

Pierre Francastel

Études  
de sociologie  
de l'art



Gallimard

Te









© Éditions Denoël, 1970.

## INTRODUCTION

### POUR UNE SOCIOLOGIE DE L'ART : MÉTHODE OU PROBLÉMATIQUE ?

Lorsqu'il y a un peu plus de vingt ans, un nouvel enseignement fut créé à l'École pratique des hautes-études par la VI<sup>e</sup> Section et que se posa le problème du titre de cet enseignement, le terme de Sociologie de l'art possédait encore un caractère sinon inédit, tout au moins provocant. On s'était plutôt préoccupé, jusque-là, de ce que Arnold Hauser appelle « l'Histoire sociale de l'Art ». A bien des reprises, j'ai eu personnellement l'occasion de formuler les plus expresses réserves sur des méthodes qui reviennent à une mise en parallèle d'un certain schéma de l'histoire — nécessairement emprunté aux manuels — et d'un autre schéma de l'histoire de l'art, qui n'adhère pas strictement à l'étude directe des œuvres. Il n'est pas opportun de revenir ici sur cette opposition aux travaux d'un Hauser ou d'un Antal au sujet de laquelle je me suis ailleurs abon-

damment expliqué. Mais on peut constater que, depuis vingt ans, non seulement le terme de sociologie de l'art a cessé de paraître singulier, mais qu'il est devenu singulièrement à la mode. Avec la linguistique et la psychologie, la sociologie de l'art est actuellement un des chevaux de bataille de la pensée critique d'avant-garde. En se vulgarisant, la sociologie courante de l'art a, bien entendu, adopté un point de vue plus ou moins uniforme. Prolongeant en fait la problématique d'un Hauser sur l'histoire sociale des arts, elle se donne pour but essentiel d'examiner l'étendue — plutôt que le mode — de pénétration des arts dans la société contemporaine et elle ne fait, en réalité, référence aux situations historiques du passé que dans une mesure tout à fait superficielle. En bref, la sociologie de l'art est devenue un des leviers par lesquels on s'efforce de mieux connaître les besoins de la société actuelle. On considère que l'artiste traduit dans un langage particulier une vision du monde commune à l'ensemble de la société dans laquelle il vit. C'est uniquement en termes de besoins et de diffusion que l'on s'efforce d'aborder l'étude de l'œuvre d'art.

Le nombre des études où se trouve simplement envisagée la possibilité d'une étude relative aux conditions dans lesquelles se crée réellement l'œuvre d'art, est infime. L'œuvre, monument ou sculpture ou peinture, est considérée comme un objet possédant les caractères généraux de tous les objets naturels. Tout se passe comme si une force mystérieuse, analogue à celle d'un déluge, intervenait, à des époques déterminées pour peupler l'environnement des hommes d'un certain nombre de repères destinés à servir de support à ces spéculations. On

ne fait, en réalité, aucune place à une étude quelconque, soit à la psychologie des conduites qui permettent à un artiste de créer une œuvre, soit à l'analyse des rapports infiniment variables qui relient les œuvres au milieu dans lequel elles surgissent. La pratique courante de la sociologie actuelle de l'art repose sur cette idée que n'importe lequel d'entre nous est susceptible de comprendre et d'interpréter immédiatement — voire de produire — n'importe quelle œuvre d'art. L'idée que cette œuvre puisse avoir une signification propre, irréductible à tout autre, n'effleure pas en général la pensée des sociologues. Non seulement l'œuvre d'art apparaît dans le champ de l'expérience humaine comme une donnée fondamentale liée à l'existence d'un type d'objets de la création ; mais, en outre, comme la majorité des objets naturels, elle postule que tout homme possède la faculté de la saisir et de l'intégrer dans son expérience personnelle sans avoir recours à aucune technique particulière de compréhension.

Tout récemment, au début du printemps, une chaîne très importante de radiodiffusion est venue me proposer de participer à une série d'émissions consacrées aux nouvelles techniques dans les sciences humaines. D'autres émissions devaient concerner les sciences, les mathématiques bien entendu, la linguistique et il avait paru aux ordonnateurs de cette série « culturelle » qu'une place devait être faite aux arts, compte tenu de l'incontestable engouement que le public actuel manifeste à l'égard de ce qu'il appelle ainsi. Il était précisé, en outre, qu'on me demanderait de bien vouloir indiquer quelle était mon attitude personnelle en ce qui concerne

une approche non seulement expérimentale, mais rendue plus scientifique des œuvres d'art. Je me suis trouvé, au jour dit, en présence d'interlocuteurs dont plusieurs se sont aussitôt trouvés en opposition complète avec moi. On m'a demandé de vouloir bien, en premier lieu, définir ma méthode. Et, sur ce point, le projet d'émission a aussitôt buté ; car je n'ai jamais pu faire entendre à mes interlocuteurs que le problème posé par les développements d'une science humaine moderne, comme pourrait l'être une véritable sociologie de l'art, ne se présentait pas comme une certaine méthode de classement des connaissances sans remise en cause de la nature même de l'objet considéré. Il me fut opposé que chaque érudit digne de ce nom, possédait, précisément, sa méthode, que le nombre des méthodes concevables était pratiquement illimité et qu'en fait chacune de ces méthodes constituait une voie parallèle à toutes les autres, rendant plus apparente les qualités d'une chose artistique immuable, indépendantes de l'acte de compréhension auquel nous nous efforçons. M'étant ainsi heurté, une fois de plus, à ce réalisme de la connaissance qui se confond avec une sorte de néo-platonisme, avec une croyance dans la « réalité » du monde extérieur et dans l'objectivité fondamentale des sens que chaque individu peut lui donner, il m'a fallu renoncer au dialogue.

Il me paraît, en effet, que ce n'est pas en multipliant les méthodes, c'est-à-dire les voies systématiques d'interprétation des œuvres d'art, conformément à l'ensemble des connaissances acquises par chacun de nous, qu'une meilleure connaissance de ces problèmes pourra être atteinte. La position prise par mes interlocuteurs me paraît intenable, en ce

sens qu'elle n'admet pas la nécessité de construire, à la fois, dans notre esprit, au fur et à mesure que nous approfondissons notre familiarité avec des œuvres, l'objet et le sens que nous lui donnons. Il est absolument faux de penser que les œuvres d'art, qu'il s'agisse d'ailleurs de monuments ou d'œuvres figuratives, aient une réalité et puissent être créées indépendamment de la collaboration d'un artiste créateur et d'un certain cercle de témoins. L'œuvre d'art n'est pas un objet naturel de plus à ajouter à la nomenclature du créateur ; elle est un lieu de rencontre entre des esprits, elle est un signe, un signe relais au même titre que tous les autres langages et il est aussi absurde de penser que les édifices ou les tableaux puissent posséder une existence, indépendamment du double effort de l'artiste et du spectateur, que de croire à l'existence de mots qui, par leur assemblage, constitueraient, en dehors des usagers, les langages.

Il convient de préciser encore un point capital, c'est que la lecture des œuvres d'art ne se fait pas, même pour les initiés, d'une manière automatique et spontanée. Nous rencontrons ici une double illusion et qui pèse à l'heure actuelle sur les soi-disant sociologies de l'art. Il est courant de voir opposer au déchiffrement nécessaire de la parole, entendue ou fixée dans une écriture, l'intuition immédiate qui dévoile d'un seul coup au spectateur le sens de l'objet figuratif. Ce n'est pas sans quelque stupeur qu'on peut lire que telle personnalité, par ailleurs fort valable, pose en principe qu'une fois repéré le sujet d'un tableau, celui-ci n'a plus d'intérêt pour elle. Il est tout à fait évident, dans ce cas, que l'auteur du propos est strictement incapable de *voir*. Je

ne suis pas moins stupéfait, par ailleurs, lorsque j'entends d'excellents esprits poser en principe qu'ils vont étudier, par exemple, l'usage de l'image dans la société contemporaine en éliminant tout ce qui fait son caractère esthétique pour n'en retenir que les significations. Ici encore, il est absolument clair que les intéressés sont privés du sens de la vue. S'il est admis qu'une part importante, non négligeable, de l'humanité est peu douée pour l'audition musicale et personne ne considère comme un déshonneur de ne pas aimer et de ne pas comprendre la musique, chacun, en revanche, rejette avec hauteur une imputation suivant laquelle le domaine du visuel lui serait fermé. Il ne fait aucun doute, cependant, que ce domaine du visuel constitue un des grands domaines d'activité de l'esprit humain, un domaine qui possède son incontestable spécificité et auquel tous les individus n'ont pas de nature un égal accès. Par un singulier paradoxe, notre époque qui se détache jour après jour de la pensée rationnelle et de l'écriture, s'efforce d'identifier les activités de la pensée plastique et figurative, avec celle de l'esprit informateur du mode de pensée rationnel et logique qui aboutit aux langues et aux écritures ! Elle est férue de la notion de signes. Elle admet bien, d'ailleurs, que le langage mathématique, par exemple, constitue un système de conventions et de références qui se trouve construit par certains individus et utilisable ensuite par d'autres, dans la ligne de l'acceptation d'un certain nombre de conventions. Mais elle refuse formellement d'accepter l'idée que le signe artistique est d'une autre nature que le signe verbal, parlé ou écrit. On ne saurait douter, cependant, que le signe figuratif soit le point d'accomplissement d'une

conduite à la fois pratique, manuelle, mais aussi intellectuelle, pour une certaine catégorie d'individus que l'on appelle les artistes — et les amateurs — et dont, depuis les origines de l'histoire, la mission est précisément de produire et d'interpréter des œuvres d'un type bien déterminé. En effet, c'est une singulière illusion, de nous imaginer que le très court instant où, depuis quatre siècles, l'humanité a incarné son savoir et ses désirs d'invention dans des textes susceptibles d'être communiqués oralement ou par écrit, constitue la norme de l'expérience humaine. Il est flagrant que notre époque ne mesure pas du tout l'ampleur de la révolution culturelle qui est en train de se produire. Il ne s'agit plus, depuis une cinquantaine d'années, des développements ou des modifications d'un équilibre établi à l'intérieur d'un système de connaissances et de représentations conservé dans son intégrité. Il s'agit de savoir si notre époque se montrera capable de substituer, comme moyen de liaison le plus répandu entre les individus qui forment notre société et dans une mesure qui d'ailleurs reste à déterminer, l'image au langage ; ce dernier terme étant ici employé dans son sens étroit de langage verbal, éventuellement fixé par l'écriture. Il ne s'agit nullement de penser que l'humanité actuelle ait découvert un nouveau mode d'activité inconnu jusqu'alors à tous ses prédécesseurs. De nombreux exemples prouvent que, dans le passé, des sociétés entières ont utilisé la vue comme moyen principal de fixation de l'expérience. La création de l'œuvre d'art est le point d'aboutissement, non pas d'une spéculation intellectuelle de la part de l'artiste, mais d'une conduite — essentiellement technique. Toutefois, il est aussi certain que la tech-

nicité seule n'a jamais permis à un artiste, quel qu'il soit, de réaliser une œuvre communicable. L'artiste appartient à la société dans laquelle il vit. Il ne possède pas de cette société une expérience équivalente, identique, à celle d'un mathématicien ou d'un littérateur. Mais il est tout à fait arbitraire de décider laquelle des expériences, celle du physicien, celle du biologiste, celle du mathématicien, celle du poète, celle du juriste, est supérieure aux autres. Le problème ne se pose pas en termes de supériorité ou d'infériorité. Toutes les activités sont égales en valeur. Le seul critère de qualité doit être cherché, non pas dans une comparaison entre le choix des disciplines et des matériaux, mais dans la plus ou moins grande perfection d'utilisation de ces matériaux et des techniques qui ont été retenues pour les élaborer par l'utilisateur. D'où il résulte que, sans adopter de nouveau une conception normative du beau, on peut cependant penser que l'étude de l'œuvre d'art — et la sociologie de l'art — implique l'évaluation de la pertinence et de la qualité des liaisons internes de l'objet créé par l'artiste. C'est ce que notre époque a mis en valeur à l'occasion des théories sur le structuralisme qui, malheureusement, sont dans l'ensemble beaucoup trop dominées, une fois de plus, par des considérations uniquement linguistiques, sans référence à la facture.

On voit ainsi qu'une sociologie de l'art digne de ce nom — et capable de revendiquer un caractère scientifique — implique, non pas la prise en considération de la dispersion dans la société d'objets considérés comme miraculeusement créés, mais une approche nouvelle d'une certaine catégorie d'objets, les objets figuratifs et les monuments, en considé-

ration de cette idée que l'artiste représente une des formes d'activité fondamentales de l'esprit. C'est, par conséquent, au niveau d'une analyse approfondie des œuvres que peut seulement se constituer une sociologie de l'art. Rien de sérieux ne peut être fait si l'on prend comme des données de la création l'objet de ces études au lieu de considérer les œuvres d'art comme le produit d'une activité problématique dont les possibilités techniques, aussi bien que les capacités d'intégration des valeurs abstraites, varient suivant les milieux considérés et compte tenu du développement inégal des facultés intellectuelles des différents milieux aux différentes étapes de l'histoire.

En rassemblant sous cette couverture quelques essais de sociologie de l'art, conçus depuis une vingtaine d'années, on a voulu, d'une part, montrer l'évolution d'une problématique et on a voulu, d'autre part, indiquer comment la pure spéculation logique et rationnelle se heurterait à l'impasse si elle ne prenait pas à chaque instant appui sur des analyses historiques précises. On a choisi quelques exemples pour prouver comment, en serrant les caractères d'une œuvre d'art ou d'un tableau, on se trouvait amené à la découverte de vues générales susceptibles de contribuer progressivement à l'élaboration d'un système des significations visuelles. Il s'agit, on n'en doute pas, d'une œuvre de très longue haleine et c'est la raison pour laquelle il faut absolument rejeter cette idée que la sociologie de l'art constitue, dès à présent, une méthode moderne d'interprétation. Au surplus, un exemple comme celui

de Panofsky — qui a voulu substituer à l'iconologie rudimentaire d'un Mâle une iconographie savante — démontre-t-elle la difficulté que l'on éprouve à renouveler véritablement la méthode, lorsqu'on ne remet pas en cause la fonction de la vision figurative à travers l'histoire, et lorsqu'on se contente d'approfondir les circonstances particulières où se détermine sa signification culturelle et symbolique à une époque déterminée. L'érudition admirable de Panofsky ne concerne que les œuvres de la seconde Renaissance et, en tout état de cause, pour Panofsky, c'est, comme pour ses prédécesseurs, la signification sinon littéraire, plus exactement réduite aux données du langage verbal de l'œuvre d'art qui compte. Quand on lit les études étourdissantes de Panofsky, on constate que l'œuvre d'art lui fournit plutôt un prétexte à élucider les notions spécifiques de l'humanisme du temps. C'est en fidèle disciple de Warburg qu'il approfondit ce que celui-ci appelait *das Nachleben der Antike*, c'est-à-dire la survie de l'antiquité dans les temps modernes. Or, il ne fait pas de doute qu'il ne s'agisse là d'un problème historique de première importance ; mais il ne s'ensuit pas que la substitution d'une iconographie à une iconologie ait apporté véritablement une nouvelle clef, une nouvelle méthode pour la compréhension générale et universelle des œuvres d'art. Considérons, au surplus, les analyses de Panofsky ; on ne peut pas ne pas demeurer frappé du fait qu'une fois donnée la clef d'interprétation des thèmes, aucune référence n'est faite à la manière dont ils sont fixés par l'image. Il est cependant entendu que le même « sujet » peut fournir la matière d'un chef-d'œuvre ou d'un ouvrage sans aucune valeur, sans aucune

signification artistique, d'un ouvrage qui devient rapidement banal au point de ne plus fixer l'attention. Nous ne devons, en outre, perdre de vue à aucun prix ce fait capital : que c'est l'artiste qui, par le choix et la pratique des techniques, confère à l'œuvre, non seulement sa qualité, mais à proprement parler, l'existence. Ce n'est pas simplement parce qu'il nous permet de nous rappeler l'existence de tel ou tel problème intellectuel contemporain, que l'artiste fixe notre attention et enrichit notre propre expérience. L'artiste ne transpose pas seulement dans un système particulier des idées, des valeurs susceptibles de recevoir d'autres habits. C'est dans la mesure seulement où il réalise, par la technique, des œuvres harmonieuses et originales, qu'il s'affirme comme le porte-parole de son entourage. La lecture, le déchiffrement d'un tableau ou d'un monument, ne se fait pas dans l'instant, par une sorte d'appréhension spontanée. Placés devant un tableau, il nous faut des heures — ou des jours —, pour en saisir réellement la signification. De ce point de vue, il n'y a aucune commune mesure entre le langage et l'art. *Verba volant, scripta manent*. En fait, il n'y a pas que les écrits qui demeurent. Les œuvres d'art également. L'extrême difficulté, qui fait aussi le caractère passionnant de la lecture de ces œuvres, consiste dans le fait qu'elles ne sont jamais représentatives d'un seul sens. Tout objet d'art est un *lieu* de convergence où l'on trouve le témoignage d'un nombre plus ou moins grand, mais qui peut être considérable, de points de vue sur l'homme et sur le monde. Le caractère passionnant de l'enquête qu'il convient toujours de mener à l'intérieur de l'objet considéré, résulte de cette découverte sans cesse renouvelée des

points de vue. Le plus souvent, au surplus, contrairement aux habitudes du langage, les préférences figuratives ne sont pas complètement développées. Dans la plupart des cas, telle mise en rapport de couleurs, l'insertion de tel signe en apparence tout à fait secondaire, introduit dans le système considéré une possibilité d'évoquer épisodiquement tel ou tel objet de la connaissance sensible, ou tel ou tel savoir de la connaissance socialisée. L'utilisation de la partie pour le tout est une règle absolue de la figuration. Je ne puis que renvoyer sur ce point au volume que j'ai publié il y a environ deux ans, *La Figure et le Lieu* et à la conclusion générale de ce travail. J'ai tenté, en effet, d'y montrer comment, par analogie avec le langage, la figuration, c'est-à-dire la représentation artistique, permettait le repérage d'*éléments* de signification agencés suivant certaines *règles* à l'intérieur de certains ordres de l'imaginaire. Ainsi, se détermine la distinction entre les éléments de l'œuvre d'art et les liens qui existent entre ces éléments, étant spécifié que, dans le cas présent, les règles qui assurent le lien des parties, la *structure*, n'est pas seulement de caractère mental, abstrait, mais au contraire concret, fondé sur les techniques. Une différence complète se présente, en effet, entre les produits du langage qui ne demeurent pas en permanence sous les yeux du lecteur, celui-ci est obligé de faire appel à sa mémoire et à son imagination lorsqu'il veut approfondir le sens d'un discours qu'il a, dans un temps très court, perçu. Dans le cas de l'œuvre d'art, la médiation est orientée dans un sens précisément opposé puisqu'il ne s'agit pas, ici, de reconstituer par la libre imagination l'intention de l'auteur, mais qu'il s'agit

d'extraire d'un système matériellement constitué les possibilités multiples de références qui, à un moment donné, ont semblé dignes d'intérêt à l'artiste. A partir des différents éléments de l'œuvre d'art, nous sommes invités, d'une part, à reconstituer la genèse de leur emploi et, d'autre part, à nous poser la question de la légitimité de leur confrontation ; d'où résultent des significations problématiques qui ne nous lient pas d'une manière absolue à la pensée de l'auteur, mais qui nous engagent à nous poser des problèmes du même ordre que ceux qui ont déterminé chez lui le choix des thèmes et celui des moyens. Ce que nous cherchons, en bref, à reconstituer, c'est la conduite d'un artiste qui n'a rien de commun avec le simple transfert illusionniste sur la toile d'une réalité fixée et acceptée par lui telle quelle, dans son intégralité. Au surplus, cette double liaison entre des éléments concrets de la figuration et des éléments intellectuels de liaison qui les oppose ou les rassemble, ne peut-elle être véritablement évaluée dans sa juste valeur et dans sa signification profonde que compte tenu de ce fait que, ni les éléments, ni les liaisons, n'appartiennent respectivement, chacun, à un seul niveau de l'activité mentale de l'artiste ou des spectateurs.

Aucune œuvre d'art ne peut s'élaborer dans la création continue absolue. Elle serait, par définition, inintelligible. En réalité, la chose qu'il convient de noter est que, en soi, ni les éléments, ni les structures ne possèdent de valeur intellectuelle et signifiante. Ils sont les supports d'une représentation qui demeure de caractère purement imaginaire. Mais, l'homme qui, aujourd'hui par exemple, se trouverait capable, par une hypothèse d'ailleurs strictement

impensable, de se représenter les formes de la vie dans trente ans, produirait des ouvrages strictement incompréhensibles à ses contemporains. Aussi bien, ne prévoira-t-il jamais ce qu'il adviendra dans l'avenir. L'artiste est l'homme du présent ; un présent qui peut bien être gros de devenir ; mais ce sont les développements seuls de l'histoire qui définissent celles des possibilités dont toute formule ou toute forme est infiniment chargée, dont le destin est de se réaliser. L'art ne consiste pas dans un système de prophétie et de vaticination ; il fixe un certain nombre de données actuelles, étant bien entendu que parmi ces données, certaines ont valeur d'anticipation, de prévision, d'espérance. Aucun signe matériellement constitué, aucune liaison formelle ne possèdent de caractères définitifs, objectifs, immuables et le même élément, placé dans un contexte différent, est susceptible de changer de signification. Ainsi, tout se ramène à un problème de dimensions. Un système à quatre dimensions n'est point un système à trois dimensions auquel vient s'en ajouter une nouvelle car, dans le nouveau système à quatre dimensions, chacune des trois dimensions anciennes change de valeur. C'est en fonction du système constitué que l'œuvre signifie. Dans le cas du développement des œuvres d'art, on trouve ici l'explication des raisons pour lesquelles, tantôt la chaîne des œuvres renouvelle, développe un certain type de réflexions et de connaissances, et tantôt rompt avec le système dominant pour en suggérer un autre. Nous trouvons ici le problème fondamental des séries et des mutations. Dans cette perspective, l'intérêt particulier de l'étude des œuvres d'art, est de nous permettre de saisir sur le vif, à différentes reprises,



# Pierre Francastel

## Études de sociologie de l'art

À la Renaissance comme aujourd'hui, la peinture a toujours été un système de signification ; chaque épisode y projette ses mythes, sa réalité socio-historique, les relations des hommes avec la science, l'économie, la politique, la religion, etc.

Cette thèse qui est au centre de tous ses livres, le sociologue Pierre Francastel la développe dans les remarquables études qui forment le présent volume. Dans une longue préface, il définit également sa méthode face au structuralisme et à la linguistique.

Manet, *Le fifre* (détail). Musée d'Orsay, Paris.  
Photo © Gallimard - H. Josse.



9 782070 717187



89-XI A 71718 ISBN 2-07-071718-6