Nathalie HEINICH, *La Sociologie à l'épreuve de l'art.
Entretiens avec Julien Ténédos*

Bruxelles, Éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2015,
222 pages

Christian Gerini

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10565>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.10565

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 419-421

ISBN : 9782814302839

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Christian Gerini, « Nathalie HEINICH, *La Sociologie à l'épreuve de l'art. Entretiens avec Julien Ténédos* », *Questions de communication* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 13 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10565> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10565>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

le vêtement et le drapé dans la sculpture grecque (les thèmes récurrents d'Aby Warburg) et surtout une conception du *pathos* comme puissance de l'âme, qu'il eût été intéressant de situer. Ernst Gombrich ne dit pas un mot d'Henri Focillon, qui lut et commenta Aby Warburg (trop hégélien ?).

Dans le même esprit, on aurait pu souhaiter que l'auteur – notamment dans son chapitre XIII : « La théorie de la mémoire sociale » – éclairât la psychologie historique d'Aby Warburg (qui ne se limite pas à l'histoire de l'art) et situât ses limites en la mettant en rapport avec une autre entreprise concernant la mémoire sociale : celle de Maurice Halbwachs, qui publie son livre en 1925 (*Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, A. Michel, 1994) et qui dira d'ailleurs de la mémoire collective qu'elle « est essentiellement une reconstruction du passé » qui ne fait réapparaître que ceux qui sont en rapport avec « nos idées et perceptions d'aujourd'hui » (p. 142). On comprendra aisément qu'Aby Warburg, s'agissant de mémoire et de formes, soit plus du côté de la sociologie des formes de Georg Simmel que de celles des formes de classification d'Émile Durkheim, qui chez Maurice Halbwachs renvoient à la médiation des classes sociales. Dernière observation : Ernst Gombrich a très bien montré que le *Pathosformel* peut être transposé. Carlo Ginzburg (parfois considéré comme trop souple dans son usage d'Aby Warburg) me semble en donner une brillante démonstration lorsqu'il s'attaque aux « formules d'émotion » du pouvoir (*Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Paris, Presses du Réel, 2013). Reste à rendre justice au style d'Aby Warburg : *Mnemosyne* n'a pas reçu tous les matériaux que son créateur rêvait d'y voir. Mais elle inaugure un style. Sans cette installation, les concepteurs d'exposition contemporains auraient-ils eu la considération qu'on leur porte aujourd'hui ?

Jean-Yves Trépos

2L2S, université de Lorraine, F-57000

jean-yves.trepos@univ-lorraine.fr

Nathalie HEINICH, *La Sociologie à l'épreuve de l'art. Entretiens avec Julien Ténédos*

Bruxelles, Éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2015, 222 pages

L'ouvrage de Nathalie Heinich est une compilation actualisée de deux courts livres parus en 2006 et 2007 dans une petite maison d'édition aujourd'hui disparue et dont le créateur, Julien Ténédos, s'est prêté au jeu de cette actualisation. En fait, le rôle de ce dernier est assez secondaire dans l'ouvrage, ses questions semblant n'être là que pour introduire les

moments du récit d'une vie comme d'une œuvre et les développements théoriques de la sociologie de l'art reconnue et en même temps atypique sur de nombreux points qu'est Nathalie Heinich.

En débutant la lecture du livre, qui commence par un long chapitre intitulé « Formation » (pp. 9-38), on a l'impression que l'on va voir se dérouler la chronologie d'une vie de chercheur, ce qui surprend au premier abord car Nathalie Heinich est bien loin encore de l'heure du bilan et sa production scientifique, comme sa carrière, ont encore beaucoup à promettre. Les intitulés et contenus des autres chapitres rassurent sur ce point, mais, dans chacun d'entre eux, il y a aussi des aspects chronologiques, anecdotiques, critiques, humoristiques même, qui apportent l'un des intérêts essentiels de ce témoignage, outre bien sûr son objet principal, la sociologie de l'art.

En effet, c'est par la chronologie que l'on voit se construire un parcours *a priori* éclectique, mais dont le sens et la cohésion apparaissent peu à peu. Cette vie racontée est aussi un témoignage essentiel sur la sociologie elle-même, ses évolutions, ses courants, ses écoles, ses paradigmes, durant les 40 dernières années. L'éloignement progressif de Pierre Bourdieu qu'opère Nathalie Heinich en est un élément essentiel et ses explications (nous n'utilisons pas le lot « justifications » car elle positionne cette prise de distance sur un registre relevant davantage de la réalité d'un vécu scientifique que d'une tentative de légitimer la remise en cause du « maître » qu'était Pierre Bourdieu) la conduisent d'ailleurs à lui rendre hommage à plusieurs reprises, y compris lorsqu'elle rend compte en fin d'ouvrage (pp. 194 sq.) de son propre livre *Pourquoi Bourdieu* paru en 2007 (Paris, Gallimard). Le chapitre qui est plus spécifiquement consacré à la sociologie en général et à celle de l'art en particulier, intitulé « La construction d'une sociologie » (pp. 157-203), est à ce titre le plus intéressant. Comme elle le fait à plusieurs reprises dans ce livre, Nathalie Heinich montre comment elle s'est démarquée peu à peu de la position bourdieusienne pour se rapprocher de celle de Norbert Elias.

Sur le plan de la sociologie de l'art, elle décrit avec pertinence « quatre grandes périodes de la discipline, qui correspondent à quatre moments épistémologiques » (pp. 157 sq.). Le mot *épistémologiques* est bienvenu ici car on est malheureusement souvent confrontés, dans nombre de publications en sciences humaines et sociales, à une quasi-absence de réflexion de cet ordre alors que justement le mot *sciences* fait partie intégrante de leur appellation. Dans l'ouvrage, l'auteure revient souvent sur les aspects essentialistes, idéalistes,

empiriques, positivistes, normatifs, constructivistes, structuralistes, interactionnistes, nominalistes (elle cite Norbert Elias comme référence sur ce point, p. 174), axiologiques, etc. de la sociologie selon ses époques, ses figures dominantes, ses objets. Et, dans sa défense de la pluridisciplinarité (ou de l'interdisciplinarité, ces deux mots n'étant pas, loin s'en faut, synonymes), elle avance même en fin d'ouvrage une position proche de la théorie de la complexité chère à Edgar Morin quand elle écrit à propos de son ouvrage *L'Élite artiste* (Paris, Gallimard, 2005) et de sa réflexion sur « une catégorie nommée *artistes* ou *créateurs* » : « Il m'a fallu recueillir des données relevant de l'histoire de l'art, de l'histoire littéraire et de l'histoire de la musique, car dans notre métier chacun a sa spécialisation, et on a du mal à mettre les choses en commun [...] ». Il y a donc pertinence de la mise en relation » (p. 181). Une autre phrase du même chapitre affiche une position qui parle de méthode mais, en filigrane, de positionnement épistémologique : « Pour moi, la sociologie se définit par ses méthodes avant de se définir par ses objets. Et la méthode spécifiquement sociologique, c'est l'enquête de terrain, qu'elle soit à la base de statistiques, d'entretiens, d'observations, etc. » (p. 159). Cette position découle dans son discours du « quatrième moment de la sociologie de l'art », à savoir celui « qui s'est ouvert dans les années 1960, en France et aux États-Unis, avec des enquêtes de terrain, des recherches empiriques sur la fréquentation des musées, les institutions culturelles, les acteurs, les créateurs » (p. 159).

Le terme *empirique* est lâché (il revient souvent dans l'ouvrage), et il est ailleurs associé (et on est toujours là dans une réflexion épistémologique) à l'induction, comme quand l'auteure écrit ne pas être « quelqu'un qui procède de façon hypothético-déductive » (p. 189). Elle se démarque donc de méthodologies et de positions épistémologiques (durkheimiennes à la base) s'inspirant des méthodes des sciences dites « dures » et du positivisme du XIX^e siècle et revendique le fait que tous ses travaux « sont empirico-inductifs », ce qui la rattache d'une certaine manière à une forme de constructivisme. D'ailleurs, dans le même passage, elle parle du triangle « sujet-objet-contexte ».

Toujours sur ce plan épistémologique, Nathalie Heinich est parfois peut-être trop catégorique, par exemple quand elle écrit : « Parce que, encore une fois, le but de la recherche, c'est de comprendre la réalité, pas de fabriquer des modèles [...] ». Les modèles ne sont qu'un outil, pas une fin en soi » (p. 193). Cette phrase laisse sous-entendre qu'il y aurait une réalité en soi, ce qui, déjà au niveau des sciences de la nature, est remis en

cause depuis longtemps : la limite de nos perceptions, notre subjectivité, nos archétypes, l'interaction objet-sujet ont en effet relativisé cette position. En outre, les modèles – ou théories pour se placer dans la champ poppérien de l'épistémologie –, sont une fin en soi dans une tentative momentanée (mais qui peut durer des siècles) de traduire le réel voilé cher à Bernard d'Espagnat, la seule précaution à prendre étant de ne pas les abonder de preuves de leur vérité ou validité scientifique mais de les soumettre à l'épreuve de la réfutation pour reprendre justement la théorie de Karl Popper sur « conjectures et réfutations ».

Ceci étant, Nathalie Heinich montre, sur des cas précis, que sa méthode (ses méthodes devrait-on dire, car justement son ouvrage fait voir, et c'est tout en son honneur, son évolution antidogmatique tout au long de sa carrière) a bouleversé l'approche et la vision sociologique sur de nombreux registres : le patrimoine, l'identité féminine, le statut d'écrivain, les jurys littéraires, les prisons, et évidemment le « métier d'art » et le statut même d'art et d'artiste.

Nous n'avons pas ici la place de détailler les chapitres et passages consacrés à tous ces sujets, mais nous nous arrêtons pour clore cette analyse sur ce rapport entre art et sociologie (ou sociologie et art) annoncé dans le titre de l'ouvrage.

Une grande partie du travail d'investigation de Nathalie Heinich sur ces nombreux sujets, mais plus particulièrement sur le statut d'artiste de l'âge classique à l'art moderne et contemporain, l'a conduite à faire émerger le concept d'« artification ». Elle l'a élaboré et affiné dans les années 2000 dans un cadre collectif avec Roberta Saphiro et le Laboratoire d'anthropologie et d'histoire des institutions culturelles (Lahic) en faisant intervenir des chercheurs sur des sujets allant de la peinture au hip-hop, au cinéma, à la photographie, etc. D'ailleurs, à ce sujet, elle écrit une phrase qui semble en contradiction avec ce que nous soulignons ci-dessus à propos de sa position *a priori* catégorique sur les modèles : « On expérimente la vertu des comparaisons : une fois qu'on sait comment cela s'est passé en peinture, en cinéma, en photographie ou en jazz, on a les moyens de dégager les différents indicateurs d'un processus d'artification, de construire une typologie, de *créer un modèle* [nous soulignons] : et ce modèle, on peut l'appliquer à des cas non encore répertoriés, comme le jeu vidéo » (p. 111). Et la démarche empirique et inductive est encore ici revendiquée : « De ce point de vue, c'est passionnant de travailler en induction, c'est-à-dire de partir de cas empiriques, d'en dégager la logique, d'en

faire éventuellement la théorie, et de construire à partir de là des modèles qui vont permettre de lire d'autres cas empiriques, d'améliorer la modélisation et de comprendre ce qui se passe » (p. 111).

Pour finir, ses propos sur l'artification (et aussi ce qu'elle appelle la « désartification ») renvoient à l'ouvrage collectif qu'elle a codirigé avec Roberta Saphiro : *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (Paris, Éd. de l'EHESS, 2012). Dans son parcours passionnant qu'elle donne à découvrir (et nous n'avons pu ici que souligner quelques aspects), les livres et articles de Nathalie Heinich sont un fil conducteur important, au point parfois de donner le sentiment qu'elle écrit pour en faire autant une promotion qu'une synthèse. Mais elle s'en explique à la fin de *Sociologie à l'épreuve de l'art*, mentionnant le fait qu'on lui a reproché de trop se citer elle-même. Et elle a cette phrase qui renvoie à la fois à la condition des femmes – y compris dans le domaine de la recherche – et à une lucidité non dénuée d'ironie : « Entre n'être pas vue et être mal vue, la voie est assez étroite pour une femme... » (p. 212). Avec ses défauts et contradictions, son ouvrage, mais aussi sa lucidité justement et sa valeur de témoignage sur le monde de la recherche en sociologie, mérite d'être lu par toute personne qui s'intéresse à l'histoire de la sociologie, de ses courants et méthodes et bien sûr à l'art et ses processus de reconnaissance, à savoir du passage de « non-art » à « art », si ce n'est de « low art » à « high art ». En ce sens, le titre de l'ouvrage est bien choisi.

Christian Gerini

*I3M, université de Toulon, F-83130
gerini@univ-tln.fr*

Roland HUESCA, *La Danse des orifices. Étude sur la nudité*
Paris, Nouvelles Éditions Jean Michel Place, 2015,
224 pages

Le livre de Roland Huesca traite de la danse plutôt dénudée avec une volonté de coller à la réalité des représentations scéniques. L'auteur donne l'impression de bien connaître son terrain de recherche, ceci étant dû aux détails dans les descriptions des chorégraphies concernées. L'ouvrage aurait pu être un texte grand public si, au cours de sa rédaction, Roland Huesca n'avait introduit des mots savants ou n'avait fait référence à des auteurs difficiles à appréhender.

Très court, le premier chapitre intitulé « Histoire d'O postmoderne » (pp. 9-15) semble situer l'auteur dans la logique de Jean Baudrillard et de ses topiques consacrés au corps. Cependant, rapidement, apparaissent des références de revues consacrées à la danse. Umberto

Eco est mobilisé pour justifier une vision historique du sujet et pour se situer dans une logique où le corps, la peau et les orifices sont de véritables « métaphores épistémologiques » (p. 15). C'est pour cela que, dans le chapitre suivant (pp. 17-43), l'auteur affiche l'objectif de « donner chair au concept ». Roland Huesca mobilise aussi Gilles Deleuze et son univers rhizomatique (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980), Roland Barthes et son degré zéro (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éd. Le Seuil, 1953) ou son écriture blanche et, enfin, Theodor W. Adorno (*Dialectique négative*, trad. de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, 2003) pour son esthétique de la négativité et sa dénonciation de l'ordre bourgeois. L'auteur s'intéresse à la perception des œuvres dans un univers de banalité de la nudité et dans celui de l'importance de la mort dans la danse. « Obscurité/ lumière, apparition/ disparition, silence/ musique : qu'y-a-t-il à percevoir en deçà du visible et de l'audible ? » (p. 35) est l'une des questions à laquelle il cherche à répondre par la suite. Puis, apparaît une justification du titre de l'ouvrage par la validation de l'importance des orifices dans le corps qui dépasse le rôle du sexe et celui de la dualité masculin/féminin : « Dévaluant les oppositions traditionnelles, forme/matière, être/paraître, masculin/féminin, etc., ces œuvres imposent une autre vision du monde et, d'un même élan, montrent combien le sexe – loin de n'être qu'un simple motif – se glisse au sein du processus créateur lui-même. Murs, frontières, marges, limites, les artistes déploient leurs allégories au fil de leurs œuvres. En filigrane toujours, l'éloge de la "porosité des choses" » (p. 43).

Nommé « Figures » (pp. 45-59), le chapitre suivant se consacre à des dualités, inconnu/reconnu, étrange/familier, déstructuration/restructuration ; et ce, tout en faisant référence au corps sans organe, concept de Gilles Deleuze. Le « Passé revisité » (pp. 61-82) est un chapitre montrant comment la danse a su utiliser les scandales et les utopies créés dans le passé (Gilles Deleuze, *Qu'est-ce la philosophie ?*, Paris, Éd. de Minuit, 2005 [1991]). Le chapitre « Le corps installé » (pp. 83-102) aborde l'importance du corps et de la dynamique artistique qui conduit à une « esthétique de la simplicité » (p. 84), une mise en avant de l'importance des processus d'interaction (p. 85) notamment entre les corps, mais avec les lieux où se situe la danse. Le chapitre suivant abandonne le corps pour se consacrer à ce qui sort par les orifices, d'où le titre, « Flux, fluides et sécrétions » (pp. 103-124). Sang, larmes, urines et autres sécrétions sont là pour exprimer des notions de trajectoires, de vide en opposition au plein et enfin de la culpabilité sur laquelle se fonde le catholicisme. Puis arrive un