

Nathalie Heinich
CNRS, Groupe de sociologie politique et morale

L'ART CONTEMPORAIN EXPOSÉ AUX REJETS : CONTRIBUTION À UNE SOCIOLOGIE DES VALEURS

Le propre de l'art contemporain d'avant-garde, dans les arts plastiques, est de pratiquer une déconstruction systématique des cadres mentaux délimitant traditionnellement les frontières de l'art. Ainsi se trouvent mises en évidence, par la négative, les structures cognitives du sens commun en matière d'identification des objets susceptibles d'une évaluation esthétique¹. Et ce sont en outre les processus évaluatifs qui s'explicitent alors, dans la tension entre les registres de valeurs pertinents dans l'univers artistique, et des registres plus hétéronomes, que tendent à solliciter les non-spécialistes dès lors que l'objet échappe à leur conception de ce qui relève de l'art².

Aussi l'art contemporain constitue-t-il un terrain de choix pour observer l'articulation entre les frontières cognitives, mises en jeu par l'extension de l'art au-delà de ses limites traditionnelles, et les registres de valeurs, plus ou moins autonomes ou hétéronomes, c'est-à-dire plus ou moins propres au monde de l'art ou au monde ordinaire. Ainsi les situations de désaccord sur la nature des objets mettent-elles en évidence la pluralité des registres évaluatifs dont disposent les acteurs pour construire et justifier une opinion quant à la valeur des objets soumis à leur appréciation.

La pluralité des valeurs avait été déjà affirmée par Durkheim en 1911 : « Il existe des types différents de valeurs. Autre chose est la valeur économique, autre chose les valeurs morales, religieuses, esthétiques, spéculatives. Les tentatives si souvent faites en vue de réduire les unes aux autres les idées de bien, de beau, de vrai et d'utile sont toujours restées vaines » (Durkheim, 1967, p. 95). Elle était également au cœur de la théorie des « cadres » selon Erving Goffman, sur

le plan formel des modes de rapport à l'expérience (Goffman, 1991 ; Heinich, 1991b) ; elle se retrouve sur d'autres plans dans les « sphères de justice » selon Michael Walzer, ainsi que dans les « économies de la grandeur » selon Luc Boltanski et Laurent Thévenot (Walzer, 1993 ; Boltanski et Thévenot, 1991). C'est elle que nous allons tenter de déployer ici, de façon essentiellement empirique, à partir des problèmes de qualification posés par l'art contemporain, en allant du pôle le plus « autonome » au pôle le plus « hétéronome »³.

Registres de valeurs en usage dans le monde de l'art

La disqualification par l'absence de beauté devrait à première vue être un lieu commun en matière artistique, et on rencontre en effet des « Je trouve ça moche », « C'est laid », « C'est pas beau », signalant un critère de jugement esthétique. Mais on trouve plus souvent une description subjective des effets produits par l'œuvre : « Aucune émotion », « Cela ne me touche pas », « J'ai trouvé ça ennuyeux ». Là, le registre *esthétique*, propre à qualifier la valeur objective d'une création eu égard à sa beauté, son harmonie, son goût, se cumule avec un registre qu'on pourrait appeler *esthésique*, propre à qualifier l'effet subjectif produit sur les sens — qu'il s'agisse de plaisir ou de déplaisir visuel, auditif, gustatif, olfactif, sensitif ou érotique. Ce déplacement de l'objectif au subjectif, qui accompagne le déplacement de l'esthétique à l'esthésique, correspond sans doute à une stratégie de minimisation du jugement lui-même, lorsque le sujet s'estime insuffisamment qualifié pour produire une évaluation « objective », c'est-à-dire à la fois appliquée à l'œuvre et généralisable à l'ensemble des spectateurs. À l'opposé, un critique d'art doit pouvoir investir le registre esthétique sans risquer une disqualification de sa compétence (Schaeffer, 1996).

Il est moins étonnant dès lors de constater que ces jugements esthétiques, au nom de la beauté, ne se présentent dans notre corpus qu'en nombre très limité et, comme le remarquait un animateur, souvent dans la bouche des enfants. En effet les non-spécialistes, surtout lorsqu'il s'agit de ces œuvres peu familières qui constituent l'art contemporain, ont suffisamment conscience de leur peu de compétence pour ne pas toujours se risquer à se prononcer publiquement et, lorsqu'ils le font, à se replier de préférence sur le mode subjectif de l'effet sensoriel. À cette première raison expliquant la paradoxale rareté des disqualifications en termes de beauté s'en ajoute une deuxième, liée à la méthode adoptée : en effet, l'accessibilité des réactions spontanées est largement fonction de leur caractère public, un rejet étant d'autant plus susceptible d'être connu qu'il ne se limite pas au for intérieur ou au domaine privé de l'échange d'opinions entre proches. Or cette barrière méthodologique sélectionne de fait tout ce qui, dans les jugements sur l'art, ne relève pas seulement du « goût » personnel (auquel cas la sphère privée suffit à son expression) mais d'une éthique générale, d'une exigence politique ou civique, qui seule justifie la prise de position publique. Lorsque des valeurs générales ou objectivables sont en cause,

comme la justice, la morale, l'intérêt national, il est normal que des citoyens expriment publiquement leur indignation ; par contre, lorsque ce sont des valeurs perçues comme subjectives ou échappant à la conceptualisation, comme l'est pour les non-spécialistes le sentiment de la beauté, alors la seule expression possible est d'ordre également subjectif, du type « moi je n'aime pas », ou privé, le « ce n'est pas beau » s'exprimant alors dans une interaction immédiate. Mais on imagine difficilement une pétition pour dénoncer la laideur d'une œuvre d'art : il faut alors que d'autres valeurs plus générales soient en jeu, par exemple l'intégrité du patrimoine, la conformité des procédures ou la justice à l'égard des autres artistes⁴. La méthode retenue amène donc à privilégier ces situations paradoxales où un phénomène artistique, censé relever de la sphère privée « des goûts et des couleurs », se voit transformé par le rejet en problème de société, investi de valeurs morales, politiques, civiques, etc.

Il existe enfin une troisième raison à cette faiblesse de l'argumentaire esthétique : pour que le critère de beauté soit appliqué à une œuvre d'art, il faut au moins que celle-ci soit considérée comme telle, c'est-à-dire qu'elle présente les caractéristiques canoniques d'une peinture ou d'une sculpture. Mais dès lors que celles-ci font défaut, comme c'est si souvent le cas dans l'art contemporain, le spectateur n'a que deux solutions : soit accepter de redéfinir les frontières de ce qui est ou n'est pas artistique en les élargissant, au risque de « se faire avoir » en admirant ou en acquérant des objets sans valeur, et de délaisser du même coup le travail des artistes authentiques ; soit refuser ce qui transgresse les frontières constituées par la tradition, au risque d'ignorer des tentatives que la postérité reconnaîtra comme authentiques et mêmes géniales (c'est, typiquement, « l'effet Van Gogh »). La question pertinente n'est plus alors celle de la beauté de l'objet mais de sa nature, artistique ou pas.

Face au vide créé par le décalage entre les attentes esthétiques et la proposition artistique, ou du moins face à la difficulté de les mettre en cohérence, un autre registre, également familier au monde de l'art, est volontiers sollicité par les non-spécialistes : c'est le registre *herméneutique*, qui argumente l'exigence de sens, de signification, instrumentant les critiques du type « Ça ne veut rien dire », « C'est vide », « Je voudrais qu'on m'explique le sens », etc. En relèvent toutes les dénonciations de l'absurdité, de l'absence de sens (lorsque le sentiment de vacuité est appliqué à l'objet lui-même), ou encore de l'ésotérisme, de l'obscurité (lorsqu'il est imputé à une volonté d'exclusion des profanes, associée au « snobisme » ou à l'« intellectualisme abscons » des artistes et des spécialistes). Proche de ce que Jon Elster appelle « l'obsession du sens », et reposant sur une « mise-en-énigme » (Elster, 1986 ; Heinich, 1991a, 1995a), ce registre est particulièrement important pour comprendre les enjeux d'un art contemporain déconstruisant systématiquement les critères traditionnels de la beauté, et entraînant du même coup le déplacement de la question esthétique à la question du sens.

Cette dénonciation appuyée sur l'exigence herméneutique d'une signification aussi universelle que possible, donc accessible au plus grand nombre, peut aussi prendre pour cible non plus l'œuvre elle-même, mais son auteur. Il s'agit alors d'utiliser le critère de la réputation, lequel est constitutivement ambivalent, puisque la notoriété peut être connotée positivement, comme hon-

neur, ou négativement, comme vaine gloire ou célébrité mal acquise : soit la qualité de la réputation (être connu en bien), soit sa quantité (être très connu). En outre ce critère de notoriété peut renvoyer soit à l'excès de réputation, lorsque l'artiste est suspecté de n'agir que pour son renom, pour les médias, pour faire parler de lui ; soit au manque de réputation, lorsqu'il est disqualifié comme ésotérique, peu connu ou reconnu exclusivement d'une petite secte d'adeptes, incapable d'exister au-delà du cercle de ses proches. Dans ce dernier cas — défaut de renom — le jugement est énoncé à partir d'un « régime de communauté », où c'est le grand nombre, le collectif, le général qui fait la grandeur ; dans le premier cas — excès de renom — le jugement est énoncé à partir d'un « régime de singularité », où la grandeur se mesure à la qualité d'un petit nombre d'admirateurs qualifiés, à l'individualité d'une personnalité indifférente à l'opinion d'autrui, à la particularité d'une expression hors-normes, hors du commun, hors-équivalences.

Entre l'opinion comme critère de valeur et la dépendance envers l'opinion comme indice de petitesse, cette ambivalence du registre réputationnel, ou du « monde du renom » (pour reprendre ici la terminologie de Boltanski et Thévenot), s'explique par la différence des régimes axiologiques ou, si l'on préfère, des « éthiques » adoptées pour s'orienter dans le monde des valeurs : l'« éthique de rareté » étant celle que tendent à adopter spontanément les esthètes ou les spécialistes d'art en matière artistique, alors que l'« éthique de conformité » provient plus volontiers des non-spécialistes, et concerne plutôt le « monde ordinaire » (si l'on nous permet de suspendre provisoirement une qualification plus fine de celui-ci) (Heinich, 1991a). Remarquons enfin que l'une et l'autre éthiques, si elles sont logiquement contradictoires, ne sont nullement incompatibles dans la pratique : une même personne pourra à la fois accuser un artiste de n'agir que « pour la galerie », pour sa propre publicité, pour faire parler de lui (disqualification par un souci de réputation contraire à une authentique singularité), et argumenter son absence de valeur par le fait qu'il est totalement inconnu (disqualification par le manque de réputation auprès d'une large communauté).

Le registre réputationnel vise, nous l'avons dit, la personne de l'artiste plus que l'œuvre elle-même. Cette duplication de l'objet du jugement en matière artistique — entre œuvre et personne — est également au cœur d'une notion centrale pour notre domaine et, plus généralement, pour toute qualification en régime de singularité : à savoir la notion d'authenticité. Celle-ci en effet peut concerner soit l'objet lui-même, c'est-à-dire l'œuvre, dès lors qu'on s'interroge sur son lien avec son auteur ou son origine présumés (c'est là qu'interviennent les différentes techniques d'authentification permettant de distinguer un faux d'une œuvre dûment attribuée, un original d'une copie) ; soit la personne de son créateur, dès lors qu'on s'interroge sur son statut d'auteur (Heinich, 1993).

Là interviennent, en matière d'art contemporain, différentes procédures de disqualification, souvent plus pertinentes que la question de l'authentification des œuvres puisque ce n'est pas leur origine qui se trouve mise en question par les spectateurs profanes, mais bien les motivations du présumé artiste. Est-il à la recherche du renom plutôt que de l'expression de ses propres émotions, ou de la beauté des choses ? Alors, nous venons de le voir, il est inauthentique par

vanité, par manque d'humilité envers lui-même ou envers la nature. Est-il motivé par la recherche du profit? Alors il est inauthentique par manque de désintéressement. Est-il porté à imiter, voire à plagier ses pairs ou ses aînés, plutôt qu'à inventer? Alors il est inauthentique par manque d'originalité et d'intériorité. A-t-il tendance à se copier lui-même, à appliquer les mêmes recettes, à céder à la routine? Alors il est inauthentique par manque d'inspiration. Son but est-il de tourner l'art en dérision, de piéger les spectateurs par des canulars, de leur faire prendre des vessies pour des lanternes et des fumisteries pour des créations dignes d'admiration? Alors il est inauthentique par défaut de sincérité, par cynisme, par manque de révérence envers l'art lui-même. Enfin, est-il fou, délirant, psychopathe ou profondément névrosé? Alors il est inauthentique par le manque de cette raison qui signifierait son appartenance à la commune humanité — du moins tant que la folie n'a pas été retournée en marqueur ou rançon de l'inspiration créatrice, du génie hors du commun, conformément à l'ambivalence du singulier (Heinich, 1991a).

Humilité, désintéressement, originalité, intériorité, inspiration, sincérité, sérieux, rationalité : telles sont les principales valeurs attestant l'authenticité d'un artiste. Si l'originalité et l'inspiration sont davantage privilégiées à l'intérieur du monde de l'art, par les spécialistes et par les artistes eux-mêmes, par contre les deux derniers critères — sérieux et raison, ou encore sincérité et rationalité du « soi-disant artiste » (les guillemets sont alors de mise) — sont souvent utilisés par les profanes, qui invoquent volontiers la fumisterie, voire la folie, pour disqualifier des propositions auxquelles ils n'accordent même pas le sérieux qui permettrait de s'interroger sur leur originalité ou leur inspiration : elles ne sont plus dès lors que canulars, ou gribouillis tout juste bons pour la poubelle ou les archives d'un psychiatre.

On se trouve là au croisement du registre *esthétique* — puisque le problème posé est bien celui de l'appartenance au monde de l'art — et d'un registre que nous proposons d'appeler *purificateur*, puisque cette appartenance n'est plus justifiée par le sentiment de la beauté de l'œuvre, mais par la nécessité de classer, de « séparer le bon grain de l'ivraie », de préserver l'intégrité de l'art en le nettoyant de tout ce qui viendrait le parasiter, le dénaturer, voire le polluer. La notion d'authenticité relève à la fois de l'esthétique, en tant qu'elle est appliquée à l'art, et de la défense de l'intégrité pour ainsi dire ontologique d'un objet valorisé : ainsi en va-t-il des nombreuses critiques insistant sur la nécessité d'une discrimination qui éviterait de mélanger ce qui ne va pas ensemble, de confondre le « n'importe quoi » avec la création véritable.

Cet argument de la pureté, central dans la discrimination entre art et non-art, se retrouve dans bien d'autres domaines : il constitue un registre à part entière, commun à tout ce qui vise à préserver l'identité d'un être, d'un lieu, d'un objet, contre les attaques, dégradations, déformations, ou à respecter les territoires traditionnels, les frontières établies — qu'elles soient territoriales, temporelles ou cognitives (Douglas, 1981). Aussi possède-t-il une grande plasticité, une capacité à se décliner sous des formes très différentes, renvoyant aussi bien à la protection qu'à l'intégrisme, à la rationalité, à la démarcation ou à la préservation : hygiénique (propre/sale, sain/malsain), écologique (pollué/non pollué), défensive (protégé/exposé), xénophobe (autochtone/étranger), psychique (normal/fou), identitaire (autonome/hétéronome, spécifique/non spéci-

fique). Et en matière artistique, c'est lui qui permet d'attester l'authenticité : soit celle de l'auteur, en tant qu'il appartient vraiment à la catégorie dont il se prévaut ; soit celle de l'objet, en tant qu'il s'origine vraiment dans l'auteur qu'on lui attribue.

Dès lors qu'est contestée l'authenticité du geste artistique et, de ce fait, l'appartenance même de l'objet à la classe des œuvres d'art, c'est non seulement le registre esthétique qui n'a plus cours, mais aussi l'exigence même d'évaluation : un objet disqualifié parce que prétendant à tort au statut d'œuvre d'art sort de l'ordre des valeurs, des êtres assignables à une échelle de mérite. Et s'il y a conflit ou désaccord avec ceux pour qui l'objet en question serait bien une œuvre d'art, alors l'argument portera non sur sa valeur, mais sur sa nature même : autrement dit non sur son statut axiologique, déterminé par une échelle de valeurs continue, mais sur son statut ontologique, déterminé par des cadres mentaux, des frontières discontinues entre ce qui doit, ou ne doit pas, être considéré comme de l'art. C'est sur ce type de frontières que travaillent nombre de propositions en art contemporain.

Registres de valeurs proches du monde ordinaire

Fréquents sont les cas où les protestataires réagissent aux propositions en ayant conscience qu'elles sont portées par une intention artistique, mais sans aller jusqu'à les évaluer conformément à leur cadre d'intentionnalité : ce sont alors des valeurs plus proches du monde ordinaire qui sont spontanément mobilisées. On retrouve tout d'abord le registre que nous avons appelé *purificatoire*, associé non plus à l'authenticité artistique, mais à la nature du site, lequel doit être respecté dans son intégrité, préservé dans ce qui fait son identité. C'est là un argument récurrent dans les rejets de l'art contemporain, lorsqu'ils se prononcent non sur la valeur intrinsèque de la proposition artistique mais sur sa congruence avec l'espace qu'elle occupe, ou avec la temporalité dans laquelle elle s'inscrit : « Ailleurs peut-être, mais pas ici », « Ça dénature le lieu », « Ça ne va pas avec le reste de la place », « Ça n'est pas dans le style », etc. C'est là le principe des nombreuses disqualifications au nom de la préservation du patrimoine — dont l'affaire Buren au Palais-Royal est l'un des plus beaux exemples.

Ce registre purificateur se combine avec le registre *domestique* dès lors qu'il est question de préserver l'intégrité du passé ou du territoire. Il faut noter toutefois que le « monde domestique », tel que le construisent Boltanski et Thévenot, rend mal compte de la dynamique à l'œuvre dans le souci patrimonial, qui peut s'appliquer à des entités très larges, telle la nation ou même la planète, et n'engage que marginalement les questions de hiérarchie et de confiance — à la différence du « monde domestique ». Celui-ci par contre est nettement impliqué dans les défenses du régionalisme, lorsque l'art contemporain est attaqué en tant que privilégiant des artistes nationaux voire internationaux, au détriment des artistes locaux. Mais de tels arguments semblent plus facilement invoqués en privé, sous forme orale, ou alors chez des acteurs éloignés

du monde de l'art ; à l'intérieur de celui-ci, notre corpus n'en contient guère qu'un exemple public, avec un article dénonçant la faible représentation des autochtones dans les collections du FRAC-Martinique.

Marginal également est le registre *fonctionnel*, dont relèvent les plaintes sur les inconvénients occasionnés par des œuvres ou des expositions, par exemple lorsqu'elles entravent la circulation, présentent un risque de danger pour la sécurité, ou sont perçues comme inutiles, superflues : « On ne peut même plus traverser le hall, la construction n'est pas solide et de toutes façons on ne voit pas à quoi ça sert ». Intermédiaire entre le « monde domestique » du confort, le « monde civique » de l'intérêt général et le « monde industriel » de l'efficacité, ce registre fonctionnel peut se déployer à différents niveaux de généralité. S'il est sans pertinence en matière artistique, c'est de lui que relève, sur le plan juridique, le seul argument susceptible de l'emporter sur le droit d'auteur : la sécurité.

Omniprésent par contre est le registre *économique*, qui permet de rabattre l'évaluation sur ce critère éminemment standard qu'est la mesure monétaire : « Combien ça a coûté ? », « C'est cher pour ce que c'est », ou encore « Je ne comprends pas qu'on paye des millions et des millions à des gens qui font n'importe quoi ou qui tirent un trait, et avec on aurait pu faire de la nourriture aux Éthiopiens », comme l'écrit un enfant sur le livre d'or d'une exposition consacrée à l'avant-garde new-yorkaise dans une galerie de province. Il peut renvoyer au « monde industriel » selon Boltanski et Thévenot, lorsque l'accent est mis sur la rationalisation des dépenses et l'efficacité des investissements ; au « monde marchand », lorsque l'accent est mis sur le profit ; mais surtout au « monde civique » dès lors qu'il s'agit d'argent public, considéré comme devant être dépensé conformément à l'intérêt général ou, du moins, à l'intérêt de catégories nécessitant une aide particulière — chômeurs, malades dans les hôpitaux, vieillards démunis, grévistes.

Ce registre *civique* — pour reprendre ici la terminologie de Boltanski et Thévenot — est donc également très présent : soit, on vient de le voir, dans la dénonciation du mauvais usage des fonds publics ; soit dans la dénonciation du non respect des procédures démocratiques en matière de consultation ou de commande publique (« Encore un copain à Jack Lang », « Les monuments historiques n'ont même pas été consultés ») ; soit encore dans les nombreuses dénonciations de l'élitisme, du snobisme, de l'intellectualisme, du parisianisme, qui excluent les profanes, les gens de bon sens, les amoureux de l'art et de la culture, en confisquant au profit d'une élite, ou d'une clique, cette valeur universelle que devrait constituer l'œuvre d'art.

L'appel aux règles, qui instrumente souvent l'argumentation civique, peut se formaliser en un registre *juridique*, dont relèvent toutes les références à la légalité : soit simplement verbales (« C'est illégal »), soit inscrites dans des actes lorsque les protestations prennent la forme très durcie de la plainte en justice et du procès. Le cas est rare (ne serait-ce que parce que ce registre possède un degré élevé de technicité), mais il advient d'autant plus aisément que la cause est déjà équipée par l'existence d'associations, comme c'est le cas notamment avec la défense du patrimoine (affaire Buren), et la défense des animaux (affaire Ping à Beaubourg en 1994, incident concernant une installation d'Annette Messager à la Biennale de Lyon en 1993). C'est là en tout

cas que les deux parties peuvent être amenées à trouver un terrain commun, lorsque les autres registres de valeurs n'apportent que le différend.

Le sentiment d'atteinte à la justice tend à se formuler, de façon beaucoup plus ordinaire, dans le registre *éthique* de l'indignation : soit face aux transgressions des valeurs morales (religion, décence, dignité de la personne humaine) bafouées par les propositions des artistes ; soit face à l'injustice, aux mauvais traitements, au défaut de considération, aux mérites mal récompensés ou aux récompenses non méritées, à tout ce qui est spontanément ressenti comme contrevenant à l'équité. Ainsi se trouvent invoqués dans notre corpus les artistes authentiques et travailleurs, injustement délaissés par les institutions ; les êtres souffrants (tels les animaux) atteints par la cruauté ; et surtout — c'est même l'un des lieux communs les plus significatifs en matière de rejets de l'art contemporain — le travail, le talent, le savoir-faire, la compétence technique, opposés au bluff ou à la fumisterie de ceux qui ne rattrapent pas même leur absence de talent par la démonstration d'un travail. C'est là le principe des « Un enfant pourrait en faire autant », « N'importe qui pourrait en faire autant », qui émaillent les livres d'or de tant d'expositions et les commentaires désabusés de tant de visiteurs, lesquels expriment ainsi la priorité qu'ils accordent au mérite, attesté par l'importance d'un savoir-faire acquis par le travail, par rapport à une qualité esthétique qui ne renverrait qu'au hasard, au caprice d'un enfant ou à la queue d'un âne. Une peinture peut certes être charmante et agréable à l'œil (au point de l'accrocher au mur, comme on le fait des dessins d'enfants), mais pas au point de mériter la considération qu'appellent les cimaises des galeries et des musées, les pages des magazines spécialisés. Dès lors en effet que l'image circule dans un circuit de qualification proprement artistique, alors sa reconnaissance entre en concurrence avec d'autres, appelant l'indignation envers ceux qui négligent injustement des artistes plus authentiques, ou la compassion envers ceux-ci : double mouvement des affects correspondant aux topiques de la « dénonciation » et du « sentiment » relevées par Luc Boltanski dans son analyse du spectacle de la souffrance (Boltanski, 1993).

Registres de valeurs et différends

Économique, civique, éthique, juridique, fonctionnel, domestique, purificateur, réputationnel, herméneutique, esthésique, esthétique : tels sont les différents registres de valeurs investis, avec une inégale fréquence, par les rejets de l'art contemporain. À partir de ce répertoire, qui révèle à la fois la diversité des valeurs invoquées et la forte cohérence des principes sur lesquels reposent les rejets, plusieurs voies s'ouvrent pour un projet explicatif. On pourrait s'interroger sur les probabilités d'apparition et de fréquence de tel ou tel registre, en fonction de la capacité différenciée des acteurs à les mobiliser selon leur position dans le champ, leur origine sociale, leur *habitus* (pour reprendre ici les voies explorées par Pierre Bourdieu). On pourrait également analyser les capacités des différentes situations à favoriser tel ou tel registre, telle, par exemple

l'opposition public/privé qui, au-delà de considérations proprement esthétiques, élargit considérablement la gamme disponible aux acteurs (et on retrouverait là des préoccupations contextuelles propres à la sociologie interactionniste). On pourrait aussi se concentrer sur les propriétés des objets eux-mêmes, dans leur inégale capacité à programmer tel ou tel registre (dans la voie ouverte par l'anthropologie des sciences et des techniques selon Bruno Latour et Michel Callon).

Enfin, une réflexion plus approfondie sur la pluralité des registres de valeurs, articulée avec la pluralité des mondes de justification selon Boltanski et Thévenot, permettrait d'analyser empiriquement un certain nombre de questions : celle de la compatibilité des registres entre eux, et donc des combinaisons plus ou moins probables ou improbables ; celle de la force relative de ces registres, en fonction des sujets, des situations et des objets ; celle du degré de compétence à les manipuler, selon qu'on se trouve proche du sens commun ou de l'expertise ; celle également des modalités de persuasion plus ou moins associées à ces registres, sur l'axe expression/argumentation.

Contentons-nous ici de mettre en évidence, dans le domaine qui nous occupe, en quoi ce modèle d'analyse éclaire la spécificité de l'art contemporain. Car la pluralité des registres de valeurs aide à comprendre le caractère souvent irréductible des dissensions en la matière, dans la mesure où elles relèvent de ce que Jean-François Lyotard, à propos des « genres de discours », définit comme un « différend », lequel est plus qu'un litige puisqu'il « renaît même des règlements des prétendus litiges. Il met les humains en demeure de se situer dans des univers de phrases inconnus, quand bien même ils n'éprouveraient pas le sentiment que quelque chose est à phraser » (Lyotard, 1983, p. 260). Or détracteurs et défenseurs de l'art contemporain se trouvent le plus souvent en situation de différend, puisque les registres de valeurs dans lesquels ils argumentent sont hétérogènes, de sorte que les arguments des uns sont, dans le contexte en question, sans pertinence aux yeux des autres. Aussi ont-ils bien peu de chances d'arriver non seulement à s'accorder, mais même à s'entendre.

À ces désaccords fondamentaux sur les valeurs en jeu s'ajoutent les malentendus quant à ce qui est vu : malentendus nés du décalage entre le référent mobilisé par les non-spécialistes et par les spécialistes d'art contemporain. Pour les non initiés, le référent spontanément sollicité pour percevoir un objet n'ayant pas les caractéristiques canoniques d'une œuvre d'art tend à être le monde vécu, auquel s'appliquent les valeurs du monde ordinaire ; pour les initiés par contre, le seul référent vraiment pertinent est l'histoire de l'art — et une histoire de l'art très spécialisée, qui excède largement la culture scolaire. De sorte que si les profanes ont, à l'évidence, bien du mal à « comprendre » l'art contemporain, les initiés ne sont pas mieux équipés pour « comprendre » l'incompréhension des profanes.

Contrairement donc à ce qui pouvait se passer dans les Salons de peinture du siècle dernier avec les détracteurs de la peinture moderne, il ne s'agit plus d'un problème de goût, entraînant des litiges entre participants d'un même paradigme esthétique, mais d'un problème de catégories cognitives ou de socles interprétatifs, entraînant des différends entre des catégories de public désormais disjointes, hétérogènes. Il ne s'agit plus de disputer pour savoir si ce qu'on voit est

beau ou laid, si l'artiste a ou n'a pas de talent, s'il sait ou ne sait pas peindre, mais il s'agit de décider si ce qu'on voit est ou n'est pas de l'art, si son auteur est ou n'est pas un artiste et, accessoirement, quels sont les critères pertinents en matière d'art. La question de la beauté cède le pas à la question de l'authenticité artistique, laquelle ne se réduit plus alors à une querelle d'attribution (de quelle main est cette œuvre?) mais devient, plus généralement, un affrontement sur les frontières de l'art, voire sur les valeurs qu'il convient de défendre lorsque l'œuvre en met en scène la transgression.

Or la question n'est jamais close, étant toujours réouverte par chaque innovation, chaque pas supplémentaire réalisé dans la déconstruction par les artistes contemporains des valeurs esthétiques traditionnelles. Aussi n'y a-t-il plus, comme dans les Salons du siècle dernier, le clan des anciens contre celui des modernes, les partisans de l'académie contre ceux de l'avant-garde⁵. D'ailleurs il n'y a même plus de Salons : seulement des lieux éclatés, de plus en plus confidentiels sauf lorsque la commande publique ou les praticiens du « land-art » mettent l'art dans la rue, sous le nez des profanes. Aussi n'est-ce pas seulement le consensus qui éclate, comme pour l'académisme, mais la dissension elle-même : de sorte qu'il n'y a pas un rejet de l'art contemporain, mais des strates de rejets, des gens qui acceptent ceci mais rejettent cela, qui se sont faits au cubisme mais flanchent devant la non-figuration, ou qui militent pour l'art abstrait mais baissent les bras devant Beuys, ou qui adorent Christo mais ne comprennent pas ce qu'on peut trouver à Buren, etc. Chaque fois l'analyste doit donc refaire le travail en dégageant ce qui est défendu à travers ce qui est rejeté : ce qui ne signifie pas qu'il n'y aurait aucune constante d'un rejet à l'autre, aucune prise à la généralisation et donc à la théorie, mais que les constantes ne se distribuent pas entre détracteurs d'un côté et partisans de l'autre. Les lignes de clivage passent ailleurs, selon une configuration axiologique triplement dessinée par la nature de l'œuvre, les caractéristiques de la personne et les propriétés de la situation.

À ces différences structurelles entre modernité et contemporanéité s'ajoute un changement radical du rôle de l'État, notamment à partir de 1981 sous le ministère Jack Lang. La prise en charge systématisée de l'art contemporain d'avant-garde par l'État a paradoxalement contribué à durcir les oppositions à cet art, en cumulant le rejet de l'avant-garde et le rejet du pouvoir : deux épouvantails pourtant très opposés l'un à l'autre, puisque l'un vient d'une sensibilité de droite et l'autre d'une sensibilité de gauche. Au lieu d'être, comme auparavant, du côté de la marginalité, l'art d'avant-garde tend à se retrouver, au moins dans l'imaginaire des gens, du côté du pouvoir. Du même coup les postures oppositionnelles, réfractaires aux institutions et aux lieux de pouvoir, ont pu se constituer contre cet art, qui pourtant s'est lui-même constitué dans l'opposition aux institutions artistiques : c'est la dénonciation de l'art contemporain comme nouvel académisme, comme art officiel. Ainsi ce phénomène de reconnaissance anticipée de l'avant-garde par les autorités a privé l'avant-garde de sa dimension anti-institutionnelle, permettant du même coup de cumuler le rejet traditionaliste de l'avant-gardisme avec le rejet progressiste des pouvoirs.

Tout se passe finalement comme si l'aide institutionnelle à l'art contemporain instaurait une sorte de « paradoxe permissif », permettant aux artistes d'être hors-normes en normalisant cette

transgression des normes. De même que les parents qui enjoignent à leur enfant « Ne sois pas si obéissant ! » pratiquent une permissivité en forme de « double-bind », de même les pouvoirs publics, en construisant l'acceptabilité des propositions artistiques les plus singulières par l'encouragement à l'inacceptabilité, semblent dire « Artistes, soyez inacceptables ! ». C'est là toute l'étrangeté de ce « jeu de main-chaude » où les institutions culturelles semblent à chaque fois surenchérir sur les transgressions des frontières mentales (voire matérielles, lorsqu'il s'agit des murs du musée) tentées par les artistes, en les réintégrant dans l'espace des possibles dès qu'elles se manifestent (si ce n'est même avant, en les subventionnant) ; et où les non-spécialistes réagissent à ces atteintes aux valeurs qui leur sont chères en déployant toutes les ressources axiologiques leur permettant d'argumenter leur indignation — sans toujours s'apercevoir que les registres ainsi mobilisés ont toutes chances, étant donné leur hétéronomie à l'égard du monde artistique, de renforcer les partisans dans leurs convictions, en mettant en évidence l'incompétence des rejeteurs. De sorte que chaque expression des désaccords, au lieu de contribuer à un possible compromis, ne cesse de creuser le différend.

NOTES

1. Cet argument a été développé in N. Heinich, « La Partie de main-chaude de l'art contemporain », in *Art et contemporanéité*, Bruxelles, La lettre volée, 1992. L'article qu'on va lire synthétise quelques-unes des conclusions d'une enquête réalisée pour la Délégation aux Arts Plastiques du ministère de la Culture : N. Heinich, « Les Rejets de l'art contemporain », 1995.
2. Sur la notion de registres de valeurs, cf. N. Heinich, « L'Esthétique contre l'éthique, ou l'impossible arbitrage : de la taumachie considérée comme un combat de registres », *Espaces et Sociétés*, « Esthétique et territoire », 69, 2, 1992 ; « Esthétique, symbolique et sensibilité : de la cruauté considérée comme un des Beaux-Arts », *Agone*, 13, 1995. Le terme « registre » est préféré à celui de « topique » employé dans l'analyse de discours, parce que trop rhétorique, ou à celui d'« attitude » employé en psychosociologie, parce que trop comportemental.
3. La notion d'« autonomie » est empruntée à Pierre Bourdieu : cf. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992. Ce répertoire de registres n'a d'autre ambition que la prise au sérieux de l'hétérogénéité des stratégies évaluatives en situation, telles qu'on les observe dans des corpus exhaustifs, non expurgés, non reconstruits à partir d'un modèle d'analyse. Il ne se situe donc pas sur le même plan que la modélisation proposée par Boltanski et Thévenot, même s'il peut s'articuler avec elle : il s'agit simplement de proposer des outils plus fins pour l'analyse empirique, permettant de suivre de près les processus argumentatifs (cf. N. Heinich, « Les Colonnes de Buren au Palais-Royal : ethnographie d'une affaire », *Ethnologie française*, 4, 1995). C'est notamment en ce qui concerne l'exploration du « monde inspiré » (pour reprendre leur terminologie) que s'avère nécessaire, à l'épreuve du matériel empirique, une différenciation des registres de valeur mobilisés en matière d'évaluation artistique : la distinction entre objets et personnes, le type de généralité visée, ou encore la grandeur du particulier, sont en effet des problèmes spécifiques et récurrents en « régime de singularité », lequel nécessite un traitement différent du « régime de communauté » auquel obéissent les formes classiques de construction d'une grandeur par la généralité (Heinich, 1991a, 1995b).
4. L'un des seuls cas de rejets exprimés principalement en termes esthétiques concerne une fontaine de Bernard

Pagès à La Roche-sur-Yon, lorsqu'un quotidien local offrit ses colonnes aux lecteurs pour qu'ils expriment leur opinion : l'existence d'un support public encourageant d'emblée une énonciation personnalisée permit à des protestations contre l'absence de beauté de se faire entendre dans l'espace public. (Heinich, 1995a).

5. Encore que ce manichéisme est en partie une vue de l'esprit, même à l'époque des Salons. Il suffit de penser à Zola, fervent partisan de Manet puis contempteur de Cézanne *via* le personnage de Lantier : était-il pour ou contre l'art moderne ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOLTANSKI, L., *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.
- BOLTANSKI, L., THÉVENOT, L., *De la Justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.
- DOUGLAS, M., *De la Souillure*, Paris, Maspéro, 1981.
- DURKHEIM, É., « Jugements de valeur et jugements de réalité », *Sociologie et philosophie*, Paris, PUF, 1967.
- ELSTER, J., *Le Laboureur et ses enfants. Deux essais sur les limites de la rationalité*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- GOFFMAN, E., *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- LYOTARD, J.-F., *Le Différend*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- HEINICH, N., *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991a.
— « Pour introduire à la cadre-analyse », *Critique*, 535, décembre 1991b.
— « Les Objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, 6, 1993.
— « Esthétique, déception et mise-en-énigme. La beauté contre l'art contemporain », *Art Présence*, 16, 1995a.
— « Façons d'être écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité », *Revue française de sociologie*, XXXVI-3, 1995b.
- SCHAEFFER, J.-M., *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, 1996.
- WALZER, M., *Spheres of Justice. A Defence of Pluralism and Equality*, Oxford, Blackwell, 1993.