

La question de l'ontologie des œuvres en sociologie de l'art

Plusieurs publications sont venues récemment exposer et explorer la question de l'ontologie des œuvres. Mettant à l'épreuve les catégories utilisées par les sociologues l'approche philosophique des œuvres offre une opportunité intéressante pour renouveler les cadres d'analyse disponibles en sociologie de la culture. Qu'il s'agisse d'art de masse, d'œuvres savantes ou populaires, ces travaux (Pouivet, 2003 ; Cometti, 2007) proposent une révision catégorielle stimulante. Pour l'essentiel et pour le dire en gros, l'entrée qu'aménage l'approche ontologique conduit à privilégier la légalité interne des œuvres, ce par quoi elles régulent leur réception. Le propos n'est sans doute pas nouveau, y compris dans le domaine des sciences sociales¹, mais il a dans ce cas d'espèce l'avantage d'être tenu à partir de constructions qui tiennent compte de la spécificité des œuvres d'art. Pour autant le renouvellement qu'ils proposent ne les garantit pas contre les objections nombreuses – venues notamment des sciences sociales - qu'ils peuvent susciter. Pour les sciences sociales ces travaux doivent donc donner matière à évaluation et à discussion permettant de souligner leurs apports, mais également leurs limites.

La première d'entre elles est celle qui relève le caractère essentialiste de l'étiquetage proposé par ces philosophes : comment une œuvre peut-elle posséder en propre un mode d'être spécifique si ce n'est par l'action d'acteurs individuels ou collectifs qui les produisent et s'en emparent ? Pour corriger cet essentialisme nominal il conviendrait de délimiter le périmètre de l'expression en se référant exclusivement à l'ontologie de l'œuvre d'un auteur, d'un cinéaste ou d'un compositeur – l'expression « ontologie d'auteur » pourrait dès lors être employée –. Mais l'évitement d'identifications telles qu' « ontologie des œuvres », « ontologie de l'art » est-il suffisant pour laver de telles théories de tout essentialisme? C'est ce

1 La sociologie littéraire proposée par Lucien Goldmann a ainsi en son temps proposé une grille d'analyse posant qu'il existerait une forte régulation du sens des œuvres engrammée dans leur structure (Goldmann, 1957, 1997).

que je vais chercher à mettre en évidence dans les pages qui suivent.

Cette première réserve étant posée, force est de constater que l'apport le plus stimulant des travaux philosophiques visés plus haut concerne l'analyse à nouveaux frais de l'art de masse qui se voit ré-évalué dans une perspective qui s'éloigne radicalement de celle tracée par Théodor Adorno. En abandonnant l'angle d'analyse moral et politique, privilégié par l'Ecole de Francfort, la nouvelle approche philosophique de l'art de masse renoue sans le savoir avec l'orientation de recherche dégagée par M. Weber à partir des années 1910 - que je qualifierai pour faire court de seconde axiomatique wébérienne et dont le pivot analytique est la notion de rationalisation - mise en œuvre dans sa sociologie des religions, de la presse, du droit et de la musique. Il est éclairant d'explorer cette convergence inattendue – pour montrer notamment le caractère de neutralité axiologique des deux approches - avant que d'examiner la question de l'ontologie de l'art de masse et d'évoquer – ce que je ferai en terminant le présent article - la question plus générale des ontologies d'auteur.

La seconde axiomatique wébérienne

Vers 1910, à une période charnière de sa réflexion où la question de l'émergence du capitalisme moderne, dans un premier temps traitée par le biais des éthiques religieuses, Max Weber élabore un plan d'enquête méthodique sur la presse qui dévoile les principales orientations de son axiomatique (Bastin, 2001). J'ajouterai que la problématique qui sous-tend son plan d'enquête prend tout son sens lorsqu'on la rapporte à sa sociologie musicale (Pedler, 2001) ou à sa sociologie du droit². Elle lie un questionnement économique, organisationnel à des interrogations portant sur les artefacts symboliques que produisent les acteurs de ces domaines.

2 Rappelons que chacun de ces domaines n'a été que profilé par Weber. La *Sociologie de la musique* est un rapport d'enquête brossant de grandes lignes historiques auquel manque les cadrages théoriques qui l'on produit, la sociologie de la presse est une ébauche programmatique déployée dans un plan d'enquête détaillé qui pourrait être opérationnel qui n'est ni développé ni introduit par des considérations générales. Seules les sociologies du droit et des religions ont été plus amplement développées.

Comment caractériser en quelques mots la seconde axiomatique de Weber ? On peut d'abord dire qu'il s'agit d'une sociologie du développement de la civilisation occidentale, ne faisant de l'éthique religieuse qu'un des éléments de l'apparition du rationalisme moderne³. Ce rationalisme est exploré de manière axiologiquement neutre – à l'inverse des analyses déployées dans la critique marxiste⁴. C'est ce qu'on aperçoit dans sa *Sociologie de la musique* où les mouvements de rationalisation sont toujours étroitement reliés à l'apparition de nouvelles formes d'expressivité, en sorte qu'il est possible d'affirmer que, pour Max Weber, rationalisation et expressivité forment un ensemble organique indissociable (Weber, 1998).

Partant il ne s'agit pas pour Max Weber de décrire la constitution d'un homme moderne – dont le profil diffère sensiblement de celui qui l'a précédé – en la pensant à partir de la notion d'aliénation. L'organisation du monde, le remodelage des stratifications sociales, des organismes sociaux et des échanges économiques, passe par des recompositions symboliques qu'il importe moins de juger que de décrire. Ces dernières réorganisent les liens sociaux. Or ces mutations sont élaborées notamment par la transformation de la forme sociale, de l'organisation et du rôle symbolique de la presse comme le souligne Giles Bastin dans un article très éclairant consacré à la sociologie de la presse de Weber,

« Une enquête sur la presse doit en dernière instance s'affronter aux grands problèmes culturels de notre temps : I. Le mode de formation de l'appareil des moyens de suggestion psychologique par lequel la société moderne tend continuellement à l'intégration et à l'acculturation de l'individu : la presse comme un des moyens de la formation de la personnalité subjective de l'homme moderne. II. Les conditions, créées par l'opinion publique dont le déterminant essentiel est aujourd'hui la presse, de l'émergence, de l'entretien, de l'enfouissement, du remaniement des éléments artistique, scientifique,

3 Comme le note Gilles Bastin, « Pour Marianne Weber, qui situe le « changement de perspective » entre 1909 et 1913 : « La reconnaissance de la particularité du rationalisme occidental et du rôle qui lui a été échu pour la culture occidentale constitue pour Weber l'une de ses découvertes les plus importantes. C'est à la suite de cela que sa problématique initiale portant sur le rapport entre religion et société s'élargit dès lors à la question plus vaste de la particularité de la culture occidentale dans son ensemble », (Bastin, 2001, 182).

4 On peut renvoyer ici au livre I du *Capital* de Karl Marx et à la dénonciation morale du travail rationalisé – le cas du tissage industriel – lié aux « progrès » techniques de la première industrialisation.

éthique, religieux, politique, social, économique de la culture : la presse comme composante de la personnalité objective de la culture moderne. » (Bastin, 2001, 183).

Si Weber insiste dans cette première partie sur les problèmes d'organisation du travail dans les journaux, la répartition des tâches et du pouvoir entre membres du personnel de ces mêmes journaux (ce qu'il appelle le « mode de partage de la matière »), les carrières et l'organisation professionnelle des journalistes (« Origine sociale, formation initiale, placement sur le marché du travail, type d'emploi et de salaire et « carrière » des journalistes (si possible au moyen d'une enquête par questionnaire)») il s'appesantit également sur « l'esprit du journal » et les questions de langue qui sont au fondement de l'échange symbolique que ce dernier réalise avec ses lecteurs⁵.

Dans la partie consacrée à l'« esprit du journal », Weber « envisage tour à tour de s'intéresser à la production de l'identité collective du journal (ce qu'il appelle l'« anonymat du journal »), à l'influence exercée sur le contenu par la « tradition » à laquelle appartient le journal ou sa famille politique » (*ibidem*, 185). De fait c'est dans le passage entre une forme artisanale (auctoriale) de la production journalistique et la constitution de l'« esprit » du journal (ce que forment les parties assemblées, au-delà des contributions individuelles) qu'une bascule s'opère.

En définitive ce plan d'enquête est un projet complexe et problématisé et non une simple analyse des conditionnements économiques de la presse. L'accent est mis sur le lien entre structure économique de l'entreprise de presse et contenu des journaux⁶. Il faut ajouter enfin que Weber s'intéresse aux effets de la presse non pas tant « sur les idées des individus mais plutôt sur leur vie quotidienne par le biais de la rationalisation - et de l'universalisation qu'elle provoque - des outils d'interprétation du monde vécu individuel » (Bastin, 2001,187). On trouve ainsi toutes les composantes d'une analyse subtile liant différentes échelles. La

5 Dans la rubrique « La production de l'opinion publique par la presse », il envisage les effets de la lecture des journaux sur la langue.

6 On peut noter ici la proximité troublante du projet weberien sur la presse et l'enquête préluant à *La Reproduction* (Bourdieu, Passeron, 1970) portant sur la langue pédagogique, réalisée cinquante ans plus tard par Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron et Monique de Saint Martin dans *Rapport pédagogique et communication*, (Bourdieu et al. 1965).

sociologie symbolique wébérienne a ici une épaisseur que l'on retrouve dans sa *Sociologie de la musique* où les instruments matériels et symboliques mis en œuvre à des fins expressives sont également analysés comme des formants rationalisés.

Mais quel rapport entretient ce projet de recherche déployé à partir de la seconde axiomatique wébérienne avec l'ontologie de l'art de masse ? La réponse se situe avant tout à trois niveaux : (1) cette dernière suppose l'avènement d'une production « anonymisée » où l'intentionnalité des acteurs – leur ancrage biographique, leur histoire psychique et affective, leurs appartenances culturelles – est neutralisée, (2) cet art allographique suppose le développement de formats rationalisés, (3) son déploiement est au principe d'un nouveau type de lien social qui passe par un changement de registre expressif, privilégiant les morales et des styles de vie ordinaires. Pour apercevoir clairement cette liaison, il faut s'arrêter un moment et prendre le temps d'examiner les arguments développés par les tenants de l'ontologie de l'art de masse.

Ontologie de l'art de masse

La thèse centrale défendue par Roget Pouivet, à la suite de Noël Carroll (Carroll, 1998) est que les objets symboliques produits par l'art de masse (le film *Titanic* par exemple ou encore la série des *Harry Potter*) sont irréductibles au mode d'existence des œuvres d'art classiques très liées à des communautés humaines particulières. De fait ces objets ont un mode d'existence propre qui supporte la grande diversité géographique, linguistique et culturelle d'individus aux valeurs et aux modes de vie différents.

Les trois conditions nécessaires et suffisantes pour que l'on puisse parler d'art de masse sont les suivantes :

(1) se basant sur la distinction posée par Nelson Goodman (*Goodman*, 1990) et pour lequel les œuvres à instances multiples ou à types - les œuvres allographiques - s'opposent aux œuvres autographiques qui supposent une mise

en présence de l'objet qu'a créé l'artiste (un tableau, une sculpture taillée, une interprétation musicale particulière), Roger Pouivet pose que l'art de masse est un art allographique.

(2) Le deuxième critère est que ces œuvres sont produites et diffusées par une technologie de masse (disque, cinéma, radio, télévision, Internet),

(3) enfin, ces œuvres doivent être accessibles au moindre effort, au premier contact, pour le plus grand nombre, et même pour un public qui n'a reçu aucune (ou quasiment aucune) formation ; elles sont matériellement accessibles et leurs formes narratives, les sentiments qu'elles appellent, leur contenu, sont simples. Leur découverte – ou si l'on veut leur primo-réception – ne suppose pas l'existence de communautés, partageant des valeurs, des intérêts ou des modes de vie. Ces trois conditions doivent être toutes réunies pour qu'on puisse parler d'art de masse.

L'argumentation déployée par Roger Pouivet, les débats ouverts et les réponses apportées dans l'ouvrage *L'art de masse en question* (Cometti, 2007) viennent difficilement à bout des objections sociologiques que suscite cette thèse. Pour accepter l'hypothèse ontologique il faudrait que la « légalité interne » des œuvres de masse – pour reprendre l'expression wébérienne – soit si contraignante qu'elle imposerait une lecture uniforme, indépendante des ancrages culturels de ses cibles internationales. L'hypothèse se heurte à trois constats forts qui découlent de deux décennies d'enquêtes développées en sociologie de la réception et par les *cultural studies*. (1) Les réceptions situées des œuvres savantes ne sont jamais fortement régulées, pourquoi en irait-il différemment pour les œuvres de masse ? Dans le même sens les études réalisées sur des séries qui répondent bien aux trois conditions posées par Roger Pouivet – *Hélène et les Garçons* par exemple – tendent à montrer que les cadres d'interprétation varient fortement en fonction des appartenances générationnelles. (2) L'existence d'un espéranto symbolique est en soi une aporie sociologique. Pour comprendre le fonctionnement symbolique des arts de masse il faut s'intéresser à de nouveaux registres expressifs ayant trait aux morales et styles de vie ordinaires. Si l'on accepte ce dernier argument il faut admettre que ces arts sont *culturels* au sens où ils modèlent et traversent les liens

sociaux contemporains. (3) le caractère « passe-muraille » des arts de masse n'est pas une qualité propre de certains objets. Il est le résultat d'un processus par lequel certains objets plutôt que d'autres circulent. Bref il faut se demander quelles sont les caractéristiques des cultures rationalisées qui s'acclimatent le mieux en différents lieux. Il faut se demander pourquoi certains objets ont-ils une circulation mondiale et d'autres seulement locale ou nationale. Il faut également pouvoir décrire la forme des circulations mondiales – elles ne sont pas toutes mondiales au même titre et pour les mêmes raisons, elles n'épousent pas des parcours exactement comparables.

Au-delà de ces objections le dialogue engagé avec les philosophes reste – à mon sens - crucial au moins sur deux plans : (1) l'analyse en termes d'ontologie a le mérite de renouveler les cadrage analytiques pratiqués par les sciences sociales – je vais évoquer ce point dans un moment à propos des ontologies d'auteurs qu'il est intéressant d'explorer dans le cas des arts savants -, (2) cette analyse peut permettre de déployer l'analyse wébérienne de la presse moderne – et de ses prolongements.

En effet sur ce dernier plan il est intéressant de décrire l'organisation des équipes qui produisent aujourd'hui par exemple des séries télévisées ayant vocation à une diffusion internationale. La notion d'anonymat qu'esquisse Max Weber est ici d'une efficacité descriptive incontestable. Le déploiement d'une subjectivité d'auteur, la présence d'un ancrage culturel singulier tiennent en effet peu de place pour des productions qui visent à l'universalité. Les registres et les formats des supports de communication utilisés sont également nouveaux car dotés d'une ubiquité formelle – un son numérisé, une langue d'idées dont les traductions présentent le moins d'aspérité et qui réduit de ce fait son spectre expressif en gommant, par exemple, les accents ou encore les traits supra-segmentaires -. Pour autant la description ne peut se limiter à des exemples bien choisis : il s'agit de comprendre comment des équipes s'engagent dans la conquête d'un public universel, quelles sont leurs cheminements, les consignes qui les lient à leurs commanditaires, les formes contractuelles de cette prospection internationale.

Ceci étant l'approche philosophique de l'ontologie des œuvres possède à mes yeux une seconde vertu, fort stimulante pour la recherche en sociologie de la culture. En prenant au sérieux l'angle d'analyse ontologique – une catégorie d'artefacts symboliques possède-t-elle un mode d'être spécifique – on fait bouger d'autres lignes d'analyse, celle par laquelle on distingue les cultures populaires des cultures savantes mais également celles par lesquelles les sociologues ont postulé l'existence d'œuvres savantes singulières au lieu de s'intéresser aux « ontologies d'auteurs ».

Ontologies d'auteurs : qu'est-ce qui relie un auteur classique à un autre ?

L'art de masse s'oppose donc à l'art d'auteur, art produit par des artisans, individus singuliers et situés. Il n'est donc pas arbitraire d'évoquer dans le même mouvement l'ontologie de l'art de masse en l'opposant au régime symbolique des créations humanistes.

La question qui se pose immédiatement est celle consistant à savoir si la notion d'ontologie peut avoir un sens lorsqu'on l'applique à une œuvre singulière. S'il s'agit de penser le principe d'engendrement par lequel plusieurs pièces sont produites, on retrouve une logique d'action qui fait sens pour les sciences sociales. Une toile isolée par exemple, quels que soient son titre et sa présentation, devrait être dotée d'une efficacité symbolique inouïe pour réussir à réguler l'interprétation d'un regardeur ordinaire. Rapportées à la production d'un auteur – auteur que la culture humaniste place à l'origine de toute construction symbolique – diverses pièces apparaissent à l'inverse comme étant des fragments, interprétables au terme d'une enquête – il est singulier que Carlo Ginzburg ait ainsi donné à l'un de ses livres, le titre d'*Indagini su Piero*. (Ginzburg, 1981). La démarche interprétative à laquelle se confronte tout amateur ordinaire est bien celle d'une enquête à partir de fragments qui, dès lors, ne peuvent livrer directement leur chiffre. Si chaque auteur de la culture humaniste déploie bien un univers qui lui est propre – il peut se déployer en des périodes et en autant de visions du monde singulières – alors l'idée même d'objectiver la réception de pièces singulières comme celle d'identifier

des critères véhiculaires qui permettraient de passer d'une monade artistique à une autre sont dénuées de fondement.

Partant accepter l'idée d'ontologie d'auteur contraint à un programme d'analyse qui diffère fortement de ceux déployés par la sociologie de l'art la plus exigeante, i.e. celle qui s'est désolidarisée des recherches portant sur les consommations culturelles pour tenter d'identifier le régime singulier des réceptions cultivées.

Deux d'entre-elles peuvent ainsi être ré-évaluées à l'aune de l'analyse ontologique : la sociologie de la réception des œuvres dont Jean-Claude Passeron a délimité le programme (Passeron, 1991) et dont le *Temps donné aux tableaux* a décliné empiriquement les attendus (Passeron, Pedler, 1991) d'une part et d'autre part l'analyse critique de la notion de capital culturel proposée par Michèle Lamont et Annette Lareau (Lamont, Lareau, 1988) qui débouche sur des propositions concrètes d'analyse des compétences cultivées.

Dans le premier cas l'accent est mis sur les œuvres singulières. Trois principes sont ainsi au fondement d'une analyse des réceptions : les principes de spécificité de perceptibilité et de singularité. « (1) le premier principe conduit à prendre en compte les différences qui séparent la sémiologie de l'image de la sémiologie des communications (littéraires ou non) reposant sur des messages exprimés dans une « langue naturelle ». *L'icône* n'étant pas le *signe*, on doit tirer toutes les conséquences méthodologiques de cette spécificité. Dans cette perspective le régime pictural doit être pris au sérieux. (2) Le deuxième principe impose de toujours analyser la réception des œuvres d'art à travers la réception d'œuvres particulières, nommément identifiables, afin de mettre en rapports leurs structures singulières avec les effets particularisés qu'elles produisent. [...] L'« individualité insubstituable de ses signifiants » est donc prise en compte. (3) Le troisième principe conduit à accepter la patience des *enquêtes d'audience* qui permettent de porter au compte des structures artistiquement agissantes d'une œuvre tous les aspects - mais seulement les aspects de l'œuvre - qui ont été perçus par des *publics réels*. « Il faut donc rechercher et mettre en œuvre des

indicateurs de l'intérêt ou du plaisir artistiques susceptibles de s'attacher à chaque œuvre. Seul l'observation (pouvant aller jusqu'à l'observation quantifiée) de tous les comportements qui mettent en rapport des spectateurs avec une œuvre singulière, susceptible d'être analysée dans sa singularité formelle, permet d'approcher, sans se payer de mots, les actes sémiologiques engagés dans la perception esthétique de la peinture » (Passeron, Pedler, 1991, VIII). Sans contester la pertinence de l'articulation de ce programme empirique il ne fait pas de doute qu'il conduit à isoler arbitrairement une relation qui culturellement n'est pas très signifiante – i.e. ici le rapport solipsiste d'un regardeur non situé avec une pièce orpheline du principe et de l'auteur qui l'ont engendrée -

La principale faiblesse du dispositif est sa visée comparative : les mondes esthétiques subsumés par des pièces singulières – les tableaux d'une salle de musée – sont *de facto* réputés être comparables et justiciables d'une qualification comparative par les regardeurs, dès lors crédités d'une capacité à classer et ordonner différents mondes esthétiques.

Si un projet d'enquête tout aussi pertinent quant à sa « spécificité » peut être profilé, il ne peut que prendre en compte l'exploration – l'enquête – réalisé par chaque regardeur pour explorer une monade esthétique ou éventuellement plusieurs. Pour autant on peut poser qu'il n'existe aucune compétence cultivée permettant de passer d'une monade à l'autre. A tout le moins il serait hasardeux d'en postuler l'existence.

La seconde approche qui a rompu avec les enquêtes de consommation culturelle est celle proposée par deux sociologues pour évaluer comparativement – sur les terrains français et américains – la notion de capital culturel. L'une des objections fortes levées dans le texte consiste à montrer l'amplitude du spectre sémantique de ce que signifie évaluer un objet symbolique. Michèle Lamont et Annette Lareau prennent ici l'exemple du vin. Elles font apparaître cinq acceptions différentes de ce que veut dire être doté d'une compétence évaluative en matière de vin.

Le rapport cultivé au vin se décline ainsi selon cinq postures. Avoir un rapport

cultivé peut ainsi signifier (1) penser que savoir ce qu'est un bon vin est important. Il s'agit ici d'identifier une attitude face à ce type d'objet symbolique, (2) Le savoir formel – i.e. savoir comment consommer et évaluer les vins – délimite quant à lui une seconde posture. (3) Aimer non seulement les bons vins certifiés, mais «également ceux « osés » constitue une autre posture encore. Pour l'adopter il faut avoir assez confiance en son goût pour définir les caractéristiques qui ne sont pas connues et diffusées comme étant légitimes ainsi que d'être capable de » manipuler le code ». Nous sommes ici sur le terrain des préférences et des attitudes, terrain même du jugement de goût, au cœur donc de ce qui constitue l'outil évaluatif privilégié de la sociologie des goûts. Enfin viennent les deux dernières postures, à savoir (4) comment consommer en public le vin avec goût (comportement et attitude) et enfin (5) avoir une cave (possession d'un bien venant témoigner d'une pratique continuée).

Le rapport évaluatif (et singulièrement la troisième acception) qui est ici pointé est particulièrement intéressant puisqu'il identifie une épreuve par laquelle l'amateur ordinaire peut signaler qu'il maîtrise les « codes » de classement. Pour autant l'analyse (1) présuppose que les différentes monades esthétiques que sont les crus sont comparables entre elles, (2) que l'évaluation qui porte sur un vin, un roman ou une toile portent sur des régimes symboliques qui peuvent se comparer. La première présupposition me semble celle qui pose le plus problème au sens où elle se fonde sur la pétition de principe suivante : puisqu'une grande partie des « individus cultivés » affirment que l'exercice a un sens et s'y investissent fortement, c'est qu'il est au fondement de leur identité « cultivée ».

Au terme de cette rapide confrontation entre approche philosophique et sociologique de la notion d'ontologie, il apparaît qu'il est fructueux de croiser des systèmes d'analyses qui se fondent sur des procédures très différentes les unes des autres. L'approche philosophique teste la validité logique des propositions, des catégories utilisées et de leurs articulations. L'enquête en sciences sociales privilégie les dynamiques relationnelles – entre les acteurs des mondes sociaux et entre ces derniers et des objets symboliques -. Si très logiquement l'approche sociologique se refuse à penser qu'il puisse exister des comportements symboliques

qui ne relèveraient pas d'une culture particulière – nouvelle ou traditionnelle -, elle peine à imaginer que le périmètre d'un objet symbolique puisse se caractériser à partir d'autres principes que ceux en œuvre dans les définitions communes – par exemple, une œuvre est ce que la langue courante identifie comme telle – sans les soumettre à une épreuve logique. La confrontation entre deux emprises disciplinaires aussi différentes ne peut, en conséquence, qu'être profitable.

Emmanuel Pedler
Directeur d'Etudes à l'EHESS
Marseille, Janvier 2009

Bibliographie

- Bastin, Gilles, (2001), « La presse au miroir du capitalisme moderne. Un projet d'enquête de Max Weber sur les journaux et le journalisme, *Réseaux*, 2001/5 - n° 109, pages 172 à 208
- Bourdieu, Pierre, Passeron, Jean-Claude, Saint Martin, Monique, *Rapport pédagogique et communication*, Mouton, 1965.
- Carroll, Noël, (1998), *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, 1998.
- Cometti, Jean-Pierre (dir.) (2007), *Les arts de masse en question*. Journées philosophiques de Vouillé. Bruxelles, La Lettre volée, 144 p.
- Durham Peters, John, (1999), *Speaking into the air – A history of the idea of communication*, University of Chicago Press, 1999 ;
- (1997), en coll. avec W. Rothenbuhler. « Defining phonography An Experiment in Theory », *The Musical Quarterly*, Vol. 81, N°2 (summer, 1997), pp. 242-264
- Esquenazi, Jean-Pierre (2004), *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin.
 - (2002), *L'écriture de l'actualité. Pour une sociologie du discours médiatique*, PUG
- Goldmann, Lucien, (1956, 1997), *Le Dieu caché*, Gallimard.
- Goodman, Nelson, (1990), *Langages de l'art*, tr. fr. Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Ginsburg, Carlo, (1981, 1983), *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Turino, 1981, [Enquête sur Piero Della Francesca, Paris, Flammarion, 1983].
- Laborde, Denis (2002), « Three Tales, de Steve Reich et Beryl Korot. d'une mobilisation collective », *Musica Falsa*, vol. septembre 2002
- Lamont, Michèle et Lareau, Annette, (1988), "Cultural capital, allusions, gaps and Glissandos in recent theoretical developments" *Sociological Theory* , Vol. 6, N° 2 (Autumn 1988), 153-168
- Lemieux, Cyril, (1999), Mauvaise Presse, Métailié,
- Passeron, Jean-Claude, (1991), *Le raisonnement sociologique*, chapitre XII, Nathan.
- Passeron, Jean-Claude, Pedler, Emmanuel, (1991), *Le temps donné aux tableaux*, IMEREC.

- Pouivet, Roger, (2000), *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon
- Pouivet, Roger, (2003), *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La lettre volée.
- Prieto, Luis J. (1975), *Pertinence et pratique*, Paris : Minuit.
- Weber, Max (1998), *Sociologie de la musique*, [*Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen : Mohr, 1922], Paris : Métailié., 1998.
- Max Weber (1919), *Le savant et le politique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1963, 186 pages. Collection 10/18
 - (1910), « Rapport préalable sur une proposition d'enquête sur la sociologie de la presse », in Bastin, G. (2001), voir plus haut
 - (1910, 2005), Conférence de Weber lors de la première rencontre de la Société allemande de Sociologie, 1910. « The Comparative Sociology of Newspapers and Associations », in *Sociological Beginnings, The First Conference of the German Society for Sociology*, Ch. Adair-Toteff, (ed.), Liverpool University Press, p. 77 à p. 93.

La question de l'ontologie des œuvres en sociologie de l'art

Plusieurs publications sont venues récemment exposer et explorer la question de l'ontologie des œuvres qui privilégie la légalité interne des œuvres, ce par quoi elles régulent leur réception. Mettant à l'épreuve les catégories utilisées par les sociologues l'approche ontologique - qu'il s'agisse d'art de masse, d'œuvres savantes ou populaires - offre une opportunité intéressante pour renouveler les cadres d'analyse disponibles en sociologie de la culture. Pour les Sciences Sociales ces travaux doivent donner lieu à une évaluation permettant de souligner leurs apports (l'approche philosophique met à l'épreuve la validité logique des propositions, des catégories utilisées et de leurs articulations), mais également leurs limites (l'enquête en sciences sociales accorde une importance cruciale aux dynamiques relationnelles – entre les acteurs des mondes sociaux et entre ces derniers et des artefacts symboliques). En abandonnant l'angle d'analyse moral et politique, privilégié par l'Ecole de Francfort, la nouvelle approche philosophique de l'art de masse (Carroll, Pouivet) renoue sans le savoir avec l'orientation de recherche dégagée par M. Weber à partir des années 1910 - dont le pivot analytique est la notion de rationalisation - mise en œuvre dans sa sociologie des religions, de la presse, du droit et de la musique. Il est éclairant d'explorer cette convergence inattendue – pour montrer notamment le caractère de neutralité axiologique des deux approches - avant que d'examiner la question de l'ontologie de l'art de masse et d'évoquer – dans la dernière partie du texte - la question plus générale des ontologies d'auteur.

Mots clefs :

Ontologie des œuvres, légalité interne des œuvres, art de masse, dynamiques relationnelles, artefacts symboliques, seconde axiomatique wébérienne, rationalisation, sociologie de la culture, sociologie des religions, sociologie de la presse, sociologie de la musique, neutralité axiologique, ontologies d'auteur.