

---

Nathalie HEINICH, 2014, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences sociales », 384 p.

Hervé Glevarec

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ress/2926>

DOI : 10.4000/ress.2926

ISSN : 1663-4446

**Éditeur**

Librairie Droz

**Édition imprimée**

Date de publication : 27 novembre 2014

Pagination : 284-288

ISBN : 978-2-600-01866-1

ISSN : 0048-8046

**Référence électronique**

Hervé Glevarec, « Nathalie HEINICH, 2014, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences sociales », 384 p. », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], 52-2 | 2014, mis en ligne le 20 novembre 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ress/2926> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ress.2926>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

© Librairie Droz

---

Nathalie HEINICH, 2014, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences sociales », 384 p.

Hervé Glevarec

---

- 1 Nathalie Heinich fait preuve d'une ambition qu'on réserverait plutôt aux historiens ou aux philosophes de l'art : qualifier du concept de « paradigme de l'art contemporain » presque un siècle de production artistique occidentale, en en faisant la suite de paradigmes moderne et classique. *Le Paradigme de l'art contemporain* propose en vingt chapitres de caractériser le domaine culturel des arts plastiques, ses productions et son organisation, du point de vue professionnel ou social (discours et réception collective). Ce que fait l'auteure relève donc à la fois d'une description et d'une interprétation d'un (demi-) siècle d'histoire de l'art, dont l'objet n'est pas l'esthétique bien qu'elles y touchent.
- 2 Heinich revendique le mot « ontologie » pour caractériser les propriétés constitutives de l'art contemporain « dont la connaissance est partagée par les participants d'une même culture » (p. 20), ontologie historique ni constructiviste, ni essentialiste. L'idée de « paradigme » est prise à Thomas Kuhn : « les découvertes scientifiques universellement reconnues qui, pour un temps, fournissent à un groupe de chercheurs des problèmes types et des solutions » (*La Structure des révolutions scientifiques*, 2008 [1962], Paris, Champs-Flammarion, p. 10).
- 3 Dans *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* (Paris, Éditions de l'Echoppe, 2000), Heinich avait proposé de qualifier l'art contemporain de *genre*. Son acception du genre n'était pas celle ordinaire des propriétés formelles partagées par des œuvres. Sa caractérisation des velléités, dans les années 1980, de valorisation de la peinture « picturale » (*sic*), par exemple chez Julian Schnabel, Lucian Freud ou Anselm Kiefer,

permet de comprendre son abandon du terme de genre : « ce qui compte, écrit-elle, est que la peinture ne soit plus moderne mais “postmoderne”, autant dire référant à l'histoire de l'art plutôt qu'à l'intériorité de l'artiste [...], une peinture pour spécialistes d'art contemporain et non plus pour amateurs d'art moderne » (p. 151).

- 4 Le paradigme de l'art contemporain est caractérisé par ce trait central, de nature idéologique et professionnel, historiquement nouveau, l'affranchissement, à partir des années 1950, de « l'expression de l'intériorité de l'artiste » qui définissait l'art moderne. L'art moderne avait opéré un changement par sa redéfinition de la peinture comme perception subjective et rupture avec les canons (classiques). Ce critère qui caractérise l'art à partir de la nature du lien de l'artiste à l'œuvre doit apparaître comme la condition du jugement artistique dans l'art moderne sans quoi, il semble, il n'aurait pas de pertinence.
- 5 L'année 1964 constitue une date-clé de mise en place de ce nouveau paradigme. Robert Rauschenberg emporte la biennale de Venise avec ses *Combine Paintings*, l'exposition « Mythologies quotidiennes » est organisée au Musée d'Art moderne à Paris, Marcel Duchamp édite huit exemplaires de *Fountain*. Mais le changement est « mondial », caractérisé par le *Pop art* aux États-Unis, les nouveaux réalistes en France, Gutaï au Japon, l'actionnisme en Autriche. La succession d'une deuxième génération d'artistes à partir des années 1990 qui voient le monde de l'art s'infléchir vers une mercantilisation et les transgressions se radicaliser ne modifie pas ce paradigme.
- 6 Au-delà de son trait central, le paradigme contemporain se définit par sa transgression des limites : morales (l'enfance, les animaux, la religion, la mémoire victimaire sont les sujets que des artistes s'emploient à aborder hors des limites ordinaires de la décence ou du droit) ; esthétiques (il vise la sensation plutôt que l'élévation spirituelle ou l'émotion esthétique) ; professionnelles (il transgresse le sérieux, la sincérité ou encore le désintéressement attendus de l'artiste).
- 7 Dématérialisation de l'œuvre, conceptualisation dans l'idée, multiplication des objets dans les installations, « éphémérisation » à travers la performance, œuvres à mode d'emploi, diversification des matériaux, incertitude ontologique et insécurité juridique caractérisent le paradigme contemporain. Cette « nature de plus en plus allographique » de l'art contemporain, qui désigne le fait que les œuvres existent à travers une série d'actualisations, rend indispensable le discours d'accompagnement de l'œuvre.
- 8 Dans l'art contemporain, la fonction de commissaire est apparue et une exposition peut être signée de son curateur. Heinich compare la place prise par la scénographie en art contemporain à celle prise par la mise en scène dans l'art dramatique. Cette comparaison autorise à penser que, de même que la pièce de théâtre demeure distincte de son metteur en scène, les œuvres demeurent distinctes du commissaire qui les met en place. Du coup, il n'y aurait là rien de spécifique à l'art contemporain.
- 9 Une autre caractéristique est le rapprochement entre l'art contemporain et les institutions publiques. Marcel Duchamp et Léo Castelli y sont décrits comme deux contributeurs majeurs. Il en est résulté un faible poids de la critique face aux institutions. Dans la situation actuelle, la « logique patrimoniale » d'achat du secteur public va remplacer la « logique décorative ou compassionnelle » qui prévalait. Le collectionneur, pris par une logique spéculative et contraint par la nature des œuvres

- (leur taille notamment), achète dorénavant moins pour son agrément que dans une logique d'*ensemble*.
- 10 Heinich témoigne enfin des dilemmes du conservateur et des affres du restaurateur face à l'installation d'œuvres à l'obsolescence programmée (matière vivante, se dégradant) et de performances qui n'existent que dans leurs traces.
- 11 L'auteure clôt son ouvrage par l'évocation de l'avenir d'un paradigme de l'art qui peut être vu comme épuisé ou comme un jeu encore ouvert aux micro-variations. Mais le constat d'épuisement semble tout de même l'emporter. Elle diagnostique une intensification de l'opposition à l'art contemporain au nom de valeurs qui ne relèvent pas de l'esthétique mais de l'éthique et de la démocratie.
- 12 En regard de cet ambitieux ouvrage de synthèse, il nous revient la tâche à présent d'ouvrir la discussion sur le plan des outils, de la caractérisation et de l'interprétation de Heinich quant à l'art contemporain.
- 13 1) Ne peut-on pas faire reproche à la démonstration de l'auteure de manquer d'un corpus raisonné d'œuvres qui fassent matériaux pour l'enquête, à partir duquel discuter la caractérisation paradigmatique ? Tout ce qui est appelé « productions contemporaines » est caractérisé par le paradigme qui a une validité générale. Heinich revendique de faire en effet une sociologie des « saillances » d'un monde. Aussi les encadrés peuvent-ils apparaître problématiques qui ne sont ni des extraits d'un corpus ni un matériau analysé en tant que discours, mais des citations d'articles de presse ou d'ouvrages fonctionnant comme notes de terrain prises par d'autres.
- 14 Le ton de l'auteure apparaît comme souvent ironique, quand elle parle des « très chics invités de la Biennale de Venise » (p. 101) ou dit « qu'il faut à coup sûr des compétences particulières pour réaliser des sérigraphies avec de l'huile de vidange ou un logo Chanel avec des crottes de mouche » (p. 135), ou encore quand elle évoque les collectionneurs Pamela et Richard Kramlich : « lorsque toutes leurs vidéos sont activées, leur demeure s'imprègne d'une grande cacophonie » (p. 265). À propos du canular artistique, Heinich prend le risque de laisser penser que la partie vaut pour le tout. Si les fausses œuvres de Hugo Marchadier sont de même nature que les œuvres de Christian Boltanski ou de Marcel Duchamp (p. 333), l'explicitier serait nécessaire : le paradigme le suppose par définition... Si non, quelle(s) dimension(s) du paradigme sont concernées ?
- 15 2) Sur le plan de la caractérisation, l'argument central de « l'affranchissement de l'expression de l'intériorité de l'artiste » mériterait sans doute davantage d'argumentation afin de pouvoir réfuter celui, subjectif ou corporel, propre à désigner tous les cas contemporains de lien des œuvres avec leurs auteurs ; certaines œuvres de Valérie Mréjen ou de Christian Boltanski contenant *a priori* plus de subjectivité que les peintures impressionnistes. De même, une partie des performances impliquant physiquement les artistes n'objecte-t-elle pas au critère du paradigme de l'art contemporain d'absence de « lien direct entre l'œuvre et le corps de l'artiste » ?
- 16 La caractéristique d'hétéronomie de l'art contemporain, qui s'illustre de la photographie de *Fountain* de Duchamp à laquelle manque son contexte pour signifier pleinement ou d'installations vidéo de Bill Viola auxquelles manque le récit qui en rend compte, est-elle réfutable ? Ne manque-t-il pas pas autant son contexte à la *Vénus de Milo*, au *Guernica* de Picasso ou au *Sacre de l'empereur Napoléon* de David pour signifier pleinement ? Et si les *Anthropométries* d'Yves Klein nécessitent une information sur leur

réalisation, cela est-il une sorte de défaut artistique ? Ne peut-on pas plutôt y voir une caractéristique des performances ?

- 17 3) D'un point de vue théorique, sur le plan de l'interprétation, il serait possible, dans le prolongement de nos propres travaux sur la « tablature » des genres culturels, de soutenir non pas l'argument du paradigme mais celui de la mise en genres : l'art contemporain ne serait-il pas *l'invention des genres de l'« installation » et de la « performance » comme nouveaux genres artistiques* dans le domaine des arts plastiques à côté de la *peinture*, de la *sculpture* et de la *photographie* ? Ce qui est dépassement des limites serait alors redéfinition et création de nouvelles limites. Le mot « genre » de l'art contemporain apparaît sous la plume de Heinich page 137 pour désigner justement la *performance*.
- 18 « L'extension de l'œuvre au-delà de l'objet et l'intégration du contexte dans l'œuvre » signifieraient alors l'invention de la *performance* d'une part et de l'*installation* d'autre part. « L'allographisation » de l'art contemporain se comprendrait comme la création historique du genre artistique de la performance. Qu'invente Duchamp avec le *ready-made* ? Il crée un nouveau genre qui est l'*installation*. L'historien de l'art Thierry de Duve affirme tout de même qu'il est impossible de nommer peinture ce que fait Duchamp quand il crée ses *ready-made* : « “Que Je peigne !” a supplanté “je peins”, écrit-il. Telle est la manière nominaliste du ready-made de nommer peinture possible une chose qu'il est impossible de nommer peinture » (*Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984, p. 239).
- 19 Beaucoup de choses ne seraient plus des « problèmes » ou des « transgressions » par rapport à la peinture. Quand Heinich dit que « les expositions sont devenues avant tout des installations » (p. 242) ne faut-il pas justement entendre que c'est le genre de l'installation qui a été créé au cours du xx<sup>e</sup> siècle ? Poser que « le problème avec l'art contemporain est que l'œuvre n'y est pas réductible à l'objet » (p. 277) n'apparaît plus pertinent s'il s'agit de la caractéristique du genre de la *performance* artistique. De même, « l'immatérialité » disparaît comme problème si elle réfère aux caractéristiques de la performance qui représente une action et s'atteste de sa trace. C'est du moins une hypothèse à soumettre à discussion.
- 20 « C'est intéressant » est une expression centrale des critères de choix de l'art contemporain (qui entre en jeu conceptuel avec le « désintéressement » kantien). Peut-être faudrait-il la prendre au sérieux comme critère – nouveau et caractéristique –, au côté du critère esthétique, prolongeant ainsi le constat de nombre de spécialistes que ce dernier n'est plus – ou n'a jamais été ? – le critère central de jugement de ce qui est produit dans le monde des arts plastiques. Le « c'est intéressant » renverrait à l'introduction de « l'idée » dans les arts plastiques... suggérant par là une autre interprétation possible.

---

## AUTEURS

**HERVÉ GLEVAREC**

CNRS, Paris – Laboratoire Communication et Politique