

COMPTE RENDU/BOOK REVIEW

Nathalie Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*. Paris: Hermann, 2010, 179 p. 26 €, ISBN 978-2-7056-7063

Les travaux de Nathalie Heinich sont aujourd'hui connus par un cercle qui dépasse de beaucoup celui des initiés à la sociologie de l'art. Si elle est certes prolifique en ce domaine, comme en font foi *La Gloire de Van Gogh* (1991), *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998), *La fabrique du patrimoine* (2009), elle l'est tout autant dans d'autres domaines tels, par exemple, celui de l'histoire des idées avec des ouvrages portant sur *La sociologie de Norbert Elias* (1997) ou *Pourquoi Bourdieu* (2007). Pour le dire succinctement, Nathalie Heinich apparaît maintenant comme une incontournable de la sociologie française, sinon mondiale. Dans ce dernier *opus*, elle expose les résultats d'une enquête menée aux États-Unis il y a une quinzaine d'années, mais dont l'auteure assure qu'ils ont gardé toute leur actualité — aussi parce que ces résultats sont comparés avec d'autres issus du contexte français. La question au cœur de l'ouvrage est alors la suivante : pourquoi et comment l'art se voit-il rejeter de part et d'autre de l'Atlantique; qu'en est-il, autrement dit, des « grammaires axiologiques partagées par les acteurs d'une même culture » (p. 14) face aux défis représentés par l'art au sein de la cité. Au-delà des similitudes, il existe un fossé entre pays puisque là où les Français tendent à rester dans les limites de l'art et d'une certaine compréhension de son autonomie, les Américains, eux, sont souvent tentés de recourir à des critères et des justifications plus hétéronomes. En l'occurrence, c'est ce recours à de l'extra-esthétique qui est au fondement de ce qui s'est appelé la *cultural war* américaine dans les années quatre-vingt et quatre-vingt dix ; dit phénomène qui demeure pour le moins énigmatique pour quiconque n'habite pas la « planète USA ».

Entre autres intérêts du livre est *La méthode qu'il utilise* (chapitre 1). Heinich cherche à sortir des sentiers battus par les statistiques et ce que celles-ci insinuent trop souvent en termes de corrélation entre statuts sociaux et goûts ou préférences artistiques. Vouloir saisir le sens et le contexte des valeurs mises en jeu par les acteurs incite plutôt ici à se tourner vers la sociologie compréhensive (Weber, Simmel, Schnapper) et la sociologie pragmatique telle que la pratiquent aujourd'hui Boltanski et Thevenot, par exemple. Il s'agit d'accéder au sens profane et aux réac-

tions spontanées des individus face aux œuvres, ce qui passe en outre par une série d'analyses plus inductives ou ethnographiques. Le lieu privilégié de ces recherches correspond ainsi à certaines controverses qui agrémentent la vie publique des arts : « affaire » Buren en France, Serra ou Mappelthorpe aux Etats-Unis, etc. — il s'agira d'y revenir ci-bas. Chaque fois, le contenu des justifications des uns et des autres se cristallise dans des matériaux qui appartiennent à la sphère publique, mais de manière concrète et pour ainsi dire mondaine. « La méthode adoptée, souligne Heinich, oblige à ne travailler que sur des traces matérialisées, durables : les écrits dans les livres d'or, les journaux, les lettres aux musées, voire les pétitions ou les tracts, [...] les actes de vandalisme enregistrés par les administrations ; et même, exceptionnellement, les procès dont les comptes rendus ont été archivés » (p. 28).

Les chapitres 2 sur Les formes des rejets et 3 sur Les valeurs défendues vont de pair puisque les unes servent à expliquer les autres. Le propre d'une affaire, de dire Heinich, est de ne jamais faire l'unanimité. Un scandale peut galvaniser une population face à l'offense faite à une valeur universelle, mais une affaire reste dans le domaine du demi-ton, de la zone d'ombre entre opinions divergentes. Soit les exemples des Colonnes de Buren à Paris ou de la Tittle Arc de Serra à New York. La première œuvre (contemporaine) fut installée dans la cour du très patrimonial Palais-Royal. Et c'est principalement pour cet anachronisme qu'elle fut dénoncée par des associations, des riverains, la presse, etc., même si elle était défendue par le Ministère de la culture dans ce qui est resté une procédure hautement administrative. De son côté, le grand mur de métal que Serra installa pour couper la Federal Plaza s'attira les foudres de plusieurs pour son manque de fonctionnalité. Là, ce qui caractérisa surtout le débat, c'est la manière dont il fut beaucoup plus publicisé et juridicialisé. Aussi, Heinich y voit l'amorce ou le symptôme d'une des grandes différences d'avec la France : les négociations derrière des portes closes font ici place à une démocratie qui est surtout le signe d'un plus grand contrôle éthique, associatif et civique. Aux États-Unis, les valeurs défendues sortent toujours plus du cadre des divergences esthétiques ; ce que montre bien, par exemple, le fait que 66% des motifs d'indignation tournent autour de la soi-disant atteinte à la morale sexuelle (p. 45). L'essence des cultural wars se dévoile donc peu à peu, à savoir que conservateurs et libéraux américains ne peuvent pas ne pas s'affronter sur cette question cruciale pour eux qu'est le financement public d'une potentielle immoralité. Dans une typologie allant des valeurs les plus autonomes aux plus hétéronomes, les Américains ont certainement tendance à aller vers ces dernières et, entre autres, à porter des jugements sur le référent

des œuvres : est-ce qu'il correspond aux idéaux de la nation, à la décence ou appartient-il à l'obscène, au blasphème, etc. ?

Les chapitres 4, 5 et 6 représentent en quelque sorte une application de la typologie précédente — mais aussi, faut-il le dire, la partie la moins étayée du livre. Au niveau de la plus grande autonomie de l'art correspondent d'abord les questions posées à *L'œuvre et son auteur* (chapitre 4). Heinich distingue plusieurs catégories de valeur et de jugement négatif: beauté esthétique (« c'est pas beau »), sens herméneutique (« ça ne veut rien dire »), originalité (« ça s'est déjà fait »), authenticité, désintéressement, etc. pour finalement montrer que la France est plus proche que les États-Unis de ce « régime de singularité » qui fait de l'artiste et de sa démarche quelque chose d'une exception. Ceci étant, et puisque les valeurs absolues sont plutôt rares, il importe également de comprendre *La relation au contexte* (chapitre 5). Là, c'est-à-dire principalement aux États-Unis, se sont surtout les relations à la dimension civique des débats qui sont dignes de mention. Les arguments proposés sont de trois ordres en touchant à la popularité démocratique (valeurs de la classe moyenne, vertu de la consultation), à la représentation des divers styles ou minorités, et enfin au calcul de l'utilité pour la collectivité qui se traduit le plus souvent par l'argument du « *voice of the people* ». Dans la progression du livre, vient ou revient ensuite la question portant sur *Le référent* des œuvres en débat (chapitre 6) et force est de constater, une fois de plus, toute l'importance que celui-ci revêt aux États-Unis. Entre autres exemples, Heinich discute de l'exposition du *Piss Christ* de Serrano — une photo d'un crucifié dans l'urine — qui s'attira les foudres de plusieurs groupes de chrétiens. Face au blasphème, la nuance ne semble pas de mise et c'est ce qui est, *in fine*, le plus caractéristique, à savoir que le va-et-vient éthique et politique entre conservateurs et libéraux américains en vient toujours à colorer les débats sur l'art comme pour en détourner la finalité.

Le chapitre 7 intitulé *Retour : Les États-Unis vus de France* est essentiellement une synthèse des points importants du livre que son auteure tente de remanier selon trois motifs. Le premier est celui des « causes » pouvant rendre compte de la spécificité américaine et, entre autres, s'agit-il de lire que les objets eux-mêmes ont tendance à changer puisqu'il y a davantage aux États-Unis de ce type d'œuvre jouant sur les frontières morales. Il y aurait eu l'occasion ici d'une discussion intéressante sur les rapports entre production et réception de la culture, mais Heinich ne fait malheureusement qu'effleurer la question. Un autre motif — pour le moins bizarre et décentré — correspond aux « sujets », c'est-à-dire aux « logiques d'appartenance à un collectif d'opinion » (p. 129). Ce qui ne cesse jamais d'étonner Heinich, c'est la manière dont la consommation

et la discussion des œuvres d'art aux États-Unis sont organisées selon un clivage en clans qui fait en sorte que si l'un n'est pas de droite, il est de gauche ou que s'il n'est pas libéral, il est nécessairement conservateur. Enfin, dernier motif, Heinich revient sur le « contexte » américain pour souligner que ce qui est le plus frappant d'un point de vue français et européen et cette « hyper-moralisation de l'expérience » couplée à une « hyper-symbolisation de la représentation » (pp. 137–138). Peut-être, d'aucuns pourraient dire, mais encore. Ce qui est relativement troublant dans cette description, par exemple, tient à la façon dont est décriée une lecture herméneutique des œuvres qui dans le cas français passe pour de l'autonomie intellectuelle. Comme si la France interprétait mieux, comme si la France était « mieux ». Bien sûr, Heinich ne le dit jamais ouvertement — sauf parfois à insinuer que la France donne à voir des expériences plus « universelles » (p. 141) — mais elle ne réussit jamais non plus à en dissuader complètement le lecteur faute d'avoir appuyé ses arguments sur plus de détails, de cas, d'analyses, de discussions théoriques et, au final, sur plus de nuances.

Chaire MCD, Université de Québec à Montréal Jonathan Roberge

Jonathan Roberge est chercheur postdoctoral à la Chaire MCD de l'Uqam et *Visiting Fellow* au *Center for Cultural Sociology* à l'Université Yale. Son premier ouvrage intitulé *Paul Ricoeur, la culture et les sciences humaines* est paru en 2008 aux Presses de l'Université Laval. Il travaille actuellement à l'édition et à la rédaction de deux autres ouvrages : l'un collectif intitulé *Après la société ?* co-dirigé avec Y. Sénéchal et S. Vibert, l'autre portant sur la place de la culture dans l'espace public qui devrait s'intituler *The Cultural Transformation of the Public Sphere. How the New Forms of Criticism Affect Our Time*.
jonathan.roberge@yale.edu