

Zeitschrift:	Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie = Swiss journal of sociology
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Soziologie
Band:	13 (1987)
Heft:	3
Artikel:	L'art moderne : et après?
Autor:	Ducret, André
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-814392

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'ART MODERNE : ET APRES ?

André Ducret

Ecole d'Architecture - Université de Genève
Boulevard Helvétique 9, CH - 1205 GENEVE

1983

Depuis la fin des années septante, diverses expositions internationales célèbrent de par le monde l'avènement d'une peinture qualifiée tour à tour de néo-figurative, de néo-fauve ou de néo-expressionniste.

Différents artistes, américains, italiens, allemands pour la plupart, présentent des toiles de facture conventionnelle, qui portent des figures, donnant à voir des images. Le tableau de chevalet domine après une longue éclipse où, de l'abstraction dite "géométrique" à l'art optique, minimal ou conceptuel, il semblait devoir disparaître. Des créateurs reviennent à la brosse, aux pinceaux, autant de moyens qui semblaient définitivement abandonnés, et ce retour embarrassse la critique qui ne sait s'il faut y voir les retrouvailles de la peinture avec la représentation ou uniquement un phénomène de mode lié aux exigences du marché.

Les atermoiements de la critique, sa perplexité, sa prudence méritent néanmoins considération d'un point de vue étranger au cercle à l'intérieur duquel se meuvent l'artiste et son double, le critique de métier. On pourrait ainsi, exercice d'imagination sociologique, démonter le fonctionnement du champ culturel dans lequel s'inscrit l'émergence de ces nouvelles démarches et distribuer les rôles respectivement dévolus à l'offre et à la demande, du conditionnement social dont ces peintres seraient victimes - ou témoins - au système d'attentes plus ou moins déterminé par les galeries, les musées et ... la critique. Au bout du compte, il apparaîtrait sans doute que, si cette dernière hésite tant à se prononcer, si ces peintres se complaisent dans l'éclectisme, si un public fortuné acquiert leurs produits, c'est qu'ils ont tous de bonnes raisons de le faire. Bien plus, une fois ces raisons mises en lumière, l'exercice serait jugé réussi et la démythification, pleinement convaincante.

Mais semblable recherche épouse-t-elle véritablement le propos sociologique légitime sur un phénomène qui, dès lors qu'il prend le contre-pied systématique des thèses modernistes qui proclamaient, il y a peu de temps encore, le décès de la peinture, relance le débat au sujet de la place de la création artistique dans un monde où, comme l'écrit Theodor W. Adorno, "même son droit à l'existence ne va plus de soi" (1974, 9) ? Ne pourrait-on, fût-ce à titre provisoire, et en connaissance de cause, aborder ce retour à la figuration dans des dispositions quelque peu différentes en cherchant à isoler, sinon

l'apparition de valeurs nouvelles, du moins le sens qui s'en dégage ? Choisir une telle voie, adopter ce point de vue, est-ce nécessairement sacrifier aux plaisirs coupables de l'esthétique savante que brocarde Pierre Bourdieu ?

L'affaire est ancienne, on le sait, puisque soucieux de la spécificité de son objet, Emile Durkheim se contentait déjà, il y a un siècle, d'avaliser au passage le principe d'une "sociologie esthétique" exclusivement consacrée aux lois qui régissent la consommation collective des œuvres. Du même coup, il abandonnait toute méditation sur le sensible à la philosophie tandis que ce qui est devenu depuis la poïétique - attentive, elle, à l'art en tant qu'il se fait, qu'il se fabrique - était laissée aux seuls psychologues. Les motifs de ce déni originel sont connus : il rejette la première parce que tributaire de l'analyse intérieure, fille bâtarde de l'introspection, et ignore la seconde car son objet, dépourvu de pouvoir coercitif sur les consciences individuelles, n'atteint pas à la qualité de fait social. A insister sur cette soi-disant évidence que l'art ne constitue en rien la matière immédiate de la science sociale, l'auteur des "Règles..." marque alors un territoire d'investigation légitime où la sociologie esthétique figure au mieux comme une branche annexe, marginale, inclassable faute d'acquis empiriques convaincants. Aussi la démonstration durkheimienne s'exercera-t-elle sur des objets mieux aptes à confirmer le bien-fondé d'une perspective scientifique encore fragile et en proie aux assauts virulents des disciplines voisines, solidement instituées déjà.

Ironie des faits, l'éclosion des avant-gardes s'apprête pourtant à renverser en l'espace d'une décennie ou deux les bases sur lesquelles reposait ce programme à peine esquissé. Bientôt se succéderont les ruptures qui, de l'impressionnisme au cubisme, inaugurent l'aventure de l'art dit moderne, épopee que le même Bourdieu décrit ailleurs comme une "institutionnalisation de l'anomie" (1987). Futurisme, suprématisme, expressionnisme représentent ainsi, du vivant même de Durkheim, autant de conceptions inédites qui altèrent en profondeur l'imagerie essoufflée de l'artiste comme génie solitaire aux prises avec le monde. Les avant-gardes délaisSENT l'atelier pour la place publique, elles revendentiquent la fin de la séparation entre l'art et la vie, elles se découvrent de soudaines vertus pédagogiques et rédemptrices. Indirectement et à long terme, elles contribueront à faire reconnaître les phénomènes de création artistique comme des matériaux sociologiques à part entière une fois bouleversées les idées en vigueur à propos de la fonction de l'art et des artistes en société.

Cette effervescence - dont, il est vrai, au moment où Durkheim s'efforce d'assurer l'autonomie scientifique de la sociologie, seuls les signes annonciateurs sont perceptibles - soulevait nombre de questions qu'une explication centrée sur le psychisme, voire l'état mental de tel ou tel artiste ne suffisait pas à résoudre. Pourtant, l'idée que la création peut, au même titre que la réception des œuvres, constituer un objet d'étude sociologique attendra longtemps avant d'être ne serait-ce que tolérée, en fait : aussi longtemps que prévaudra le point de vue durkheimien. Aujourd'hui encore, s'aider des outils forgés par la tradition sociologique - qui ne se réduit pas, et c'est heureux, à

l'école sociologique française - afin d'étudier le terrain mouvant des arts plastiques contemporains représente une entreprise qui paraît incongrue, voire suspecte de légèreté aux yeux de beaucoup, artistes ou chercheurs.

Le cas de la "jeune peinture" s'avère d'autant plus difficile à traiter qu'elle met brutalement à l'épreuve les concepts à l'aide desquels, au cours de ce siècle, nombre de philosophes ou de sociologues se sont efforcés de rendre compte de la logique de la découverte artistique. L'ouverture au non-encore-devenu, le sens du possible, l'invention du lendemain ne passaient-ils pas, en effet, pour caractéristiques d'un art dit "moderne", placé sous le signe de l'expérimentation productrice d'hypothèses sur l'àvenir ? Ce qui justifiait qu'on s'y intéresse, selon Francastel, selon Duvignaud, c'était la capacité reconnue à l'artiste non seulement d'exprimer son époque, mais encore d'imaginer la réalité du lendemain. Mûrie dans le sillage des avant-gardes historiques, cette interprétation du rôle que remplit - et doit remplir selon certains - l'art moderne une fois plongé dans un état de crise permanente démontre alors une forte cohérence. Jusqu'aux années soixante, elle domine une "scène" où l'artiste se voit contraint à l'expérimentation indéfinie, où la transgression est devenue son destin, la rupture, sa vocation.

Mais qu'en est-il dès l'instant où la nouvelle peinture se refuse à fournir un idéal ? Qu'elle renoue avec l'idée d'œuvre accomplie, de produit achevé, pour n'exprimer le plus souvent que des contenus relativement pauvres, un message en fin de compte exsangue ? Qu'impuissante face au futur, elle se réfugie dans l'exaltation d'une subjectivité soi-disant affranchie de tout dogmatisme conceptuel ? Qu'ayant pris acte des pseudo-impasses dans lesquelles se serait fourvoyé l'avant-gardisme, elle ne trouve d'issue que parodique et joue sur la dérision à défaut d'entrevoir comment intervenir autrement ?

Pas plus qu'il ne suffit d'abuser des couleurs vives, voire violentes, pour rejoindre les rangs du fauvisme, il ne suffit d'exhiber une subjectivité exacerbée pour se révéler expressif, encore moins : expressionniste. Parce qu'ils s'en tiennent à des analogies superficielles, de tels qualificatifs manquent l'essentiel à savoir que cette peinture n'a en définitive rien de commun avec les illustres antécédents qu'on lui prête. Mais, surtout, si transgression il y a, celle-ci se résume au refus de s'inscrire à la suite des multiples démarches proposées depuis le XIXe siècle en vue d'effacer la frontière entre art et non-art. Aussi bien, dans le retour au tableau conçu dans la tradition des beaux-arts, c'est le choix du medium qui surprend et non les thèmes traités, dépourvus de toute intention utopique au sens où en parlait Ernst Bloch. En proposant une peinture qui se veut spontanée, vite et mal faite souvent, la jeune génération se défend d'ailleurs de faire œuvre durable. Ces toiles ne sont pas et n'entendent pas être des chefs-d'œuvre susceptibles d'être imités du fait de leur perfection, ou encore des modèles de comportement à la manière des compositions autrefois élaborées par Malevitch ou Mondrian. Au contraire, elles confirment plutôt le sentiment que leur ligne d'horizon n'est plus l'àvenir, mais bien l'instant présent, fugtif, auquel cette nouvelle peinture se cantonne.

Le projet de la "jeune peinture" serait ainsi de n'en pas avoir, et la question se pose alors de la signification que revêt cette absence. A peine la sociologie de l'art s'était-elle préparée à déchiffrer les pratiques artistiques comme la mise en circulation de valeurs nouvelles que la voilà confrontée à une situation de prime abord incompréhensible en ces termes. Le paradoxe vaut d'être noté sans qu'on puisse encore y apporter de solution. Certes, il conviendrait d'examiner des cas précis qui illustrent ou infirment le discours globalisant qui précède ; il faudrait établir des distinctions opératoires, chercher à saisir des tendances. La tâche est d'autant plus ardue que l'individualisme délibéré de ces peintres, soucieux de ne pas reconstituer une n-ième avant-garde, brouille les pistes selon lesquelles habitude avait été prise d'ordonner l'histoire de l'art dit "moderne". Pour mener à bien semblable recherche et l'étayer sur une iconographie systématique, un certain recul paraît enfin souhaitable qui, avec le temps, éclaire la signification ultime du phénomène car, comme l'écrivait André Malraux à propos de l'art de son temps : "Pour juger de la forme extérieure d'un aquarium, il vaut mieux n'être pas poisson" (1947, I, 53).

Déjà, pourtant, il apparaît que, chère à Durkheim, la rupture de la sociologie par rapport aux évidences du sens commun passe plus que jamais par une réflexion critique qui, vis-à-vis de l'actualité, sache non pas verser des larmes de regret ou, à l'inverse, chanter la fin de la modernité, mais bien en dévoiler les contradictions et les enjeux jusque et y compris dans le champ artistique.

1987

Quatre ans ont passé. Ce qu'on nomme toujours la "scène" artistique est aujourd'hui dominée par la peinture néo-géométrique. Les références ont changé, mais il se confirme qu'en ce domaine, de plus en plus souvent, l'invention fait place à l'imitation et qu'au "rendre visible" de Klee, ces peintres préfèrent le déjà-vu. "Un art régressé, note encore André Malraux, n'est pas autre chose qu'un art dans lequel les formes héritées, et vidées de leur sens, nous sont plus visibles que les formes nouvelles qui s'y élaborent" (1947, II, 12). Art régressé, art de la copie, art du refus de l'expérimentation, voire de la découverte, la néo-abstraction géométrique se rend sans conditions aux arguments de l'industrie culturelle dont Adorno prophétisait déjà qu'elle conduirait à l'"Entkunstung" de l'art, à la perte par l'art de son caractère artistique.

Le cynisme qu'on prête quelquefois aux tenants de ce nouveau courant - attitude qu'il ne faut pas confondre avec l'ironie dévastatrice, et inquiète, du porte-bouteilles ou de l'urinoir jadis promus œuvres d'art - s'achève en un aimable divertissement pour spéculateurs pressés. A la "tradition du nouveau" succède la nouveauté du pastiche, à l'art comme déviance, critique ou opposition, le conformisme désabusé du bon élève dont l'application assure

la réussite. L'attitude blasée dans laquelle Georg Simmel voyait "le fidèle reflet subjectif de l'économie monétaire intérieurisée" (1979, 3) l'emporte sur le souci de vérité, l'indifférence affectée à l'égard du soi-disant dogme moderniste prévaut sur la mise en question des divers langages au travers desquels nous appréhendons le réel.

Le fait même de jouer sur la citation, s'il suppose la maîtrise d'un savoir artistique, la mise en oeuvre de références ainsi qu'une incontestable habileté technique, s'avère d'une telle évidence et d'une littéralité si prononcée qu'il finit par priver ce recours au passé de sa force disruptive. Pourtant, comme le montre Hannah Arendt, l'emploi bien compris de la citation revêt un aspect destructeur une fois celle-ci utilisée non plus comme une caution, mais comme une arme retournée contre le présent. Dans un essai qui compte parmi les plus pénétrants jamais consacrés à la figure de Walter Benjamin, elle observe ainsi que ce dernier instaure "un style nouveau de rapport au passé" et qu'en cela, "il devint maître le jour où il découvrit qu'à la transmissibilité du passé s'était substituée sa 'citabilité', à son autorité, cette force inquiétante de s'installer par bribes dans le présent et de l'arracher à cette 'fausse paix' qu'il devait à une complaisance béate" (1974, 291-292).

De cette étrangeté de la citation en tant que menace suspendue au cœur même du présent, les peintres néo-géométriques ignorent tout faute, pour ainsi dire, d'en respecter les guillemets. La répétition sinon la contrefaçon de principes formels empruntés au constructivisme ou au néo-plasticisme par exemple obéissent, semble-t-il, à la volonté plus ou moins explicite d'en revenir aux problèmes picturaux mis en lumière par l'art dit "abstrait" comme si, avec le couronnement de cette épopee dans le minimalisme ou l'art conceptuel, les réponses n'avaient pas été fournies depuis longtemps. Reproduire tel ou tel événement plastique jusqu'à supprimer tout écart entre l'original et sa copie revient dès lors à renoncer à la citation au seul bénéfice du simulacre : les guillemets tombent pour faire place au trompe-l'oeil.

L'on remarquera d'ailleurs que les théoriciens de la simulation - au premier rang desquels Jean Baudrillard - sont, aux Etats-Unis surtout, et quand bien même ils s'en défendent, régulièrement érigés par ces peintres en maîtres à penser. La place qu'ils occupent aujourd'hui peut être comparée à celle des physiciens de la quatrième dimension et de leurs épigones au début de ce siècle, sans toutefois que cette situation conduise à des ruptures aussi décisives que celle du cubisme. Ce que la réinterprétation en peinture d'hypothèses issues de disciplines extra-artistiques doit aux sciences humaines de notre époque constitue, au demeurant, un chapitre de l'histoire des idées largement inexploré encore même si, en ce qui concerne la néo-abstraction géométrique, ce genre de filiations ne fait aucun doute.

L'erreur serait cependant de croire l'affaire ainsi jugée alors même qu'en comptant avec le marché, en s'inscrivant clairement dans un circuit où l'art se vend, s'achète, se consomme, ces peintres contraignent l'analyse sociologique à prendre en considération, voire à privilégier cet environnement sous peine de n'y rien comprendre. En d'autres termes, la nécessité d'intégrer une so-

ciologie de l'institution artistique à celle des œuvres paraît, ici, évidente. En effet, sans la valeur que leur attribue le "monde de l'art" (Becker, 1986), ces toiles ne seraient-elles pas oubliées déjà ? Et s'il s'avère exact, ce constat signifie-t-il que le projet d'une sociologie de la création - sans cesse combattu d'Emile Durkheim à Pierre Bourdieu - soit définitivement caduc, ou peut-on le reformuler autrement ?

Une fois de plus, Walter Benjamin se révèle d'un précieux secours, en particulier lorsqu'en 1934, il s'efforce de repenser la question de l'art dit "engagé" et, par conséquent, des tâches de la critique littéraire - son métier - au moment où l'avènement au pouvoir du national-socialisme le constraint à se réfugier à Paris. Une fois évidente la stérilité de l'opposition entre la qualité d'une œuvre et son orientation - ou sa tendance - politique, c'est à la technique dont use l'écrivain qu'il faut prêter attention selon lui. L'écrivain - mais l'artiste aussi bien - devra ainsi répondre non seulement de la position de son œuvre à l'égard des rapports de production qui caractérisent son époque (ce qu'elle en "dit"), mais surtout de sa place dans ses mêmes rapports (ce qu'elle en "fait").

Par la rigueur des exigences qui y sont énoncées, cette conférence sur "L'auteur comme producteur" condense et précise certaines interrogations apparues dès 1931 dans une étude consacrée aux premières mises en scène de Bertolt Brecht dont la nouveauté tient, pour Benjamin, à l'usage de la scène comme d'une tribune où faire jouer des thèses sur lesquelles les spectateurs sont conviés à prendre position ; à l'hégémonie non plus du texte ou des dialogues, mais bien de la façon dont ceux-ci sont décomposés puis recomposés au fil d'une expérience théâtrale fondée sur la distanciation ("Verfremdungseffekt") ; à la dimension à la fois didactique et politique d'un théâtre qui, s'il demeure proche du quotidien et du familier, entend simultanément susciter l'étonnement du public, enfin (Benjamin, 1969).

Ce que démontre le travail du dramaturge, c'est la possibilité de mettre en œuvre une méthode inspirée du matérialisme dialectique sans pour autant chuter dans le rabâchage de vérités pseudo-définitives : au lieu d'une saturation du discours, ce théâtre obéit à l'idée que rien ne va jamais de soi, que tout demeure ouvert - "état de complicité avec le monde" (Barthes, 1964) qui, notons-le, fait également la saveur de l'écriture benjaminienne, lacunaire, fragmentaire, installée dans le provisoire parce qu'à l'exemple des pièces de Brecht, jamais elle ne cherche le dernier mot.

Certes, d'aucuns ne manqueront pas de condamner l'inactualité des considérations qui précèdent en rappelant les impasses où conduit l'allégeance de l'artiste à la loi du prince ou du parti. D'ailleurs, si l'on considère le cas du russe Serge Tretiakov dont, précisément, Benjamin s'attache alors à retracer l'activité afin de montrer "à partir de quel horizon très large on doit, en s'appuyant sur les données techniques de notre situation actuelle, réviser les idées que l'on se fait des formes ou des genres en littérature afin de parvenir à ces formes d'expression auxquelles les énergies littéraires d'aujourd'hui doivent s'appliquer" (1969, 111), il apparaît clairement que l'engagement

n'est pas une panacée universelle. L'on sait depuis, en effet, qu'adhèrent de la première heure à la révolution soviétique, Tretiakov en partagera tous les échecs, de sa collaboration à la revue "L.E.F." (Front gauche de l'art) dès 1923 à sa mort brutale en 1939, envoyé qu'il fut au peloton d'exécution par un tribunal populaire. Mais en travaillant à un renouvellement des formes artistiques, en participant à des manifestations de théâtre de rue, de peinture murale, etc., en créant plus tard des journaux à destination d'une paysannerie le plus souvent illettrée, il n'aura cessé de s'interroger entre temps sur son rôle d'écrivain et, par son action, de faire évoluer la littérature dans de nouvelles directions.

Cette capacité d'orienter son travail dans un sens collectif ne signifie pas que l'artiste doive se muer en dompteur : l'art n'est pas une école de dressage et, aux yeux de Benjamin, rien n'est pire que les dégénérescences propagandistes qui caractérisent la production artistique du national-socialisme. Cela dit, il mésestime sans doute le risque - bien réel déjà - que le pays des Soviets connaisse une évolution similaire lorsqu'au retour de son voyage à Moscou, en 1927, il note : "On proclame ici essentielles la thèse et la matière. Encore à l'époque de la guerre civile des controverses formelles jouaient un rôle non négligeable. Elles sont maintenant réduites au silence et, aujourd'hui, la doctrine est officiellement que la matière et non la forme décide de l'attitude révolutionnaire d'une oeuvre. De tels enseignements privent les écrivains de leur base tout aussi irrévocablement que le fait l'économie dans le domaine matériel" (1978, 282). Il ne s'agit alors pour lui que de souligner le déclin de l'art pour l'art - évolution qu'il juge positive - cependant que des fonctions nouvelles attendent la littérature qui ne saurait demeurer plus longtemps une activité en vase clos. Par contre, lorsqu'il revient sept ans plus tard sur la question et qu'il ne considère, dans son exposé de 1934, que l'activité de Tretiakov après 1928, au moment où celui-ci s'enrôle au service de la propagande pour une collectivisation totale de l'agriculture et qu'il se mue en journaliste-reporter, Walter Benjamin ne sait comment contourner le problème. Quel que soit le risque de voir cette activité se transformer en pure et simple propagande, il choisira pourtant de la défendre sans réserves, sous l'influence de Brecht probablement.

Personne ne paraît plus se poser aujourd'hui le problème de l'engagement compte tenu de ce que nous apprend l'histoire de ce siècle. La dernière mode n'est-elle pas, à l'heure de la "glasnost" et de la "transparence", à la jeune peinture soviétique que d'avisés marchands d'art venus d'Occident se procurent sur place à des prix qui défient toute concurrence ? Pourtant, ce bref détour par les écrits de Walter Benjamin permet de montrer que, face aux diverses voies qu'emprunte le "retour à la peinture" de ce côté-ci du rideau de fer, une analyse qui se borne à commenter la présence de ces images ou, dans le cas de la néo-abstraction géométrique, leur absence, manque son objet. Si ces œuvres recèlent un message, en effet, il ne peut être décodé sans tenir compte d'un contexte qui non seulement lui confère sa légitimité, mais encore pèse sur son contenu.

La position sociale de ces peintres, plus ou moins "jeunes" d'ailleurs, a radicalement changé par rapport à celle des prédecesseurs qu'ils invoquent quelquefois ne serait-ce qu'en raison des conditions dans lesquelles l'oeuvre d'art se voit désormais exposée, diffusée ou collectionnée. S'il est avéré que l'art dit "moderne" a conquis son autonomie en même temps que s'organisait et se développait le marché de l'art, ce dernier ne connaît jamais qu'une logique : celle de la marchandise, et cette logique, on le sait, domine aujourd'hui. Le développement récent de collections publiques réservées à l'art contemporain, la multiplication des magazines spécialisés une fois disparues les dernières revues d'avant-garde, le bal des "yuppies" hantant les galeries à la recherche d'un placement juteux qui les console du dernier krach boursier sont autant de phénomènes dont il revient à la sociologie de l'art - jusque et y compris lorsqu'elle se veut une herméneutique du visible - de mesurer l'incidence sur la création contemporaine.

Quant à l'artiste, aujourd'hui comme hier, il est appelé à prendre position et à faire de son oeuvre une réponse qui soit à la hauteur de la situation, c'est-à-dire : qui résiste à la mode et à ses séductions, nouvelle forme sociale d'assignation à résidence.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor W. (1974), Théorie esthétique, Klincksieck, Paris.
- ARENDT Hannah (1974), Vies politiques, Gallimard, Paris.
- BARTHES Roland (1964), Essais critiques, Seuil, Paris.
- BECKER Howard S. (1986), "La distribution de l'art moderne" in MOULIN R., Ed., Sociologie de l'art, La Documentation Française, Paris, 433-446.
- BENJAMIN Walter (1969), Essais sur Bertolt Brecht, Maspero, Paris.
- BENJAMIN Walter (1978), Sens unique, Lettres Nouvelles, Paris.
- BOURDIEU Pierre (1979), La distinction, Minuit, Paris.
- BOURDIEU Pierre (1987), "L'institutionnalisation de l'anomie", Cahiers du Musée National du Musée d'Art Moderne, 19/20, Paris.
- MALRAUX André (1947), Le musée imaginaire, Essais de psychologie de l'art, vol. I, Skira, Paris.
- MALRAUX André (1947), La création artistique, Essais de psychologie de l'art, vol. II, Skira, Paris.
- PRIETO Luis J. (1986), "Sur l'identité de l'oeuvre d'art", in ATLAN H. & Al., Crédit et créativité, Castella, Albeuve, 77-92.
- SIMMEL Georg (1979), "Métropoles et mentalité", in GRAFMEYER Y. & JOSEPH I., Ed., L'Ecole de Chicago : naissance de l'écologie urbaine, Aubier, Paris, 61-77.
- TRETIAKOV Serge (1977), Dans le front gauche de l'art, Maspero, Paris.