

Isabelle Kalinowski

CNRS, Centre de Sociologie Européenne, Paris

La sociologie de l'art : l'œuvre stéréotype

Parmi tous les domaines dans lesquels l'entraîna son entreprise sociologique encyclopédique, celui de l'art resta relativement peu exploré par Max Weber, à en juger du moins par les textes qu'il nous a laissés¹. Restée à l'état de fragment, son esquisse d'une *Sociologie de la musique* (à laquelle il commença à travailler vers 1910) atteste néanmoins que l'intérêt pour la sociologie de l'art fut loin de lui demeurer étranger, et donne une idée du degré de précision qu'il jugeait souhaitable d'atteindre dans ces matières : une érudition de spécialiste, plus technique encore que celle des différentes études de sociologie religieuse. Ces dernières, en effet, ne sont pas exclusivement accessibles au théologien et à l'historien des religions, tandis que la *Sociologie de la musique* présente de réelles difficultés de lecture pour le non-musicologue.

Ce rejet démonstratif du dilettantisme traduisait, chez Weber, le souci de se démarquer de toutes les formes d'essayisme esthétisant qu'il tenait pour une mode de son temps. Il déplorait de voir certains de ses collègues sociologues y sacrifier eux aussi (Georg Simmel, par exemple, dont il ne manquait pas une occasion de souligner le goût

du « brillant »). Mais Max Weber prônait également cette accumulation de savoir spécialisé parce qu'elle s'inscrivait dans une transaction symbolique et scientifique particulière : l'érudition était en quelque sorte le prix à payer pour s'autoriser à « profaner » par la nouvelle approche sociologique un domaine de connaissance jusque là demeuré « sacré », tel l'art ou la religion. De la même façon que Weber multipliait les exhibitions érudites à l'adresse des théologiens dans ses écrits de sociologie religieuse, comme autant de gages l'autorisant à formuler par ailleurs des thèses que ces spécialistes seraient tentés de juger « superficielles » et « grossières »², le projet d'une sociologie de l'art ne pouvait être dissocié, selon lui, de la démonstration sans équivoque d'une compétence savante : les hypothèses soulevant controverse (à commencer par celle qui postulait un droit de regard de la sociologie sur les arts) avaient toutes les chances d'être invalidées comme le fait d'un béotien, d'un non-initié en matière d'art, si elles n'étaient pas étayées par la « confirmation » d'un savoir solide et

¹ Dans ce qui va suivre, les œuvres de Max Weber seront désignées par des sigles :

SR = *Sociologie des religions*, choix et trad. J.P. Grossein, Gallimard, 1996.

EP = *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. I. Kalinowski, Flammarion, Champs, 2000.

H&B = *Hindouisme et bouddhisme*, trad. I. Kalinowski, avec R. Lardinois, Flammarion, Champs, 2003.

SPV = *La science, profession et vocation*, trad. I. Kalinowski, Agone, 2005.

SR2 = *Sociologie de la religion* [Economie et Société], trad. I. Kalinowski, Flammarion, Champs, 2006.

W&G = *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5^e édition de J. Winckelmann, Tübingen, Mohr, 1972.

² Je fais ici allusion à une note ajoutée par Max Weber dans l'édition de 1920 de *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, en l'occurrence la toute première, dans laquelle il évoque l'idée qu'il se fait de la réception de son travail par les théologiens : « L'aspect qui tient le plus à cœur au théologien attaché à sa religion n'a évidemment pas sa place ici. Il faut aborder des aspects de la vie des religions qui – selon les critères de valeur religieux – paraissent souvent superficiels et grossiers, mais qui ont malgré tout existé. » [EP, p.70].

autorisé³.

Chez Max Weber, l'érudition remplit ainsi un rôle fonctionnel : la légitimation des innovations théoriques. Il s'agit là d'une corrélation précise que l'on peut observer, à différents degrés, dans les textes qui composent son œuvre : l'accumulation érudite affichée dans certains écrits est l'indice d'une intention transgressive et fournit également un indice de son intensité. Or, à en juger d'après la *Sociologie de la musique* et sa forte « technicité », Weber attribuait à ses propositions en matière de sociologie de l'art une valeur hautement iconoclaste. Pourquoi ? Quelles idées particulièrement novatrices le sociologue avait-il à défendre dans son approche des productions artistiques ? En quoi se trouvaient-elles en rupture avec les présupposés admis par les spécialistes contemporains ? Dans la mesure où, *Sociologie de la musique* mise à part, les notations de Weber sur la sociologie de l'art sont restées éparses et confinées dans différents textes dont elles ne constituaient jamais l'objet premier, il est évidemment malaisé de répondre à ces questions. Pourtant, je voudrais mettre en avant dans le présent article ce qui me paraît être un des apports les plus originaux de cette sociologie de l'art livrée par bribes : son caractère étonnamment peu ethnocentrique et l'ouverture de sa définition de l'art à ce que nous appelons aujourd'hui les « arts premiers » et les « arts traditionnels ».

Cette proposition sera développée dans la première partie : on montrera d'abord que l'acception singulièrement élargie que Weber confère à la notion d'« art » par rapport à ce qui était inclus en son temps dans l'idée d'une « histoire de l'art » ne témoigne pas seulement

³ La notion de « confirmation » (*Bewährung*) joue un rôle important dans l'argumentaire de *L'éthique protestante*. Max Weber rattache la nécessité dans lequel le puritain se trouve de se confirmer ou de « faire ses preuves » (par l'accumulation de travail) à l'incertitude fondamentale dans laquelle il est placé quant à son statut d'élite ou de damné. L'obligation de « confirmation » ne se fait sentir que dans les univers où les certitudes de la connaissance sont suspendues : ce qui vaut pour les puritains affrontant le dogme de la prédestination s'applique aussi au sociologue désireux de pénétrer dans des domaines au premier abord peu accessibles à la science sociale, comme celui de l'art.

de son ouverture d'esprit personnelle, mais aussi d'une critique explicite des normes de la création valorisées au début du XXe siècle, dans une période de recherche foisonnante de nouveautés artistiques. Weber élabore les linéaments d'une critique de l'avant-garde qui ne se fonde en aucun cas sur des motifs réactionnaires mais sur un refus de s'enfermer dans l'alternative conceptuelle *européenne* opposant tradition et révolution artistique, de la même façon qu'il rejette une opposition aussi structurante pour la pensée anthropologique de son époque que celle du « primitif » et du « civilisé ». Aux antipodes du schéma d'un triomphe de la rationalisation occidentale auquel sa pensée est parfois sommairement identifiée, le sociologue allemand développe un modèle dont la principale innovation – c'est la thèse qui sera défendue ici – n'est pas de concevoir un art « autonome »⁴, dans le sillage des avant-gardes de son temps et de son propre contexte culturel, mais bien plutôt un *art stéréotypé*. La spécificité de la position wébérienne est d'avoir cherché à appréhender, sans les exclure du domaine de la « création », des formes stylistiques qui ne visent pas l'originalité, mais la reproduction de normes et de codes hérités, autrement dit à déployer le paradoxe impliqué dans la notion « d'art traditionnel ».

Dans une deuxième partie, on examinera un des aspects associés par Weber à cette définition élargie de « l'art » : l'attention portée aux conditions sociales de l'apprentissage des métiers artistiques et à leur transmission, héréditaire dans bien des cas. On trouve dans la sociologie religieuse de Weber, en particulier dans l'étude *Hindouisme et bouddhisme*, des réflexions élaborées sur les trajectoires sociales qui permettent l'accès au statut d'artiste et aux pratiques artistiques dans le cas des « arts traditionnels ». La notion de « charisme héréditaire », développée dans le cadre de ces recherches sur l'Inde, mais dont la portée et les utilisations possibles ne se limitent en aucun cas au sous-continent indien, offre un outil opérant pour retracer la genèse de « l'artiste » et de son prestige spécifique.

⁴ Weber traite au demeurant aussi la question de l'autonomisation de l'art et de son entrée en conflit avec les instances religieuses [SR, p.436 sq.].

Enfin, une troisième partie permettra d'aborder une question que la sociologie de l'art, après Weber, a certainement écarté trop hâtivement de son horizon réflexif : celle des rapports des arts avec les pratiques religieuses. Alors que les théories de « l'autonomie » de l'art datent le plus souvent l'acte de naissance de celle-ci dans un mouvement d'affranchissement par rapport aux autorités spirituelles et de revendication d'une libre définition des contenus et des formes de l'art, Weber se situe une fois encore en porte-à-faux en plaçant au cœur de sa réflexion sur les pratiques artistiques aussi bien la question de leur inféodation à des dogmes religieux savants (je pense aux réflexions de *L'éthique protestante* sur les effets du puritanisme dans les arts) que celle de leur intégration dans des ensembles de pratiques magiques dont les arts peuvent adopter les logiques formelles (celles de la stéréotypisation et de l'analogie, analysées dans la *Sociologie de la religion*).

Les arts traditionnels regardés comme des arts

En 1928, un jeune chercheur américain fraîchement arrivé en France, Milman Parry, soutient à la Sorbonne une thèse de lettres grecques intitulée *L'épithète traditionnelle dans Homère*, dans laquelle il défend, à la suite du linguiste Antoine Meillet, l'idée que les poèmes homériques relèvent de ce qu'il appelle un « style formulaire ». Cette soutenance est identifiée dans l'histoire de la philologie grecque comme l'acte de naissance des théories de l'*oral poetry*, qui renouvellent considérablement l'appréhension des épopées orales anciennes et modernes. Selon Milman Parry, les épopées d'Homère, tout comme d'autres épopées collectées dans d'autres lieux et à d'autres époques, présentent tout à la fois le caractère d'une composition *orale* et d'une composition *impersonnelle* : elles ne sont pas l'œuvre d'un écrivain ni d'un auteur unique, mais un ensemble constitué progressivement par les improvisations successives d'aèdes qui en maîtrisaient les principes de composition. La notion de « répétition » joue ici un rôle central : les nombreuses répétitions présentes dans le style homérique ne sont plus regardées comme l'indice d'ajouts ou d'interpolations

tardives dans le texte, selon une perspective normative en fonction de laquelle les répétitions sont incompatibles avec le « beau style » ; elles sont bien plutôt tenues pour une indication de la nature orale du texte et de sa transmission. L'identification des épopées d'Homère comme relevant du « style formulaire », qui est aujourd'hui admise par tous les spécialistes, n'intervient qu'à une date relativement tardive dans l'histoire des études homériques, parce qu'elle remet en cause des catégories de pensée extrêmement bien ancrées : la valorisation de l'oral par rapport à l'écrit, la valorisation de la composition achevée par rapport à l'improvisation, la valorisation des créations individuelles originales par rapport aux créations impersonnelles collectives⁵.

L'exemple des travaux de Milman Parry illustre nettement la difficulté soulevée par la notion même de « style traditionnel » dans les premières décennies du XXe siècle. Rares sont alors les savants qui parviennent à concilier les notions apparemment incompatibles de « grand art » (de « style ») et de composition « traditionnelle » (stéréotypée et impersonnelle). Dans le cas qui vient d'être évoqué, l'existence d'épopées orales avait été enregistrée par les philologues depuis plus d'un siècle et ce n'est pas l'oralité en elle-même qui représentait un enjeu de découvertes : c'était, bien davantage, la possibilité de ranger des œuvres canoniques de la culture classique dans la catégorie exotique (ou « primitive ») de la littérature orale. Le même schème vaut plus généralement pour l'approche des arts traditionnels au début du XXe siècle : ce qui est alors nouveau, ce n'est pas l'intérêt pour ces derniers, mais l'émergence encore très marginale d'une reconnaissance des arts traditionnels en tant qu'arts à part entière.

⁵ Voir Charles de Lamberterie, « Milman Parry et Antoine Meillet », in : F. Letoublon (éd.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam, Gieben, 1997, p.9-22 ; et Isabelle Kalinowski, « La notion de *Kunstsprache* et la question des 'précursus' allemands de Milman Parry (Hermann, Ellendt, Düntzer, Witte) », in : P. Rousseau (éd.), *La formule homérique. Actes du colloque de Lille*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, à paraître.

Dans la « Remarque préliminaire » au premier volume du *Recueil d'études de sociologie des religions*, Max Weber énonce en 1920 une profession de foi de non-ethnocentrisme. Celle-ci revient à proscrire toute hiérarchisation entre les cultures : « Il ne sera aucunement question ici de différences de valeur entre les cultures que nous comparons. » [EP, p.66]. En ce qui concerne les arts, cette déclaration ne présente pas seulement un caractère programmatique : Weber s'en tient effectivement à un tel principe, et en respecte les implications. Il s'abstient d'accorder un quelconque privilège à l'art occidental moderne, en particulier celui du « raffinement ». Pour prendre un exemple parmi d'autres, il observe dans la même « Remarque préliminaire », au sujet de la musique : « L'écoute musicale semble avoir connu des développements plus raffinés chez d'autres peuples que chez nous aujourd'hui ; elle n'était pas moins raffinée en tout cas. » [EP, p.50].

Dans la « Remarque préliminaire », comme auparavant, déjà, dans la conclusion d'*Hindouisme et bouddhisme* (1916-1917), Weber stipule que la seule spécificité qui puisse être reconnue à l'art occidental n'est en aucun cas une singularité de « valeur » mais une tendance particulière qui, selon lui, ne se rencontre dans aucune autre culture : la tendance à la « rationalisation ». L'art occidental se distingue des autres formes d'art par son orientation progressive vers une forme de « rationalité spécialisée » qui n'a au demeurant jamais pu être atteinte complètement (comme le démontrent la *Sociologie de la musique* et toutes les réflexions de Weber sur la notion d'« irrationnel » en musique) mais qui a été recherchée, alors qu'elle ne l'était pas ailleurs. La conclusion d'*Hindouisme et bouddhisme* insiste sur le fait que l'opposition entre une recherche de la rationalisation et l'inexistence d'une telle recherche est le seul critère pertinent pour établir une distinction entre l'art occidental et les autres formes d'art, tandis que l'antagonisme sans cesse invoqué entre un art « personnel » (signé par des créateurs individualisés) et des formes d'art « impersonnel » ne constitue qu'un leurre⁶.

⁶ « Le trait caractéristique n'est pas, comme l'affirme Percival Lowell, que certaines inventions

Selon Weber, ce n'est pas par son « individualisme » que l'art occidental se sépare des autres : l'invocation constante d'une « personnalité » de l'artiste relève ni plus ni moins, à ses yeux, d'une idéologie occidentale moderne qu'il qualifie de « stérile ». Il a recours, pour dénoncer ce qu'il regarde comme une « illusion », à l'image du baron de Münchhausen : l'obsession de « l'individualité » engendre une quête éperdue d'originalité dans laquelle l'individu s'enlise et perd justement toute spécificité. De même que le baron tente en vain de « tirer sur sa propre tresse » pour s'extirper du marais dans lequel il s'enfonce, les tenants de l'originalité à tout prix perdent celle-ci au moment où ils s'évertuent à la saisir. L'idée d'une « quête de personnalité » présente en quelque sorte pour Weber une faille logique, dans la mesure où la « personnalité » n'est jamais qu'une qualité auto-proclamée d'individus obsédés par leurs pairs et par le projet indéfiniment reproduit de s'en distinguer ; de surcroît, elle correspond à un piège esthétique, parce qu'elle aboutit à une recherche artistique toute négative, la recherche de l'écart pour l'écart. Dans les dernières pages d'*Hindouisme et bouddhisme*, Weber brocarde

« la tentative occidentale moderne pour s'extraire du marécage en tirant sur sa propre tresse et pour devenir une 'personnalité', en guettant tout ce qui peut être spécifique à un individu et à lui seul, par opposition à tous les autres – une entreprise aussi stérile que la tentative de planifier l'invention d'une forme artistique propre qui se voudrait un 'style'. » [H&B, p.539]

chinoises (mais pas toutes) soient exploitées au service de l'art et non de l'économie. Chez nous aussi, l'expérimentation est née de l'art et la plupart des 'inventions' en faisaient partie à l'origine, en dehors des objectifs de technique militaire et des fins thérapeutiques, qui ont également joué un rôle important en Asie. Le facteur décisif, pour l'Occident, est que l'art ait été 'rationalisé' et que les expérimentations d'abord réalisées dans ce domaine aient été transposées dans celui de la science. Ce n'est pas 'l'impersonnalité' mais 'l'absence d'objectivité' - d'un point de vue rationnel- qui fit obstacle, en Orient, à ce que nous appelons le 'progrès' vers une rationalité spécialisée. » [H&B, p.539, note].

Dans son esprit, ce texte est très proche d'une lettre privée adressée par Max Weber le 16 juillet 1908 à son collègue Werner Sombart, dans laquelle il met en cause la propension des intellectuels à « se faire un nom » et à attirer l'attention sur leur « personnalité », supposée d'exception, plutôt que sur les résultats de leurs investigations à propos d'un objet :

« Vous voulez écrire des livres “personnels”. Je suis convaincu que la manière “personnelle” (que vous possédez très certainement à un fort degré) s'exprime toujours lorsqu'elle n'est pas voulue, et ne s'exprime qu'à cette condition, lorsqu'elle se retire derrière le livre et son objet concret, comme tous les grands maîtres se sont retirés derrière leur œuvre. Quand on veut être “personnel”, on fait obstacle à la valeur artistique et on s'engage presque toujours sur la voie du “typique”. Ce que vous exposez à dessein au public comme votre “moi” a tous les dehors du typique et bien peu de traits “personnels”.⁷»

L'argumentation de cette lettre à Werner Sombart éclaire et complète celle, plus tardive, du passage extrait de la conclusion d'*Hindouisme et bouddhisme*, tout en attestant la pérennité de ce thème dans la réflexion de Max Weber. Comme on le voit ici, ce dernier aboutit à un renversement complet de la polarité entre le « personnel » et le « typique » : l'expression exacerbée d'une individualité ne relève selon lui que du « type », tandis que la « personnalité » ressort lorsque le « personnel » s'efface « derrière l'œuvre ». Ce renversement est encore au principe des considérations de Weber sur la spécialisation du chercheur dans la conférence *La science, profession et vocation* (1917-1919) : ce qui était souvent vu, à son époque, comme une restriction intolérable du domaine de compétence des savants à des objets partiels, dont l'étroitesse pouvait rappeler celle du travail de l'ouvrier d'usine, constituait pour le sociologue une contrainte susceptible de s'avérer fructueuse. La conférence vilipende

les deux « idoles » dont on voit « aujourd'hui le culte s'étaler à tous les coins de rue et dans tous les journaux », la « personnalité » et le « vécu ». « On se torture pour avoir du vécu » et « quand on n'y parvient pas, il faut tout au moins faire comme si on possédait ce don de grâce » [SPV, p.24]. De la même façon que dans la lettre à Sombart, Weber souligne dans ce texte la proximité qui unit le savant et l'artiste du point de vue de la définition de la « personnalité ». L'un comme l'autre sont exposés au risque de s'enliser dans une quête improductive de « l'originalité » et de perdre ainsi la « personnalité » qu'ils aspiraient à incarner :

« Dans le domaine de la science, on est certain de ne pas avoir affaire à une ‘personnalité’ quand on voit celui qui devrait se consacrer à un objet et en être l'imprésario accompagner celui-ci sur la scène, chercher à se légitimer par du ‘vécu’ et se demander : ‘Comment prouver que je suis davantage qu'un simple spécialiste, comment trouver quelque chose à dire qui se distingue, dans sa forme ou dans son contenu, de tout ce qui a été dit avant moi ?’ C'est là aujourd'hui un phénomène massivement répandu, qui produit à chaque fois une impression lamentable. Ceux qui se posent ce genre de questions s'avalissent, alors que le dévouement intérieur à leur tâche et à elle seule les aurait élevés à la hauteur et à la dignité de l'objet qu'ils prétendent servir. Il n'en va pas autrement pour les artistes. » [SPV, p.25].

Savants et artistes partagent ainsi plusieurs propriétés importantes. En revanche, leurs deux activités divergent sur un point décisif, qui est l'impossibilité de concevoir un « progrès » en matière d'art, alors qu'il existe des « progrès » scientifiques. Cette distinction est au fondement du refus par Weber d'admettre une possible hiérarchisation entre les cultures. Dans la conférence sur la science, Weber précise que la découverte historique de certaines techniques (qui autorise ce qu'il appelle la « rationalisation » de l'art occidental) ne doit pas être confondue avec un « progrès » dans le domaine de l'art :

⁷. Max Weber, *Briefe 1906-1908, Max-Weber-Gesamtausgabe II/5*, Tübingen, Mohr, 1990, p. 605.

« Si nous partageons avec les artistes ces conditions fondamentales de notre travail, celui-ci a cependant une destinée qui l'oppose profondément au travail artistique. Le travail scientifique est pris dans les rênes du *progrès* qui le fait avancer. Dans le domaine de l'art, en revanche, il n'y a pas de progrès –en ce sens-là. Il n'est pas vrai que l'œuvre d'art née à une époque de découverte de nouveaux moyens techniques ou, par exemple, des lois de la perspective soit par là même supérieure, d'un point de vue artistique, à l'œuvre élaborée dans la pure ignorance de ces moyens et de ces lois –à condition du moins que cette œuvre ancienne soit adéquate à son matériau et à sa forme, c'est-à-dire qu'elle ait choisi son objet et lui ait donné forme en satisfaisant aux exigences de l'art à une époque où ces moyens techniques et ces lois de la perspective n'existaient pas. L'œuvre d'art, lorsqu'elle est vraiment 'accomplie', n'est jamais surpassée, elle ne vieillira jamais ; chacun peut juger diversement de son importance, pour son compte personnel ; mais nul ne pourra jamais dire qu'une œuvre vraiment 'accomplie' au sens artistique du terme ait jamais été 'dépassée' par une autre œuvre elle aussi 'accomplie'. Dans le domaine de la science, en revanche, chacun de nous sait que le produit de son travail aura vieilli dans dix, vingt ou cinquante ans. » [SPV, p.25-26].

La sociologie de Weber n'est pas adossée, à la différence d'autres sociologies de son temps, sur une représentation de la modernité occidentale comme époque de l'individualisation (par opposition à la structure contraignante des communautés traditionnelles). Bien au contraire, le modèle de la société occidentale moderne correspond pour Weber à un sommet inégalé d'uniformisation des modes de vie individuels : l'époque capitaliste produit, à l'échelle du monde entier, un « type d'homme » (le travailleur capitaliste) spécifiquement « standardisé », dont les analyses wébériennes de la bureaucratie soulignent à l'envi le caractère borné et peu

singularisé⁸. L'Occident moderne et capitaliste est la civilisation du « type », par opposition à la civilisation de la « personnalité » à laquelle il s'identifie indûment. Cette culture induit par sa définition même le renoncement au « style », à la « plénitude » et à la « beauté », comme Weber le note dans la conclusion de *L'éthique protestante*. C'est le temps de « l'absence de style » :

« La restriction à un travail spécialisé et, ce qui va de pair, le renoncement à l'humanité encyclopédique de Faust, est dans le monde d'aujourd'hui la condition de toute activité valable, 'l'action' et le 'renoncement' sont à l'heure actuelle indissociables et se présupposent mutuellement : c'est ce motif ascétique fondamental du style de vie bourgeois –si tant est qu'il veuille être un style et non une absence de style- que Goethe, au sommet de sa sagesse, a voulu nous enseigner dans les *Années de voyage* et l'épilogue qu'il donna à la vie de Faust. Pour lui, ce constat impliquait un renoncement et un adieu à un temps de plénitude et

⁸ Voir les textes de Weber cités in I. Kalinowski, *Leçons wébériennes sur la science et la propagande*, Agone, 2005, p. 253 sq. Dans une note d'*Hindouisme et bouddhisme*, Weber renvoie tout simplement au statut de stéréotype une opposition comme celle de « l'uniformité » asiatique et de la « singularisation individuelle » occidentale : « Percival Lowell (*The Soul of the Far East*, Boston / New York, 1888) voit dans 'l'impersonnalité' le trait fondamental de la population d'Extrême-Orient. –L'idée de la 'monotonie' de la vie asiatique est le dogme de Lowell : cette affirmation ne pourrait que susciter à bon droit l'étonnement de tous les hommes d'Extrême-Orient, surtout dans la bouche d'un Américain. Un citoyen des Etats-Unis laissera à un témoin classique, James Bryce, le soin d'identifier le véritable pays d'élection de la 'monotonie' » [H&B, p. 531, note]. De façon générale, Weber était tout à fait hostile à l'idée d'une altérité irréductible de l'Asie comme des autres civilisations lointaines ; pareille représentation, loin d'aller dans le sens d'un « respect de l'étranger », constituait à ses yeux une vision aussi erronée que les préjugés ethnocentristes, dont elle n'est que le renversement. Pour une approche polémique et fraîche des enjeux toujours actuels d'un pareil débat, on peut consulter le *Contre François Jullien* de Jean-François Billeter, Allia, 2006.

de beauté de l'humanité qui ne se reproduira pas davantage dans l'évolution de notre civilisation que l'époque antique de l'apogée d'Athènes. » [EP, p.300].

Comme on a pu le constater dans la série de passages qui viennent d'être cités, Weber fait un usage rigoureux des notions de « style », de « type » et de « personnalité », que l'on peut résumer dans le schéma suivant :

arts traditionnels	modernité occidentale
style	absence de style
personnalité	type impersonnalité
grands maîtres	recherche de la distinction
	monotonie

Ce système de polarités, organisé selon une série d'équivalences qui ne correspondaient pas à celles que revendiquaient à l'époque de Weber les spécialistes de l'art, offre un cadre général dans lequel peuvent aisément trouver place des formes d'art qui n'avaient pas la leur dans les cadres esthétiques allemands du début du XXe siècle. On comprend à présent en quoi résidait la portée subversive d'une telle pensée sociologique de l'art, et pourquoi Weber se sentait tenu de la compenser par un niveau d'érudition technique sans défaut : le schéma qui vient d'être retracé atteste à l'évidence une intention polémique, qui se traduit par un renversement systématique de toutes les propriétés « positives » associées à l'art moderne occidental et par leur « basculement » du côté des arts traditionnels. Weber était manifestement excédé par une mythologie de « l'artiste » en vigueur à son époque, et les remarques sur l'art disséminées dans son œuvre lui fournirent autant d'occasions de la prendre pour cible.

C'est l'existence d'un tel modèle de valorisation implicite⁹ qui explique le

⁹ Sur Weber et la « neutralité axiologique », voir I. Kalinowski, *Leçons wébériennes sur la science et la propagande*, chapitre IV, op.cit., p.191-240.

caractère étonnamment « accueillant » que peut présenter la sociologie wébérienne à l'égard des arts traditionnels et des arts premiers, alors même que Weber ne les prend explicitement pour objets qu'en de rares cas. Ses cadres de pensée étaient prêts à recevoir de tels objets, et peuvent encore les recevoir aujourd'hui indépendamment du corpus d'œuvres auquel lui-même put spécifiquement s'intéresser et avoir accès. Voir dans une œuvre « sans auteur » connu ou « impersonnelle » (comme celles que l'on rassemble aujourd'hui sous le nom « d'arts premiers ») une œuvre d'art, et même une œuvre dotée d'une « personnalité », ne soulevait pour lui aucune difficulté.

L'apprentissage artistique : le « charisme héréditaire »

Le renversement auquel se livre Weber en situant la « personnalité » du côté des arts traditionnels plutôt que du côté de l'art occidental moderne ne procède pas seulement d'un mouvement d'humeur et d'un geste polémique. En effet, pour mieux comprendre ce que le sociologue avait en tête lorsqu'il associait l'éclosion d'une « personnalité » à la transmission d'une « tradition », on peut se reporter à une notion qu'il développe spécifiquement dans *Hindouisme et bouddhisme*, celle de « charisme héréditaire ».

La notion de « charisme »¹⁰ est au demeurant très proche de celle de « personnalité ». Weber définit le charisme comme une propriété « extraquotidienne » attribuée à certains individus jugés « extraordinaires » et faisant à ce titre l'objet d'une « dévotion » particulière : la « croyance dans le charisme » est la croyance « dans l'actualisation de la révélation ou le don de grâce d'une personne, la croyance dans les sauveurs, les prophètes et les héros de toute espèce » [W&G, p. 549]. « L'extraquotidieneté » du charismatique s'oppose au quotidien et à ce qui « est de règle » comme la « personnalité » s'oppose au « type ». On peut tracer un autre parallèle : il n'est pas concevable que l'on puisse devenir charismatique par décret, et la « personnalité »

¹⁰ Sur la théorie wébérienne du charisme, voir *ibid.*, chapitre II.

n'est pas davantage le produit d'une simple quête de la distinction, de l'écart ou de la différence. On retrouve ici le paradoxe de Münchhausen : charisme et personnalité ne s'acquièrent pas par un acte de volonté, ni par une décision de la conscience. Dans la définition qui vient d'être citée, il est question d'une « révélation » et d'un « don de grâce » associés au charisme ; à propos de la « personnalité », artistique, scientifique, etc., Weber insiste sur le rôle de « l'intuition » [W&G, p.657 ; SPV, p.20-24]. Charisme et personnalité sont donc tributaires de propriétés qui ne peuvent faire l'objet d'une acquisition lorsqu'elles font entièrement défaut. En revanche, la révélation du charisme ou de la personnalité n'est pas innée ; ils ne se manifestent qu'à condition d'être soumis à une « actualisation », comme le note Weber dans la définition citée plus haut. La croyance dans le charisme, observe-t-il, est souvent corrélée à une théorie du « germe » : le « germe » du charisme est déposé en certains individus alors qu'il est absent chez d'autres ; en même temps, il ne s'épanouit que par le biais d'un apprentissage sans lequel il resterait inactif. De même, la « personnalité » de l'artiste ne s'exprime pas ailleurs que dans l'œuvre aboutie, lui-même n'est que « l'impresario » de « son objet et de lui seul » ; cette personnalité n'est pas attachée à sa « personne » mais à l'objet de son art, seule matière dans laquelle elle est à même de s'incarner.

Si les notions de « personnalité » et de « charisme » s'avèrent ainsi voisines dans l'espace conceptuel webérien, l'idée de « charisme héréditaire » pose d'emblée problème. Comment le charisme, propriété éminemment individuelle qui ne s'actualise que chez une personne singulière, peut-il être tenu pour « héréditaire » ? La notion de « charisme héréditaire » n'est-elle pas, de surcroît, en contradiction flagrante avec l'opposition que Weber construit entre « autorité charismatique », « autorité rationnelle » et « autorité traditionnelle », en attribuant à la première des potentialités « révolutionnaires » de rupture avec la tradition ?

« Alors que l'ordre bureaucratique ne fait que substituer à la croyance dans le caractère sacré de ce qui a toujours été et dans les normes de la tradition la

soumission à des règles posées conformément à des fins, et un savoir, qui apprend que ces règles, lorsqu'on en a le pouvoir, peuvent être remplacées par d'autres règles conformes à d'autres fins, et n'ont donc rien de 'sacré', le charisme, lui, fait exploser la règle et la tradition en général, sous les formes les plus hautes dans lesquelles elles se manifestent, et renverse à proprement parler toutes les notions de sacré. » [W&G, p.657]

Ce passage fait bien ressortir toute la difficulté soulevée par la notion de « charisme héréditaire » : la reconnaissance du charisme d'un individu implique celle d'une compétence spécifique de rupture avec la tradition et la révélation de quelque chose qui n'était pas encore admis auparavant ; comment une telle prérogative pourrait-elle donc être héritée ? Weber répond à cette question en définissant le « charisme héréditaire » ou « charisme gentilice »¹¹, dans *Hindouisme et bouddhisme*, comme le résultat d'un phénomène de « quotidianisation » ou de « routinisation » du charisme : pour des raisons de commodité et de facilité dans la gestion des successions, l'idée d'une « transmission » du charisme finit par s'imposer, alors que celui-ci était à l'origine « purement actuel et personnel ».

« [En Inde,] l'ordre social reposait davantage sur le principe du 'charisme gentilice' que partout ailleurs dans le monde. Il faut entendre par là qu'une qualification personnelle extra-quotidienne ou qui, du moins, n'était pas universellement accessible (à l'origine, une qualification entendue comme purement magique)- un 'charisme'- était attachée aux membres de la lignée en tant que tels et pas seulement, comme c'est toujours le cas à l'origine, à un individu qui en était personnellement le porteur. Nous connaissons des vestiges de cette conception sociologiquement très importante, notamment dans le 'droit divin' héréditaire de nos

¹¹ Dans *Hindouisme et bouddhisme*, le terme de « charisme gentilice » (*Gentilcharisma*) est un synonyme de « charisme héréditaire ». En latin, *gens* désigne la famille.

dynasties ; dans une moindre mesure, toutes les légendes relatives à la qualité spécifique du 'sang' de telle ou telle noblesse purement héréditaire de provenance quelconque participent évidemment du même phénomène. Cette conception est l'une des voies par lesquelles s'accomplit la quotidianisation du charisme, à l'origine purement actuel et personnel. Le roi guerrier et ses hommes étaient à l'origine – à la différence du chef héréditaire en temps de paix, qui pouvait aussi être une femme dans beaucoup de tribus- des héros dotés d'une qualification magique purement personnelle, qui avaient fait leurs preuves en remportant des victoires : l'autorité du chef de guerre n'était fondée que sur un charisme strictement personnel, tout comme celle du magicien. A l'origine, le successeur ne revendiquait cette dignité qu'en vertu, là encore, d'un charisme purement personnel. Lorsqu'il se fit sentir, le besoin irrésistible d'imposer un ordre et des règles pour les questions de succession put appeler différentes réponses. Soit la désignation du successeur qualifié par le dignitaire lui-même. Soit le choix d'un successeur désigné par ses disciples, ses hommes ou ses officiers (...). Soit, enfin, la victoire de la croyance partout répandue selon laquelle le charisme était une qualité attachée à la lignée en tant que telle, et que c'était donc au sein de cette dernière qu'il fallait chercher la ou les personnes qualifiées ; de là, on passa au principe d'« hérédité », avec lequel cette conception du charisme gentilice n'entretenait à l'origine aucun rapport. » [H&B, p.135-136]

Weber décrit ici une progression : le passage du charisme strictement « personnel » au « charisme héréditaire » ne s'opère pas directement, mais par le biais d'une série de glissements et de déplacements. Ceux-ci doivent au demeurant davantage être entendus comme des « degrés » que comme des « étapes » se succédant dans le temps ; la gradation est plutôt logique que chronologique. Dans un premier moment, le charisme apparaît comme irremplaçable et attaché à un individu

unique qui peut le perdre pendant sa vie, qui le fait disparaître lorsqu'il meurt et qui ne peut le transmettre. Dans un second modèle, le charisme peut faire l'objet d'une transmission à la mort de celui qui en est le porteur : il est alors légué par ce dernier à un « successeur qualifié ». Dans un troisième modèle, ce n'est plus l'individu charismatique qui transmet en personne le charisme, mais ses « disciples, ses hommes ou ses officiers », qui lui choisissent un successeur. La transmission héréditaire n'est que la forme extrême de ces options de succession, et celle qui est la moins évidente en matière de transmission du charisme.

charisme individuel incessible pas de transmission	charisme cédé par son porteur à un successeur	charisme transmis à un successeur choisi par les disciples du charismatique	charisme héréditaire
--	---	---	----------------------

La gradation établie ici par Weber insiste sur le double rapport de tension et d'attraction qui sépare et unit le « charisme » et le « biologique ». D'un côté, en effet, le charisme est toujours une prérogative regardée comme « naturelle » (voir la théorie du « germe »), comme attachée « naturellement » à un corps biologique dont elle est indissociable – c'est sur cette évidence « naturelle » que se fonde la croyance dans l'existence du charisme, apparemment soustrait à toute « explication » ; par suite, il n'est pas illogique que cette propriété assimilée à une propriété « biologique » puisse être confondue avec une propriété héréditaire. D'un autre côté, cependant, le charisme ne se définit pas seulement comme une nature mais toujours aussi comme une compétence, reconnue comme « extraquotidienne » ; ce qui est salué en lui, c'est une forme particulière de virtuosité qui en fait un « mérite » remarquable, et non une propriété exercée mécaniquement par un individu qui la posséderait « à la naissance ». Le charismatique, d'une façon ou d'une autre, doit faire ses preuves, que son charisme soit exclusivement personnel ou qu'il en ait hérité. Le charisme est à la fois nature et compétence, inné et acquis, biologique et culturel. C'est la raison pour laquelle la conception du « charisme héréditaire », quoique « routinisée », va nécessairement de pair avec un règlement contraignant de

« l'apprentissage » ou de « l'initiation », dont l'artisanat d'art fournit selon Weber un modèle significatif :

« Les castes d'artisans, du moins celles d'entre elles qui étaient des hautes castes, les artisans d'art, possédaient un système d'apprentissage bien établi. Le père, l'oncle, les frères aînés remplissaient la fonction de maître et, après la fin de l'apprentissage, celle de patron auquel devaient être versés tous les salaires. Il arrivait que l'apprentissage soit effectué chez un maître étranger à la famille, appartenant à la même caste ; la formation était soumise à des normes traditionnelles strictes et impliquait l'accueil dans une communauté domestique, et la soumission au maître qui allait de pair. En théorie, l'apprenti devait alors être instruit dans les fondements de la technique conformément aux indications du Silpashastra, un produit de l'érudition des prêtres. Par suite, les tailleurs de pierre, notamment, passaient dans certains endroits pour une caste savante et portaient le titre d'*acarya* ('maître', *magister*)¹². » [H&B, p.202]

Comme on le voit ici, la notion de « charisme héréditaire » a pour fonction, aux yeux de Weber, de déployer un paradoxe qui est encore au fondement des autres formes de charisme. On pourrait le résumer comme suit : plus le charisme est « biologisé » (comme dans la conception qui fait de lui une prérogative héréditaire), plus il est « dé-biologisé » et présenté comme le produit d'un apprentissage et d'une acquisition réglés collectivement. C'est un pouvoir naturel, mais qui s'affirme comme le corrélat d'un savoir transmis et ayant fait l'objet d'une appropriation méthodique et contrôlée. Plus précisément : le charisme est d'autant plus revendiqué comme un « savoir » acquis qu'il est d'emblée reconnu comme une propriété naturelle de « l'être »,

issue d'un héritage familial. Lorsque le charisme est transmis par le père, le père n'est pas seulement le père mais surtout le « maître », comme on vient de le voir. A l'inverse, lorsque le charisme est seulement individuel, attaché à un nouveau venu qui ne le tient ni de sa généalogie ni d'autrui, il se réclame davantage d'une « révélation » personnelle, invérifiable et prophétique. La dimension de « l'initiation » est alors minimisée au profit de celle, plus fulgurante et moins laborieuse, de la révélation.

charisme individuel	charisme transmis	charisme héréditaire
révélation	initiation	apprentissage
pas de maître	le maître devient un père	le père devient un maître
performance virtuose		savoir-faire

Dans tous les cas, cependant, la reconnaissance du charisme est inséparable de la démonstration d'une compétence effective, qui va plutôt dans le sens de l'épaisseur temporelle d'un « savoir-faire » lorsque le charisme est héréditaire, tandis qu'elle prend davantage la forme d'une performance et d'une exhibition actuelle de virtuosité lorsque l'individu doit faire la preuve de son charisme singulier. Le rapport au temps n'est pas le même, le charisme individuel éclate dans l'instant alors que le charisme héréditaire peut laisser résonner le prestige d'une lignée artistique ; mais quel que soit le type de charisme, la dimension du « faire », l'inscription matérielle du charisme dans l'œuvre, s'avère primordiale. Aux pôles opposés du présent schéma, on retrouve une même contrainte à la « confirmation » du charisme, qui s'affirme à chaque fois même si elle s'impose d'un côté et de l'autre pour des raisons inverses : l'absence de garantie généalogique d'un côté, et, de l'autre, le besoin d'attester qu'on est « à la

¹² Weber ajoute ici en note : « On peut établir un parallèle entre le rang fluctuant de cette position et le problème occidental de la position de 'l'architecte' à l'époque de la construction des cathédrales gothiques, tel que l'a évoqué Hasak. »

hauteur » de l'héritage¹³.

Si on postule une équivalence partielle entre les notions wébériennes de « charisme » et de « personnalité », on aboutit ainsi à une meilleure compréhension de l'antithèse entre « personnalité » et « type », entre « style » et « absence de style », relevée dans la première partie de cet article. Même si Weber contraste la « personnalité » des « grands maîtres » anciens et l'absence de personnalité des « petits prophètes » de l'art moderne, sa représentation des mondes artistiques n'est pas régie par une opposition de principe entre Anciens et Modernes. L'antagonisme auquel il ne cesse de faire référence concerne bien davantage l'irréductible conflit qui sépare, d'un côté, les tenants des formes classiques de charisme, individuel ou héréditaire (selon les civilisations, les époques et les lieux), c'est-à-dire les formes de charisme artistique indissociables d'une œuvre et d'une performance, et, d'un autre côté, les apôtres d'une nouvelle forme de charisme qui serait le « charisme sans œuvre », un charisme tout entier contenu dans la « singularité » personnelle et « vécue » de l'artiste, un charisme « sans objet » et concentré dans le

¹³ Dans un bel article qui fournit une illustration exemplaire du modèle wébérien du « charisme héréditaire » (auquel il ne fait pas référence), l'historien de l'Antiquité Egon Flaig a proposé une analyse de la transmission du « prestige » dans les familles de la noblesse romaine, à travers le sort réservé aux effigies d'ancêtres entreposées dans la cour des grandes maisons et exhibées pour certaines cérémonies, comme les cortèges d'enterrement. La conservation de ces figures de cire, comme les sortes de « tableaux d'honneur » exposés eux aussi dans la cour et répertoriant les hauts faits des aïeux les plus remarquables, matérialisent la croyance dans une propriété naturelle spécifique à la famille et perpétuée héréditairement par celle-ci (le « charisme gentilice »). En même temps, comme l'auteur le souligne abondamment, les jeunes héritiers de ces familles sont soumis à une pression arithmétiquement croissante avec l'ancienneté de leur lignée : le défi à relever pour « être à la hauteur » d'un grand nombre d'ancêtres prestigieux peut devenir écrasant, et le « privilège » de l'héritier se renverser en une charge qui menace de l'anéantir (Egon Flaig, « *Pompa funebris*. Concurrence des nobles et mémoire collective dans la République romaine », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 154, 2004, p.74-79).

moi démesuré d'un sujet. Weber résume cette antithèse fondamentale dans un passage de la conférence sur la science :

« Nous ne connaissons pas de grand artiste qui ait jamais fait autre chose que servir son objet et lui seul. Pour ce qui est de son art, même une personnalité du rang de Goethe a été punie d'avoir pris la liberté de vouloir faire de sa 'vie' une œuvre d'art. Cela se discute peut-être – en tout cas, il fallait justement être un Goethe pour pouvoir se permettre cela, et chacun reconnaîtra pour le moins que cette option a eu un prix, même pour une personnalité de ce rang-là, comme on n'en rencontre que tous les mille ans. » [SPV, p.25].

« Faire de sa 'vie' une œuvre d'art » : tel est le mot d'ordre artistique qui concentrait toute l'animosité de Weber, en un temps où les effets de la médiatisation par la presse (dont il était lui-même un lecteur assidu) tendaient selon lui à se faire sentir « à tous les coins de rue » [SPV, p.24]. C'est un tel repoussoir¹⁴ qui, à l'inverse, l'incitait à valoriser fortement les modèles artistiques centrés sur le faire, le

¹⁴ Plus d'un demi-siècle auparavant, Heinrich Heine raillait déjà dans un poème du *Romancero* (1851) ceux qu'il appelait les « génies » « à crédit » : « Des Iliades, des Odyssées, / Nous annonces-tu triomphant, / Nous sommes censés voir en toi / Le grand Allemand de demain. // Forte prouesse de paroles / Que tu crois accomplir un jour ! / Je les connais bien, ces esprits / Qui toujours vivent à crédit. // Voici Rhodes, viens donc danser, / Et nous démontrer ton talent ! / Ou bien déguerpis et tais-toi / Si tu ne danses maintenant. // Au pays des génies, les princes / Paient comptant ce qu'ils ont goûté ; / Schiller, Goethe, Lessing, Wieland / Jamais ne se sont endettés. // Ils ne cherchaient pas l'ovation / D'un public gagné à crédit / Ni les avances sur la gloire, / Ils ne paraient point en vain. » (Platénides). Et un siècle après, alors que le phénomène mis en cause par Weber s'est encore beaucoup accentué, on pouvait lire récemment dans une interview du réalisateur Clint Eastwood, à l'occasion de la sortie de son dernier film *Lettres d'Iwo Jima* : « Au cinéma, si on ne reconnaît pas les acteurs, on est mieux disposé à les accepter comme personnages. Sinon d'autres images vous viennent à l'esprit. Vous vous dites : 'Tiens, voici Brad Pitt ! Et là-bas, c'est... Angelina ! » » (Clint Eastwood, Entretien avec Michael Henry, *Positif*, 552, février 2007, p.95).

savoir-faire, la compétence technique, le métier et la performance virtuoses, et à s'intéresser à leurs modes de transmission comme il le fait, par exemple, dans *Hindouisme et bouddhisme*. Orientée en fonction d'une telle polarité, la pensée sociologique de l'art, chez Weber, était résolument hospitalière à l'égard de tous les arts « impersonnels », arts traditionnels, arts primitifs, styles d'école et arts collectifs. L'artiste individuel y avait aussi sa place, mais à condition qu'il ait fait sien ce primat de l'œuvre, du faire et des formes sur l'exhibition de son moi.

III. Art, magie et stéréotype

A propos de l'Inde, Weber note dans *Hindouisme et bouddhisme* que l'omniprésence de la croyance dans le « charisme héréditaire » est associée avec une forte prégnance de la pensée magique :

« Plus les domaines régis par la croyance magique aux esprits étaient étendus, et plus elle était cultivée de façon intellectuellement conséquente, plus la sphère dans laquelle le charisme gentilice parvenait à s'imposer était large. Ce n'étaient pas seulement les facultés héroïques et magico-culturelles qui pouvaient alors être considérées comme tributaires d'une détermination magique et comme attachées au charisme gentilice magique, mais toutes les positions d'autorité, quelles qu'elles soient, et toutes les compétences spécifiques, artistiques mais aussi artisanales. Cette évolution a atteint en Inde un degré de développement qui dépasse de loin les proportions communes. » [H&B, p.136]

Une liaison entre la « croyance magique aux esprits » et le « charisme gentilice » est ici relevée¹⁵ : tous deux procèdent en effet d'une représentation semblable, celle qui associe aux « esprits » comme au « charisme » l'idée d'une entité « pensée comme indistinctement matérielle et pourtant invisible », qui se « cache 'derrière' l'attitude des objets naturels, des artefacts, des animaux et des hommes

¹⁵ Voir aussi *supra*, note 12.

dotés de la qualification charismatique » [SR2, p. 83]. Dans la sphère qui nous intéresse, celle de l'art, Weber note que la qualification magique est plus spécifiquement corrélée à une « compétence » : que faut-il exactement entendre par là ? Comment comprendre qu'une entité à la fois « matérielle » et « invisible » ait partie liée avec une « compétence » ? Dans la représentation magique, l'artiste transmet à son œuvre une qualité « matérielle et pourtant invisible » qui est la qualité charismatique : celle-ci est à rechercher dans la matérialité de l'œuvre (là où s'est exercée la « compétence » artistique), même si elle ne se « voit » pas ; elle est perceptible par les sens, mais pas de façon consciente. La qualité magique est transmise à toutes les œuvres, mais aussi aux outils, aux éléments techniques, aux instruments de musique, par exemple, qui sont tous concernés par cette matérialité du sacré dont l'artiste n'est que le médiateur. En Inde, danseurs et musiciens ne s'inclinent pas seulement devant les statues des dieux avant de jouer, mais aussi devant les instruments de musique, vénérés comme sacrés.

La transmission de la qualité magique, justement parce que celle-ci est « matérielle et pourtant invisible », s'opère dans la « matière » de l'œuvre, mais ne se résume pas à un contact : le toucher et la manipulation ne sont qu'un des modes de transmission de la propriété magique, et il en existe une quantité d'autres qui s'effectuent sur le mode de l'analogie. Il peut y avoir transmission magique lorsque la partie est prise pour le tout – ce que Weber appelle le mode « homéopathique » ou « apotropaique » – ou encore dans les cas d'imitation – le mode « mimique »¹⁶. La caractéristique essentielle est à chaque fois la combinaison d'une matérialité et d'une immatérialité de l'élément magique, capable de circuler sur un mode « invisible ».

Lorsqu'on admet les présupposés de la pensée magique, l'objectif de l'acte artistique (réalisation d'une œuvre ou d'une performance, dans la musique et les arts de

¹⁶ Weber répertorie, comme Frazer, des formes de magie relevant du « principe de contiguïté » et du « principe de similitude », mais il s'attache à différencier plusieurs formes au sein du second.

scène) est d'autoriser la libre circulation de la force magique entre l'artiste, l'œuvre et le public. L'art est intégré dans un cadre religieux, il compte au nombre des rituels et il a pour but de susciter la perception sensible du sacré. Celle-ci, en général, n'advient pas d'emblée mais dans un moment « extraquotidien », le moment de la « transe », qui n'intervient qu'après avoir été préparée et annoncée par une période d'introduction et d'approche plus ou moins longue. Toutes ces phases et moments sont placés sous le signe de la répétition, avec, par exemple, la répétition des mêmes sons et des mêmes rythmes pour appeler la transe¹⁷, ou encore la reproduction d'une structure identique à partir de laquelle les artistes improvisent. Dans le contexte de la magie, la répétition se charge d'un sens éminemment bénéfique :

« Tous les comportements qui avaient fait la preuve de leur efficacité purement magique, au sens naturaliste, étaient évidemment déjà reproduits sous une forme strictement identique à celle qui avait fait ses preuves. Ce principe est désormais étendu à tout le domaine des significations symboliques. Le plus infime écart par rapport à la forme éprouvée peut en annuler

¹⁷ Par exemple, l'ordre classique des concerts de musique traditionnelle indienne obéit à ce principe : « En Inde, les concerts de musique traditionnelle se donnent volontiers en plein air et durent toute la nuit. Les deux premières heures sont occupées par la répétition monotone de quelques thèmes simples. On appelle cela *manobodha* : 'éveil de l'esprit', c'est-à-dire, en fait, de l'attention. Charmé, envoûté par ces variations anodines mais cent fois reprises, le spectateur est peu à peu mis en condition. Se détachant progressivement de la trivialité du quotidien, il accède, sans même s'en rendre compte, et en tout cas sans faire effort, à un état de réceptivité intense. » (??, « Introduction », *L'art de l'Inde*, Flammarion, ANNEE ?). On peut remarquer, au passage, que Weber décrit en des termes tout à fait voisins l'émergence de « l'idée » scientifique, qui surgit à l'improviste après avoir été préparée par de longues phases de labeur répétitif, par exemple de calculs : « Les meilleures idées ne viennent pas quand on les attend, quand on est assis à son bureau à chercher et à se creuser la tête. Cependant, il faut reconnaître qu'elles ne seraient pas venues si l'on n'était auparavant resté assis à son bureau à se creuser la tête, et à se poser passionnément des questions. » [SPV, p.22, voir aussi p.21].

les effets. Toutes les sphères de l'activité humaine sont intégrées dans ce cercle de la magie symbolique. C'est ce qui explique que, même au sein des religions rationalisées, les conflits les plus criants entre des conceptions purement dogmatiques soient plus facilement tolérés que les innovations symboliques, qui mettent en danger l'efficacité magique des actes ou peuvent même – telle est la vision nouvelle qui apparaît avec le symbolisme – éveiller la colère du dieu ou de l'âme de l'ancêtre. La question de savoir s'il fallait se signer avec deux ou trois doigts fut encore le motif principal du schisme que connut l'Eglise russe au XVIIe siècle : la possibilité d'offenser dangereusement deux douzaines de saints en supprimant les journées qui leur sont consacrées dans l'année interdit aujourd'hui encore l'adoption du calendrier grégorien en Russie. Dans les rituels de danse chantée des magiciens indiens, les fausses notes entraînaient la mort immédiate du musicien en question, pour écarter le mauvais sort ou apaiser la colère du dieu. []

La stéréotypisation religieuse des produits des arts plastiques, qui est le plus ancien mode de constitution d'un style, est conditionnée à la fois directement, par des représentations magiques, et indirectement, par l'apparition d'un mode de production professionnel, qui découle de l'importance magique du produit, et qui substitue déjà à lui seul une création d'après modèle à la création d'après l'objet naturel. (..) L'utilisation magique des symboles dans l'écriture ; le développement de toutes les formes de mime et de danse, qui sont des symboliques de nature pour ainsi dire homéopathique, apotropaïque, ou à valeur d'exorcisme ou de contrainte magique ; la stéréotypisation des séries de sons autorisées ou du moins des séries de sons fondamentales (les '*raga*', en Inde, par opposition à la colorature) ; le remplacement des méthodes thérapeutiques empiriques, souvent assez développées (qui, du point de vue du symbolisme et de la théorie animiste de la possession, ne sont qu'un mode de traitement des

symptômes) par une méthode rationnelle (du point de vue de ces conceptions) de thérapie par l'exorcisme ou l'homéopathie symbolique, qui entretient le même rapport avec les premières que l'astrologie (dont les racines sont les mêmes) avec le calcul empirique des calendriers : autant de facteurs qui participent d'un seul et même monde de phénomènes (...).

L'effet premier, et fondamental, des sphères de représentations 'religieuses' sur la conduite de vie et sur l'économie est donc, de façon générale, un effet de *stéréotypisation*. Toute modification d'une coutume qui s'opère, d'une façon ou d'une autre, sous la protection de puissances suprasensibles, peut affecter les intérêts d'esprits et de dieux. Aux incertitudes et aux obstacles naturels rencontrés par tout novateur, la religion ajoute ainsi d'autres entraves puissantes : le sacré est ce qui, spécifiquement, ne peut changer. » [SR2, p.90-93]

Dans le long passage qui vient d'être cité, Weber examine les motivations religieuses et magiques de la résistance à « l'innovation ». Il n'hésite pas à mettre en scène le point de vue depuis lequel il aborde cette thématique : la perspective d'un Occidental moderne et laïc, qui avoue sa perplexité devant le prétexte apparemment infime qui fut à l'origine d'un schisme dans l'Eglise orthodoxe de Russie. Tout en signalant ainsi la position et l'« angle de vue » qui constituent son point de départ, il entre progressivement dans la logique religieuse et magique qui, pour lui, ne va pas de soi, et observe dès lors toute une série d'équivalences structurelles entre des phénomènes a priori sans lien les uns avec les autres. Il parvient ainsi à conjuguer un point de vue externe et un point de vue interne, sans confusion ni démagogie. Ce procédé a pour effet de placer de plain-pied non pas une « rationalité » et une « irrationalité », mais deux logiques rationnelles qui n'ont pas les mêmes prémisses. Pour Weber, la pensée

magique est aussi « rationnelle » que la pensée de la « calculabilité »¹⁸.

Les développements de la *Sociologie de la religion* sur les « stéréotypes » artistiques suivent la même démarche qu'un autre texte de Weber sur le même sujet, extrait de la « Considération intermédiaire » (1915) :

« Avec la sphère esthétique, la religiosité magique est dans une relation des plus intimes. Les idoles, les icônes et les autres artefacts religieux, ainsi que la stéréotypisation par la magie de leurs modes éprouvés de fabrication, qui, en fixant un style, constituent le premier stade de dépassement du naturalisme ; la musique comme moyen d'extase, d'exorcisme, ou de magie apotropaïque ; les magiciens en qualité de chanteurs et de danseurs sacrés ; les rapports entre les tons qui ont été éprouvés dans la magie et, par là, stéréotypés – ceci constituant le tout premier stade des tonalités-, le pas de danse éprouvé dans la magie et utilisé comme moyen d'extase, qui fut une des sources de la rythmique ; les temples et les églises qui ont représenté les plus grandes de toutes les constructions, avec l'apparition de stéréotypes, créateurs d'un style, pour réaliser leur architecture, grâce à des objectifs fixés une fois pour toutes, ainsi qu'avec une stéréotypisation des formes architecturales à l'occasion de leur mise à l'épreuve dans la magie ; les objets d'art que constituent les ornements et instruments du culte de toutes sortes associés à la richesse des temples et des églises suscitée par le zèle religieux : tout cela a fait de la religion la source intarissable, d'une part de possibilités d'épanouissement artistique, d'autre part de stylisation, à travers la fixation d'une tradition. » [SR, p.434-435].

Par le choix d'un terme aussi fort que celui de « stéréotype », qui possède des connotations

¹⁸ Voir I. Kalinowski, « Introduction », in *Sociologie de la religion*, op.cit., p. 18 sq.

péjoratives dans le vocabulaire courant, Max Weber indique son point de départ, celui d'un homme de la modernité habitué à ce que la qualité artistique soit justement présentée comme une rupture avec les « stéréotypes ». Néanmoins, il accepte d'entrer dans la logique magique et constate alors un renversement complet de perspective : du point de vue du sacré, la répétition et la reproduction de motifs ou de schèmes déjà établis et légitimés par un héritage et une tradition sont éminemment valorisées. Un troisième moment de l'argumentation, cependant, est énoncé du point de vue d'un Occidental s'interrogeant sur la portée strictement esthétique des règles de la production des objets magiques et religieux. C'est à partir d'un tel angle d'approche que Weber peut désigner la contrainte religieuse comme « la source intarissable » de « possibilités d'épanouissement artistique » et comme un facteur « de stylisation ». On rejoint ici le domaine du jugement de goût : ce qui s'exprime ici, c'est la préférence personnelle de Weber pour les arts à contraintes « impersonnelles », dont les enjeux ont été retracés dans la première partie. L'idée que la qualité de l'expression artistique est d'autant plus grande qu'elle est capable de s'affirmer à travers un système de contraintes rigides qui tempèrent la singularité de l'inspiration est, chez Weber, une constante¹⁹.

En fin de compte, c'est dans la conjonction de ces trois points de vue que réside l'originalité et la spécificité de l'approche weberienne des

¹⁹ Voir par exemple cette réflexion typique des préférences esthétiques de Weber, dans un passage d'*Hindouisme et bouddhisme* : « Le fait que le Bouddha ait interdit qu'on le représentât sur des images est attesté de manière fiable par la tradition ; parmi les premiers réformateurs du bouddhisme ancien, nombreux furent ceux qui introduisirent dans l'art religieux un certain puritanisme relatif, un peu comparable dans son caractère à celui des Cisterciens, qui, très souvent, ne le desservit pas artistiquement – comme cela avait également été le cas chez les Cisterciens » [H&B, p.392-393]. Par « puritanisme », il faut ici entendre un synonyme d'austérité, d'ascèse et de contrainte ; le « puritanisme » proprement dit, lui, comme le montre Weber dans *L'éthique protestante* [EP, p. 278 sq.] « s'abattit comme un carcan » sur les beaux-arts et étouffa le développement artistique, un « dépérissement » auquel ne survécurent que quelques rares « génies » comme « Rembrandt » et « Shakespeare ».

arts. Son ouverture aux arts extra-européens, aux arts traditionnels et aux arts premiers était celle d'un savant qui :

-se savait influencé par ses représentations spontanées d'Européen²⁰ ;

-intégrait dans son regard sur ces arts la conscience de leur dimension religieuse ou magique ;

-et valorisait, d'un point de vue esthétique, les modes de production « impersonnels ».

Le fait le plus remarquable, par rapport à l'époque de Weber mais aussi par rapport à la nôtre, est qu'il ait valorisé esthétiquement le modèle des arts traditionnels sans pour autant en refouler la dimension religieuse. En effet, le fossé entre l'approche esthétique des amateurs d'arts traditionnels et d'arts premiers, qui formaient déjà un « marché » dans les années 1910, et l'approche savante d'ethnologues ou d'historiens étudiant les phénomènes magiques et religieux était alors rarement comblé, et l'est tout aussi rarement aujourd'hui. Un poète comme Apollinaire pouvait réclamer, dès 1909, que les arts primitifs « entrent au Louvre » et soient reconnus parmi les autres « chefs-d'œuvre » de l'art, ou bien qu'on « crée à Paris un grand musée exotique pour remplacer le musée ethnographique du Trocadéro »²¹ : mais cette appréciation esthétique positive induisait, au nom même de la reconnaissance artistique, l'éviction des dimensions magiques et religieuses des œuvres, et le déni de leur caractère « utilitaire », subordonné aux besoins religieux d'une société. L'idée de « trier » les œuvres pour les éloigner des collections ethnographiques du Trocadéro, où les « visiteurs » étaient « rares » et « les gardiens encore plus », qui n'était « guère fréquenté que le dimanche » par des « militaires en congé et des bonnes d'enfant en balade »²², traduisait bien l'impossibilité de penser à la fois ces arts comme des arts et comme « hétéronomes », soumis aux impératifs de la magie et de la

²⁰ C'est le terme qu'emploie Weber au début de la « Remarque préliminaire » : « Pour qui a grandi dans le monde culturel européen moderne... » [EP, p. 49].

²¹ Guillaume Apollinaire, *A propos d'art nègre*, Toulouse, Toguna, 1998, p.6. « Le Louvre devrait recueillir certains chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale ».

²² *Ibid.*, p.7 et p.9.

religion. En revanche, c'est très précisément ce point de jonction entre l'extraquotidien et le quotidien, entre la création et la contrainte, ou encore entre l'intérêt et le désintéressement qui fascinait Max Weber, comme en témoigne cette réflexion rêveuse sur le monastère-montagne du Potala :

« Les édifices, comme le monastère-montagne du Potala à Lhasa, l'existence d'une science –aujourd'hui tombée en désuétude-, y compris dans les monastères de second rang, et l'émergence d'une littérature religieuse au demeurant considérable, et, davantage encore, d'une accumulation d'œuvres d'art parfois de tout premier ordre dans ces régions de pâturages et de déserts, situées généralement à plus de 5000 mètres au-dessus du niveau de la mer, où le sol était gelé huit mois par an, et dont la population était exclusivement nomade, représentent dans tous les cas une impressionnante prouesse, que le

bouddhisme des monastères lamaïques, avec sa stricte organisation hiérarchique et son emprise illimitée sur les laïcs, fut seul en mesure de réaliser. L'ancienne organisation militaire chinoise des corvées, d'une part, l'organisation de l'ascèse monastique lamaïque, dont les sujets fournissaient des corvées, des impôts et des dons, d'autre part, introduisirent la culture dans des régions qui, du point de vue de la rentabilité capitaliste, ne pourraient qu'être destinées au pâturage éternel le plus extensif, ou tout simplement être des déserts, mais non des lieux de grandes constructions et de production artistique, et qui, avec la décadence de ces organisations, vont sans doute connaître le destin d'éternel ensablement qui les menace depuis toujours » [H&B, p.465].