

---

## En quête de réceptions : le deuxième cercle

### Approche sociologique et culturelle du fait artistique

---

Pour écrire la vie sociale des œuvres, on a alternativement eu recours à différentes explications concernant le possible pouvoir d'influence de l'art. Le modèle miraculeux lui attribue une faculté d'interpellation où le contexte et les apprentissages ne comptent pour rien. Telle la parole divine, les chefs d'œuvres parleraient naturellement aux élus, d'où qu'ils viennent. Une variante de ce modèle suppose que, comme les messages chiffrés, les œuvres canoniques doivent se "décoder" et que les apprentissages scolaires et l'appartenance à un milieu cultivé sont de nature à ouvrir les portes du "mystère" artistique. A l'inverse, les postures relativistes ont suggéré que la culture est affaire de tous et que toute interprétation, proche des œuvres du répertoire ou éloignée, aberrante ou non, doit être prise en compte et scrupuleusement analysée.

La sociologie de la réception<sup>1</sup>, au moins en ses commencements, a été relativiste. Par nature, elle se dotait des moyens techniques permettant de rendre compte de *toutes* les "lectures" des œuvres. Mais se faisant, elle portait en elle sa propre contradiction. Rien au monde n'est en effet strictement ininterprétable, mais en se dotant des moyens techniques permettant d'isoler les strates signifiantes de l'œuvre effectivement interprétées, cette approche empirique a mis en évidence la présence — moins marginale qu'on aurait pu le croire — des interprétations inchoatives et erratiques. Si aucune sémiologie de l'art n'a pu faire la preuve de l'existence de codes artistiques, la sociologie n'a pu, à l'inverse, caractériser le commerce de l'art comme une pratique ouverte et dérèglementée.

---

<sup>1</sup> Nous parlons ici des sociologies qui ont pris la peine de décrire les interprétations anonymes de l'art, appréhendées empiriquement et non recomposées hypothétiquement à partir des seules analyses d'œuvres.

En définitive, dans ce jeu du tout ou rien, les sociologies ont cherché à régner sans partage. Or, comme fait culturel l'activité artistique est dotée, comme le soulignait Max Weber d'une certaine "légalité interne", due essentiellement au fait que certaines techniques artistiques ont pu, à certains moments de leur histoire, être rationalisées. Il suit que le chassé croisé culturel et historique dont les sciences sociales ont à démêler les fils doit, autour de ces questions, s'ouvrir pour tisser une problématique moins sociologiste dans l'exclusive. C'est ce que nous tenterons ici de proposer.

Ce faisant le raisonnement que nous poursuivons tentera la synthèse de quatre thématiques d'analyse, au centre de laquelle se trouve une certaine approche des réceptions. Dans cette polyphonie, le réexamen de l'approche morphologique des groupes qui font cercle autour des œuvres d'art, de la sociologie weberienne de la musique fondée sur une histoire des rationalisations artistiques, comme de la contestation des approches étroitement disciplinaires — les arts du temps laissent apparaître trop de similarités pour qu'on sacrifie à la traditionnelle "spécificité" des différentes sphères d'activité artistique — vient donner un contrepoint de tous les instants à l'approche "réceptionniste" qui est le foyer d'origine des enquêtes sur lesquelles se fondent nos considérations.

Il n'est pas inutile de décrire ces quatre thématiques en quelques phrases étant entendu qu'il ne nous est pas possible ici de les développer, puisque nous n'insisterons dans cet article que sur la dimension morphologique de notre construction :

(1) La morphologie sociale des groupes qui font cercle autour d'œuvres d'art est aujourd'hui partiellement connue puisque depuis une vingtaine d'années les enquêtes socio-démographiques se sont multipliées pour décrire toutes les facettes d'un univers social à la fois stable dans le temps — les pratiques de sortie sélectionnent aussi fortement les fractions sociales qui leur sont attachées en période de rareté comme d'abondance d'offre culturelle — et stable socialement — la probabilité d'appartenir à ces groupes augmente le plus fortement en raison du temps de scolarisation. Les rôles de l'enseignement et de la

critique savante sont ainsi décisifs pour la conformation des groupes qui font cercle autour de l'art. Or le premier paradoxe mis en évidence par les enquêtes de réception conduit à remarquer que *ces groupes adoptent rarement les principes d'interprétation savants*. En sorte que ces valeurs ne sont jamais l'apanage que des seuls professionnels et des amateurs.

Si l'étude des mondes professionnels de l'art, de leurs évolutions et de leurs reproductions offre à la sociologie un matériau assez transparent, il n'est néanmoins *pas possible de prédire socialement* ce qui conduit une petite fraction des groupes privilégiés qui fréquentent les arts savants à une plus forte conversion, à une adhésion culturelle plus entière qui définit l'habitué ou l'amateur. Il s'en suit que la morphologie sociale pertinente, sur laquelle se base l'étude des fréquentations et des comportements interprétatifs des groupes qui cultivent les arts savants doit être conjointement élaborée selon des principes mixtes, à la fois sociaux *et culturels*. Bref, il existe deux principes actifs qui façonnent les groupes qui, au-delà du monde de la création artistique, constituent un *second cercle* autour de l'art, d'un côté les schèmes sociaux incorporés — appartenance de milieu et scolarisation — et de l'autre les matériaux artistiques pratiqués qui influencent et conforment culturellement ceux qui les pratiquent de près.

(2) La sociologie weberienne de la musique<sup>2</sup> aménage la seule histoire de l'art que les sciences sociales puisse revendiquer : une histoire empirique de l'art. Max Weber laisse de côté les valeurs esthétiques qui sont insusceptibles d'une évaluation comparée pour les sciences empiriques<sup>3</sup>. Ces dernières doivent, pour l'auteur de l'*Ethique protestante* et des *Essais sur la théorie de la science* (ETS) concentrer leur attention sur une histoire empirique de l'art<sup>4</sup> qui "se limite strictement à la

---

<sup>2</sup> est de nos jours fort mal connue. *Les fondements rationnels et sociaux de la musique* dont la traduction et la présentation en langue française ne saurait tarder présente l'essentiel de la sociologie weberienne de l'art. Il s'agit d'un texte particulièrement touffu dont on ne peut rendre compte en quelques paragraphes

<sup>3</sup> "Il n'est pas possible de faire ces évaluations avec les moyens de la recherche empirique: elles dépassent donc sa tâche. par contre elle est en mesure de tirer davantage du concept de "progrès" entendu dans un sens purement technique, rationnel et univoque (p. 446)..." in *Essais sur la théories de la science*, Plon, 1965.

<sup>4</sup> "(...)la notion de "progrès technique", comprise de façon correcte, constitue vraiment le domaine de l'histoire de l'art, parce que ce concept, ainsi que son influence sur la création artistique, comportent précisément la seule chose empiriquement constatable dans le

détermination des moyens techniques dont une volonté artistique se sert dans une intention déterminée et bien arrêtée (p. 447 *in ETS*).”<sup>5</sup>. En définitive, l’exploration qu’avait entrepris entreprend M. Weber dans l’ouvrage qu’il a consacré aux *Fondements rationnels et sociaux de la musique* se dotait d’une limite propre à circonscrire le domaine des techniques musicales comprises au sens large du terme puisque son étude porte autant sur les échelles musicales, les types de plurivocalité ou l’évolution des instruments de musique<sup>6</sup>.

Des deux principes actifs — dont nous parlions il y a un instant — qui conforment les groupes qui font cercle autour de l’art, l’influence culturelle des matériaux artistiques pratiqués à un moment de notre histoire est sans doute le plus difficile à mettre en évidence. Néanmoins les pistes que proposent Max Weber sont suffisamment claires pour orienter notre travail de recherche et proposer quelques réponses à cette question délicate.

(3) Une des implications majeures de cette inscription dans une histoire des techniques musicales réside dans la contestation des approches généralistes ou étroitement disciplinaires de la sociologie des arts.

---

développement de l’art, ce qui veut dire celle qui reste étrangère à une évaluation esthétique (p. 447) *in Essais sur la théories de la science*, Plon, 1965.

<sup>5</sup> Aussi la dissociation entre “progrès techniques” et “valeur esthétique” peut d’ailleurs se marquer historiquement de deux façons : “Il est même souvent arrivé que le progrès “technique” se soit manifesté d’abord dans les oeuvres qui, du point de vue de la valeur esthétique, sont nettement imparfaites ” et en second lieu : “[...] l’utilisation d’une technique déterminée, si évoluée soit-elle, n’apporte pas la moindre indication de la valeur esthétique d’une oeuvre (p. 451) *in Essais sur la théories de la science*, Plon, 1965.

<sup>6</sup>« D’autres peuples ont eu probablement un oreille musicale plus développée que la nôtre ; à coup sûr, ils ne l’avaient pas moins délicate. Diverses sortes de polyphonies ont été largement répandues dans le monde. On trouve ailleurs que chez nous le déchant, le jeu simultané de plusieurs instruments. D’autres ont connu et calculé nos intervalles rationnels musicaux. Mais la musique rationnellement harmonique - contrepoint et harmonie - ; la formation du matériel sonore à partir des accords parfaits ; notre chromatisme et notre enharmonie, non pas rapportés à un système de distances [distanzmäßig], mais, depuis la Renaissance, interprétés en termes d’harmonie rationnelle; notre orchestre groupé autour du quatuor à cordes, avec son ensemble organisé d’instruments à vent et sa basse continue ; notre système de notation, qui a rendu possibles la composition et l’exécution de la musique moderne et en assure l’existence durable ; nos sonates, symphonies, opéras - bien qu’il y eût dans les arts musicaux les plus divers musique à programme, altérations tonales et chromatisme - et le moyen de les exécuter, c’est-à-dire nos instruments fondamentaux : orgue, piano, violon, etc.-, voilà qui n’existe qu’en Occident.

Selon Max Weber il est des sphères d'activité qui se prêtent mal à rationalisation. Dans "Parenthèse théorique", Weber note que l'art fait partie des "*puissances de la vie mondaine dont l'essence est foncièrement a-rationnelle ou anti-rationnelle*". Des ensembles cohérents, notamment dans les arts musicaux et plus généralement dans les arts du temps font exception et donnent matière à des séries ordonnées rationnellement. Des raisons sémiologiques, sur lesquelles nous ne pouvons nous étendre ici, concourent à expliquer cette singularité<sup>7</sup>. On notera simplement que de nombreux résultats empiriques — isolés par l'enquête de réception — valident ce regroupement.

(4) Enfin il sera souvent question dans cet article de la sociologie ou de la sociographie empirique de la réception. L'expression "sociologie de réception" est, sans conteste, moins énigmatique de nos jours qu'elle ne l'était il y a seulement cinq ans : un certain nombre de recherches actuelles se développent en effet autour de ce label. Le propos est assez simple. On a connu jusqu'ici — notamment par l'apport de la génération de sociologues de l'art qui nous a précédé — de très nombreux travaux socio-démographiques. A l'aide de techniques statistiques, les sociologues ont cherché à répondre à des questions simples mais utiles, telles que : "quels groupes sociaux fréquentent les concerts, les musées, etc.," bref "qui fréquente quoi?", "quels choix d'objets opèrent les uns et les autres ?" "de quelle façon ? etc." Ainsi, on connaît maintenant assez bien les contextes des pratiques artistiques. La sociologie de la réception a voulu également accéder à des problèmes plus fondamentaux et savoir ce que font ces publics face aux œuvres qui sont exposées ou exécutées en concert. Il s'agissait dès lors de répondre à des questions comme : "quel type d'interprétation les publics anonymes ont-ils ? Y a-t-il de fortes différenciations dans les écoutes ou les regards des uns et des autres ? En définitive, la sociologie de la réception tente de décrire *l'interprétation anonyme des œuvres, avec ses conformismes et ses espaces de liberté*.

Décrire les activités interprétatives anonymes impose *un travail ethnographique*. Les décrire sociologiquement conduit à opter pour une

---

<sup>7</sup>Notamment autour de la notion saussurienne de linéarité du signifiant et des conséquences qu'il faut en tirer.

“ethnographie quantifiée”<sup>8</sup>, c’est-à-dire à effectuer sur un assez grand nombre de cas une quantification des actes sémiqes<sup>9</sup> des visiteurs d’un musée ou des auditeurs d’une pièce musicale afin de traiter ces actes comme révélant une interprétation de la pièce vue ou écoutée. Mais, nous l’avons dit, on ne saurait s’arrêter ainsi en chemin : la description des réceptions esthétiques n’est qu’un préalable bien qu’elle constitue un filon descriptif qui n’est pas dénué d’intérêt et peut satisfaire la curiosité de ceux qui explorent la “chose” sociale sous divers angles. Dès que l’on aborde la notion d’interprétation — anonyme ou savante — apparaissent en effet des questions plus fondamentales par lesquelles le statut des pratiques et des objets artistiques est en question.

## 1. Les arrières plans occultés de l'histoire culturelle.

"Tous ces tableaux sont sublimes, mais pas un seul n'est parfait, *voilà ce que dit Irrsigler, d'après Reger. Tout de même les gens ne vont au musée que parce qu'on leur a dit qu'un homme cultivé doit y aller, pas par intérêt, les gens ne s'intéressent pas à l'art, quatre-vingt-dix-neuf pour cent de l'humanité, en tout cas ne s'intéresse pas le moins du monde à l'art, voilà ce que dit Irrsigler, d'après Reger, mot pour mot*"<sup>10</sup>. Sans doute l'acidité critique de Thomas Bernhard peut-elle être interprétée tel un habile effet de manche rhétorique nourri de contre-intuitions ou de pures provocations propres à déjouer les mots d'ordre édifiés par l'histoire culturelle ; toutefois, la violence qu'elle ménage, et dont on se gardera de mesurer la légitimité du

---

<sup>8</sup> Cf. *Temps donné au tableaux*, notamment p. 11-16

<sup>9</sup> Nous subsumons sous ce terme générique - employé ici dans le sens de Luis J. Prieto *in Messages et Signaux*, PUF, 1966, qui l’emprunte lui-même à Eric Buyssens - toutes les manifestations circonstanciées produites par le spectateur dans son rapport aux oeuvres. Les discours noués autour d'une oeuvre sont une de ces manifestations ; mais les enquêtes de réception telles que nous les concevons s'intéressent principalement - et nous le verrons au cours de cet article - à des actes sémiqes moins "contrôlés" par le spectateur ; on peut citer par exemple, le temps relatif qu'il passe devant un tableau, les pointages préférentiels qui effectue à l'écoute d'un extrait musical, les prélèvements narratifs pertinents au sein d'une séquence filmique. Ainsi, l'on tente modestement de se dédouaner du même coup des commentaires lettrés par trop corrélés avec une maîtrise de la langue dont on sait bien qu'elle est inégalement partagée par une population hétérogène tant par son niveau de diplôme que par son rattachement à un milieu socio-culturel d'origine.

<sup>10</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Éditions Gallimard, 1988.

bien-fondé, nous apparaît clairement comme une posture "herméneutiquement" saine pour ancrer une analyse sociologique du *fait artistique* dans une perspective ouverte quant à l'interprétation des manifestations identifiables en tant qu'*actes sémiologiques*, justiciables des réceptions inscrites tant sur un registre public qu'historique. En réalité, l'extrême diversité des réalités artistiques, leurs formes mouvantes, leurs localisations historiques, sociales et culturelles très variables, rendent l'étude empirique de ces faits particulièrement délicate. On l'a souvent remarqué, il faut disposer de définitions précises de ces faits pour entreprendre leur étude et ce préalable suppose un relevé empirique. Hors des ballises empiriques dont les sciences sociales agrémentent leur parcours une certaine confusion semble régner : comment établir la carte des pratiques artistiques sans en connaître initialement les caractéristiques ? De la sorte, chaque tentative analytique est, en ses commencements, fragilisée par des incertitudes fondamentales. Et la confusion règne : peut-on énumérer les objets et les actes auxquels il convient d'attribuer le terme "artistique", peut-on démêler les fondements hétérogènes de la posture contemplative — la contemplation de la nature n'est-elle pas, en un sens, un acte esthétique ? peut-on dresser la topographie des mondes artistiques ? Quel pourrait être l'état des caractéristiques et des moyens dont use un artiste pour créer ce qu'il considère — ou que d'autres considèrent — comme un objet ou un acte artistiques ? Quelles sont les singularités disciplinaires des créations — la poésie contemporaine est-elle littéraire ? Théâtrale ? Musicale ? Plastique ? Ou tout cela à la fois ?

Pour compliquer encore ce débat passablement confus, ces questions spéculatives, qui, longtemps, ont fait partie du domaine privé universitaire, débordent aujourd'hui le cadre spécialisé des humanités pour être investies et agitées par les artistes eux-mêmes. A la confusion théorique se joint celle politique qu'entretiennent artistes et entrepreneurs culturels. Chacun d'entre eux a intérêt à faire enregistrer de nouvelles mines que des cautions intellectuelles doivent immédiatement consolider. Ainsi s'explique la place dominante accordée aux artistes-intellectuels, qui, d'une main explorent un

chantier esthétique et de l'autre en assurent la promotion intellectuelle ou même littéraire<sup>11</sup>.

Ainsi, aujourd'hui, l'analyste désintéressé est soumis à de rudes pressions. S'il ne tente pas de placer l'un des siens et s'il n'espère en rien agir sur la bourse des valeurs, bref, s'il renonce à être le vassal des entrepreneurs de l'art contemporain<sup>12</sup>, le sociologue peut aussitôt être requis par les vieilles lunes esthétiques qui ont orienté son adolescence. Il doit renoncer alors à souligner l'explosion inventive de son siècle, à encenser l'époque qui a su nourrir très largement nombre de viviers artistiques partis à la conquête de terres nouvelles. Dès lors, il invoquera, par dépit, la décadence des arts plastiques d'un XXe siècle qui a vu fleurir l'expérimentalisme, les "gadgétisations" aguicheuses ou les ascétismes provocateurs.

Bref, dans cette cacophonie analytique, dresser une topographie des faits culturels contemporains est une entreprise bien délicate à laquelle il est tentant de se soustraire.

Pourtant, si l'on y regarde de plus près, *l'entreprise sociologique* est moins incertaine que l'analyse spéculative, elle possède ses frontières et ne devrait pas craindre le tourbillon des opinions, lettrées ou semi-lettrées. *Sa tâche est, dès l'origine, limitée.* Pour la philosophie, les contours du continent artistique peuvent être facilement étendus et Jean Molino, a raison d'affirmer — en philosophe — qu'entre la contemplation du monde et d'une œuvre d'art n'existent pas de différences de *nature*, et qu'en conséquence la sphère d'activité artistique peut être étendue au-delà des objets qui ont reçu, par décision humaine, une orientation esthétique. Au regard stricte du sociologue les frontières du fait artistique sont fatalement contingentées par une considération qui fonde, au reste, la démarche sociologique en sa singularité : *est artistique ce qui est considéré comme tel à un moment donné et dans une configuration*

---

<sup>11</sup> Et qui se distinguent, au reste, des artistes-analystes qui, dans l'histoire universelle, ont existé dans de nombreux univers culturels.

<sup>12</sup> Les sciences sociales ont pourtant tout intérêt à se dérober à leurs tâches en se plaçant dans l'orbite des "politiques culturelles", que ce soit pour le conseil du Prince, afin de dénoncer les atteintes faites aux règles républicaines ou encore pour le soutien de nouveaux mouvements artistiques, en revendiquant avec eux, une parcelle fraîche de reconnaissance institutionnelle.

*culturelle bien définie*. Ainsi, les définitions du fait artistique varient historiquement, elles peuvent concerner des objets conçus et travaillés par l'homme ou encore englober des manifestations naturelles auxquelles est accordé un statut artistique.

### 1.1. Le deuxième cercle

L'œcuménisme sociologique semble ainsi prêt à accueillir toutes les manifestations de la fantaisie humaine. Mais ce serait sans compter sur le fait que l'existence d'une *espèce culturelle* ne se décrète pas. Tous les prophètes n'instituent pas des religions et il faut y regarder à deux fois avant de proclamer qu'un morceau de l'histoire culturelle est en train de s'édifier. Si un Reger, doublé par sa cour d'Irrsigler(s), ne suffisent pas à installer un moment de l'histoire culturelle, il faut dès lors se demander à partir de quel seuil il est légitime de déclarer qu'un basculement a eu lieu, et qu'une histoire collective présentent à l'analyse les *traces* incontestables par lesquelles se sédimentent les expériences communes ou collectives. Il en est deux sur lesquels on peut aujourd'hui s'avancer afin de les décrire :

1) lorsqu'une histoire culturelle s'édifie, elle laisse apparaître **les traces des techniques** grâce auxquelles chaque projet artistique prend forme et se réalise. Autour des "moyens par lesquels un volonté artistique se réalise", des usages se stabilisent, se transmettent et se modifient, pour produire de nouvelles œuvres ou pour permettre l'exploration de celles qui ont survécu jusqu'alors. On peut faire l'histoire de ces techniques et de leurs usages. C'est à cette histoire, nous l'avons dit, que Max Weber a consacré sa sociologie de l'art. Et là réside sans doute, une des pistes les plus sérieuses de cette discipline. Ainsi, si la sociologie n'a rien à dire, au plan éthique, des multiples tentatives qui peuplent la vie artistique de notre temps, pas plus qu'elle n'a à magnifier ou déprécier telle ou telle secte religieuse, elle peut en revanche observer de quelles façons l'expérimentation artistique contemporaine s'instrumente ou l'état des techniques d'un moment culturel du passé.

2) Les sectes artistiques, comme celles religieuses, s'édifient par **la mise en commun de valeurs**, qui ont cours dans le *premier cercle* des fondateurs et qui dépérissent vite hors du cercle protecteur. Certaines d'entre elles échappent à cette volatilisation en rencontrant et en influençant — en dehors du noyau étroit qui les constituent— des groupes déjà constitués et culturellement éloignés. S'il n'y a donc pas grand intérêt à topographier les pépinières artistiques qui font croître des espèces nouvelles à la chaleur des foyers institutionnels —Musées, Conservatoires, Maisons d'éditions— qui, par destination, pouponnent le premier cercle des milieux artistiques, en revanche, notre attention peut se porter sur différents groupes intermédiaires, amateurs, habitués ou simples curieux qui constituent le *deuxième cercle par lequel une histoire culturelle commence à exister*. Entre les entrepreneurs culturels et les badauds, la caste des amateurs constitue la première fortification d'un mouvement artistique, qui, par ce moyen façonne et établit son emprise sociale. Aussi l'on peut signifier que s'ils sont symboliquement porteurs des affinités électives constitutives des traces de notre histoire culturelle, ce sont ces individus secondairement circonscrits qui impulsent aux œuvres une sorte de valeur refuge ou de valeur référencielle qui contribue à installer une certaine perception de ces œuvres.

D'un point de vue strictement programmatique, les théories relevant de l'esthétique de la réception telles qu'elles furent formulées par l'École de Constance apparaissent initialement comme une approche critique de la lecture marxiste et formaliste des œuvres littéraires qui postulait par trop un accord (parfait ?) entre structure sociale et expressions artistiques. Ce présupposé qui induit une correspondance quasi-élémentaire entre forme et contenu - hors toute dynamique artistique qui ne serait pas mimétique par rapport au réel - est exposé à deux incidences lourdes de conséquences : (1) il biffe une historicité propre aux productions culturelles et (2) privilégie du même coup une analyse restreinte aux œuvres les plus institutionnalisées<sup>13</sup> du répertoire. Ainsi, foulant aux pieds cette conception, H. R. Jauss pose dans la désormais classique *Pour une esthétique de la Réception*<sup>14</sup> les bases d'une théorie qui ouvre largement bien qu'indirectement le champ de l'empirique à

---

<sup>13</sup> voir à ce titre Jean-Louis Fabiani, "Introduction à l'œuvre de D. Klingender", in ARSS, 1978/23, p. 19-22.

<sup>14</sup> H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard,...

la sociologie : son projet est bâti en effet sur une invite, sorte de redécouverte morphologique des publics modulée par une rencontre entre ce que Jauss nomme **l'horizon d'attente littéraire** (inspiré par l'oeuvre) et **l'horizon d'attente social** (qui conditionne la réception des publics). Dès lors le projet d'une théorisation littéraire qui, traditionnellement jusqu'à Lucien Goldmann, supposait un présent intemporel de l'oeuvre comme fondement exclusif de l'interprétation, se trouve désarticulé : les archéologues et sémioticiens des productions artistiques n'en sont plus les seuls destinataires. L'on conçoit combien l'articulation des horizons jaussiens offre théoriquement l'apparence d'un bel humus sociologique pour qui voudrait rompre les structures d'une morphologie classiquement négocié autour des âges, de l'appartenance géographique, des revenus économiques des niveaux de diplômes et autres rigides armatures socio-démographiques.

S'initie de la sorte une multiplication des approches morphologiques, privilégiant dans un premier temps la proximité entre les groupes qui font cercle autour de l'art. Si ce préalable se laisse saisir aisément, d'autres configurations se sont imposées au terme de nos explorations empiriques. Ainsi les cercles générationnels composent un cadre d'analyse qui restitue aux pratiques artistiques leur dimension historique.

## 1.2. Les cercles générationnels

L'*incipit* correspond aux premiers mots d'un ouvrage ou d'un poème permettant de les identifier lorsque ceux-ci n'ont pas de titre ; dans un tel fragment de texte sont censées se révéler les conditions de lisibilité de ce texte et le dispositif intertextuel qu'il met en place. C'est sur ce pari fort de **l'interpellation** contenue dès le début d'une réalisation que s'est élaborée une partie de nos enquêtes de réception à propos des oeuvres cinématographiques qui transpose cette idée aux premières minutes de longs métrages de fiction. Dès lors, il fut demandé aux enquêtés d'émettre leurs préférences et d'évaluer la date de réalisation des extraits filmiques proposés<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup>Le choix des films dont sont extraits les incipits s'est volontairement porté sur des oeuvres "faiblement marquées" par des traits de décors ou de costumes qui réserveraient de fait une

Dans l'exemple proposé avec le classement préférentiel des incipits cinématographiques, c'est une véritable partie de colin-maillard qui est jouée puisque, on le rappelle, les extraits sont délestés de toute balise contextualisante. L'absence de boussole porteuse des marques externes d'indexation des films vient bouleverser profondément le contrôle généralement exercé sur les "affinités électives" du regard qui comme le verra dans l'exemple qui suit vont "se raccrocher" à des traits structuraux qui, de fait, paraissent déternir une forte prégnance sémiotique.

Un choix dicté par l'époque de réalisation des œuvres filmiques

De la sorte, on trouve dans cette "collation décontextualisée" d'incipits que propose l'enquête, une situation limite propre à faire "remonter" des traits structuraux dominants enfouis généralement dans la gestion actualisée de nos "horizons d'attente". Si comme l'envisage Jauss "l'art peut exercer dans la société toute une gamme d'effets souvent négligés aujourd'hui, et que l'on appellera effets de communication, au sens restreint d'*effets créateurs de normes*<sup>16</sup>", alors la **temporalité** marquée implicitement dans toute œuvre filmique pourrait apparaître comme une de ces normes (ou attentes) reprise virtuellement à son compte par chaque spectateur. Cette hypothèse qui semble hasardeuse implique pourtant l'objet cinéma dans ses spécificités les plus formelles avant même d'impliquer la "manière de raconter des histoires": **les contraintes techniques auxquelles sont assujetties chacune de ses productions.**

A la différence de la littérature, le cinéma perpétue ses narrations instrumenté d'un capital technique qui conforme en les renouvelant régulièrement la

---

indexation immédiate des fragments vers des catégories massives compte-tenu du temps très mince de diffusion - environ une minute - qui est proposé au spectateur.

<sup>16</sup> Jauss décrit le rôle particulier qui revient dans l'activité communicationnelle de la société à l'expérience esthétique selon trois fonctions distinctes : la préformation des comportements ou transmission de la norme ; la motivation ou création de la norme ; la transformation ou rupture de la norme. "Entre le pôles de la rupture et de la création de normes, entre le renouvellement des horizons dans le sens du progrès et l'adaptation à une idéologie régnante, l'art est intervenu dans la praxis sociale, tout au long des siècles qui ont précédé son accession à l'autonomie, en exerçant toute une gamme d'actions que l'on peut appeler communicationnelles"(p.261)

nature matérielle des images et des sons. On peut remarquer combien les films fantastiques sont marqués par les effets spéciaux qu'ils comportent et souvent, à quelques années d'intervalle laissent le spectateur perplexe ; dans ces films où la technicité porte à "bout de bras" l'exploit filmique, l'impression visuelle est très vite ressentie comme datée. Michel Pastoureau<sup>17</sup> constate un autre exemple de cette obsolescence de la technique socialement ressentie à distance à travers une des oppositions emblématiquement liée au cinéma, **Noir et blanc vs couleurs** : "les téléspectateurs américains (et bientôt sans doute européens) sont peu nombreux à regarder les anciens films en noir et blanc. Il faut donc "coloriser"[...]. Chez quelques cinéphiles, un certain snobisme invite à refuser de voir en salle les films en couleurs". En déportant sur le cinéma l'hypothèse d'une mise en péril dans les "transmissions de la norme" filmique, il paraît logique d'enregistrer des permutations entre les palmarès des plus jeunes et des plus âgés qui ne motivent pas leurs choix avec le même fonds de références.

Le tableau **T.2.** reprend le classement des six premiers extraits sélectionnés par les plus jeunes et les plus âgés, ainsi que les années de réalisation de chaque film. Hormis le sort singulier réservé au *Grand bleu* qui "surnage" dans les deux classements en bonne place, le désaccord est flagrant dans **les sélections des deux groupes qui se différencient fondamentalement en opposant presque terme à terme des extraits qui appartiennent respectivement aux "horizons temporels" de chacun** : 34 ans séparent *Thérèse*, plus ancienne sélection des plus jeunes de *Casque d'or*, plus récente sélection des plus âgés.

**T. 2. Les six premiers films classés par les plus jeunes et les plus âgés.**

<b>Groupes</b>	Moyenne générale	les plus âgés	Année	les plus jeunes	Année
<b>Films classés</b>					
1	La ruée vers l'or	La ruée vers l'or	1925	La ruée vers l'or	1925

<sup>17</sup> Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, symbolique et société*, Éditions Bonneton, Paris, 1992.

### En quête de réceptions : le deuxième cercle

2	Le grand bleu (N&B)	Casque d'or	1952	Le grand bleu (couleurs)	1987
3	Thérèse	Le grand bleu (N&B)	1987	Thérèse	1986
4	Le grand bleu (couleurs)	Le grand bleu (couleurs)	1987	Délicatessen	1990
5	Casque d'or	Vampyr	1932	Le grand bleu (N&B)	1987
6	Délicatessen	La Belle et la Bête	1945	Les sorcières d'Eastwick	1987

Ce classement empiriquement constaté comme l'un des plus sensibles reste toutefois un "produit" délicat à manipuler : quel sens donner à la prédilection qu'ont les plus âgés pour les films anciens. Effet de vieillissement ou de génération ? Non la plus cohérente, mais la moins improbable à nos yeux, nous formulons ici l'hypothèse qu'une *intimité* avec les films de sa jeunesse, un "effet de génération" est plus qu'une attitude rétive à la nouveauté à même de révéler une affinité élective autant qu'une attente "générationnellement normative".

#### Un horizon d'attente "générationnel"

Si l'on définit "horizon d'attente d'une génération" par la manière dont les œuvres produites en leur temps façonnent le regard d'une classe d'âge, alors on tire son épingle du jeu en versant tout "écart de sélection générationnel" au crédit du changement d'horizon. Cette interprétation se conforte dans une prégnance de la familiarité de l'expérience esthétique aux œuvres qu'un public intégrerait à sa "conscience réceptrice". Ceci sous-entend au-delà du "sous-bassement théorique" qui inspire cette analyse que l'œuvre est capable de stimuler l'expérience esthétique d'un public attaché à une familiarité historique ; Jauss voit dans l'appréciation d'une génération pour ses œuvres familières une satisfaction parfaite des attentes suscitées par les orientations du goût régnant. Le changement historique du cinéma semble répondre pleinement à cette satisfaction qui n'est pas sans rappeler cette impression du "familier" évoquée par Roland Barthes<sup>18</sup> s'étonnant lui-même de mieux

<sup>18</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, Notes sur la photographie*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Le Seuil, Paris, 1980. Voir aussi à ce sujet et pour préciser les rapports entre la photographie et l'impression de vérité qu'elle sous-entend l'article de L. J. Prieto "Entre signal

reconnaître, parmi une série de portraits photographiques, sa mère sous les traits d'une petite fille que sous ceux plus récents de la femme qu'il a réellement connu : or, que fait Barthes dans sa description si ce n'est *amalgamer son rapport à la représentation photographique avec son rapport au réel* ? son étonnement n'est provoqué que par la confusion d'un univers photographique familier qui a certainement joué en partie à définir ses dispositions de réception et d'une expérience du vécu qu'il pense organisée de façon identique. Toutefois le cinéma n'est pas uniquement de l'image fixe animée, et analyser un changement d'horizon d'attente, invite à approfondir aussi la spécificité d'une matière sonore trop souvent laissée pour compte.

#### La matière sonore

"Les messages verbaux et sonores, même s'ils s'intègrent profondément pour déterminer la valeur dénotative ou connotative des faits iconiques (et en sont influencés) ne s'en appuient pas moins sur des codes propres et indépendants, faciles à cataloguer dans une autre optique (ainsi quand un personnage de film parle anglais, ce qu'il dit, au moins sur le plan immédiatement dénotatif, est réglé par le code de la langue anglaise)"<sup>19</sup>. Cette remarque d'Umberto Éco<sup>20</sup> qui passe un peu rapidement sur l'importance effective de la matière sonore nous rappelle pourtant à la singularité des incipits retenus par chaque génération d'enquêtés. Ostensiblement appuyés sur des dialogues d'"époque", *Casque d'or*, *La Belle et la Bête*, mais aussi *Vampyr*, convoquent une expression stylistique qui, même diluée dans la totalité du contexte filmique reste tout à fait repérable.

Les résultats obtenus sur la datation des extraits<sup>21</sup> auraient même tendance à nous laisser imaginer que cette différence est plus "sentie" par le plus jeunes qui à 80% différencient et répertorient *consciemment* les films les plus anciens suivant leur époque d'origine.

---

et indice : l'image photographique et l'image cinématographique" in *Saggi di semiotica II*, Parma, 1991.

<sup>19</sup> Umberto Éco, "Vers une sémiotique des codes visuels", in *La structure absente, introduction à une recherche sémiotique*, Mercure de France, Paris, 1972.

<sup>20</sup> Recontextualisée dans le livre d'Éco, cette remarque introduit un propos qui, par la suite, va s'axer essentiellement sur l'image.

<sup>21</sup> Les enquêtés devaient attribuer une date aux extraits filmiques qu'on leur présentait dépouillés de tout dispositif d'indexation.

Les plus âgés les contextualisent aussi mais sans l'énoncer aussi clairement, le lien affectif qui les fait préférer ces films ne les conduit peut-être pas à les taxer de "vieux films".

En fait, ce qui semble se dissimuler derrière ce changement d'horizon pourrait être la marque d'un **changement linguistique**. Les plus jeunes entendent dans les films les plus anciens une *caricature* du langage passé<sup>22</sup> qui ne semble pas anormale aux plus âgés. Le sociolinguiste William Labov<sup>23</sup> s'est spécialement préoccupé d'isoler, au-delà des structures les plus stables du langage, une série de traits variables qui prennent corps dans la dynamique des interactions sociales. Ainsi, il montre que si l'on dispose de deux générations successives de locuteurs socialement comparables, on peut observer de l'une à l'autre l'existence d'un changement linguistique qui témoigne de deux étapes de l'évolution d'une même communauté : "les résultats de nos recherches montrent que le changement phonétique est un processus régulier ; décelable et enregistrable sur deux générations. [...] il apparaît non comme un mouvement autonome confiné dans un système linguistique, mais plutôt comme une réaction complexe à un grand nombre d'aspects du comportement humain". Il n'y a aucune raison objective pour que les productions langagières de la cinématographie ne soient pas sujettes au changement linguistique et que d'une génération à l'autre ces changements soient sensiblement identifiés. Les doublages en langue française permettent de saisir de façon encore plus aiguë comment une même génération de traducteurs imagine ce que devrait être une langue parlée en stigmatisant dans le nivellement des traits phonétiques les paroles des acteurs de second plan (ce phénomène leur est particulièrement attaché car ce sont eux qui sont principalement exposés aux variations du doublage ; en effet, depuis les années cinquante, on s'est astreint à conserver aux grands comédiens une voix doublée identique).

Enfin, et si l'on revient au classement des plus âgés, on constate qu'ils n'ont opéré aucune permutation sur *La différence entre l'amour* (1992) qui reste

---

<sup>22</sup> Notons que ce constat s'applique spécifiquement au langage et non aux attitudes, habillements, bref à rien de ce que charrie l'image.

<sup>23</sup> William Labov, "Les mécanisme du changement linguistique" in *Sociolinguistique*, Éditions de Minuit, Paris, 1976.

en quatorzième position : ceci peut désormais nous paraître moins surprenant si l'on remarque que bien qu'imitant résolument et minutieusement les formes esthétiques des années 30, ce film a juste oublié d'en reproduire volontairement ou non la "matière sonore".

Cette analyse morphologique des cercles de pratique artistique en est à ses débuts. Des résultats plus complets viendront sans doute enrichir notre description. Il reste qu'il faut décrire comment sont articulés les cercles sociaux dans leurs rapports aux objets d'art.

## 2. Les cercles sociaux et leurs conjonctions

Hors de la fiction d'une société humaine pleinement accordée sur les valeurs qui la fondent, comme semblent l'être les amants romantiques, les luttes, les conflits ouverts, les accords partiels, les redditions des minorités qu'ensevelissent la voie majoritaire sont lot commun et le fait artistique n'échappe pas à la règle. Ainsi, avant de décrire la *pièce* artistique, on doit compter ses acteurs et comprendre les rapports qui régissent leur société. Mais encore faut-il comprendre que de tels conflits n'opposent pas une idée de l'art à une autre. Une idée artistique n'a pas d'existence en dehors des moyens matériels qui la réalisent. Et le pur idéalisme artistique ne peut-être que prophétique et incantatoire. Il ne lie que le premier cercle des entrepreneurs esthétiques. *La diffusion concentrique aux cercles des amateurs, des petits collectionneurs ou des curieux s'établit par les deux mouvements conjoints de la matérialisation des projets esthétiques et d'une appropriation contradictoire qui, quelques fois, se donne sous les apparences de l'unanimité.* On peut dès lors considérer que la définition balzacienne du "chef-d'oeuvre" réalise — au moins emblématiquement, à partir de la conception dix-neuviémiste et unanimiste — une approche de l'art particulièrement sensible à leurs fondements pratiques et sociaux :

“Penser, rêver, concevoir de belles œuvres, est une occupation délicieuse. C'est fumer des cigares enchantés, c'est mener la vie de la courtisane occupée à sa fantaisie. L'œuvre apparaît alors dans la grâce de l'enfance, dans la joie folle de la génération, avec les couleurs embaumées de la fleur et les sucs sapides du fruit dégusté par avance. Telle est la

conception et ses plaisirs. Cette faculté, tous les artistes et les écrivains la possèdent. Mais produire! accoucher! mais élever laborieusement l'enfant, le coucher gobrasser tous les matins avec le coeur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois des plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment; mais ne pas se rebuter des convulsions de cette folle vie et en faire le chef d'œuvre animé qui parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les souvenir en peinture, à tous les coeurs en musique, c'est l'Exécution et ses travaux. La main doit s'avancer à tout moment, prête à tout moment à obéir à la tête. Or, la tête n'a pas plus les dispositions créatrices à commandement, que l'amour n'est continu" <sup>24</sup>

Les enquêtes de réception — que les œuvres analysées soient musicales ou plastiques — donnent la traduction empirique des fondements idéologiques de "l'art classique". Le *Chef d'œuvre syncrétique, qui caractérise sans doute le XIX<sup>e</sup> siècle et dont les valeurs fondamentales sont néanmoins en conflit autorisent une cohabitation esthétique que l'enquête restitue*. Une polyphonie perceptuelle se cache sous l'apparence de l'adhésion unanime à des valeurs artistiques placées définitivement — au moins le croit-on — dans le panthéon des "chefs-d'œuvres universels". Cette cohabitation esthétique qui concerne plusieurs des groupes qui font cercle autour de l'art classique *ne se retrouve pas au même degré pour les créations plastiques modernes ou contemporaines,, alors que la création musicale, cinématographique ou littéraire continue de se prêter aux cultes conjoints les plus variées*. La dissociation entre les toiles qui "parlent" à tous et celles auxquelles le professionnel prête intérêt s'est peu à peu généralisée dans l'art de notre siècle.

Ce mode de description s'est parfaitement matérialisé à travers deux terrains d'enquête spécifiques qu'il n'est pas possible d'explorer ici ; nous renvoyons en conséquence directement le lecteur aux différentes études et enquêtes préalablement réalisées sur ce sujet<sup>25</sup>. La constitution des répertoires

---

<sup>24</sup> Balzac, *La comédie humaine*, La cousine Bette. p 215

<sup>25</sup> E. PEDLER, "Les composantes protomusicales de l'écoute musicale", in : Actes du 1er Congrès Mondial d'Analyse Musicale, Colmar, oct. 1989. *Analyse Musicale*, hors série, p.139, ss. E. PEDLER, "Les cheminements de l'écoute musicale", *Analyse musicale n° 15*, Textes fondamentaux et grandes analyses d'hier et d'aujourd'hui, mai 1989, p 33 à p 44. E. PEDLER, "l'écoute anonyme", in D. Pistone : *Actes du séminaire de musicologie de la Sorbonne*, Paris : Observatoire musical français, 1994. E. PEDLER, "A propos des sociologies de la réception", Paris : *Actes du séminaire* de l'ARSEC,1994. E. PEDLER et E. ETHIS : Deuxième symposium

musicaux durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la courte histoire du cinéma et la clacissisation de son répertoire présentent en effet deux figures qui composent une analogie typologique au regard des trois plans de notre analyse. Bien que les premières enquêtes de réception aient été initiées en ce sens, les travaux en sociologie des arts plastiques révèlent pour leur part des dissemblances telles qu'il n'est pas pertinent de prolonger l'étude comparée entre ces arts visuels — non inscrits dans la temporalité — et les arts musicaux .

Nous nous contenterons ici de pister quelques préalables afin de faire apparaître les caractéristiques des enquêtes de réception qui sont à l'origine de nos travaux sociologiques. Afin d'instruire plus précisément les conditions par lesquelles nous formulons notre approche sociologique des faits esthétiques, nous décrirons la morphologie sociale singulière des groupes qui fréquentent les arts plastiques. La rupture du mouvement quasi-ondulatoire par lequel plusieurs groupes font "cercle" autour des œuvres semble soutenir ce particularisme des arts visuels en les opposant aux arts du temps (4. Les fondements du deuxième cercle).

### 3. Foyers génétiques des enquêtes de réception

Les premières approches des enquêtes de réception étaient évidemment assez sommaires, voire brutales. Ces travaux empiriques ne permettaient de répondre qu'indirectement à des questions raffinées. Seul le classement des œuvres selon des niveaux d'appréciation ou d'intérêt pouvait être accessible. Néanmoins, ces premières enquêtes pilotes qui ont exploré les cheminements de l'écoute ou du regard ont permis de mettre au point plusieurs techniques d'observation, et différentes méthodes de comparaison. En rodant quelques schémas d'analyse, ce travail propédeutique a permis d'esquisser une nouvelle approche et d'isoler quelques constats empiriques inattendus.

#### 3.1. Le temps de contemplation accordé aux tableaux

---

international *L'ingénieur et l'art, La dynamique des couleurs, des images et des sons*. Aix-en-Provence, 15-16-17 Septembre 1993". Les fondements rationnels et sociaux des arts visuels : une sociologie de l'art d'inspiration wéberienne", ENSAD, 1994.

Pour l'étude réalisée avec J.-C. Passeron au Musée Granet d'Aix-en-Provence<sup>26</sup>, l'observation portait sur deux salles où étaient accrochées 32 toiles. L'un des instruments d'observation mesurait les temps d'arrêt, la forme des déambulations, les arrêts et les retours, les prises de notes etc. En définitive, étaient comparés les classements que chaque visiteur effectuait en prêtant plus ou moins attention aux toiles : l'œuvre accroche ou n'accroche pas le regard, elle arrête sans susciter d'exploration ou à l'inverse, elle n'attire à elle que ceux qui la contemplent longuement. Pour les 32 tableaux de notre enquête, la durée moyenne de la contemplation, pour tous les enquêtés confondus était de 12 secondes. Ainsi pour un visiteur, les tableaux exposés dans les deux salles de l'enquête n'ont guère suscité plus de trois minutes d'exploration. C'est dire la brièveté du travail interprétatif. C'est dire également le prix d'un temps prolongé d'observation. En comparant les résultats des groupes et de l'ensemble de la population, il est ainsi devenu possible d'attribuer à différents comportements une signification — bien sûr relative à notre seule enquête. L'arrêt, la contemplation prolongée, le retour, les déambulations simple ou complexes sont ainsi autant de figures qui permirent de comparer le rapport de chacun et de chaque groupe aux 32 tableaux des deux salles.

Si l'on ne doit retenir qu'un seul schéma d'analyse parmi ceux que propose ***Le temps donné au tableaux***, il faut sans doute réserver un sort particulier à la notion de *conformisme* par laquelle le regard individuel privilégie les mêmes toiles que celles fêtées par la majorité des visiteurs. Pour un acte que ne contrôle par directement la conscience, de telles convergences sont fascinantes. Cet accord ou les disparates auxquelles on pouvait s'attendre font, au reste, partie des surprises qu'aménage l'enquête. L'ordonnancement des temps de contemplation signale en fait qu'est ici isolé un registre comportemental qui n'avait pas été jusqu'ici répertorié. C'est ce même registre qui permet que soient corrélativement isolées les singularités de groupes, par lesquels les classements majoritaires se voient renversés ou transformés.

---

<sup>26</sup> E. PEDLER, avec PASSERON J.C *Le temps donné au tableaux*, Marseille : I.Me.Re.C., 1991, 150 p.

Cette relecture appelle à visiter de nouveau avec une très grande vigilance les machineries analytiques qu'imposait lourdement la théorie de la légitimité culturelle aux propos fondus dans une apparente stratégie du dévoilement. En substituant aux pratiques effectives de l'interprétation réelle des œuvres le succédané des représentations sous forme de consommation, la légitimité usait d'un économisme violent qui tue dans l'œuf le travail d'une sociologie compréhensive quant à la formation du jugement de goût et de la hiérarchie des valeurs.

Le principal constat qui se dégage de cette enquête et qu'ont vérifiés par la suite les confrontations aux autres secteurs artistiques — notamment pour la musique et le cinéma — est qu'il existe effectivement un *un divorce de fond entre les valeurs savantes et les hiérarchies communes..*

### **3.2. Le divorce entre valeurs savantes et hiérarchies communes**

L'enquête réalisée au Musée Granet d'Aix-en-Provence a mis en évidence que les toiles qui ont suscité *la plus longue contemplation* pour l'ensemble de l'échantillon sont signées F. Revoil et A. Granet. Les tableaux peints par P. Cézanne ne viennent qu'ensuite. Ceci a particulièrement attiré notre attention puisque ce ne sont pas les toiles les plus prestigieuses, au sens scolaire des hiérarchies artistiques, qui induisent le travail interprétatif le plus important. En outre, quelles que soient les séductions exercées par les deux pièces moins légitimées de Revoil et Granet, il n'en reste pas moins qu'elles provoquent aussi une forte réaction chez les professionnels, même si, chez eux et seulement chez eux, ce sont les Cézanne qui suscitent le plus d'intérêt, mesuré au temps de contemplation.

**T.n °1.**Classement selon les temps d'arrêt  
des toiles de deux salles du Musée Granet  
(Extrait du *Temps donné aux tableaux*, J.-C. Passeron et E. Pedler)

Ordre des tableaux regardés le plus longuement

Rang	1	2	3	4	5
Echantillon	<b>Revoil</b>	<b>Granet</b>	Cézanne N° 22	Cézanne n°21	Cézanne N° 23
Professionne ls	Cézanne n°21	Cézanne N° 23	Cézanne N° 22	<b>Revoil</b>	<b>Granet</b>

Grossièrement, force est de constater que les pièces considérées comme “savantes” n’entraînent pas une adhésion “naturelle” et “universelle” dès lors que *les dispositifs d’indexation* (nom de l’auteur, titre du tableau, etc...) ne viennent pas troubler l’observation en engageant chacun à se conformer au classement savant.<sup>27</sup>

Une enquête menée dans des conditions proches par la méthode (absence de dispositif d’indexation, visionnement de séquences de chacun des films de deux minutes environ et enregistrement des réactions et des classements) a

<sup>27</sup> L’enquête au Musée Granet permettait de contourner les inférences liées à l’indexation en utilisant un indicateur direct et non maîtrisé de l’intensité de la contemplation, à savoir le temps d’arrêt. Les visiteurs avaient sans doute le loisir de lire les notices (bien que ces lectures soient restées rares), et la conscience de la hiérarchie officielle des oeuvres transparait en conséquence lorsque l’on utilise un indicateur comportemental moins sensible et plus contrôlable par les sujets. Par le nombre d’arrêts, sorte de génuflexion devant les tableaux les plus prestigieux, l’on voit réapparaître le classement légitime :

**T.n °2.**Classement selon le nombre d’arrêts  
des toiles de deux salles du Musée Granet  
(Extrait du *Temps donné aux tableaux*, J.-C. Passeron et E. Pedler, recomposition du tableau T.2.02, p 93)

Ordre des tableaux ayant provoqué le plus d’arrêts

Echantillon	Cézanne N° 22	Cézanne n°21	Cézanne N° 23	<b>Granet</b>	<b>Revoil et T.27</b>
-------------	------------------	-----------------	------------------	---------------	---------------------------

### En quête de réceptions : le deuxième cercle

permis de constater que le cinéma suscitait la même opposition entre hiérarchie commune et classements savants<sup>28</sup> : ainsi les films de C.-Th. Dreyer et J. Tati ne viennent qu'aux 7 et 10ème rangs.

**T.n °3.** Classement de 15 extraits de film visionnés sans titrage  
Enquête d'E. ETHIS  
Moyenne des notes données par l'échantillon

Rang	Film	Note moyenne (sur 7)
<b>1</b>	note obtenue par la <i>Ruée vers l'or</i>	6.02*
<b>2</b>	note obtenue par <i>Le Grand Bleu 2</i>	5.28
<b>3</b>	note obtenue par <i>Thérèse</i>	5.23
<b>4</b>	note obtenue par le <i>Grand Bleu</i> (extrait noir et blanc) <sup>1</sup>	5.20
<b>5</b>	note obtenue par <i>Casque d'or</i>	4.96
<b>6</b>	note obtenue par <i>Délicatessen</i>	4.81
<b>7</b>	note obtenue par <i>Vampyr</i>	4.79
<b>8</b>	note obtenue par <i>les Sorcières d'Eastwic</i>	4.51
<b>9</b>	note obtenue par <i>la Panthère rose</i>	4.56
<b>10</b>	note obtenue par <i>Playtime 2</i>	4.57
<b>11</b>	note obtenue par <i>la Belle et la Bête</i>	4.41
<b>12</b>	note obtenue par <i>Playtime 1</i>	4.43

<sup>28</sup>Notons que la *Ruée vers l'or* présente un profil singulier. Avec 85% de reconnaissance de C. Chaplin, ce film forme un ensemble où "texte" et "paratexte" sont indémêlables. Dès lors l'intérêt mesuré dans l'enquête n'est pas de même nature que ce que mesure les notes attribuées aux autres extraits. Il faut donc ne pas tenir compte de ce film dans notre classement.

En quête de réceptions : le deuxième cercle

<b>13</b>	note obtenue par <i>Répulsion</i>	4.10
<b>14</b>	note obtenue par <i>la</i> <i>Différence entre</i> <i>l'amour</i>	4.02
<b>15</b>	note obtenue par <i>Destination</i> <i>Université</i>	3.31

On peut poursuivre la même analyse à propos de l'Opéra où une enquête de 1990 permet de constater un phénomène identique. *Don Juan, Falstaff, le Dialogue des carmélites* ou *les Troyens* ne viennent qu'en 3<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup> et 7<sup>ème</sup> position derrière *Tosca* pour une enquête qui comptabilisait les déplacements effectués durant l'année à l'Opéra

**T.n °4.** Classement des 11 opéras donnés durant la saison 1989  
à l'Opéra de Marseille  
Pourcentage des sorties effectives  
(Extrait du *Le plaisir des voix*, E. Pedler 1990)

<b>R</b>	Opéra	% de déplacements sur 100 personnes interrogées	% de plusieurs déplacements pour un même opéra
----------	-------	---	--

<b>1</b>	Tosca	44,5	6,8%
<b>2</b>	Carlos	44,1	5,9%
<b>3</b>	Don Juan	39,5	4,5%
<b>4</b>	Falstaff	35,9	2,7
<b>5</b>	Mephisto.	29,1	6,4%
<b>6</b>	Dialogue	28,2	3,2%
<b>7</b>	Troyens	27,7	2,7%
<b>8</b>	La Vie Par.	15,5.	1,8%
<b>9</b>	Ballet 1	8,6	0,5%

### En quête de réceptions : le deuxième cercle

10	Anouch	7,3	0%
11	Ballet 2	3,5	0,5%

On sait, depuis les travaux de I.A. Richards<sup>29</sup>, que la même observation peut être effectuée lorsque l'on compare l'intérêt porté à une série de poèmes par des étudiants en fin de cursus littéraire. La lecture de ces œuvres, dues à des auteurs plus ou moins prestigieux, révèle, en l'absence d'indications témoignant de l'origine des textes, une hiérarchie des préférences immédiates qui privilégie les poètes qui ne font pas partie des auteurs canoniques, ce qui a permis, sociologiquement, de situer l'importance de la contextualisation historique des œuvres et indirectement l'influence des répertoires<sup>30</sup>. Les absences du nom de l'auteur, d'indications d'"école" et d'époque, de place dans une hiérarchie littéraire, orientent les élèves vers une déréglementation des classement savants qui classiquement inscrivent en tête de leur palmarès les poètes légitimés par l'institution : ces constats conduisent Richards à examiner la signification des jugements de valeur tout en confisquant l'aquarium qui leur procure d'ordinaire un espace naturel et rituel d'expression. Les commentaires rapportés, extrêmement divergents, sont aptes à convaincre de l'irréductibilité de ce jugement de valeur ainsi saisi, mais aussi du pouvoir qu'il impose dans la cohérence des attitudes qu'il enroule

---

<sup>29</sup> I.A. Richards, *Practical Criticism*, Londres, 1929. Voir également J. Molino, "l'expérience d'I.A. Richards : De la critique nue au mode d'existence de l'oeuvre littéraire", *Poétique*, Paris, Le Seuil, n° 59, sept. 1984.

<sup>30</sup> Contrairement à la littérature, objet de prédilection de transmission du capital culturel légitimé par l'institution scolaire, le cinéma ne fait l'objet d'aucun enseignement "de base" à proprement dit. S'il appartient à la "sphère du légitimable" telle que la nomme Bourdieu, l'acculturation, qui sous-tend sa consécration comme art légitime, passe par un apprentissage para (ou extra) scolaire organisé de manière diffuse dans les discours intellectualisés de la critique et des créateurs. Ce discours évidemment classificatoire tend à instituer des critères objectifs, et donc classants, propres à appréhender une œuvre cinématographique en fonction d'un répertoire plus "historique" que "classique". *Le Cuirassé Potemkine* de S.M. Eisenstein n'a de cesse de disputer au *Citizen Kane* d'Orson Welles la tête du palmarès fictif qui sanctionnerait le "meilleur film de tous les temps". Qu'appelle-t-on dès lors un "grand film" ? Que signifie la classicisation d'une œuvre filmique ? Comment le préalable affectif prend-t-il une part à cet échafaudage ? Le protocole de I. A. Richards a permis de mettre en évidence une contradiction saillante entre hiérarchies savantes et communes. Les bases fragiles et arbitraires qui gouvernent les jugements de valeur vont toutefois au-delà de ce constat de divorce : **elles témoignent des processus d'actualisation qui coopèrent en permanence aux relectures éprouvées d'une œuvre tout en nuancant le sens alloué à la souveraineté du chef-d'oeuvre.**

autour de lui : sur un élément souvent marginal du texte, on accroche une appréciation qui va jouer un rôle attractif ou repoussoir déclenchant concurremment "le processus symbolique" de la lecture du texte. "La lecture est une démarche créatrice qui met en jeu notre personnalité toute entière, et notre but premier en lisant n'est pas d'observer ou de comprendre — au sens intellectuel et scientifique du terme —, il est d'intégrer ; **cette intégration se fait aussitôt que possible par le biais du jugement de valeur, j'aime ou je n'aime pas**" (*Jean Molino*). En définitive, cette partie de Colin-Maillard littéraire appelle notre attention sur trois points dont on mesurera toutes les retombées au regard des hiérarchisations envisagées sous des conditions expérimentales de "cécité" équivalentes dans le cas des œuvres filmiques : 1) c'est principalement le *jugement de valeur* porté initialement sur lui, qui convertit le point de vue énoncé que l'on aura d'un texte, 2) ce point de vue va organiser le commentaire critique "interne" autour d'axes relativement *cohérents*, 3) cette continuité "interne" de lecture du texte a pour pendant une incompatibilité "externe" des différents commentaires qui, entre eux, restent discordants.

L'actualisation du texte lu sans repères active donc de façon très singulière les processus acquis par le cheminement de l'enseignement; il ne faut pas négliger le fait que les étudiants livrés à cet exercice ont pour la plupart suivi un cursus universitaire similaire et proviennent pratiquement d'une origine sociale comparable. Qu'en conclure ? D'abord que si "contresens" il y a dans l'interprétation, ils ne sont pas uniquement dus à la diversité des conduites de lecture en tant que telle : ils révèlent simplement le rôle occupé par les schèmes de lisibilité d'un texte reproduits par l'enseignement institutionnel et institutionnalisé, schèmes essentiellement liés au contexte (auteur, époque,...) qui conditionnent en partie l'interprétation. Il est donc normal de mettre sur le compte de cette absence de marquage les lectures "déviantes" relatives aux conditions expérimentales de l'exercice. Il n'empêche qu'hors de ces paramètres déroutants, il n'aurait pas été possible d'évaluer comment une hiérarchie des valeurs accordées aux œuvres peut être *renégociée* en l'absence de toute signalisation : les échelles de la légitimité sont ouvertement ignorées et

cette ignorance contraint le récepteur à dialoguer sur l'humus créatif — parce qu'équivoque — des réceptions dégrévées des stéréotypes culturels usuels<sup>31</sup>.

Existe donc un divorce entre les valeurs professionnelles et les valeurs communes. Néanmoins, dès lors qu'une offre limitée est proposée à l'appréciation, on constate qu'elle exerce une double sollicitation à laquelle tous les publics sont sensibles. Si l'attrait pour les chefs d'œuvre cède le pas devant l'intérêt porté aux pièces moins côtées mais plus séduisantes, les chefs d'œuvres ne sont pas exclus du lot des œuvres qui comptent pour les publics non professionnels. A l'inverse, et cela est remarquable, les séductions de *Tosca*, les grandes "machines" de **F. Revoil** et de **A. Granet**, les poètes de second ordre ou *le Grand Bleu* touchent également professionnels et grand public cultivé. Il n'existe donc pas de rupture radicale entre la frange — étroite quantitativement — des spécialistes et ceux dont la contemplation esthétique, l'écoute ou la lecture n'est qu'occasionnelle. Dans tous ces cas, les œuvres appréciées majoritairement le sont également par les professionnels et les habitués qui se singularisent seulement par la place seconde qu'ils leur accordent et non par un éloignement radical face aux valeurs partagées par le plus grand nombre.

#### 4. Les fondements du deuxième cercle

Si les sociologues sont très attentifs aux formes non contrôlées du conformisme, l'historien d'art privilégiera deux questions, que chacun se pose sans doute : "Quels sont donc ces classements d'œuvres ? S'agit-il de pièces rares, chères aux spécialistes ? de chefs d'œuvre, au sens de Balzac et du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de toiles qui captent autant l'attention du grand nombre que des grands amateurs ? ou encore de pièces démonstratrices, à

---

<sup>31</sup> L'exemple fourni par le premier extrait de film diffusé dans le protocole d'enquête - *Playtime* de Jacques Tati - illustre bien cette fausse transparence de l'image : en effet, certains identifient le lieu où se déroule la séquence comme étant un hôpital militaire et assimilent ce film à *La grande vadrouille* de Gérard Oury, là où d'autres y perçoivent l'aéroport de *la Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock. On peut prétexter que cette disparité des interprétations ne réside qu'en l'absence de jalons contextuels, mais ce serait biffer un peu vite la réalité d'une activité interprétative dont on peut surprendre la variété des ancrages dans les structures **faussement transparentes** qu'on attribue généralement à l'image.

l'effet calculé, faites pour emporter l'adhésion, mais que boudent les professionnels ? Et il faut encore répondre à une dernière question pour être complet : ces spécialistes, professionnels ou habitués, ont-ils une approche singulière des œuvres peintes, lorsqu'on les observe explorant, déambulant, dans le silence d'une visite qu'aucun discours ne vient rehausser ?

En définitive ce ne sont pas les pièces les plus prestigieuses qui ont capté les regards. Les Cézanne ou les Ingres du Musée Granet et les toiles démonstratrices de Revoil ou de Granet ont été l'occasion d'un divorce. Tous, professionnels compris, donnent un coup de chapeau aux valeurs reconnues en marquant un arrêt devant les toiles des deux maîtres, *mais seuls les professionnels les contemplent longuement*. A l'inverse, tous, tous groupes confondus, rendent l'hommage de leur regard aux pièces de Revoil et Granet. On le voit la polyphonie perceptive, le conflit d'appropriation qui ferait alterner et cohabiter plusieurs valeurs esthétiques n'est plus complètement réalisé pour des toiles qui s'échelonnent ici entre le XIXe siècle et le début du XXe. Les enquêtes musicales donnent des résultats bien différents et jusqu'à la première moitié du XXe siècle, les perceptions se croisent et se superposent à l'intérieur d'une même œuvre<sup>32</sup>.

C'est bien ce que confirme la visite des habitués et des amateurs. Si le deuxième cercle possède, en musique, ses singularités, il n'en va pas de même dans les arts plastiques. Pour l'enquête au Musée Granet, les particularités des

---

<sup>32</sup>On saisit au reste, en ce point, la naïveté des théories axées sur la distinction en matière artistique : goûter la *Chaconne* pour violon seul de J.S. Bach n'interdit nullement au professionnel d'éprouver un grand plaisir à l'écoute de telle ou telle "machine" de Puccini. En opposant formes savantes et populaires, on feint d'ignorer toutes les gratifications qu'offrent les chefs d'œuvre du répertoire et que sont loin de boudier professionnels et amateurs. La pure légitimation sociale d'une œuvre peut conduire à l'acceptation sereine des amertumes et des sécheresses que l'ascétisme sait distiller. Le monde des professionnels de l'art peut produire de tels mouvements. Mais ses intérêts et ses motivations ne sont pas ceux du deuxième cercle des amateurs ou des curieux qui se résolvent difficilement à fuir les plaisirs que les chefs d'œuvre, dans leur définition dix-neuviémiste, n'excluent jamais. Ainsi, c'est le feuilletoniste comme l'analyste raffiné que prisent les lecteurs professionnels chez Balzac ; à leurs yeux – et sans qu'ils se l'avouent vraiment – les deux faces balzaciennes sont bien inséparables<sup>32</sup>. La vie musicale ou littéraire vit donc sur d'autres liens sociaux et les mouvements séparatistes y sont plus rares qu'en peinture. Ainsi, la plupart des grandes pièces du répertoire musical autorisent-elles encore de nos jours, comme le montrent nos enquêtes, une double approche par laquelle professionnels et anonymes croisent leurs curiosités alors que dans les domaines des arts visuels une séparation a bien lieu.

professionnels laissent entrevoir la possibilité d'un groupe des habitués clairement constitué et singulier dans ses rapports aux œuvres. Or aucune particularité de ce groupe n'a pu être montrée. On recensait pourtant dans l'enquête plus de trois cents variables, ayant isolé de très nombreuses facettes du comportement visuel des visiteurs. Ce fait, pris isolément, ne revêt pas d'importance capitale. Néanmoins dans le contexte que nous venons de caractériser où les frayages des visiteurs anonymes et professionnels sont dissociés, cette remarque devient significative. Le groupe intermédiaire, plus converti aux choses de l'art, existe très distinctement, comme nous l'avons dit, lorsqu'il est question de pratique musicale. Or il existe sans aucun doute des amateurs, petits collectionneurs et curieux des choses de l'art dans l'univers des arts plastiques. Néanmoins leurs comportements — au moins ceux qui échappent à leur contrôle conscient — semblent ne pas distinguer *leur regard* de celui des autres groupes de visiteurs. Tout se passe comme si le divorce entre valeurs savantes et valeurs communes s'était radicalisé dans les univers plastiques, créant ainsi deux mondes séparés, sans communications et sans valeurs partagées. Excluant de fait tout groupe intermédiaire qui croiserait en lui les valeurs des uns et les valeurs des autres.

L'étude systématique des liens sociaux, des singularités perceptives des cercles qui animent la vie sociale de l'art constitue ainsi une source dont l'intérêt dépasse les curiosités de la morphologie sociale. La notion de réception prend — ainsi replacée dans un contexte weberien — une portée qui n'est plus seulement qualitative et sociographique, mais descriptive de la façon dont les groupes sociaux font cercle autour de l'art. La description des mondes de l'art, du groupe social constitué par les artistes appelle ainsi un complément descriptif auquel les sociologues doivent s'atteler.

Le rôle central du deuxième cercle des amateurs est en définitive indissociable de la façon dont les pensées artistiques s'instrumentent et donc du degré auquel elles se communiquent à des sphères aux attentes culturelles très variables.

On le sait, le rôle de l'objet en art, sa fétichisation et sa monétisation ont provoqué maintes tentatives de contestation des formes élémentaires de la vie

artistique. En musique, excepté le silence de 3'33" de J. Cage ou les provocations des litanies aléatoires de quelques papas des musiques "nouvelles", l'accord du monde artistique s'est reconstitué autour d'un *objet sonore qui est l'expression développée et exhaustive d'une pensée artistique*. Dans les arts plastiques, l'expérimentation se perpétue et les frontières de l'objet continuent d'être malmenées.

Le cadre muséal est mis en question par des installations banalisées que rien ne distingue des autres objets du monde, l'objet artistique n'est pensé que comme réalisation incomplète d'une pensée artistique dont on ne cherche plus l'extension; enfin les arts visuels, comme la poésie, ont des visées totalisantes qui annulent les frontières entre disciplines artistiques. Aucune de ces réformes n'est illégitime en soi et le sociologue pas plus qu'un autre ne peut prétendre régenter l'expérimentation artistique. Néanmoins, il faut se demander dans chacun des cas comment les microcosmes artistiques font lien social et de quelle façon amateurs et petits collectionneurs, curieux et anonymes perçoivent les révolutions artistiques. On a le plus souvent longuement commenté le retrait agressif ou indifférent du troisième cercle des anonymes en oubliant d'examiner les destinées des amateurs. La disparition ou la modification du regard singulier que le deuxième cercle porte sur le microcosme artistique et ses productions.

*Marseille-Avignon, novembre 1994*