeune, les premiers créateurs d'œuvres encore connues sont décédés. Plusieurs cas sont possibles

+ Dans le cas du personnage de Tintin, son créateur Georges Rémi alias Hergé a souhaité que personne ne reprenne le personnage et ses aventures.

+ Dans le cas des Schtroumpfs, créées par Pierre Culliford alias Peyo, l'œuvre et les personnages ont été repris par son fils Thierry Culliford (ce n'est pas sans rappeler le cas du J.R.R. Tolkien et de son fils Christopher)

+ Dans le cas d'Astérix, Uderzo co-créateur du personnage avec Goscinny a continué ses aventures de 1978 à 2009) puis (avec La fille de Goscinny) a autorisé deux auteurs, Conrad et Ferri, à reprendre ces aventures (rejointes en 2023 par Fabcaro). On retrouve les mêmes cas de reprise avec « Blake et Mortimer », « Lucky Luke »,...

+ Le cas du personnage de Spirou est intéressant car il n'appartient pas à un auteur mais aux éditions Dupuis qui ont demandé en 1938 à Robvel de le créer avant de le confier à Jijé (1943-1946), Franquin (1946-1969), Fournier (1969-198), Nic et Cauvin (1980-1983), Tome et Janry (1982-2002), Morvan et Munuera (2004-2008), Yoann et Vehlmann (2010-2018), Schwartz, Guerrive et Abitan sans compter les multiples séries parallèles, notamment celles signées par Émile Bravo

IV) VARIATIONS AUTOUR DE L'ART ET DES ARTISTES

A) ART, ARTISANAT, COMMERCE ET ACADÉMISME

1) L'Art et l'artisanat

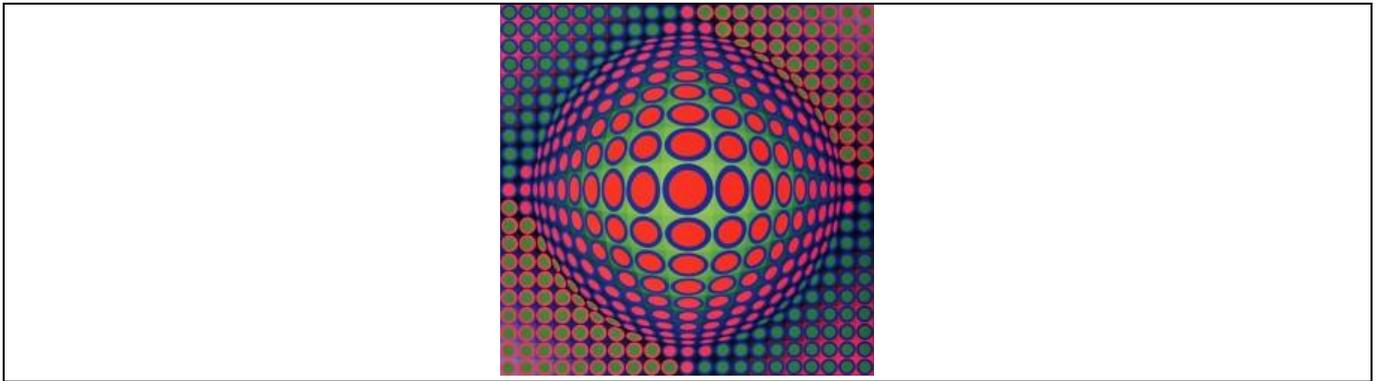
L'artisanat désigne d'abord un métier, une expérience, une habileté. Il est appliqué à la production d'objets utiles en réponse à la demande d'un client et suppose trois fonctions : l'utilité, la virtuosité et la beauté. Il se distingue de l'art dans le sens où ce dernier suppose généralement une production unique mais s'en rapproche par la valorisation de la beauté. Apparaît alors un sous-groupe, « l'artisanat d'Art ». Les producteurs tendent à s'identifier soit à l'artisan soit à l'artisan d'Art. Il se peut donc que les frontières Art et artisanat d'Art soient transgressées, les artisans d'Art cherchent à se rapprocher des Mondes de l'Art et à l'inverse que certains artistes pénètrent le monde de l'artisan d'art (exemple de Druillet) ; dans ce cas, le critère de beauté va prendre le pas sur celui de l'utilité voire de l'habileté technique.

2) Art académique et Art commercial

D'après Becker il arrive qu'un Monde de l'Art se stabilise et se fige dans le respect des règles et efface la présence de la personnalité subjective de l'artiste. L'Art se rapprocherait ainsi du monde de l'artisanat. Becker distingue deux formes de cette évolution : l'Art académique et l'Art commercial.

VICTOR VASARELY : ART OU INDUSTRIE ?

Victor Vasarely a recouru à une production sérielle digne de la fabrication industrielle en chaîne, afin de concrétiser son crédo : "que mon œuvre soit reproduite sur des kilomètres de torchon m'est égal ! Je ne suis pas pour la propriété privée de création. Il faut créer un art multipliable." C'est par cette multiplication des images qu'il a gagné son immense popularité. (*« Victor Vasarely, la stratégie du Multiple » - 29/03/2022*]
<https://fr.artprice.com/artmarketinsight/victor-vasarely-la-strategie-du-multiple>)



Dans l'art académique le créateur s'efface derrière l'œuvre et s'adresse à un public qui connaît les conventions aussi bien que l'artiste lui-même. L'important est donc le respect des règles et la virtuosité au détriment de l'expressivité ou de la subjectivité du créateur.

Dans l'Art commercial le créateur est fortement dépendant du public et des employeurs. C'est sa virtuosité et sa capacité à agir en toutes circonstances qui dominent.

B) IDEAL-TYPES D'ARTISTES

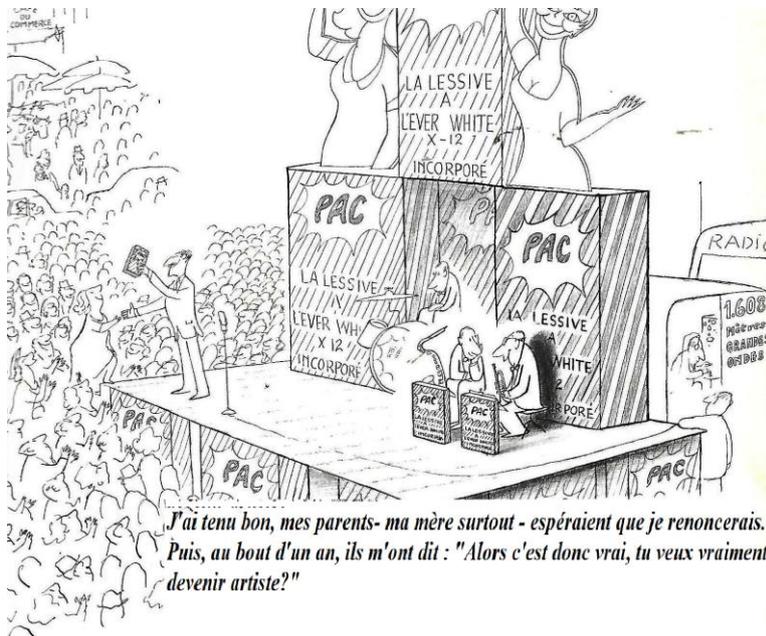
Becker distingue quatre grandes catégories d'artistes.

1) Les professionnels intégrés.

Il s'agit d'une image idéal-typique qui serait celle d'un artiste répondant idéalement à tout ce qu'attend le Monde de l'Art en termes de conventions, de ressources utilisées, de public,.... Le professionnel intégré s'inscrit dans une tradition telle que son travail est finalement attendu et sans surprise et les professionnels intégrés sont interchangeables (NB : on pourrait penser aux portraits de Poulbot vendus à Paris et produits à la chaîne en Chine)

Les professionnels intégrés : Dessin de Sempé

*J'ai tenu bon, mes parents- ma mère surtout - espéraient que je renoncerais.
Puis, au bout d'un an, ils m'ont dit : "Alors c'est donc vrai, tu veux vraiment
devenir artiste?"*



*J'ai tenu bon, mes parents- ma mère surtout - espéraient que je renoncerais.
Puis, au bout d'un an, ils m'ont dit : "Alors c'est donc vrai, tu veux vraiment
devenir artiste?"*

2) Les francs tireurs

Il s'agit d'artistes précédemment intégrés au Mondes de l'Art mais qui n'ont pas su ou pas voulu se plier aux contraintes ; ils deviennent innovateurs ce qui peut les amener à être taxés d'incompétence. Par exemple, Becker avoue s'être moqué des Beatles à leurs débuts car ils utilisaient des couplets de neuf mesures et non de huit comme le voulait la tradition des chansons populaires. Il cite également Charles Ives qui avait créé son propre système de

notation musicale et ne se souciait pas de faire jouer ses œuvres ou composait une symphonie pour quinze orchestres.

Les francs tireurs transgressent certaines conventions mais respectent la plupart de ces conventions : ainsi Charles Ives avait son propre système de notations mais utilisait des instruments traditionnels. John Cage allait plus loin puisqu'il utilisait des objets détournés de leur usage comme des bouilloires, des pianos préparés et est allé jusqu'à la mobilisation du silence dans 4mn33. Le compositeur Harry Partch utilise 42 intervalles au lieu de 12. Les francs tireurs peuvent agir seuls ou créer leur propre réseau et être à l'origine d'un nouveau « Monde de l'Art »

UN EXEMPLE DE FRANC TIREUR : PHILIPPE DRUILLET RÉVOLUTIONNE LA BD

Né en 1944, Philippe Druillet publie ses premières bandes dessinées (Lone Sloane) en 1966 grâce à l'éditeur Éric Losfeld puis présente ses dessins au journal Pilote (fer de lance des journaux de BD qui publie Asterix, Valérian, Blueberry,...). Le rédacteur en chef (René Goscinny, créateur d'Asterix) déclara ne pas comprendre ce qu'il faisait mais sentir que ça avait de la valeur (artistique). Druillet éclata tous les codes de la BD en dessinant des originaux beaucoup plus grands que ce qui était fait jusqu'alors, en éclatant les cases de BD et en proposant des paysages surdimensionnés où des sculptures peuvent s'appuyer sur des planètes.



Son inspiration ne vient pas de nulle part. Il a déclaré lui-même avoir été bouleversé par l'architecture de Gaudi dont la parenté est évidente.



Mais la teneur de ses histoires tient également sûrement de son ressentiment (pour dire le moins, en fait de la haine) à l'égard de ses parents qui ont été des responsables de la collaboration durant la guerre (responsables de la milice du Gers).

Il ne se limite pas à la BD et créa des films d'animation, des clips (pour William Sheller), des pochettes de disque, des décors de télévision (2005, « Les rois maudits »), et s'intéressa au design mobilier, à la sculpture, à l'infographie.

+ Site internet : <https://www.philippedruillet.com/>

+ « Les six voyages de Lone Sloane » - 1972

+ Delirius – 1973

+ Salammbô (adaptation du roman) – trois tomes e 1980 à 1986

+ Delirium autoportrait (biographie de Druillet) - 2014

L'ART ET LA BANDE DESSINÉE : LE CAS DE PHILIPPE DRUILLET

Croyez-vous que la bande dessinée ait été adoubée par le marché de l'art ?

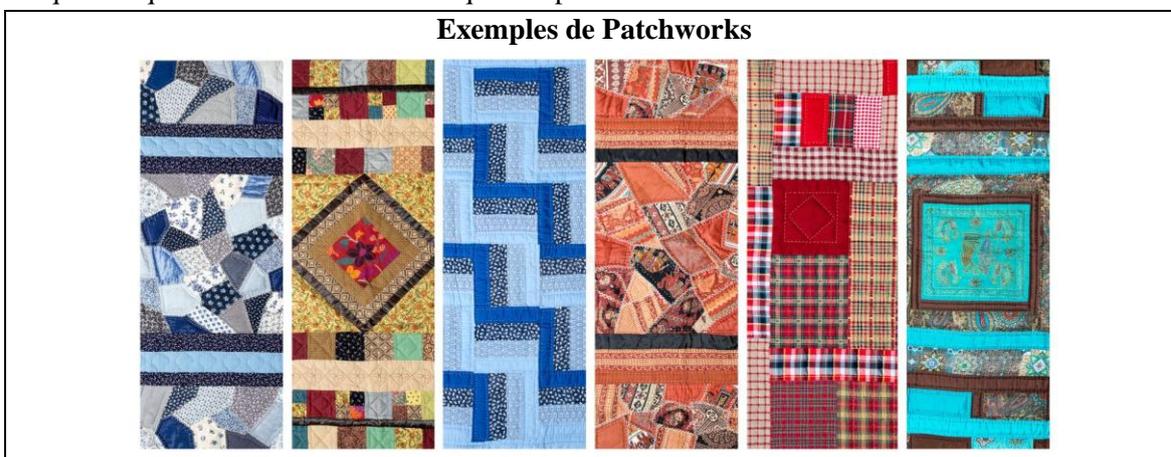
Je pense surtout que la barrière s'est cassée. Il a fallu du temps. J'en suis un exemple vivant. En 1987, comme j'en avais marre d'être cantonnée à la BD, cet univers parfois qualifié de « Petits Mickeys », je suis allé trouver quelques galeristes. On m'a répondu : « *Ce que vous faites est bien, mais nous n'avons pas la clientèle.* » Et puis Pascal Gabert a pris le pari. Nous avons organisé trois expositions. Je suis passé par la galerie Loft, et un jour, un jeune homme de 15 ans, Jean-Baptiste Barbier est venu me voir à la Frette-sur-Seine... Nous sommes restés amis. Depuis, il s'occupe de moi. Quand je pense qu'une couverture d'Hergé, celle de *Tintin en Amérique*, va bientôt passer en salle des ventes pour un prix estimé entre 2 millions et 3 millions d'euros, je trouve qu'il s'agit d'une belle revanche... Ce qui a débloqué tout cela, selon moi, c'est le journal *Pilote*. (...) Les années *Pilote*, c'est le moment où la bande dessinée explose. Grâce à Goscinny, la BD s'extirpe du carcan de la prétendue « sous-culture » dans laquelle certains milieux intellectuels ont voulu la maintenir.

Rêviez-vous d'architecture étant enfant ?

En effet. Mais je voulais avant tout raconter des histoires. Aujourd'hui, je m'en rends compte, mon travail est fractal. Si on veut le définir, chaque planche que je dessine n'est que le morceau d'un décor plus grand encore. Tout le reste s'imagine... Parce que sinon, il faudrait des pages de trois mètres sur dix ! Je suis un architecte du chaos, un peu fou. Mes planches sont comme des puzzles. Un morceau peut se reproduire mille fois. Mon dessin est optique, à la manière de M.C. Escher. Et quelque part, ce n'est pas étonnant. Lorsque j'étais enfant, j'ai vécu en Catalogne. Et quand on découvre la Sagrada Familia de Gaudi à l'âge de 5-6 ans, c'est quelque chose qui vous marque au fer rouge. Gaudi s'inspirait de la nature pour ses œuvres. Faisant abstraction des piliers, il s'est servi de l'architecture naturelle des arbres et des forêts pour soutenir la construction de sa cathédrale. C'est fabuleux comme idée. Il m'a influencé grandement. Aujourd'hui, certains architectes viennent me dire qu'ils me doivent leur vocation. Un jour, je m'en suis franchement étonné, parce que mes dessins ne tiennent pas debout. L'un d'eux m'a répondu : « *Justement, c'est l'idée* » (Olivier Delcroix : « *Philippe Druillet, le dernier des géants* » - *Le Figaro Littéraire*, jeudi 26 janvier 2023)

3) L'ART POPULAIRE

Becker désigne par ce terme les pratiques qui sont hors des « Mondes de l'Art » comme les chansons de marche, « Happy birthday », les tableaux de peintre du Dimanche, les comptines,... Il va prendre comme exemple la pratique de fabrication de « quilts » qui sont des édredons fabriqués en patchwork.



Les artistes populaires procèdent au sein de communautés structurées (dans le cas des quilts il s'agit de communautés de femmes). Ces pratiques relèvent à la fois de la tradition (transmise de manière familiale) et d'inventions personnelles. En ce sens, les artistes populaires partagent ces caractéristiques avec les artistes professionnels ; en revanche, ils n'ont en général pas le langage abstrait et généralisateur des professionnels.

Les œuvres de ce type ne sont en général pas considérées comme faisant partie de l'Art sauf depuis que des musées ont ouvert des départements « d'Art Populaire ».

4) LES ARTISTES NAÏFS

Becker cite notamment Grandma Moses, le facteur Cheval auxquels on peut ajouter Picassiette, Robert Tatin ou Gaston Chaissac. Ce sont en général des personnalités isolées et totalement indépendants des « Mondes de l'Art » (NB : il

faudrait nuancer avec Chaissac qui jouissait d'une certaine reconnaissance). Ces artistes, qui passent souvent pour de cinglés, sont dépourvus de formation professionnelle et ignorent le vocabulaire conventionnel lié à l'Art, n'ont pas accès aux ressources professionnelles et n'établissent pas de réseaux de coopération. Aussi il leur est facile de transgresser les conventions en vigueur. On peut d'ailleurs se demander si ce modèle n'est pas celui qui se rapproche le plus de l'image contemporaine de l'artiste.

LE PALAIS IDÉAL DU FACTEUR CHEVAL

Avril 1879. Ferdinand Cheval, facteur rural âgé alors de 43 ans, butte sur une pierre si bizarre lors de sa tournée qu'elle réveille un rêve. Véritable autodidacte, il va consacrer 33 ans de sa vie à bâtir seul, un palais de rêve dans son potager, inspiré par la nature, les cartes postales et les premiers magazines illustrés qu'il distribue. Parcourant chaque jour une trentaine de kilomètres pour ses tournées en pleine campagne, il va ramasser des pierres, aidé de sa fidèle brouette. En solitaire, incompris, il inscrit sur son monument "travail d'un seul homme". Son palais de rêve est achevé en 1912. <https://www.facteurcheval.com/histoire/>



V) STABILISATION ET CHANGEMENTS DES MONDES DE L'ART

A) L'ART ET L'ÉTAT

L'État peut agir de manière directe ou indirecte, positive ou négative, sur les œuvres d'art.

- 1) De manière directe, il met en place des lois sur les droits de propriété (copyright ou droits d'auteur) ou sur le droit moral de l'auteur. La question des droits d'auteur de Superman, la question du droit de propriété du silence (John Cage) ou la question des droits d'un personnage après la mort de l'auteur (exemple des personnages de BD)
- 2) Il y a aussi des lois générales sur les bonnes mœurs qui peuvent agir sur les œuvres comme la Loi de 1949 sur les publications pour la jeunesse.
- 3) L'intervention peut aussi être directe. Ca peut être le fait de subventions, de commandes d'État, de créations de centres,...
- 4) L'intervention peut être négative :
 - + Censure indirecte (cas de la surtaxation de Marvel)
 - + Interdiction d'exposition ou de vente
 - + Destruction d'œuvres (le cas Jean Royer)

N.B. : L'interdiction de fait peut être le résultat de l'action d'un groupe de pression. On peut citer le cas de l'abandon de l'exposition consacrée au dessinateur Bastien Vivès en 2022 ou l'abandon de la présentation de la pièce de théâtre les suppliantes d'Eschyle sous l'accusation faite par deux groupes antiracistes de l'utilisation de « black face »

LA QUESTION DES DROITS DE PROPRIÉTÉ

Qui détient les droits de Superman ?

Les tensions entre Siegel et National voient le jour dès 1941. Pour mémoire, DC avait acheté les droits du premier épisode de Superman en 1938 (pour 130 \$) et proposé dès le deuxième numéro d'Action Comics un contrat de travail de dix ans aux deux artistes. Le contrat une fois signé, Siegel et Shuster deviennent alors des employés de National et toutes leurs créations (personnages, concepts, dessins) appartiennent exclusivement à la firme, qui est la seule à en posséder les droits. Le contrat est plutôt favorable aux deux auteurs qui sont payés 10\$ la page, ce qui est à l'époque une somme convenable. (...) Il (Siegel) fait alors part de son mécontentement à Albert Zugsmith, un jeune avocat rencontré lors de son service devenu depuis son ami. Ce dernier le convainc qu'il peut non seulement lui faire récupérer les droits de Superboy, mais aussi ceux beaucoup plus lucratifs de Superman. Siegel et Shuster attaquent donc National en 1947 (...) Le jugement rendu par le tribunal en 1948 est sans appel : « *Les plaignants ont transféré à Detective Comics inc tous leurs droits (copyright) sur le comic Superman, incluant le titre, les noms, les personnages (...) dont DC est le propriétaire absolu* ». (...) En clair, Siegel et Shuster abandonnent dès 1947 les droits des jeux vidéo Superman à DC, et ce plus de 40 ans avant la création de la première console ! (...) La cour juge que dans le contrat de 1947, les artistes ont laissé à la compagnie la possibilité de reconduire tacitement le copyright de Superman pour 28 ans de plus même si le terme n'apparaît pas clairement dans ledit contrat ! Elle juge aussi que Superman a été créé alors que les artistes étaient sous contrat avec DC les dépossédant complètement de tous leurs droits ! (...) Warner consent finalement à un accord. Le 24 Décembre 1975 elle s'engage à verser une rente annuelle de 20 000 \$ à chacun des auteurs ainsi qu'à la publication de la mention « Superman créé par Jerry Siegel et Joe Shuster » au générique de chaque bande dessinée et de chaque film (la mention n'apparaît pas sur les jouets). (...) Et pourtant la cour d'appel, si elle confirme le renouvellement de la cession de copyright pour 28 ans de plus, juge aussi que le tout premier épisode de Superman publié dans Action Comics n'appartient pas à DC, mais bien à Shuster et Siegel puisqu'il s'agit d'un remontage de planches qui ont été créés dès 1933 avant leur achat par National. Ce jugement très important donne de fait aux Siegel et Shuster les droits de l'épisode de Superman publié dans Action Comics #1 et de tout ce qui en est dérivé. Pour résumer, seul le premier épisode leur appartient et ils en détiendront les droits à la fin du renouvellement du copyright. Tout le reste (ayant été créé alors qu'ils étaient sous contrat avec DC) appartient en revanche à la compagnie. C'est un jugement essentiel car si Shuster et Siegel détiennent le copyright du tout premier Action Comics, ils détiennent forcément des parts sur tous les produits dérivés de ce numéro, à savoir... tous les épisodes suivants et les personnages créés dans Action Comics #1 comme Clark Kent ou Lois Lane. (...) En 2013, la quête des droits de l'homme d'acier prend une tournure définitive. La 9ème cour d'appel des Etats-Unis donne l'intégralité des droits de Superman et de ses dérivés à DC, jugeant que le compromis signé par l'avocat des Siegel en 2001 (pourtant réfuté par les Siegel) fait foi de contrat de cession. DC (Warner) possède donc désormais la totalité des droits du héros contre quelques millions de dollars, comme le stipulait ledit contrat (cette décision sera d'ailleurs confirmée en février 2016). Quelques mois plus tard, la même cour d'appel déboute définitivement le « Shuster Estate ».

Le contrôle total de la franchise Superman est désormais sécurisé par DC et Warner, qui peuvent exploiter le personnage à leur guise sans avoir à dépenser plus d'argent que stipulé par le contrat de 2001.

sources: comicbookressources (www.comicbookresources.com)

the brand (www.brandlaw.org)

Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book, Gerard Jones, Basic Books.

(Extraits de : « Mais qui détient les droits de Superman? » - 1001comicsblog - 6 août 2016 -

<https://1001comicsblog.wordpress.com/2016/08/06/mais-qui-detient-les-droits-de-superman/>)

LE SILENCE EST-IL DE LA MUSIQUE ? L'AFFAIRE 4'33

4'33" (1952) pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments

Trois parties de 33'', 2'40'' et 1'20''.

Création le 29 août 1952 . David Tudor : piano.

4'33'' est une partition de musique avant-gardiste composée, souvent décrite comme « quatre minutes trente-trois secondes de silence », mais qui est en fait constituée des sons de l'environnement, que les auditeurs entendent lorsqu'elle est interprétée.

Le morceau a été écrit en principe pour le piano et est structuré en trois mouvements principaux. Sur la partition, chacun est présenté au moyen de chiffres romains et est annoté *tacet*, qui est le terme utilisé dans la musique occidentale pour indiquer à un instrumentiste qu'il doit rester silencieux pendant toute la durée du mouvement. Vers la fin des années 1940, John Cage visita la chambre insonorisée de l'université Harvard. Il s'attendit à « entendre » le silence lorsqu'il entra dans la chambre, mais comme il l'écrivit plus tard : « J'entendis deux bruits, un aigu et un grave. Quand j'en ai discuté avec l'ingénieur en charge, il m'informa que le son aigu était celui de l'activité de mon système nerveux et que le grave était le sang qui circulait dans mon corps. » C'est à ce moment qu'il réalisa l'impossibilité de trouver le silence quel que soit l'endroit et qui le mena à composer 4'33".

Cage écrivit dans *Les confessions d'un compositeur* (1948) que son désir le plus cher était de pouvoir composer un morceau de silence ininterrompu. Ce dernier durera 4 minutes et 33 secondes, qui est la longueur standard de la musique « en boîte » et que son titre sera « une prière silencieuse ». Cage commenta son œuvre : « Elle s'ouvrira avec une idée simple que j'essayerai de rendre aussi séduisante que la couleur, la forme et le parfum d'une fleur. La fin s'approchera de l'imperceptibilité. » Les autres influences de ce morceau proviennent des arts visuels : des amis de Cage, comme Robert Rauschenberg avaient produit une série de peintures « blanches ». Apparemment « vides », ces toiles changeaient de ton en fonction de la luminosité de la chambre dans laquelle elles étaient exposées ou en fonction de l'ombre des personnes les visualisant. Ces dernières ont beaucoup inspiré Cage sur la possibilité de créer une œuvre employant ce même vide, mais dans le domaine musical cette fois-ci.

Lors de la création de l'œuvre par David Tudor, le public a vu s'asseoir l'interprète au piano, soulever le couvercle et laisser ses mains au-dessus des touches de l'instrument. Après un moment, il ferma le couvercle et se leva. Le morceau avait été joué et pourtant aucun son n'était sorti. Ce que voulait son auteur, c'est que quiconque qui aurait écouté attentivement aurait entendu du bruit involontaire. Ce sont ces bruits imprévisibles qui doivent être considérés comme étant la partition de musique dans ce morceau. (...) 4'33'' est un « tube » qui est dans toutes les têtes : avec son format de 45 tours, il est sans conteste l'œuvre la plus connue de Cage, peut-être le morceau le plus populaire de toute la musique contemporaine.

(...) « *En composant un morceau qui ne contiendrait aucun son, je craignais de donner l'impression de faire une blague, voyez vous. En fait, j'ai travaillé plus longtemps à mon morceau "silencieux" qu'à aucun autre. J'y ai travaillé quatre ans...* »

John Cage

(Source : IRCAM - <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/7099/>)

Si l'on part du principe que le silence est effectivement de la musique, se pose la question du droit d'auteur. En 2002, le musicien Mike Batt avait inclus sur son album une piste silencieuse, signée de lui-même et de John Cage, en hommage au compositeur. Il avait été accusé de plagiat par la maison de disques du compositeur. Le conflit s'était réglé à l'amiable.

(source : « *En musique, le silence est si précieux qu'il se vend* » - Rue 89 - <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-musique/20130129.RUE2860/en-musique-le-silence-est-si-precieux-qu-il-se-vend.html>)

LA LOI DU 16 JUILLET 1949

Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse

Cette loi constitue un bon exemple d'action directe de l'Etat sur les œuvres de l'esprit

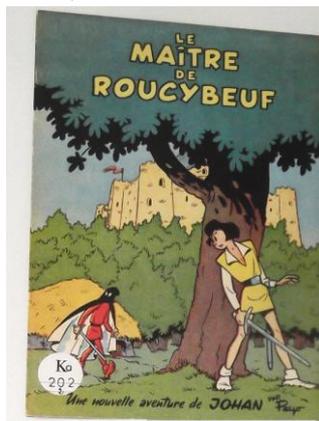
La loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse est une loi française visant à réguler la diffusion des livres et de la presse jeunesse. Soutenue par une campagne du Cartel d'action sociale et morale, le successeur de la Ligue pour le relèvement de la moralité publique, la loi fut votée au sortir de la Seconde Guerre mondiale, pour d'une part, favoriser la production nationale d'illustrés face aux importations perçues comme massives de bandes dessinées américaines, qui étaient, entre autres, soupçonnées de favoriser la délinquance juvénile par les représentations jugées violentes qu'elles contenaient ; d'autre part, cette loi vient renforcer un arsenal législatif quant à l'atteinte aux bonnes mœurs, qui interdit aux libraires et kiosquiers d'exposer des publications pouvant heurter la sensibilité des jeunes publics — notamment pour tout ce qui est lié à la sexualité, voire à la pornographie¹. Elle a instauré la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence, organe mixte chargé de contrôler *a posteriori* les publications, et conduit les éditeurs de bande dessinée à une certaine forme d'autocensure. (...) Plusieurs fois amendée depuis son vote, la loi est toujours en vigueur. Jusqu'en 2011, les publications destinées à la jeunesse ne devaient pas montrer sous un jour favorable « *le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques. Ces publications ne doivent pas non plus comporter de publicité, d'annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse.* » En 2011, la loi a été modifiée comme suit : les publications destinées à la jeunesse « *ne doivent comporter aucun contenu présentant un danger pour la jeunesse en raison de son caractère pornographique ou lorsqu'il est susceptible d'inciter à la discrimination ou à la haine contre une personne déterminée ou un groupe de personnes, aux atteintes à la dignité humaine, à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants ou de substances psychotropes, à la violence ou à tous actes qualifiés de crimes ou de délits ou de nature à nuire à l'épanouissement physique, mental ou moral de l'enfance ou la jeunesse. Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse.* »³

Elle permet à des associations de protection de l'enfance d'attaquer en justice des éditeurs d'ouvrages, mais aussi à l'État d'interdire la vente, l'exposition, la publicité d'ouvrages. Toutefois, cette loi est largement contrebalancée par la jurisprudence qui tend, depuis une trentaine d'années, à pencher du côté de la liberté d'expression.

(Source : Wikipedia) Cette loi a été largement favorisée à la fois par les catholiques et les communistes propriétaires les uns et les autres de deux grands groupes de presse enfantine, Vaillant et Cœurs Vaillants.

Premier exemple d'interdiction

La Loi de 1949 a pu donner lieu à des décisions qui nous surprennent aujourd'hui comme l'interdiction de la revue Tarzan en 1952, d'un album de Johan et Pirlouit en 1954 et des premières revues de super-héros Marvel en France en 1969 et 1970. (Source : « Ne les laissez pas lire ! » - Exposition BNF – du 17/09/2019 au 1^{er} /12/2019 - <https://www.bnf.fr/fr/agenda/ne-les-laissez-pas-lire>)



Peyo,
Le maître de Roucybeuf
(Les Aventures de Johan, 2),
Duduis, 1954
Lans de sa séance
du 16 décembre 1954,
la commission de surveillance
suit la proposition de l'abbé
Janot, représentant
le personnel de l'enseignement
privé, et donne un avis
défavorable (non motivé)
à l'importation de cet album.
L'interdiction est levée
à la séance suivante après
réclamation de l'éditeur.
© Peyo - 2019 - Licensed through
110 P.S. Brussels - www.dmf.com

Interdiction du magazine « Tarzan »

A nos amis lecteurs et à leurs parents,

Nous avons été avisés que la Commission paritaire des Papiers de presse nous retire le « Certificat d'inscription » qui permet à TARZAN de paraître avec les mêmes possibilités que les autres périodiques destinés à la Jeunesse.

Nous avons effectué des démarches auprès des personnes compétentes, mais la Commission a refusé de revenir sur sa décision.

Nous sommes donc dans l'obligation de supprimer TARZAN.

Nous nous inclinons avec une grande tristesse, mais aussi avec la conviction absolue que nous n'avons rien à nous reprocher et que les accusations portées contre TARZAN sont aussi injustes que mal fondées.

L'article 2 de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la Jeunesse que l'on nous oppose stipulait que ces publications ne devaient comporter « aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable, le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits, ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse. »

Nous défions quiconque de trouver une seule attitude de TARZAN qui soit contraire à cette réglementation.

(Source : « Ne les laissez pas lire ! » - Exposition BNF – du 17/09/2019 au 1^{er} /12/2019 -

<http://www.bnf.fr/fr/agenda/ne-les-laissez-pas-lire>)

Lest interdictions touchent les éditions Lug

Les récits Lug avaient le défaut , d'après la commission de surveillance et de contrôle (composée de diverses personnalités comme un conseiller d'Etat, des représentants de divers ministères, d'associations familiales et de quelques représentants de la presse) de porter atteinte à la jeunesse car « *cette nouvelle publication était extrêmement nocive en raison de sa science fiction terrifiante, de ses combats de monstres traumatisants, de ses récits au climat angoissant et assortis de dessins aux couleurs violentes. Elle a donc estimé que l'ensemble de ces visions cauchemardesques était néfaste à la sensibilité juvénile* ». (...) Il est plaisant à cet égard de rappeler que le « monstre particulièrement traumatisant pour les enfants » évoqué par la commission était « La Chose » des « Quatre Fantastiques ». On peut également rappeler que le docteur Wertham écrivit dans une notice consacrée à Superman : « *Cet exemple montre que la confusion entre le rêve et la réalité provoquée par cette bande dessinée [...] est responsable de la cruauté développée dans ses jeux par l'enfant, en particulier à l'endroit des jeunes filles...* ». (...) Il y eut deux types d'actions pour se débarrasser de ces super-héros. Fantask fut purement et simplement interdit mais la stratégie fut plus subtile pour le magazine Marvel. Claude Vistel, directrice des éditions Lug, voulait situer cette revue sur le créneau « jeunesse » (contrairement à Aredit qui éditait aussi des super-héros Marvel mais dans des livres de poche estampillées « Bandes Dessinées pour adultes »). Pour cela et pour bénéficier d'un taux de TVA à 5,5%, les éditions Lug étaient obligées d'inclure 10 à 15% de textes. En 1971, la commission décida d'interdire Marvel à la vente aux mineurs ce qui frappait la publication d'un taux de T.V.A. de 33,3% (le taux maximum de l'époque). Il était financièrement impossible pour les éditions Lug de publier à la fois Marvel et Strange et elles durent arrêter la publication du premier en catastrophe sans pouvoir prévenir leurs lecteurs. Le résultat fut que des trois revues de super-héros éditées par Lug, seul Strange, créé en Décembre 1969, survécut (223 numéros sur près de vingt ans) ; Fantask, le premier créé, ne tint que sept numéros et Marvel treize numéros. Le traumatisme fut tel que les éditions Lug mirent en place un atelier chargé de faire des retouches sur les dessins pour éviter la censure

Les interdictions furent parfois plus saugrenues : il fut réclamé à Franquin de gommer les revolvers que tenaient ses personnages dans *Spirou et les héritiers*. En 1962, Morris et Goscinny virent leur album *Billy the Kid* interdit à l'importation en France, parce qu'une image de cette histoire représentait Billy, bébé, téter un revolver... Dans la première édition de 60 gags de Boule et Bill#2, on voyait le chien Bill faire l'hélicoptère avec ses oreilles. Ce gag, plutôt attendrissant, fut qualifié par la Commission d'acte de torture envers un animal, et, par voie de conséquence, d'incitation à la cruauté...

Mais l'éditeur le plus touché fut « ElviFrance » qui éditait des BD pornographiques petits formats et subit 776 interdictions entre 1972 et 1989 allant de l'interdiction de niveau 1 (*interdiction de vente aux mineurs*) à l'interdiction de niveau 3 (*interdiction de vente aux mineurs, à l'exposition et à toute publicité*),

(source : <http://www.elvifrance.fr/CENSURE/comicsdaily.htm>)

L'Encadré paru dans Fantask n°7 du mois d'Août 1969 annonçant la disparition de la revue



L'INTERVENTION DIRECTE : SUBVENTIONS, COMMANDES D'ÉTAT, CRÉATION DE CENTRES

ACTIONS DIRECTES DE POUVOIRS PUBLICS

L'Orchestre national de jazz, ou ONJ, est un orchestre de jazz français. Il est formé en 1986 à l'initiative de Jack Lang, alors ministre de la Culture.

C'est sous l'impulsion de Maurice Fleuret, nommé en 1982 à la direction de la musique et de la danse du ministère de la culture, que s'ébauche le projet d'aider les musiques autres que classique, et en particulier le jazz¹. Il crée en 1983 une commission consultative pour le jazz, composée de musiciens, producteurs, journalistes, d'organisations professionnelles et syndicales, et d'associations de musiciens. C'est à l'été 1985 que Jack Lang annonce la création d'un orchestre national de jazz, subventionné par l'État, et destiné à faire vivre et à renouveler le répertoire des grands orchestres de jazz¹. (source wikipedia)

Villa Médicis

Fondée en 1666 par Louis XIV, l'Académie de France à Rome est un établissement français installé depuis 1803 à la Villa Médicis, villa du XVI^e siècle entourée d'un parc de sept hectares et située sur le mont Pincio, au cœur de Rome.

Établissement public national relevant du ministère de la Culture, l'Académie de France à Rome – Villa Médicis remplit aujourd'hui trois missions complémentaires : accueillir des artistes, créateurs et créatrices, historiens et historiennes de l'art de haut niveau en résidence pour des séjours longs d'une durée d'un an ou des séjours plus courts ; mettre en place une programmation culturelle et artistique qui intègre tous les champs des arts et de la création et qui s'adresse à un large public ; conserver, restaurer, étudier et faire connaître au public son patrimoine bâti et paysager ainsi que ses collections. <https://www.villamedici.it/fr/linstitution/>

L'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique)

L'IRCAM, fondé par Pierre Boulez, compositeur et chef d'orchestre à la demande du président de la République Georges Pompidou en 1974 est un Institut de recherche, de production, de lieu de formation, de consultation et d'expérimentation Sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication et associé au Centre Pompidou L'unité mixte de recherche (UMR 9912), hébergé par l'Ircam, a été fondé en 1995 en association avec le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et le ministère de la Culture et de la Communication. L'université Pierre-et-Marie-Curie (UPMC) a rejoint les tutelles de l'UMR à partir de 2010 L'institut s'investit dans trois grands champs: la recherche musicale (de la lutherie acoustique et électronique, de la diffusion à l'éducation assistée par la technologie); la recherche sonore (outils de production audiovisuelle et multimédia, à l'utilisation des artefacts sonores dans tous les domaines : traitement de la voix, simulation, réalité virtuelle et augmentée, design sonore et conception fonctionnelle du son dans son environnement) ; la recherche scientifique qui constitue le plus large champ d'activités de l'Ircam. Les recherches sur la création font appel à des nombreuses disciplines connexes comme les mathématiques, la biologie.

MEET (Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs)

Depuis 1992, la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire accueille en résidence des écrivains étrangers et des traducteurs du monde entier. Elle leur alloue pour une durée de huit semaines, un appartement de résidence et une bourse destinée à leurs frais de séjour. la possibilité est donnée à ces écrivains, de soumettre après leur séjour un manuscrit, que la maison, suivant un conseil littéraire, édite la plupart du temps, en édition bilingue. (un grand nombre de ces manuscrits a concerné la ville de Saint-Nazaire). Le MEET est soutenu par la municipalité de Saint-Nazaire, le Centre National du Livre, le ministère de la Culture,...

Les fontaines de Niki de saint-Phalle et de Jean Tinguely sont issues de commandes publiques. La **fontaine Stravinsky**, ou **fontaine des Automates**, réalisée en 1983 a été créée dans le cadre du pourcentage du budget de la construction du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou. C'est une commande publique entre la ville de Paris, le ministère de la Culture et le Centre Pompidou. L'œuvre est la propriété de la ville de Paris qui se charge de son entretien. La fontaine monumentale animée de Jean Tinguely et de Niki de Saint Phalle à Château-Chinon était une commande publique de l'État pour la ville de Château-Chinon. François Mitterrand, alors président de la République (et ancien maire de la ville), l'a inaugurée en 1988.

(sources : Le Journal du Centre du 3/4/2019 https://www.lejdc.fr/chateau-chinon-ville-58120/loisirs/niki-de-saint-phalle-et-jean-tinguely-au-cur-d-un-documentaire-tourne-cette-semaine-a-chateau-chinon_13545865/ et Wikipedia)



Exemples de commandes publiques sur le site du ministère de la Culture

<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique/Commande-publique-et-soutien-aux-commandes-artistiques>

Le cas de créations d'évènements

Historique de la Fête de la Musique

En octobre 1981, Jack Lang, ministre de la Culture, nomme Maurice Fleuret au poste de directeur de la musique et de la danse. Maurice Fleuret applique ses réflexions sur la pratique musicale et son évolution et pose les fondements d'une nouvelle conception : *"La musique sera partout et le concert nulle part"* ! Il évoque une « révolution » dans le domaine de la musique, qui tend à faire se rencontrer toutes les musiques – sans hiérarchie de genre ni d'origine – dans une commune recherche de ce qu'il appelle « *une libération sonore, une ivresse, un vertige qui sont plus authentiques, plus intimes, plus éloquentes que l'art* ».

En 1982, une grande enquête sur les pratiques culturelles des Français est menée par le service des études et de la recherche du ministère de la Culture et dévoile que cinq millions de personnes, dont un jeune sur deux, jouent d'un instrument de musique alors que les manifestations musicales organisées jusqu'à présent ne concernent qu'une minorité de Français. De ce fait, Jack Lang, Christian Dupavillon, architecte-scénographe, membre de son Cabinet et Maurice Fleuret en déduisent que le paysage de la pratique musicale en France reste à découvrir. Alors, ils imaginent une grande manifestation populaire qui permette à tous les musiciens de s'exprimer et de se faire connaître. C'est ainsi que la première Fête de la Musique est lancée le 21 juin

1982, jour symbolique du solstice d'été, le plus long de l'année dans l'hémisphère Nord.

La Fête sera gratuite, ouverte à toutes les musiques « sans hiérarchie de genres et de pratiques » et à tous les français.

La préparation se déroule dans la précipitation. On prévient les principaux acteurs de la vie sociale, politique et musicale en France. Quelques affiches sont imprimées et placardées. On ne sait absolument pas, au ministère de la Culture, si cet appel sera entendu.

Le résultat dépasse toutes les espérances. Des milliers d'initiatives ont lieu dans toute la France. Les musiciens s'installent partout dans les rues, les squares, les kiosques, les cours, les jardins, les gares, les places, etc., et des milliers de personnes déambulent dans la rue jusque tard dans la nuit, dans une atmosphère bon enfant.

Cette union des musiciens professionnels et des amateurs, cette attention nouvelle portée à toutes les musiques (rock, jazz, chanson, musiques traditionnelles, musiques dites savantes, etc.), devenaient ainsi, à travers la réussite immédiate d'une manifestation populaire et largement spontanée, la traduction d'une politique qui entendait accorder leur place aux pratiques des amateurs.

La Fête de la Musique commence à s'exporter en 1985, à l'occasion de l'Année européenne de la Musique et se développe dorénavant dans le cadre d'une charte, « La Fête Européenne de la Musique », signée à Budapest en 1997, et ouverte à tous les nouveaux partenaires souhaitant s'y associer. Les principes de cette charte s'appliquent désormais à tous les pays, y compris hors d'Europe, qui souhaitent s'associer à la Fête de la Musique.

(source ; ministère de la culture - 16.06.2020 - <https://fetedelamusique.culture.gouv.fr/L-evenement/historique-de-la-fete-de-la-musique>)

Elle est aujourd'hui présente dans une centaine de pays

CENSURES, INTERDICTIONS, DESTRUCTIONS,...

BASTIEN VIVES

Bastien Vives, né en 1984, est considéré comme un auteur majeur de bandes dessinées. Ses travaux ont suscité la polémique en 2022 puisqu'il est accusé de promotion de la pédopornographie notamment pour son ouvrage « petit Paul ». Une exposition qui devait lui être consacrée au festival d'Angoulême a finalement été abandonnée.

BLACK FACE

En Mars 2019, le Conseil représentatif des associations noires de France (Cran) et la Ligue de défense noire africaine (LDNA) empêchent la représentation de la pièce de théâtre *Les Suppliantes* à l'université de la Sorbonne du dramaturge grec Eschyle parce que des comédiens sont grimés en personnes noires ce qui constituerait une pratique de « blackface ».

DESTRUCTION D'UN TABLEAU A TOURS

Tours. - Le tribunal correctionnel de Tours a rendu lundi 21 février son jugement dans le procès d'outrage aux bonnes mœurs intenté contre un libraire et deux artistes peintres qui avaient organisé au mois de juin 1971 une exposition sur le thème " L'amour est une fête " au moment de la campagne anti pornographique déclenchée par le maire, M. Jean Royer. L'affaire avait été appelée à l'audience le 31 janvier dernier (le Monde du 1er février). Mais elle fut examinée à huis clos, les juges ayant estimé, comme le demandait le procureur, que " les objets du délit (huit dessins et une sérigraphie de Jean-Pierre Favre et une gouache de René Claude) ne devaient pas être présentés en public parce que ce fait aurait constitué un rebondissement de l'outrage ".

Des peines d'amende ont été prononcées : 1 200 francs à l'encontre de M. Denis Jeanson, gérant de la librairie " L'Astragale ", où les œuvres avaient été accrochées; 1 200 francs également contre le peintre Jean-Pierre Favre et 400 francs contre René Claude. Le tribunal a d'autre part confirmé la confiscation des œuvres qui avaient été saisies le jour du vernissage et demandé, de plus, après avoir tenu compte des avis de deux experts (l'un commis par le juge d'instruction, l'autre cité par la défense), que les œuvres de Jean-Pierre Favre soient versées au dépôt de l'État, cependant que celle de René Claude devra être détruite.

L'article 290 du code pénal dit, en effet, dans son alinéa 3 : " Le tribunal ordonnera la saisie et la destruction des objets ayant servi à commettre le délit; il pourra, toutefois, si le caractère artistique de l'ouvrage en justifie la conservation,

ordonner que tout ou partie en sera versé aux collections ou dépôt de l'État. "

M. Petit, vice-président du tribunal de Tours, qui avait présidé l'audience, a tenu à éclairer cette décision de quelques explications qui sont rapportées par le journal la Nouvelle République. " L'exposition, précise-t-il, a été organisée dans une librairie vendant des livres scolaires, et cette circonstance a été prise en considération pour l'établissement du jugement. Ce n'est pas l'art, a-t-il ajouté, que nous avons jugé, mais la présentation publique de certaines scènes... La création artistique est libre, mais un peintre est soumis à la loi comme tous les citoyens. S'il expose en public des œuvres constituant des atteintes aux bonnes mœurs, il est poursuivi comme le serait tout éditeur. Il ne saurait y avoir d'exception pour lui. "

[Les explications fournies à la presse par le magistrat qui présidait l'audience, loin de renforcer les décisions prises par le tribunal, seraient plutôt de nature à remettre en cause certaines d'entre elles. Si M. Petit estime que " ce n'est pas l'art que nous avons jugé, mais la présentation publique de certaines scènes ", il n'existe plus aucun motif pour ordonner la destruction d'une toile alors qu'elle n'est plus à la vue du public. A moins que, usant de ce droit que lui reconnaissent malheureusement les textes, le tribunal de Tours ait ressuscité pour les besoins de la cause une pratique de l'autodafé.]

(« Le tribunal ordonne la destruction d'un tableau jugé pornographique Neuf autres toiles sont confisquées au profit de l'État »- *Le Monde* - mercredi 23 février 1972 https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/02/23/le-tribunal-ordonne-la-destruction-d-un-tableau-juge-pornographique-neuf-autres-toiles-sont-confisquees-au-profit-de-l-etat_3032490_1819218.html

B) LE CHANGEMENT

Pour qu'un « Monde de l'Art » puisse naître il faut une innovation mais également que celle-ci soit soutenue par un complexe organisationnel et un réseau de coopération.

Becker distingue les petites différences qui peuvent donner lieu à des innovations qui ne modifient pas le « Mondes de l'Art » comme l'invention du vibrato ou l'utilisation du trébuchement dans un pas de danse. On pourrait les rapprocher des « innovations incrémentales » (celles-ci désignent en économie les petites innovations qui ne bouleversent pas le système économique et qu'on oppose aux « innovations de rupture », comme l'ordinateur ou la machine à vapeur, qui bouleversent profondément le système économique). D'autres innovations ont des effets plus importants car elles obligent les interprètes à modifier leurs manières de faire. Par exemple, l'animation assistée par ordinateur a bouleversé le dessin d'animation. Cela peut aussi toucher l'interprétation ou l'écriture comme l'utilisation de la dissonance en Jazz. La musique répétitive, après avoir été cantonnée dans un genre, a débordé sur d'autres domaines musicaux. D'autres innovations comme le dodécaphonisme ont permis la création de nouveaux « Mondes de l'Art » isolés des autres. Enfin certaines innovations bouleversent les modes de coopération et transforment le système en profondeur ; par exemple, avec « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band », les Beatles furent les premiers à utiliser le studio d'enregistrement comme un instrument participant à la création musicale. De plus, cet album est considéré comme le premier « album concept » c'est à dire constituant un tout et non une succession de chansons indépendantes.

LE DODÉCAPHONISME

Le dodécaphonisme, ou musique dodécaphonique, est une technique de composition musicale imaginée et développée par Arnold Schönberg. Cette technique donne une importance comparable aux douze notes de la gamme chromatique, et évite ainsi toute tonalité.

IN C de TERRY RILEY

In C est une œuvre du compositeur Terry Riley composée en 1964 pour 35 instrumentistes et créée le 4 novembre 1964 à San Francisco. Elle est considérée comme étant la première œuvre du courant de la musique minimaliste dite également répétitive. *In C* présente un concept alors inédit : la partition est uniquement composée de 53 phrases musicales ; les musiciens doivent jouer chacun de ces motifs, et le répéter autant de fois qu'ils le veulent avant de passer au motif suivant. Il n'y a aucune contrainte sur le nombre minimal ou maximal de répétitions. Ainsi, la partition de *In C* tient sur seulement une page, et les représentations de cette pièce musicale oscillent entre 45 minutes et 1h30 (source Wikipedia)

Cependant, les innovations ne seront pas toujours acceptées car elles transgressent les conventions du « monde de l'Art ». Or une convention a toujours un caractère moral (elle correspond à une esthétique, à « ce qui est beau ») et soutient une stratification interne à ce Monde (qui permet de différencier les virtuoses, les bons artistes et les autres).

Toute innovation renvoyant une transgression de la convention constitue une atteinte à l'esthétique et une remise en cause morale de la hiérarchie. Parmi les scandales liés à l'Art et les refus (provisoires) on peut citer le refus de « l'impressionnisme », « Le sacre du Printemps » dont la musique et la chorégraphie ont d'abord été rejetées par une grande partie du public, le ballet « Les mariés de la Tour Eiffel », Picasso ou plus récemment, la contestation d'une partie des musiciens professionnels face à l'accueil de deux musiciens de musique populaire à la villa Médicis, Claire Diterzi et Magic Malik.

Les innovations peuvent être rejetées ou intégrées (ou rejetées puis intégrées) mais si elles sont intégrées il est rare qu'elles suppriment les conventions anciennes ; en général elles s'y ajouteront. Les exemples fourmillent depuis le 19^e siècle : l'impressionnisme, le cubisme, le free jazz, le rock, etc.... J'ai choisi de retenir la création de la musique « zheul » incarnée principalement par le groupe Magma, musique qui se situe à l'intersection entre le Rock, le Jazz de John Coltrane et Stravinsky.

LE CAS EMBLÉMATIQUE DES IMPRESSIONNISTES

Le mouvement pictural dit de l'impressionnisme a d'abord été rejeté et doit son nom à une critique sévère de Louis Leroy dans le Charivari en 1874 qui se moquait du tableau « Impressions au soleil levant » de Claude Monet

Extraits: Louis LEROY – Le CHARIVARI – 25 Avril 1874

“Oh ! Ce fut une rude journée que celle où je me risquai à la première exposition du boulevard des Capucines en compagnie de M Joseph Vincent, paysagiste, élève de Bertin, médaillé et décoré sous plusieurs gouvernements ! L'imprudent était venu là sans penser à mal ; il croyait voir de la peinture comme en voit partout, bonne et mauvaise, plutôt mauvaise que bonne, mais non pas attentatoire aux bonnes mœurs artistiques.

Je le conduisis devant le champ labouré de M. Pissarro.

A la vue de ce paysage formidable, le bonhomme crut que les verres de ses lunettes s'étaient troublés. Il les essuya avec soin, puis les reposa sur son nez.

– Par Michalon s'écria-t-il, qu'est-ce que c'est que ça ?

– Vous voyez. Une gelée blanche sur des sillons profondément creusés.

– Ça des sillons, ça de la gelée ?... Mais ce sont des grattures de palette posées uniformément sur une toile salie. Ça n'a ni queue ni tête, ni haut ni bas, ni devant ni derrière.

– Peut-être...mais l'impression y est... ce n'est ni fait ni à faire. Mais voici une vue de Melun de

M. ROUART où il y a quelque chose dans les eaux, par exemple, l'ombre du premier plan est bien cocasse.

– C'est la vibration du ton qui vous étonne ?

– Dites le torchonné du ton, et je vous comprendrai mieux....

– Je jetai un coup d'œil sur l'élève de Bertin : son visage tournait au rouge sombre. Une catastrophe me parut imminente, et il était réservé à M. Monet de lui donner le dernier coup...

– “IMPRESSION, Soleil levant”

– Impression, j'en étais sûr Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans... Et quelle liberté, quelle aisance dans la facture ! Le papier peint à l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là...”

Cependant, il y eut bien entendu des défenseurs :

« Il est vrai qu'il est déjà honorable de déblayer le chemin pour l'avenir, pour peu qu'on soit tombé sur la bonne voie. Aussi rien de plus caractéristique que l'influence des peintres impressionnistes – refusés chaque année par le jury – lorsqu'elle s'exerce sur les peintres aux procédés adroits qui constituent chaque année l'ornement du Salon... » (Emile Zola – 1879)

« Depuis des milliers d'années, tous les gens qui se mêlent de peindre empruntent leurs procédés d'éclairage aux vieux maîtres. [...] C'est au petit groupe des impressionnistes que revient l'honneur d'avoir balayé tous ces préjugés, culbuté toutes ces conventions. L'École nouvelle proclamait cette vérité scientifique : que la grande lumière décolore les tons, que la silhouette, que la couleur, par exemple, d'une maison ou d'un arbre, peints dans une chambre close, diffèrent absolument de la silhouette et de la couleur de la maison ou de l'arbre, peints sous le ciel même, dans le plein air. »

(Joris-Karl Huysmans, « L'Exposition des indépendants en 1880 », L'Art moderne, 1883).

– « J'ai souvent pensé avec étonnement à la trouée que les impressionnistes et que Flaubert, de Goncourt et Zola ont fait dans l'art. L'école naturaliste a été révélée au public par eux ; l'art a été bouleversé du haut en bas, affranchi du ligotage officiel des Écoles. »(Joris-Karl Huysmans, « Le salon de 1879 », L'Art moderne, 1883).

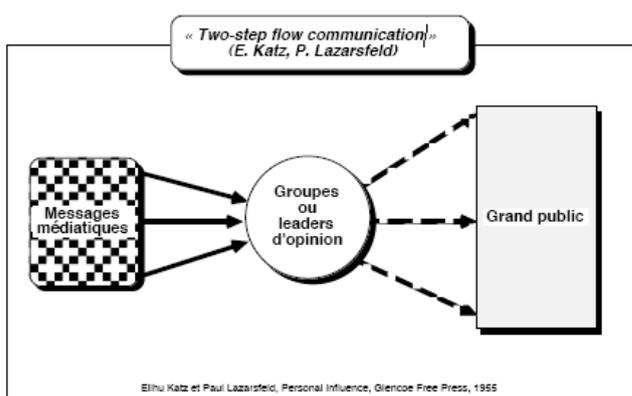
En fait il n'est pas possible de distinguer la naissance ou la mort d'un « Monde de l'Art » de son changement. Un « Monde de l'Art » peut naître de pratiques innovatrices, de nouvelles technologies, d'une idée neuve, de nouvelles manières d'appréhender les choses, d'un nouveau public (rock des blancs,...) mais il naît vraiment quand un nombre suffisant de personnes qui n'avaient jamais coopéré se mettent à coopérer et meurt quand plus personne ne coopère. De plus, il faut que les intervenants imposent la dissociation de leurs activités artistiques des activités artisanales et commerciales, donc qu'ils imposent la définition de leur activité comme Art. Ainsi Becker s'attarde sur l'exemple de Stieglitz qui doit imposer l'idée que les photos qu'il fait sont bien des photos d'art et ne sont pas une simple activité commerciale.

D'après Becker, un nouveau « Monde de l'Art » va souvent apparaître localement et se diffuser ensuite géographiquement. La possibilité de diffusion dépendra bien sûr des capacités de distribution et de communication : artistes itinérants, disques, radios, Par exemple, l'arrivée des soldats US en Europe en 1945 va modifier la manière dont on jouait le jazz jusqu'à présent. Mais on pourrait également ajouter le fait de jouer dans des stades qui a été inauguré par les Beatles au milieu des années 60.

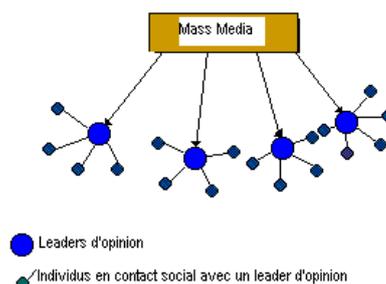
Cependant un changement ne signifie pas que l'ancien meurt face au nouveau. Bien souvent, tout s'interpénètre ou coexiste. Les conventions changent régulièrement et toute œuvre d'art est le fruit d'un compromis entre le respect des conventions et leur transgression. Mais comment les conventions peuvent-elles changer puisqu'elles sont par définition des supports de stabilisation ? Certaines transgressions seront rejetées et d'autres seront intégrées (moyennant éventuellement des modifications) mais cela passera par l'intervention de « leaders d'opinion » qui seront des individus ou des groupes. Becker reprend ici le processus de diffusion en double étage (« double step) mis en évidence dans les années 40 par les sociologues Robert K. Merton et E. Katz. Becker distingue trois groupes essentiels : les étudiants en Art, le public initié et le public non initié. Selon lui, les étudiants vont servir de passeur pour diffuser les innovations ou les nouvelles conventions et celles-ci seront adoptées (ou non) par le public initié (ou spécialisé) ; une fois intégrées les nouvelles conventions pourront toucher le public non initié puis celui-ci s'habituerait à ces nouvelles conventions à travers les discussions qui se dérouleront en son sein.

LE MODÈLE DE DIFFUSION DE L'INFORMATION À DEUX ÉTAGES DE LAZARSELD ET MERTON

Une information ne touche pas directement chaque individu mais passe par les groupes d'appartenance qui acceptent, modifient ou rejettent l'information. Le même schéma peut s'appliquer à de nouvelles conventions artistiques. Il se peut également que l'individu recevant l'information se réfère non au groupe mais à un « leader d'opinion » qu'il considère comme légitime dans l'appréciation de l'information ou de la nouvelle convention artistique proposée.



Théorie du « two-step flow of communication » (Katz et Lazarsfeld 1955)



LE SACRE DU PRINTEMPS

La première du « Sacre du Printemps » à Paris le 29 Mai 1913 constitue une bonne illustration des propos avancés dans cette intervention. On y trouve les racines d'un art populaire confronté à l'art académique, l'ambition de faire un art total, un changement brutal dû à la rupture des conventions en vigueur, l'illustration du fait qu'une œuvre n'est jamais terminée. En 1913, aussi bien le thème choisi que la musique de Stravinsky que la chorégraphie de

Nijinsky feront scandale.

Les extraits ci-dessous ont été empruntés au travail d'Annaelle Dasse (28/12/2020) pour le blog du MCEI (Médiation culturelle et interculturelle) du Master Humanités et industries créatives (HIC) de l'université Paris Nanterre (<https://blogs.parisnanterre.fr/article/le-sacre-du-printemps-comment-une-oeuvre-dont-nous-navons-aucune-trace-t-elle-pu-bouleverser>).

Comment une œuvre dont nous n'avons aucune trace a-t-elle pu bouleverser l'histoire de la danse ?

(...) En 1909, le mécène russe Serge de Diaghilev fonde la compagnie des Ballets Russes. S'écartant des traditions, Diaghilev cherche à développer une nouvelle esthétique concentrée autour du concept de « Gesamtkunstwerk », soit l'œuvre d'art total. Pour cela, il travaille avec de nombreux artistes issus de domaines différents. On retiendra notamment le chorégraphe Vaslav Nijinsky, le compositeur Igor Stravinsky mais aussi Picasso, Matisse, Coco Chanel, Erik Satie, Jean Cocteau, Georges Balanchine... Diaghilev a su mettre en place un art de la collaboration afin de faire dialoguer ces artistes. Cela a permis la création de ballets expérimentaux mettant à égalité d'importance la danse, la musique, les décors, les costumes et les livrets.(...), La création du *Sacre du Printemps* a lieu aux débuts de la compagnie. Les Ballets Russes sont en train de se forger une réputation à Paris, ils se font connaître par leur approche moderne du ballet. Cependant, le public des salles parisiennes est encore habitué aux ballets classiques, la danse moderne n'existe quasiment pas (...) *Le Sacre du Printemps* est une œuvre majeure du XX^e siècle, chorégraphiée par Vaslav Nijinsky sur une musique d'Igor Stravinsky. Ballet de 29 minutes constitué de deux tableaux, il met en scène les rituels de la Russie païenne à travers le sacrifice d'une jeune fille au dieu du Printemps dans l'espoir d'un renouveau. Depuis sa première le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, ce ballet n'a pas cessé de fasciner les chorégraphes, à tel point qu'on compte aujourd'hui plus de 200 versions du *Sacre*. Symbole de modernité, de révolution, d'abandon des codes classiques, *Le Sacre du Printemps* a marqué l'histoire de l'art et pourtant il n'en reste aucune trace.(...) il n'est en rien comparable au *Lac des Cygnes* créé seulement dix-huit ans auparavant. Le terme de ballet est associé dans l'imaginaire collectif aux codes de la danse classique : des ballerines en tutus, sur les pointes, gracieuses et légères, et surtout une hiérarchie bien distincte entre les solistes et le corps de ballet. Au contraire, *Le Sacre du Printemps* met en scène des corps lourds, des danseurs et danseuses qui piétinent, des mouvements saccadés soulignant une partition dissonante. Tout dans cette œuvre, entre la musique, les décors et les mouvements, a choqué le public.

(...) les articles de presse de l'époque permettent de comprendre le décalage entre les habitudes occidentales et la culture slave qui a inspiré Nijinsky et Stravinsky. *Le Sacre du Printemps* a été qualifié d'œuvre primitive, barbare et cacophonique. De célèbres anecdotes racontent comment les spectateurs de la première criaient au scandale, Diaghilev éteignant et rallumant les lumières du théâtre dans l'espoir de calmer la foule et Nijinsky hurlant depuis les coulisses les comptes aux danseurs déboussolés. L'œuvre a tellement choqué le public qu'elle n'a été jouée que huit fois avant de disparaître du répertoire de la compagnie.

(...) Si *Le Sacre du Printemps* est aujourd'hui reconnu comme une œuvre de référence, c'est grâce au travail d'archives de la chorégraphe Millicent Hodson et de l'historien Kenneth Archer(...) La danse se transmettait à l'oral. En 1987, Hodson et Archer ont pourtant reconstitué *Le Sacre du Printemps* d'après Vaslav Nijinsky. Pour cela, ils ont retrouvé des témoignages des danseurs de la compagnie et de Bronislava Nijinska, sœur de Nijinsky et elle-même chorégraphe pour les Ballets Russes. La partition de Stravinsky a été retrouvée en entier, annotée de quelques précisions sur le rythme et de dessins de l'assistante de Nijinsky, Marie Rimbart. Un total de huit photographies en noir et blanc, prises par le Baron de Meyer, ont permis de reconstituer les costumes. Quelques croquis en couleurs de la journaliste Valentine Gross-Hugo ont été utilisés afin de déterminer les décors peints par l'artiste et anthropologue Nicolas Roerich. Mais la source principale des recherches de Hodson et Archer a été les articles de presse. (...) En effet, l'œuvre a fait un tel scandale que tous les journaux en ont parlé. On distingue à l'époque des critiques très engagées qui font soit l'éloge du génie russe, soit la condamnation d'une œuvre désordonnée et sauvage. Le croisement de ces différents témoignages a permis aux chercheurs de dégager les grandes thématiques de la pièce, les trajets des danseurs dans l'espace et leur rapport au corps. *Le Sacre du Printemps* d'après Vaslav Nijinsky – et selon ce que nous en savons aujourd'hui – c'est 46 danseurs, 113 musiciens, plus de 120 heures de répétitions, huit représentations puis plus rien (...) *Le Sacre du Printemps* est encore aujourd'hui repris par de nombreux chorégraphes. De par sa chorégraphie mais aussi de par sa musique, le ballet a été une rupture esthétique révolutionnaire(...) Sans vidéo, qui semble être à ce jour le moyen le plus complet de garder trace d'une chorégraphie, on considère que seul l'essentiel de la danse est transmis à travers la mémoire des individus. Le reste n'est que légende(...) La notion de patrimoine chorégraphique se développe avec *Le Sacre du Printemps*. Si une reconstitution parfaite est utopique, on cherche tout de même à respecter l'œuvre originelle. La musique et le livret sont des éléments indispensables car tangibles. Ils sont précis et permettent de

retranscrire indiscutablement les intentions des créateurs. La danse en revanche est un langage subjectif, et dépend beaucoup des interprétations du public. Plusieurs systèmes de notation du mouvement ont été élaborés mais aucun ne fait office de langage commun, ce qui rend la transmission de la danse difficile. De plus, la chorégraphie de Nijinsky s'éloigne de tout ce qui se faisait en danse classique, il était impossible de poser des mots sur ses mouvements.

Au-delà de l'aspect révolutionnaire qu'on lui prête, *Le Sacre du Printemps* fascine car finalement on ne sait pas et on ne saura jamais à quoi la pièce ressemblait vraiment. Ce mystère ouvre un champ de possibilités infini aux chorégraphes, qui peuvent réinventer le Sacre selon leur propre langage chorégraphique. La reconstitution de Hodson et Archer est une version-cadre de l'œuvre. Cela signifie que toutes les versions de la pièce renvoient à cette œuvre de référence dans ce qu'on appelle un catalogue raisonné (les œuvres sont nomenclaturées et on leur attribue des numéros). Chaque version du *Sacre du Printemps* est à la fois une reconstitution et une invention, liant les éléments reconnus comme l'esprit de l'œuvre et les interprétations et envies propres de chaque chorégraphe. (...) *Le Sacre du Printemps* souligne l'essence même de la danse qui se définit comme un art éphémère. Il s'agit d'une œuvre de répertoire et pourtant elle n'existe plus vraiment. L'œuvre de Nijinsky a existé pendant huit représentations mais elle fait date dans l'histoire de l'art. Le scandale entourant la première a fasciné le public de 1913 et fascine toujours, notamment à cause – ou grâce ? – au mystère qui entoure la pièce. Le manque d'information sur l'œuvre originelle en accentue l'aspect révolutionnaire et pose de nombreuses questions sur l'œuvre en danse. Après tout, ne laisser aucune trace ne serait-il pas le destin de la danse ?

(Annaelle Dasse : « Comment une œuvre dont nous n'avons aucune trace a-t-elle pu bouleverser l'histoire de la danse ? » - 28/12/2020 - <https://blogs.parisnanterre.fr/article/le-sacre-du-printemps-comment-une-oeuvre-dont-nous-navons-aucune-trace-t-elle-pu-bouleverser>).

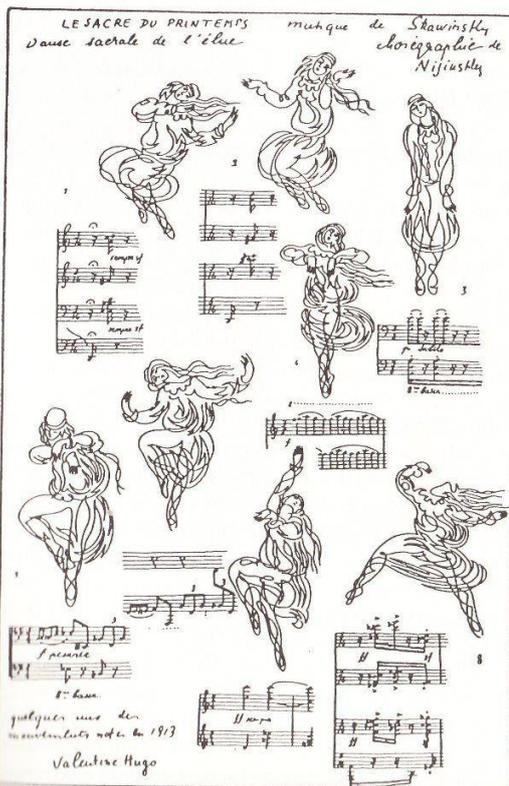
INFLUENCES MODERNES DE STRAVINSKI : LE CAS MAGMA

Au lieu d'utiliser les termes de "jazz-rock-prog", un peu long, le batteur du groupe Magma, Christian Vander utilise le terme de "Zeuhl" (...) un titre comme *Tröller Tanze*, et ses intervalles tendus rappellent la danse infernale de Kätcheï extraite de *l'Oiseau de Feu* d'Igor Stravinsky. Une comparaison qui nous rappelle à quel point Igor Stravinsky est avec John Coltrane, Pharoah Sanders, Richard Wagner ou Carl Orff, un des musiciens qui inspirent le plus Christian Vander. Il partage avec Stravinsky un certain goût pour les motifs rugueux et d'une grande vitalité rythmique qui nous plongent dans une sorte de transe... Ces incantations vocales chantées en kobaïen, la langue inventée par Magma mais aussi l'accompagnement motorique du piano et des percussions ne sont par exemple pas si éloignés de certains chœurs de Stravinsky. Je pense notamment à ceux que l'on peut entendre dans les *Noces* composées en 1923. Le point commun entre Stravinsky et Christian Vander est aussi à chercher du côté de musiques traditionnelles. Car ces deux compositeurs sont tous deux passionnés par les rythmes, les polyphonies et les gammes des chants d'Europe de l'Est. Mais les inspirations de Christian Vander ne sont pas seulement à chercher du côté des chants bulgares, des ballets de Stravinsky ou des cantates de Carl Orff.

(Max Dozolme : « Le classique en fusion de Magma » - *Maxxi Classique* – France-Culture - Vendredi 9 décembre 2022 - <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/maxxi-classique/le-classique-en-fusion-de-magma-3405143>)

L'émission *Maxxi Classique* propose dans un format court de 4 mn de confronter musique classique et musiques modernes » (depuis les années 60)

DERNIÈRES TRACES DE LA CHORÉGRAPHIE DE NIJINSKI



Danseuses dans la chorégraphie de Vaslav Nijinski pour le *Sacre du printemps* en 1913

CHANGEMENT ET RÉSISTANCE AU CHANGEMENT : POLÉMIQUES AUTOUR DE LA VILLA MÉDICIS

En 2010, des musiciens venus du rock et du Jazz ont été admis comme pensionnaires à la Villa Médicis. Parmi eux, Claire Diterzi qui avait commencé sa carrière de musicienne à Tours au sein du groupe Punk « Forget mi note ». Cette admission a suscité des protestations et deux pétitions 'artistes, une de dénonciation et une de soutien. Rappel à l'aide de quelques articles ci dessous

Document 1

Le 3 juin, le ministère de la culture a révélé les noms des heureux créateurs qui vont devenir, pour un an, pensionnaires de la Villa Médicis à Rome. Ils seront sur place à partir d'octobre 2010 ou d'avril 2011. Ces artistes, écrivains, designers, cinéastes ou musiciens sont logés - et rémunérés - aux frais de l'Etat français dans un cadre paradisiaque, afin de créer dans les meilleures conditions. D'illustres compositeurs sont passés par cette Académie de France à Rome : Berlioz, Debussy ou Henri Dutilleux. Ils étaient alors sélectionnés sur concours. Ils étaient jugés sur l'écriture d'une fugue, d'un chœur et d'une cantate, qu'ils devaient écrire sur le lieu-même du concours.

Les choses ont changé. Depuis 1968, les candidats sont choisis sur dossier. En 2010, pour la première fois, des musiciens échappent à ce qu'on appelle la musique « savante » ou contemporaine : la chanteuse pop Claire Diterzi, et le flûtiste et jazzman Malik Mezzadri (plus connu sous le nom de Magic Malik). Ces deux noms, ou plutôt leur spécialité, ont provoqué une vive réaction dans le milieu de la musique contemporaine. De nombreux compositeurs voient dans cette ouverture aux musiques populaires la marque, indirecte, d'un manque de soutien pour eux.

Dès le 4 juin, une pétition a été lancée sur Internet (Musiques-en-frac.blogspot.com) et une lettre ouverte a été adressée au ministre de la culture, Frédéric Mitterrand, et au directeur de la Villa Médicis, Eric de Chassey. Les signataires estiment que « réduire le nombre des compositeurs de musique contemporaine porteurs de projets ambitieux et audacieux et les remplacer par des musiciens qui ont déjà un pied dans l'industrie musicale et sont dans la capacité de vivre de la scène, c'est refuser de tenir compte de la rigueur de leur travail et les traiter avec mépris ».

Interrogé par Le Monde, le compositeur Denis Dufour, qui fait référence en création électro-acoustique, se veut ironique et mordant, visant plutôt Claire Diterzi : « À quand les peintres et caricaturistes de la butte Montmartre, de la Côte d'Azur et de la place Beaubourg à la Villa Médicis ? »

(Pierre Gervasoni : « Querelle des musiques à la Villa Médicis » - *Le Monde* - vendredi 11 juin 2010)

Document 2

L'Académie de France à Rome doit-elle accueillir comme pensionnaires des interprètes de musiques actuelles ? L'arrivée annoncée à la Villa Médicis de la chanteuse pop Claire Diterzi et du jazzman Magic Malik suscite des remous dans le milieu de la musique contemporaine. Des compositeurs ont lancé une pétition sur internet pour protester contre cette première dans l'histoire de l'institution (...) Les signataires estiment que les musiques actuelles, "plus populaires, touchent un public déjà nombreux et jouissent d'une médiatisation plus large que la nôtre".

"Notre réaction est un mélange de colère et d'inquiétude. Car il nous semble évident que ce que d'aucuns nommeront une ouverture n'est que l'expression d'un désintérêt pour l'art non directement rentable au profit d'une production artistique qui, séduisante par essence, a la faculté de mettre tout le monde d'accord sans aucun effort", poursuit le texte.

(AFP : « Musique : polémique à la Villa Médicis » - 10/06/2010)

Document 3 : Soutien à la création musicale : oui ! et sous toutes ses formes...

Nous, musiciens, acteurs du monde musical, simples mélomanes — provenant de toutes ses sphères : « contemporaine », classique, jazz, rock, chanson, musiques « actuelles », etc. —, artistes, écrivains, amateurs d'art de différentes disciplines, anciens pensionnaires de la Villa Médicis, et simples citoyens soucieux d'art,

nous partageons l'inquiétude légitime de ceux qui redoutent que les soutiens publics aux musiques inventives et de recherche, déjà trop faibles, ne faiblissent encore ; nous demeurons plus que jamais attachés à la nécessité d'assurer la pérennité de démarches artistiques risquées, ainsi que de permettre des conditions décentes de vie et de travail pour les musiciens qui portent de telles démarches ; enfin nous ne sommes pas plus que quiconque naïfs quant aux enjeux économiques et politiques qui traversent le monde musical.

Mais nous refusons d'assimiler toute musique dite « actuelle » à de la musique commerciale, de même que nous refusons de voir, dans le soutien à tel ou tel style de musique, une attaque contre tel ou tel autre ; nous refusons de nous laisser entraîner dans la logique mortifère qui consiste à justifier la légitimité des uns au détriment de celle des autres, et nous refusons surtout de croire que l'« avant-garde », la recherche et la complexité soient l'apanage exclusif de telle tradition musicale particulière — pas plus que nous ne croyons qu'aucun courant musical n'est indemne, en tant que tel, de séductions parfois faciles. La musique dite « contemporaine » n'est certes pas moins actuelle que les musiques dites « actuelles » ; mais les musiques dites « actuelles » ne sont pas moins contemporaines que la « contemporaine ». Nous pensons de loin révolu le temps où la musique occidentale écrite pouvait *sérieusement* se croire la seule « sérieuse », « savante », érudite.

Aussi, nous nous félicitons du fait que des musiciens non-issus de cette noble tradition aient été récemment nommés pour être prochainement pensionnaires à la Villa Médicis, dès lors que le jury a su garder une place *aussi* pour des compositeurs issus de ladite tradition. (...) Si elle avait dû exclure par principe tel ou tel genre musical, l'Académie de France à Rome n'aurait pu rester en accord avec la « mission principale » que lui avaient confiée Balthus et Malraux : « favoriser la création artistique et littéraire *dans tous ses domaines...* » (décret fondateur du 21 décembre 1971, art. 2).

CONCLUSION

En conclusion, il faut considérer que l'Art est une sphère sociale comme d'autres sphères (la science, l'action politique, l'industrie, la religion,...) obéissant à des mécanismes assez ressemblants. La constitution de l'œuvre d'art en tant que telle n'est ni naturelle ni universelle et ne répond pas nécessairement à des valeurs transcendantes. Elle est avant tout le résultat d'une action collective qui se fait par une coopération et constitue un « Monde de l'Art ». L'image de l'artiste isolé, incompris et génial ne correspond que rarement à la réalité et peut être perçue comme une construction sociale apparaissant à un moment de donné de l'Histoire.

QUESTIONS THÉORIQUES

Pierre Francastel fut un des grands noms de la sociologie de l'Art en France mais on considère en général que la sociologie de l'Art dans sa dimension « moderne » apparaît dans les années 1960 avec le recours à l'enquête sociologique. Trois noms dominent cette sociologie de l'Art : Raymonde Moulin, Pierre Bourdieu et Howard S Becker. Aujourd'hui on peut citer Nathalie Heinich.

RAYMONDE MOULIN

Raymonde Moulin (1924 – 2019) fit figure de pionnière grâce à un livre « *Le marché de la peinture en France* » (1967). D'après Pierre Michel Menger, le livre fit sensation car personne n'avait encore réussi à analyser de près le monde opaque du marché de l'Art notamment des marchands, courtiers, collectionneurs de premier rang, critiques experts, commissaires-priseurs. Raymonde moulin eut recours aux principes de l'enquête (observation participante, entretiens, analyse documentaire, études de cas). Comme elle l'écrit : « *C'est en ethnologue que j'ai pénétré cet univers d'initiés pour comprendre les mouvements capricieux des valeurs artistiques et les contraintes dont sont justiciables les créateurs* ». Elle adopte une approche pluridisciplinaire avec une esquisse historique, une analyse sociologique des acteurs en situation d'interaction et une analyse proprement économique des différents segments du marché.

P.M. Menger rapporte un de ses propos : « *Pour les collectionneurs, j'étais supposée intelligente, car agrégée, pauvre donc honnête, et ils ne risquaient pas de me retrouver dans les dîners en ville, rappelle-t-elle avec humour. Si les artistes avaient l'impression que j'avais de l'estime pour leur travail, ils étaient très disponibles. Quand ils ont du mal à s'en sortir, ils acceptent très bien les sociologues et pourquoi pas les économistes. Quand tout va bien, ils veulent des philosophes.* »

Bibliographie

Le Marché de la peinture en France (Minuit, 1967).

Les Architectes. Métamorphose d'une profession libérale (avec Françoise Dubost et al), Calmann-Lévy, 1973

L'Artiste, l'institution et le marché (Flammarion, 1992).

De la valeur de l'art (Flammarion, 1995).

Sociologie de l'art (L'Harmattan, 1999).

Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies (Flammarion, 2000).

PIERRE BOURDIEU

Pierre Bourdieu (1930-2002) est un des sociologues les plus connus au monde. Sa bibliographie est pléthorique et il a écrit sur de nombreux sujets : l'Algérie, l'École, la Culture, les médias, la sociologie économique, la sociologie politique, la philosophie. Il a développé des concepts fréquemment utilisés par les sociologues comme l'Habitus et surtout le « champ ». S'il a pu écrire sur l'Art, il a écrit également à propos de domaines adjacents comme la Culture ou l'Éducation.

Parmi ses ouvrages on peut retenir :

+ *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992

+ Pierre Bourdieu (dir.), Robert Castel (dir.), Luc Boltanski et Jean-Claude Chamboredon : « *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie* » Les Éditions de Minuit, 1965,

+ Pierre Bourdieu et Alain Dardel, *L'amour de l'art : Les musées et leur public*, Les Éditions de Minuit, 1966

+ *Sur Manet : Une révolution symbolique*, Seuil/Raisons d'agir,

+ « *L'invention de la vie d'artiste* », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 1, mars 1975

+ « *Le champ littéraire* », Actes de la recherche en sciences sociales, n° 89, septembre 1991, p. 4-46

+ *La distinction : critique sociale du jugement* » - Les Éditions de Minuit, 1979

LES MONDES DE L'ART CHEZ BECKER ET LES CHAMPS CHEZ BOURDIEU

La notion de « Monde de l'Art » chez Becker est souvent rapprochée de la notion de « Champ » chez Pierre Bourdieu mais il convient de les distinguer.

Le champ chez Bourdieu, inspiré de la notion de champ en physique, correspond à un domaine de pratiques ayant

une relative autonomie par rapport à d'autres : ainsi on peut parler du champ de la science, du champ journalistique, du champ de la pédagogie, du champ politique, du champ artistique,... qui se décomposent eux-mêmes en des champs plus petits comme le champ de la littérature, le champ du roman, ... Mais ce champ ne sont pas constitués a priori, ils sont constitués par les actions des individus qui y participent ou cherchent à entrer dans ce champ. Ainsi si le champ pédagogique semble a priori être occupé par les praticiens (les enseignants) les chercheurs en pédagogie en constituent d'autres intervenants et certains journalistes (ayant par exemple enseigné quelques mois par le passé) peuvent chercher à entrer dans ce champ et à peser sur les opinions en matière de pédagogie. Le champ va donc notamment se constituer par les oppositions et conflits internes à celui-ci et par la hiérarchie qui va se construire. Chacun des acteurs mobilisera pour cela un certain nombre de capitaux : des capitaux économiques (tel lobby va développer un site internet pour peser sur l'enseignement de l'économie) ; des capitaux culturels (tel universitaire va mettre ses titres en avant pour s'imposer dans le champ auquel il participe ou pour tenter de pénétrer dans un champ : per exemple lorsque tel écrivain use de sa notoriété pour diffuser un livre d'économie comme Viviane Forrester avec « l'horreur économique »). Un individu peut également utiliser son « capital social » (c'est-à-dire relationnel) en mobilisant ses connaissances dans les medias pour être invité à telle ou telle émission de télévision. Enfin, il peut user de son « capital symbolique » c'est-à-dire la reconnaissance par « les autres » de ses qualités ou supposées qualités. Bourdieu distingue donc l'existence d'un « champ artistique » notamment dans « *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* ».

On peut donc voir une certaine parenté entre les deux concepts puisque tous deux s'éloignent de l'idée d'une individualité artistique pour mettre en avant les interactions entre les participants à la création de l'œuvre artistique. Cependant, on considère généralement que la notion de champ met en avant les questions de conflits de personnes alors que le « Monde de l'Art » met plus en avant la question de la coopération notamment à travers la notion de « convention ». On pourrait alors se contenter de dire que ces deux notions sont semblables mais ne procèdent pas du même point de vue. Mais il faut peut-être aller plus loin.

Selon Becker, l'approche en termes de champ supposant une lutte entre individus ne peut être qu'à « somme nulle » : ce que l'un gagne, l'autre le perd. Il considère que les « Mondes de l'Art » mettant l'accent sur la coopération permet de mieux expliquer la production d'œuvres.

En effet, chez Bourdieu, derrière la notion de « conflits individuels » il faut mettre en évidence la mobilisation de différents capitaux et l'idée de « lutte sociale » voire de lutte des classes. Si Becker évoque parfois des conflits il ne va pas jusqu'à ce point.

De plus, Bourdieu cherche à faire apparaître une structure d'organisation du champ dont les acteurs n'ont probablement pas conscience. Il n'y a rien de cela chez Becker. Pour comprendre cela il faut rappeler qu'il existe grossièrement deux grandes traditions en sociologie. Pour certains sociologues il faut faire apparaître les contraintes et lois dont les individus n'ont pas nécessairement conscience (qu'on trouvera par exemple dans les cas où des élèves en échec scolaire attribuent cet échec à leur propre incapacité et non au fait que la réussite scolaire est en très grande partie socialement déterminée). Mais le risque de ce genre d'approche serait de penser que les acteurs sociaux n'ont aucune conscience de ce qui leur arrive et que seul le sociologue serait en mesure d'être lucide. Pour d'autres sociologues, les acteurs sont parfaitement conscients de ce qu'ils vivent et sont en mesure de décrire et d'expliquer leur situation ; la tâche du sociologue est alors une tâche de recueil et de synthèse de ces explications (c'est ce qu'on retrouve dans les approches interactionnistes, ethno-méthodologiques, etc...). Becker appartient à cette deuxième tradition. Il considère donc que l'approche en termes de champ de Bourdieu est une métaphore ou un modèle qui « *s'attache à démontrer, sur la base de considérations a priori, la vérité d'une position philosophique abstraite déjà établie* » alors que l'approche en termes de Monde l'Art » est beaucoup plus concrète et démarrant d'une observation et d'entretiens, « *ouvre aux possibilités multiples, découvertes au cours de l'immersion dans la vie sociale* ».

Bien entendu, ces considérations de Becker peuvent être elles mêmes critiquées.

(sources : N. Heinich « *La sociologie de l'art* » - *La Découverte* – 2001- Entretien entre A. Pessin et H.S. Becker : « *dialogue sur la notion de champ* » - *L'Harmattan – Revue « Sociologie de l'Art »* 2006/1 - <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-163.htm>)

RÉFÉRENCES D'HOWARD S. BECKER

Dans son livre, Becker utilise énormément de références, souvent américaines et peu connues du public français. J'en ai repris quelques unes dans ce cours. On peut trouver facilement les autres références sur Internet (notamment sur Youtube)

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none">- Louis C. Wippich- Charles Ives- Grandma Moses- Anna Mary Robertson- Herman Rusch- Clarence Schmidt- James Hampton- Simon Rodia- Douanier Rousseau- Nancarrow- John Cage | <ul style="list-style-type: none">- Robert Ameson- Marilyn Levine- Harry Partch- Paul Taylor (danse)- Land art 307- John Guez- Woodstock- Alfred Stieglitz p338- Borges et Pierre Menard |
|--|--|

AUTRE RÉFÉRENCES

J'ai également proposé d'autres références (plutôt françaises et récentes) afin d'actualiser votre lecture. Elles ont fait l'objet d'encadrés dans le cours mais je n'ai pas pu citer toutes celles que j'ai repérées. Les voici (également faciles à trouver sur Internet)

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none">- Mary Blair Disney- Pascal Comelade- Le studio comme instrument par les Beatles- Gaston Chassaï- Moondog- Cinéma d'animation- Fahrenheit 451 (Bradbury)- Basquiat- Rap- Ventes à la case de BD- Free jazz- Pierre Henry- Picassiette- Beatles et concerts dans des stades- Art vidéo- Art immersif- Lectures à haute voix. Dickens- Rock progressif : structure, longueur, instruments, public, ... écoles d'art, chanteurs à l'église, ...- Utilisation des vinyles par les DJ (scratch)- Cinéma d'animation- Usage du numérique sur la décomposition de l'album de musique | <ul style="list-style-type: none">- Mondialisation de la diffusion- World music- Rap, techno- Le rock s'inspire du classique puis Radiohead est repris en classique et en jazz- Tribute groups- JM Jarre- Arts numériques- Metavers- Les NFT- Reconnaissance du scénariste de BD (Goscinny)- Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire (Bourdieu)- Performances artistiques- Tapisseries d'Aubusson (Tolkien, Miyazaki)- Le mystère Picasso- Free radicals de Len Lye- Christophe Chassol- Intelligence artificielle et Art- Service de la recherche de l'ORTF (Shadoks) |
|---|--|

THÈMES DE REFLEXION POSSIBLES

- + L'artiste existe-t-il ?
- + Qu'est ce que le génie ?
- + Pourquoi une discipline revendique-t-elle le statut d'Art ?
- + La philosophie et la sociologie ont-elles la même approche de l'Art ?
- + Picasso, John Cage, Lichtenstein : génies ou escrocs ?
- + La BD est-elle un Art ?
- + Art et réappropriation culturelle
- + Art et Intelligence artificielle
- + Peut-on interdire une œuvre ?

BIBLIOGRAPHIE D'HOWARD BECKER

- *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985 (éd. originale 1963).
- *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988
- *Propos sur l'art*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Becker (dir.), *Qu'est-ce qu'une drogue ?*, Atlantica, Biarritz, 2001.
- *Les Ficelles du métier*, La Découverte, Paris, 2002.
- *Paroles et musique*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- *Écrire les sciences sociales*, Economica, Paris, 2004. Préface de [Jean-Claude Passeron](#).
- *Comment parler de la société*, La Découverte, Paris, 2009 (collection Repères)
- *La Bonne Focale : de l'utilité des cas particuliers en sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2016 (collection Grands Repères⁹)
- (avec Robert Faulkner), *"Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ?" Le répertoire de jazz en action*, La Découverte, Paris, 2011.
- *Faire preuve. Des faits aux théories*, Coll. "Grands Repères Guides - La Découverte, Paris, juin 2020.
- (avec Charles C. Ragin), *Qu'est-ce qu'un cas? Explorer les fondements de l'enquête en sciences sociales*, Schwabe, Basel, 2021.