



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 16, n° 4, Avril 2015
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.9250>

Une grammaire par l'anecdote : analyse & illustration du paradigme contemporain en arts

Pierre-Luc Landry



Nathalie Heinich, [Le Paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique](#), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014, 373 p., EAN 9782070139231.



Pour citer cet article

Pierre-Luc Landry, « Une grammaire par l'anecdote : analyse & illustration du paradigme contemporain en arts », Acta fabula, vol. 16, n° 4, Notes de lecture, Avril 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9250.php>, article mis en ligne le 30 Mars 2015, consulté le 29 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9250

Une grammaire par l'anecdote : analyse & illustration du paradigme contemporain en arts

Pierre-Luc Landry

Avec *Le Paradigme de l'art contemporain*, la sociologue Nathalie Heinich revient sur une proposition faite en 1999, dans un article intitulé « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain¹ » : alors qu'elle suggérait à l'époque de considérer l'art contemporain comme « un "genre" [...], différent du genre moderne comme du genre classique » (p. 24), elle convient désormais que cette idée « relevait plus d'un vœu pieu [*sic*] — une proposition presque prescriptive, comme l'indiquait d'ailleurs le titre — que d'une froide analyse de ce qui se produit. » (p. 25) Son plus récent ouvrage est entièrement consacré à la « froide analyse » de la révolution artistique en cours depuis Marcel Duchamp. Dans son essai, N. Heinich entend le terme « révolution » au sens donné par Thomas Kuhn, c'est-à-dire celui d'un changement de paradigme², ce qui lui permet de réfléchir aux spécificités de l'art contemporain en les articulant *au-delà* de leur dimension esthétique, là où elles s'incarnent réellement. On ne peut toutefois pas parler d'un ouvrage aride puisque *Le Paradigme de l'art contemporain*, essai somme toute très narratif, est d'une lecture fort agréable, en raison notamment des qualités de conteuse de N. Heinich. Il faut surtout entendre ce commentaire autoréflexif — la « froide analyse » convoitée par l'auteure — comme une volonté, de la part de la sociologue, de s'abstenir de tout jugement de valeur dans son observation des mécanismes et procédés du monde de l'art contemporain ; pour N. Heinich, « la joie de comprendre le monde » (p. 17) a préséance sur l'expression d'une (ou de plusieurs) opinion(s).

N. Heinich procède du particulier au général par une méthodologie de l'anecdote qu'elle explique en introduction :

Toute anecdote est le révélateur d'un moment de saillance dans la continuité du normal, de ce qui va de soi et n'attire donc ni l'attention, ni le récit. Pour qu'il y ait matière à l'anecdote il faut qu'il y ait, même de façon mineure, entorse à la normalité du monde, accroc aux attentes, accident du vécu. 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

1

2

« représentatif » mais en tant qu'il est « symptomatique » : symptomatique d'une déviation par rapport à la norme et donc, en négatif, bon indicateur de celle-ci (p. 19).

Elle propose une série de récits sur ces saillances qui lui permettent de construire une grammaire de l'art contemporain — « c'est-à-dire une caractérisation de ses propriétés constitutives » (p. 20) —, tout en évitant les écueils du déterminisme. Cette recherche ne se fait pas par le biais d'une critique ou d'une histoire de l'art ; la méthode de N. Heinich est définitivement sociologique et considère les œuvres collectivement, « dans leur différenciation par rapport aux modèles disponibles » (p. 21) et en abandonnant tout discours interprétatif. C'est ainsi qu'elle observe la rupture avec l'art moderne, ayant eu lieu quelque part au milieu du xx^e siècle, et l'émergence d'un « nouveau sens commun de l'art » (p. 31), d'un nouveau *paradigme*.

À propos du paradigme

En effet, N. Heinich remarque à de multiples reprises que l'art contemporain semble s'être éloigné des impératifs de l'art moderne, soit l'expression de l'intériorité de l'artiste et la rupture érigée en véritable valeur, mais que cela ne saurait se résumer à une question d'époque ; pour elle, « les ready-made de Duchamp sont emblématiques de l'art contemporain, alors que son *Nu descendant l'escalier* appartient de plein droit à l'art moderne — les uns comme l'autre ayant pourtant été produits dans une même décennie. » (p. 34) Ainsi, le nouveau monde de l'art, international, éclaté, pluriel, pose de nombreux problèmes de définition : l'adjectif « contemporain » ne doit pas être entendu dans son sens temporel, affirme-t-elle, ni comme une catégorie générique ; il ne doit pas se préoccuper de considérations juridiques (comme le proposent certains critiques qui mettent de l'avant l'idée que l'art contemporain doit être le fait d'artistes encore-toujours vivants) ou esthétiques ; enfin, il ne saurait être avalé par les concepts de la postmodernité ou des post-avant-gardes, trop instables ou flous (p. 36-37). La spécificité de l'art contemporain dépasse ces considérations, puisque celui-ci modifie les conventions sémantiques, juridiques et économiques ; la notion de paradigme, empruntée elle aussi à l'épistémologue T. Kuhn, apparaît alors, pour N. Heinich, la plus opérante. Elle définit le paradigme ainsi :

Un paradigme [...], 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 humain — car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment — qu'un socle cognitif partagé par tous. [...] [U]n paradigme n'a pu s'imposer qu'au prix d'une rupture avec l'état antérieur du savoir, et il sera

probablement supplanté un jour par une autre conception : c'est ainsi que procèdent les « révolutions » scientifiques, non pas par une progression linéaire et continue de la connaissance, mais par une série de ruptures ou, en d'autres termes, de « révolutions » (p. 42-43).

Dans la pensée de T. Kuhn, que N. Heinich adopte, un paradigme concerne tout autant la création que la perception des œuvres d'art :

Le propre en effet d'un « paradigme », écrit-elle, 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. 52-53)

N. Heinich identifie donc trois paradigmes dans l'histoire de l'art occidental : le paradigme classique, « pour lequel l'art consiste en une figuration conforme aux canons hérités de la tradition » ; le paradigme moderne, « pour lequel l'art consiste en l'expression de l'intériorité de l'artiste, au prix d'une transgression avec les canons classiques et, par conséquent, d'une prime de principe accordée à la personnalisation, l'innovation, l'originalité voire la singularité » ; et le paradigme contemporain, enfin, « celui pour lequel l'art consiste en un jeu avec les frontières de ce qui est communément considéré comme de l'art, et donc la transgression des critères définissant cette notion » (p. 50).

Elle s'attarde dans son ouvrage au paradigme contemporain, évidemment, dont elle décline en dix-huit chapitres les principales caractéristiques constitutives, abordant à la fois l'aspect ontologique de l'art contemporain (ses attributs immanents, ses modalités non pas esthétiques mais, disons, « philosophiques ») et ses propriétés sociologiques, celles du monde de l'art contemporain, de sa production ainsi que de sa consommation.

Modulations ontologiques de l'œuvre d'art

Si N. Heinich ne propose pas de hiérarchie des caractéristiques du paradigme contemporain — c'est-à-dire qu'elle ne les présente pas selon leur importance, leur inhérence ou leur contingence —, certaines itérations dans la démonstration permettent de situer quelques aspects de celui-ci en amont des autres, dans ce que l'on pourrait appeler les « modulations ontologiques de l'œuvre d'art ».

L'expérience des limites est l'une de ces modulations ontologiques ; N. Heinich préfère cette locution à la transgression des frontières, puisqu'elle permet de considérer la nature parfois ludique des propositions artistiques contemporaines. L'artiste et son œuvre *jouent* sur les limites, dont ils font l'expérience sans

nécessairement percevoir le caractère transgressif de ce jeu puisqu'un tel comportement est « quasi normalis[é] dans la grammaire qui est la leur » (p. 56). Les limites expérimentées par les artistes contemporains sont celles, bien sûr, du paradigme classique, mais aussi celles du paradigme moderne ; nous l'avons dit, en régime contemporain, « l'impératif d'expression de l'intériorité de l'artiste » ne tient plus :

Dans une installation, une performance, une vidéo, une photographie plasticienne, l'on ne trouve plus de lien direct entre l'œuvre et le corps de l'artiste, de lourdes médiations techniques s'interposent, la dimension ludique ou ironique prend le pas sur l'exigence de « sérieux » artistique, ou bien la monumentalité des œuvres rend problématique l'immédiateté du geste expressif. (p. 56)

L'expérience se joue sur à peu près tous les plans ; ainsi peut-on parler de jeu avec les limites juridiques, éthiques et morales de l'art, de jeu avec les principes esthétiques (le goût, la beauté) et, surtout, de jeu sur/avec les limites « plus manifestement en rupture avec le paradigme moderne [...] : à savoir les conventions de l'authenticité, dont relève directement l'exigence de l'expression de l'intériorité. » (p. 56) Cette authenticité est en effet remise en question par les artistes et leurs œuvres, par le caractère sériel de certaines d'entre elles, par leur monumentalité, etc. Le geste de l'artiste qui fabrique son œuvre, image romantique s'il en est une, n'importe plus ; le paradigme contemporain « tranche [...] avec cette exigence éthique propre au paradigme moderne que sont le sérieux et la sincérité de l'artiste, ainsi que son désintéressement. » (p. 66) La beauté n'apparaît plus comme un critère idoine dans le paradigme contemporain, qui voit s'emballer et se radicaliser le régime de singularité qui avait caractérisé la modernité : « la singularité n'est plus seulement ce qui est attendu par les spectateurs, mais aussi ce qui est visé sciemment, et parfois prioritairement, par les artistes. Au-delà du principe de réception, elle est devenue un principe de création. » (p. 72) De cette caractéristique du paradigme contemporain en découlent plusieurs autres qui, sans lui être subordonnées, n'en dépendent pas moins de l'expérience et du jeu.

En effet, « la dilution des limites de l'objet est la forme la plus matérielle et la plus fondamentale [...] de la mise à l'épreuve des limites que le monde social affecte au monde artistique », écrit N. Heinich (p. 113). Le ready-made, l'art conceptuel, la performance et l'installation, les quatre genres majeurs de l'art contemporain (p. 89), sortent en effet l'œuvre de l'objet — l'œuvre d'art apparaît alors *au-delà* de ce qui est matériellement proposé par l'artiste, « [s]oit parce qu'il n'y a plus d'objet autre qu'un simple contenant [...] ou un rebut destiné à finir à la poubelle [...] ; soit parce que l'objet n'a pas de valeur ni même d'existence [...] sans les récits dont il va être le point de départ. » (p. 89) Cette expansion au-delà de l'aspect matériel de l'œuvre permet d'enrichir celle-ci à partir de son contexte, de sa réception, de ses

interprétations, etc., et d'en faire une véritable œuvre ouverte qui, tout en se dématérialisant « dans l'informe » (p. 92), investit le monde des concepts et des idées. N. Heinich rappelle que, pour le philosophe Yves Michaud, ce sont des expériences qui sont désormais créées, bien plus que des œuvres³ (p. 105). Ces expériences posent différents problèmes, notamment une incertitude ontologique qui se manifeste dans les réactions parfois violentes qui émergent chez le public ; on ne sait plus définir l'œuvre d'art, qui déborde de son objet, et dont la logique d'expérimentation des limites « ne peut que susciter des rejets » (p. 329). Cette « désobjectivation de l'œuvre va de pair avec une sur-objectivation [...] de ses conditions d'existence », puisque l'art contemporain a nécessairement besoin d'un encadrement institutionnel, « de toute une série de médiations » (p. 106) permettant d'aller au-delà de l'incertitude.

De plus, la dématérialisation de l'œuvre d'art, dans le paradigme contemporain, est fortement liée à l'intégration du contexte dans l'œuvre. Non seulement l'art contemporain devient un « art de l'espace » et un « art du temps » (p. 104), mais il le fait tout en perméabilisant la frontière entre l'objet et le contexte :

C'est là une conséquence immédiate de l'extension de l'œuvre au-delà de l'objet : elle rend poreuse la frontière entre l'objet (ou l'ensemble d'objets) proposé par l'artiste et le contexte de sa mise en œuvre, dissolvant ou évacuant du même coup ces limites physiques traditionnellement assignées à l'œuvre d'art que furent, longtemps, les cadres et les socles. Et même lorsque l'artiste reconstitue des frontières matérielles, il fait en sorte qu'elles fassent elles-mêmes partie de l'œuvre. (p. 114)

Le monde intègre l'œuvre qui, à son tour, « sort des murs du musée pour s'installer dans l'environnement, naturel ou urbain » (p. 115-116); cette « porosité à double sens » est, pour N. Heinich, une « opération doublement contextualisante » : « elle inclut dans l'œuvre non seulement le contexte social qui lui préexiste, mais aussi le contexte artistique qu'elle en vient ainsi à modifier. » (p. 116-117) Ces contextes participent alors au processus créatif et l'on voit apparaître une autre fracture entre le paradigme moderne et le paradigme contemporain ; en effet, « le clivage entre autonomie et hétéronomie de l'art, régime d'indépendance artistique et régime de dépendance envers le contexte, [...] s'ajoute aux autres propriétés de l'art contemporain pour en rendre l'appréciation et la compréhension particulièrement ardues pour les tenants du paradigme moderne. » (p. 129)

De concert avec l'expérience des limites, c'est l'importance capitale du récit qui caractérise le plus le paradigme contemporain. N. Heinich suggère que « l'art contemporain est devenu, essentiellement, un art du "faire-raconter" : un art du récit, voire de la légende, un art du commentaire et de l'interprétation — ou

simplement de l'anecdote » (p. 90). À propos de l'absence d'illustrations dans son ouvrage, elle soutient que l'art contemporain ne peut se reproduire : il se *raconte*, plutôt, « beaucoup plus qu'il ne se montre », puisqu'il « met en œuvre non seulement la littéralité des objets, des gestes ou des mots proposés par les artistes, mais aussi le contexte dans lequel ils s'insèrent. » (p. 153) L'art contemporain joue sur « les attentes communes liées à la notion d'œuvres d'art » (p. 153) et cela est impossible à reproduire, même par la photographie ou la vidéo ; ainsi, l'art en régime contemporain doit être mis en récit afin que l'on puisse rendre compte de l'expérience, pour reprendre le terme d'Y. Michaud, qui est en train d'être vécue. Un parallèle intéressant peut être établi ici avec l'ouvrage de N. Heinich en lui-même, qui raconte, justement, la révolution artistique et le paradigme qui en émerge. Cette mise en discours vient illustrer la nécessité du récit, son importance pour accéder à l'art contemporain qui aurait besoin, encore selon Y. Michaud, d'un « mode d'emploi » pour passer « de la pure contemplation à l'explication⁴ » ; « les discours prennent la relève des images défailtantes, ou des artistes absents, pour faire exister les œuvres non seulement à distance mais aussi dans l'espace même de leur présentation — voire pour en faire partie, au titre de matériau parmi d'autres. » (p. 175) Ainsi, l'art se dématérialise, l'œuvre n'étant plus « coextensive à l'objet proposé par l'artiste » (p. 190) ; le discours sur l'œuvre devient une interprétation de celle-ci au sens herméneutique — « l'imputation d'une signification » — mais aussi au sens pragmatique — « "l'exécution", comme on le dit d'une œuvre musicale » (p. 190).

Cette exécution révèle la nature désormais allographique de l'œuvre d'art. N. Heinich fait la différence entre les œuvres « autographiques », « qui existent sous la forme d'un objet unique, non reproductible sans perte d'authenticité, comme les peintures ou les sculptures », et les œuvres « allographiques », « qui existent à travers la série indéterminée de leurs interprétations ou de leurs reproductions, comme les œuvres musicales, théâtrales, littéraires ou cinématographiques » (p. 106-107). Les œuvres allographiques — le livre ou le film, par exemple — ne résident pas dans l'objet, qui n'a à peu près aucune valeur (marchande) et qui ne représente pas l'œuvre en elle-même. En régime contemporain, on assiste à une « "allographisation" de l'autographique, les œuvres étant de moins en moins réductibles à un objet unique et de plus en plus équivalentes à l'ensemble ouvert de leurs actualisations. » (p. 107) Cette dérive allographique s'accompagne, on le comprend, d'une « redéfinition des matériaux utilisés par l'artiste — le corps et le contexte environnemental dans lequel il opère — [...] [et d'un] brouillage des frontières entre genres, voire entre domaines de la création. » (p. 138) Cela n'est pas sans rappeler l'expérience des limites,

accentuée par l'intégration de l'ordre du discours dans le monde des arts habituellement dits « visuels ». Cette mutation rapproche les artistes et les conservateurs, eux aussi appelés à tenir un discours sur les œuvres, à « allographiser » les expositions par une attention toujours plus accrue au concept et au récit proposé par l'accrochage (p. 246). Par extension, l'art s'apparente au cinéma, et l'artiste devient « réalisateur », en quelque sorte, lorsqu'il renoue avec le modèle classique de la délégation de tâches du maître à ses compagnons. Certaines œuvres monumentales ou complexes commandent l'intervention de multiples assistants ou spécialistes et la présence de l'artiste « est de moins en moins requise dans le processus de fabrication matérielle de l'œuvre » (p. 162-163). L'allographisation du travail d'exposition fait tendre lui aussi l'art vers le cinéma, écrit N. Heinich :

[L]e processus d'allographisation tire non plus tant vers le théâtre ou la musique que vers le cinéma, avec ses équipes nombreuses et son lourd matériel, ses financeurs et ses producteurs, sa division du travail et son échancier impitoyable — ainsi que son artiste maître d'œuvre, aux exigences parfois aussi impératives et imprévisibles qu'un réalisateur de renom... (p. 250)

Mais cela nous éloigne des mutations ontologiques qui accompagnent le paradigme de l'art contemporain et nous rapproche inévitablement des caractéristiques plus « sociologiques » de ce même paradigme. Nous y arrivons. Ce qu'il est important de retenir, c'est que N. Heinich articule l'expérience des limites à la dématérialisation de l'œuvre et à l'intégration des contextes pour montrer, en fin de compte, qu'il s'agit là des caractéristiques ontologiques les plus déterminantes dans le paradigme contemporain. Celui-ci s'impose désormais, au terme d'une véritable révolution artistique, comme une structuration générale de l'art distincte de celles qui prévalaient dans les paradigmes classique et moderne, avec une nouvelle importance accordée à l'expérience et au récit, à l'interprétation et à l'exécution, dans tout ce que cela peut maintenant avoir d'allographique. L'ouvrage de N. Heinich démontre bien que l'art contemporain va au-delà du régime de singularité et des « modes » qu'il peut susciter ; la sociologue s'attarde, de façon très exhaustive, à une multitude d'autres caractéristiques du paradigme, plus pragmatiques celles-là, qui témoignent à leur tour de la fracture qui s'est opérée.

Le monde de l'art contemporain (& son marché)

Le discours, si important pour accéder à l'art contemporain, est aussi le fait de ses marchands, galeristes, conservateurs et autres intervenants qui forment ce que l'on

appelle « le monde de l'art », complété bien sûr par les artistes et leurs publics. « [P]lus les œuvres s'écartent des attentes du monde ordinaire, écrit N. Heinich, plus elles nécessitent des outils pour être perçues, comprises, évaluées par le grand public, voire le public cultivé. » (p. 191) Ainsi, les médiations gagnent en importance dans le paradigme contemporain ; les commissaires deviennent des auteurs, les galeries retiennent les services d'historiens de l'art, des colloques s'organisent et même le secteur marchand requiert l'intervention de théoriciens afin que l'on puisse passer de l'émotion à la connaissance (p. 182-183). Les nombreux exemples avancés par N. Heinich concourent à valider l'hypothèse de départ ; la révolution artistique et le changement de paradigme ont bel et bien modifié le paysage institutionnel de l'art ainsi que le secteur privé, en plus de ses caractéristiques ontologiques. Artistes et médiateurs se rapprochent alors les uns des autres et entrent en dialogue ; « [v]oilà qui redéfinit quelque peu les règles du jeu, affirme N. Heinich, puisque la médiation tend à n'être plus une instance tierce entre l'œuvre et le public » (p. 208). Ce dialogue aurait des effets pernicioeux, selon la sociologue. En effet, il peut paraître incestueux pour le profane qui peine à trouver sa place dans les institutions dont la mission reste, malgré tout, celle de démocratiser l'art (p. 209). De plus, il y aurait un certain danger de « stérilisation des capacités créatrices des artistes » en raison du paradoxe permissif engendré par le dialogue : les institutions intègrent les propositions des artistes parfois trop rapidement, forçant ceux-ci à surenchérir par « des transgressions toujours plus appuyées » (p. 209), contrecarrant ainsi les règles du jeu de la création.

Le paradigme contemporain entraîne de nouvelles façons d'exposer, de collectionner, de conserver et, aussi, de restaurer l'art. Nous l'avons vu, N. Heinich décrit dans son ouvrage l'allographisation du travail d'exposition, qui intègre à son tour l'art du récit ; le concept devient toujours plus important, ainsi que le discours proposé par le commissaire, devenu véritable « metteur en scène » et « interprète » de l'œuvre qu'il expose. Le travail scénographique prend de l'ampleur afin que l'exposition propose, elle aussi, une expérience au spectateur qui ne se contente plus de contempler les œuvres : il déambule, littéralement, entre les œuvres et leurs cartels explicatifs, pour « vérifier que tout cela a été bien *pensé* » (p. 254). Le paradigme contemporain a signé le déclin des salons « au bénéfice des foires, biennales et expositions collectives » qui « induisent de nouveaux rapports à l'exposition tant pour les publics que pour les commissaires et pour les artistes. » (p. 232) En effet, l'internationalisation des foires et leur multiplication affectent tout autant les artistes que les galeristes qui les représentent et les collectionneurs qui les achètent. « Cette concurrence exacerbée, écrit N. Heinich, entraîne un épuisement généralisé de l'ensemble des acteurs » (p. 239). À cela s'ajoute « [l']accélération des pratiques spéculatives » (p. 255) à l'origine d'un marché concurrentiel dans lequel le nom de l'artiste est parfois plus important que la

qualité de ses œuvres — ce dont se jouent bien évidemment certains artistes contemporains. Les collectionneurs privés sont à la fois victimes et responsables de ces pratiques, avec lesquelles les institutions publiques doivent également composer. Mais le paradigme contemporain n'affecte pas que le portefeuille des collectionneurs, peu importe leur statut ; il modifie en profondeur la manière d'acheter, d'entreposer et d'exposer l'art puisqu'il faut dès lors gérer la monumentalité de certains œuvres, l'aspect immatériel de certaines autres ; les institutions et les collectionneurs font alors face à deux problèmes tout à fait opposés : l'encombrement, d'une part, et la dématérialité de leur collection, de l'autre (p. 263-268). Le conservateur œuvrant dans une institution plus « traditionnelle », lui, se retrouve également devant de plus en plus de propositions artistiques « aux frontières du musée » :

Rien d'étonnant dès lors si l'art contemporain pose aux conservateurs de musée une intéressante palette de problèmes : problèmes matériels et juridiques de gestion des limites, mais aussi problèmes de conservation, d'authentification, de présentation voire — moins classiquement — d'interprétation. (p. 275)

Le musée, étant organisé autour du « dogme non seulement de l'intouchabilité mais aussi de la pérennité des œuvres » (p. 283), est parfois placé devant un dilemme intéressant, dans la mesure où certaines œuvres en perte de pérennité (parce que fabriquées avec des matériaux périssables, par exemple — de la graisse, de la viande, des pigments de mauvaise qualité, etc.) doivent être conservées dans leur intégrité et que, pour ce faire, il faille en modifier la teneur, en fabriquer un faux, une reproduction, ou bien la laisser déperir. N. Heinich rapproche ce changement dans la nature même de la mission patrimoniale du musée à l'allographisation de l'œuvre d'art contemporaine : « l'objet créé par un plasticien peut être traité non comme un "*unicum*" mais comme une possible déclinaison d'un concept abstrait qui, lui, constitue l'œuvre véritable, accessible seulement à travers ses interprétations successives. » (p. 285)

La scénographie, « redéfinie comme un art de la mise en espace et non plus seulement comme une technique de mise en valeur des œuvres » (p. 308), amène N. Heinich à étudier le rapport à l'espace dans le monde de l'art contemporain. La révolution responsable du changement de paradigme s'est en effet entamée, selon la sociologue, par une « petite révolution » (p. 308) lorsque Paris s'expose, après plusieurs siècles de « domination », à la concurrence de New York lors de l'apparition de l'art contemporain — ce qui contribua à périmer le paradigme moderne. Si le monde de l'art s'est américanisé après ce déplacement du centre, il n'a pas tardé à s'internationaliser et à se mondialiser, jusqu'à ce qu'il devienne « un monde en mouvement perpétuel » (p. 308) dont l'amplitude caractérise parfaitement le paradigme contemporain. N. Heinich propose que le monde de l'art

est devenu « polycentrique », au xxi^e siècle, n'étant plus dominé ni par Paris, ni par New York, ni par Londres, mais plutôt articulé autour d'une « pluralité de centres » (p. 313) éparpillés entre la Chine et le monde arabe, en passant par le Brésil, le Kenya, la Turquie, la Thaïlande, etc. Tout ne se joue plus « entre Montmartre et Montparnasse » (p. 315), et le nouveau paradigme est, une fois de plus, assez paradoxal ; si le monde de l'art s'est internationalisé, il s'est aussi spécialisé, « en se refermant socialement sur un milieu beaucoup plus restreint que le grand public qui, au xix^e siècle, se rendait au Salon de peinture » (p. 315). Ainsi, « devenu, socialement, un monde à part, il est en même temps, géographiquement, un monde élargi à l'échelle mondiale », soutient N. Heinich (p. 315).

Le rapport au temps est lui aussi autre, dans le paradigme contemporain. L'emballlement du régime de singularité hérité de la modernité fait passer le regard de l'artiste vers le futur :

Alors que le régime de communauté associe la création au maintien d'une tradition, fût-elle aménagée et réinterprétée, le régime de singularité exige l'anticipation, fût-elle inconsciente, des effets qu'une innovation sera en mesure d'opérer sur le monde de l'art. Les formes de valorisation centrées sur la singularité reposent sur un rapport au temps bien spécifique, intégrant dans le présent de l'activité artistique non seulement le passé des références organisant la construction des valeurs, mais aussi et surtout l'avenir, dans la mesure où la reconnaissance du singulier dans la modernité repose sur son caractère novateur, qui garantit la rupture avec les traditions antérieures : rupture qui risque de condamner ce singulier à la marginalité, sauf à faire en sorte qu'elle soit considérée comme point de départ de mouvements ultérieurs, pivot autour duquel la tradition s'annule pour laisser place à une innovation qui deviendra un jour, à son tour, une tradition à dépasser. (p. 317)

Ce regard vers le futur, on le comprend, est partagé par l'art moderne et l'art contemporain. Mais l'art contemporain comporte aussi une certaine forme de présentisme⁵, selon N. Heinich, qui relève moins « de la nature éphémère de certaines œuvres que du raccourcissement des réseaux temporels entre le moment de la création et le moment de sa mise dans l'espace public, c'est-à-dire de la reconnaissance de l'œuvre par son insertion dans les circuits de mise en visibilité et/ou de mise en vente. » (p. 319) Si l'âge de la reconnaissance diminue, cela est aussi dû aux galeristes, critiques et curateurs qui partagent avec les artistes un même régime de singularité, qui cherchent sans cesse la nouveauté en accordant une « prime à la jeunesse » (p. 316) aux artistes émergents ou en passe d'émerger.

En somme, N. Heinich propose un portrait global de l'art contemporain au terme duquel son hypothèse de départ ne peut être que validée. En effet, par les multiples exemples convoqués et les nombreux cas de figure recensés, à travers une abondance d'anecdotes et de récits finement racontés, la sociologue rend très bien compte de la révolution artistique ayant eu lieu au xx^e siècle et de la rupture radicale qui s'est opérée avec la modernité. Le changement de paradigme est ainsi parfaitement entériné par la longue démonstration, s'attardant dans une même mesure aux aspects ontologiques de l'art contemporain et à ses aspects juridiques, moraux, économiques et sociaux. Le lecteur comprend, au terme de l'exercice, ce qui distingue l'art contemporain de l'art moderne ou de l'art classique. Certains reprocheront peut-être à l'ouvrage de ne pas parler de la valeur des œuvres d'art, mais N. Heinich s'en défend bien en précisant que cette activité relève de la critique et de l'histoire de l'art, et non pas de la sociologie. *Le Paradigme de l'art contemporain* répond donc à son mandat, qui était de revenir sur les propositions antérieures de l'auteure et de les corriger, à l'aune de la notion de paradigme, plus efficace et plus exacte. Cet ouvrage s'imposera sans doute dans le champ des théories de l'art, mais aussi auprès du public laissé parfois sans repères devant des œuvres contemporaines qui, peut-être parce qu'elles déroutent trop, lui semblent impossibles à déchiffrer. L'écriture de N. Heinich n'est ni trop simple ni trop complexe et ses propos sont suffisamment « illustrés » (par des actes de langage, puisque le livre, on l'a vu, ne renferme aucune image) pour qu'ils rejoignent un large lectorat. On a donc affaire à un ouvrage de référence sur l'art contemporain qui résume l'état actuel des choses en même temps qu'il propose une théorie d'ensemble permettant d'appréhender dans sa globalité son objet d'étude, tout en allant au-delà de celui-ci. En effet, on imagine plutôt bien l'application de la méthodologie de N. Heinich à d'autres « corpus », à d'autres disciplines ; le champ des études littéraires, par exemple, qui s'active actuellement à un exercice de cartographie du contemporain, bénéficiera sans aucun doute, dans ses entreprises théoriques, de la grammaire par l'anecdote mise en place par N. Heinich.

PLAN

- À propos du paradigme
- Modulations ontologiques de l'œuvre d'art
- Le monde de l'art contemporain (& son marché)

AUTEUR

Pierre-Luc Landry

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : pierre-luc.landry@uOttawa.ca