

Comment définir l'art contemporain ?

Cristelle TERRONI

La sociologue Nathalie Heinich dresse un portrait global du monde de l'art contemporain. Choissant des exemples saillants, la sociologue démontre que l'art contemporain correspond à une véritable révolution artistique.

Recensé : Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Gallimard, NRF, 2014, 384 p., 21, 50 €.

Dans son dernier ouvrage, Nathalie Heinich poursuit une réflexion déjà entamée avec *Le Triple jeu de l'art contemporain* (1998), où il s'agissait d'établir les propriétés artistiques d'une nouvelle catégorie esthétique. Mais là où la sociologue évoquait une catégorisation générique (un genre artistique) et adoptait un point de vue externe au monde de l'art contemporain, *Le paradigme* adopte un strict point de vue interne et ne parle plus de « genre » mais de « paradigme », c'est-à-dire d'une singularité qui se joue à tous les niveaux (esthétique, économique, juridique, discursif, institutionnel) :

Le propre en effet d'un « paradigme » est d'englober non seulement la dimension chronologique de la périodisation, familière à l'historiographie de l'art, et la dimension générique de la classification, qui intéresse aussi l'esthétique, mais également les discours sur l'art, l'économie, le droit, les institutions, les valeurs, les modalités de circulation et d'appréhension des œuvres. (p. 53)

Déplorant que le concept de « paradigme » soit à la mode et souvent mal défini – « ce qui lui fait parfois perdre, malheureusement, une part de sa capacité analytique » (p. 42) – Heinich emprunte sa définition à l'épistémologue Thomas Kuhn¹ :

Un paradigme, en d'autres termes, c'est une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine de l'activité humaine : non tant un modèle commun – car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment – qu'un socle cognitif partagé par tous. (p. 43)

À l'image du domaine scientifique (dont Heinich établit la pertinence pour le domaine artistique), pour qu'il y ait révolution, changement de paradigme certaines conditions sont nécessaires :

[L']existence d'un collectif [...] ; le fait que ce collectif prenne la forme d'un groupe restreint et non pas d'une vague « communauté » ; l'apparition d'une controverse [...], c'est-à-dire un désaccord portant non seulement sur la façon de résoudre le problème mais aussi sur la façon même de le poser ; enfin, suite à ce différend, un changement effectif de représentations collectives. (p. 45)

¹ Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, 2014.

Pour Nathalie Heinich, l'histoire de l'art peut se scinder en trois grands paradigmes successifs – classique, moderne, contemporain² - impliquant chacun une définition distincte de l'art. Dans le paradigme classique, l'art se doit d'être conforme aux canons hérités de la tradition, tandis que dans le paradigme moderne l'art est défini comme l'expression de l'intériorité de l'artiste (régime de singularité), ce qui implique parfois la transgression des canons classiques. Enfin, dans le paradigme contemporain, « l'art consiste en un jeu avec les frontières de ce qui est communément considéré comme de l'art. » (p. 50). Entre ces trois paradigmes, l'expérience esthétique diffère également : l'art contemporain recherchant la sensation, là où le classique cherchait l'élévation spirituelle et le moderne l'émotion esthétique. Parler de paradigme permet une approche objectivée de l'art : l'œuvre peut changer de définition, ne pas se plier aux mêmes contraintes ou exigences selon les paradigmes, sans qu'il y ait à porter sur ces changements de jugement de valeur. La force de ce postulat de départ est également d'offrir au lecteur une vision synthétique et cohérente non seulement du fonctionnement interne du monde de l'art (puisque dans chaque paradigme tout change, de la définition de l'œuvre à leur mode de circulation et au rôle des intermédiaires), mais aussi des controverses artistiques qui ont marqué le passage d'un paradigme à l'autre, depuis le milieu du XIX^e siècle et le passage du paradigme classique au paradigme moderne.

Nathalie Heinich conserve par ailleurs une méthode similaire dans ses deux derniers ouvrages : absence de jugement de valeur sur les œuvres (réservés aux historiens de l'art et aux critiques) et d'illustrations, car l'art contemporain « ne se reproduit pas, mais se raconte » (p.153). Le récit permet en effet « d'étendre l'œuvre au-delà de l'objet », soit parce qu'il n'y a plus d'objet (installation, art conceptuel, performance), soit parce que l'objet n'a plus de valeur spécifique (ready-made), à l'inverse de la reproduction imagée qui ne rend pas compte du contexte dans lequel l'œuvre contemporaine prend sens. Pour parler des œuvres, la sociologue passe alors par des scènes rapportées, la reproduction d'extraits de journaux spécialisés et non spécialisés, des descriptions personnelles. Parmi ces récits, une place privilégiée est accordée à l'anecdote, qui se rapporte à l'une des caractéristiques essentielles de l'œuvre contemporaine, la transgression d'une norme :

C'est toute une culture de l'art contemporain qui se construit et se transmet ainsi par les récits d'excentricités – par les anecdotes. [...] À l'opposé de l'approche par la statistique, qui fait émerger la *norme* – au double sens de ce qui est récurrent et, parfois, de ce qui est prescrit –, l'approche par l'anecdote pointe l'exceptionnel, qui acquiert un statut d'outil analytique non en tant qu'il serait « représentatif » mais en tant qu'il est symptomatique d'une déviation par rapport à la norme et donc, en négatif, bon indicateur de celles-ci. (p. 19)

Enrichissant son discours de nombreuses analyses empruntées à d'autres auteurs et disciplines des sciences humaines et sociales (philosophie, économie, histoire de l'art)³, la sociologue a moins l'ambition de proposer des analyses inédites sur l'art contemporain que d'offrir une synthèse des plus convaincantes formulées à son sujet. Aussi, l'impression que le livre fonctionne par coups de projecteurs, éclairant successivement les différentes facettes du monde de l'art, mais ne s'attardant sur aucune, peut être à l'avantage du non-spécialiste en lui offrant une vue claire et synthétique de nombreuses thèses, mais décevoir quelque peu le spécialiste déjà familier de ces dernières. La synthèse est cependant réussie, car les voix plurielles que fait entendre Nathalie Heinich dans son ouvrage se fondent dans « ce regard en

² S'excluant les uns les autres, la sociologue précise cependant que ces trois paradigmes peuvent coexister au cours d'une même période « à condition de s'inscrire dans des cadres sociaux eux-mêmes pluriels » (p. 51).

³ Une bibliographie d'une dizaine de pages rassemble toutes ces références en fin d'ouvrage.

lumière rasante » (qui s'oppose au « regard frontal sur les œuvres », p. 22) que permet l'approche sociologique. Dernier point de comparaison entre les deux ouvrages, *Le paradigme* gagne en clarté par rapport à l'ouvrage de 1998, grâce à un style épuré et des analyses synthétiques. Offrir cette nouvelle lisibilité était sans aucun doute l'un des objectifs de la sociologue qui déplore à plusieurs reprises dans l'ouvrage la clôture d'un monde dont les règles restent opaques pour beaucoup d'entre nous :

Faute d'avoir consulté ces textes, faute surtout d'avoir intégré ces nouvelles règles du jeu, le spectateur ressortira de l'expérience épuisé et aigri, avec le sentiment de n'avoir rien compris, de s'être égaré dans une masse informe de stimuli chaotiques, d'avoir été floué par 'un accrochage négligé qui laisse une impression de bric-à-brac et de déficit de sens' (p. 254).

Si les vingt chapitres du livre se succèdent de façon autonome, il existe néanmoins une logique sous-jacente : le premier volet de l'analyse fait ressortir les nouvelles caractéristiques ontologiques de l'œuvre contemporaine, le deuxième évoque ses nouveaux modes d'existence et de légitimation, le troisième fait le bilan des transformations liées aux activités de circulation et de gestion de l'œuvre (exposition, conservation, collection, restauration).

L'œuvre transgressive

Comme le signalait déjà *Le Triple jeu*, l'œuvre contemporaine repose essentiellement sur « la transgression des frontières de l'art telles que les perçoit le sens commun » (p. 55). Transposée à la vision interne adoptée dans *Le Paradigme*, la transgression prend la forme d'une « expérience des limites », nourrie par une reconnaissance institutionnelle rapide qui conduit à une radicalisation des propositions artistiques (le « paradoxe permissif » des institutions). L'œuvre contemporaine ne respecte plus l'impératif de soumission à un canon académique (paradigme classique), ni même celui de l'expression d'une quelconque intériorité de l'artiste (paradigme moderne). Les artistes contemporains franchissent ainsi certaines limites juridiques et morales (l'exposition « Présumés innocents » organisée en 2000 au CAPC dénoncée pour « pédopornographie » par exemple), créant du même coup une incompréhension entre initiés et non-initiés. La sociologue insiste plus particulièrement sur l'abandon de l'impératif d'authenticité, l'artiste contemporain cultivant « toutes sortes de distances » : distance physique avec son œuvre, omniprésence du second degré, « que ce soit par l'ostentation d'insincérité, d'intéressement voire de cynisme [...] par le trucage assumé [...], ou par la blague, la dérision, l'absence affichée de sérieux » (p. 66). Et pour finir, c'est la figure même de l'artiste qui devient inauthentique :

D'autres, comme Jeff Koons, affichent sans complexes des motivations cyniques, systématiquement contraires aux attentes traditionnellement attachées au « grand artiste » : attente d'autonomie de l'inspiration plutôt que de conformation aux goûts des masses [...]; attente de détachement à l'égard du plaisir et de la séduction [...]; attente de modestie [...]; attente de désintéressement à l'égard du marché [...]; attente de visée esthétique [...]; attente de signification et d'interprétabilité [...]. (p. 67)

Poussé à l'extrême, ce détachement systématique exige de l'artiste qu'il ne se répète pas, ce qui en conduit certains à adopter une position confinant à l'absurde – ou à la sagesse – lorsqu'ils proposent purement et simplement d'arrêter d'être artiste pour éviter de se répéter (Maurizio Cattelan, p. 74). C'est en tant qu'épiphénomène de cette surenchère, « forme particulièrement voyante de radicalisation transgressive », que la sociologue situe la bulle esthétique et financière qui s'est formée dans les années 1990 (ventes records, « formes spectaculaires et sensationnalistes » des œuvres) et qui marque la naissance d'une deuxième génération d'artistes contemporains (Damien Hirst, Jeff Koons).

Cependant, la notion la plus efficace proposée par Nathalie Heinich pour caractériser l'œuvre contemporaine reste celle d'allographisation, soit le fait pour l'œuvre contemporaine de se définir comme une « proposition artistique » équivalente à la somme ouverte de ses actualisations (une idée déjà été formulée par d'autres⁴). Contrairement à l'œuvre autographique qui ne peut se reproduire sans perte d'authenticité, l'œuvre contemporaine existe à travers cet ensemble d'actualisations et de reproductions (parfois sous diverses formes), qui ne lui font pas perdre de son authenticité, mais au contraire la font exister : les performances peuvent être rejouées après leur première présentation et les ready-mades re-fabriqués après leur fabrication initiale. La dissolution de l'œuvre dans son contexte (spatial, temporel ou social) a par ailleurs un impact direct sur le rôle nouveau accordé au public (intégration de ses capacités perceptives, participation active), mais aussi sur le renforcement de la présence de l'artiste, qui communique beaucoup sur son travail et que l'on retrouve « sur de multiples scènes » (ce que Jean-Pierre Cometti identifie comme la nécessité pour l'artiste contemporain d'apparaître comme « candidat à l'appréciation artistique »)⁵.

De nouvelles médiations : les discours, l'artiste, l'institution

Le deuxième volet de ce grand tour d'horizon du monde de l'art contemporain est consacré aux nouvelles façons d'appréhender l'œuvre et d'en rendre compte ; il s'agit ici de singulariser les nouveaux modes d'existence et de légitimation de l'œuvre contemporaine (chapitres 8 à 12). Dans le paradigme contemporain, seul le récit permet de rendre compte de « l'effet de surprise, d'interrogation, de trouble perceptif » (p.158) qu'engendrent les ready-mades, monochromes, performances, installations, photos et vidéos ; le discours sur l'œuvre représente ainsi un premier acte de valorisation, un premier pas vers « l'intégration d'une proposition artistique au monde de l'art contemporain » (p. 186), même si la prolifération de ces textes conduit à une intellectualisation de l'œuvre, à un « acharnement herméneutique » (p. 185) qui néglige l'approche sensorielle et émotive. « La présence de l'artiste » (chapitre 9) en aval de la fabrication de l'œuvre est un autre élément de cette nouvelle mise en valeur. Rencontrer l'artiste devient parfois indispensable tant à la compréhension qu'à la valorisation de l'œuvre, une rencontre qui peut même, cas extrême et isolé, devenir sexuelle (en 2003, Andrea Fraser a réalisé une vidéo, *Untitled*, où on la voit faisant l'amour avec l'un de ses collectionneurs).

L'importance nouvelle des discours n'est qu'une facette d'une restructuration plus profonde du monde de l'art, qui conduit notamment à une « inversion des systèmes de reconnaissance » (chapitre 12). Contrairement à ce qui se passait dans le paradigme moderne, la reconnaissance de l'artiste est tout d'abord passée par une reconnaissance institutionnelle qui a pris le pas sur le privé. Cela fut particulièrement vrai en France, où les nouveaux Fonds Régionaux d'art contemporain (FRAC), créés dans les années 1980, se sont dotés de nouvelles « missions exploratoires » (à l'image des veilles technologiques du secteur industriel), visant à identifier les artistes émergents, une mission qui était jusque là réservée aux galeries. Cependant, la place accrue des institutions comme instances de reconnaissances s'est effacée avec la bulle artistico-financière des années 1990 où certains artistes (Maurizio Cattelan, Damien Hirst) ont bénéficié d'une intégration immédiate au marché, suivie d'une reconnaissance plus tardive par l'institution. Désormais, une complémentarité nouvelle se dessine entre galeries et musées, le meilleur exemple étant le cas des expositions organisées par des galeries dans l'enceinte muséale, pour la promotion directe de leurs artistes : dans ce cas l'estampille institutionnelle permet d'accroître la valeur marchande des œuvres,

⁴ Nathalie Heinich précise que cette remarque a déjà été faite par Nelson Goodman et Gérard Genette avant elle.

⁵ Cité par Nathalie Heinich, p. 128. J-P Cometti, *La Force d'un malentendu. Essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions Théoriques, 2009.

conduisant à la confusion croissante des réseaux de circulation et des valeurs marchandes et artistiques.

Une circulation et une gestion des œuvres plus complexes

Dans un troisième temps, Nathalie Heinich montre que l'organisation actuelle des activités liées à la circulation et à la gestion des œuvres (exposition, collection, conservation, restauration) n'est pas toujours bien adaptée aux exigences du paradigme contemporain (chapitres 13 à 17). La transformation des modes de circulation et d'exposition de l'œuvre contemporaine passe avant tout par la multiplication des foires. Celles-ci mettent en place un système internationalisé et très hiérarchisé (avec au sommet la foire de Bâle, Art Basel), où une concurrence féroce s'impose entre les artistes et les galeristes du monde entier. En dehors des foires, les expositions sont désormais soumises à une exigence de conceptualisation (discours, thématique, interprétation) reposant sur une nouvelle approche scénographique se rapprochant de la mise en scène au théâtre. À travers ces jeux conceptuels et ces rituels d'exposition complexes, Heinich déplore l'opacité d'une scénographie qui échappe au spectateur non averti. Quant à la figure du collectionneur, ce dernier se trouve face à une confusion diffuse entre valeurs marchande et artistique ; dans un monde de l'art de plus en plus spéculatif, l'acte de collectionner est devenu une activité compliquée où il s'agit avant tout d'être considéré comme « un bon collectionneur », c'est-à-dire de faire montre d'une démarche personnelle (et non d'une approche spéculative).

Enfin, revenant à la caractérisation ontologique qui marquait les premiers chapitres du livre, l'auteure explique ces défis de gestion par la transformation du rapport de l'œuvre à l'espace et au temps (chapitres 18 et 19). Si la question de l'internationalisation du monde de l'art contemporain a déjà été largement commentée, celle du temps est plus originale car elle aborde la question de l'instabilité de l'œuvre contemporaine (Heinich parle plutôt de « présentisme »). En dépit de leur nature éphémère, voire fugace, certaines œuvres sont devenues des légendes, « des icônes de l'art contemporain », telles certaines installations de Robert Rauschenberg ou performances de Joseph Beuys. Cependant, l'œuvre contemporaine a tendance à transformer notre perception esthétique en fonctionnant comme un « flash », ou « conformément à 'l'économie de l'attention' propre à la publicité » (p. 321). Elle se laisse appréhender d'un seul coup d'œil selon une nouvelle économie de la perception qu'Heinich appelle un « présentisme esthétique » (p. 320). Ce présentisme se double d'un « raccourcissement des réseaux temporels de reconnaissance de l'œuvre par son insertion dans les circuits de mise en visibilité et/ou mise en vente » (p. 319), qui valorisent les jeunes artistes, au point de faire de la jeunesse un critère de sélection. Le défi est alors de passer l'épreuve du temps en continuant à intéresser.

À travers ce portrait du monde de l'art contemporain qui procède par « saillances » et ainsi « se veut, globalement, juste » (p. 342), Nathalie Heinich apporte sans conteste des clés essentielles à la compréhension du jeu transgressif et endogame de l'art contemporain. En éclairant les logiques de ce paradigme, la sociologue contribue par ailleurs à désamorcer certaines des accusations les plus virulentes adressées à son encontre depuis la crise du début des années 1990 (qui n'a fait que « s'intensifier en se diversifiant », p. 329) : élitisme, inauthenticité, défaut de sens. Mais au-delà d'une compréhension rationnelle du paradigme contemporain, Nathalie Heinich nous rappelle dans les toutes dernières lignes de son livre au « principe de plaisir qu'il est susceptible de fournir ». Le défi de ce livre se situe peut-être ici, dans une conversion qui pourrait faire passer de l'intellect au ressenti de l'œuvre.

Publié dans laviedesidees.fr, le 11 février 2015

© laviedesidees.fr