

Intercalaire ou comment se mêler à la conversation

Lise Lamarche

Numéro 109, hiver 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73325ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamarche, L. (2015). Intercalaire ou comment se mêler à la conversation. *Espace*, (109), 58–61.

Nathalie Heinich. L'amour de l'art et de la sociologie

Laurent Vernet

Intercalaire ou comment se mêler à la conversation

Lise Lamarche

Réagir aux propos tenus lors d'un entretien entre Nathalie Heinich et Laurent Vernet n'est pas un exercice simple puisqu'il s'agit aussi de répondre aux interlocuteurs (détracteurs ?) absents signalés dans le chapeau de présentation de l'entretien. J'ai aussi, en arrière-fond, quelques voix en écho qui me sont parvenues à la suite de la communication de N. Heinich au Musée des beaux-arts de Montréal le 16 mai 2014. Comment entrer dans cette danse sans être le chien du jeu de quilles ou l'éléphant dans le magasin de porcelaine ?

Disons, d'entrée de jeu, que j'aime bien les entrevues, une sorte de flash dans la vie intellectuelle, un moment de temps suspendu que l'on a malheureusement trop tendance à cristalliser dans une sorte d'éternité glacée. Combien de déclarations d'artistes ou d'auteurs collent à vie aux personnages et que rien ne peut effacer. Il faut une touche de légèreté dans la livraison malgré une importante préparation de l'intervieweur¹. Saluons ici le travail de Laurent Vernet.

Autre remarque liminaire : j'apprécie depuis longtemps les travaux de Nathalie Heinich sur l'art contemporain, le statut d'artiste, les institutions artistiques, les médiateurs. J'ai suivi, plus à distance, ses recherches sur

La sociologue de l'art Nathalie Heinich provoque le débat autant qu'elle l'analyse. Alors que plusieurs doutent de son amour pour l'art contemporain, certains croient qu'elle a abandonné son illustre directeur de thèse, Pierre Bourdieu. À l'occasion de la sortie de son récent ouvrage, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique* (Gallimard, 2014), Laurent Vernet a rencontré, au nom de la revue ESPACE, cette auteure et intellectuelle française aussi prolifique qu'engagée. L'entretien est accompagné d'un commentaire de Lise Lamarche, historienne de l'art.

Laurent Vernet : Quel objectif a soutenu la mise à jour du paradigme de l'art contemporain ?

Nathalie Heinich : J'avais amené l'idée qu'on devrait considérer l'art contemporain comme un genre parmi d'autres, et donc accepter une pluralité de critères d'association, une pluralité de modes de fonctionnement, de définitions de l'art. Déjà, cette idée avait heurté pas mal de spécialistes d'art contemporain, qui refusent absolument l'idée que l'art contemporain puisse être un genre et s'en tiennent à une définition chronologique, au risque de se retrouver dans des contradictions absurdes, parce que la définition chronologique ne tient pas. À l'heure actuelle, il y a toutes sortes d'expressions artistiques qui ne relèvent pas de l'art contemporain, tout en étant, du point de vue chronologique, contemporaines. C'est en repensant au travail de Thomas Kuhn, l'épistémologue, sur la notion de paradigme en sciences que je me suis dit : mais voilà un outil formidable, en le transposant à l'art, pour étayer mon intuition. Et pour l'étayer non plus seulement du point de vue plastique, esthétique, mais aussi du fonctionnement du monde de l'art. Ce qui fait que je me suis intéressée non plus tant au fonctionnement vu à partir de l'extérieur du monde de l'art, comme je l'avais fait dans *Le Triple Jeu...*¹, en m'appuyant sur des réactions de rejet, mais en travaillant de l'intérieur, en m'appuyant plutôt sur la description du travail des gens qui interviennent dans le monde de l'art.

Dans ce livre, vous écrivez que le rôle du grand public est d'être simple spectateur. Vous observez que les professionnels qui jouent le rôle d'intermédiaires (curateurs, directeurs d'institutions, galeristes), qui devraient faire le lien entre l'œuvre et le public, entretiennent plutôt un système endogène, « fonctionnant en vase clos²», en se rapprochant toujours plus des artistes. Le monde de l'art contemporain entretient-il une distance vis-à-vis du grand public ?

Le monde de l'art contemporain repose sur une règle du jeu, ce que j'appelle une grammaire, assez précise, qui consiste essentiellement en l'expérience des limites ou en la transgression des frontières. Les deux termes sont équivalents : le premier, vu plutôt de l'intérieur du monde de l'art, le second, de l'extérieur. Dès lors que la règle du jeu, en art contemporain, c'est de déjouer les attentes du sens commun quant à ce que devrait être l'art, forcément, il se coupe du sens commun ; il se coupe du grand public. Les réactions de rejet sont, d'une certaine façon, une confirmation du fait que le jeu est joué, et non pas une remise en cause.

Le rôle intégrateur des intermédiaires devient particulièrement important et fondamental parce qu'il ne peut plus y avoir de relation immédiate entre ce qui est proposé par l'artiste et ce qui est reçu par le spectateur. D'où la montée en puissance des intermédiaires, de leur rôle intégrateur, de ce que j'appelle le paradoxe permissif ; c'est-à-dire l'extension des



les écrivains, sur la visibilité. Je suis peu au fait de ses prises de position, en tant qu'intellectuelle, sur des enjeux sociaux (par exemple, la question du « mariage pour tous »). J'ai souvent recommandé la lecture de Heinrich aux étudiants d'histoire de l'art pour la clarté de son exposé, la rigueur de ses démonstrations; bref, comme « écriture pédagogique », selon l'expression d'une collègue.

Intercalons, mes bons amis

Heinrich a trouvé une clé utile chez Thomas Kuhn en important la notion de « paradigme » pour décrire ce qu'il en est de l'art contemporain et pour faire des distinctions intéressantes entre le classique, le moderne et le contemporain; distinctions qui permettent de sortir du borbier chronologique ainsi que des noms d'oiseaux lancés par les Jean Clair, Jean-Philippe Domecq et autres plumes actives dans le dénigrement et la mélancolie atrabilaire. On pourra donc voir cet objet (que d'aucuns trouvent un peu bizarre), l'art contemporain, avec un minimum de préjugés, une grande attention au fonctionnement du « monde de l'art » et donner une allure « raisonnable » à des œuvres qui paraissent hors normes.

Le lecteur bien intentionné et patient (cela existe) des ouvrages de Heinrich trouvera certes, dans *Paradigme*, quelques redites des ouvrages précédents de l'auteure (livres et articles). Mais c'est lui faire un bien mauvais procès puisque de texte en texte, la sociologue affine son propos et précise son point de vue. L'explication de son importation du mot « paradigme » devrait montrer l'importance accordée par l'auteure à ses sources ainsi que sa connaissance des enjeux scientifiques de tels emprunts.

frontières de l'art par l'action des intermédiaires qui les élargissent, pour y faire entrer les œuvres transgressives, en obligeant, du même coup, les artistes à aller toujours plus loin dans la transgression. C'est ce que je diagnostiquais à la fin du *Triple Jeu*.

En effet, il y a une sorte de divorce constitutif qui, là encore, heurte profondément les conceptions qu'on a de l'art comme étant quelque chose qui devrait toucher immédiatement, qui devrait être universel et rencontrer un assentiment et un engouement si possible immédiat. On n'est plus du tout dans ce paradigme qui était celui de l'art moderne.

Croyez-vous que les acteurs du milieu de l'art, et particulièrement les historiens de l'art, tendent à marginaliser la sociologie de l'art ?

Ils ne sont pas familiers avec ce mode d'approche, donc on se heurte à toutes sortes de malentendus. Certains malentendus ayant été entretenus par les sociologues eux-mêmes. Je pense qu'il y a toute une génération de sociologues de l'art, à partir de Bourdieu, qui a soutenu un discours très hégémoniste, consistant à dire que la sociologie doit pouvoir dire de l'art ce que l'histoire de l'art n'est pas capable de dire. Une sorte de position de toute puissance intellectuelle, assez agonistique : c'est la sociologie ou l'histoire de l'art. On doit plutôt encourager une distribution des compétences entre disciplines. Les historiens de l'art, les critiques d'art ont des outils beaucoup plus adaptés pour parler de l'art lui-même, des œuvres; et les sociologues ont des outils adaptés pour parler de la relation à l'art, ce qui est totalement différent.

Il y a une telle prégnance, dans le monde de l'art, de l'idée que c'est l'art qui est l'objet ultime... Comme sociologue, soit on est perçu comme incompetent et inintéressant, soit on est perçu comme quelqu'un d'extrêmement arrogant qui prétendrait disqualifier les œuvres. Or, la compétence du sociologue, elle est sur un certain angle, et elle n'est pas sur l'angle qui est celui qui est familier aux historiens d'art. Ces derniers devraient apprendre à s'intéresser à d'autres outils, à d'autres éclairages, sans penser qu'ils sont concurrentiels des leurs. On n'est pas dans la concurrence. On devrait être dans la complémentarité.

Dans *Ce que l'art a fait à la sociologie*, vous écrivez que la sociologie pragmatique se penche sur les « situations réelles », mais surtout sur « l'action exercée par les objets.³ » Pratiquez-vous une sociologie pragmatique ? En quoi cette sociologie diffère-t-elle de celle de Bourdieu ?

Pour moi, c'est très important. Notamment dans le domaine de l'art, où les discours habituels sur l'art sont des discours d'interprétation ou d'évaluation. Je pense que la meilleure façon de démontrer, de mettre en œuvre la force de l'outil sociologique, c'est de faire ce que les autres ne font pas. Le propre de la sociologie n'est pas de parler de la société, ce n'est pas le thème, ce n'est pas les concepts : c'est la méthode, c'est l'enquête. Et l'enquête, elle consiste à décrire précisément en situation ce qui se passe, et donc ce qui se fait. C'est quasiment une sorte de manifeste sociologique que de dire : commençons par enquêter et, en enquêtant, nous verrons concrètement les actions, ce qu'elles font. Nous remettons les discours dans leur contexte et dans leur perspective d'action; parce que les discours agissent eux aussi.

Je pense que Bourdieu a apporté beaucoup de choses; je n'essaie pas de minimiser son travail. Sa théorie des champs reste toujours très utile, dès lors que l'on considère qu'il s'agit simplement d'une contextualisation, d'un travail sur le contexte, qui me paraît là aussi un des fondements de la sociologie. Il y a toutes sortes de notions chez lui, qui sont parfaitement utilisables. Mais je ne pense pas qu'il ait été pragmatiste, au sens que, ce qui l'intéressait n'était pas tant la description de ce qui se passe sur le terrain, que la mise en évidence de structures de domination. Et évidemment, on ne travaille pas du tout de la même façon.

C'est avec Christo et Jeanne-Claude, lors de l'emballage du Pont-Neuf à Paris en 1985, que tout a commencé... C'est à ce moment que vous avez fait vos premières enquêtes sur le terrain.

J'ai découvert, en faisant ce travail, des perspectives sociologiques que je n'avais jamais vraiment exploitées. J'ai pu expérimenter l'incroyable force du livre d'Erving Goffman, *Frame Analysis*⁴, qui m'a émerveillée, parce que j'ai vu sa force de description des choses. J'ai découvert l'enquête de terrain. J'ai utilisé toutes les méthodes : la description, l'interview cachée, l'interview ouverte, les photographies, les conversations informelles, les statistiques... C'était, du point de vue de la découverte des méthodes, assez passionnant. J'en ai tiré un rapport d'enquête qui est sans doute ce que j'ai préféré de toute ma carrière, et que je n'ai jamais pu publier.

Dans l'épilogue de *Paradigme...*, vous vous défendez de ne privilégier que des « propositions extrêmes ou spectaculaires.⁵ » Dans vos études de cas sur les valeurs, vous vous attardez à des débats publics pour

Des médiateurs nécessaires

Raymonde Moulin a défriché le territoire des intermédiaires, mettant d'abord l'accent sur le marché de l'art avant d'élargir, par la suite, son analyse aux valeurs artistiques. Heinrich, sans se réclamer du legs Moulin², mais en s'appuyant, dans un premier temps, sur les travaux de Pierre Bourdieu³ avant de se tourner vers Norbert Elias, Erving Goffman, puis Laurent Thévenot et Luc Boltanski, a trouvé ses propres marques⁴. Je dirais cependant, pour avoir vu travailler les deux sociologues, Moulin et Heinrich, que les deux ont certains points communs : le respect des frontières disciplinaires entre, disons pour faire court, la sociologie et l'histoire de l'art; une connaissance du terrain (galeries et musées pour Moulin, commissaires, musées, historiens de l'art pour Heinrich). Elles partagent aussi un certain amour de l'art (je le dis sans arrière-pensée) contemporain qui n'est pas l'apanage de tous les chercheurs et savants professeurs des universités françaises et du Collège de France. Rappelons l'intérêt porté par Lévi-Strauss à Claude Monet ou les « goûts » assez classiques de Bourdieu. Les cas cités par Heinrich sont choisis pour leur valeur d'exemplarité comme idéal-type. L'auteure s'en explique clairement

étudier le « rejet » de l'art contemporain; il s'agit, encore là, de réalités extraordinaires. Les cas d'exception ne font certes pas la norme. Mais croyez-vous que les exceptions confirment les règles ?

Je les utilise conformément à la méthode idéal-typique de Max Weber. J'essaie de mettre en évidence les fonctionnements d'un système; les grands schèmes qui le structurent. Ces schèmes sont abstraits et trouvent parfois leur incarnation dans des cas réels qui sont, comme on dit, idéal-typique : un cas idéal-typique condense toutes les propriétés de sa catégorie. On peut construire des idéal-types abstraits, comme le faisait Weber. Mais on peut aussi, dans le travail de terrain, rencontrer des êtres réels qui exemplifient, qui incarnent ces idéals-types abstraits. Évidemment, ils sont beaucoup plus intéressants à utiliser pour le sociologue, car ils sont plus parlants. Si l'on veut exemplifier l'idéal-type de l'artiste contemporain, on a Duchamp sous la main, alors on met Duchamp en exergue.

J'ai aussi beaucoup utilisé, par exemple, Maurizio Cattelan. Là où les historiens de l'art ne me comprennent pas, c'est qu'ils pensent que plus on cite un artiste, plus on l'estime grand. C'est d'abord un artiste, je pense, idéal-typique, dans sa façon de jouer avec les intermédiaires. Et surtout, et là j'en viens à des considérations très pratiques, il y a un excellent recueil d'entretiens avec Maurizio Cattelan fait par Catherine Grenier⁶ (qui en a aussi fait un très bon avec Christian Boltanski)⁷. Si je les cite beaucoup, c'est aussi parce qu'elle leur a fait dire des choses particulièrement intéressantes et révélatrices. C'est aussi la disponibilité du matériau qui guide l'utilisation.

On n'est pas dans une logique évaluative; on est dans une logique démonstrative, par la méthode de l'idéal-type. C'est pour cela que j'ai utilisé l'image de la carte; j'ai dit, je fais une cartographie. Comme dans toute carte, ce qu'on utilise pour décrire le monde cartographié, ce sont

dans sa réponse à Laurent Vernet. On peut cependant regretter qu'un des motifs de son choix de Cattelan soit la « disponibilité du matériau » grâce aux entretiens de l'artiste par Catherine Grenier. La connaissance de première main qu'a Heinrich des œuvres, des expositions, des artistes, des textes savants et critiques sur l'art suffirait, je le pense, à lui accorder son propre crédit.

Les intellectuels dans la cité

Les prises de position des chercheurs dans les débats publics leur sont parfois reprochées : il est tentant de discréditer leurs opinions sur des sujets d'actualité pour mieux donner quelques coups de boutoir dans leurs travaux de recherche. Bourdieu n'y a pas échappé lorsqu'il a amorcé sa dernière étape, avec des travaux (et des prises de position) sur la télévision ou « la misère du monde ». Heinrich a tenté, à son tour, de jeter un regard oblique sur la question du débat concernant le mal nommé « mariage pour tous ». Qu'elle soit sortie de son lieu assigné, « la revue scientifique », pour donner son avis dans « un organe d'opinions » (selon sa réponse à L. Vernet) n'explique peut-être pas les mots durs des blogueurs et de quelques journalistes à son endroit. Une simple recherche Google donnera des exemples du ton des uns et des autres. Le ton vif des opposants n'est cependant pas limité aux prises de position de Heinrich sur un débat d'actualité puisque ses communications publiques ont souvent suscité les hauts cris de salles pas toujours chaleureuses. Le stoïcisme de la sociologue en pareilles situations ravit toutefois certains auditeurs ! Je terminerai mon intervention, sur cette note zen, en me permettant de renvoyer aux nombreux ouvrages de Nathalie Heinrich. Vous aurez un bel hiver occupé.

1. Je révélerai mes couleurs en donnant les noms de mes intervieweurs préférés : Judith Jasmin, jadis, un certain Charlie Rose lorsqu'il questionne, par exemple, Richard Serra, Gilles Daigneault, Alain Veinstein, peu connu sous nos cieux, qui fit des entretiens pendant 29 ans à France-Culture. On écouterait avec plaisir (et non sans un brin de nostalgie devant l'étiollement de nos radios) sa dernière émission : <http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-4-juillet-2014-2014-07-05>
2. L'on comprendra pourquoi en lisant *La sociologie à l'épreuve de l'art. Entretiens avec Julien Ténédos*, Paris, Aux lieux d'être, 2006 (vol. 1).
3. Je serais tentée de moduler l'opinion qui voudrait que Heinrich ait « abandonné son illustre directeur de thèse », comme le signale le chapeau de cet entretien, en renvoyant à deux textes de Heinrich (dans *La sociologie à l'épreuve de l'art*. Cf. supra note 2 et son *Pourquoi Bourdieu*, Paris, Gallimard, 2007). *More than meet the eyes*, dit-on au bord de la Seine.
4. On lui reproche parfois de faire des résumés de lecture. Je crois plutôt qu'il s'agit d'un exercice de compréhension de la part de l'auteure, pour sa propre gouverne (selon une vieille expression de couventine), qui a la vertu « collatérale » d'informer des lecteurs pas nécessairement au fait des théories des sciences sociales (américaines entre autres) ou de faire sortir des auteurs que l'on aurait eu tendance à négliger (je pense en particulier à Alan Bowness et à ses « cercles de reconnaissance »). Je suis certaine que Bowness, spécialiste de la sculpture britannique, ne s'attendait pas à cette « reconnaissance » d'une partie assez occultée de son travail d'historien de l'art !

les points saillants. Dans mon livre, c'est pareil : c'est une cartographie à partir des points saillants du monde de l'art contemporain. D'où le fait que c'est plus intéressant d'utiliser les cas de Hirst, de Koons, de Cattelan que des gens qui sont beaucoup moins connus, ou beaucoup moins typiques dans leur démarche.

Vous vous êtes immiscée, l'année dernière, dans le débat français sur le mariage homosexuel et l'homoparentalité, en publiant une lettre ouverte dans *Le Monde*⁸. Qu'avez-vous à dire aux lecteurs qui adhèrent à vos thèses en sociologie de l'art et qui ne sont pas d'accord avec cette position de citoyenne ?

Je pense que j'ai fait le même travail sur la question du mariage homosexuel que je l'ai fait sur d'autres sujets ; c'est-à-dire essayer de dégager les fondements normatifs, les grands systèmes de valeurs qui sont derrière les positions en jeu. La différence, c'est que j'ai publié non pas dans une revue scientifique, mais dans un organe d'opinions.

Le point commun entre l'art contemporain et le mariage homosexuel est ce que je dis du paradoxe permissif ; sur le rôle problématique que joue la désinstitutionnalisation du rôle des institutions et la fuite en avant dans une ouverture des possibles toujours plus accentuée. Surtout lorsqu'elle se fait sur une base de culpabilisation. Je pense que dans beaucoup d'arguments des défenseurs de l'art contemporain, il y a un fond de culpabilisation très fort : si vous n'aimez pas l'art contemporain, c'est que vous êtes un vieux réac... Et pareil avec les arguments des partisans du mariage homosexuel... au mépris d'un raisonnement, d'une prise en compte mesurée des intérêts, des positions des uns et des autres. Je trouve que le compromis, c'est une très bonne chose et je pense que la politique, c'est d'abord d'avoir en tête les différents intérêts et de construire des situations de compromis.

1. Nathalie Heinrich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
2. Nathalie Heinrich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, p. 209.
3. Nathalie Heinrich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 37
4. Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience* [1974], Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
5. Nathalie Heinrich, *Le paradigme de l'art contemporain*, p. 342.
6. Maurizio Cattelan et Catherine Grenier, *Le Saut dans le vide*, Paris, Seuil, 2011.
7. Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007.
8. Nathalie Heinrich, « Mariage gay : halte aux sophismes », *Le Monde*, 29 janvier 2013, en ligne : http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/01/29/mariage-gay-halte-aux-sophismes_1823018_3232.html, consulté le 24 mai 2014.

Laurent Vernet est doctorant en études urbaines au Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique. Ses recherches portent sur la vie sociale d'œuvres d'art installées dans des espaces publics montréalais. Depuis 2009, il travaille au Bureau d'art public de la Ville de Montréal, où il occupe maintenant le poste de commissaire.

Lise Lamarche a enseigné au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pendant de nombreuses années. Son intérêt pour la sociologie de l'art est constant depuis ses études doctorales sous la direction de Raymonde Moulin. Spécialiste de l'art public et du monument, elle a publié *Textes furtifs. Autour de la sculpture* (1978-1999) au Centre de diffusion 3D, éditeur bien connu des lecteurs de la revue *Espace*.