

**LA SOCIOLOGIE AUX MAINS DES INDIGENES :
LE CAS DES CRITIQUES D'ART CONTEMPORAIN**

Paru in Girel, S., Proust, S. (dir.) : *Les usages de la sociologie de l'art. Construction théorique, cas pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 101-127 (avec V. Chartrain et S. Wright). Version pré-print

Comment faire la sociologie d'un monde dont les acteurs ont fait de la sociologie l'un des outils qu'ils utilisent pour penser leur monde et réfléchir leurs activités ? La sociologie des sociologues, qui a pu être posée comme préalable épistémologique à la pratique (réflexive) de la discipline¹, n'est plus le seul lieu où cette question peut être articulée. La diffusion des savoirs des sciences humaines autant que la domination sur la scène intellectuelle de certains sociologues qui ont pu être considérés comme des figures majeures de la théorie « à la française »², ont contribué à diffuser une vulgate sociologique que les acteurs de certains mondes sociaux peuvent désormais mobiliser pour articuler un discours sur leur monde et sur eux-mêmes. Les critiques d'art contemporain constituent, à cet égard, une manière de cas d'école : la sociologie, ses concepts, ses résultats et – plus rarement – ses méthodes sont l'une des ressources analytiques qu'ils mobilisent pour rendre compte des propositions artistiques contemporaines. En nous appuyant sur les résultats d'une enquête menée sur les critiques d'art contemporain entre 2004 et 2006³, nous nous attacherons à cerner les implications et les enjeux de cette présence singulière du discours sociologique dans le travail des acteurs que le sociologue se donne pour objet. Nous commencerons par

¹ Bourdieu P., Chamboredon J.-C. et Passeron J.-C., *Le Métier de sociologue*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.

² On pense ici, avant tout, à Bourdieu et dans une moindre mesure à B. Latour. Sur la « french theory », cf. Cusset F., *French theory*, Paris, La découverte, 2003.

³ Cette enquête a été financée notamment par la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture. Elle repose sur une campagne d'entretiens avec des critiques et l'ensemble des acteurs du monde de l'art contemporain français et sur l'exploitation quantitative et qualitative de matériaux écrits (articles, livres, catalogues, etc.).

décrire les modalités de la présence du discours sociologique dans celui des critiques d'art, avant d'évoquer certaines des raisons qui permettent d'en expliquer la présence pour signaler, enfin, les conséquences qu'entraîne cette mobilisation de la sociologie pour le monde comme pour le chercheur qui tente d'en rendre compte.

LA SOCIOLOGIE AUX MAINS DES CRITIQUES D'ART

Et d'abord une question : pourquoi les critiques d'art entretiendraient-ils quelque rapport que ce soit avec la sociologie ? Répondre à cette question suppose d'éclairer brièvement la nature du travail critique. Nous ne pouvons, ici, détailler la réponse à cette question avec toute l'ampleur qu'elle mérite⁴ : pour faire court, contentons nous de signaler que ce travail consiste moins à évaluer les œuvres, ou à baliser l'espace des productions contemporaines, qu'à repérer un axe, une manière de problématique, qui permettra de rassembler et d'éclairer en les mettant en rapport une partie (et une partie seulement) de la production contemporaine que les critiques sélectionnent de manière *ad hoc*. Pour saisir la place qui est faite à la sociologie dans le discours des critiques d'art, la manière dont se définit cette problématique est évidemment décisive. Si, comme chez Baqué (« l'art politique »), Ardenne (« l'art contextuel ») ou Bourriaud (« l'esthétique relationnelle »)⁵, l'axe retenu met en son cœur l'inscription de l'art dans une pratique sociale – fût-elle de part en part esthétisée – l'analyse se saisit rapidement de concepts sociologiques qui s'efforcent eux aussi de penser des formes, des configurations ou encore des réseaux (des « rhizomes »), bien que pour des fins tout autres. Si, en revanche, la perspective s'ordonne à un autre regard, comme chez Jouannais qui développe une esthétique de « l'idiotie »⁶, alors le recours à la sociologie sera moins impérieux – et les rapports, dès lors, singulièrement moins complexes : la sociologie est renvoyé à un chacun chez soi adossé à une forme de condescendance, reconduisant la hiérarchie classique des démarches spéculatives (particulièrement quand elles s'adossent à l'art) sur les démarches empiriques⁷.

⁴ On en trouvera une présentation détaillée dans le rapport final de l'enquête, actuellement en cours de rédaction.

⁵ Cf. Ardenne P., *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2004 ; Baqué D., *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, 2006 ; Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

⁶ Cf. Jouannais J.-Y., *L'idiotie*, Paris, Beaux-Arts Magazine Livres, 2003.

⁷ Bourdieu P., *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

Cette distinction est nécessaire pour saisir ce qui va suivre : non que ce dont nous allons parler concerne les seuls critiques de la première catégorie, mais que l'intensité des rapports entre critique et sociologie gagne à se penser sur le mode d'un gradient : plus forte, sans nul doute, pour ceux qui la rencontrent comme interlocuteur nécessaire dans la construction de leur problématique que pour ceux qui ne la croisent que de loin en loin, au gré de pratiques d'enquêtes et d'objectivations dont ils se sentent assez largement extérieurs. Pour préciser ce point, il nous est nécessaire de rentrer un peu plus dans le détail : quand on dit des critiques qu'ils sont en rapport avec « la sociologie », de quoi parle-t-on au juste ?

Sociologie et sociologues

A la lecture des textes produits par les critiques d'art, il apparaît qu'ils sont beaucoup moins intéressés par la sociologie conçue comme *discipline* académique⁸ définie comme pratique d'enquête par un ensemble de méthodes, de champs de recherches et de concepts, ainsi que par un corpus de textes qu'on a pu parfois qualifier de « tradition »⁹, que par quelques auteurs que l'on peut identifier comme « sociologue ». Les critiques ne s'intéressent pas à la sociologie comme discipline, ils s'intéressent à quelques sociologues – ce qui n'est pas sans incidence sur leur rapport avec ce que l'on peut nommer « sociologie ». Pas de discipline, donc, mais des figures : lesquelles ? Si l'on regarde maintenant quels sont les sociologues qui se trouvent cités spontanément dans les entretiens ou dans les textes, quels sont leurs profils et quel le rôle qu'on leur fait jouer, trois catégories se dégagent. Première – et principale – catégorie, celle du sociologue-penseur, dont l'incarnation paradigmatique (presqu'exclusive) est bien sûr la figure de Bourdieu. Le recours à la sociologie (souvent énoncé comme tel) prend une forme récurrente : le critique fait appel, au détour d'une phrase et au fil du discours, à des idées assez générales qu'il impute à la sociologie de Bourdieu. C'est ainsi que ce jeune critique explique l'écart qu'il ressent entre sa position et celle de certains de ses collègues dans son rapport à ses collègues en évoquant Bourdieu :

⁸ Sur la notion de discipline, cf. le dossier « Qu'est-ce qu'une discipline ? » *Enquête*, 5, nov. 2006 ; Abbott A., *Chaos of discipline*. Chicago, University of Chicago press, 2001.

⁹ Nisbet R., *La tradition sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

« C'est vrai que c'est angoissant de rencontrer un artiste. Quand j'ai rencontré Boltanski la première fois, j'étais pas fier. Alors que X, je suis sûr, pas du tout.

Pourquoi ?

C'est une formation. Et aussi, enfin, là, c'est du Bourdieu, je me suis rendu compte que tous ils sont fait des Ecole, X, il vient de Normal Sup, donc c'est des gens qui ont l'habitude de parler de tout. Ils ont passés des heures, des heures à parler de tout, alors ils sont préparés, ils ont été entraînés pour ça. Moi, j'ai fait de la philo, 12h par semaine. Eux m'ont énormément appris sur l'éducation. Sur mes ratages. Mais vraiment je viens de l'Auvergne profonde. Eux ils parlent la langue des gens qui décident dans ce milieu là. »

La trivialité du propos, objectera-t-on, s'accommode de la situation d'entretien, mais qu'en est-il dans les textes ? La convocation de Bourdieu y obéit à des principes qui en sont grossièrement comparables. Dans un ouvrage paru en 1998, qui a joué, *de facto* et quels que soient les qualités et les défauts qu'on lui a très vite reconnus, un rôle de quasi-manifeste pour une génération d'artistes et de critiques, Nicolas Bourriaud défend une esthétique qu'il dit « relationnelle », en écrivant par exemple :

« Toute œuvre d'art pourrait (...) se définir comme un objet relationnel, comme le lieu géométrique d'une négociation ave d'innombrables correspondants et destinataires. Il nous apparaît possible de rendre compte de la spécificité de l'art actuel à l'aide de la notion de production de relations externes au champ de l'art (par opposition aux relations internes, qui lui offrent son substrat socio-économique) : relations entre des individus ou des groupes, entre l'artiste et le monde, et par transitivité, relations entre le regardeur et le monde¹⁰. »

Une fois posée cette définition, Bourriaud en appelle à Bourdieu et à sa notion de champ, qu'il présente succinctement :

« Pierre Bourdieu considère le monde de l'art comme un « *espace de relations objectives entre des positions* », c'est-à-dire un microcosme défini par des rapports de force et des luttes par lesquelles les producteurs cherchent à « conserver ou [à]

¹⁰ Bourriaud N., *op. cit.*, p. 26-27.

transformer » celui-ci (*Raisons pratiques*, p. 68). Le monde de l'art, comme tout autre champ social, est par essence relationnel dans la mesure où il présente un « *système de positions différentielles* » qui permet sa lecture¹¹. »

Bourriaud utilise alors cette définition pour rendre compte de pratiques artistiques et pour juger de la pertinence de la théorie qui les fonde. Il écrit ainsi :

« Les déclinaisons de cette lecture « relationnelle » sont multiples : dans le cadre de leurs travaux sur les réseaux, le Cercle Ramo Nash (artistes de la collection Devantour) avancent ainsi que « *l'art est un système hautement coopératif : le dense réseau d'interconnexions entre les membres implique que tout ce qui s'y passe sera éventuellement une fonction de tous les membres* », ce qui leur donne l'occasion d'affirmer que « *c'est l'art qui fait l'art, pas les artistes* ». Ces derniers ne seraient donc que des instruments inconscients au service de lois, à l'instar de Napoléon ou Alexandre le Grand dans la théorie de l'Histoire de Tolstoï... Je ne partage pas cette position cyber-déterministe, car si la structure interne du monde de l'art dessine effectivement un jeu limité de « possibles », cette structure dépend d'un second ordre de relations, externes celles-ci, qui produisent et légitiment l'ordre des relations internes. En un mot, le réseau « Art » est poreux, et ce sont les rapports de ce réseau avec l'ensemble des champs de production qui déterminent son évolution. Il serait d'ailleurs possible d'écrire une histoire de l'art qui serait l'histoire de cette production de rapports au monde, posant naïvement la question de la nature des relations externes « inventées » par les œuvres¹². »

Précisons le sens de notre lecture : il n'est pas question, ici, de se dresser devant Bourriaud en correcteur au stylo rouge et de relever, pour en rire, les erreurs et les imprécisions que son usage de Bourdieu donne à voir. Sans doute y a-t-il loin de la théorie du champ de Bourdieu à la présentation qu'en donne Bourriaud, et plus loin encore à l'usage qu'il en fait. Mais cet écart se donne à nous comme un symptôme : symptôme du hiatus qui existe entre les règles qui président à l'énoncé de propositions

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 27.

sociologiques académiques (avec ce qu'elles supposent d'indexations empiriques et de rigueur assertorique¹³), et celles qui sont à l'œuvre dans l'espace discursif des propositions critiques où s'exerce également le contrôle des pairs (le texte de Bourriaud n'en fut pas exempt), mais selon d'autres principes et en mobilisant d'autres critères. Ce ne sont donc pas les « erreurs » du discours de Bourriaud qu'il faut relever ici, mais au contraire sa très grande pertinence en tant que symptôme du fonctionnement d'un espace discursif qui n'est pas l'espace sociologique mais où, néanmoins, des sociologues peuvent être convoqués¹⁴.

Mais ce n'est pas seulement pour souligner les effets d'une dissonance entre des habitus succinctement troussés ou pour désigner un espace relationnel de positions que Bourdieu est convoqué par les critiques. Il l'est avant tout comme « penseur », au même titre que Foucault ou Deleuze par exemple, comme d'une figure intellectuelle dont l'absence, aujourd'hui, se ferait cruellement sentir :

« Tu as plus de pain, mais moins de beurre sur chaque tartine. Tout ce qui serait l'apport de la nouvelle philo, de la pensée, de la sociologie, tu as pas de nouveau Bourdieu, on a pas vraiment de personne clé dans la pensée. »

Commence de se faire jour ici un point sur lequel nous reviendrons : c'est moins comme sociologue que Bourdieu est mobilisé que comme philosophe, ou plutôt comme « penseur ». Cette première figure du sociologue semble le convoquer à condition qu'il abandonne son identité disciplinaire...

C'est moins le cas de la seconde figure que peut prendre le sociologue dans le discours critique : celle du sociologue-expert. Il s'agit cette fois de s'appuyer sur des travaux qui sont effectivement repérés comme sociologiques – et non plus comme chez Bourdieu des travaux de « penseur » - et qui portent spécifiquement sur les mondes de l'art ou sur certains des enjeux qui leur sont attachés. Là encore, ce sont des auteurs singuliers, isolés de leur environnement disciplinaire, qui sont ponctuellement

¹³ Passeron J.-C., *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006.

¹⁴ Autre symptôme de cette disjonction des espaces discursifs : dans l'introduction de son manifeste *Pour un nouvel art politique*, D. Baqué mobilise abondamment historiens (M. Verret, A. Farges) et sociologues (Boltanski et Chiapello) – les textes qu'elle mobilise sont rigoureusement référencés, et renvoient à des interviews de *Libération* et des *Inrockuptibles*. On ne peut comprendre les rapports qui s'établissent entre sociologie et critique d'art si l'on ne voit qu'ils sont médiés par des textes non académiques (ici, des articles de journaux, là, une conférence ou une émission de radio) et que cette médiation est suffisante et pertinente pour que les exigences propres au discours critique soient respectées.

convoqués : ainsi, par exemple, des travaux de N. Heinich ou de R. Moulin sur les mondes de l'art ; ou encore, de ceux de Boltanski et Chiappello ou de ceux de Menger sur les transformations supposées du capitalisme contemporain. Plus rarement, c'est moins à un auteur qu'on se réfère qu'à une publication particulière, produite par un sociologue – promu parfois pour le compte au rang d'économiste ou de statisticien – et qui a pu faire date dans le Landernau de l'art contemporain : ainsi, du « rapport Quemin » que les critiques sont prompts à mobiliser comme arme d'auto-flagellation ou (et parfois simultanément) comme vecteur de dénonciation de l'incurie des pouvoirs publics ou des acteurs du monde de l'art. Le sociologue est alors convoqué avant tout en tant qu'il apporte des informations sur le monde artistique comme il va – quitte, dans un même geste (nous y reviendrons) à dénoncer la posture épistémologique qu'il adopte à cette fin.

La dernière figure de « sociologue » convoquée par les critiques d'art est moins facile à qualifier : elle renvoie à certains auteurs que les critiques reconnaissent et désignent comme sociologue et que les sociologues académiques ne reconnaîtraient pas toujours comme faisant partie des leurs... Au moins autant que ceux qui ont évoqués jusqu'ici, les critiques mobilisent en effet des auteurs dont les travaux, par exemple, sont profondément ancrés dans le contexte intellectuel des années 1970 et qui ne sont plus, désormais, au cœur des développements de la discipline. *L'esthétique relationnelle* de Bourriaud en donne un bon exemple – son auteur la positionne ainsi avec soin dans un paysage dessiné par Guy Debord :

« Le concept situationniste de « situation construite » entend substituer à la représentation artistique la réalisation expérimentale de l'énergie artistique dans les ambiances du quotidien. Si le diagnostic de Guy Debord sur le processus de production spectaculaire nous apparaît implacable, la théorie situationniste néglige le fait que le spectacle, s'il s'attaque en priorité aux formes de relations humaines (il est « *un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images* »), ne pourra être réfléchi et combattu qu'à travers la production de nouveaux modes de relations entre les gens¹⁵. »

¹⁵ Bourriaud N., *op. cit.*, p. 89.

On retrouve à nouveau un point que nous signalions plus haut : les cartographies mentales des critiques n'obéissent pas aux mêmes partages que celles du sociologue, et cette dissonance, à n'en pas douter, est capital pour notre propos en ce qu'il signale tout d'abord les découplages des conjonctures et des cartographies intellectuelles ; en ce qu'il engage aussi de quiproquos et d'incompréhensions potentielles quand critiques et sociologues tentent d'entrer dans un dialogue (y compris dans cette forme très particulière de dialogue qu'est l'entretien) ; en ce qu'il dégage enfin – on le verra plus loin – des marges de manœuvre potentielles pour le sociologue quand il se trouve confronté aux stratégies d'auto-objectivation ou de contre-objectivation du critique.

Ces trois figures identifiées, tâchons maintenant de voir, plus systématiquement, le rôle qu'on leur fait jouer : quel rôle est donc dévolu aux sociologues dans le discours critique ?

L'ambivalence de la sociologie

Le rapport des critiques d'art à la sociologie est placé sous le signe d'une profonde ambivalence. D'un côté, en effet, la sociologie est fréquemment mobilisée pour effectuer, en toute légitimité scientifique, la contextualisation socio-historique jugée nécessaire par les critiques pour rendre compte des propositions artistiques contemporaines. Ainsi, Dominique Baqué tente-t-elle de reprendre, en peu de pages, ce qu'elle estime être « les deux paradigmes de l'extrême contemporain » :

« Sauf à se poser, comme George W. Bush, en garant du Bien et du Mal adoubé par la grâce divine, le monde n'est plus clivé, mais se voit dorénavant modélisé par deux paradigmes de l'extrême contemporain, la mondialisation et le réseau¹⁶. »

De ces paradigmes, elle va s'efforcer de donner la mesure (ou au moins de cerner le sens) en s'appuyant sur des travaux et sur des textes, dont certains sont sociologiques (Boltanski et Chiapello, ici et comme souvent, sont alors convoqués). Mais la sociologie peut aussi se donner comme un ressort pour comprendre ce qui se

¹⁶ Baqué D., *op. cit.*, p. 19.

joue dans certaines propositions contemporaines : ce n'est plus quelque chose comme un « contexte des œuvres » ou du monde qu'elle permet de saisir, ce sont les œuvres elles-mêmes. Elle fonctionne alors comme une boîte à outils où le critique vient chercher certains des outils dont il a besoin. Ainsi Paul Ardenne, pourtant peu suspect, on le verra, de complaisances sociologiques, emprunte-t-il à Michel de Certeau certaines de ses intuitions sur la marche dans la ville pour rendre compte des pratiques artistiques dans l'espace urbain :

« Dans son étude *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau évoque la marche comme une « pratique d'espace ». A défaut de permettre la confrontation avec la ville en tant qu'entité, ville de toute façon non accessible en bloc, marcher équivaut à expérimenter en « pratiquant ordinaire » les opportunités qu'offre le territoire urbain en matière de découverte sensorielle du *locus*. Ce qui revient, suggère Certeau, à écrire le « texte » de la ville d'une manière authentiquement vécue, comme on trace un dessin sur une feuille, en jouissant d'une telle prise de possession de l'espace vierge¹⁷. »

Fort de cette intuition, Ardenne entend ainsi rendre compte des pratiques qui investissent l'espace urbain, et dont il énonce ainsi la logique fondamentale :

« L'artiste qui recourt à la ville comme médium (comme un peintre utilise un tableau) peut finir par en user comme de son bien esthétique propre. Il lui impose sa griffe, sa signature, aménage la matière qu'il y apporte. D'où, en toute logique, le principe de *décoration*, emblématique de l'espace urbain¹⁸. »

Corpus de connaissance clé en mains permettant de contextualiser rigoureusement des œuvres ou des pratiques, réservoir de problématiques que l'on peut tenter de déplacer aux œuvres que l'on se donne pour objet, la sociologie est alors un outil que les critiques utilisent comme ils peuvent en utiliser d'autres, nous y reviendrons. Mais faire de la sociologie un simple outil parmi d'autres est sans nul doute

¹⁷ Ardenne P., *op. cit.*, p. 98.

¹⁸ *Ibid.*

beaucoup trop simple : c'est oublier, en particulier, que (et parfois dans le temps même où ils en font usage) les critiques engagent avec la sociologie un rapport qui peut aller de la condescendance bien comprise à la polémique violente.

Sociologie : myopie et pauvreté d'âme, tels semblent être souvent les traits que les critiques associent aux perspectives que fonde la discipline sur les pratiques du monde de l'art... Si l'on tente de préciser en quoi consiste ce rapport conflictuel avec la sociologie, on peut repérer deux modes de mise en tension entre discours critique et discours sociologique. Le premier pourrait se résumer d'une formule : la sociologie serait sans doute nécessaire, elle ne serait pas suffisante... Les explications sociologiques sont nécessaires : on concède que l'explication de certains des phénomènes rencontrés dans les mondes de l'art peuvent s'expliquer *aussi* sociologiquement. Catherine Millet fait ainsi la part belle aux textes sociologiques, par exemple quand elle note que deux des livres les plus importants parus sur l'art au début des années 1990 sont le fait de sociologue, R. Moulin et P. Bourdieu¹⁹. Mais c'est pour souligner aussi, au fil de la plume et sur le mode connivent du cela va de soi, que ces explications sociologiques n'épuisent pas la question – qu'elles ne font que déblayer les masses souterraines du social qui, une fois excavées, permettent de soulever les questions réellement fondamentales. La voici, par exemple, qui retrace la manière dont évoluent les rapports de l'art et de son public après 1945 :

« Ceux qui ont voulu se moquer des avant-gardistes du début du XX^{ème} siècle qui, comme on le sait, rêvaient de changer le monde, ont eu tort. Car dans cet « après-après-guerre » dont il est question, l'art moderne a commencé à transformer le monde. Emigrés aux Etats-Unis, les maîtres du Bauhaus y travaillent et y font école, au sens propre et figuré. Laszlo Moholy-Ngy, inventeur de la sculpture lumino-cinétique, fonde l'Institute of Design de Chicago qui forme des designers industriels. Les matières plastiques donnent naissance à des robots ménagers aux formes à la fois lisses et dynamiques qui ressemblent fort à des sculptures de Jean Arp ou de Constantin Brancusi, tandis que les portementaux hérissés de boules de couleur sont les petits frères des mobiles et des stables d'Alexandre Calder.

¹⁹ Il s'agit de Moulin R., *L'art, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; et de Bourdieu P., *Les règles de l'art*, Paris, Flammarion, 1992 : cf. Millet, C., « Histoire d'un « e » manquant », dans *Le critique d'art s'expose*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 25.

Si l'art moderne renouvelle sa relation avec le public, l'explication n'en est pas que sociologique, elle tient aussi à des fonctions nouvelles que l'art lui-même s'assigne et à des changements intervenus dans sa structure. En renouant avec les avant-gardes du début du siècle, les mouvements de années 60 se pensent comme la réalisation de ces dernières²⁰. »

Le mouvement de la pensée est clair : les causes sociologiques sont là, elles sont identifiées – mais elles ne sont pas tout, ni même peut-être l'essentiel. Les filiations esthétiques sont également à l'œuvre, et c'est en elle, fondamentalement, que se joue la trajectoire qui retient le regard du critique d'art. Cette première mise en tension des rapports entre sociologie et critique renvoie, au fond, à un constat de discontinuité épistémologique entre la démarche sociologique et la démarche critique. La première, éventuellement, peut rendre possible la seconde ; mais elle ne peut en tenir lieu, car le travail qu'effectue le critique sur le monde de l'art est conçu comme irréductible à celui du sociologue, qui travaille quant à lui sur les conditions sociale de possibilités des pratiques artistiques. C'est cette posture qui fonde le programme de Dominique Baqué, quand elle écrit souhaiter

« s'aventurer à comprendre ce qui se joue dans l'extrême contemporain du politique et de l'art : non pas en une approche purement historicisante des rapports entre l'art et le politique ; ni en une philosophie du politique qui, au risque encouru du dogmatisme, s'essayerait à constituer une pensée systématique ; ni enfin en une succession de monographies d'artistes « engagés » - comme il en existe déjà tant, aussi documentées et excellentes soient-elles. Ainsi, s'il n'est pas question de négliger l'historicité de l'art, c'est dans la stricte mesure où cette histoire s'avère éminemment singulière, entre le post-modernisme et l' « après ». De même, il n'est pas question de renoncer à la philosophie comme telle, mais de la pratiquer au sens modeste d'une interrogation inquiète sur le monde, et de l'indexer parfois sur des données sociologiques concrètes²¹. »

²⁰ Millet C., *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, p. 35-36.

²¹ Baqué D., *op. cit.*, p. 31.

Ce constat de rupture épistémologique peut se dresser aussi dans des termes plus abrupts, plus violents aussi parfois, et la sociologie se voir reprocher de ne rien saisir de la réalité dont elle entend, au moins partiellement, rendre compte. On trouve un exemple de ce type de disqualification de la démarche sociologique dans le compte rendu qu'a donné Paul Ardenne de deux livres de N. Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets* et *Le triple jeu de l'art contemporain*. Nous passerons ici sur l'appréciation d'ensemble d'Ardenne sur l'entreprise d'Heinich, qui la juge, pour faire court, à la fois documentée (signalant ainsi que le fond du problème n'est pas, à ses yeux, une question de compétence) mais, selon ses termes, « réchauffé ». L'attaque d'Ardenne est plus frontale quand il aborde l'énoncé de sa « réserve » globale :

« Une autre réserve, globale celle-là, visera les fondements méthodologiques chers à l'auteur, rétives aux sélections esthétiques ou à la poétique des œuvres (voir les précautions liminaires ouvrant le *triple jeu*) mais férus en contrepartie du seul dehors de l'art : attitude du public, goûts et dégoûts collectifs, jeux de rôle de la critique, du marché, des figures ou des structures électives... Personne, certes, ne niera que les conditions sociales ne jouent une fonction décisive dans la conformation des œuvres d'art. Cela étant, peut-on tout dire de la peinture de Botticelli en prétextant des dilections des Médicis, ou déduire des humeurs de Louis XIV, maître en son temps de la décision stylistique, la quintessence du théâtre d'un Racine²² ? »

En dénonçant la « crispation analytique » dont selon lui Heinich fait preuve, Ardenne stigmatise l'impérialisme sociologique qu'il lit sous sa plume :

« Malgré quelques tardives ouvertures (jamais développées) sur ce qui serait l'expression d'une option personnelle, tout, dans ces pages, n'est célébration de la sociologie (bourdivine, pour la circonstance), révérence faite à des maîtres tutélaires élevés au rang d'oracles, comme si revenait de droit à la sociologie et à elle seule de plancher de droit sur l'art comme phénomène social²³. »

²² Ardenne P., X.

²³ *Ibid.*

Et Ardenne de mettre en garde le lecteur contre un tel « dogmatisme intellectuel », avant de préciser que sa polémique n'a rien de gratuit :

« Nul désir pichrocolin de revanche dans cet avertissement, au sens où critique ou histoire de l'art donneraient pour lui survivre le fouet à la sociologie de l'art, mais un constat, en lieu et place : à force de couper court et de refuser d'office toute théorie des exceptions, forcément démoniaque, Nathalie Heinich pense moins l'art contemporain qu'elle ne l'instrumentalise²⁴. »

Dans ces lignes, c'est en fait une attaque sur un double front, ou plus exactement une stratégie aérienne et une stratégie souterraine, que mène Ardenne contre la démarche sociologique – car il est clair ici qu'Heinich, malgré les protestations d'Ardenne, n'est que la représentante exemplaire et patentée d'une posture disciplinaire. A l'air libre, donc, ce qu'on pourrait nommer avec Abbott une lutte de juridiction²⁵ : quel professionnel peut revendiquer une parole qualifiée pour parler de l'art ? Ardenne plaide explicitement pour une coexistence des paroles, reconnaissant la pertinence d'un œil sociologique sur les productions artistiques (« Personne, certes, ne niera que les conditions sociales ne jouent une fonction décisive dans la conformation des œuvres d'art. »), tout en circonscrivant la pertinence (« peut-on tout dire de la peinture de Boticelli en prétextant des dilections des Médicis, ou déduire des humeurs de Louis XIV, maître en son temps de la décision stylistique, la quintessence du théâtre d'un Racine ? »). Mais cette posture, qui n'est pas sans rappeler celle que l'on décelait tout à l'heure chez Millet ou chez Baqué, se redouble d'un travail de sous-entendus que les périphrases d'Ardenne ne masquent que très imparfaitement. Il est ainsi reproché à Heinich, comme en passant, de ne jamais énoncer « d'option personnelle » : qu'est-ce à dire ? et n'est-ce pas, sous ce reproche cursif, le principe même du regard sociologique qui est remis en cause ? Et c'est pour finalement conclure – c'est l'objet de la dernière formule de l'article (« Nathalie Heinich pense moins l'art contemporain qu'elle ne l'instrumentalise ») – sur le constat qu'Heinich manque son objet car, finalement, elle ne s'en soucie pas : seul compterait à ses yeux la révérence dont elle ferait preuve envers ses « maîtres tutélaires élevés au rang d'oracles ». Si le discours sociologique épuise son sens

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Abbott A., *The system of the professions*, Chicago, Chicago university press, 1988.

dans le rituel des hommages rendus aux ancêtres, on comprend en effet qu'il n'ait rien à dire de l'art – et l'on mesure que la concession d'Ardenne (tous nous pouvons tenir un discours pertinent sur l'art) soit comme annulée par ses reproches souterrains.

Récapitulons pour conclure. Dans l'œil des critiques, finalement, fort peu de sociologie, mais des sociologues, d'une part, et d'autre part la nécessité – nous y reviendrons – qu'il y a à pouvoir tenir un discours sur le monde social pour articuler un langage sur les œuvres : alors, finalement, pourquoi ne pas s'appuyer sur ceux des chercheurs qui font profession d'avancer ces diagnostics sur le monde social ? Mais tout n'est pas dit, dans cette division linéaire du travail de compréhension de l'art contemporain. D'abord, parce qu'il faut préciser qu'elle n'est pas égalitaire : le sociologue déblaye le terrain des scories historiques et dégage un espace où, une fois déblayé, peut s'ébrouer une pensée esthétique délestée de ces pesanteurs. Ensuite, parce que si le sociologue s'approche un peu trop des œuvres – sans nécessairement souhaiter en dire la vérité – alors il s'expose au conflit de juridiction et au déni de pertinence.

POURQUOI DES SOCIOLOGUES ?

Tâchons en quelques mots de cerner, mieux que nous ne l'avons fait jusqu'ici, les raisons qui peuvent expliquer la présence de la sociologie dans le discours des critiques d'art. On peut succinctement en pointer deux principales. La première renvoie à ce que nous soulignons en commençant : si la sociologie peut être ainsi mobilisée, c'est d'abord que les pratiques artistiques contemporaines peuvent engager, de manière privilégiée, une insertion singulière dans le monde social et réclament, dans leur visée esthétique même, d'être replacées dans une perspective « sociologique ». Cet « appel » des pratiques artistiques à une lecture sociologique n'est pas récente : c'était déjà le cas de l'art sociologique, développé au début des années 1970, qui, selon la caractérisation qu'en donne Jeanne Lambert Cabrejo

« se veut une pratique qui utilise certaines méthodes de la sociologie pour interroger de façon critique les liens entre l'art et la société, pour manifester

l'importance du contexte socio-économique de l'art et perturber les modes de communication et de diffusion²⁶. »

Aujourd'hui nombre de propositions esthétiques épousent à nouveau, sous une forme ou sous une autre, cette stratégie de « désautonomisation » des pratiques artistiques, sous différentes formes, qu'elles s'inscrivent dans la mouvance de l'esthétique relationnelle ou qu'ils s'adosent à des principes esthétiques concurrents. Le principe même de ces démarches porte leurs commentateurs à regarder ce que dit une discipline dont l'objet est, précisément, constitué par le monde social. Encore faut-il qu'ils y aient accès, ou encore que leur apprentissage et leur compétence ne les placent pas radicalement hors de portée disciplinaire.

C'est ici indiquer une seconde piste d'explication. Pour la saisir, revenons sur un constat que nous avons pu évoquer plus haut : quand on dit des critiques qu'ils travaillent avec la « sociologie », on ne dit pas qu'ils adoptent ses méthodes, ses systèmes de concepts et son mode de démonstration. L'usage de la sociologie par les critiques est plus nébuleux. Ce qu'ils en retiennent est bien plus une série de propositions relevant des sciences humaines ou, pour employer un lexique archaïque, des « humanités » : la sociologie intervient dans le discours des critiques au même titre que la philosophie, les études littéraires, la sémiologie ou la psychanalyse. C'est donc moins de la présence de la sociologie dans le discours critique qu'il faut rendre compte que de son inclusion par les critiques dans un corpus beaucoup plus vaste et de la mobilisation de ce corpus dans le travail discursif sur les propositions artistiques contemporaines. Ces points, pensons-nous, s'éclairent si l'on fait retour sur la trajectoire des critiques et sur la constitution de leur compétence et sur les formes de contrôle des textes.

Arrêtons nous d'abord sur leur apprentissage. Rarement formés en histoire de l'art ou en esthétique, et moins encore à une forme d'écriture (la critique d'art) dont ils revendiquent très souvent l'amateurisme, les critiques d'art ont le plus souvent une formation universitaire généraliste en lettres ou en philosophie – plus rarement en sciences humaines et sociales. Autrement dit, s'il n'y a pas de formation constituée pour les critiques d'art (ce n'est pas une discipline qui s'enseigne, disent souvent ceux qui en font profession...), la formation des critiques repose souvent sur ce

²⁶ Lambert Cabrejo J., « Art sociologique », dans *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, Editions de l'ENSBA, 2001, p. 54.

qu'on pourrait appeler, si ce n'était péjoratif, une « culture générale » dans laquelle les sciences humaines, et par conséquent la sociologie, n'est pas individualisée comme telle – pas plus, d'ailleurs, que ne le sont l'histoire, l'histoire de l'art, la psychologie ou la philosophie. Par conséquent, la formation à la production de discours sur l'art, à la critique d'art proprement dite relève, le plus souvent, de l'apprentissage sur le tas. Or, cet apprentissage sur le tas ne revient pas du tout à installer ces partages disciplinaires que leur formation, le plus souvent, n'a pas institué. En effet, les textes des critiques d'art sont à destination avant tout de leurs pairs (« on écrit que pour le monde de l'art », répètent-ils souvent) et c'est en lisant les productions de leurs collègues que les critiques apprennent leur métier, et notamment la forme d'écriture qui leur est attachée. Les sanctions et les contrôles qui sont à l'œuvre dans l'espace même des productions écrites dans le champ de la critique d'art sont donc assez largement autonomes, *i.e.* ils ne s'ordonnent pas à un ordre discursif hétérogène, qui serait littéraire, scientifique ou autre : on ne juge les écrits critiques qu'à l'aune des critères et des repères qui sont à l'œuvre dans cet univers discursif. Par conséquent, le bricolage syncrétique désigné ici, faute de mieux, « culture générale », et qui est de fait au cœur de leur formation, se retrouve également, et comme une exigence, au principe de leurs pratiques d'écriture. Dès lors, la sociologie n'étant autonomisée ni dans la formation, ni dans leur pratique, elle continue de s'inscrire dans cette boîte à outils commune qu'elle partage avec les autres « humanités ».

***ILLUSIO* ET STRATEGIES D'OBJECTIVATION**

Pour conclure, une dernière question, ou plutôt un retour à celle que nous soulevions pour commencer : comment faire la sociologie, nous demandions nous, d'un monde dont les acteurs ont fait de la sociologie l'un des outils qu'ils utilisent pour penser leur monde et réfléchir leurs activités ? Nous pouvons maintenant la préciser : quelles sont les conséquences, pour les acteurs comme pour le chercheur qui les étudie, de cette présence des outils mêmes du chercheur dans le discours des acteurs ? La sociologie critique présente souvent le retour sur soi sociologique comme une arme d'auto-objectivation devant permettre de se dégager des rets de la méconnaissance – et partant, comme la première des étapes devant mener à la reconquête de la liberté de

sujet²⁷. Mais est-ce bien le cas ici ? la sociologie est-elle cet outil d'auto-objectivation ou l'un des ressorts privilégiés de l'*illusio* des critiques sur leurs propres pratiques ? Cette question doit recevoir une réponse clivée. D'un côté, en effet, l'enquête montre que les critiques d'art disposent – en s'en taisant parfois – d'une connaissance trop fine et trop articulée de leur monde et des pratiques qui s'y déploient pour qu'on puisse les décrire comme victimes de l'*illusio* qui les verrait trouver dans un sens *exclusivement* pratique les ressorts de la pertinence de leurs activités. La critique d'art, comme forme d'écriture mais aussi comme partie d'un monde social, *i.e.* comme activité plus ou moins professionnelle, comme marché du travail, etc., a ses règles, et les acteurs sont capables de faire retour sur ces règles et de les expliciter : le sens pratique existe bien mais nombre de mécanismes extrêmement structurants de ce monde apparaissent de loin en loin aux acteurs.

La sociologie est-elle une ressource que mobilisent les acteurs pour réaliser ce travail de lucidité ? A cette question, la réponse est, globalement, négative. La sociologie – dans sa double position de pourvoyeuse de concepts et de repoussoir épistémologique – semble en effet jouer un rôle mineur dans le travail réflexif qu'ils mènent et qui les dote d'un savoir sur leur univers professionnel : ses outils, tels qu'ils sont mobilisés par les critiques, servent davantage à détourner le regard qu'à le concentrer sur les points et les mécanismes qui structurent en profondeur leurs activités. Ils mobiliseront la sociologie pour évoquer la société du spectacle, la mondialisation, la marchandisation des activités, l'hybridation pluri-disciplinaire des formes artistiques, etc. ; mais ils l'utiliseront assez peu pour réfléchir à des points qui sont pourtant au cœur de leur activité (qu'ils renvoient à la faiblesse de leurs rémunérations, ou à leur position si particulière au sein des mondes de l'art qui les porte bien souvent à être juge et partie).

Ce point ouvre enfin sur une dernière question : dans quelle mesure cet usage que le monde qu'il étudie fait de sa discipline est-elle, ou non, un obstacle pour le chercheur ? La récurrence des références sociologiques dans le discours des acteurs a pour effet paradoxal de rendre très délicat l'articulation d'un discours sociologique sur ce monde qui ne soit pas le leur : le succès de la sociologie, en bonne dialectique, a pour conséquence de la rendre impossible, ou du moins délicate. La fréquence des pratiques (ou des revendications) d'auto-objectivation mobilisant des outils sociologiques rend plus ardue encore la tâche du sociologue, déjà confrontée aux difficultés fréquemment

²⁷ Cf., par exemple, Bourdieu P., *Réponses*, Paris, Seuil, 1992.

évoquées par Bourdieu à proposer une sociologie des mondes intellectuels : qu'a donc le sociologue à dire qui ne soit pas déjà articulé par les acteurs, puisqu'ils se fondent sur ses outils pour se réfléchir (dans tous les sens du terme) ? Plus encore, le critique d'art ne se contentent pas de saturer lui-même le sens sociologique de sa propre pratique, il tente aussi souvent, en entretien, de retourner contre le sociologue ses propres outils : on peut se retrouver ainsi confronté, en entretien, à des questions visant à repérer le lieu « d'où l'on parle », ou « d'où l'on va parler », inquiétude d'autant plus forte que le sociologue est souvent soupçonné, par malveillance, par incompetence ou par défaut de méthode, de ne rien entendre au monde qu'il prétend étudier.

Plutôt que de tenter l'entreprise épuisante d'une contre-contre-objectivation frontale qui engagerait dans une sorte de specularité absurde et indécidable les regards croisés du sociologue et du critique, nous avons été donc confortés dans notre choix premier de problématique : regarder là où on ne s'y attend pas. Une manière de tourner cette difficulté revient à identifier les points aveugles des discours d'auto-objectivation des critiques et d'en comprendre l'origine : en l'occurrence, l'auto-réflexivité des critiques les porte à sur-investir les enjeux épistémologiques et cognitifs de leurs pratiques pour en méconnaître les conditions socio-économiques de possibilité. Construire l'objet de recherche en prenant pour poste d'observation privilégié cet angle mort de l'auto-sociologie des critiques d'art (autrement dit, procéder à une *sociologie du travail* critique en s'attachant à analyser le fonctionnement de leur marché du travail, l'organisation de leur production, leur rôle dans la constitution des valeurs esthétiques et marchande de l'art contemporain) permet de décentrer le regard du sociologue pour revisiter les questions indigènes avec l'œil neuf de l'analyste qui emprunte des parcours d'interrogation inédits.