



HAL
open science

Avant-propos

Nathalie Heinich

► **To cite this version:**

Nathalie Heinich. Avant-propos. Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique, 321, Gallimard, 2022, Folio essais, 978-2-07-013923-1. hal-03736545

HAL Id: hal-03736545

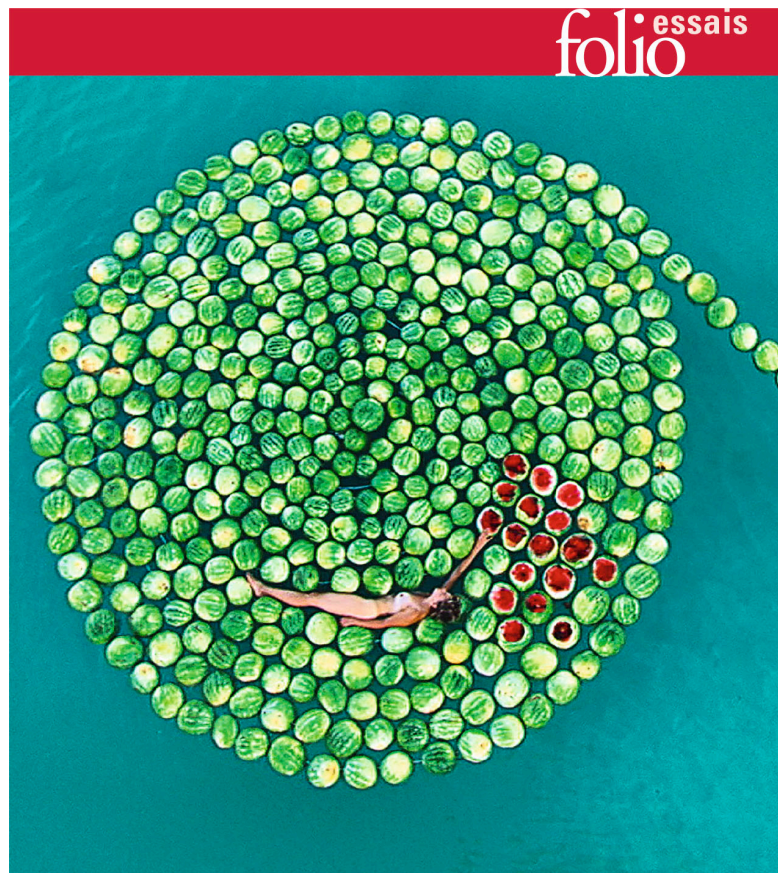
<https://hal.science/hal-03736545>

Submitted on 22 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nathalie Heinich
**Le paradigme
de l'art contemporain**



Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2014, 373 p., ISBN : 978-2-07-013923-1.

Avant-propos publié dans la réédition parue chez Folio Essais en 2022.

AVANT-PROPOS

« J'ai mis tous mes soins à ne pas tourner en dérision les actions des hommes, à ne pas les déplorer ni les maudire, mais à les comprendre. »

(Baruch Spinoza)

« Nathalie Heinich propose un populisme scientifique qui se sert de la connaissance (...) des déterminants sociaux de la propension à consommer des œuvres d'art (...) pour justifier une certaine condamnation de l'art d'avant-garde » : c'est en consultant la fiche Wikipédia qui m'est consacrée que j'ai découvert ces propos tenus en 1999 par Pierre Bourdieu lors de son cours au Collège de France sur « Manet, une révolution symbolique ».

Voilà donc mon ancien directeur de thèse qui m'accuse de déviationnisme, en l'occurrence de « populisme scientifique » et d'opposition à l'avant-garde, autant dire de conservatisme réactionnaire. Sans doute visait-il mes deux ouvrages parus l'année précédente, *Le Triple jeu de l'art contemporain* et *L'Art contemporain exposé aux rejets*¹. Le second, un recueil d'articles analysant des cas de rejets de l'art contemporain, avait pu être interprété par des lecteurs distraits comme une justification de ces rejets, comme si prendre au sérieux un phénomène, en l'analysant, revenait à l'approuver – présumé qui condamnerait une bonne partie des sciences sociales. D'autres au contraire y avaient vu une légitimation de l'art contemporain au motif que mes analyses ridiculisaient ses contempteurs. Ces interprétations contradictoires ne disent rien du contenu de mon travail mais trahissent l'incompréhension de ma démarche, qui ne cherche ni à « tourner en dérision » ni à « déplorer » ni à « maudire », mais à « comprendre », comme le revendiquait Spinoza.

Quant au *Triple jeu*, plus théorique, il avait déplu à certains spécialistes qui, persuadés que seuls les « œuvres mêmes » méritent qu'on les analyse, vécurent mal la mise en évidence du rôle fondamental joué par les intermédiaires (critiques d'art, conservateurs de musées, galeristes, commissaires d'exposition) dans la vie sociale des œuvres et la reconnaissance des artistes². Ma conclusion surtout avait fait grincer des dents, qui mettait en évidence cet effet pervers que constitue le « paradoxe permissif » par lequel ces intermédiaires, en élargissant les frontières de l'art transgressées par les œuvres, poussent les artistes à radicaliser toujours davantage leurs propositions, de façon à répondre à la permanente mise à l'épreuve des limites qui fait la spécificité de l'art contemporain, notamment par rapport à l'art moderne. Dans le contexte de la « guerre de l'art contemporain » qui sévit depuis le début des

¹ *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, éditions de Minuit, 1998 ; *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, éditions Jacqueline Chambon, 1998 (réédité en collection Pluriel, 2009).

² Ma première publication sur l'art contemporain était consacrée à un important commissaire d'exposition : *Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien*, L'Échoppe, 1995.

années 1990, certains s'étaient empressés de voir dans cette conclusion une *critique* des œuvres et donc des artistes, alors qu'il s'agissait de la *description* des effets de l'action des *intermédiaires*³.

Cette double différence par rapport aux contempteurs de l'art contemporain a manifestement échappé à nombre de mes contradicteurs. Je ne citerai ici qu'Agnès Tricoire, juriste de la Ligue des droits de l'Homme spécialisée dans le droit d'auteur, qui – toujours selon ma fiche Wikipédia – a vu dans mon analyse une forme de « subjectivité » (entrave donc à la « neutralité » ou du moins à la « recension honnête des faits » attendue de la sociologie) par laquelle, selon elle, je « valide systématiquement les points de vue moraux et réprobateurs sur les œuvres, et porte de graves accusations contre l'institution artistique »⁴. On attendrait pourtant d'un juriste qu'il sache faire la différence entre les œuvres et les intermédiaires de l'art, d'une part, et entre une analyse et une accusation, d'autre part.

C'est ainsi que l'anathème porté par une juriste peu regardante rejoint celui du sociologue français le plus influent de la seconde moitié du XX^e siècle. Certes on peut faire à Bourdieu la charité de supposer qu'il ne m'a pas lue : autrement, comment aurait-il pu affirmer que je m'intéresse aux « déterminants sociaux », alors qu'il n'est question dans mes analyses que des raisons axiologiques (les valeurs) invoquées par les gens ; et que je prends pour objet la « consommation » des œuvres, alors que c'est leur traitement matériel et discursif qui m'intéresse ? Probablement s'était-il laissé influencer par la *camarilla* de ses disciples, moins attentifs à la qualité scientifique des travaux de leurs collègues qu'à leur conformité aux idéologies en vigueur : en l'occurrence le dogme militant du soutien inconditionnel qu'un intellectuel progressiste est sommé d'apporter à toute forme d'avant-garde, et en vertu duquel Bourdieu s'était laissé aller à publier un livre d'entretiens avec l'artiste Hans Haacke dont on peut espérer qu'il rougirait aujourd'hui s'il était encore de ce monde⁵.

Voilà donc une première réponse à la question des motifs de cette lecture biaisée de mes publications sur l'art contemporain : outre l'hypothèse qu'elles n'ont pas été lues (ainsi de cette responsable d'un centre d'art qui, m'accueillant pour une conférence, prit soin de me signaler avec candeur qu'elle n'avait pas lu mon livre mais était totalement en désaccord avec mes positions), il semble que ceux qui cultivent un parti pris positif envers un objet ne peuvent comprendre le refus de partager ce parti pris autrement que comme un parti pris inverse, c'est-à-dire négatif. Et lorsque je proteste – comme je l'ai si souvent fait, en privé et en public, y compris dans les droits de réponse qu'il m'arrive encore de demander – que je ne suis ni « pour » ni « contre » l'art contemporain, mais que ma démarche de sociologue consiste simplement à comprendre les raisons pour lesquelles les gens sont « pour » ou « contre », en suspendant tout jugement personnel au profit de la posture de « neutralité axiologique » propre à la sociologie – alors ce n'est pas seulement

³ C'est à cette « guerre culturelle » que j'ai consacré *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* (L'Echoppe, 2000) ainsi que *Guerres culturelles et art contemporain. Une comparaison franco-américaine* (Hermann, 2010).

⁴ A. Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, La Découverte, 2011, p. 87.

⁵ Cf. P. Bourdieu, H. Haacke, *Libre échange*, Seuil/Les Presses du réel, 1994.

l'incompréhension qui surgit mais, souvent, l'indignation : « Comment ! Mais comment osez-vous prétendre à la neutralité ? Ignorez-vous que la neutralité est impossible ? Et puis, elle est indigne, car on a le devoir de s'engager ! ».

C'est ainsi que mettre à distance ses opinions personnelles pour se donner les moyens d'analyser, d'expliquer et de comprendre ses objets – cette noble exigence de tout chercheur qui se respecte – devient dans la bouche de mes contradicteurs une insulte : non seulement je ne serais pas « neutre » mais, en prétendant l'être, je serais soit malhonnête, soit lâche – voire les deux ? (où l'on retrouve le célèbre argument freudien du chaudron : « non seulement votre travail n'est pas neutre parce qu'il ne peut pas l'être, mais encore il ne vaut rien puisqu'il est neutre »).

J'ai appris peu à peu à économiser mon temps : avec des contempteurs fanatiques, amateurs d'art classique ou moderne, ou bien avec des partisans tout aussi inconditionnels de l'art contemporain, il est à peu près inutile d'argumenter, car nous ne nous situons pas dans les mêmes « arènes » : l'arène politico-esthétique du positionnement engagé pour ou contre une tendance artistique n'a rien à voir avec l'arène scientifique de la recherche. Le problème est que seuls ceux qui occupent cette dernière en ont conscience, tandis que ceux qui campent dans la première ne perçoivent tout simplement pas la spécificité de la seconde : inutile donc de s'épuiser à tenter de les convaincre. En revanche, s'agissant d'universitaires appartenant comme moi au monde académique – sociologues, anthropologues, économistes, philosophes ou historiens de l'art – je ne renonce pas à défendre mon point de vue, au nom des valeurs qui devraient nous être communes : les valeurs de savoir, de connaissance, de compréhension du monde. Ce pourquoi l'anathème de Bourdieu, après plus de vingt ans, continue à me paraître indigne.

Or l'incompréhension subsiste : la parution en 2014, dans la « Bibliothèque des sciences humaines » des éditions Gallimard, du *Paradigme de l'art contemporain* a là aussi suscité de semblables contre-sens. Parce que ce livre aurait été utilisé par des détracteurs de l'art contemporain (« Les thèses de Nathalie Heinich ont été influentes chez les dénonciateurs de l'art contemporain », précise sur Wikipédia un de ces « trolls » acharnés à saper les réputations plutôt qu'à informer), il serait une charge contre l'art contemporain. Mais à ce compte tous les hommes politiques de droite qui se complaisent aujourd'hui à citer les thèses « gramsciennes » seraient-ils donc la preuve que le fondateur du parti communiste italien aurait été un conservateur réactionnaire ? Certes, dans un contexte polémique toute proposition qui se démarque du discours développé dans un camp (en l'occurrence le discours de valorisation des œuvres d'art) est forcément utilisé comme argument par le camp adverse – mais qu'y puis-je ? Un chercheur ne peut être tenu pour responsable des mésusages que l'on fait de ses travaux, sauf si, les ayant anticipés, il a choisi de les ignorer. Or en entamant mon enquête sur les rejets de l'art contemporain au tout

début des années 1990, à la suite de celle sur le Pont-neuf emballé par Christo en 1985⁶, je ne pouvais prévoir cette réception aussi intense que contrastée.

Une autre raison de ces contre-sens tient aussi, probablement, à ma détermination de sociologue à m'abstenir de tenir un discours sur « les œuvres mêmes », pour ne les aborder qu'à travers les descriptions et qualifications qu'en font les acteurs à partir de leurs représentations mentales, et dont relèvent les réactions aux transgressions de l'art contemporain qui occupent un tiers du *Triple jeu* : ainsi le commentaire esthétique, qu'il soit spécialisé ou profane, devient non plus la visée de mon travail mais son objet. C'est là une ligne que je tiens aussi fermement que possible depuis mes premiers travaux de sociologue de l'art, persuadée que « l'art » inclut non seulement les œuvres mais aussi les conditions de leur production, de leur circulation et de leur réception – une position qui renvoie à la préhistoire de la discipline la « sociologie de l'art » du temps de Pierre Francastel ou de Lucien Goldmann⁷. Et si le *Triple jeu* traitait de toutes ces dimensions à partir d'un point de vue extérieur au monde de l'art contemporain, en prenant comme point d'observation les réactions des spectateurs « profanes », le *Paradigme* retourne, si l'on peut dire, le gant, en allant regarder ce qui se passe à l'intérieur de ce monde : les conditions d'identification des propositions des artistes contemporains, leur accréditation marchande et patrimoniale, leur appréciation, leur circulation, leur reproduction, etc. De cette position de quasi-*insider* témoigne d'ailleurs son prologue, récit d'une séance de présentation des candidats au prix Marcel Duchamp à laquelle je n'aurais pas dû être autorisée à assister car elle n'était pas ouverte au public⁸.

Enfin, si ce livre revêt une dimension *critique* – et c'est bien le cas – il s'agit de la critique de l'aveuglement de certains de mes collègues envers la spécificité de l'art contemporain et, partant, de son fonctionnement. En d'autres termes, c'est une critique proprement épistémique, portant sur les *outils* de la recherche (les concepts, les méthodes, les postures intellectuelles) et non pas sur ses *objets* (l'art). L'idée de ce *Paradigme* m'est d'ailleurs venue, au début des années 2010, de mon agacement à lire une thèse d'histoire de l'art dont l'auteur confondait manifestement art moderne et art contemporain, inventant des césures non pertinentes et ne voyant pas celles qui sautent aux yeux pour peu qu'on ait identifié la spécificité de ce « paradigme ». Mon agacement s'aggravait du sentiment que si mon *Triple jeu* avait été lu par le doctorant, celui-ci aurait évité les contresens et les impasses dont regorgeait sa thèse. Je dois donc avouer qu'une part d'amour-propre a motivé l'écriture du *Paradigme*,

⁶ L'enquête n'a pu être publiée que trente-cinq ans après grâce à l'obstination d'un éditeur : cf. *Le Pont-neuf de Christo. Ouvrage d'art, œuvre d'art ou comment se faire une opinion*, éditions Thierry Marchaisse, 2020.

⁷ Cf. N. Heinich, *La Sociologie de l'art*, La Découverte-Repères, 2002.

⁸ De cette position ambiguë entre *insider* et *outsider* que j'ai cultivée – plus ou moins volontairement – durant toutes les années où je me suis intéressée à l'art contemporain, témoigne le court essai intitulé *Face à l'art contemporain. Lettre à un commissaire* (L'Echoppe, 2003).

qui aurait dû initialement n'être qu'un article mais qui très vite s'est développé à la dimension d'un livre⁹.

De cette blessure que ressent tout auteur dont les travaux restent sous-exploités, je veux bien admettre que témoigne parfois, dans mes propos, une certaine véhémence. Mais je demande au lecteur de considérer qu'elle ne concerne en rien les œuvres ou les artistes, dont tout ce que je peux affirmer à titre personnel est que parfois ils ou elles me touchent, parfois me navrent, parfois me laissent indifférente – comme à peu près tout un chacun...

Et donc plongez-vous, cher lecteur, dans cette exploration, en tâchant de laisser à l'entrée de ce livre vos *a priori* sur l'art contemporain, qu'ils soient positifs ou négatifs : c'est la curiosité qui doit vous guider et non le souci d'avoir une opinion. Car le monde à explorer n'est-il pas autrement plus passionnant que nos avis à son sujet ?

Nathalie HEINICH
Novembre 2021

⁹ Les blessures d'amour-propre qui président parfois au désir de s'exprimer n'excluent pas pour autant d'autres motivations, telles que le plaisir ludique d'expérimenter de nouvelles voies, comme j'ai eu la chance de pouvoir le faire en répondant à une commande de scénario de bande dessinée dans la « petite bédéthèque des savoirs » : cf. *L'Artiste contemporain* (avec Benoît Ferroumont), Bruxelles, éditions du Lombard, 2016 – et c'est avec cette bande dessinée que s'est achevée la série de mes publications sur l'art contemporain.