Table des matières

Avant-propos 7

I. La méthode 17

II. Les formes des rejets 27
Entre affaire et scandale 32
Entre public et privé 40

III. Les valeurs défendues 43
Motifs d'indignation 44
Arguments, valeurs, registres de valeurs 48

IV. L'œuvre et son auteur 55
Esthétique 56
Herméneutique 60
Esthétique/purificatoire 62
Éthique 69
Purificatoire, réputationnel, domestique. 70

V. La relation au contexte 75
Purificatoire 77
Fonctionnel 79
Civique 80
Civique/Économique 90
Juridique 94

VI. Le référent 97
Civique 98
Civique/Éthique 100

Éthique : l'obscénité 102
Éthique : le blasphème 110
Éthique : la cruauté 116

VII. Retour : les États-Unis vus de France 121
Les objets 124
Les sujets 127
Le contexte 130
Montée en généralité, montée en singularité 140

Annexe : d'un effet pervers du libéralisme 143

Bibliographie 157
Index des noms 163
Table des encadrés 167

« Il suffit, pour prendre acte d'une évidence, de se trouver devant une œuvre qui n'appartienne pas à une civilisation passée ou étrangère. C'est une application inattendue de la parabole évangélique de la paille et de la poutre. Chaque civilisation se trouve naturelle, aucune ne s'étonne d'elle-même ; les problèmes, ou leur occultation, commencent avec autrui. Ou plutôt, dès que nous passons une frontière spatiale ou temporelle, nous changeons de critère. Chez nous, nous appliquons une grille sociale, par exemple, et, quand nous sommes à l'étranger, une grille nationale ; ce qu'un Français sentira en France comme un travers petit-bourgeois lui semblera, en Amérique, un travers américain, imputable à toute l'Amérique comme telle. »

Paul Veyne

Avant-propos

Ce livre présente les résultats d'une enquête menée en 1996 sur la côte Est des États-Unis, dans le cadre d'un programme de recherche comparative franco-américain codirigé par Michèle Lamont, alors professeur de sociologie à l'Université de Princeton, et Laurent Thévenot, alors directeur du Groupe de Sociologie Politique et Morale de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Seul un article condensé en fut publié, en anglais, dans l'ouvrage collectif tiré de ce programme[1] : ce pourquoi il n'a pas paru inutile d'en livrer aux lecteurs français une version développée.

Au moment où a été menée cette enquête, les États-Unis étaient encore secoués par la « guerre culturelle » qui faisait rage depuis une dizaine d'années, entraînant une réduction drastique des financements publics de la culture. De même en France, ce qu'on a appelé la « crise de l'art contemporain », apparue au début des années 1990, n'a pas cessé de susciter de nombreuses publications et prises de position.

1. *"From Rejection of Contemporary Art to Culture War"*, in M. Lamont, L. Thévenot (eds), *Rethinking Comparative Cultural Sociology. Repertoires of Evaluation in France and the United States*, Cambridge University Press, 2000. Les sept autres thèmes de recherche portaient sur la mobilisation des valeurs culturelles, morales ou matérielles, les mouvements écologiques, la déontologie journalistique, le harcèlement sexuel, les critères de notation universitaires, le champ de l'édition, le Rotary Club.

Si les belligérants semblent s'être un peu calmés de part et d'autre de l'Atlantique, il ne semble pas que soient résolues, loin de là, les causes profondes d'un conflit qui, de ce fait, est susceptible de ressurgir à la première occasion. L'essentiel des conclusions tirées de cette double enquête devrait donc être encore valable aujourd'hui. Mais compte tenu de la méthode d'investigation, circonscrite à un contexte spatio-temporel et à la documentation susceptible d'être recueillie, je n'ai pas tenté d'intégrer des cas advenus depuis[1].

Ce travail prolongeait dans une perspective comparative une première enquête, réalisée en France de 1993 à 1995[2]. Celle-ci s'inscrivait dans la perspective d'une sociologie de l'art et, plus précisément, de la perception esthétique. Durant la quinzaine d'années qui ont suivi, cette perspective s'est infléchie – notamment grâce à ce détour par la comparaison franco-américaine – dans la direction

1. Mentionnons simplement, pour mémoire, le scandale provoqué en 1998 par l'exposition « Sensation » qui, après Londres, présentait au musée Brooklyn de New York des œuvres de la collection Saatchi ayant pour caractéristique de jouer systématiquement sur le choc sensoriel, la répulsion, le dégoût (cf. Fabrice Flahutez, « L'exposition *Sensation* au Brooklyn Museum of Art », in Miguel Egaña, *Du vandalisme. Art et destruction*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005).

2. N. Heinich, « Les rejets de l'art contemporain », Délégation aux Arts Plastiques du ministère de la Culture, association ADRESSE, 1995. Les principaux résultats en ont été publiés dans : *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998 ; *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998 (réédition « Pluriel », 2007) ; *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Echoppe, 1999 ; *Face à l'art contemporain. Lettre à un commissaire,* suivi de *Retour sur les retours*, Paris, L'Échoppe, 2003.

d'une sociologie des valeurs : un programme dont cette enquête aux États-Unis constitue le premier essai de systématisation, et qui aura connu entre-temps quelques autres expérimentations sur différents terrains[1].

*

Je n'ai pas cherché à intégrer dans la présente version les réflexions développées depuis lors[2]. Car de même que cette enquête de terrain est étroitement délimitée par son cadre spatio-temporel, de même l'état de sa problématisation est fonction de l'époque où elle fut menée : il serait donc artificiel de tenter d'y plaquer ce que d'autres terrains m'ont appris entre-temps, sur le plan tant méthodologique (avec, notamment, l'inadéquation des méthodes statistiques traditionnelles à la problématique des valeurs) que théorique, avec l'orientation vers une sociologie résolument empirique, descriptive et compréhensive, à la différence des approches exis-

1. Cf. N. Heinich, « L'art contemporain exposé aux rejets : pour une sociologie des valeurs », *Hermès*, n°20, 1997 (repris dans *L'Art contemporain exposé aux rejets*, *op. cit.)* ; « La querelle des *arts premiers* : un conflit de registres de valeurs », in Yolaine Escande, Jean-Marie Schaeffer (éds.), *L'Esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng éditeur, 2003 ; « Des objets d'art aux registres de valeurs : la sociologie aux limites de l'anthropologie », in Michèle Coquet, Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini (éds.), *Les Cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur et MSH éditions, 2005 ; *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, éditions de la MSH, 2009 ; N. Heinich, Pierre Verdrager, « Les valeurs scientifiques au travail », *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVIII, n°2, 2006.

2. On en trouvera une présentation succincte dans N. Heinich, « Les affinités sélectives », in Marc Breviglieri, Claudette Lafaye, Danny Trom, *Compétences critiques et sens de la justice.* Colloque de Cerisy, Paris, Economica, 2009.

tantes, soit purement théoriques, soit normatives, soit explicatives[1].

Le point commun de ces différentes approches sociologiques du rapport aux valeurs est qu'elles ignorent la dimension contextuelle : qu'il s'agisse de définir abstraitement ce que sont « les valeurs », ou de mesurer concrètement le degré d'attachement des acteurs à telle ou telle valeur, la réflexion ou l'investigation se font sans prise en compte de la variable contextuelle (comme on le voit bien avec les théories du choix rationnel, les théories de la décision, les théories des jeux). Mon approche, au contraire, prend au sérieux le fait que l'activation des systèmes de valeurs est fortement déterminée par son contexte. Cette relativité de la plupart des valeurs au contexte de leur mise en œuvre n'implique nullement une quelconque irrationalité du rapport aux valeurs : celles-ci n'ont pas besoin d'être absolues pour obéir à une logique, une cohérence interne ; simplement, il faut détacher la notion de logique axiologique de la notion, plus restreinte, de rationalité, lourdement parasitée par des présupposés normatifs – privilège accordé à l'utilité ou à l'intérêt, au raisonnement conscient, à la factualité, etc.

Le contexte (ou la « configuration », dans la terminologie de Norbert Elias) en lequel s'opère l'affectation par un sujet d'une valeur à un objet peut être défini à différents niveaux : depuis le niveau microsociologique, avec le contexte interactionnel de la situation concrète, jusqu'au niveau macrosociologique, avec le contexte « culturel » d'un pays et d'une époque. C'est cette dernière dimension que j'ai voulu explorer grâce à la comparaison entre la

1. Cf. N. Heinich, « La sociologie à l'épreuve des valeurs », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. CXXI, juillet-décembre 2006.

France et les États-Unis, après avoir travaillé, en France, sur la dimension microsociologique d'une série de cas précis – expositions temporaires, présentations de collections dans des musées, commandes publiques… Il en ressort que les logiques axiologiques à l'œuvre dans ces deux cultures sont à la fois semblables – car l'éventail des valeurs et registres de valeurs convoqués est le même – et différentes – car l'accent n'est pas mis sur les mêmes valeurs et registres de valeurs. Voilà qui permet, à nouveau, de mettre en évidence une certaine rationalité – au sens de cohérence interne – des systèmes de valeurs, sans pour autant devoir postuler l'unicité d'une axiologie : bref, la pluralité n'implique nullement l'irrationalité, comme le voudrait une conception normative cherchant à définir une axiologie universelle, valable pour tous et en tous lieux.

C'est le passage par l'étude des controverses, beaucoup plus que des évaluations positives, qui permet au mieux de mettre en évidence les différences d'évaluation, et leurs logiques : que ce soit au niveau des personnes impliquées, comme je l'avais fait en France à propos des rejets de l'art contemporain, ou des « cultures » en lesquelles se déploient ces controverses, comme le montre la présente enquête. Il faut pour cela en passer par l'explicitation des valeurs en jeu : en effet, à la différence des goûts, les valeurs ne sont pas forcément conscientes aux acteurs. Si *La Distinction* de Pierre Bourdieu pouvait s'appuyer sur des enquêtes portant sur les goûts personnels, cette méthode classique ne peut s'appliquer à une investigation sur les valeurs, parce que celles-ci sous-tendent les évaluations sans que les acteurs aient forcément accès à leur propre système axiologique, qui n'a pas besoin d'être conscient pour être efficient. Exactement de même qu'un locuteur sait parler une langue sans

être capable d'en expliciter les règles grammaticales, un acteur sait activer un système de valeurs sans forcément pouvoir le déployer en tant que tel – d'où le peu de productivité des enquêtes qui demandent aux enquêtés de désigner *in abstracto* leurs valeurs.

Cette nécessaire *explicitation* des valeurs rend nécessaire la perspective compréhensive, préalable obligé à toute perspective explicative dès lors que ce sont non seulement les *causes* des évaluations qui sont à découvrir, mais aussi leurs *raisons* ; et l'on ne peut pour cela se contenter d'interroger les acteurs (contrairement à ce que voudrait l'approche rationaliste des valeurs, qui exclut a *priori* la dimension non consciente des actions) : la *description* de l'expérience des acteurs exige une *analyse* produite par le chercheur.

*

Par-delà l'apparente similitude des processus d'évaluation de l'art contemporain par les non-initiés, de part et d'autre de l'Atlantique, ce qui est principalement ressorti de l'enquête est le sentiment d'un profond fossé « culturel » entre les deux pays[1]. Cependant, ce n'est pas seulement le pays objet de l'investigation – les États-Unis – qui s'en trouve éclairé, mais aussi le pays à partir duquel elle s'est faite – la France. Il n'est pas en effet, on le sait bien, de meilleure technique de perception de ses propres valeurs que le dépaysement – ce dont témoigne aussi, symétriquement, le travail de

1. Cette impression s'est trouvée confirmée par la brillante analyse du système de financement de la culture proposée depuis par Frédéric Martel (*De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006). Il en va de même, sur un autre plan, avec la comparaison par Alain Ehrenberg de l'articulation du psychologique et du social dans les deux pays (*La Société du malaise*, Paris, Odile Jacob, 2010).

Michèle Lamont, à partir de l'Amérique, sur la comparaison des valeurs entre Américains et Français[1].

Les résultats de l'enquête française ayant déjà été exposés ailleurs, le présent ouvrage est centré sur l'enquête américaine ; de ce fait, la comparaison entre les deux pays sera dissymétrique, puisque seuls les cas français les plus saillants seront rappelés, et de façon très synthétique[2]. Mais cette dissymétrie est à l'image des conditions mêmes de l'analyse : menée par un chercheur français peu familier de la culture américaine, elle relève d'une interrogation sur les idiosyncrasies étrangères beaucoup plus que d'une mise en balance équilibrée entre deux situations également familières, ou également singulières. L'idéal eût été un regard croisé entre un chercheur américain et un chercheur français enquêtant chacun sur le pays de l'autre ; mais les plus beaux projets de recherche ne rencontrent pas toujours leurs conditions de réalisation…

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre s'agissant d'une enquête sur l'art, ce livre ne comporte pas d'illustrations. La raison en est double. Premièrement, l'objet de l'enquête n'est pas les œuvres d'art, mais les réactions auxquelles elles donnent lieu et, à travers elles, les ressources évaluatives partagées par les acteurs ; si les critères d'évaluation sont en partie inscrits dans les œuvres mêmes (par exemple la symétrie, pour ceux qui en font un critère de qualité esthétique), en revanche les valeurs qui

1. Cf. M. Lamont, *La Morale et l'argent. Les valeurs des cadres en France et aux États-Unis*, 1992, Paris, Métailié, 1995 ; *La Dignité des travailleurs*, Paris, Presses de Sciences Po, 2002.

2. Pour une première comparaison entre les deux pays, cf. N. Heinich, "Outside Art and Insider Artists : Gauging public reactions to contemporary art", In Vera Zolberg and Joni Cherbo (eds), *Outsider Art : Contesting Boundaries in Contemporary Culture*, Cambridge University Press, 1997.

les sous-tendent (par exemple la beauté) n'appartiennent pas aux objets évalués, contrairement à ce que voudrait la tradition objectiviste de l'esthétique philosophique, pas plus qu'elles n'appartiennent en propre à un « sujet » individuel : elles appartiennent à une grammaire axiologique partagée par les acteurs au sein d'une même culture. C'est cette grammaire que vise notre analyse, laquelle n'a donc nul besoin d'images.

Certes, la mise en œuvre de cette grammaire s'appuie sur les « prises » offertes par les objets, lesquels ont donc tout autant leur place, dans la sociologie de l'évaluation, que les ressources axiologiques des sujets et les propriétés du contexte. Il faut donc bien en passer par une description de ces objets, qui permette de rendre compte des réactions qu'ils suscitent. Toutefois – et c'est là la seconde raison qui motive l'absence d'illustrations – l'art contemporain, contrairement à l'art classique et à l'art moderne, se prête très mal à la reproduction iconographique, du fait qu'il dépend étroitement de son contexte de présentation. Ainsi *Fountain*, le fameux urinoir de Duchamp, perd l'essentiel de son identité et de ses capacités d'action – son *agency* – s'il est simplement reproduit en photo, sans le contexte du Salon de peinture ou du musée, sans le récit de sa mise en circulation dans l'espace public. Aussi l'art contemporain est-il, expérience faite, un art qui se *raconte*, par la description verbale voire le récit, beaucoup plus qu'il ne se montre[1].

*

1. Cette proposition a été développée dans N. Heinich, « L'archive, œuvre d'art », entretien avec Christian Boltanski, *Sociétés et représentations*, n°19, 2005.

L'enquête américaine a bénéficié d'une aide de la Fondation Fullbright, ainsi que des services culturels de l'Ambassade de France à New York, grâce à Jacques Soulillou, et du Centre National de la Recherche Scientifique. Que soient également remerciés ici tous ceux qui, aux États-Unis, ont accepté de fournir les informations et les documents qui ont alimenté ce travail, en particulier Denise Fasanello, Brian Goldfarb, Arfus Greenwood, Tobbie Falk, Julie Melby, Elizabeth Weinberg, Martha Wilson (New York), Milena Kalinovska, Katy Kline (Boston), Andrea Miller-Keller (Hartford), Jennifer Dowley, Ann Green, Marisa Keller (Washington), Carrey O'Eagle, Judith Tannenbaum (Philadelphie). Au-delà du recueil de données, cette enquête n'aurait pu voir le jour sans l'initiative et l'énergie de Michèle Lamont et Laurent Thévenot, les initiateurs du programme comparatiste, ainsi que de tous ses participants français et américains et des nombreuses discussions que nous avons pu avoir, ainsi qu'avec mes collègues Eric Fassin, Peter Meyers, Alain Quemin, Vera et Ari Zolberg. Enfin, le texte final a tiré parti des critiques et des suggestions de Danny Trom, Frédéric Martel et Gérald Bronner, que je remercie chaleureusement pour le temps et la confiance qu'ils m'ont accordée.

I
La méthode

Le propre de l'art contemporain est de jouer sur les frontières qui définissent l'œuvre d'art pour le sens commun : frontières mentales ou cognitives opérant la distinction entre art et non-art, frontières matérielles des murs des musées, des galeries et des salles des ventes, des pages des revues spécialisées, des catalogues, des livres d'art. Et pour prendre la mesure des déplacements ainsi opérés, il n'est pas de meilleur moyen que d'étudier les réactions négatives exprimées face à des propositions qui transgressent les références partagées, les catégories communément admises : ces rejets en effet révèlent à la fois le travail collectif de construction ou de défense d'un consensus quant à la nature des choses, et la pluralité des registres de valeurs organisant le jugement sur des objets problématiques.

En enquêtant sur les rejets de l'art contemporain en France, au milieu des années 1990, je n'avais pas tardé à comprendre que je faisais figure d'originale : lorsque j'expliquais le sujet de ma recherche, je

rencontrais le plus souvent scepticisme ou interrogations, voire réactions d'hostilité, pour peu que les responsables culturels fussent persuadés qu'étudier un phénomène revient forcément à le justifier. Ainsi la directrice d'un centre d'art trouva « *scandaleux* » que le Ministère m'ait commandé une étude sur un tel sujet car, dit-elle, « *en parler, c'est le faire exister* » ; et une fonctionnaire du Ministère ne voulut pas croire que la Délégation aux arts plastiques m'ait commandé une telle enquête, jusqu'à ce que je lui en montre le contrat.

Aux États-Unis par contre, le simple énoncé du sujet suscitait immédiatement une réaction familière, sinon blasée : « *Ah, vous voulez parler de la guerre culturelle !* » C'est ainsi que j'appris l'existence de cette « *culture war* » qui avait secoué le pays au tournant des années 1980-1990, opposant libéraux et conservateurs autour de l'opportunité de soutenir, au nom de la liberté d'expression, des œuvres considérées comme transgressives des valeurs fondamentales. Je fus même, au début, vaguement déçue d'étonner si peu, avec un sujet décidément aussi à la mode outre-atlantique qu'il était peu identifiable, voire malvenu en France[1].

En contrepartie, j'eus le soulagement de constater que l'accès aux sources ne présentait là-bas guère de difficultés, dès lors que mes interlocuteurs (ou, plus souvent, mes interlocutrices) dans le milieu de

1. Dans son intéressante analyse du mouvement « bobo » (bourgeois bohème) dans la génération des « baby-boomers », le journaliste David Brooks montre comment l'affrontement des « forces bohèmes » et des « forces bourgeoises » est à l'origine d'une véritable « guerre culturelle », qui a « bouleversé toute une génération d'Américains » (D. Brooks, *Les Bobos. Les « bourgeois bohèmes »*, 2000, Paris, Florent Massot, 2000, p. 285).

l'art me considéraient comme une alliée dans leur combat contre la réaction conservatrice. New York, Boston, Washington, Philadelphie : les demandes de rendez-vous aboutissaient, les archives m'étaient ouvertes, les documents m'étaient envoyés sans délais. J'avais, certes, l'atout d'un accent français qui me parait d'emblée d'une aura d'exotisme ; mais l'accent n'expliquait pas tout : mon sujet était, tout simplement, dans l'air du temps, et le temps était à la guerre. Or en temps de guerre, tous les alliés sont bons. Alors que je m'attendais, en partant pour les États-Unis, à devoir réitérer le lent travail de terrain qu'il avait fallu fournir en France, l'enquête se révéla infiniment plus facile à mener outre-atlantique, où je découvris un sujet déjà bien constitué et un corpus en grande partie documenté.

Cette heureuse surprise allait toutefois se colorer très vite du soupçon que la comparaison risquait d'être d'autant plus difficile que c'étaient les différences de statut de l'objet – et donc de nature du problème – qui facilitaient le recueil des données. Ce soupçon se confirma lorsqu'un politologue américain à qui j'exposais mon sujet, assorti de quelques exemples – Serra, Mapplethorpe, Serrano –, rétorqua sans hésitation : « *Mais ça n'a rien à voir avec l'art contemporain ! C'est un problème d'utilisation des fonds publics !* » Ainsi la « *culture war* » américaine se présentait d'emblée sous un angle politique, là où les controverses françaises se donnaient avant tout comme des enjeux « culturels », au sens étroit – c'est-à-dire artistique – du terme, même si leurs implications politiques ne cessaient d'affleurer dans les débats. C'est dire que les différences d'accès à l'objet, et donc de méthodes, étaient la conséquence immédiate d'une différence de problématique : la comparaison, quoique facilitée matériellement, risquait d'en être considérablement compliquée.

En France, il n'existait guère dans la presse généraliste que quelques articles disséminés, à l'exception des rares grosses « affaires »[1], dont la plus spectaculaire avait été, en 1986, celle des « colonnes de Buren », lorsque la commande publique de réaménagement de la cour du Palais-Royal passée à Daniel Buren par le ministre de la Culture avait provoqué pendant plusieurs mois une énorme querelle, aux implications à la fois politiques, médiatiques, associatives, citoyennes, artistiques, juridiques. Dans la plupart des cas, les controverses demeuraient très locales – quelques lettres dans un quotidien régional, des insultes dans un livre d'or d'exposition. Comment, dans ces conditions, accéder aux réactions spontanées des non-spécialistes, base de mon corpus ?

En effet, je m'étais donné une double contrainte de méthode : premièrement, cibler en priorité les profanes, puisque je m'intéressais avant tout aux valeurs de sens commun (ce qui excluait les articles publiés dans les revues ou les colonnes spécialisées, c'est-à-dire les avis d'experts) ; et deuxièmement, travailler exclusivement à partir des réactions spontanément produites en situation réelle, à l'exclusion des questionnaires ou entretiens sollicités pour l'occasion. Cette seconde contrainte était doublement nécessaire : d'une part, elle offre la certitude que le matériel recueilli est réellement pertinent pour les acteurs, qui ne se sont pas exprimés que pour répondre à la demande d'un enquêteur, comme c'est le cas dans les enquêtes classiques par questionnaires

1. La notion d'« affaire » a été problématisée par Luc Boltanski dans son travail pionnier sur « La dénonciation » (avec Yann Darré et Marie-Ange Schiltz), *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 51, 1984.

ou entretiens[1] ; d'autre part, elle permet de respecter l'action propre des contextes d'activation des valeurs, aussi importants, pour une sociologie pragmatique, que la nature des sujets qui expriment une opinion ou des objets à propos desquels elle s'exprime.

D'inspiration plus ethnologique que classiquement sociologique, une telle méthode ne permet pas toutefois de construire un échantillon représentatif ; aussi interdit-elle toute explication des prises de position par des paramètres extérieurs, tels que l'origine sociale, le niveau d'études ou encore la position dans le « champ », selon la perspective aujourd'hui popularisée par les travaux de Pierre Bourdieu ; et elle se prive également de la prédiction quantifiée des comportements qu'autorise la méthode des sondages. Mais précisément, le type de sociologie pratiquée ici ne relève pas du courant standard de la sociologie explicative : elle s'inscrit dans un courant moins reconnu, celui de la sociologie compréhensive, qui se donne pour objectif d'expliciter et d'analyser les logiques auxquelles obéissent les acteurs, plus ou moins consciemment[2].

C'est dire que les résultats obtenus par le chercheur n'ont, dans cette perspective, aucune prétention normative quant à la valeur des œuvres évaluées par les acteurs (conformément à la règle wébérienne de la « neutralité axiologique » du chercheur, qui n'a

1. Ce point faible de la méthodologie standard a été critiqué en son temps par Pierre Bourdieu : cf. « L'opinion publique n'existe pas », *Les temps modernes*, n°318, janvier 1973.

2. Cf. Dominique Schnapper, *La Compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*, Paris, PUF, 1999. La visée compréhensive n'exclut d'ailleurs pas la rigueur des techniques d'échantillonnage, mais ne les réduit pas à la « représentativité » de l'échantillon (fondamentale dans les sondages d'opinion), en autorisant par exemple les échantillons « contrastés », plus adaptés à de petits corpus.

pas à prendre la place de l'expert, autrement dit, ici, du critique d'art) ; et ils n'ont que marginalement une prétention prédictive des opinions et des comportements en fonction de la position dans l'espace social. En revanche, ils visent à rendre compréhensibles ces opinions et ces comportements, en restituant leur cohérence ; et ils possèdent une certaine capacité prédictive des réactions en fonction des contextes, des situations concrètes d'interaction – une compétence que possèdent d'ailleurs aussi, plus ou moins consciemment, les artistes contemporains, dont le talent consiste pour une bonne part à savoir jouer sur les capacités de résistance ou de porosité des frontières qu'ils s'ingénient à mettre à l'épreuve.

Conformément donc à cette méthode empirique, pragmatique et compréhensive, j'avais contacté directement des responsables de musées ou de centres d'art (lançant parfois aussi des appels à documentation lors de conférences publiques), et tâché de les mettre en confiance pour qu'ils me communiquent des traces matérielles de réactions provenant de spectateurs profanes : en particulier les livres d'or d'expositions, mais aussi les rares lettres écrites directement par les visiteurs, ou les éventuels actes de vandalisme. Les revues culturelles, en revanche, étaient exclues de mon corpus français, car les points de vue hostiles à l'art contemporain qui s'y exprimaient émanaient de spécialistes : ces débats étaient restés confinés à une petite frange du milieu intellectuel[1], et leur analyse aurait exigé une étude minutieuse des critères en usage dans la critique d'art, ce qui n'était pas mon propos. La question des frontières mentales délimitant l'univers artistique, et des

1. Cf. Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997.

valeurs que mobilisent leurs déplacements par l'art contemporain, est d'autant plus pertinente qu'elle concerne l'ensemble d'une « culture », et non pas seulement un petit groupe d'experts.

Cette décision d'exclure du corpus les spécialistes – ceux, donc, qui publient leurs opinions dans des organes spécialisés – relevait en France d'un choix paradoxal : l'équivalent, pour un anthropologue, d'une focalisation sur les peuples sans écriture. Aux États-Unis, où tout le monde – citoyens, éditorialistes, critiques – prend la parole dans la presse, une telle limitation aux non-spécialistes n'aurait guère eu de sens, pas plus d'ailleurs que la distinction entre spécialistes et non-spécialistes. Le débat, élargi d'emblée aux simples citoyens, était devenu un affrontement d'intérêt général, concernant tout un chacun : une « guerre culturelle », en effet, comme l'indiquait la précieuse documentation établie en 1992 par Richard Bolton, recensant toutes sortes d'articles de presse à propos d'affaires célèbres[1].

Ce livre était loin d'être le seul : c'est presque une bibliothèque que je découvris sur la question, provenant d'universitaires fort sérieux et documentés. Peut-être y aura-t-il un jour un rayon « *Culture War* » dans les librairies américaines, entre « *Cultural Studies* » et « *Self-Help* » ? En tout cas, une grande partie de l'enquête américaine pouvait être réalisée depuis la France, grâce à ces ouvrages[2]. Mieux même, des

1. Cf. R. Bolton (ed.), *Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts*, New York, New Press 1992.

2. Cf. Erika Doss, *Spirit Poles and Flying Pigs : Public Art and Cultural Democracy in American Communities*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1995 ; Steven C. Dubin, *Arresting images. Impolitic art and uncivil actions*, 1992 ; Marjorie Heins, *Sex, Sin, and Blasphemy. a Guide to America's Censorship Wars*, New

statistiques existaient déjà[1] : rêve de sociologue qu'il était hors de question de réaliser en France, car pour qu'il y ait statistiques il faut au minimum un recueil de données, et pour qu'il y ait recueil de données il faut qu'une question soit identifiée comme telle.

L'essentiel de la documentation ayant donc été réalisé avant moi, il restait à faire sur place le travail de terrain, en complétant ces statistiques et ces récits d'affaires ou ces comptes rendus d'incidents évoqués dans la presse (au nombre d'une cinquantaine) par les anecdotes, les microréactions qu'on ne trouve guère que dans les récits directs, les livres d'or d'expositions ou les lettres écrites aux musées. Le décalage des corpus était patent : le corpus français ne comportait qu'un tout petit nombre d'« affaires », c'est-à-dire de controverses ayant donné lieu à des articles récurrents et à la mobilisation d'associations (une seule de ces affaires étant à échelle nationale) ; il était peu fourni en « incidents », c'est-à-dire en cas

---

York, Routledge, Chapman and Hall, 1993 ; Sherrill Jordan (ed.), *Public Art Public Controversy : the Tilted Arc on Trial*, New York, ACA Books, 1987 ; W. J. T. Mitchell (ed.), *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press, 1990 ; Marcia Pally, *Sex and Sensibility. Reflections on Forbidden Mirrors and the Will to Censor*, Hopewell University Press, 1994 ; Arlene Raven, *Art in the Public Interest*, New York, Da Capo Press, 1989 ; Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure. Art in an age of Fundamentalism*, Chicago, University of Chicago Press, 1995 ; Clara Weyergraf-Serra et Martha Buskirk (eds.), *The Destruction of Tilted Arc : Documents*, Cambridge, MIT Press, 1991 ; *Controversial Public Art* (catalogue), Milwaukee Art Museum, 1983.

1. Cf. *Artistic Freedom under Attack*, Washington, People for the American Way, 1994, 1995, 1996 : volumes publiés dans le cadre du projet « *Art Save* » (militant contre la censure) de l'association « *People for the American Way* », qui défend la liberté d'expression.

ayant fait l'objet de traces écrites, éventuellement dans la presse ; tandis que l'essentiel consistait en « anecdotes », c'est-à-dire en récits oraux ou en traces ponctuelles, qu'il avait fallu récolter sur place. Or pour pouvoir mettre ces anecdotes en regard de leurs équivalents américains, il allait falloir vérifier qu'elles existaient bien outre-atlantique, dissimulées derrière la visibilité immédiate des affaires et des incidents médiatisés, sur lesquels mes collègues américains, mieux équipés en programmes informatiques de compilation de la presse, avaient fondé leurs investigations.

RESSOURCES MÉTHODOLOGIQUES

France	**USA**
Pas de mouvement constitué contre l'art contemporain	« *Culture war* »
Débat interne aux experts	Débat public
Une seule affaire nationale	Plusieurs affaires nationales
Pas de statistiques	Statistiques
Peu d'articles de presse	Beaucoup d'articles
Pas d'ouvrage sur le sujet	Plusieurs ouvrages
Corpus = anecdotes, incidents locaux non médiatisés, une affaire	Corpus = affaires, incidents médiatisés, quelques anecdotes

Il devint clair alors que les différences de problématiques (« rejets de l'art contemporain » *vs* « guerre culturelle ») étaient indissociables des différences de méthode d'enquête : dans l'espace public des affaires et des incidents médiatisés (notamment à travers les porte-parole associatifs et les prises de position dans les journaux, les « *letters to the editor* »), la « guerre culturelle » américaine avait bien pour objet l'utilisation des fonds publics ; mais dès qu'on descendait

au niveau moins public des opinions exprimées dans les livres d'or ou les adresses directes aux institutions culturelles, alors ressurgissaient les questions spécifiquement artistiques posées par l'art contemporain, qui formaient l'essentiel du corpus français. Les deux entrées dans le sujet, les deux problématiques – celle de la politologie, bien adaptée au contexte américain, et celle de la sociologie de l'art, mieux adaptée au contexte français – trouvaient chacune leur pertinence selon le parti pris méthodologique adopté. Décidément, on ne pouvait dissocier les méthodes d'enquête, les contenus des rejets, et leurs formes.