

Nathalie Heinich
CNRS, Centre de Recherche sur les Arts et le Langage

ART CONTEMPORAIN, DÉRISION ET SOCIOLOGIE

Le propre de l'art contemporain est de cultiver toutes sortes de distances : distance physique entre l'artiste et son matériau, distance culturelle avec le bon goût, distance ontologique avec les critères définissant traditionnellement l'œuvre d'art, distance juridique et morale avec les règles de la vie en société¹... Parmi ces formes de distance, la dérision est l'une des plus constantes. Mais son statut ambigu nous place au cœur des problèmes posés, de façon générale, par l'utilisation même du terme de « dérision », quel que soit son domaine d'application : une fois de plus, « ce que l'art fait à la sociologie », c'est de nous obliger à nous interroger sur des notions qui nous paraissaient aller de soi².

Faut-il en effet — première acception — considérer la dérision comme une propriété de l'œuvre même, lorsque celle-ci constitue une profanation volontaire des valeurs artistiques, une « provocation » voulue par l'artiste, comme dans le cas du canular ? C'est là la définition ancienne du terme « dérisoire » : « qui est dit ou fait par dérision ». Ou bien — deuxième acception — faut-il considérer la dérision comme une interprétation critique, par les spectateurs, d'une œuvre perçue comme « dérisoire » ? C'est là la définition moderne de ce terme dans le dictionnaire : « qui mérite d'être tourné en ridicule » (et dont l'antonyme est « important »). Ou bien encore — troisième et dernière acception — faut-il y voir de la part de l'artiste une intention non seulement ludique mais politique, une volonté de contestation des valeurs établies, une forme de « subversion » ? Voilà qui nous ferait alors souvenir qu'un antonyme de « dérisoire » est « respectueux ».

Mais plus importante encore est la question suivante : face à ces trois interprétations, quelle posture le sociologue doit-il adopter ? Doit-il reprendre le discours des artistes, lorsqu'ils se vantent de tourner les valeurs de sens commun en dérision ? Ou le discours des opposants à l'art contemporain, qui le jugent « dérisoire » lorsqu'ils ne le décrètent pas « scandaleux » ? Ou encore le discours des défenseurs de l'art contemporain, qui voient dans son usage de la dérision

une nécessaire subversion des valeurs établies ? En d'autres termes, avec qui et, surtout, contre qui, faut-il rire (ou, éventuellement, s'indigner) ?

Ma réponse est claire : le sociologue n'a pas à reprendre les positions des acteurs, sauf à devoir renoncer à toute posture analytique lui permettant de comprendre, ou d'expliquer, les enjeux de ce dont il traite. On ne peut, comme on le dit vulgairement, avoir le beurre et l'argent du beurre, le privilège de l'objectivation et les bénéfices de l'action, fût-elle sur le mode de l'opinion. Reste donc, pour une sociologie « sous contrainte de rigueur », à expliciter et à analyser les usages et le sens, par et pour les acteurs, de cette pratique courante en art contemporain qu'est la dérision : nous sommes là, on l'aura compris, dans la tradition d'une « sociologie compréhensive ».

Transgressions : canulars et provocations

Dès les années 1840 étaient apparus les « Salons comiques » et les « Salons caricaturaux », qui moquaient indifféremment les œuvres exposées ou leurs spectateurs. Cette tradition continuera à s'exercer à propos des courants modernes du début du xx^e siècle (telle cette caricature intitulée « L'École moderne », dans *Le Journal amusant* du 2 mars 1912, où un peintre montre une toile vierge, signée, et explique à un spectateur effaré que « c'est un tableau tout ce qu'il y a de plus « futuriste » : il n'est encore que signé, et je ne le peindrai jamais »³). A cette époque la dérision par la caricature alla jusqu'à prendre la forme d'un véritable canular, à l'instigation de Roland Dorgelès, avec la célèbre toile exposée au Salon des Indépendants en 1910 sous la signature « Boronali » (anagramme d'« Aliboron », celui qui croit savoir tout faire) et réalisée avec la queue d'un âne trempée dans un seau de peinture⁴.

Le canular consiste ici à imiter une proposition mais en la réduisant à sa dimension la plus simple : une parodie en actes, qui vise à rabaisser et non pas seulement, comme le pastiche, à imiter ni, comme la contrefaçon, à faire prendre un objet pour un autre. Le canular artistique fait, si l'on peut dire, les demandes et les réponses : il met en scène l'interrogation quant à la valeur d'une œuvre en la reproduisant dans un autre « cadre » (une « fabrication » au sens de Goffman), dépourvu d'authenticité ; et il produit la réponse négative à cette interrogation, en faisant en sorte que l'œuvre « fonctionne » dans ce cadre inauthentique, ruinant ainsi la valeur de la proposition initiale. Il ouvre donc la voie à deux types de démystifications par la dérision : soit la démystification, par des spectateurs non-dupes, des œuvres inauthentiques, contre la duplicité des artistes (nous l'évoquerons plus loin) ; soit la démystification, par des artistes dupeurs, des valeurs d'authenticité, contre la naïveté des spectateurs.

C'est de cette seconde catégorie que relève la démarche dadaïste, contemporaine de la Première Guerre mondiale : elle introduit dans les pratiques des artistes — et non plus seulement à leur propos — cette dimension du rire et de la dérision, en poussant la logique du

canular jusqu'à ce qu'il devienne une proposition artistique « sérieuse », autrement dit, en termes goffmaniens, qu'il quitte le cadre de la « fabrication » pour investir celui du « mode ». Les readymades de Marcel Duchamp en sont les plus beaux fleurons, ambigus entre la farce du plaisantin et l'arme dûment pensée du révolutionnaire : c'est le rire propre aux modernes, qui force les frontières de l'art pour faire de l'iconoclasme un instrument de création. Et c'est ainsi qu'un urinoir, rendu impropre à son usage initial (arraché, donc, au « cadre primaire ») pour être présenté comme une œuvre d'art au Salon des Indépendants (interprétable comme canular, relevant d'une « fabrication ») se retrouve, deux générations plus tard, incarner le symbole par excellence de l'art contemporain (exposé, sur le « mode » de l'œuvre d'art, dans les plus grands musées du monde), tandis que son auteur apparaît comme « l'artiste du siècle ».

Au-delà des codes de la représentation, des normes du goût, de l'impératif de figuration, c'est la notion même de création qui se trouve transgressée dès lors qu'un objet existant dans le monde ordinaire (industriel de préférence) est proposé à l'exposition dans un lieu consacré aux œuvres d'art — salon, musée, galerie ou collection privée. Ainsi s'accomplit en actes une opération de déplacement des frontières de l'acceptabilité artistique, autorisant les différentes déclinaisons du conceptualisme, qui déplacent le lieu de la création : celui-ci en effet n'est plus dans la matérialité de l'objet fabriqué par l'artiste mais dans l'immatérialité du geste par lequel il fait ériger en œuvre d'art ce qui, sans lui, n'en serait pas une.

C'est dans cette radicale relativisation des critères de l'art que s'engouffrera, pour l'essentiel, l'art contemporain, qui usera de la dérision comme une arme privilégiée contre les critères esthétiques de sens commun⁷. Les exemples abondent, depuis Ben inscrivant en 1970 sur l'un de ses tableaux-écriture « L'art c'est de faire le pitre », jusqu'à François Morellet qui, admirateur d'Alphonse Allais, se définit lui-même comme un « rigoureux rigolard », se délectant à accrocher « en pagaille des tableaux blancs sur un mur blanc », en passant par Marcel Broodthaers qui, déclarant vouloir « inventer quelque chose d'insincère », construira son image de marque sur ses « panneaux de moules », emblèmes moqueurs d'une belgitude réduite à des accumulations de coquilles vides.

Il n'est pas étonnant que la plupart des propositions susceptibles d'être perçues comme des dérisions de la part des artistes contemporains portent sur cette valeur, fondamentale en régime de singularité, qu'est l'authenticité. N'en donnons ici qu'un exemple, parmi des dizaines, qui a l'intérêt d'emboîter la transgression de l'impératif de sérieux et de l'impératif d'originalité — deux réquisits essentiels de l'authenticité artistique. Dans l'une de ses premières performances, *Sudden Leap* (1968), l'artiste américain Paul McCarthy rendait hommage au *Saut dans le vide*, cette célèbre photo où l'on voit l'artiste français Yves Klein faisant un vol plané du haut d'un mur ; l'imitateur s'y blessa, pour apprendre plus tard que la photo en question était truquée, Klein n'ayant jamais réellement sauté. Ainsi l'original était inauthentique (Klein avait fait semblant de sauter dans le vide), de sorte que l'imitation de McCarthy opérait sans le savoir une remontée en authenticité, grâce à la littéralité d'un geste qui, paradoxalement, faisait du risque corporel pris par l'américain une pâle imitation du risque moral pris par son prédécesseur en

faisant circuler un faux, susceptible de disqualifier sa sincérité. Entre la sincérité de l'imitateur et l'originalité du truqueur, lequel des deux est le plus authentique, ou le plus inauthentique ? Lequel, surtout, est le plus vulnérable à l'accusation de dérisoire... ?

Réactions : la critique du dérisoire

De telles atteintes aux critères canoniques de la valeur artistique entraînent forcément des réactions de rejet. Celles-ci peuvent prendre les formes « dures » de la protestation indignée, du scandale, de l'appel à l'opinion publique, voire du procès⁶. Plus subtilement, les contempteurs de l'art contemporain utilisent parfois les armes mêmes des artistes qu'ils fustigent, en les traitant par la dérision.

Confronté à l'étrangeté d'un objet incongru, à sa « singularité » (au sens fort, qui n'est pas la simple « spécificité » mais la bizarrerie, l'écart aux normes, l'inadaptation aux cadres de perception et de jugement habituels), le spectateur a toutes chances d'éprouver un certain malaise. Face à un objet se présentant comme une œuvre d'art (et, plus généralement, comme susceptible d'être soumis à une épreuve d'authenticité), ce malaise deviendra la peur d'être victime d'une mystification, de prendre au sérieux ce qui ne méritait pas de l'être, de s'exposer au ridicule en stigmatisant un objet au nom d'un univers de valeurs dont il ne relève pas. Dans les termes de la « cadre-analyse » goffmanienne, on craint de traiter dans le « mode » de la présentation artistique ce qui serait en réalité une « fabrication », un dispositif de duperie.

Dans une telle situation, la dérision est une conduite qui, en contournant le registre très investi de la dénonciation indignée, permet d'éviter le risque du « mécadrage » de l'objet, qui ferait rejaillir le discrédit sur le discréditeur, conformément à l'apologue de l'arroseur arrosé. Or cette dérision peut prendre deux formes différentes, selon qu'on traite l'objet litigieux *par* la dérision, ou selon qu'on le traite *comme* une dérision. Dans le premier cas, il s'agit simplement d'en rire, ou d'en faire rire par l'ironie, comme de quelque chose qui ne mérite même pas l'effort de l'indignation. Dans le second cas, il s'agit de suggérer, ou d'affirmer, que cet objet est lui-même le produit d'une stratégie de dérision de la part de son auteur, autrement dit que celui-ci a bien tenté, sinon une véritable mystification, du moins une bonne (ou mauvaise) plaisanterie.

Et ce type de « cadrage » de la situation par l'hypothèse de la dérision — ou du « second degré » — s'obtient à son tour de deux façons : soit par le rire, qui met le rieur dans le même camp que l'auteur de la plaisanterie, et lui évite le risque d'être mystifié en le rendant complice, et non pas dupe ; soit par la dénonciation plus ou moins indignée de la mystification, de la fumisterie : laquelle permet de maintenir l'expression de l'indignation face à un objet dérangeant, perturbant, transgressif, mais en dirigeant cette indignation non vers les caractéristiques de l'objet lui-même, mais vers la nature supposée de l'acte dont il est le produit, c'est-à-dire vers

les intentions de son auteur. C'est là qu'interviennent toutes les accusations de « fumisterie » qui émaillent comme des poncifs l'histoire des réactions à l'art moderne.

Typique du traitement des transgressions artistiques par la dérision est le rire des spectateurs des Salons, dont les critiques font parfois une attestation de l'inanité des œuvres en question : « Il y a des gens qui pouffent de rire devant ces choses », écrivait Albert Wolf à propos des impressionnistes dans *Le Figaro* du 23 avril 1876. Le même pratiquait également l'ironie, par hyperbole : « Après l'incendie de l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition qu'on dit être de peinture (...). Et c'est un amas de choses grossières qu'on expose au public, sans songer aux conséquences fatales qu'elles peuvent entraîner. Hier on a arrêté rue Le Peletier un jeune homme qui en sortait mordant les passants ».

L'utilisation de la dérision, en tant qu'imputée à l'intention du créateur, ouvre donc la voie à une disqualification de l'authenticité de l'œuvre, laquelle ne relèverait pas de l'art mais, au mieux, de la blague ou de la farce et, au pire, de la fumisterie, de la tromperie cynique. Il devient alors possible de jeter le doute sur la nature même de l'objet en l'excluant de la catégorie des œuvres d'art, ne serait-ce que par des stratégies rhétoriques telles que l'usage des guillemets ou du préfixe « soi-disant » : ces ouvrages « qu'on dit être de peinture », ces « soi-disant artistes », écrivait Albert Wolf, toujours à propos des impressionnistes. Et ce seront à l'inverse leurs défenseurs acharnés qui, cinquante ans plus tard, auront recours aux mêmes arguments contre les peintres de la génération suivante, celle du fauvisme, du cubisme, du futurisme : ainsi l'avocat Guiboud-Ribaud stigmatise en 1927 *Les Tartufes de l'art*, de même que l'écrivain et critique Camille Mauclair dénonce l'année suivante *La Farce de l'art vivant*.

En jetant un doute sur l'authenticité des intentions de l'auteur, présumées non respectueuses des valeurs artistiques, voire hostiles au public, l'hypothèse du canular s'efforce de transformer le « cadre » de perception et de traitement de l'objet en question, en le faisant basculer du « mode » de la représentation artistique à la « fabrication », destinée à duper. Formulée par un spectateur sceptique, ou indigné, elle a pour fonction de se défendre — agressivement — contre l'agression exercée par une proposition dont le statut est encore trop singulier pour qu'elle soit intégrée à la catégorie des œuvres d'art sans dommage pour la définition de cette catégorie. L'hypothèse du canular constitue donc un jeu — sérieux — sur l'authenticité artistique, destiné à maintenir l'intégrité des frontières mentales et matérielles de l'art, que les œuvres d'art moderne et contemporain ont pour effet de mettre à l'épreuve⁷.

Si le canular se distingue clairement de la parodie en ce qu'il est un dispositif destiné à duper (l'un et l'autre ayant par ailleurs la même visée dénonciatoire, par la moquerie, par l'ironie), la ligne de partage est moins nette entre parodie et pastiche : lequel vise avant tout à démontrer l'habileté de l'imitateur, mais peut être interprété aussi bien comme démonstration du peu de talent nécessaire à l'imité que comme témoignage d'admiration de l'imitateur, désireux d'« en faire autant ». Ainsi, lorsqu'un bouquiniste du quai de Conti, proche du Pont-Neuf emballé par

Christo, exposait sa vieille chaise « emballée par moi-même » (ou quand des lycéens « emballèrent » un mur de leur établissement, à l'instigation d'un professeur), il était bien difficile de faire le partage entre parodie dénonciatoire et pastiche admiratif de l'œuvre de Christo.

C'est là un bel exemple de la « vulnérabilité transformationnelle » des cadres, laquelle implique aussi l'ambiguïté des interprétations possibles d'une même situation. Lorsqu'un objet trivial est mis en circulation de façon à être traité comme une œuvre d'art, ou lorsqu'une œuvre est dépouillée de ses caractéristiques distinctives jusqu'à ne différer qu'imperceptiblement d'un objet ordinaire, alors la frontière entre « cadre primaire » — celui de l'expérience « au premier degré » — et « mode » — celui de la représentation, de la mise en scène, du regard esthétique — se trouve perturbée, bousculée, brouillée. Et ce jeu sur la transformation des cadres appelle lui-même le jeu, par d'autres transformations succédant à la première : à partir du moment où on est dans le « second degré », il est plus facile d'y rester — en maintenant la communication dans le registre de l'ironie — que de revenir au « premier degré » ; de même, quand un artiste a mis en scène le jeu sur les frontières de l'art, le spectateur est lui-même tenté de prolonger le jeu, en systématisant les effets d'incertitude. Parfois aussi il ne peut même pas échapper au jeu, parce que le jeu s'est, pour ainsi dire, emparé de la situation, de sorte que même les réactions « sérieuses » viennent accentuer les effets d'incertitude au lieu d'opérer le retour au sérieux : exactement de même que dans un groupe fonctionnant sur le mode ironique, une intervention qui ne l'est pas aura tendance à être traitée comme telle, le raisonneur se trouvant enrôlé de fait dans le jeu des rieurs.

Ainsi, lorsque les spectateurs s'indignent, s'étonnent, se trompent, le font-ils au premier degré, ou au second degré ? S'agit-il de leur part d'une naïveté disqualifiante, qui trahit leur éloignement du monde de l'art, ou d'une ironie disqualificatrice, qui révèle leur familiarité et leur aisance à jouer avec ses codes ? Les nombreux traitements de l'art contemporain par la dérision — parodies et pastiches, vraies ou fausses méprises — témoignent de l'extraordinaire compétence à ce maniement de l'ironie que manifestent de simples spectateurs en réponse à des œuvres qui, littéralement, invitent à jouer avec elles comme elles-mêmes jouent avec les codes perceptifs.

Intégrations : l'interprétation par la subversion

Transgression ludique des frontières de l'art par la dérision des critères de sens commun, réaction critique à cette transgression par la dérision de ces œuvres : arrive alors le troisième moment, celui où les œuvres transgressives sont intégrées aux frontières nouvellement agrandies. La dérision alors — lorsque dérision il y a — tend à être interprétée par les admirateurs de ces œuvres comme l'effet d'une intentionnalité de l'artiste qui n'est plus réductible à un simple jeu, et encore moins à une fumisterie : c'est une intention subversive qui fonde la valeur de la proposition.

Cette potentialité subversive de l'œuvre peut être d'ordre politique : ce fut le cas par exemple aux États-Unis avec l'affaire Nelson, du nom de l'artiste qui accrocha dans la galerie de l'école de l'Art Institute de Chicago, pour l'exposition annuelle des étudiants, un portrait du maire Harold Washington vêtu de sous-vêtements féminins (mort le 23 novembre 1987, il avait été le premier maire noir de Chicago, dont l'élection avait représenté une victoire historique mais précaire). Elle peut viser également des valeurs morales, religieuses ou sexuelles, comme c'est très souvent le cas aux États-Unis : pensons, parmi une multitude d'exemples, au *Piss Christ* d'Andres Serrano, photographie d'un crucifix plongé dans un liquide jaune, qui déclencha une mobilisation nationale à partir de son exposition à Philadelphie⁸.

En France, la dérision touche plutôt des valeurs internes au monde de l'art, et en particulier les attentes de « sens », de « significations », ordinairement projetées sur le travail artistique. Ainsi les artistes jouent beaucoup de la mise en scène de la futilité : telle Annette Messager avec ses imageries de roman-photo, ou Sylvie Fleury avec ses *Shopping bags*, sacs de produits de luxe qu'elle place non sur des socles ou des cimaises (selon la tradition du readymade) mais dans un coin de la galerie, comme si une visiteuse fortunée les y avait oubliés. Et les critiques, à leur tour, font de ce jeu sur le dérisoire un critère positif pour l'évaluation de l'œuvre : « C'est un travail assez imbécile d'une certaine façon, mais très intéressant par sa littéralité », commente un membre d'une commission d'achat à propos d'un jeune artiste qui « copie à la main, à l'ancienne, le texte et l'image, à l'aquarelle. Il y a quatre panneaux qui font un numéro de *Télé Z* ».

Les créateurs se démarquent ainsi de l'éthique romantique de l'investissement total dans la création, qui a contribué à construire un de ces « stéréotypes de singularité » auxquels il leur faut justement s'opposer dès lors qu'ils veulent affirmer une singularité dégagée des standards. Remarquons toutefois que la subversion vise alors le rapport populaire à l'art beaucoup plus que l'élite qui, elle, intègre aisément le détachement à l'égard des valeurs. Voilà qui brouille considérablement de la dimension politique volontiers attachée à la notion de « subversion », d'où l'évident malaise de la culture de gauche face à l'art contemporain, qui exalte sa dimension avant-gardiste au détriment de sa dimension populiste : plus il s'éloigne des valeurs établies, plus il s'aliène le peuple. Ce n'est là qu'un des éléments — mais non des moindres — qui explique la crise structurelle de l'art contemporain en France depuis une quinzaine d'années.

Mais cette dimension subversive de la dérision (ne s'agit-il que de la subversion des attentes esthétiques de sens commun), dans quelle mesure est-elle dans l'œuvre elle-même, ou dans les mots des commentateurs ? Observons par exemple comment une critique d'art publiant dans une revue sociologique rend compte d'une installation du « Cercle Ramo Nash » (Yoon Ja et Paul Devautour) consistant à déplacer le secrétariat du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur dans les salles d'expositions (c'était à Marseille en 1994) : « Les artistes du Cercle Ramo Nash (identité fictive conçue en 1987 selon le modèle du "groupe d'artistes") se sont chargés avec une imperturbable ironie de dire à l'art contemporain ses quatre vérités. »⁹ Soulignant les « complicités » dans le milieu de l'art (« Le facteur le plus efficace est sans aucun doute la complicité spontanée de nombreux critiques d'art (dont certains cumulent les fonctions de

directeur de centre d'art, directeur de publications, commissaire d'expositions) qui se prêtent au jeu tout en le divulguant confidentiellement, et grâce auxquels aussi il a été possible aux Devautour de maîtriser les éléments d'habitude incontrôlables, tels que le communiqué de presse ou le compte rendu d'exposition », l'auteur ne va pourtant pas jusqu'à s'inclure elle-même dans cette « complicité », quoique son propre commentaire contribue à la valorisation de la proposition par le travail d'interprétation : « L'inouï de la démarche de Yoon Ja et Paul Devautour est d'avoir réussi à intégrer, dans la forme même de l'œuvre, la double question de l'ensemble de l'héritage artistique et de l'ensemble des relations et contraintes sociales qui, tout en étant aujourd'hui reconnues comme déterminantes, restent habituellement perçues comme périphériques à la production esthétique proprement dite ». Aussi peut-on se demander s'il n'entre pas quelque naïveté dans son étonnement que l'« insertion » de cette œuvre ait été aussi aisée (« Mais plus extraordinaire encore que l'envergure de cette « fiction » considérée en elle-même, est le fait qu'elle ait réussi à s'insérer facilement dans un milieu dont elle ne cesse de dévoiler les idées reçues et les mécanismes cachés »), et dans sa conviction qu'existerait une capacité de subversion dans une proposition aussi vite absorbée par le monde de l'art qu'ignorée en-dehors de ce monde : « Si bien qu'elle devient la preuve vivante que le milieu de l'art s'accommode de tout pourvu qu'on y mette « les formes », et ne se soucie pas de faire la différence entre des œuvres potentiellement dangereuses et des œuvres définitivement inoffensives ». Car n'est-ce pas d'abord l'action des critiques dans ce « milieu de l'art » qui, en y mettant « les formes » (c'est-à-dire le discours d'accompagnement), contribue à rendre « définitivement inoffensives » des œuvres « potentiellement dangereuses »¹⁰ ?

La place de la sociologie

Voilà qui nous ramène directement à la fonction du discours sociologique. Dès lors en effet qu'il s'exerce, comme dans l'exemple ci-dessus, sur le registre herméneutique de l'interprétation de l'œuvre, il risque fort d'en alimenter la valorisation : voir dans une proposition artistique une intention subversive, c'est déjà la lester non seulement d'un sens mais aussi, conjointement, d'une valeur, du moins pour tous ceux — et ils sont aujourd'hui nombreux — qui ont investi positivement le détachement à l'égard des valeurs communes. Et c'est, corrélativement, prendre parti dans l'analyse même de l'objet, puisque c'est, d'une part, choisir l'une des trois options ouvertes aux acteurs (dérision ludique par les artistes, dérision critique par les spectateurs, dérision subversive par les œuvres) et, d'autre part, doter la dérision d'une potentialité politique ou éthique, laquelle relève non d'une description analytique, propre au discours sociologique, mais d'un jugement de valeur, propre au discours d'une certaine catégorie d'acteurs — ceux qui valorisent et la dérision et, en elle, l'idée de subversion des valeurs.

Comment sortir de cette difficulté ? La seule issue consiste, me semble-t-il, à limiter l'objet de l'analyse sociologique, aussi strictement que possible, à une *description* des situations, ce qui

élimine *de facto* toute intention herméneutique en même temps que toute position axiologique. Voilà qui oriente inévitablement le travail du sociologue vers une *pragmatique*, tant des œuvres elles-mêmes (ce qu'elles font aux spectateurs) que des discours tenus à leur propos et des actes qu'elles suscitent.

Une telle restriction a pour effet de limiter les conclusions du sociologue, qui analysera la dérision en art contemporain non comme l'effet d'une blâmable fumisterie, ou d'une louable subversion de « la société » mais, simplement, comme une dimension constitutive de ce genre artistique, cohérente avec l'ensemble de ses caractéristiques, inscrite dans son histoire propre. Rien n'empêche d'ailleurs de mettre également en évidence, plus généralement, sa consonance avec cette culture du second degré qui est devenue si familière à une génération et à un milieu social. Mais il ne s'agira plus alors de trancher, comme doivent faire les acteurs confrontés à la dérision, entre respect des valeurs et distance aux valeurs : il s'agira de comprendre les principes qui permettent aux acteurs de le faire.

Sans doute est-ce là une position modeste, qui autorise mal les diagnostics généraux et moins encore les prophéties. Mais au moins a-t-elle l'avantage de ne pas outrepasser les bornes déontologiques du « savant », en lui évitant de se prendre pour un « politique ».

NOTES

1. Les exemples présentés dans cet article sont empruntés à mon ouvrage : *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minit, Paris, 1998, auquel je me permets de renvoyer pour de plus amples précisions.
2. Cf. N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minit, 1998.
3. Reproduit in Denys RIOUT, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, J. Chambon, 1996, p. 235.
4. Cf. Daniel GROJNOWSKI, « L'Âne qui peint avec sa queue. BORONALI au Salon des Indépendants, 1910 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 88, 1991.
5. Sur la différence (générique et non pas chronologique) entre « art moderne » et « art contemporain », cf. Nathalie HEINICH, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Échoppe, Paris, 1999.
6. Pour des analyses détaillées de quelques-uns de ces cas, cf. Nathalie HEINICH, *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, J. Chambon, 1998.
7. Tout ceci a été développé in Nathalie HEINICH, « L'hypothèse du canular : authenticité et gestion des frontières de l'art », in *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1999.
8. Cf. Nathalie HEINICH, « From Rejection of Contemporary Art to Cultural War », in Michèle LAMONT, Laurent THÉVENOT (eds), *Rethinking Comparative Cultural Sociology*, Cambridge University Press, 2000.
9. Inès CHAMPEY, *Liber*, septembre 1994.

10. Ce constat avait déjà été effectué — mais sur un mode ouvertement critique envers les œuvres, et non pas, comme nous le faisons ici, au titre d'interrogation sur le discours sociologique — par Pierre BOURDIEU : « Paradoxalement, rien n'est mieux fait pour montrer la logique du fonctionnement du champ artistique que le destin de ces tentatives, en apparence radicales, de subversion : parce qu'elles appliquent à l'acte de création artistique une intention de dérision déjà annexée à la tradition artistique par Duchamp, elles sont immédiatement reconverties en « actions » artistiques, enregistrées comme telles et ainsi consacrées par les instances de célébration. L'art ne peut livrer la vérité sur l'art sans la dérober en faisant de ce dévoilement une manifestation artistique » (« La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 8).