

Présentation du débat par Bruno Péquignot

Un débat autour du livre de Nathalie Heinich : *Sociologie de l'art*, La Découverte Coll. « Repères », Paris, 2001

Le livre de Nathalie Heinich *Sociologie de l'art*, paru récemment, est de fait le premier qui propose une synthèse de ce champ de recherches sociologiques, qui a connu depuis une vingtaine d'années ou un peu plus un développement et un renouvellement très important.

Dans cette évolution, Nathalie Heinich a pris la part que l'on sait par ses très nombreux ouvrages et articles (dont certains dans cette revue). De plus, sa participation à la direction du CR 18 Sociologie de l'art de l'ASLRF et à la création de notre revue ne fait qu'ajouter, aux raisons plus proprement scientifiques déjà évoquées, des raisons institutionnelles pour justifier, si c'était nécessaire, que je propose à l'AG du CR 18 de Grenoble (novembre 2001) que nous consacrons un dossier à plusieurs voies et voix à cet ouvrage, avec comme principe que, ayant réuni l'ensemble des contributions critiques, je les transmette à Nathalie Heinich pour qu'elle puisse y « répondre », ce qu'elle a accepté.

Nous avions, elle et moi, déjà expérimenté ce principe à propos de ses *États de femme*¹ et j'espère que nous aurons d'autres occasions de montrer concrètement, qu'en sociologie de l'art, en tout cas, il n'y a pas de « vrais ennemis », pour reprendre une expression, à mon sens très juste, de Nathalie Heinich : « sans doute est-ce là une caractéristique générale de la recherche, où les vrais ennemis ne sont pas ceux avec qui l'on se bat, mais ceux avec qui on ne parle jamais à.

¹ Gallimard 1996 in *Ulysse* n° 24 1998 p. 191-209.

En effet, s'il est un domaine où « l'on se bat » et donc on se parle, c'est bien dans notre champ, et ce grâce au travail du CR 18 déjà à l'époque où sous la présidence d'André Ducret, Nathalie Heinrich était au bureau et aux efforts de toute l'équipe de Grenoble, sous la direction de Jean-olivier Majastre et Alain Pessin, qui organise depuis 1991, tous les deux ans, un vrai espace de confrontation libre entre les chercheurs en sociologie de l'art, efforts qui a abouti heureusement à la création en 1999 du GDR OPUS par le CNRS, qui a structuré encore plus fortement cette communauté sous le chef de l'ouverture intellectuelle et du respect mutuel qui devrait caractériser toutes les communautés savantes.

Quatre contributions ne sont parvenues, que nous présentons dans un ordre qui, à la lecture nous a semblé logique, il se trouve que c'est aussi l'ordre d'arrivée de ces textes : Clara Lévy (Nancy 2) tout d'abord, puis André Ducret (Genève), Cecile Leonardi (BHSS) et moi-même (Paris 3 Sorbonne Nouvelle), bel équilibre des origines géographiques, institutionnelles, des générations et des sexes.

Clara Lévy (Université de Nancy II - LASTES)

Nathalie Heinrich place d'emblée sa synthèse des travaux de sociologie de l'art sous le signe d'un double problème : d'une part, les contours de la sociologie de l'art sont vagues et fluctuants ; d'autre part, les problèmes qui se posent pour cette sous-discipline sont primordiaux, puisqu'ils permettent de mettre au jour « les enjeux fondamentaux de la sociologie en général, dont (...) la sociologie de l'art ne cesse d'interroger les limites » (p. 3). Parmi les problèmes concernant la sociologie de l'art, l'auteur cite le flou et la pluralité des acceptions, la multiplicité des lieux de production, et le caractère récent de cette discipline. Pour sa part, elle considère que la sociologie de l'art traite « de ce qui concerne les « arts » au sens strict, à savoir les pratiques de création reconnues comme telles — et c'est justement l'un des objectifs de la sociologie de l'art que d'étudier les processus par lesquels

une telle reconnaissance peut s'opérer, avec ses variations dans le temps et dans l'espace » (p. 6).

Les enjeux de la sociologie de l'art paraissent particulièrement importants à l'auteur, et ce d'un triple point de vue : premièrement, est en cause l'inscription réelle de la sociologie de l'art au sein de la discipline sociologique ; deuxièmement, se pose la question de l'auto-nomisation de la sociologie de l'art par rapport à son objet et de la mobilisation des instruments d'enquête traditionnels de la sociologie ; troisièmement, l'objet « art » se révèle particulièrement propice à la dérive vers le sociologisme. Pour ces trois raisons, les problèmes posés par la sociologie de l'art intéressent plus largement tous ceux que préoccupe la sociologie.

Le plan de l'ouvrage est construit selon une logique à la fois chronologique et intellectuelle, qui permet de distinguer, pour la première partie, trois générations dans l'histoire de la discipline : celle de l'esthétique sociologique, celle de l'histoire sociale de l'art, celle de la sociologie d'enquête. Dans une seconde partie, nous nous centrerons sur cette dernière pour en exposer les principaux résultats, en fonction de ses grandes thématiques : réception, médiation, production et œuvres » (p. 7).

La première génération à s'occuper de sociologie de l'art entendait rompre avec la focalisation traditionnelle sur l'œuvre et sur l'artiste : « s'intéresser à l'art et à la société : c'est là, par rapport à l'esthétique traditionnelle, le moment fondateur de la sociologie de l'art (...) qu'il est préférable de nommer esthétique sociologique » (p. 14). Parmi les membres de cette génération, Heinrich cite Lukacs — mais signale que son marxisme le portait à des démonstrations trop dogmatiques. Certains auteurs de l'École de Francfort se sont attachés à mettre en évidence la dimension hétéronome de l'art, mais la plupart se sont simultanément fait l'écho de l'exaltation de la culture et de l'individu et de la stigmatisation du social et des masses. Comptent aussi, dans cette première génération, des auteurs comme Pierre Francastel (le regard des peintres a contribué à modifier le rapport à l'espace de l'ensemble de la société) et Roger Bastide (la peinture n'est pas un reflet de la société « parce que c'est le peintre lui-même qui fabrique la nature qu'il représente, l'art étant ce par quoi s'éla-

borent les structures mentales (...). L'art apparaît alors moins comme déterminé que comme déterminant, révélateur de la culture qu'il contribue à construire autant qu'il en est le produit » (p. 23-24)). Malgré d'indéniables apports, demeurent un certain nombre de points faibles, pour l'ensemble de cette génération : l'œuvre d'art serait fétichisée ; il y aurait substantialisation du social, considéré comme une réalité en soi, transcendante aux phénomènes étudiés ; se manifesterait une tendance au causalisme, à l'explication des effets par les causes au détriment de conceptions plus descriptives qu'analytiques.

« Une deuxième génération, apparue vers la seconde guerre, provient des historiens d'art, et d'une tradition beaucoup plus empirique (...) Plutôt que de chercher à jeter des ponts entre « l'art » et « la société », ces chercheurs adeptes de l'investigation documentée se sont employés à replacer concrètement l'art dans la société : il n'y a pas, entre l'un et l'autre, une extériorité qu'il faudrait réduire ou dénoncer, mais un rapport d'inclusion qu'il s'agit d'explicitier. Succédant à l'esthétique sociologique, ce deuxième courant, qu'on peut nommer histoire sociale de l'art, a permis de recouvrir ou de doubler la traditionnelle question des auteurs et des œuvres par celle des contextes en lesquels ils évoluent » (p. 14-15). Les auteurs se rattachant à cette génération mettent en œuvre une investigation empirique, moins nettement subordonnée à un quelconque dogmatisme pour mettre en évidence les contextes de production et de réception des œuvres. L'étude des contextes peut être illustrée par les travaux de Francis Haskell (types de contraintes pesant sur la production picturale : localisation de l'œuvre, taille, sujet, matériaux, couleurs, échéance, prix ; poids du mécénat...) et de Millard Meiss (la grande peste du XIV^e siècle en Toscane entraîne un regain de religiosité, utilisé par les conservateurs politiques et religieux contre l'art humaniste). L'idée consiste également à « faire de l'artiste le constructeur, et non plus seulement l'objet passif de sa propre réception » (p. 33), comme le montre l'étude de Beethoven par Tia de Nora. La sociologie de la réception émerge, en France, autour d'Escarpit, inspiré par l'école de Constance. Enfin est posée la question du statut des artistes, par exemple par Paul Bénichou à propos des écrivains.

« Apparue dans les années soixante, une troisième génération émerge, elle, d'une tout autre tradition. Il s'agit de la sociologie d'en-

quête telle qu'elle s'est développée grâce aux méthodes modernes issues soit de la statistique, soit de l'ethnométhodologie (...). La problématique, elle aussi a changé : on ne considère plus l'art et la société, comme les théoriciens de la première génération ; ni même l'art dans la société, comme les historiens de la deuxième génération ; mais plutôt l'art *comme* société, c'est-à-dire l'ensemble des interactions, des acteurs, des institutions, des objets, évoluant ensemble de façon à faire exister ce qu'on appelle, communément, l'« art » (p. 15). Il s'agit donc désormais, pour les sociologues de l'art, de s'emparer des méthodes d'enquête sociologiques traditionnelles pour les appliquer à leur propre objet : « les sociologues de l'art peuvent se consacrer librement à la recherche des régularités qui gouvernent la multiplicité des actions, des objets, des acteurs, des institutions, des représentations composant l'existence collective des phénomènes subsumés sous le terme d'« art » » (p. 43). C'est à l'exposé des travaux de cette troisième génération — autour des axes de la réception, de la médiation, de la production et des œuvres — qu'est consacrée la deuxième partie de l'ouvrage.

L'initiateur des recherches de sociologie de l'art orientées autour de la réception est Pierre Bourdieu, avec *L'Amour de l'art* : l'ouvrage procède à une remise en cause radicale de l'idée que l'amour de l'art est un goût individuel, et démontre qu'il s'agit en réalité d'un fait socialement déterminé par l'origine sociale, et plus spécifiquement par le niveau de diplôme. Est mis en évidence le rôle prépondérant de l'inculcation familiale.

À la suite de ce texte, deux pistes de recherche principales ont été empruntées : 1) l'analyse statistique des pratiques culturelles (à partir de 1974, une enquête est régulièrement menée par le Ministère de la culture — qui répond à la question « qui fait quoi ? », mais pas « qu'est-ce qui est fait et comment cela est-il fait ? » ; là encore, c'est Bourdieu qui réagit et qui innove avec *Un Art moyen*, sur les pratiques photographiques) ; 2) les travaux en sociologie du goût.

« Le terme-médiation » est d'usage récent dans la discipline : désignant tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception, il tend à remplacer « distribution » ou « institution ». On peut donc entendre par là (...) une sociologie du marché, des intermédiaires culturels, des

critiques, des institutions » (p. 58). Trois modèles prévalent : ceux de la médiation, du champ et de la reconnaissance. Les travaux de Raymonde Moulin, qui analyse la construction des valeurs artistiques sur le marché de l'art, sont à l'origine de l'élaboration du premier modèle. Celui-ci pourra ensuite être mobilisé sous deux formes : d'une part, il s'agit de critiquer l'artificialisme des valeurs esthétiques ; d'autre part, « selon le modèle inspiré de la sociologie des sciences et des techniques, et qui insiste notamment sur le rôle des objets, il s'agit de mettre en évidence la coconstruction réciproque des réalités matérielles et des actions humaines, du donné et du construit, ou encore des propriétés objectives des œuvres créées et des représentations qui les font exister comme telles. C'est cette seconde direction que vise la sociologie de la médiation appliquée par exemple à la carrière posthume de Bach (Henrion, 2000) » (p. 67). Le modèle du champ a bien sûr été proposé et illustré par Pierre Bourdieu et son équipe. Enfin, le modèle de la reconnaissance a été forgé par Alan Bowness, qui distingue quatre cercles de la reconnaissance : les pairs ; les marchands et les collectionneurs ; les spécialistes, experts, critiques, conservateurs, commissaires d'exposition ; grand public. « En dépit de son apparente simplicité, ce modèle en cercles concentriques a l'intérêt de conjuguer trois dimensions : d'une part, la proximité spatiale par rapport à l'artiste (celui-ci peut connaître personnellement ses pairs, probablement ses marchands et ses collectionneurs, éventuellement ses spécialistes, guère son public) ; d'autre part, le passage du temps par rapport à sa vie présente (rapidité du jugement des pairs, court terme des acheteurs, moyen terme des connaisseurs, long terme voire postérité pour les simples spectateurs) ; enfin, l'importance pour l'artiste de la reconnaissance en question, mesurée à la compétence des juges (du quatrième au premier cercle, selon le degré d'autonomisation de son rapport à l'art) » (p. 70).

L'analyse de la production a, dans un premier temps essentiellement consisté en une analyse des producteurs : en reprenant le critère de l'autodéfinition préconisée par Freidson, Raymonde Moulin a mené une analyse morphologique des artistes français (plutôt des hommes, connaissant une réussite plus tardive qu'ailleurs, caractérisés par une insertion familiale plutôt marginale, originaires de milieux sociaux très différents, effectuant plus que d'autres de « beaux maria-

ges », et manifestant une tendance à se déclarer autodidactes alors même qu'ils ont suivi des études supérieures). Toujours en lien avec cette sociologie de la production, Howard Becker a proposé, à partir de l'idée de « monde de l'art », de décrire sociologiquement les actions et interactions dont les œuvres sont le résultat (l'œuvre d'art comme collective, coordonnée et hétéronome).

Enfin, les travaux de Pierre Bourdieu sont, là encore, essentiels : « cette sociologie des producteurs n'est donc que le passage obligé vers une sociologie des œuvres, dans une perspective non pas descriptive (morphologie sociale), ni compréhensive (analyse des représentations) mais explicative (concernant la genèse des œuvres) et, parfois, critique, lorsqu'elle vise à dénoncer les « croyances » des acteurs. » (p. 77).

Or « La sociologie des œuvres d'art constitue la dimension à la fois la plus attendue, la plus controversée et, probablement, la plus décevante de la sociologie de l'art » (p. 87). La sociologie des œuvres se heurte en effet, selon Heinrich, à trois problèmes principaux : 1) la tentation de l'hégémonisme (la sociologie prétendant à une pertinence sinon supérieure, du moins égale aux autres disciplines traitant des œuvres) ; 2) la non sociologie (plusieurs travaux se réclamant de la sociologie des œuvres ne sont en rien sociologiques) ; 3) l'absence de méthode de description sociologique des œuvres (sinon par le biais du compte rendu des acteurs, mais on est alors dans une sociologie de la réception). Les seules pistes de recherche, en sociologie des œuvres, sociologiquement spécifiques concerneraient la prise en compte de la stratification sociale et l'analyse de corpus étendus. Trois options seraient envisageables, dont Heinrich ne dissimule pas que seule la troisième lui paraît légitime. « Ou bien, en effet, on tente de donner une raison sociologique à la valeur des œuvres (première option : axiologique), par exemple en « explicitant » la grandeur d'une œuvre par sa capacité à exprimer la sensibilité de son époque (...) Ou bien on décide d'ignorer et de déconstruire les évaluations indigènes (deuxième option : relativisme critique), en bousculant les frontières de l'art : dans cette perspective, il n'existe pas de valeur esthétique absolue, les productions mineures ayant une légitimité égale aux grandes œuvres (...) En étudiant les œuvres situées au bas de l'échelle des valeurs, la sociologie transgresse les frontières hiérarchiques indigènes. Mais en

se confinant aux productions dites mineures, le risque est double : d'une part, passer d'une décision épistémologique (suspendre les jugements de valeur esthétique) à une position plus ou moins explicitement normative (contester les hiérarchies traditionnelles) ; d'autre part, et surtout, s'interdire de comprendre les processus mêmes d'évaluation qui, pour les acteurs, donnent sens à la notion de chef d'œuvre ou de valeur artistique. La troisième option, enfin, est d'inspiration plus anthropologique : elle consiste à prendre pour objet de recherche (et non pas pour objet de critique, comme dans la deuxième option) les valeurs, en tant que résultant d'un processus d'évaluation, et non pas (comme dans la première option) en tant que réalités esthétiques objectives, inscrites dans « les œuvres mêmes » (p. 91-92). Pour Nathalie Heinich, il convient en effet désormais d'analyser non pas « ce qui fait, ce que valent ou ce que signifient les œuvres d'art, mais ce qu'elles font » (p. 96).

L'ouvrage de Nathalie Heinich présente d'incontestables qualités de clarté, de synthèse, de précision et d'érudition : sont mis à la disposition du lecteur, par le biais de présentations accessibles et abrégées, une multitude de travaux — que la simplicité et l'efficacité du plan permettent de rattacher facilement aux trois générations distinguées. Par-delà les mérites indiscutables de cette restitution ordonnée, où l'esprit de synthèse n'altère jamais l'esprit d'analyse, certains partis pris semblent pouvoir être discutés, et parfois contestés.

La présentation en traditions intellectuelles et en générations peut insensiblement conduire à une présentation à tendance évolutionniste : chaque génération est meilleure que la précédente ; « certaines problématiques apparaissent aujourd'hui obsolètes, d'autres ne font qu'émerger. C'est au moins la preuve qu'il existe un progrès dans les sciences sociales » (p. 42). Or Nathalie Heinich signale et montre elle-même que plusieurs traditions de recherche ancrées dans la première ou la deuxième génération sont aujourd'hui encore fécondes et donnent lieu à des recherches pertinentes.

Au fil de l'ouvrage, le lecteur peut être sensible à une survalorisation de la démarche compréhensive, au détriment de la démarche explicative. « Certes, l'une et l'autre perspectives — compréhensive-analytique et explicative-critique — peuvent être complémen-

taires et non pas antinomiques ; mais le problème est qu'à privilégier cette dernière, on s'y arrête volontiers tant sont forts les effets de dévoilement et de critique qu'elle opère » (p. 86), explique l'auteur (et à nouveau p. 106 : faut adjoindre « et non substituer » la visée compréhensive à la visée explicative). Le problème est que si les limites de la démarche explicative sont bien signalées, ses apports sont à peine signalés, sinon parfois dénigrés.

Nathalie Heinich, même si elle présente à de multiples reprises ses travaux comme fondateurs et fondamentaux, se livre à une critique assez systématique des options de recherche de Bourdieu et de son équipe. Par exemple, elle réduit la sociologie de la production pratiquée par Bourdieu à la seule mise en évidence d'un rapport dominant/dominé empêchant « la description concrète des interactions effectives, beaucoup plus complexes que ne le suggère leur réduction à un rapport de force entre dominants et dominés » (p. 79). Elle remet parfois en cause certaines démonstrations au nom d'arguments extra-scientifiques : démontrer que l'idéalisation de l'art est un effet de la déprivation reviendrait ainsi à redoubler cette déprivation objective par la culpabilisation des « dominés » (p. 104). Doit-on pour autant renoncer à cette démonstration, si elle est sociologiquement fondée ?

On peut en fait remarquer à de nombreuses reprises que les pistes de recherche indiquées sont celles empruntées par Nathalie Heinich elle-même. Ainsi, ses propres travaux les plus récents empruntent « une autre voie pour la sociologie de l'art : non plus une morphologie de la catégorie, ni un dévoilement des rapports structurels de domination, ni une restitution des interactions, mais une analyse de l'identité collective des créateurs, de ses dimensions tout à la fois objectives — conformément à une classique sociologie des professions — et subjectives — rejoignant une sociologie des représentations encore à construire » (p. 82). De même, à la fin de la conclusion, la quatrième génération que l'auteur aspire à voir se dessiner pourrait très facilement se construire autour de ses propres recherches (largement citées dans la bibliographie) : « Après trois générations de pratiques remarquablement hétérogènes, une quatrième génération commence-t-elle à émerger ? Elle aurait comme caractéristique non de se substituer aux précédentes, mais de les compléter, en les prolongeant au-delà d'une perspective essentialiste et normative, dans une

direction plus anthropologique et pragmatique, élargie à la compréhension des représentations et non plus seulement à l'explication des objets ou des faits. On aurait vraiment fini, alors, d'étudier l'art et la société, ou même l'art dans la société, pour se consacrer à l'art comme société, et, plus encore, à la sociologie de l'art elle-même comme production des arts » (p. 108).

L'ouvrage se clôt enfin sur la curieuse consigne adressée au sociologue de non plus choisir mais se laisser dicter ses objets de recherche. « Il n'y a donc pas plus de raisons d'exclure *a priori* les œuvres du domaine sociologique que de les y intégrer à tout prix. La seule bonne raison n'est-elle pas celle que fournissent au sociologue les acteurs eux-mêmes ? Lorsque les acteurs s'intéressent aux œuvres (plutôt par exemple qu'à la biographie de l'artiste, aux conditions d'exposition ou à l'action des pouvoirs publics), il s'agit de chercher à comprendre ce qui motive cet intérêt, comment il s'organise, se justifie, se stabilise dans des jugements de valeur, des interprétations, des institutions, des objets matériels ; et lorsque ce n'est pas prioritairement par les œuvres que passe l'investissement sur l'art, il s'agit de suivre les acteurs dans leurs objets d'amour et de dédain, leurs indignations et leurs admirations. Le problème n'est donc pas de privilégier ou de négliger les œuvres, mais de se laisser guider par les différentes catégories d'acteurs dans la pluralité de leurs investissements » (p. 98-99). Il peut sembler, tout au contraire, qu'une partie du travail sociologique consiste à construire des objets et à poser des questions auxquels les acteurs du monde social n'avaient spontanément accordé aucune attention.

On pourra peut-être trouver la clé de l'entreprise de Nathalie Heinich et du principe de construction de son ouvrage dans ce propos — qu'elle réserve à la conclusion, mais qu'il paraît possible de lire comme une pétition de principe de l'ensemble du texte. « C'est pourquoi les propositions qui suivent relèvent moins d'un constat que d'une prise de position quant à la pratique de la sociologie, formulée à un moment — le début du *XXI^e* siècle — où celle-ci se trouve éclatée en de multiples « écoles ». Aussi cette conclusion doit-elle être lue comme une position personnelle de l'auteur » (p. 101). Si tel est le cas pour l'ouvrage tout entier, la discussion de certains partis pris

effectivement très personnels ne doit nullement occulter l'intérêt majeur de ce texte, à la fois détaillée et synthétique.

André Ducret (Université de Genève)

Il manquait un ouvrage de synthèse destiné à celles et ceux qu'intéresse la sociologie de l'art, ses méthodes et ses acquis. Malgré les contraintes du genre, à savoir un nombre de pages limité, un choix de références aisément accessibles, ou encore la vente prévisible de droits d'édition à l'étranger, Nathalie Heinich s'en sort avec brio et fait de ce bilan critique à l'intention d'un « public motivé », ainsi que le précise l'éditeur, une plate-forme pour des travaux à venir.

Soucieuse comme à son habitude de délimiter les frontières de la discipline, non seulement par rapport à l'esthétique ou à la critique, mais encore vis-à-vis de l'histoire de l'art, elle suggère d'emblée de prendre en compte les lieux où s'effectue la recherche afin de mieux comprendre comment cohabitent diverses manières de la pratiquer, qu'il s'agisse de l'Université, du CNRS ou des Ministères. Par ailleurs, elle réitère sa conviction selon laquelle la sociologie de l'art, lorsqu'elle pose les bonnes questions, conduit à s'interroger sur les limites de toute approche « sociologiste », critique ou généralisante du fait social. Aussi l'obligation de préciser ce dont traite — ou plutôt devrait traiter selon elle — la sociologie de l'art revient comme un leitmotiv à l'aune duquel, dans une première partie, sont définis les trois états que cette discipline aurait successivement traversés : celui, d'abord, de l'esthétique sociologique, où l'on s'attachait à reconstruire les liens entre art et société considérés comme des entités à part entière, ceci en quantifiant le sens collectif que recelait, pensait-on, des œuvres singulières. Puis le temps de l'histoire sociale de l'art, remplaçant le texte dans son contexte et l'artiste, dans ses relations avec d'autres : mécènes, institutions, critiques, amateurs, etc. Souvent d'origine anglo-saxonne, les historiens donnèrent alors une leçon de modestie à des sociologues incités à renoncer aux délices de la spéculation en chambre pour renouer avec le terrain et ses aspérités. Enfin, la sociologie d'enquête

telle qu'elle s'imposera à partir des années soixante et qui permettra de découvrir — ou de redécouvrir — ce qui fait l'originalité de notre discipline : l'approche de l'art comme société, autrement dit comme une activité sociale parmi d'autres, avec ses caractéristiques propres, ses protagonistes, ses enjeux et ses conflits.

Traitant du présent plutôt que du passé, nombreux auront été depuis lors les travaux empiriques à analyser la genèse, la structure et la dynamique des configurations sociales qui s'organisent autour de la production, de la diffusion et de la réception de ce qu'on nomme l'"art". Durant cette dernière période, des progrès considérables auront été accomplis, des méthodes, rodées, des hypothèses, vérifiées, si bien que la sociologie de l'art a désormais une histoire, et non uniquement une préhistoire. Après la présentation d'une série d'auteurs entre lesquels, en un minimum de pages, elle distribue les rôles en marquant les influences, les affinités, ou encore les impasses. Nathalie Heinich propose ensuite une seconde partie où elle passe en revue, non plus un ensemble de démarches quelquefois vouées à l'échec, mais bien une suite de résultats d'enquête qui constituent à ses yeux autant d'acquis.

Ce patrimoine commun de la discipline, elle le déploie selon les divers moments de l'activité artistique : d'abord, les études de réception, qu'il s'agisse d'analyser la composition des publics, le choix des pratiques culturelles, la distribution des goûts ou encore la formulation des jugements. À l'occasion, elle n'hésite pas à citer ses propres travaux, ce qui en irritera certains, travaux dont l'intérêt s'avère pourtant indiscutable. Plus loin, quelques pages suggestives sont consacrées à la discussion de la notion de « médiation » qu'utilisent volontiers les sociologues sans toujours faire la différence entre théorie de la reconnaissance, théorie des champs et théorie de la médiation proprement dite. En lecture de Norbert Elias auquel elle consacrait, il y a quelques années, une présentation dans la même collection, Nathalie Heinich insiste sur la nécessité d'aborder l'art comme « un système de relations entre personnes, institutions, objets, mots, organisant les déplacements continus entre les multiples dimensions de l'univers artistique » (p. 66). Son parti étant de privilégier les résultats d'enquête, elle rappelle ensuite les contributions de Raymond Moulin, Pierre Bourdieu et Howard S. Becker à l'analyse de la production artistique, qu'il s'agisse de dresser la morphologie sociale des

artistes, de reconstruire la topologie du champ artistique, ou encore de retracer la constitution des mondes de l'art.

Trop exclusivement centrée sur la critique de la domination, la sociologie de Pierre Bourdieu subit l'assaut en ces termes : « Légitimité, distinction, domination valent dans un monde unidimensionnel, où s'opposeraient de façon univoque le légitime et l'illégitime, le distingué et le vulgaire, le dominant et le dominé. Mais la multiplicité des ordres de grandeur, des registres de valeur, des modalités de la justice introduisent complexités et ambivalences : les dominés dans un régime de valorisation se trouvent dominants dans un autre » (p. 79). Or, aurions-nous envie d'objecter, pourquoi s'arrêter à ces seules dichotomies et ne pas lever également des oppositions comme celles entre initiés et profanes, discours savant et sens commun, ou encore admiration et rejet de l'art contemporain ? Parfois données pour des évidences, y compris par Nathalie Heinich, ces catégories ne méritent-elles pas qu'on les mette elles aussi à l'épreuve — multidimensionnelle si l'on veut — de l'investigation empirique ?

Reste la question des œuvres au sujet de laquelle, dans le sillage de ses ouvrages antérieurs, notre auteur avance plusieurs arguments de poids qui sont autant de mises en garde contre toute tentation de confondre sociologie et herméneutique : d'abord, l'impossibilité pour le sociologue d'opposer aux descriptions et analyses que développe l'historien de l'art une approche de son objet qui soit spécifique et, surtout, autre chose qu'un travail de seconde main. En outre, la vocation de ce comparatiste qu'est par définition le sociologue lui impose de s'intéresser, non à certaines œuvres en particulier, ou à certains artistes, mais bien à des corpus collectifs et à des ensembles aussi larges que possible. La tâche première du sociologue est, du reste, de déconstruire la notion même d'œuvre d'art, à la repenser aussi bien en amont qu'en aval des objets, textes, gestes ou sons auxquels peuvent correspondre ses multiples définitions. Le relativisme critique au fondement d'une telle démarche ne saurait cependant être assimilé, ainsi que le souligne Nathalie Heinich, à un quelconque relativisme nominal : décrire n'est pas juger. Mais l'attitude « pragmatique » qu'il s'agit d'adopter consiste, écrit-elle, « d'une part, à analyser non pas ce qui fait, ce que valent ou ce que signifient les œuvres, mais ce qu'elles

font; et, d'autre part, à les observer en situation grâce à l'investigation empirique » (p. 96).

Le principe de neutralité axiologique invoqué à l'appui d'une posture strictement descriptive — qui n'est pas sans rappeler le projet qui fut jadis celui de la phénoménologie — s'il interdit de prendre parti et de formuler un jugement de valeur, autorise néanmoins à occuper une position, à l'assumer explicitement et à l'adopter comme point de départ pour ses investigations. À cet égard, l'explicitation aussi exhaustive que possible des valeurs investies dans l'art par une pluralité d'acteurs — dont, à leur insu, les sociologues quelquefois... — ne constitue, en définitive, qu'une « interprétation des interprétations », une herménéutique au second degré. Qui plus est, à notre sens, décrire, comprendre et expliquer forment autant de moments constitutifs de la démarche sociologique qu'il paraît arbitraire de disjoindre au nom d'une spécificité disciplinaire dont, paradoxalement, le trait principal serait de renoncer à un « sociologisme » ramenant systématiquement le particulier au général. Cela dit — et sur ce point Nathalie Heinich a raison —, il convient de veiller à ne pas faire moins bien que ce à quoi parviennent déjà d'autres disciplines au premier rang desquelles l'histoire de l'art. Mais l'on ne voit pas pourquoi le sociologue se refuserait certaines questions sous le prétexte qu'elles ne seraient pas « sociologiques » ou qu'à l'inverse, elles le seraient « trop » : la connaissance — notre auteur serait la première à en convenir — ne progresse pas à coups de décrets.

Trois états, quatre phases : tel est le plan adopté en vue de rendre compte du progrès d'une discipline au sein de laquelle la coexistence de programmes à la fois concurrents et complémentaires offre l'assurance d'un débat scientifique fécond et jamais achevé. À nos yeux, cet ouvrage de synthèse s'avère réussi précisément parce que Nathalie Heinich n'hésite pas à défendre un point de vue personnel en un domaine, celui couvert par la sociologie des arts, mieux balisé que ne font mine de le croire des collègues pour qui, de prime abord, il demeure le plus souvent marginal, voire suspect. Aussi en recommandera-t-on la lecture à qui souhaite, non seulement découvrir la discipline, mais encore l'aborder de manière critique avec l'auteur et, parfois, contre elle.

Cécile LÉONARDI (HESS Paris)

Il y a différentes façons, souvent complémentaires, de définir une discipline scientifique. On peut s'attacher à ce qu'elle est, en désignant son champ d'investigation, ses objets, ses méthodes, ses paradigmes théoriques. On peut également la définir par défaut, en se concentrant sur ce qu'elle n'est pas. Dans ce cas, il s'agit de tracer une ligne de démarcation entre cette discipline et des domaines scientifiques limitrophes, susceptibles de partager avec elle les mêmes objets de recherche. Nathalie Heinich insiste tout particulièrement sur ce dernier point lorsqu'elle entend, dans l'ouvrage qu'elle a récemment fait paraître à La Découverte, de définir en quoi consiste la sociologie de l'art. Elle remarque, en effet, son « étroite proximité non seulement avec les disciplines traditionnellement en charge de son objet (histoire de l'art, critique, esthétique), mais aussi avec les sciences sociales connexes à la sociologie (histoire, anthropologie, psychologie, économie, droit) »² ; cette proximité lui laissant craindre des chevauchements disciplinaires compromettants : « Comment construire une approche spécifiquement sociologique lorsqu'on a affaire à un domaine déjà surinvesti par d'innombrables travaux (...) et à ce point chargé de valorisations ? »³. Objet déjà défini par différentes instances de discours, objet « noble » inclinant au jugement de valeur, l'art multiplie les difficultés pour une sociologie qui veut en dire quelque chose sans renoncer à sa singularité scientifique. Il s'agit donc, selon N. Heinich, de définir clairement en quoi consiste cette singularité, afin de ne pas la rendre soluble dans les analyses, scientifiques et profanes, qui cernent déjà les phénomènes artistiques.

L'orientation de l'ouvrage est donnée : délimiter le territoire de la sociologie quand elle envisage de parler d'art. Toutefois, dans cette vaste entreprise de définition, ce que n'est pas la sociologie de l'art recoupe souvent ce qu'elle n'est plus. En effet, N. Heinich suggère que la difficulté d'une telle entreprise tient à l'hétérogénéité de la disci-

² Heinich N., *La sociologie de l'art*, Paris, 2001, La Découverte, Coll. « Repères », p. 3.

³ *Ibid.*, p. 5.

plaine à travers son histoire. Si les pères fondateurs de la sociologie n'ont accordé qu'une place mineure, voire inexistante à la question des phénomènes artistiques, des historiens de la culture tels que G. Simmel ou des historiens de l'art tels qu'E. Panofsky ont été parmi les premiers à tenter des rapprochements significatifs entre des formes esthétiques et des paramètres sociaux. Par la suite, cette tendance s'est cristallisée dans différents travaux philosophiques et esthétiques qui se sont attachés à penser l'art comme un phénomène hétéronome, étroitement déterminé par les dimensions économiques et idéologiques d'une époque ou pris dans un jeu d'influence réciproque avec elle.

De toute évidence, les chevauchements disciplinaires que craignait N. Heinrich se rencontrent à l'origine de la sociologie de l'art, ils en dessinent les conditions de possibilité. La ligne de démarcation entre ce qu'est la sociologie de l'art et ce qu'elle n'est pas, devra donc passer au sein même de son histoire. N. Heinrich s'y applique en identifiant, dans les premiers travaux issus de l'histoire culturelle de l'art, une « préhistoire » de la discipline. Quant à l'apport de la philosophie, elle le constitue comme une phase préliminaire appelée « esthétique sociologique ». Des théoriciens tels que Lukacs, Goldman, Adorno, Benjamin ou encore Francastel dans son domaine, celui de l'histoire de l'art, ont effectivement le mérite de penser les relations qui existent entre les œuvres et leur environnement social. Cependant, aux yeux de N. Heinrich, leurs travaux trahissent plusieurs genres de faiblesses, témoignant d'un stade « présociologique » où les considérations spéculatives l'emportent encore sur la démarche analytique. Elle en conclut que « compte tenu des progrès accomplis depuis, les approches longtemps considérées comme les « classiques » de la sociologie de l'art ont changé de statut : elles sont plutôt devenues les modernisateurs de l'esthétique »⁴. Ainsi, la contribution de la philosophie repasse du côté de la philosophie et les fondements de la sociologie de l'art se décalent d'un cran.

Ils se précisent dans le domaine de l'histoire sociale de l'art, discipline qui s'intéresse au contexte historique de production et de réception des œuvres, en ayant recours à la recherche empirique. Si N.

⁴ *Ibid.* p. 26.

Heinrich reconnaît à ces « historiens sociaux »⁵ la vertu de pratiquer des analyses « consacrées à des phénomènes clairement délimités et précisément documentables »⁶ ; elle déplace néanmoins les fondements réels de la sociologie de l'art, en dehors d'une « aire » qui reste celle de l'histoire : « (...) à ces résultats remarquables, qui ont considérablement enrichi et renouvelé l'histoire sociale de l'art, s'est ajoutée, depuis les années soixante une troisième voie, spécifiquement sociologique et qui, rétrospectivement, relègue ce qui vient d'être présenté aux marges de la sociologie de l'art, transformant radicalement le socle même de la discipline. »⁷ La encore, le rapprochement significatif entre les œuvres, les artistes et le monde social n'a servi qu'à moderniser le propos tenu par une autre discipline qui, en cela, demeure étrangère à la sociologie de l'art *proprement dite*.

Ce n'est qu'aux abords de la troisième génération, celle de la sociologie d'enquête, que se profilent les bases tangibles d'une science inédite. N. Heinrich en donne les raisons : « Plus encore que les différences de générations, de disciplines ou d'objets, c'est ce recours à l'enquête qui fait la spécificité et la force de la sociologie de l'art actuelle : mesures statistiques, entretiens sociologiques, observations ethnologiques vont non seulement apporter de nouveaux résultats, mais, surtout, renouveler les problématiques tandis que le dialogue avec d'autres domaines de la sociologie — sociologie des organisations, de la décision, de la consommation, des professions, des sciences et des techniques, des valeurs — va permettre à la sociologie de l'art d'épouser les progrès d'une discipline en très rapide évolution. »⁸ La méthode détermine ici l'identité scientifique ; elle offre à la sociologie de l'art une appartenance disciplinaire légitime, lui permettant d'inscrire ses problématiques dans le champ fixé de la sociologie générale et de bénéficier d'un voisinage purement sociologique, renforçant cette récente « affectation » par les échanges et les connexions qui s'organisent entre sous-disciplines. N. Heinrich renchérit néan-

⁵ *Ibid.* p. 31.

⁶ *Ibid.* p. 31.

⁷ *Ibid.* p. 40.

⁸ *Ibid.* p. 42.

moins : « Car la sociologie elle-même, durant les deux dernières générations, s'est autonomisée, a conquis ses problématiques propres : rien d'étonnant dès lors que la sociologie de l'art, enfin devenue un domaine propre de la sociologie, se soit, elle aussi, émancipée de la vieille tutelle de l'esthétique et de l'histoire de l'art, pour voguer à son gré. »⁹ En d'autres termes, la sociologie de l'art a suivi, de façon quasi symétrique, le parcours historique de la sociologie, travaillant, comme elle, à sa propre distinction par l'entremise d'une spécification méthodologique. Dès lors, si les contributions de l'histoire et de la philosophie ont « abâtardi » les fondements de la discipline, son « émancipation » récente permet dorénavant de les considérer comme des influences exogènes et périmées : l'autonomie ayant cette vertu de distinguer ce qui est enfin possible, de ce qui ne l'est plus. Par ailleurs, l'analogie concernant les trajectoires historiques entre sociologie de l'art et sociologie générale a pour effet de renforcer leur convergence en la rendant *nécessaire*. Tout peut donc avoir lieu, dans les limites conquises par la discipline.

Comme le soulignent N. Heinrich, cette troisième génération « va considérer non plus l'art et la société, ni l'art *dans* la société, mais l'art *comme* société, en s'intéressant au fonctionnement du milieu de l'art, ses acteurs, ses interactions, sa structuration interne. »¹⁰ Il n'est donc plus question de penser l'art comme un phénomène hétéronome, déterminé, voire surdéterminé par des facteurs macro-sociaux. La sociologie d'enquête renégocie l'angle d'approche. Si elle admet que les phénomènes artistiques sont directement influencés par leur environnement social, avec elle, cependant, cet environnement se resserre et se spécifie, il demande à être pensé selon ses propres caractéristiques. Et à être pensé objectivement. Face à cette double exigence, la sociologie d'enquête déplace son champ d'investigation, elle le fait transiter d'un objet socialement valorisé aux conditions sociales de sa valorisation. Les œuvres qui servaient jusque-là de point de départ aux recherches dites sociologiques, deviennent à présent leur point aveugle. Et pour cause : en s'attachant à l'*environ-*

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

nement des œuvres — disons à ce qui les constitue socialement comme œuvres — et non plus aux œuvres mêmes, la sociologie de l'art gagne un objet simultanément inédit et légitime. Inédit du fait que la philosophie et l'histoire de l'art n'ont jamais construit cet environnement comme champ exclusif de leur investigation ; légitime puisqu'il inaugure, par conséquent, un axe de recherche redoublé en permettant à la plus est, cet axe de recherche redouble sa légitimité en permettant à la sociologie de parler d'art sans compromettre l'objectivité qui la caractérise. Aussi a-t-elle trouvé le moyen de se mettre à l'abri des jugements de valeur qui circulent dans le champ artistique, en les prenant, eux et leur circulation, pour objet.

De toute évidence, la sociologie de l'art semble avoir gagné son annexion définitive à la sociologie. Elle a su réduire les apories qui mettaient en balance sa singularité scientifique ; elle a réussi, dans le même temps, à fonder son approche des phénomènes artistiques sans risquer de se complaire dans un discours normatif. Il n'en reste pas moins que certains sociologues de l'art fragilisent les frontières enfin tangibles de la discipline en poursuivant un travail de recherche sur le contenu même des œuvres. À cet égard, N. Heinrich fait preuve d'une certaine virulence et formule différents types de critiques à ce qu'il considère comme « la dimension à la fois la plus attendue, la plus controversée et, probablement, la plus décevante de la sociologie de l'art ».¹¹

Ses reproches visent deux faiblesses majeures. La première réside dans le manque d'autonomie d'un tel projet. Envisager une analyse de contenu des œuvres, c'est vouloir s'appropriier un objet qui est *prioritairement* celui de l'esthétique, de la critique, de l'histoire de l'art, sans être muni, pour cela, d'aucune méthode spécifiquement sociologique. Le chercheur se voit donc contraint d'adopter le même type d'approche que les disciplines déjà évoquées, afin de produire un discours sur le même objet.

L'autre faiblesse concerne la valorisation inévitable qui accompagne ce genre d'investigation. Selon N. Heinrich, analyser le sens d'une œuvre dans une perspective sociologique, c'est déjà lui recon-

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

naître « spontanément » sa dénomination d'œuvre d'art et participer aux échelles de valeur qui ont couru dans le champ artistique. C'est ensuite, lui accorder des vertus cognitives de grande envergure, qui ne peuvent d'ailleurs être soupçonnées que dans les œuvres se prêtant le plus facilement à l'interprétation, autrement dit les œuvres narratives et figuratives. Il faut donc faire un tri qui redouble la valorisation de celles qui sont retenues pour être soumises à l'analyse. (Œuvres déjà reconnues comme œuvres d'art, elles deviennent *en plus* l'indice, voire le révélateur, des tendances macrosociales d'une époque. De toute évidence, une telle posture sociologique régresse vers les apories déjà éprouvées de la première génération. N. Heinrich lui adresse à ce titre une sentence sans ambiguïté : « On ne peut à la fois affirmer l'hétéronomie de l'art, en référant sa signification à une instance très générale (société, classe sociale), et s'opposer à son idéalisation : il faut choisir entre critique et herméneutique — ou changer radicalement de point de vue. »¹² Elle décrit ainsi une position intenable. La sociologie qui veut s'attacher aux œuvres mêmes se condamne à être une sociologie *déplacée*, inévitablement compromise avec l'herméneutique et incapable, pour cette raison, de confirmer la spécificité scientifique de la discipline.

N. Heinrich ne rejette pas pour autant une analyse des œuvres, mais elle préconise dans ce cas une approche « pragmatique ». Une telle analyse est effectivement envisageable, à condition de ne plus séparer les œuvres des acteurs sociaux qui les *évaluent* et les *évaluent* en tant que telles. Si N. Heinrich reconnaît des qualités « intrinsèques » à ces œuvres, elle estime que le travail du sociologue ne doit porter que sur l'analyse des conduites qui rendent ces qualités « nécessaires ». À cela deux avantages : d'une part, le chercheur ne risque plus d'égarer son objectivité là où les acteurs sociaux apprécient l'œuvre d'art à sa place ; d'autre part, en les « intercalant » entre l'œuvre et lui, il expérimente un angle de vue qui n'a jamais été adopté par un autre champ disciplinaire. Comme nous le rappelle N. Heinrich : « Il ne s'agit donc pas d'opposer, dans l'absolu, « bonnes » et « mauvaises » façons de traiter sociologiquement des œuvres mais plutôt de préciser le degré de spécificité de l'analyse : dans quelle

¹² *Ibid.*, p. 96.

mesure telle approche est-elle propre à la sociologie, et dans quelle mesure appartient-elle déjà au discours de sens commun ou à d'autres disciplines du savoir ? (...) L'analyse pragmatique de l'action, en situation, tout comme l'analyse structurale de gros corpus augmentent le degré de spécificité sociologique, n'étant réalisées ni pas les acteurs eux-mêmes, ni par les autres disciplines du savoir. Autant dire qu'elles sont probablement utiles. »¹³

A lui seul, cet argument donne une vue d'ensemble de l'ouvrage. Globalement, N. Heinrich condamne la sociologie de l'art à ne se définir qu'en regard de ce qu'elle n'est pas ou plus. Et dans cette perspective, son autonomie relève *prioritairement* d'une absence de confusion. Tout d'abord, ne pas être confondue avec le sens commun ; autrement dit, prendre les catégories des acteurs sociaux pour objet, afin de ne pas être tentée de les reproduire naïvement. Ensuite, ne plus se confondre avec les autres discours savants qui l'ont influencée jusque-là et dont elle doit s'émanciper pour attester son existence. N. Heinrich ne peut ignorer l'apport déterminant que la philosophie et l'histoire de l'art ont su offrir à la discipline, elle le présente néanmoins comme un apport définitivement exogène. Elle y parvient en ayant recours à une découpe historique qui ne fait réellement commencer la sociologie de l'art qu'à l'époque *inaugurale* de la sociologie d'enquête. À l'aune de cette troisième génération, on peut donc estimer rétrospectivement que la philosophie et l'histoire de l'art « jouaient » à faire de la sociologie en dilettantes, mais ne constituaient à aucun moment les bases tangibles de son autonomie scientifique. Il s'agit donc de les renvoyer à la périphérie historique de la discipline et de les y laisser. Au final, N. Heinrich donne de la sociologie de l'art l'image d'une science *cernée*, dont il faut sans cesse surveiller et renforcer les frontières afin de réduire les menaces de contagion par contiguïté. Dans ces conditions, s'intéresser de près aux œuvres d'art en tant que sociologie, sans « transiter » par l'appréhension qu'en ont les acteurs, c'est ni plus ni moins compromettre l'immunité récente de son propre territoire disciplinaire.

¹³ *Ibid.*, p. 99.

Les œuvres, pourtant, ne cessent d'exciter la sociologie et d'introduire un hiatus dans des injonctions aussi tranchées. À cet égard, N. Heinrich ne semble pas être en mesure de faire exception lorsqu'elle entend de décrire un système de représentations, celui de l'identité féminine, en s'appuyant sur un vaste corpus de romans¹⁴. Bien sûr, son analyse dépend d'une série de précautions qu'elle a su mentionner, en partie, dans l'ouvrage que l'on vient d'examiner. Elles tiennent principalement à la taille du corpus, plus de deux cent cinquante romans, et au choix de ne s'intéresser qu'au contenu narratif des œuvres étudiées. Ainsi, pas de valorisation excessive d'une œuvre isolée quand le corpus est conséquent. Pas, non plus, de dérive interprétative quand l'analyse se focalise exclusivement sur l'intrigue et non sur la valeur littéraire des textes. Cela permet à N. Heinrich de comparer sa démarche à celle que les anthropologues expérimentent depuis longtemps concernant les mythes des sociétés traditionnelles.

Malgré la somme d'arguments mobilisés pour légitimer une telle analyse sous un angle sociologique, États de femmes. Véhicule une définition du roman qui n'est jamais celle des éditeurs, des libraires ou des lecteurs de romans. Autrement dit, la démarche pragmatique chère à N. Heinrich s'éclipse « en silence » pour faire place à une investigation d'un autre genre. Le roman y gagne une valeur heuristique, celle de révéler tout en les structurant les grandes figures imaginaires de l'identité féminine en Occident, du XVIII^e au XX^e siècle. L'envergure des informations issues du roman peut donc alimenter la réflexion sociologique et même s'étendre au-delà. « (...) ces textes qui ressortissent traditionnellement à l'histoire littéraire, sont également des instruments d'analyse pertinents pour les phénomènes affectifs relevant de la psychanalyse, (...) et pour les phénomènes identitaires relevant de la psychosociologie et de l'anthropologie, tels les états de femme. »¹⁵ À cet égard, N. Heinrich n'a pas hésité à s'emparer de concepts issus de la psychanalyse pour étayer et prolonger ses réflexions en dehors du champ balisé de la sociologie. Mais, le cas échéant, sa

¹⁴ Il est à noter que le livre dont nous parlons a été publié en 1996, soit cinq ans avant Sociologie de l'art. Le hiatus existant entre l'analyse des états de femme et les prescriptions que Heinrich fait

¹⁵ *Op. cit.* p. 344.

problématique semblait lui suggérer ce genre d'échappée belle : « Ainsi cette multiple approche — historique, sociologique, anthropologique, psychanalytique — dessine les contours d'une problématique qui n'est plus seulement celle de l'inconscient dans le psychisme individuel, ni de la représentation dans la culture collective, mais celle de l'identité, telle qu'elle se construit dans l'articulation du conscient et de l'inconscient, de l'individuel et du collectif, de la contingence et de la règle. Une telle problématique autorise et même exige ce déplacement entre différentes disciplines, qui permet de rendre compte des articulations entre ces dimensions de l'expérience. (...) C'est en tout cas au risque de ce petit coup de force interdisciplinaire — et de la fragilité à laquelle il expose — qu'on a pu donner sens à ce que nous racontions, avec tant d'insistance, tant de romans »¹⁶. Les œuvres littéraires impulsent finalement un genre de connaissance qui travaillent N. Heinrich au point de transformer sa sédentarité disciplinaire en nomadisme. Est-ce encore de la sociologie de l'art, telle qu'elle la définira quelques années après ? Peut-être pas. Dans ces conditions, cette analyse relève d'une assignation disciplinaire indécelable. Comment ne pas s'en réjouir ? De toute évidence, les œuvres d'art nourrissent la pertinence sociologique au-delà de ses principes de précaution, générant, au sein même de son territoire, la possibilité d'une utopie.

Bruno PÉQUIGNOT
Paris 3 Sorbonne Nouvelle et ASPIC MSH Paris Nord

Quels que soient les désaccords entre chercheurs, l'important est l'accord minimum sur le fait qu'il vaut la peine de discuter de nos travaux - discussions, dont, pour ma part, je ressens durement le manque. Nathalie Heinrich¹⁷

¹⁶ *Ibid.* p. 346.

¹⁷ In *Utiam* n° 24 1998 p. 203.

Cette note critique s'inscrivant dans un ensemble de comptes rendus de lecture du livre de Nathalie Heinich, il ne me paraît pas nécessaire de reprendre une fois de plus une description exhaustive de son contenu. L'exercice qui consiste à synthétiser un champ divers et contradictoire de recherche est des plus difficiles, et il faut tout d'abord se réjouir que Nathalie Heinich ait eu le courage de s'y coller, ce d'autant plus que c'est avec une réelle réussite. Certes, on peut, comme toujours pour ce type de livre, (dont les collections se sont multipliées ces dernières années), discuter du plan, des choix de privilégier telle ou telle réalisation présentée comme un exemple d'un traitement de telle ou telle question, mais rendre compte en 120 pages de plusieurs décennies de recherches effectuées par plusieurs dizaines de chercheurs travaillant selon des méthodes, des théories et sur des définitions de leur objet très diverses voire contradictoires, ne peut se faire de façon parfaitement exhaustive. Malgré cela, il faut souligner que Nathalie Heinich n'a pas oublié grand chose de vraiment fondamental du point de vue des thématiques ou des démarches scientifiques.

Mais comme nous y invitait déjà dans la phrase mise en exergue, Nathalie Heinich, il me semble nécessaire de relever quelques points d'ordres et d'importances divers, afin de susciter une discussion, voie incontournable du progrès des connaissances.

Un premier niveau de réflexion est de type institutionnel, il est suscité par une remarque, faite dès l'introduction (mais reprise à plusieurs reprises sous des formes différentes), sur les apports respectifs des chercheurs du CNRS et ceux de l'Université, un second ordre de question est plus épistémologique et concerne la question de ce qui définit la spécificité d'une discipline scientifique et notamment la sociologie, enfin j'en viendrai à la question qui sans doute nous distingue le plus, celle de la place de la question des œuvres dans la sociologie de l'art.

C'est, en effet, avec un certain étonnement que j'ai lu une remarque (p. 4et 5) concernant une sorte de partage des tâches, à la fois historique et thématique entre les chercheurs issus des deux grands instituts de recherche en France. Mon parcours professionnel et institutionnel, et notamment mon passage à la direction du départe-

ment des SHS du CNRS, m'a montré que (contrairement à ce qu'inconsciemment je pensais avant) il n'y a pas fondamentalement ni en quantité, ni en qualité, ni en diversité de différences notables entre les productions de ces deux corps de chercheurs, dont il faut souligner d'ailleurs, que nombre d'entre eux ont fait un passage dans l'autre corps, sans compter avec le fait que plus de la moitié des enseignants chercheurs produisent leurs recherches au sein d'unités associées au CNRS (voire dans les unités propres du CNRS, qui ont aujourd'hui pratiquement toutes été transformées en unités associées) et qu'inversement plus de 60 % des chercheurs du CNRS en SHS enseignent régulièrement dans les universités (et ce non exclusivement en troisième cycle).

Face à cette remarque, je me suis cependant interrogé sur ce qui pouvait la justifier. Cela, sans doute, nécessiterait une enquête un peu précise (que je n'ai pas faite, mais Nathalie Heinich l'a-t-elle faite, en tout cas elle ne le dit pas). J'ai donc résolu de procéder à une sorte de petit sondage en examinant le statut institutionnel des sociologues qui ont participé au colloque de 1985, qui a joué un rôle essentiel dans le développement de notre discipline, les auteurs cités dans la bibliographie du livre de Nathalie Heinich et enfin les participants aux Rencontres de 1999 à Grenoble qui avaient réuni un très grand nombre de sociologues de l'art. Or les résultats sont pour le moins mitigés : Pour Marseille 1985, il y a 10 CNRS, 10 universitaires et 6 autres institutions (INED, Mines etc.) pour ce qui concerne les français (pour les étrangers une telle analyse n'a pas de sens, l'équivalent du CNRS n'existant pas, les intervenants sont pratiquement tous universitaires), dans la bibliographie de Sociologie de l'art (2001), j'ai repéré 24 CNRS, 33 universitaires et 6 autres, enfin dans Vers une sociologie des œuvres (1999) : 7 CNRS, 22 universitaires et 1 divers, mais je n'ai pas pris en compte les non statutaires (doctorants ou jeunes docteurs) dont on ne peut préjuger de l'avenir institutionnel. Certes, depuis 1985, le nombre des sociologues à l'Université a progressivement dépassé le nombre de ceux travaillant au CNRS (pour être près du double aujourd'hui), ce qui justifie pleinement qu'ils soient plus nombreux, mais n'explique pas pour autant bien sûr cette remarque qui me semble plus intuitive que fondée empiriquement.

Mon questionnement épistémologique porte lui sur deux positions récurrentes de Nathalie Heinich sur la question de la méthode et sur celle de l'objet de la sociologie et ce en rapport avec les autres disciplines. En effet, à diverses reprises, Nathalie Heinich insiste sur la spécificité ou la non-spécificité de telle ou telle méthode, au point d'écrire de façon explicite sa position épistémologique : « ... « une discipline se définit avant tout par la spécificité de ses méthodes... » (p. 88), suivie entre autres exemples (p. 99) d'une remarque sur l'interprétation : « La critique ou l'interprétation (un tel amalgame est en lui-même problématique. ») réalisées à partir d'œuvres majeures considérées individuellement sont des opérations toujours possibles, mais que n'a pas inventé la sociologie, et qui ne requièrent pas de méthodes particulières. » Outre que ce dernier point me paraît fort discutable, on peut s'interroger sur la pertinence de l'idée selon laquelle ne seraient recevables que les méthodes inventées par la sociologie ou qui lui seraient spécifiques : à ma connaissance parmi les méthodes ou outils utilisés de façon régulières par les sociologues, peu lui sont spécifiques ou imputables, en tout cas ni le traitement statistique des données, ni l'entretien semi ou non directif, ni l'analyse de contenu et non plus d'ailleurs le travail sur des « gros corpus » d'œuvres qu'on trouve aussi en littérature comparée, en histoire de l'art, voire en linguistique ou en anthropologie. Cette critique du recours à des « œuvres majeures considérées individuellement » qui se trouve déjà chez H. Becker est pour moi étrange. Une des hypothèses essentielles d'un recours aux œuvres en sociologie est qu'il n'y a pas « d'artiste isolé ». Dans le fond, c'est Karl Marx et sa critique de ce qu'il désigne comme « robinsonnade » qui me guide ici : l'être humain n'est jamais seul, il est comme le disait Louis Althusser « toujours-déjà un sujet » : L'idéologie a toujours-déjà interpellé les individus en sujets, ce qui revient à préciser que les individus sont toujours-déjà interpellés par l'idéologie en sujets, ce qui nous conduit nécessairement à une dernière proposition : les individus sont toujours-déjà des sujets¹⁸. Cela est donc vrai aussi pour les artistes. De plus pour les œuvres, leur reconnaissance ne pouvant être que collective, elles sont donc de ce

¹⁸ In *Ideologies et appareils idéologiques d'État* (1974) in *Positions* Paris Éditions Sociales 1976 p. 104.

point de vue aussi tout sauf l'œuvre d'un génie isolé, comme œuvres reconnues en tout cas et c'est ce qui nous intéresse. D'un certain point de vue, Pierre Bourdieu en a fait la démonstration claire dans son article Qui crée les créateurs ?¹⁹

Enfin, une science ne semble devoir être définie en fonction de trois critères et non d'un seul, sans qu'on puisse hiérarchiser leur importance, mais seulement souligner que les trois sont tous indispensables au repérage d'une spécificité disciplinaire (notons d'ailleurs qu'une seule coordonnée ne permet pas de repérer un objet dans l'espace, il en faut toujours au moins trois) : un objet qui lui soit propre (non pas tant d'ailleurs l'objet lui-même, mais son mode de construction, c'est-à-dire la manière de l'aborder), l'usage de méthodes bien définies (non pas en propre, mais dans leur visée en termes de type de connaissance que l'on cherche à produire) et enfin un corps de concepts opératoires. Le privilège donné à la méthodologie ne paraît être une voie sans issue pour définir la spécificité d'une discipline et risque de tomber sous la critique de P. Bourdieu, J.-C. Chamboredon et J.-C. Passeron : « Ce n'est pas un hasard si, comme le disait Poincaré, les sciences de la nature parlent de leurs résultats, les sciences de l'homme de leurs méthodes. »²⁰ Faute de place, je ne peux que citer aussi l'idée selon laquelle ce ne serait pas « au sociologue de choisir ses « objets » (à tous les sens du terme) : c'est à lui de se laisser guider par les déplacements des acteurs dans le monde tel qu'ils l'habitent » (p. 99) conception qui me semble relever d'un empirisme assez plat et sans doute contradictoire avec tout son travail passé.

Enfin, dernière question, celle de la place des œuvres. La critique, récurrente depuis plusieurs années, de Nathalie Heinich porte sur la non-spécificité des sociologues à en traiter, sur le mode de traitement, sur la place de cette approche en sociologie des arts. Une part des critiques est difficilement discutable dans la mesure où les travaux concernés ne sont pas explicitement désignés (existent-ils d'ailleurs ?). Or depuis Francaes, je ne vois pas à qui on peut reprocher de soutenir que seules les œuvres seraient dignes d'être l'objet

¹⁹ In *Questions de sociologie*, 1980 Paris éd. de Minuit.

²⁰ In *Le métier de sociologue*, Mouton, 1973 p. 97.

d'une sociologie de l'art, ni que cette approche par les œuvres serait la seule à être centrale. De fait, que certains sociologues privilégient cette entrée par les œuvres est indéniable, mais, à ma connaissance aucun ne prétend que ce soit la seule voie possible ni d'ailleurs aucun ne l'emprunte seule. Ce qui me frappe au contraire dans la lecture, par exemple, des deux volumes de Vers une sociologie des œuvres²¹, c'est, outre une très grande diversité (qui dénote d'une forte et heureuse inventivité) d'approches, que tous cherchent à articuler cette prise en compte avec d'autres approches du phénomène artistique et qu'aucun en tout cas ne les exclue.

Le fait que les œuvres soient aussi travaillées par d'autres disciplines n'est pas une raison suffisante pour les exclure de la sociologie ; à ma connaissance le suicide, la famille, l'entreprise, les professions, les religions etc. sont aussi des objets travaillés par d'autres disciplines (et fort bien) et il serait étrange pour cette raison de les interdire à la sociologie. Ce qui importe ici ce n'est pas tant l'objet concret lui-même, ni même la méthode d'analyse ou d'investigation, mais le type de connaissance produite. Nous serons d'accord je pense pour dire que la sociologie de l'art c'est d'abord de la sociologie, et ce qui compte c'est de savoir si le travail fait sur ou à partir d'œuvres d'art produit ou non une connaissance d'un aspect de la vie sociale, en un mot qu'elle relève ou non de la sociologie.

Ici, Nathalie Heinich cite J.-C. Passeron²², on peut rappeler que dans le même texte J.-C. Passeron appelait à une sociologie qui n'oublie pas les œuvres. Tout d'abord, il assigne à la sociologie de l'art d'être digne de son nom, c'est dire d'être tout à la fois une connaissance sociologique et d'autre part, je cite : « spécifiquement connaissance des œuvres »²³. Sur le premier point, il souligne que — comme d'ailleurs y insiste aussi Raymonde Moulin dans son introduction, idée reprise fort justement par Nathalie Heinich dans son livre — que la sociologie de l'art a réalisé des progrès significatifs par l'intégration

dans son champ des « schèmes conceptuels élaborés sur d'autres objets par la théorie sociologique : profession, classement, institution, communication, code, récépion, intérêt, enjeu, carrière, stratégie, champ, transaction, concurrence, label, légitimité etc. »²⁴

Puis il vient à l'analyse du second point : la connaissance des œuvres. Là à partir de l'analyse critique d'un ensemble de discours sur l'art, il pose quelques jalons, que je vais présenter sous forme de quatre « refus », qui sont en effet essentiels et qui chacun ouvre à une proposition positive :

— le refus du « sociologisme externaliste » et donc l'invitation à une analyse structurale interne des œuvres et plus précisément des œuvres singulières.²⁵

— le refus inverse du « formalisme internaliste » accompagné d'une proposition à l'articulation de l'analyse interne avec « l'analyse externe du fonctionnement des œuvres comme fonctionnement culturel »²⁶

— le refus de toute prétention à dire le « tout du sens et de la structure de l'œuvre par une mise en relation cavalière avec les structures macro-sociologiques d'une société toute entière présente dans chacun de ses recoins »²⁷, en d'autres termes invitation à des recherches sectorielles voire pointues sur tel ou telle section de la vie sociale que l'appréhension d'une œuvre singulière permet de connaître mieux ou différemment qu'avec d'autres angles d'approche

— le refus, enfin, du purisme sociologique qui sous prétexte de neutralité axiologique refuse d'affronter la question des valeurs. « Max Weber, écrit-il, s'est esquivé à montrer que la « neutralité axiologique » n'exclut pas, mais au contraire imposait au sociologue et à l'historien le « rapports aux valeurs » comme instrument interprétatif dans la construction et la description des faits de valeur culturelle. »²⁸ et il ajoute que l'analyse interne des œuvres est nécessaire à la socio-

²⁴ *Ibidem*, p. 454.

²⁵ *Ibidem*, p. 455.

²⁶ *Ibidem*, p. 456.

²⁷ *Ibidem*, p. 456.

²⁸ *Ibidem*, p. 458.

²¹ Sous la direction de J.-O. Majastre et A. Pessin, L'Harmattan Coll. « Logiques Sociales », 2001.

²² p. 88. La citation est dans Moulin 1986 p. 458.

²³ Passeron 1986 in Moulin 1986-1999, p. 449

logie de l'art de même que celle des mythes l'est à celle des religions et ce contre Durkheim et dit-il pour ne pas « perdre » Lévi-Strauss. « C'est trop cher payer le refus de la philosophie des religions ou de l'art que de lui laisser le monopole du droit d'interroger dans sa structure l'objet de la croyance religieuse ou esthétique. On voit où le purisme sociologique risque de tourner au sociologisme. »²⁹

Une remarque pour conclure qui porte sur la lecture que Nathalie Heinich propose de ce que j'ai tenté de faire³⁰ : tout d'abord le texte de Michel Foucault sur Les Mémoires, qui ouvre Les Mots et les choses (1966), ne prouve selon moi rien concernant la sociologie (qui n'était certainement pas le souci de M. Foucault), l'usage que je fais de ce texte, comme des œuvres de Picasso, comme des autres commentaires du tableau de Velazquez, est tout autre. Il s'agit d'autant de documents, qui tous participent de ce que je désigne comme « œuvre », c'est à dire non seulement l'objet lui-même, mais aussi les commentaires, analyses etc. qu'il a suscité et qui permettent d'en comprendre une certaine forme d'appréhension par ceux qui l'ont reçue. L'analyse sociologique consiste ici à partir d'un ensemble de données fournies par un ensemble de documents d'origines diverses de construire un rapport entre une œuvre et ses conditions concrètes de production et de réception afin d'en déduire une connaissance d'un aspect particulier de la vie sociale.

Enfin, me reprocher de « fonder une sociologie sur l'œuvre d'un philosophe », outre que ce n'est pas ce que je fais dans ce livre, est étrange et faut-il ici rappeler ce que doit la théorie de la valeur de Max Weber (que Nathalie Heinich cite souvent) à Nietzsche³¹, où les références de Durkheim et de Lévi-Strauss à Rousseau et à Montesquieu, sans parler du rapport de Pierre Bourdieu à Pascal et de tous les philosophes non cités par les auteurs de notre discipline et qui

²⁹ *Ibidem*, p. 458.

³⁰ In *Pour une sociologie esthétique* 1993, L'Harmattan Coll. « Logiques Sociales ».

Cette lecture se trouve p. 93-94.

³¹ Cf. les travaux de Fleischmann (1964), de Jonas (1980-1991 pour la traduction française) ou de Hennis (1996).

pourtant les ont profondément et positivement marqués, et Foucault n'est pas le dernier ou le seul parmi les contemporains, pourraient aussi figurer dans ce « Panthéon » invisible Deleuze ou Althusser.

Il serait peut-être temps pour les sociologues de cesser de vouloir de façon volontariste se démarquer de la philosophie, qui n'est plus la puissance impérialiste à laquelle se sont affrontés nos fondateurs il y a un peu plus d'un siècle. Il serait aussi, à mon sens, temps en sociologie de l'art et en sociologie en général d'accepter l'idée qu'un pluralisme des méthodes, des théories, des objets est une condition et non un obstacle à l'avancement des connaissances et entendre en cela l'appel lancé en 1936 au pluralisme des raisons par Gaston Bachelard, mais il est vrai que ce n'était, lui aussi qu'un philosophe.

Mais ces dernières remarques excèdent sans doute le cadre de cette note critique. Cependant leurs présences et la longueur de ce texte montrent l'intérêt suscité par le livre de Nathalie Heinich, qui comme toujours nous invite à penser et nous pousse à réfléchir à notre pratique du métier de sociologue. Un livre utile donc et dont la lecture est à conseiller pour la présentation complète et claire de l'ensemble de ce qui fait débat en sociologie de l'art et aussi parce que le choix de Nathalie Heinich de s'impliquer fortement dans sa présentation de notre champ ouvre une discussion nécessaire et bienvenue dans toute discipline scientifique.

Mathieu Béra (Université Bordeaux 4)

Il fallait du courage et de l'audace pour s'attaquer seule à la présentation d'un champ d'études sociologiques aussi vaste. Pratiquement personne jusqu'alors n'avait proposé de synthèse³² et l'on ne peut que

³² À l'exception de Roger Bastide, *Art et société*, 1997, L'Harmattan, dont la première édition française remonte à 1977, chez Payot, qui est lui-même la réécriture d'un ouvrage paru en 1945 publié au Bésil. Il existe aussi l'ouvrage de Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, PUF, 1967, qui est davantage un essai engagé en faveur de la

féliciter Nathalie Heinich pour avoir entrepris ce travail et lancé avec lui ce qui doit devenir pour la discipline l'occasion d'un débat fécond.

Nathalie Heinich était l'une des rares personnes indiquées pour réaliser un tel travail en cela qu'elle est devenue une référence pour la sociologie de l'art contemporaine ; mais c'était aussi un exercice périlleux pour une chercheuse qui est devenue une auteure, qui pouvait s'avérer trop peu conformiste pour s'astreindre à un exercice universitaire somme toute conventionnel... L'avenir décidera de la fortune critique de son ouvrage qui est *objectivement* une référence à ce jour. En attendant, on a le loisir d'en débattre sur le fond comme il est proposé de le faire pour ce numéro de *Sociologie de l'art*.

Nous voudrions développer ici l'un des aspects qui nous a paru le plus contestable parmi un ensemble de propositions qui le sont beaucoup moins.

Dè quoi s'agit-il ?

D'emblée, Nathalie Heinich pose la question d'une approche de l'art qui soit *spécifiquement sociologique* dans ce domaine investi par de nombreuses disciplines : l'histoire de l'art, l'anthropologie, la philosophie et l'esthétique, l'économie de la culture, le droit, la critique d'art, etc. :

Il y a « nécessité absolue d'une *claire spécification* de ce qui relève *proprement* de la sociologie » (p. 6).

Cette question nous paraît en effet essentielle : quel est le regard *sociologique* sur l'art, qu'est-ce qui caractérise le regard sociologique au point de transformer cet objet (l'art) ?

création qu'une réflexion académique sur ce champ de la sociologie. On trouve ailleurs des éléments fondamentaux, mais éparés sur la sociologie de l'art. Par exemple dans les actes du colloque de Marseille dirigé par Moulin, 1986, *Sociologie de l'art* ; dans Antoine Hennion, *La Passion musicale*, 1993, Métailié ; dans Bruno Péquignot, *Pour une Sociologie esthétique*, L'Harmattan, 1993. Sans parler de quelques numéros spéciaux de revues (*L'année sociologique*, 1989 ou *La Revue française de sociologie* de 1986, *La revue internationale de sciences sociales*, 1967, *Espaces temps*, *Le cahier*, etc.)

Autant la question nous a paru cruciale et passionnante, autant la réponse n'a pas cessé de nous désarçonner.

Nathalie Heinich attaque le premier chapitre sur une thèse que nous voudrions discuter :

« La principale origine de la sociologie de l'art ne se situe pas dans l'histoire de la discipline sociologique (...). Les fondateurs de la sociologie n'accordèrent en effet qu'une place marginale à la question esthétique » (p. 10).

Il ne s'agit pas de prétendre contre elle que les fondateurs attachèrent une *grande importance* à l'art, ce qui serait difficile³³, surtout en ce qui concerne Durkheim ou Mauss (mais plus facile en ce qui concerne Weber et Simmel³⁴).

Il s'agit plutôt de faire part ici de notre perplexité : comment peut-on trouver la spécificité de l'approche sociologique ailleurs que dans l'œuvre de ceux qui l'ont fondée ? Comment ignorer que la force des fondateurs fut précisément de fonder un certain point de vue sur le monde qui peut s'exercer ensuite à tous les autres domaines de la société, y compris à l'art ?

C'est un fait indéniable que Durkheim et Weber, chacun de leur côté et pour des raisons différentes, axèrent leurs recherches sur la religion plutôt que sur l'art. Durkheim y recherchait les fondements élémentaires du social, Weber les fondements de notre modernité.

³³ ... Mais pas impossible, à en juger par ce qu'écrit Pierre-Michel Menger : « Les pères fondateurs de la pensée sociologique, qu'il s'agisse de Comte, Spencer, Durkheim, Marx, Simmel et Weber ont accordé à l'art un intérêt significatif sinon une place primordiale dans leur œuvre », dans « La quadrature du déterminisme », *Espaces Temps. Les cahiers*, n° 55-56, 1994.

³⁴ Il est assez clair que Simmel, autant qu'on puisse le savoir, ne fut pas celui qui exerça sur ce champ un regard *spécifiquement sociologique*, sans doute trop (dé)formé par sa formation philosophique et les problématiques kantienues. Nous nous référons pour dire cela au chapitre que François Léger consacre à sa « philosophie de l'art » - titre révélateur - dans son ouvrage *La Pensée de Georg Simmel*, Kimé, 1989, chapitre 8 (p. 207-251), ainsi qu'au recueil d'articles de Simmel, publiés dans *La Tragédie de la culture*, Rivecourt, 1988, qui relèvent davantage de l'essai que de la sociologie.

Mais cette importance accordée au phénomène religieux, qui fut *constatant* au travail de fondation de la sociologie, aurait dû être rappelée par Nathalie Heinich dans la mesure où elle est constitutive du regard sociologique qu'elle se propose d'appliquer à l'art³⁵. Ce n'est pas par hasard si, transposée à l'art, l'analyse sociologique qui emprunte des concepts religieux est toujours féconde, ce que Nathalie Heinich a elle-même (dé)montré à de nombreuses occasions dans plusieurs ouvrages.

Les questions que l'on (se) pose seront donc les suivantes : pourquoi avoir obliéré l'apport des fondateurs de la sociologie au simple prétexte qu'ils n'avaient pas porté une attention suffisante à l'art ? Pourquoi avoir (re)nié la relation essentielle qui existe entre le regard sociologique et l'étude sur la religion ? Pourquoi enfin avoir nié la relation féconde entre les phénomènes religieux et les phénomènes artistiques ?

Fonder la sociologie de l'art avec Durkheim (et les durkheimiens)

Il est assez clair que Durkheim se sentait très peu d'affinité pour la question esthétique. Quelques citations bien choisies le prouvent³⁶.

Dans la *Division du Travail Social* (1893), on peut lire par exemple : « Un développement intempérant des facultés esthétiques

est un grave symptôme au point de vue de la moralité » (p. 14). Idée qu'il reprendra par exemple dans ses cours sur l'éducation morale de 1902 : « il y a entre l'art et la morale un véritable antagonisme » (*L'Éducation morale*, 1992, p. 230).

Les sociologues qui ont essayé de mener des recherches sur les rapports entre Durkheim, les premiers durkheimiens et l'art se contentent sur les doigts d'une main et se sont heurtés à un mur en dépit de la meilleure volonté³⁷.

Durkheim avait confié à d'autres (Hubert et Mauss) la charge de la rubrique « sociologie esthétique » dans *L'Année sociologique*, mais ces derniers n'en tirèrent pas grand profit et cette rubrique eut des développements pour le moins modestes. Rares furent les articles qu'ils ont consacrés à la question esthétique, même s'ils ne se lamentaient pas de le regretter. Ainsi, Hubert écrivit-il en 1900 que « l'art devrait occuper une place capitale dans une théorie générale des représentations collectives et les phénomènes de représentations ». En cela, ils suivait l'intuition nouvelle de Durkheim qui s'était converti à

³⁵ À notre connaissance, il y a très peu d'articles (et aucun ouvrage) qui développent une recherche et émettent quelques propositions sur la question de l'art chez Durkheim et ses collaborateurs.

– Tyrykan E. A., « L'école durkheimienne à la recherche de la société perdue : la sociologie naissante et son milieu culturel », *Cahiers Internationaux de sociologie*, 1979, n° LXVI ;

– Fournier M., « Durkheim, *L'Année sociologique* et l'art », *Études durkheimiennes, bulletin d'information*, janvier 1987, n° 12.

– Menger P.-M., « Durkheim et l'art », in J.-L. Fabiani (dir.), *Le Goût de l'enquête. Pour Jean-Claude Passeron*, L'Harmattan, 2001. Ou du même « La quadrature du déterminisme », *Espaces temps. Les Cahiers*, n° 55-56, 1994, dans lequel il esquisse un inventaire de ce que les fondateurs de la sociologie (il y met Marx, Durkheim et Weber) ont apporté à l'étude sociologique des arts.

– Il faut ajouter une fois encore l'ouvrage de Roger Bastide, *Art et Société*, 1977 sur les apports de Charles Labo, le seul « durkheimien » spécialiste de « l'esthétique sociologique ».

³⁶ Ce serait un travail de thèse en soi que de tenter de démontrer cette proposition. Comment ne pas supposer que le paradigme religieux est au fondement de la perspective sociologique. Tous les pères fondateurs y ont consacré une part considérable de leur recherche et y ont puisé des intuitions essentielles, que ce soit Durkheim, Mauss, Halbwachs ou Weber. Marx fut lui-même impressionné par les réflexions de Feuerbach sur le fétichisme tirées de son analyse de la religion. (*L'essence du Christianisme*).

Il ne faut donc pas mettre sur le compte du hasard le fait que la seule synthèse historique de sociologie de l'art fut celle d'un spécialiste du phénomène religieux : Roger Bastide (1898/1974), auteur de *Les Problèmes de la vie mystique*, (1931), les *Éléments de sociologie religieuse*, (1936).

³⁷ On pourra lire le texte de Pierre-Michel Menger sur cette question : « Durkheim et l'art », in Fabiani J.-L., (dir.), *Le Goût de l'enquête. Pour Jean-Claude Passeron*, L'Harmattan, 2001.

l'importance du symbolisme dans l'analyse du social³⁸, Mauss en resta de son côté à un niveau programmatique.

On a cependant une idée assez précise de ce qu'il envisageait à la lecture du chapitre 5 de son *Manuel d'ethnographie* (1947, Payot) intitulé : « Esthétique ». On y trouve quelques idées importantes que ne pourrait renier Nathalie Heinich dans son programme « pragmatiste »³⁹ :

— en amont, sur les questions de définition et de frontières de l'art, Mauss insistait sur les difficultés de distinguer la technique des arts et de la religion et montrait que l'esthétique se trouvait dans les techniques (vêtement, maison, décoration) ou qu'elle avait toujours un rapport plus ou moins important avec le corps : « le premier art plastique est celui de l'individu qui travaille sur son corps ».

Il se posait également la question (classique de la part d'un agrégé de philosophie) d'une définition non subjective du beau. Pour résoudre sociologiquement cet épineux problème, il proposait de prendre tous les objets qui pouvaient tomber sous la main d'un ethnographe et de demander systématiquement à l'informateur s'ils étaient beaux.

Il insistait enfin pour dire qu'il fallait étudier les circonstances (le contexte) qui entouraient chaque objet : « oh, qui, quand, comme quoi, pour qui, pourquoi un objet d'art est par définition un objet reconnu comme tel par un groupe ».

— en aval, sur les effets pratiques de l'art, il proposait de se sortir de cette question théorique par une sorte de « pragmatique » en définissant le beau par les notions de plaisir et de joie qu'il procurait, le rythme (social) qu'il produisait. L'esthétique contribue notamment à l'efficacité des rites par ses effets sensibles.

Il remarquait en outre que la notion de beau posait un problème de répartition et donc de division sociale : il ne se trouvait pas dans

toutes les classes. Il notait aussi que le symbolique permettait de penser une forme de chose en une autre chose.

Un autre auteur du « clan » des durkheimiens, mais qui n'était pas du premier cercle selon Besnard, tenta de développer un programme de recherche très sérieux : Charles Lalo⁴⁰. Nathalie Heinich y fait une brève allusion (p. 18), sans doute tirée de l'ouvrage de Bastide, *Art et société*, le seul auteur qui ait consacré du temps à la lecture de Lalo à ce jour et qui dise en avoir tiré un grand profit. Elle le rattache aux théories mausiennes de la magie, ce en quoi elle n'a pas tort (Cf. Hemion, 1993, à ce sujet).

Pourtant, Charles Lalo eut un programme de recherche très élaboré qui l'occupa toute sa vie et qui comportait plusieurs chantiers parallèles :

— caractériser le fait esthétique en soi, dans ses effets et dans ses manifestations⁴¹ ;

— étudier le fait esthétique dans ses relations avec d'autres ordres de faits sociaux : moraux, sexuel, politique, religieux, classes sociales, famille, etc.⁴² ;

⁴⁰ Charles Lalo (1877/1953) est un exact contemporain de Mauss (1877/1950). Parmi les quelques rares informations que nous avons pu retrouver, on apprend qu'il fut agrégé de philosophie en 1901, quelques années après Mauss, mais à la différence de ce dernier, il acheva son doctorat (1908). Ses thèses portaient sur *L'esthétique musicale scientifique* et *L'esthétique expérimentale de Fectner*. Il a publié au cours de sa vie pas moins de quinze ouvrages d'esthétique, il a fondé avec Etienne Souriau la *Revue d'esthétique* et avec Victor Basch l'Association pour l'étude des arts, devenue la Société Française d'Esthétique. Ces maigres renseignements sont tirés de l'hommage que Meyerson rend à celui qui fut un fidèle collaborateur de sa revue, le *Journal de psychologie pathologique et normal*, (1953, XLVI, p. 382-394). À notre connaissance, aucun travail systématique n'a été mené sur cet auteur qui fait pourtant figure de fondateur d'une sociologie esthétique.

⁴¹ *Les Sentiments esthétiques*, (1910) ; *Introduction à l'esthétique*, (1912) ; *L'économie des passions* (1947) ; *L'esthétique du rire*, (1947), « Essai sur les structures de la poésie », (1946), « Esquisse d'une classification structurale des beaux-arts » (1951).

⁴² *L'Art et la vie sociale*, (1921) ; *L'art et la morale*, (1922) ; *La beauté et l'instinct sexuel* (1922)

³⁸ Voir Tarot C., *De Durkheim à Mauss. L'invention du symbolique. Sociologie et science des religions*, La Découverte, Mauss, 1999.

³⁹ Cf. pages 96-99 : « pour une sociologie pragmatiste ».

— caractériser la nature des relations entre l'ordre esthétique et les autres ordres sociaux. Le but était de dépasser la simple question du sens des relations (l'art influence la vie ou l'inverse) et d'approfondir la notion d'influence. S'agissait-il d'un rapport « d'expression », d'« autonomie », de très forte « proximité » ?⁴³

Fonder la sociologie de l'art avec Weber

Le traitement que Nathalie Heinrich réserve à Weber est tout aussi réduit, alors même que celui-ci aurait pu, selon son critère (i.e. : s'être intéressé à l'art) mériter de plus amples développements. Elle écrit uniquement ceci :

« Dans un texte inachevé de 1910 sur la musique, Weber réaffirme les différences stylistiques à l'histoire du processus de rationalisation et aux ressources techniques, posant les bases d'une sociologie des instruments de musique » (p. 10)⁴⁴.

Pourtant, Weber a souvent abordé la question de l'art. Il est vrai qu'il le fit de manière éparse, ce que seule une fréquentation assez soutenue de son œuvre permet de découvrir.

⁴³ 1939 : *L'expression de la vie dans l'art* ; 1939 : *L'art loin de la vie* ; 1946 : *L'art près de la vie*.

⁴⁴ Elle renvoie à *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, 1921, la seule référence bibliographique sur Weber de son ouvrage. Ce n'est pas sans un certain étonnement qu'on trouve cette référence en allemand alors que la traduction française a paru en 1998 chez Métailié, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, préface et traduction par Jean Molino et Emmanuel Pedler. Comme le soulignent les auteurs de la préface, le texte de Weber a été travaillé à trois reprises : de 1910 à 1913, ce qui lui a permis de présenter des communications aux 1^{er} et 2^{es} Congrès de la Société Allemande de Sociologie ; en 1917 dans « L'essai sur la neutralité axiologique » et à la fin de sa vie lors d'un séminaire sur la musique. En outre, Weber ne parle pas uniquement des instruments de musique, mais des techniques musicales en général, comme l'écriture, la notation, l'harmonie, les formes musicales ou l'organisation de l'orchestre.

Dans son article « Essai sur le sens de la neutralité axiologique dans les sciences sociologiques et économiques (1917)⁴⁵, il développe un temps la question du rapport aux valeurs (sur lequel Nathalie Heinrich insiste souvent) et engage une réflexion sur la question du progrès en art. Il explique par exemple qu'il faut exclure du champ de la sociologie de l'art « l'intérêt purement esthétique que l'on porte aux œuvres d'art » (p. 408). C'est l'idée de la suspension du jugement de valeur, si difficile à tenir en matière esthétique selon Heinrich (pour- tant, il n'est pas prouvé en réalité que cette posture de suspension du jugement soit plus difficile à tenir dans le domaine de l'art que dans celui de l'éducation, du politique, de la famille, du droit, etc.).

On trouve surtout ses réflexions sur l'art dans sa sociologie religieuse qui constitue la partie principale de son œuvre. Les références à l'art y sont nombreuses, même si elles ne sont pas systématiquement développées. Il n'en demeure pas moins que Weber y développe ce qui pour lui constitue un intérêt de l'objet « art » du point de vue du sociologue de la religion. Les phénomènes artistiques sont toujours présentés dans leurs rapports avec la religion, qu'ils soient d'affinité ou de tension.

Il y aurait beaucoup à écrire sur les apports considérables de Weber à la sociologie de l'art, qu'ils soient directs ou indirects. Nous voulons indiquer ici quelques pistes, nous réservant le droit de développer ailleurs cette question⁴⁶.

⁴⁵ Traduction de Julien Freund, 1965, avec un appareil critique considérable, qui permet d'apprendre par exemple que Weber se proposait d'écrire une sociologie de l'art qui aurait été le pendant de sa sociologie religieuse (note 152, p. 466, renseignement tiré par Freund de l'ouvrage de sa femme Marianne Weber, *Weber und his Werk*, traduit en anglais mais pas en français. Selon Molino et Pedler (préface de l'ouvrage ci-dessus), il avait le projet d'une sociologie des contenus culturels, qui aurait compris l'art, la musique et les « visions du monde ». On aurait eu alors un pendant du travail de *Économie et société* qui portait sur les formes de l'action sociale.

⁴⁶ On pourra trouver des références explicites de Weber à l'art à plusieurs passages de sa sociologie religieuse, notamment dans les fameuses « considérations intermédiaires » (*Sociologie des religions*, 1996, Gallimard, traduction de J.-P. Grosselin). On peut considérer également que tout son ouvrage consacré au *Judaïsme antique* (Flon, 1970,

Le plus simple est peut-être de reprendre certains découpages de l'ouvrage de Nathalie Heinich.

D'abord, quand Weber s'interrogeait sur les relations entre religion et société, il ne faisait pas autre chose que ces auteurs présentés par Nathalie Heinich dans le cadre de la « première génération » qui étudiaient les relations entre art et société. L'interrogation principale portait dans les deux cas de figures sur ce « et ». Weber n'eut de cesse de s'interroger sur ces fameuses articulations, insatisfait par le déterminisme marxiste et le positivisme scientifique.

Il a cherché à caractériser la nature de ces relations : fallait-il parler de relations « d'affinité significative », de relation de causalité, de relation d'opposition et de conflits, voire d'absence de relation — la fameuse autonomie des sphères ? Il a cherché à traquer les agents concrets de cette articulation : aussi bien des acteurs (les prédicateurs par exemple qui transformaient des dogmes en conseils pratiques, reliant ainsi le symbolique à la pratique) que les épreuves (les baptêmes religieux, les rites ascétiques, etc.).

C'est pour cette raison que la « théorie des médiations » à laquelle Nathalie Heinich consacre un chapitre⁴⁷, sans doute le plus riche de l'ouvrage, doit en réalité énormément à Weber sans que cela ne soit visible. Certes, Weber a pensé les médiations dans le cadre religieux, mais comment ne pas considérer que les mécanismes des médiations sont présents toutes les fois que se pose la question des relations entre des individus, entre des individus et des objets, entre des institutions, entre des valeurs, des pratiques, etc. ?

traduction: Freddy Raphaël), est une sociologie de l'art (et de la littérature) en acte puisqu'il y traite sociologiquement un texte (*L'Ancien Testament*).

⁴⁷ Nous avons d'ailleurs ici une réticence quant au plan de l'ouvrage : au lieu de réserver la question des médiations à la « troisième génération », due de la sociologie empirique, il nous semble que cette question fut déjà largement développée par la « première génération » qui s'interrogeait précisément sur le « et ». Contrairement à Nathalie Heinich (et Raymond Moulin, 1986), nous ne pensons pas que cette interrogation sur l'articulation entre art et société doive être mise au placard des anciennes et (donc ?) des mauvaises questions. Il s'agit de la question théorique et pratique de la médiation, formulée différemment.

Ensuite, on peut également considérer que Weber fut le fondateur de cette « troisième génération » ainsi nommée par Nathalie Heinich qui considère l'art comme une société. Là encore, il ne s'était pas intéressé au champ artistique en tant que tel mais au champ religieux. Pourtant, comme l'a démontré Bourdieu, son modèle était aisément transposable à tous les champs, (Bourdieu, 1970-1971 et 1992).

Enfin, quand Nathalie Heinich propose de produire une « pragmatique », quand elle veut lancer un programme qui décrirait les effets de l'art sur la société, elle ne fait pas autre chose que suivre le programme de recherche de Weber qui a passé son temps, dans une optique pragmatiste inspirée elle-même par William James, l'un des fondateurs du pragmatisme, à décrire l'efficacité des phénomènes religieux, dans leurs dimensions symboliques, sociales, axiologiques, institutionnelles, etc. Il ne s'agit que d'une chose : les effets sociaux des religions⁴⁸.

Sociologie de l'art et sociologie religieuse

Au-delà de ces recherches historiques sur la naissance de la « sociologie esthétique » qui reste à mener et sur les rapports entre Durkheim, les premiers durkheimiens et le fait social esthétique, au-delà surtout de ce qui nous semble constituer une fausse bonne question (se demander ce que les fondateurs de la sociologie ont pu apporter directement à la question artistique), il faut se demander ce qui, dans l'acte de fondation de la sociologie, a pu servir par extension des sociologies sectorielles, estimant que l'art n'est pas un domaine aussi spécifique qu'on voudrait le croire, car seule la posture sociologique est spécifique. C'est alors qu'il faudrait rendre compte la part fondamentale jouée par la sociologie religieuse dans l'élaboration d'une

⁴⁸ Sur la question du pragmatisme, revendiquée par Nathalie Heinich comme le programme d'une « quatrième génération » à venir, force est de constater, là encore, qu'à aucun moment elle ne fait référence à cette école de philosophie contemporaine des fondateurs de la sociologie, qui l'avaient lue et qui les inspirait dans leur œuvre de fondation de la sociologie. Cf. le cours professé par Durkheim en 1912 (*Sociologie et pragmatisme*). Mais ce point mériterait un article à lui tout seul.

théorie générale du social et par suite constater avec quelle efficacité elle peut s'adapter ou se transposer à la question de l'art⁴⁹.

C'est à Antoine Hennion que revient le mérite d'avoir exposé le plus complètement l'importance du paradigme religieux et de la théorie de la croyance des durkheimiens en matière de sociologie de l'art. Dans *La Passion musicale*, (1993), il synthétise la théorie de la croyance au fétiche, ce qu'il appelle la « théorie de l'emblème », sans y adhérer lui-même⁵⁰...

Il est impossible de reprendre ici tous les écrits de Durkheim et Mauss sur la magie, le sacrifice, le rite et la croyance, mais il est en revanche indispensable de souligner tout ce que leurs découvertes en anthropologie religieuse ont apporté à leur compréhension du lien social, à la sociologie tout court et donc à la sociologie de l'art.

Cela constitue donc pour nous un mystère (et une déception) de constater que la référence au religieux pour comprendre sociologiquement l'artistique est totalement mise de côté par Nathalie Heinich dans ce petit ouvrage, alors même qu'elle la développe avec beaucoup de conviction ailleurs. Pourquoi cette (auto)censure ?

Son ouvrage sur Van Gogh⁵¹ est ainsi totalement fondé sur une lecture religieuse du phénomène artistique.

Dans le chapitre II intitulé « la légende dorée », elle décrit le processus de *sacralisation* de Van Gogh après sa mort, calqué sur le modèle des saints et de la *canonisation* (p. 62-92). N'écrivait-elle pas

⁴⁹ La conception de Howard Saul Becker sur les mondes de l'art est par exemple issue de la conception interactionniste des mondes sociaux, elle n'est que l'extension de cette visée à l'art.

⁵⁰ De la théorie du fétiche à l'analyse marxiste du fétichisme, il n'y a qu'un pas qu'aucun auteur à notre connaissance n'a franchi, à part peut-être Bourdieu, qui fut à la fois imprégné par les subtilités de Marx qu'il cite régulièrement et continuateur admiratif de Mauss et Durkheim. Voir le chapitre 2 de la deuxième partie de Hennion, « La sociologie et l'objet d'art : croyance, illusion, artefact » ainsi que le chapitre 1 de la troisième.

⁵¹ *Essai d'anthropologie de l'admiration*, Ed. de Minuit, 1991.

alors qu'il y a « une proximité réelle entre l'univers religieux et l'univers artistique » (p. 82) ?

Dans le chapitre 4, elle mobilise des concepts d'anthropologie religieuse pour traduire le phénomène artistique : le sacrifice, la recherche du salut, le martyr, la faute, la culpabilité....

Que dire de la troisième partie intitulée « pèlerinage » où elle utilise des références à Mauss (l'essai sur le don) et parle des œuvres, reliques, procession...

Il serait fastidieux de citer tous les passages de cet ouvrage fondé sur l'analogie avec le religieux. Plutôt faut-il se demander pourquoi elle a choisi de taire (en 2001) cette analyse après y avoir puisé une grande partie de ses intuitions (en 1991) ? (les concepts de « montée en singularité », de « montée en généralité » y sont déjà présents).

Les dernières pages de son *Van Gogh* nous avaient déjà surprises : après avoir bâti tout son ouvrage sur les modèle et registre religieux, l'auteur y expliquait que « le schéma religieux, pas davantage qu'il n'est une métaphore ou une mystification, n'est une *matrice* ou une clé explicative (...) Toute *réduction* de l'amour de l'art à la vénération religieuse conduirait à enterrer la question plutôt qu'à y répondre » (p. 220-222).

En 1998 (*Le Triple Jeu de l'art contemporain*), Nathalie Heinich revient sur l'analogie religieuse en quelques pages essentielles d'un point de vue théorique (p. 54 et s), cette fois en puisant dans la sociologie religieuse de Weber. On y retrouve les grandes figures du champ religieux : les prophètes (équivalents structureaux des créateurs dans le champ artistique), les prêtres (les conservateurs et critiques), les laïques (le public). Ces trois figures jouent dans le champ religieux à ce « jeu de main chaude » qui caractérise le champ artistique tel qu'elle choisit de le décrire : transgression (prophétique), réactions (des publics et de la prêtrise), intégration.

Bien que cette homologie lui ait donné la structure de son plan d'ouvrage, elle préférerait écrire qu'elle quitte « cette conception du religieux comme forme matricielle » (p. 55), pour mettre en évidence le système général, propre à tout champ fonctionnel de construction

du collectif « dont la religion n'est qu'une application parmi d'autres ».

Cette réduction au paradigme religieux de la croyance a été selon elle détournée par Bourdieu dans ce qui serait devenue une dénonciation de la croyance. Pourtant, ni Durkheim, ni Mauss ni Weber auxquels se réfère Bourdieu ne dénoncent une « supercherie de la croyance ». Au contraire, le collectif ainsi créé impose la nécessité et les catégories de pensée.

Cette mésinterprétation est aussi celle de Hennion quand il veut sortir d'une sociologie de la dénonciation pour suivre le programme bolanskien, latourien et ethnométhodologique et « prendre les acteurs au sérieux ». Pourquoi faudrait-il laisser croire que le « dévoilement » de l'importance des phénomènes de croyance dans le fonctionnement social serait assimilable à une dénonciation de fondements arbitraires ? Que le social soit en partie fondé sur de la croyance est-il la preuve que le social est fondé sur de l'arbitraire, au point qu'il puisse devenir matière à dénonciation ? Nous ne croyons pas que ce soit ce qu'on trouve dans l'œuvre de Bourdieu, et si c'était le cas, celui-ci serait fautif d'une utilisation de cette rhétorique.

Dans son très dense *Être écrivain*, (2000), Nathalie Heinich revient sur la relation au religieux (chapitre 10) et l'opération de relativisation qui consiste à comparer l'expérience religieuse à l'expérience créatrice. Cependant, « comparer n'est pas assimiler » (p. 325). Elle s'interroge sur le statut de cette similitude qui l'occupe souvent : s'agit-il d'imitation, d'annexion, d'extension, de dégradation ? On ne peut réduire l'art à la forme sécularisée de la religion, « cela n'explique rien » : la religion n'est pas une catégorie explicative.

Selon elle, cette assimilation ne permet pas d'analyser les différences, alors qu'il y a un « déplacement » historique à expliquer. Ce qui l'intéresse, « ce ne sont pas les appartenances mais les déplacements » (p. 326).

Il faut selon elle sortir du piège de l'analogie pour travailler sur les « homologies », c'est-à-dire les identités de structure. Le religieux ne doit pas être considéré comme un paradigme mais une occurrence

parmi d'autres d'expériences qui auront ailleurs d'autres configurations (passion amoureuse, inspiration, extase, culte des ancêtres...)

Deux questions se posent donc ici :

— pourquoi la richesse de ses réflexions ne sont pas reprises dans sa synthèse de 2001 et pourquoi omet-elle de montrer qu'il existe un rapport (à déterminer) entre les faits religieux et les faits esthétiques ?

— pourquoi ne pas vouloir, une fois encore, s'inspirer davantage de la lecture des classiques de la sociologie qui ont tous investi la question religieuse ?

Ce que nous reprochons principalement à Nathalie Heinich, c'est de ne pas avoir essayé de chercher (et de trouver !) chez les fondateurs de la sociologie des éléments cruciaux pour fonder la sociologie de l'art. Ce n'est pas parce qu'ils n'ont pas écrit explicitement sur la sociologie de l'art qu'ils doivent être traités en trois lignes. Ils auraient pu et dû au contraire constituer les ressources indispensables sur lesquelles bâtir la sociologie de l'art, *filles de la sociologie générale et de la sociologie des religions*. Mais ce travers qui consiste à ne plus souhaiter se référer aux pères fondateurs de la sociologie nous paraît assez typique de la pratique sociologique actuelle. Il resterait à en déterminer les causes, dans ce qui serait une contribution à la sociologie de la sociologie, autre vaste sujet...

Réponses de Nathalie Heinich aux lecteurs de *La Sociologie de l'art*

Je tiens d'abord à remercier les animateurs de la revue *Sociologie de l'art*, qui ont pris l'initiative de ce débat, et les lecteurs qui ont bien voulu s'y prêter : Mathieu Béra, André Ducret, Cécile Leonardi, Clara Lévy et Bruno Péquignot. Ces occasions de débattre sur le fond, en se donnant le temps de la réflexion, sont trop rares, et particulièrement précieuses pour une discipline au statut aussi problématique que l'est la sociologie de l'art⁵².

Comme l'ont bien vu mes lecteurs, la difficulté essentielle de ce livre de vulgarisation consistait à présenter l'ensemble de la discipline de façon aussi exhaustive et aussi claire que possible, tout en affirmant mes propres partis pris (et en incluant mes propres travaux, au risque d'agacer certains de mes collègues...) : c'est la demande qui m'avait été faite par les responsables de la collection. Aussi suis-je avant tout heureuse de constater que les malentendus ou les désaccords portent presque exclusivement sur mes positions personnelles, et non sur ma présentation des différentes écoles, qui ne semble pas susciter de grandes réserves : il me paraît sain que la discussion nous

⁵² Je signale qu'un débat similaire a été publié en anglais dans la revue néerlandaise *Boekman Cahier*, à partir d'un article paru dans le numéro 44, 2000 (« *What is an Artistic Event ? A New Approach to the Sociological Discourse* ») ; cf. N. Heinich, « *Let us try to understand each other : reply to Crane, Laermans, Maroniate and Schinkel* », *Boekman Cahier*, n° 52, 2002. La fondation Boekman, qui publie cette revue spécialisée en sociologie de la culture, est également responsable de la chaire de sociologie de l'art de l'Université d'Amsterdam, dans le cadre de laquelle ont été donnés les cours qui forment la matière essentielle du livre, dont il est question ici. C'est donc à ce double titre que j'en remercie les responsables.

oppose non sur le bilan de la tradition qui nous est commune, mais sur des choix personnels de conceptions ou de méthodes.

Lever des malentendus

Je commencerais par lever quelques malentendus mineurs. Tout d'abord, Clara Lévy me fait dire que la sociologie de l'art traite de ce qui concerne les arts au sens strict, c'est-à-dire les pratiques les plus reconnues. Je rectifie donc : ce n'est pas, bien sûr, la discipline dans son ensemble, mais simplement ce livre, qui prend le parti — pour de simples raisons de place et de lisibilité — d'opérer une telle réduction.

Je crains qu'un autre malentendu, plus complexe, se soit produit dans la lecture qu'a faite Clara Lévy de mon analyse de la médiation. Je précise donc que cette notion renvoie à deux acceptions : l'une « faible », où « médiation » désigne l'ensemble des intermédiaires, et dont l'étude a été fort bien illustrée par les travaux de Raymond Mounin ; l'autre « forte », où ce terme renvoie à la « co-construction » des œuvres et de leur réception, pour reprendre les termes d'Antoine Hennion. Je propose quant à moi — et c'est, je l'admets, une interprétation assez risquée, sur laquelle j'aurais attendu des réserves — de considérer également comme des théories de la « médiation », au sens large, d'autres modèles qui mettent au centre de l'analyse les systèmes relationnels unissant production et réception : la théorie des « champs » (Pierre Bourdieu), ainsi que la théorie de la « reconnaissance » (Or de celle-ci Alan Bowness n'est pas, comme le pense Lévy, l'inventeur : il a simplement fourni, avec les « quatre cercles de la reconnaissance », les bases d'un modèle qui me paraît très heuristique, pour les raisons que j'ai développées dans le livre. Pour l'heure, la théorie de la reconnaissance — vers laquelle j'oriente mes propres recherches — trouve ses appuis non chez des sociologues mais chez des philosophes ou des anthropologues comme Axel Honneth, Charles Taylor ou Tzvetan Todorov.

On aurait pu me demander, à ce propos, de m'expliquer sur la différence entre « légitimation » et « reconnaissance » — le premier terme étant plus familier à la tradition sociologique, à travers les œuvres de Max Weber et de Pierre Bourdieu. Qu'est-ce qui peut bien

distinguer, en effet, la légitimation de l'œuvre d'un créateur et la reconnaissance de sa valeur ? Les deux notions semblent à première vue équivalentes, si ce n'est que celle de « légitimation » a pris, dans son acception bourdieusienne, une connotation critique, stigmatisant implicitement l'artificialisme et l'imposition des valeurs dominantes : le concept de légitimité renvoie aujourd'hui directement à une sociologie critique de la domination. Or celle-ci excite une autre perspective : celle d'une sociologie compréhensive des valeurs, qui s'intéresse au besoin qu'ont les acteurs d'obtenir et d'accorder une sanction positive de leurs actes et de leurs créations, ainsi qu'à la structure des processus de valorisation, indépendamment de tout jugement sur leur pertinence et la valeur qu'il convient de leur accorder. Voilà pourquoi il me semble que la substitution de la « reconnaissance » à la « légitimation » constitue une étape non négligeable dans une sociologie de la « médiation » artistique — au sens le plus large du terme.

Persister, au risque du désaccord

Ces malentendus étant levés, je vais à présent répondre à des critiques qui me sont faites, en réaffirmant ma position. Si cela ne convainc pas mes interlocuteurs, peut-être cela permettra-t-il au moins de rendre nos désaccords plus lisibles...

Une première critique, faite par Clara Lévy, concerne ce qu'elle appelle mon « évolutionnisme », autrement dit ma croyance à un « progrès dans les sciences sociales ». Et bien oui : je maintiens qu'il y a bien progrès dans nos disciplines ! Même si des traditions antérieures perdurent aujourd'hui (notamment en histoire sociale de l'art), les méthodes nouvelles amènent des problématiques et des résultats inédits, qui périssent, au moins partiellement, certaines approches passées. J'ai eu à ce sujet des échanges intéressants avec certains de mes collègues, avec qui je partage une même difficulté à relire certains auteurs de référence, comme Francastel ou Hausser (c'est même ce qui m'a longtemps fait hésiter à accepter la commande de ce livre) : pour le dire vite, une grande partie de leur œuvre est devenue à peu près illisible, sauf pour des historiens de la pensée. Et heureusement : c'est la preuve qu'il y a du progrès ! Mais parler de « progrès » ne signifie pas qu'on soit « évolutionniste » : l'évolu-

tionnisme implique la croyance en une direction déterminée, alors que la notion de progrès implique simplement que des stades antérieurs peuvent être dépassés, sans qu'on puisse pour autant prédire le sens de l'évolution.

Clara Lévy toujours — qui m'a décidément lu sans complaisance aucune, mais c'est la règle du jeu — me reproche également de critiquer « certaines démonstrations au nom d'arguments extra-scientifiques », lorsque j'affirme que « démontrer que l'idéalisation de l'art est un effet de la déprivation reviendrait ainsi à redoubler cette déprivation objective par la culpabilisation des dominés ». Le problème est que cette démonstration est faite (par Pierre Bourdieu, bien sûr) dans une perspective critique, au nom des intérêts des dominés : ce en quoi elle est auto-contradictoire, puisqu'il ne va évidemment pas dans leur intérêt de se voir culpabilisés de leur propre déprivation. C'est cette contradiction interne que je critique, en tant que sociologue, et non pas son effet proprement politique (même si, en tant que citoyen, j'y vois une argumentation perverse, qui va à l'encontre des valeurs auxquelles je souscris : mais cela sort de notre cadre).

Un autre désaccord concerne, non pas une critique, mais une formulation de Cécile Leonardi, qui parle de « s'attacher à l'environnement des œuvres ». Si je n'aime pas que l'on décrive la sociologie de l'art en ces termes, c'est que cela revient à mettre encore les œuvres au centre, en définissant par rapport à elles leur « environnement » (on parle aussi volontiers du « social »). La perspective que je défends consiste précisément à refuser cette centralité des œuvres, en considérant comme tout aussi pertinentes les questions de production, de réception ou de médiation. Cette remise à niveau de toutes les dimensions de l'expérience artistique me paraît être la meilleure façon de sortir du vieux schéma « l'art et le social » qui, grâce aux progrès (et oui !) des sciences sociales, apparaît aujourd'hui comme totalement a-sociologique, ou pré-sociologique.

Je maintiens également ma position face à la critique faite par André Ducret de mon rapport aux dichotomies. Il remarque à juste titre que je me démarque des dichotomies bourdieusiennes (du type dominant/dominé, légitime/illégitime...), tout en en employant moi-même (initiales/profanes, discours savant/sens commun, admiration/

rejet...). La question est importante, car il me paraît fondamental, pour la recherche en sciences sociales en général (et pas seulement pour la sociologie de l'art), de se débarrasser des dichotomies et des catégories discontinues, au bénéfice de perspectives continues, opposant des pôles sur un axe continu : non pas ceci ou cela, mais *plus ou moins* ceci ou cela. C'est l'une des principales leçons que j'ai retenues de la pensée d'Elias, et que j'ai essayé d'illustrer, dans le livre que je lui ai consacré, par l'image des points cardinaux : le Nord ou le Sud n'existent pas en tant que tels comme catégories discontinues, mais comme rôles d'orientation sur des axes continus. Je vais plus loin : cette différence entre perspective discontinue et perspective continue est même ce qui marque à tout coup la différence entre un registre d'énonciation normatif et un registre descriptif. Car considérer les dichotomies comme de simples polarisations (perspective continuiste) ne pose aucun problème en régime descriptif : on est, forcément, plus ou moins profane ou plus ou moins savant, etc. En revanche, le régime normatif, ou axiologique, qui oppose le bon et le mauvais comme des camps où se positionner, induit spontanément une perspective discontinue : il faut être ici, ou bien là, avec les uns ou avec les autres. Pour le dire autrement, la normativité rend difficile toute relativisation : que les dominés dans un régime se retrouvent dominants dans un autre est dur à avaler lorsqu'on se consacre à la défense des uns contre les autres... Je persiste donc, en précisant : les dichotomies « réalistes » induites par une perspective normative et tendant à établir des catégories discontinues sont à proscrire du travail scientifique ; tandis que les dichotomies simplement heuristiques, construites dans une perspective descriptive et tendant à polariser des déplacements continus, sont au cœur de l'activité de recherche. Et c'est bien ainsi que j'utilise les polarisations : on est *plus ou moins* initié ou profane, dans le discours savant ou le langage ordinaire, l'admiration ou le rejet, etc... J'espère que c'est plus clair ainsi !

Pour des raisons analogues, je reste sceptique face à l'affirmation d'André Ducret selon laquelle « l'explicitation (...) ne constitue, en définitive, qu'une « interprétation des interprétations », une herménéutique au second degré ». Car ce que j'appelle, après Paul Veyne, le travail d'« explicitation », propre à la perspective analytico-descriptive du chercheur, me paraît devoir être clairement distingué

des discours indigènes : non seulement le discours normatif, mais aussi le discours interprétatif lorsque celui-ci constitue — comme c'est le cas en art — un développement savant, ou une justification, de l'appréciation esthétique ordinaire. Dire « cette table est ronde » (descriptif) ne relève pas du même registre d'énonciation que dire « cette table est belle » (normatif). Mais qu'en est-il de « cette table symbolise l'égalité des convives » ? Cette énonciation ne me paraît pas du même ordre que la première (descriptive) ; et il reste à discuter si elle est réductible à la seconde (normative). Il y a là une réflexion collective à mener ; mais pour cela, encore faudrait-il qu'apparaisse un consensus sur la nécessité de distinguer autant que possible entre registres énonciatifs et, notamment, entre le normatif et le descriptif — même si, comme pour toute catégorisation, ce ne sont là que des polarités, admettant des positions intermédiaires et des chevauchements de frontières... (voir ci-dessus). Or cette distinction est apparemment difficile à accepter par les milieux savants, tant l'impératif d'opinion y est dominant. Et qu'on ne me ressorte pas, de grâce, le vieil argument selon lequel, en disant cela, je m'auto-contradictais puisque j'énoncerais une proposition normative : l'abstention du normatif ne vaut que par rapport à l'objet de recherche (le sens commun), mais pas par rapport à ses instruments (le discours savant des autres chercheurs) qui, au contraire, appellent en permanence la vigilance et la critique ; je m'en suis déjà expliquée dans *Ce que l'art fait à la sociologie*.

Exprimer un (petit) repentir

Il me faut réserver un traitement particulier à l'argumentation de Matthieu Béra, dont les objections m'ont paru en partie justifiées. Sa mise au point sur le rapport des fondateurs de la sociologie à la question de l'art m'a paru excellente, et m'a fait regretter de ne m'y être pas davantage attardée. Plus même qu'un regret, je dois exprimer un double repentir : d'une part, de ne pas avoir accordé plus d'attention à Lalo (mais sans doute ai-je perçu sa position comme relevant encore d'un programme philosophique) ; et d'autre part, d'avoir laissé échapper la référence de la traduction en français du texte de Weber

sur la musique — *mea maxima culpa*... Ce sera autant à corriger pour une ré-édition, au cas où elle aurait lieu.

Mais au-delà de ces remarques de détail, Béra a mis le doigt sur un problème de fond, dû au parti pris adopté dans ce livre : j'ai voulu y traiter de la discipline qu'est la sociologie de l'art (raison pour laquelle il s'intitule *La Sociologie de l'art*) plus que de l'art lui-même d'un point de vue sociologique (il se serait alors intitulé *Sociologie de l'art*). Dans ce dernier cas, j'aurais davantage développé le statut de l'art, son économie spécifique, les valeurs d'universalité et de subjectivité dont il est le porteur, etc. ; et c'est là que, bien sûr, aurait pris toute sa place ce développement sur le rapport avec la religion dont Béra regrette l'absence. Cette seconde option aurait été tout aussi légitime. Simplement, il ne m'a pas paru possible de traiter complètement, dans un format aussi court, et du statut de la discipline, et de son objet. Peut-être aussi m'est-il apparu que « la » sociologie de l'art n'est pas encore suffisamment développée, ou n'a pas produit de résultats suffisamment consensuels, pour alimenter cent-vingt pages de caractérisation proprement sociologique de l'objet « art ». Dans une génération, peut-être... Mon repentir ici serait donc plutôt de l'ordre du souhait pour l'avenir.

Je n'ai aucun repentir, en revanche, concernant la sous-utilisation de Weber que me reproche Béra. Ce n'est pas, en effet, parce qu'il a pensé le religieux « comme » société qu'il a pensé l'art de même, ni qu'on peut l'apparenter à une « troisième génération » définie prioritairement par son usage de l'enquête empirique. Et s'il est probablement annexable par une perspective « pragmatiste », cela ne suffit pas à en faire un sociologue de l'art ! À ce compte-là, il aurait fallu revisiter toute l'histoire de la sociologie pour voir s'il n'y aurait pas, dans les méthodes des uns et des autres, quelque chose de commun avec certaines méthodes en sociologie de l'art... C'est le programme d'un autre livre ! Quant à la nébuleuse des différentes traditions du « pragmatisme », c'est un dossier complexe, qui là encore mériterait une enquête spécifique. Je me suis contentée dans ce livre de mettre un mot sur une pratique — format oblige... De façon plus générale, il n'est guère possible de partir d'une problématique dans le cadre imposé d'un livre de vulgarisation, dont le point de départ imposé est à la fois un objet (l'art) et une discipline (la sociologie).

l'impasse sur cette problématique (encore que l'insistance sur eux me paraît être un travers bien universitaire, qui nuit beaucoup à la recherche effective), mais plutôt pour éviter de tomber dans les pont-aux-ânes et les lieux communs ni vrais ni faux, du genre « l'art et le sacré », auquel expose l'usage trop rapide de cette comparaison.

Préciser mes positions

Restent quatre points cruciaux, sur lesquels il n'y a pas à proprement parler de désaccords mais plutôt des réserves, des incompréhensions ou des demandes de précision : il s'agit de la construction de l'objet, de la notion de compréhension, de la place accordée aux méthodes et de la spécification des frontières de la discipline. Je vais donc tenter d'argumenter mes positions mieux que je n'ai pu le faire dans ce livre.

La construction de l'objet, tout d'abord : Clara Lévy et Bruno Péquignot sont sceptiques face à l'idée de « se laisser guider par les acteurs ». La première objecte qu'« il peut sembler, tout au contraire, qu'une partie du travail sociologique consiste à construire des objets et à poser des questions auxquels les acteurs du monde social n'avaient spontanément accordé aucune attention » ; le second estime qu'il s'agit d'une « conception relevant d'un empirisme assez plat et sans doute contradictoire avec mon travail passé ». Je crains qu'il y ait là une confusion entre les objets (ce qui motive les acteurs) et les problématiques (ce qui intéresse le sociologue). Dans une perspective compréhensive, il est fondamental de partir des objets pertinents pour les acteurs (et non pas des débats savants), en s'appuyant sur les problèmes effectivement posés et investis par eux. Mais cela ne signifie bien sûr pas qu'il faille en rester là, puisque le sociologue doit encore, à partir de cet objet, construire sa propre problématique. Ainsi, Van Gogh est un objet pertinent pour le sens commun (donc un bon objet pour le sociologue) ; la problématique de la reconnaissance et de l'admiration est une problématique intéressante pour la sociologie. J'en viens du même coup à penser que la stigmatisation de « l'objet pré-construit » par les auteurs de *Métier de sociologue* (livre par ailleurs remarquable) a fait beaucoup de mal à la génération qui s'en est inspirée, en raison, précisément, de cette confusion entre l'objet (qui a tout intérêt à être pré-construit, parce que donné par les acteurs

Béra souligne la contradiction entre l'absence de comparaison avec la religion, dans ce livre, et la récurrence de telles comparaisons dans mes travaux de recherche, qu'il a fort bien repérées. J'assume, certes, ces comparaisons, à condition de ne pas les confondre avec une « assimilation » de l'art à la religion : je prends soin de mettre en évidence non seulement les similitudes, mais aussi les différences (le fait, par exemple, qu'on ne prie pas « Saint Vincent Van Gogh », ou qu'il possède les traits non d'un saint canonique mais d'un « saint protestant » — expression qui a fait hurler les spécialistes de théologie protestante...). Je maintiens en effet que la religion n'est pas une matrice explicative, même si mon contradicteur semble avoir du mal à bien mesurer ce que cela signifie. En d'autres termes : une fois qu'on a comparé « l'art » à une forme de « religion », on n'a rien expliqué du tout ; d'abord, parce qu'il faudrait au moins savoir (sociologiquement) ce que « religion » signifie ; ensuite, parce que cela fait de « la religion » un paradigme premier — une « matrice » — dont découlerait tout le reste. Or, à mes yeux, il ne s'agit que d'une réalisation parmi d'autres (certes longtemps dominante) d'un phénomène plus général, dont l'art est une autre réalisation possible, et que nous ne commencerons vraiment à comprendre qu'à partir du moment où nous aurons décomposé ses différentes fonctions, dont le poids varie selon les moments et les cultures (fonction vocationnelle, mystique, scénologique, thaumaturgique, morale, esthétique, ritualisante, communautarisante, etc...). Bref, l'art n'est pas dérivé du religieux, pas plus que le religieux ne l'est de l'art.

Un autre problème de la comparaison avec la religion est que, quoiqu'en dise Béra, elle glisse forcément, dans nos milieux savants, vers un dévoilement et une dénonciation : « religieux » est devenu une épithète disqualifiante (il suffit pour s'en convaincre de relire la préface à *L'Amour de l'art*), de même que « croyance » est devenu synonyme de « sens commun ». Tout le problème, dans ces conditions, est de ne pas faire de l'allusion religieuse un clin d'œil complice entre « malins savants », entre « non dupes » — ne serait-ce que parce que cela incite à s'arrêter là, en (se) faisant croire qu'on a compris. On mesure ainsi toutes les précautions qu'il convient de prendre (et que Béra a bien notées dans mes travaux) pour manier la comparaison art/religion. Ce n'est donc pas pour éluder les fondateurs que j'ai fait

en fonction de ce qui est pertinent pour eux) et la problématique (qui doit être construite par le sociologue). Le pire à mes yeux — et il est malheureusement fréquent — c'est l'inverse : un objet pré-construit par la tradition savante (par exemple, l'opposition entre analyse interne et analyse externe, ou entre réalisme et constructivisme...) et une problématique empruntée aux acteurs (grand artiste ou artiste médiocre ?). De façon plus générale, l'appui sur les problématiques savantes pour construire une recherche m'a toujours semblé le plus sûr moyen de s'embourber dans d'interminables et ennuyeuses dissertations. La théorie devrait se construire d'abord dans le dialogue avec les données, et secondairement dans le dialogue avec les autres théories. C'est dire que le but de la recherche n'est pas la théorie : celle-ci n'en est que l'instrument ; le but, c'est de comprendre ou d'expliquer l'expérience des acteurs — d'où la nécessité de « se laisser guider par eux » pour dégager ce qui fait sens et ce qui fait problème.

Comprendre, ou expliquer ? C'est là un deuxième point à préciser. André Ducret me reproche de les séparer artificiellement : « décrire, comprendre et expliquer forment autant de moments constitutifs de la recherche sociologique ». Certes, mais ce sont des moments spécifiques, relativement indépendants, ayant leur logique propre : expliquer les attitudes des acteurs face à l'art par l'appartenance sociale n'a pas grand-chose à voir avec comprendre les systèmes de valeurs qui, pour les acteurs, sous-tendent ces attitudes. L'une et l'autre perspectives ont leur intérêt, et sont constitutives de la démarche sociologique. Mais elles ne relèvent ni des mêmes méthodes, ni des mêmes problématiques, ni des mêmes instruments conceptuels. C'est comme dire qu'enseignement et recherche sont constitutifs du travail intellectuel : certes, mais ce sont deux moments très différents, au mieux complémentaires, au pire antagoniques... De façon plus polémique, Clara Lévy critique ma partialité à l'égard de la démarche explicative, dont les « apports sont à peine signalés, sinon parfois dénigrés ». Ce en quoi elle n'a sans doute pas tort — mais c'est que la démarche explicative est aujourd'hui dominante ! (il suffit de penser à la prégnance de la problématique approche interne vs approche externe, typique d'une approche explicative des œuvres, mais qui perd toute pertinence pour une approche compréhensive des valeurs telle que je la conçois). Ma présentation est relative au

contexte actuel : si l'approche compréhensive constituait l'essentiel de ce qui se pratique et de ce qui s'enseigne, je n'aurais pas besoin de la développer avec tant d'insistance. Enfin, Cécile Leonardi remarque, à juste titre, que mon livre *États de femme* n'obéit pas à la démarche compréhensive et pragmatique que je prône par ailleurs : en effet, il n'y est pas question (sauf de façon hypothétique) des effets des romans sur les lecteurs, les éditeurs ou les libraires, pas plus que des intentions des créateurs. La perspective adoptée dans ce livre est différente : il s'agit d'une analyse structurale, aux frontières de l'anthropologie — donc ni explicative ni compréhensive, mais analytico-descriptive. Elle n'en est pas moins, à mon sens, sociologique (même si elle se situe aux frontières de l'anthropologie, de la psychanalyse et de l'histoire littéraire), ne serait-ce que par l'ampleur du corpus et l'indifférence à la qualité esthétique, qui rompent avec la tradition des études de la littérature.

Un troisième point à préciser concerne la question des méthodes, dont je prétends qu'elles sont un critère déterminant pour définir une discipline. C'est bien la raison pour laquelle j'ai tenu, dans mon introduction, à ancrer les productions des sociologues de l'art dans les diverses institutions, en différenciant, pour la France, les chercheurs du CNRS (et de l'ERHES) des chercheurs universitaires et des chercheurs administratifs. Certes, ma remarque sur la prédominance de la première catégorie est, comme l'a remarqué à juste titre Bruno Péquignot, « intuitive ». Elle avait avant tout pour fonction de suggérer que la recherche qui s'impose et qui dure (mais qui n'est pas forcément homologuée à tout ce qui se propose dans les colloques, contrairement au principe de complotage adopté par mon contradicteur...) exige à la fois investigations empiriques et perspectives théoriques. Or la conjonction des deux est difficile dans les administrations, comme dans les universités, compte tenu des multiples contraintes imposées aux professionnels, alors que les organismes de recherche sont précisément la pour permettre des investigations à la fois empiriques et non inféodées à des objectifs pratiques à court terme. Je n'ignore pas qu'une telle assertion peut faire grincer des dents tous ceux qui refusent — pour des raisons essentiellement politiques, au sens large — de distinguer entre fonction d'enseignement et fonction de recherche. Mais je fais justement partie de ceux qui pensent que ces fonctions

sont différentes (même si elles peuvent être accomplies par les mêmes personnes à différents moments), parce que transmettre la tradition et la modifier ne relèvent pas des mêmes opérations intellectuelles. Je pense même qu'il est urgent d'affirmer concrètement cette différence, pour mieux pouvoir articuler ces fonctions par des passerelles entre les organismes compétents — plutôt que de prétendre à une indifférenciation qui ne fait qu'accentuer des hiérarchies problématiques. C'est un vieux débat avec Péguy, et avec d'autres — à suivre, donc...

Cette discussion sur les appartenances institutionnelles n'a d'intérêt que parce qu'elle concerne directement les méthodes et, avec elles, la spécificité disciplinaire. Or Péguy conteste que les méthodes d'enquête sociologique soient spécifiques de cette discipline : statistique et entretiens appartiennent aussi bien à l'économie ou à l'ethnologie. Certes, mais elles sont constitutives de la sociologie d'enquête (la statistique étant même au fondement de la sociologie durkheimienne), à la différence des disciplines traditionnellement consacrées à l'art — histoire et critique d'art, esthétique philosophique. Or le problème de la sociologie de l'art est d'abord de trouver sa spécificité face à l'esthétique ; le jour où il sera de s'affirmer face à d'autres disciplines basées sur l'enquête, telles que l'ethnologie ou l'économie, on pourra considérer que la problématique selon laquelle j'ai orienté ce livre est d'ores et déjà obsolète ! Quant à l'utilisation de gros corpus en littérature comparée ou en histoire de l'art, elle existe sans doute, mais très marginalement. Enfin, s'il est vrai que, selon Péguy, « les sciences de la nature parlent de leurs résultats, les sciences de l'homme de leurs méthodes », voilà qui ne me trouble guère : n'est-ce pas avant tout une question de stade de développement ? Les unes ont plusieurs siècles derrière elles, les autres en ont à peine un...

Péguy n'objecte qu'autant que les méthodes, les objets et les concepts définissent une discipline. En théorie, certes ; mais concernant la sociologie de l'art, cela ne va pas de soi. Car pour ce qui est de l'objet, on aura du mal : « l'art » n'est en rien spécifique de la tradition sociologique. Contrairement au suicide, à l'éducation, à la famille, aux professions etc., il a été travaillé par d'autres disciplines bien avant la sociologie ; probablement même est-il, par le type de valorisation qu'il appelle, ce qui rend le plus difficile une approche

sociologique (ce pour quoi je ne suis pas d'accord avec Béra lorsqu'il met au même niveau les différents domaines de la sociologie — art, famille, droit, politique, éducation — du point de vue de la difficulté à la neutralité : le problème de l'art est que des « esthètes » viennent à une approche dite « sociologique » avec des équipements d'esthètes, c'est-à-dire une normativité envahissante ; en comparaison, les autres domaines semblent appeler plus facilement des approches constituées à partir de la sociologie). Et quant à la définition par les concepts, la tâche n'est guère plus aisée : si l'on considère tout ce qui s'est écrit sous le label « sociologie de l'art », je défie quiconque d'en extraire un corps de concepts cohérents et spécifiques ! Reste, donc, la méthode (lorsqu'elle existe), pour nous aider à repérer les frontières de la discipline...

On en arrive là au point essentiel (ce pourquoi je l'ai gardé pour la fin) : la question de la spécification de la discipline, dont tous mes lecteurs ont bien repéré le rôle central dans mon propos. Je précise toutefois, à l'attention de Cécile Leonardi, qu'il ne s'agit pas de la « singularité » de la sociologie, mais de sa spécificité : je continue, contre vents et marées, à m'insurger contre l'usage abusif du terme « singularité » comme simple synonyme de « particularité » ou de « spécificité », alors que le mot dénote, au sens fort, ce qui est bizarre, hors du commun, extraordinaire. Si l'on veut construire une véritable problématique de la singularité — tellement nécessaire dès qu'on touche à l'art —, mieux vaut réserver ce terme à son usage conceptualisé, sans le galvauder en le réduisant à des acceptions molles.

Lors de la discussion qui avait eu lieu au colloque de Grenoble en 1999 à propos de la sociologie des œuvres, j'avais soutenu que le problème principal des analyses qui se présentent comme telles est qu'elles traitent bien des œuvres, mais qu'elles ne les traitent pas sociologiquement : ce à quoi Howard Becker avait répliqué qu'il ne faut pas faire d'hégémonisme, toutes sortes de disciplines pouvant à bon droit s'intéresser aux œuvres d'art. C'est là un malentendu classique : être hégémoniste consisterait à affirmer que toute analyse de l'art doit être sociologique — ce qui n'est évidemment pas ma position (mais pour avoir fait ma thèse avec Bourdieu, je peux affirmer qu'elle était, au moins implicitement, la sienne). Je ne défends pas un « hégémonisme » sociologiste, c'est-à-dire l'élargissement des fron-

tières de la sociologie ; je défends, au contraire, sa réduction : tout ne relève pas de la sociologie — et en tout cas beaucoup moins que ce qu'on prétend en « sociologie de l'art ». Il me semble que ce qui se présente comme « sociologique » doit l'être vraiment, sauf à prendre le risque de dire et faire n'importe quoi. Rien n'empêche, par ailleurs, de faire de l'histoire de l'art, de la critique d'art, de la sémiologie de l'art ou de l'esthétique, approches qui ont leur légitimité au même titre que la sociologie. Et si, comme le suggère Ducret, je préconise de « refuser certaines questions sous le prétexte qu'elles ne seraient pas sociologiques », ce n'est pas pour les éliminer mais pour les laisser à d'autres, de façon à nous concentrer sur ce qui correspond aux ressources propres de notre discipline. Il s'agit là d'une exigence minimale de qualité, c'est-à-dire d'obéissance à un certain nombre de contraintes intellectuelles. Ou alors, pourquoi appeler « sociologique » ce qui relève d'autre chose — sinon pour des raisons de pur opportunisme académique ?

Un autre malentendu concernant cette question de la spécificité est l'idée, avancée par Cécile Leonardi, qu'elle empêcherait la pluridisciplinarité. Je crois que c'est exactement le contraire : c'est en marquant précisément les limites d'une discipline qu'on peut articuler — et non pas mélanger — différentes approches, en sachant (à peu près) ce qu'on fait. Dans le même ordre d'idées, la spécificité disciplinaire ne signifie évidemment pas l'absence d'influence, comme Bruno Péquignot fait mine de le croire : ce n'est pas parce que les penseurs d'une discipline (la philosophie) influencent ceux d'une autre discipline (la sociologie) qu'il n'y a pas de différence entre les deux ! L'influence n'est pas plus la similitude que la spécificité n'est la fermeture. Encore une fois, je ne refuse pas le « pluralisme » disciplinaire, ni l'inter- ou la pluridisciplinarité (je serais d'ailleurs mal placée pour le faire, ayant moi-même publié dans des revues d'histoire, d'ethnologie, de psychologie, de droit, d'économie, de philosophie) : je demande seulement qu'on clarifie les frontières, de façon à savoir ce qu'on fait et à utiliser au mieux les ressources, sans vendre n'importe quoi sous un label fourre-tout. Péquignot a d'ailleurs raison de rappeler que le principal problème de frontières se joue avec la philosophie, et raison également d'affirmer que celle-ci « n'est plus la puissance impérialiste à laquelle se sont affrontés nos fondateurs ». Et

comme les Dupondt, je dirais même plus : ce n'est plus la philosophie qui est aujourd'hui la discipline dominante, mais plutôt la sociologie. C'est ce qui explique l'usage non contrôlé et inconsidéré de ce terme, en lieu et place d'une « esthétique », éventuellement « sociologique » ou sociologisante — histoire de se valoriser à peu de frais ? Tant de textes se réclament de la « sociologie de l'art » alors qu'ils se contentent d'un petit dégageant sur « l'art et le social » ou « l'œuvre dans la société » — proposition qui est à la sociologie ce que l'influence des planètes sur le caractère est à l'astronomie...

Certes, voilà qui peut sembler quelque peu rabat-joie — et Cécile Leonardi n'a pas tort de dire que je « donne de la sociologie l'image d'une science cernée, dont il faut sans cesse surveiller et renforcer les frontières afin de réduire les menaces de contagion par contiguité ». Cernée, la sociologie l'est, en effet, et heureusement, puisqu'elle s'articule avec les autres sciences sociales : c'est ce que j'appelle la compétence distribuée entre disciplines. Mais plutôt que cette image négative, je préfère invoquer « DOGMA », le manifeste cinématographique des cinéastes danois : en s'auto-limitant (pas de lumières artificielles, pas de décors, pas d'effets spéciaux, etc.), ils ne visent pas à restreindre leur créativité mais, au contraire, à l'augmenter (et *Breaking the Waves*, *Les Idiots* ou *Festen* sont des œuvres suffisamment marquantes pour leur donner raison). J'admets que c'est une conception assez protestante, mais tant pis : comme dirait un autre comparse de Tintin, « c'est mon opinion, et je la partage ». Je dirais même plus...

...Je dirais que s'il fallait réduire ce livre à une proposition, ce serait bien cette nécessaire spécification des frontières de la discipline : après trois générations de tentatives variées, il est temps de détacher la sociologie de l'art de la problématique de l'« art » pour l'insérer pleinement dans la « sociologie ». Ou encore, pour reprendre les termes de Péquignot : « la sociologie de l'art, c'est d'abord de la sociologie ». Mais si nous sommes d'accord sur ce point, encore faut-il s'accorder aussi sur ce qui en découle : à savoir qu'il faut éliminer « l'art » de notre boîte à outils conceptuels, car ce n'est pas un concept sociologique — pas plus d'ailleurs que « société » (ce pourquoi je ne suis pas d'accord avec Béra lorsqu'il fait de la problématique « art et société » une sociologie de la médiation : je conteste la séparation

Sociologie de l'Art

même de ces deux termes, qui renvoie à une conception pré-sociologique : le problème n'est pas le « et », c'est la dissociation des deux termes). Voilà qui nous permettra de les remplacer par ces objets triviaux, communs au domaine artistique et à la vie ordinaire, que sont les choses et les personnes, les relations et les institutions, les professions et les émotions, les acteurs et les valeurs, les mots et les chiffres, les corps et les catégories, les opinions et les attitudes... Il est probable qu'à ce compte, on perdra au passage un certain nombre de discours sur « l'art et le social » ; mais je suis prête à parier que la sociologie y gagnera !