
Book Reviews

Comptes-rendus de livres

NATHALIE HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, 90 pp.

En 1998, Nathalie Heinich publiait un essai intitulé *Ce que l'art fait à la sociologie*. Le lecteur aura l'impression que cet ouvrage s'adresse avant tout à la communauté française des sociologues engagée, depuis quelques années, dans un débat théorique sur l'orientation que devrait prendre la sociologie de l'art. Ce débat met en scène une nouvelle génération de sociologues qui s'est démarquée de la sociologie critique à laquelle elle reproche son point de vue normatif et hégémonique; elle lui a préféré la sociologie constructiviste jugée plus apte à comprendre l'action des acteurs dans la construction de la réalité sociale.

Cependant, ce débat peut avoir un intérêt pour les historiens d'art, car certains de ces sociologues avancent que la sociologie de l'art doit dorénavant considérer l'objet d'art comme un acteur social à part entière. Ils affirment que celle-ci s'est trop longtemps soustraite à l'analyse de l'objet d'art pour privilégier exclusivement l'examen de ses conditions de production et de diffusion; et qu'elle doit dorénavant considérer la signification de l'oeuvre en tissant des liens plus intimes entre celle-ci et le social. L'historien d'art peut identifier, dans cette dernière proposition, une ouverture de la sociologie à l'égard des cadres d'analyse de l'objet d'art, car elle pose implicitement l'existence de seuils conceptuels, sinon méthodologiques, où peuvent se rencontrer la sociologie de l'art et les discours d'interprétation des oeuvres.

L'essai de Nathalie Heinich prend donc position dans ce débat. Bien qu'elle relève que l'art a modifié les routines théoriques et méthodologiques de la sociologie, son argumentation théorique est cependant axée sur la différenciation de la tâche analytique de la sociologie de l'art de celle de l'histoire de l'art ou de la critique d'art.

En ce sens elle considère que l'histoire de l'art et la sociologie de l'art relèvent de deux régimes distincts. La première a contribué au déploiement d'un « régime de la singularité » dont l'art relève depuis l'époque moderne. Ainsi, par le soulignement de la singularité formelle d'une oeuvre, la mise en évidence de la particularité de sa position dans la tradition artistique, ou encore par le discours biographique, l'histoire de l'art s'est inscrite dans un système de valorisation de l'art qui s'appuie sur le sujet, l'individu et le particulier. La lecture sociologique, au contraire, a opéré une critique de cette singularité de l'art en démontrant qu'elle est déterminée par des instances sociales, tels le champ artistique, le monde de l'art ou l'habitus; la sociologie de l'art, affirme Nathalie Heinich, s'est en quelque sorte formée contre les valeurs de l'art en privilégiant le social, le général et le collectif, c'est à dire « le régime de la communauté ».

La sociologue considère, toutefois, que l'art incite néan-

moins la sociologie à redéfinir ses paramètres afin que celle-ci rende compte des caractéristiques propres de l'art et de sa singularité. Dans son essai, elle propose un programme théorique exposant l'orientation que devrait prendre ce nouveau projet. Aussi considère-t-elle que la sociologie de l'art doit se distinguer de la pratique herméneutique propre à l'histoire de l'art et à la critique d'art, engagées dans la production d'un discours d'interprétation de la signification de l'oeuvre; c'est, entre autres, l'avenue propre à l'histoire sociale de l'art lorsque celle-ci considère l'oeuvre d'art comme un symptôme de la société. La sociologie de l'art doit prendre une autre voie et fixer son travail analytique sur le terrain de la pragmatique. « Dégagé du souci normatif comme du souci d'interprétation, écrit-elle, le sociologue peut alors s'intéresser aux oeuvres non pour ce qu'elles valent ou ce qu'elles signifient, mais pour ce qu'elles font »¹. Évoquant, par exemple, la théorie de la réception, Nathalie Heinich note que les propriétés intrinsèques des oeuvres agissent sur les émotions, les catégories perceptuelles, cognitives de leurs récepteurs, et qu'elles confirment ou bouleversent ainsi leurs représentations du monde. C'est cet effet que la sociologie de l'art doit analyser en prenant en considération les discours et les conduites des individus, ainsi que des institutions, suscités par les oeuvres d'art. Elle repliera, par ailleurs, la description des propriétés des objets d'art sur cette analyse afin de montrer en quoi elles rendent ces conduites et ces discours possibles. La sociologue prescrit donc de cette manière à ses collègues de ne pas rester exclusivement sur le terrain de l'enquête statistique ou de l'analyse de situations, mais de s'engager dans l'analyse de l'objet d'art. Elle s'ouvre ainsi à une démarche favorisant la rencontre entre les méthodes de la sociologie et celles de l'histoire de l'art ou de la critique d'art. Elle soutient, cependant, que la sociologie de l'art ne peut s'en tenir qu'à cette seule dimension matérielle de l'objet d'art, car elle n'étudie pas « l'art lui-même », mais les « mots et les actions » qui le constituent et l'accompagnent. Ces discours et ces conduites donnent accès à la façon dont les acteurs construisent leurs représentations de l'art et leurs rapports au monde. Et c'est principalement par l'analyse de ces situations que le sociologue fait oeuvre spécifiquement sociologique, car il met en évidence ce que font les oeuvres d'art et les traite ainsi comme des «... acteurs à part entière de la vie en société »².

Pour ce faire, le sociologue doit prendre une posture relativiste afin de mettre en évidence la pluralité des dimensions de l'expérience artistique et esthétique ou relever la diversité des régimes axiologiques sur lesquels s'appuient ces représentations. C'est ainsi, considère-t-elle, que le sociologue s'attribue une tâche différente de l'historien d'art en ne portant aucun jugement sur l'une ou l'autre des représentations en jeu dans l'expérience de l'art.

Cette position de neutralité du sociologue, soutient Nathalie Heinich, est empruntée à l'anthropologue observateur; elle est caractéristique du courant de l'ethnométhodologie de tradition américaine, à laquelle adhèrent aussi certains chercheurs français, tels Bruno Latour et Luc Boltanski. Ceux-ci se démarquent de la sociologie critique en considérant les acteurs sociaux comme les auteurs de leurs propres systèmes de représentation, systèmes dont le sociologue cherche à expliciter la cohérence, sans les ramener à des causes générales externes, telles l'habitus ou l'émergence d'une classe sociale.

Nathalie Heinich s'est appuyée sur cette position théorique de l'ethnométhodologie pour fonder son analyse de l'art contemporain publiée dans *Le triple jeu de l'art contemporain*³ qui, précise-t-elle dans l'avant-propos, prend pour objet les querelles de l'art contemporain. Dès les premières pages du livre, elle expose cette position en disant que la tâche sociologique n'est pas d'alimenter les querelles, ou de porter un jugement sur l'art, mais plutôt de construire une position de neutralité lui permettant de se déplacer entre les différents points de vue exprimés. Le sociologue de l'art relèvera, de cette manière, la diversité des points de vue sur la création artistique; il prendra ainsi en considération la pluralité des mondes dans lesquels évoluent les acteurs impliqués dans cette discussion afin de comprendre leurs principes de qualification. C'est ce que Nathalie Heinich a fait lorsqu'elle a considéré les oeuvres, l'expérience de celles-ci par le public profane et les amateurs, ainsi que le discours des médiateurs que sont la critique d'art, les musées et les marchands.

Son analyse de l'art contemporain, cependant, a-t-elle été

pleinement guidée par cette position de neutralité qu'elle annonce dans l'avant-propos? La sociologue a posé en hypothèse que l'art contemporain relève d'une esthétique négative axée sur la transgression ou ce qu'elle appelle l'expérience des limites. Or, cette hypothèse l'a conduite à proposer une classification des oeuvres contemporaines caractérisant leur effet critique de l'institution artistique. Celle-ci témoigne d'une très bonne connaissance des oeuvres. Cependant, aux fins de son argumentation analytique, la sociologue n'a-t-elle pas omis de considérer d'autres effets de l'art contemporain, tels l'instauration d'une convivialité entre l'art et le public ou l'exploration intéressée, par celui-ci, de nouveaux registres de l'expérience? En ne mettant ainsi en évidence qu'une seule dimension performative de l'art contemporain, ne nous dit-elle pas, non seulement ce que fait l'art contemporain, mais aussi ce qu'est l'art contemporain? Elle en fixe ainsi les paramètres, en énonce une définition, et dévie de la position de neutralité annoncée dans l'avant-propos de son ouvrage.

FRANCINE COUTURE
Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 37.
- 2 *Op. cit.*, p. 39.
- 3 Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

KAY DIAN KRIZ, *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*. London and New Haven, Yale University Press, 1997, 188pp., 33 black-and-white and 22 colour illus., \$42.50 U.S.

Thinking art history from a position outside the academy, Aby Warburg imagined that it was the historian's task to confront a reality as perplexing and conflicted as that of the scholar's own time.¹ In *The Idea of the English Landscape Painter*, Kay Dian Kriz approaches the years 1795 to 1820 in Britain in that sense, as an arena of contestation in which the concept of genius was joined in triangulation with a notion of Englishness, in contradistinction to what was defined as French, and with promotion of the hitherto minor genre of landscape. Her project is the demystification of Romantic genius as it took shape in specific conditions of the war beginning in 1793 between Britain and France and its immediate aftermath.

Carefully integrated in an analysis of complex factors, Kriz's

handling of the relation between nationalism and landscape in Britain is perhaps the most original dimension of a highly accomplished and tightly argued book. Although ubiquitous in its expression in British culture of the period in forms that seem to take its existence for granted, nationalist feeling is evidently far too internalized, too "normal," to have attracted critical analysis from scholars within the culture. As an American educated in art history in Canada (at U.B.C.), Kriz enriches the treatment of her subject in bringing to it an outsider's perspective. She does so with style and with tact, generously acknowledging scholarship she finds fruitful while avoiding contention with what is at variance with her understanding of the issues.

Kriz locates the nationalist strand in British art at the turn of the eighteenth century in relation to a crisis in visual representation more usually seen as the dilemma of history painting. In her account the lineage of that crisis shows a displacement in the early 1770s of "consensual values" embodied institutionally in the Society of Artists of Great Britain. The Royal Academy's