



L'autonomie

Esteban Buch

► To cite this version:

Esteban Buch. L'autonomie. Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon. Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art , Presses Universitaires de Rennes, pp.23-32, 2014, 978-2-7535-3350-9. halshs-01575827

HAL Id: halshs-01575827

<https://shs.hal.science/halshs-01575827>

Submitted on 21 Aug 2017

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

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

In *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon éd., Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 23-32.

L'autonomie

L'autonomie ne va pas sans l'hétéronomie, l'idée d'un art autonome n'a de sens qu'en couple avec celle d'art hétéronome. Prenons donc comme point de départ un exemple d'art hétéronome, en l'occurrence un morceau de musique qu'une certaine musicologie d'inspiration adornienne n'hésiterait pas à dire hétéronome, le tango allemand appelé *Herr Kapellmeister*, dont Evelyn Künneke enregistra en 1953 la version de référence :

*Herr Kapellmeister bitte einen Tango.
Herr Kapellmeister Ihren kleinen Tango.
Sie sollen wissen
ich kann es nicht länger verschweigen
ich träum vom Küssen
wenn Sie voller Leidenschaft Geigen geigen.*

*Monsieur le chef d'orchestre, s'il vous plaît, un tango
Monsieur le chef d'orchestre, s'il vous plaît, votre petit tango
Il faut que vous le sachiez
Je ne peux le taire plus longtemps
Je rêve de baisers
Lorsque plein de passion vous jouez de votre violon.*

Pourquoi cette musique serait hétéronome ? Tout simplement parce que c'est un tango, c'est-à-dire une musique de danse, qui plus est de danse sociale ou de danse de couple, ce qui n'est pas en soi une activité artistique mais une pratique liée au divertissement et à la séduction, voire au plaisir du corps et à l'amour. Le morceau le dit lui-même : c'est la chanteuse qui demande au *Kapellmeister* de jouer, et de jouer non pas tel ou tel tango, *Herr Kapellmeister* par exemple, mais juste *einen Tango*, un simple tango, autrement dit un produit générique caractérisé par un certain rythme et autres traits musicaux standardisés. Et le *Kapellmeister* répond à cette demande parce que son métier consiste à satisfaire le désir des autres, et il le fait, comme le texte le précise plus loin, dans l'espace d'un café Zum Stern qui est un lieu de sociabilités et de plaisirs de bouche, nullement un lieu destiné à la seule

expérience esthétique. Soit autant de sources de production et de régulation de ce moment musical qui viennent d'ailleurs que de la musique elle-même, et qui permettent de dire que le *nomos*, la loi de cette musique, ne lui est pas immanente, qu'au contraire cette musique existe parce qu'elle prise dans un réseau de normativités constitué ailleurs et autrement que par elle-même.

Prenons maintenant un exemple d'une musique que ce même musicologue adornien dirait autonome : la cantate *Der Wein* d'Alban Berg, composée en 1929 sur trois des poèmes du *Vin* de Baudelaire traduits par Stefan George, qui inclut un passage indiqué *tempo di tango* dans la partition, quelques mesures seulement, rien qu'un rythme à l'orchestre où, à vrai dire, un Argentin a du mal à reconnaître un tango. Cette musique serait autonome, donc, car elle n'est pas un produit de l'industrie culturelle et de ses formats standardisés, elle est écrite dans un langage dodécaphonique dont les sources sont à chercher dans la seule évolution du matériau musical, elle émane d'un compositeur indépendant qui ne suit que ses propres impulsions créatrices, elle est destinée à l'écoute et seulement à l'écoute, elle ne sert à proprement parler à rien, si ce n'est à faire l'objet d'une expérience esthétique. Et c'est précisément parce qu'elle est autonome qu'elle peut représenter de manière critique une société soumise à la contrainte hétéronome par excellence qu'est l'argent, justement sous la forme de ce passage *in tempo di tango* qui, en tant que représentation de l'hétéronomie au sein de l'œuvre autonome, fait dire à Theodor W. Adorno dans son livre sur Berg, comme pour clore son interprétation de *Der Wein* : « Du cœur de cette musique, le tango nous regarde comme par les yeux vides d'un crâne ».¹

Il est temps de dire que cette opposition radicale entre une musique hétéronome et une musique autonome pose problème. D'une part, *Herr Kapellmeister* campe une scène où le violon du chef d'orchestre a le pouvoir d'enchanter la chanteuse, son coup d'archet –à bon

¹ Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Le maître de la transition infime*, Paris, Gallimard, 1989, p. 183.

entendeur...- la fait rêver de baisers sans cesser d'être un geste technique, sa musique la rend heureuse comme aucun homme n'a pu le faire, bref l'écoute est une pure expérience érotique sans cesser d'être écoute pure. D'autre part, *Der Wein* de Berg, loin d'être une expression subjective spontanée, est issue d'une commande passée au compositeur par la soprano Ruzena Herlinger qui, déterminant ainsi le choix du genre, lui demanda « une grande aria ou une cantate de style moderne comme Mozart en avait tant », et qui paya très cher sa marchandise musicale.² Et si l'on pense que toute musique avec un texte est hétéronome comparée à de la « musique pure », et si l'on ajoute que le choix par Berg du langage dodécaphonique était lié à l'influence de son maître Arnold Schoenberg ainsi qu'au devenir historique d'un acteur collectif appelé Ecole de Vienne, il faut en conclure que l'idée d'une musique qui se donnerait à elle-même sa propre loi n'est pas la meilleure pour parler de cette œuvre qui, dit encore Adorno, « fait preuve de distanciation, comme si elle voulait payer son tribut au dandysme ».³

Une notion problématique

Ces deux œuvres mobilisent, chacune à sa manière, des normativités hétéronomes. Et de fait, il est difficile de concevoir une musique qui ne serait pas prise d'une façon ou d'une autre dans un réseau de médiations incluant des intentionnalités humaines nécessairement distinctes de motivations « purement musicales », à supposer que ces dernières puissent être décrites avec quelque précision. En effet, cela reviendrait à reconduire une conception organiciste de l'autonomie, semblable à celle qui à l'époque du Romantisme allemand pensait les œuvres d'art comme des organismes mus par un principe téléologique suffisant pour en expliquer le développement et la structure. Voilà qui semble difficilement recevable aujourd'hui, même si l'on n'est pas pour autant obligé de sacrifier l'hypothèse d'une certaine

² Voir Esteban Buch, *Histoire d'un secret. A propos de la Suite lyrique d'Alban Berg*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 82.

³ Adorno, *op. cit.*, p. 182.

logique immanente, ou d'une logique du matériau, qui à chaque moment de l'histoire contribuerait à définir l'espace des possibles où chaque artiste fait entendre sa singularité. Seulement, même la musique de pub, la plus hétéronome que l'on puisse concevoir, mobilise des traits stylistiques et techniques qui sont descriptibles dans leurs termes propres. Si ces logiques immanentes existent, alors elles jouent un rôle dans *toutes* les pratiques artistiques, et pas seulement dans celles réputées autonomes.

Voilà un premier ensemble de remarques qui peuvent faire douter de l'intérêt heuristique du concept d'autonomie dans la configuration théorique actuelle.⁴

Il est vrai, cependant, que l'autonomie peut désigner aussi l'indépendance avec laquelle un artiste, ou un groupe d'artistes, prennent des décisions qui touchent à la régulation de leur activité professionnelle. Dans le cas d'un prix littéraire par exemple, ce n'est pas la même chose qu'un écrivain soit distingué par d'autres écrivains sur la seule base de ce que l'on dit être ses qualités d'écrivain, ou qu'il soit distingué grâce à ses origines sociales ou à ses amis influents, ou à cause de la portée morale ou politique du sujet dont il traite, ou encore de combien d'exemplaires il vend. Entendue comme synonyme de l'indépendance des acteurs, l'autonomie garde une portée descriptive réelle, qui d'ailleurs implique qu'elle est toujours relative, cette fameuse autonomie relative ainsi détachée du sens premier qu'il eut chez les théoriciens marxistes désireux de rendre moins rigide le schéma infrastructure / superstructure.

Seulement, il s'agit alors d'une version faible de la notion d'autonomie, qu'il est peut-être préférable d'écarter pour éviter les confusions. En effet, l'autonomie n'implique pas seulement une forme d'indépendance, au sens négatif d'une absence de contrainte, mais aussi cette productivité qui est inscrite dans son étymologie, à savoir la production d'une loi, ou

⁴ Nous développons ici certaines idées avancées dans « Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale », *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*, E.Buch, Philippe Roussin et Denys Riout éd., Paris, Editions de l'EHESS, 2010, p. 99-103. Voir aussi Eric Michaud, « Autonomie et distraction », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 13-48 ; Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 124-127.

d'un *nomos*, que l'on se donne soi-même. Or, l'idéal d'un milieu artistique parfaitement indépendant où seul régirait la loi qu'il s'est lui-même donné –que l'on parle en termes de champ comme Bourdieu, ou de mondes de l'art au sens de Becker, ou encore de régimes au sens de Rancière-, correspond à nombre de programmes lancés au cours de l'histoire par différents artistes ou collectifs d'artistes, à commencer par les tenants de l'art pour l'art. Mais cela ne garantit pas que la pratique de ces artistes corresponde effectivement à cet idéal. On peut même dire que l'insistance de ces prétentions à l'autonomie reflète la difficulté, voire l'impossibilité de traduire celles-ci dans les faits. De ce point de vue, la portée descriptive du terme « autonomie » devient beaucoup moins évidente, sauf comme manière de décrire les intentions des acteurs.

Mais peut-être faut-il distinguer à nouveau entre deux versions de ce que veut dire « se donner soi-même sa loi ». Dans sa version faible, il s'agit simplement de laisser les acteurs des pratiques artistiques s'autoréguler, en adoptant par exemple un système d'évaluation par les pairs, ou en s'organisant en association Loi 1901 pour défendre leurs intérêts professionnels, ou en édictant des définitions génériques relayés par une littérature à fonction normative, etc. Nous sommes là, de nouveau, dans le voisinage de la notion d'indépendance. Dans sa version forte, en revanche, l'autonomie implique non seulement que l'on se régule soi-même, mais encore que cette loi que l'on se donne est spécifique, et que pour cette raison même elle est source de valeurs tout aussi spécifiques.

C'est cette conception forte de l'autonomie, explicitement distinguée de celle d'indépendance, qui sous-tend la notion de champ de Bourdieu, pour qui l'autonomie d'un champ littéraire ou artistique est indissociable de l'adoption d'un *nomos* qui exprime sa singularité, la littérarité par exemple.⁵ Et c'est encore elle que l'on retrouve dans l'idée d'Adorno d'une loi immanente issue de l'histoire du matériau artistique : « La forme agit

⁵ Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil/Points, 1998, p. 362 et passim.

comme un aimant qui organise les éléments de la réalité empirique d'une manière qui les rend étrangers au contexte de leur existence extra-esthétique, et ce n'est qu'ainsi qu'ils peuvent se porter à la hauteur de leur essence extra-esthétique ».⁶

Seulement, même dans ces conceptions fortes de l'autonomie les acteurs mobilisent des ressources axiologiques dont la validité dépasse le cadre de toute pratique artistique particulière. La littérarité, la pictorialité ou la musicalité peuvent être mises en avant comme fondement de l'autonomie du champ littéraire, pictural ou musical, mais dès qu'il s'agit de savoir ce qu'elles sont exactement il est inévitable de faire appel à des concepts tels que la beauté, le sublime, l'équilibre, l'audace, l'imagination, la liberté, la transgression, et autres mots à forte charge normative. Bourdieu affirme ainsi que le *J'accuse* de Zola est l'« acte inaugural d'un écrivain qui, au nom des normes propres du champ littéraire, intervient dans le champ politique, se constituant ainsi en intellectuel », seulement pour expliquer ensuite, à propos de ces mêmes « normes propres », que pour l'écrivain il s'agit de réaffirmer « contre toutes les raisons d'État, l'irréductibilité des valeurs de vérité et de justice ».⁷ Or, on voit mal comment la vérité ou la justice pourraient être tenues pour des valeurs spécifiques au champ littéraire, quelle que soit par ailleurs la vigueur avec laquelle les écrivains les ont défendues dans certains contextes historiques.

Une alternative à cette impasse est donnée par la métaphore de la *réfraction*, que dans d'autres passages Bourdieu utilise pour expliquer que le propre d'un champ est de soumettre des valeurs qui viennent de l'extérieur à une forme de torsion, ou de distorsion particulière, qui précisément constituerait la loi du champ : « Le degré d'autonomie du champ peut se mesurer à l'importance de l'effet de retraduction ou de *réfraction* que sa logique spécifique impose aux influences ou aux commandes externes et à la transformation, voire la transfiguration, responsable de l'effet proprement symbolique de méconnaissance, qu'il faut

⁶ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 313.

⁷ Bourdieu, *op.cit.*, p. 126.

subir aux représentations religieuses ou politiques et aux contraintes des pouvoirs temporels (la métaphore mécanique de la réfraction, évidemment très imparfaite, ne vaut ici que négativement, pour chasser des esprits le modèle, plus impropre encore, du reflet) »⁸. Mais est-il encore utile de parler d'autonomie lorsque on réduit la singularité du *nomos* à un agencement particulier de valeurs et de manières de faire dont la source, la lumière pour poursuivre la métaphore optique, sont situées à l'extérieur du champ ? Cela revient à frôler la tautologie qui consiste à dire que la preuve que la littérature est autonome est justement qu'elle est de la littérature, et pas de la cuisine ou de la politique, ruinant par la même occasion la possibilité d'identifier des degrés d'autonomie du moment que chaque domaine de l'activité sociale est, par définition, spécifique.

Plus généralement, les « valeurs artistiques » ne sont pas spécifiquement artistiques mais concernent bien des dispositions éthiques partagées, que l'on retrouve dans des domaines très différents. Quant au beau et au laid eux-mêmes, ces valeurs par-delà desquelles se situeraient d'autres valeurs hétéronomes et pourtant constitutives de l'activité artistique, on sait bien qu'ils ne concernent pas seulement l'art, et que par ailleurs la question reste posée de savoir si une expérience purement esthétique est possible.

Une valeur consensuelle

Pourtant c'est un fait que l'autonomie existe, au sens où elle est bien une valeur que l'on trouve régulièrement associée à l'art et aux artistes dans des contextes variés. La dissémination du terme est considérable. L'autonomie est un concept important dans de nombreuses théories philosophiques ou sociologiques, chez Adorno et Bourdieu comme il a

⁸ *Ibid.*, p. 360.

été dit, mais aussi, à la source de ces deux auteurs, chez Max Weber, et chez bien d'autres encore. Qui plus est, elle réapparaît de manière tout aussi insistante, en partie comme effet de la diffusion de ces théories savantes, dans ce qu'on appelle parfois les théories ordinaires, ces constructions intellectuelles plus ou moins rigoureuses que les gens mobilisent dans des situations diverses.⁹ Et si l'autonomie fait partie de nos croyances sur l'art, elle y joue un rôle normatif déterminant, du moment que la paire autonome/hétéronome est distribuée entre un pôle positif et désirable, et un pôle négatif et indésirable. De fait, la plupart d'entre nous serions prêts à affirmer qu'un art autonome vaut mieux qu'un art hétéronome, quitte à remettre à plus tard le problème de savoir ce qu'on veut dire par là. Pareillement, nous serions nombreux à dire que la situation d'un artiste qui crée de manière autonome est meilleure que celle d'un artiste soumis aux contraintes du marché ou à celles de l'Etat, et ainsi de suite. Bref, l'autonomie comme valeur positive fait partie d'un sens commun largement partagé, tout au moins en Occident.

Or il n'est pas facile d'étudier le sens commun. Comment observer cette valeur, qui peut prendre tantôt la forme d'une autonomie de l'art entendue comme une propriété des œuvres, tantôt celle d'une autonomie des artistes, d'ailleurs conçus, selon les cas, comme agrégat d'individus ou comme acteur collectif ? Ce flou artistique -c'est le cas de le dire- dans l'usage du concept est une dimension générale de la question des valeurs qui se pose dès que l'on en fait autre chose qu'une clé de lecture pour des textes théoriques, et que l'on s'intéresse à ses modes passés et présents de dissémination et d'activation au sein de l'espace social. De fait, seule une vaste enquête sociologique permettrait de cerner avec quelque précision ce qu'il en est véritablement aujourd'hui des valeurs de l'art.

Cela dit, il est possible de faire quelques observations sur le cheminement qu'a pu suivre le concept d'autonomie jusqu'à se constituer en valeur artistique. Cela nous ramène à

⁹ Voir Esteban Buch, « Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun », *Théories ordinaires*, Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud eds, Paris, Editions de l'EHESS, 2013.

certaines textes philosophiques, mais aussi à l'histoire sociale des concepts que ceux-ci ont diffusé dans l'espace public. Nous faisons donc l'hypothèse que l'autonomie considérée comme une valeur dans nombre de contextes liés à l'art est une conséquence du rôle de l'autonomie en philosophie morale, et tout particulièrement dans l'œuvre de Kant.

On sait que dans les *Fondements de la métaphysique des mœurs* Kant postule que l'être raisonnable agit conformément à la morale si et seulement si il observe l'impératif catégorique, c'est-à-dire si l'autonomie de sa volonté le fait agir selon des maximes susceptibles de devenir des lois universelles. L'autonomie de la volonté est ainsi le « principe suprême de la moralité », tandis que l'hétéronomie de la volonté est « source de tous les principes illégitimes de la moralité ».¹⁰ En vertu de ce principe d'autonomie, l'être raisonnable s'arrache à l'hétéronomie des causes efficientes, autrement dit à la nécessité naturelle qui l'enchaîne au principe de causalité, que celui-ci prenne la forme de contraintes physiques extérieures ou de ses propres penchants ou intérêts. Pour Kant, en somme, « le concept de la liberté est la clef de l'explication de l'autonomie de la volonté ».¹¹

Si l'autonomie est considérée comme une valeur dans le monde artistique, c'est donc avant tout parce qu'elle est l'un des noms de la liberté. Et l'on sait que l'autonomie entendue comme autonomie des individus est au centre de nombreuses discussions publiques sur des questions d'éthique appliquée où la liberté joue un rôle crucial, qu'il s'agisse de l'euthanasie et de la dépendance des personnes âgées, de l'influence de la publicité sur les acheteurs, ou encore de la théorie de la guerre juste, pour ne citer que celles-là. L'autonomie du sujet kantien est donc sans doute la source principale de la dimension axiologique qui colore le concept d'autonomie dans les discussions sur l'art, y compris lorsque cela prend la forme apparemment neutre d'un simple attribut de configurations sociologiques.

¹⁰ Immanuel Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. Victor Delbos, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p.121.

¹¹ *Ibid.*, p. 127.

C'est le cas, tout au moins tendancielle, des champs artistiques tels que les décrit Bourdieu, certains passages des *Règles de l'art* laissant transparaître des sympathies évidentes envers ce processus d'autonomisation des champs artistiques où Baudelaire ou Manet font figures de « héros nomothètes », et où Flaubert peut devenir le sociologue de son époque dans la mesure même où il maîtrise les règles du jeu du champ littéraire arrivé au stade de l'autonomie. C'est également le cas chez Adorno lorsqu'il fait de Beethoven l'exemple même de l'individu émancipé dont l'œuvre représenterait à son niveau le plus technique la dialectique de la liberté et de la contrainte.

Les prémices de cette diffusion de la valeur d'autonomie au sens kantien dans le domaine de l'art sont probablement à chercher dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller : « Grâce à la disposition esthétique de l'âme, l'autonomie de la raison commence [...] déjà dans le domaine de la sensibilité ».¹² Schiller fait reposer son concept d'humanité sur ce qu'il appelle l'« instinct de jeu » (*Spieltrieb*) : « L'homme ne joue que là où dans la pleine acceptation de ce mot il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue ».¹³ D'où le projet politique d'une « éducation esthétique » de l'homme, car c'est précisément cet instinct de jeu qui, affirme Schiller, « donnera à l'homme la liberté »¹⁴. Or ce n'est pas n'importe quelle œuvre d'art qui pour lui peut remplir cette fonction politique. Il n'y a rien à attendre, dit-il, d'un art didactique ou édifiant, et plus généralement, rien à attendre du contenu lui-même, qui exerce toujours « une action limitative sur l'esprit » ; non, insiste Schiller, « c'est de la forme seulement que l'on peut attendre une liberté esthétique véritable ».¹⁵ On comprend que Jacques Rancière tienne « l'état esthétique schillérien » pour « le premier –et, en un sens, indépassable- manifeste » du « régime esthétique », ce socle épistémique de la modernité qui selon lui fonde la division entre l'art et la politique tout en

¹² Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme – Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, texte original et version française par Robert Leroux, Aubier, Paris 1992, p. 299.

¹³ *Ibid.*, p. 221.

¹⁴ *Ibid.*, p. 209.

¹⁵ *Ibid.*, p. 291.

ignorant l'opposition convenue entre art autonome et art hétéronome, du moment que « l'autonomie dont ils [les arts] peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base », à savoir le partage du sensible théorisé précisément dans le projet schillérien.¹⁶

Tout aussi décisives que Schiller ont été les résonances entre la conception kantienne de l'autonomie, qui ne concerne jamais que les êtres raisonnables, et les théories organicistes des Romantiques allemands, qui portent sur les œuvres d'art elles-mêmes ainsi que sur les ensembles diachroniques qu'elles constituent, à savoir l'Art ou la Littérature avec majuscules. Comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer, « l'organicisme, dans la mesure où il permet d'identifier la liberté à la détermination intérieure, livre [...] le principe constitutif dont le romantisme a besoin pour l'analyse historico-philosophique du domaine des faits humains ».¹⁷ Retraduite comme auto-détermination, l'autonomie traverse l'esthétique occidentale, y compris dans ses formulations téléologiques, celles qui a priori semblent le plus s'éloigner d'une prise en compte systématique de la liberté d'agir des producteurs artistiques. L'autonomie est mobilisée comme une valeur dans la mesure même où elle apparaît comme une propriété non pas des sujets humains mais de certains objets offerts à l'admiration générale comme autant de sommets de la créativité humaine, les œuvres d'art précisément.

Ce sont toutefois les conceptions qui, comme déjà celle de Schiller, associent directement l'autonomie de l'individu et l'autonomie de l'art qui semblent les plus efficaces pour faire de l'autonomie elle-même une valeur reconnue dans l'espace social en général. C'est manifeste chez Max Weber, lorsque dans la fameuse « Parenthèse théorique » de la *Sociologie des religions* il analyse les relations entre les différentes « sphères » dont l'autonomisation caractérise selon lui le processus global de rationalisation. Voici ce qu'il

¹⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 25 et 33.

¹⁷ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, p. 147.

écrit à propos des tensions entre la « sphère religieuse » et la « sphère esthétique », dans un contexte marqué par « le développement de l'intellectualisme et la rationalisation de la vie » :

L'art se constitue désormais en un cosmos de valeurs propres, toujours plus conscientes, plus cohérentes, plus autonomes. Il revêt une fonction de libération intramondaine, quelle que soit la définition qu'on donne à ce terme : libération du quotidien et aussi, avant tout, libération de la pression croissante du rationalisme théorique et pratique. Mais cette prétention le place en situation de concurrence directe avec les religions de salut.¹⁸

Chez Weber, l'art revêt une fonction de « libération intramondaine » précisément parce que le « cosmos » qu'il constitue s'organise autour de valeurs propres de manière autonome. Au-delà de l'ambiguïté qui veut que l'art participe de la rationalisation à seule fin de contrer l'emprise du rationalisme tout en étant lui-même soumis à un processus de rationalisation, il faut souligner l'articulation nécessaire qui est ici postulée entre l'autonomie de l'individu et l'autonomie de l'art. Dans ce modèle, l'art est libre lorsqu'il nous rend libres, et c'est là que réside sa valeur. Difficile de sous-estimer l'impact de cette idée. Voilà le socle idéologique sur lequel reposent nombre de nos institutions artistiques, voire l'art lui-même en tant qu'institution. Voilà également le point de départ de nombre de critiques de l'art, qu'il s'agisse de dénoncer comme un ersatz la « religion de l'art » ou, au contraire, de déplorer la contribution de celui-ci au désenchantement du monde ; qu'il s'agisse de brocarder comme une illusion la liberté intérieure qui découlerait de notre fréquentation des œuvres d'art, ou de placarder les effets dissolvants d'un art libertin sur la moralité publique. Voilà, enfin, une idée qui oriente toutes les politiques culturelles qui visent à établir un lien entre la pratique des arts, l'émancipation de l'individu et la démocratie.

Ainsi, si l'on dissocie l'analyse du concept de son histoire sociale, on constate que la notion d'autonomie est cruciale dans les conceptions savantes et ordinaires de l'art, tout en restant problématique du point de vue théorique. Reste à savoir, compte tenu de sa prégnance

¹⁸ Max Weber, « Parenthèse théorique : le refus religieux du monde, ses orientations et ses degrés », trad. Philippe Fritsch, *Archives des sciences sociales des religions* n°61 (janvier-mars 1986), « Société moderne et religion : autour de Max Weber », p. 7-34, ici p. 20-21.

dans le débat public sur l'art et l'expérience esthétique, dans quelle mesure il reste possible d'adhérer à l'autonomie comme valeur sans pour autant la mobiliser comme concept théorique. Or la réponse, nous semble-t-il, ne peut être que pragmatique : tout dépend des circonstances, et de ce que l'on veut dire.

Esteban Buch

CRAL / EHESS