

Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*

Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2014,
384 pages

Christophe Bardin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9111>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.9111](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9111)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2014

Pagination : 374-375

ISBN : 978-2-8143-0209-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Christophe Bardin, « Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique* », *Questions de communication* [En ligne], 25 | 2014, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9111>

distance et la méfiance, ce qui réduit considérablement sa capacité d'action. Ces rapports reposent sur une série de représentations stéréotypiques qui servent une dynamique de différenciation avec les autres groupes humains. S'ils sont porteurs d'une vision réductrice de la réalité, ces stéréotypes n'en remplissent pas moins une fonction cognitive essentielle : « En tant que représentations structurantes et bases de prévisibilité, les stéréotypes servent à réduire l'anxiété [...] que l'individu peut ressentir face à quelqu'un qu'il identifie comme un étranger » (p. 76). L'interaction avec l'étranger implique la remise en cause, voir le dépassement des stéréotypes les plus intenable face à un étranger qui se démarque en tant qu'individu.

Dans le chapitre 3 de la deuxième partie, « L'influence des cultures sur la communication » (pp. 99-130), Alexander Frame donne à voir une définition communicationnelle de la culture qui permet de relier les trois aspects du concept de culture dans une perspective globale : « le référent culturel implicite dans les actes de l'individu ; l'actualisation de la culture au niveau des interactions au sein d'un groupe ; et sa dimension symbolique ou "ethnique" liée à des tensions entre différents groupes au sein de la structure sociale » (p. 111). L'ensemble des savoirs qui constituent la culture est partiellement intériorisé par les membres du groupe, sous la forme de traits comportementaux et cognitifs (conscients et inconscients) qui permettent de comprendre et d'interagir avec l'environnement social ou physique. Associés à un système de valeurs, ces savoirs sont mobilisés lors de l'interaction avec des membres d'autres groupes (renforcement symbolique ou évolution des traits comportementaux). Ils participent pleinement de l'approche communicationnelle de la culture à laquelle Alexander Frame souscrit entièrement.

Dans le sixième et dernier chapitre de la dernière partie de l'ouvrage, « Interculturalité et interculturalité » (pp. 247-269), l'auteur rappelle que, à la suite d'un éclairage multipolaire du concept de culture, il est impossible de distinguer le champ de la communication interculturelle de celui de la communication ordinaire : « Il n'y a pas de rupture ontologique entre une situation sociale pouvant objectivement être qualifiée d'interculturelle, et une autre qui ne le pourrait pas » (p. 248). L'interculturalité doit alors être abordée comme une dimension à prendre en compte dans la communication interpersonnelle, liée aux différences entre les groupes de socialisations primaire et secondaire des interlocuteurs.

Dans la conclusion (pp. 271-282) de son ouvrage d'une remarquable intelligence, l'auteur fait reposer son approche d'obédience sémiopragmatique de la

communication « sur une idéalisation de la culture en tant que langue, pour mieux comprendre les interactions en tant que parole, c'est-à-dire comme instances de mise en pratique et de performance des repères culturels, au service de la communication » (*ibid.*). Ces repères culturels intériorisés par les locuteurs sont mobilisés lors des interactions communicationnelles dans un contexte fortement interculturel. Alexander Frame appelle vivement de ses vœux une dé-folklorisation de la communication interculturelle pour pouvoir ensuite construire (et même co-construire dans une dynamique partagée) une meilleure appréhension des multiples appartenances, cultures et identités performées dans les interactions interpersonnelles et intergroupes : « À l'heure d'Internet et de la mondialisation galopante, où les conflits identitaires, à l'échelle mondiale, deviennent une problématique sociale de plus en plus pressante, ce programme de recherches répond à un enjeu majeur pour la vie en société » (p. 289). Dense, riche, solidement documenté et d'une incroyable clarté, l'ouvrage d'Alexander Frame s'impose comme une lecture absolument incontournable pour tout enseignant-chercheur intéressé par les relations fécondes entre cultures et communications.

Alexandre Eyries

ISM, université Nice Sophia Antipolis, F-06200

alex.eyries@yahoo.fr

Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.*

Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2014, 384 p.

L'art contemporain fait débat. Une des difficultés le concernant est le flou et les contradictions qui entourent la locution même. Étymologiquement, la notion de « contemporain » renvoie à une dimension temporelle et sert à caractériser ce qui est actuel. Dans le champ de l'histoire de l'art et des arts plastiques, la formule a un double sens. D'une part, elle délimite une période précise – débutant aux alentours des années 60 pour courir jusqu'à nos jours ; d'autre part, elle définit un pan spécifique de la production artistique. En effet, s'il fait référence aux réalisations de ces dernières décennies, ce terme désigne également un segment bien particulier de celles-ci. Il s'agit le plus généralement de travaux et d'artistes adoués par une certaine critique, des revues et les grandes structures et manifestations – comme la *Documenta* de Kassel ou *Art Basel* – en opposition à d'autres champs ou d'autres démarches – en est exclu tout ce qui relève d'un certain amateurisme ou de l'artisanat

par exemple. Ainsi, en 1999, Nathalie Heinich (*Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éd. de Minuit, 1999, p. 11) écrivait-elle : « Le genre art contemporain ne constitue qu'une partie de la production artistique, il est soutenu par les institutions publiques plus que par le marché privé, il se trouve au sommet de la hiérarchie en matière de prestige et de prix, et il entretient des liens étroits avec la culture savante et le texte ». Et Catherine Millet (*L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2006, p. 7) de préciser : « L'expression art contemporain possède les qualités toutes faites, suffisamment larges pour se glisser dans une phrase lorsque l'on manque d'une désignation plus précise, mais suffisamment explicite pour que l'interlocuteur comprenne que l'on parle d'une certaine forme d'art, et non pas de tout l'art produit par les artistes aujourd'hui vivants et qui sont donc nos contemporains ». Si cette façon de voir ne convainc pas toujours – pour Jean-Marc Poinso (« L'art contemporain, actualité et temporalité », pp. 470-476, in : Laurence Bertrand Dorléac et al., dir., *Où va l'histoire de l'art contemporain*, Paris, Éd. L'Image/Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1997, p. 470) « ce champ ne saurait être une catégorie artistique » –, force est de constater que son usage est aujourd'hui à ce point généralisé qu'il est devenu la norme.

Affinant et dépassant la notion de « genre » utilisée en 1999, Nathalie Heinich – en prenant appui sur les travaux de Thomas Khun dans « la structure des révolutions scientifiques » – propose de définir « l'art contemporain » comme un paradigme artistique. C'est-à-dire comme « un socle cognitif partagé par tous » (p. 43), ce qui suppose un point fondamental, à savoir la notion de rupture ou de révolution pour en changer et le dépasser. Transposer le concept de paradigme dans le monde l'art, et en particulier dans celui des arts plastiques, connaît quelques petits aménagements dont celui d'une cohabitation là ou, en science, il y a inévitablement disparition – à plus ou moins long terme – de l'ancien au profit du nouveau : « Une telle coexistence est facilitée [...] par le fait que à la différence de la vérité visée par la science [...] l'expérience perceptive visée par l'art peut très bien supporter la pluralité à condition de s'inscrire dans des cadres sociaux eux-mêmes pluriels » (p. 51).

À partir de Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Saburo Murakami et Yves Klein, Nathalie Heinich détermine les ruptures visibles et lisibles depuis le début du xx^e siècle et plus encore à partir de 1945 dans le champ des arts plastiques. La dématérialisation de l'œuvre, le caractère hybride et quelquefois éphémère des propositions artistiques comme l'importance

donnée à la démarche au détriment de l'objet en sont des indicateurs forts. Sa démonstration s'appuie aussi sur la complexité d'un art contemporain hétérogène et disparate, volontiers transgressif – au point d'en devenir la normalité – au regard d'un art moderne plus homogène. L'extrême variété des formes et supports qu'accompagne celle des démarches rend aujourd'hui caduque un certain type de connaissance. C'est en quelque sorte la reprise du constat fait par Harald Szeemann en 1969 (*Live in your Head. When Attitudes become Form*, Beme, Kunsthalle) lors de la *Kunsthalle* de Beme qu'il dirige : « Les artistes [entre autres, Carl Andre, Anselmo, Beuys, Richard Long, Hans Haacke, Michael Heizer, Mario Merz, Richard Serra, Bruce Nauman, Robert Morris, Robert Smithson, Oldenburg, Sol lewitt] de cette exposition ne sont pas des faiseurs d'objets, ils cherchent au contraire, à leur échapper et élargissent ainsi ses niveaux signifiants afin d'atteindre l'essentiel en deçà de l'objet, d'être la situation. Ils veulent que le processus artistique soit encore visible dans le produit final et dans l'exposition ».

Pour autant, l'analyse de Nathalie Heinich ne s'arrête pas aux seules œuvres et artistes. Pour que le paradigme existe, la rupture par rapport à l'ancien modèle doit concerner l'ensemble des acteurs. Des collectionneurs aux galeristes, des commissaires aux scénographes sans oublier les structures et les événements, la cassure où le changement est observable et applicable à tous : autonomisation des commissaires d'exposition dont la place et la charge ont considérablement changé, importance des grandes foires et biennales – Bâle et Venise en particulier alors même que les anciens salons tombent en désuétude –, nouvelles façons d'exposer, de montrer, de scénographier; apparition de nouveaux « métiers » ou compétences. Ainsi les transformations notables observées dans une grande partie des œuvres – taille, dématérialisation, fragilité, etc. – posent-elles des problèmes inédits et complexes de transport, d'accrochage, de conservation, mais aussi de droit.

Précis, brillant, remarquablement documenté et illustré d'une multitude d'exemples – l'anecdote savoureuse du voyage de Murakami (p. 79) ou du mur de pureté (p. 135), les exemples éclairants sur les toiles d'Anselm Kiefer (p. 152) ou l'œuvre de Nam June Paik, *Budha's Catacomb* (p. 291) –, l'ouvrage propose une lecture éclairante et finalement inédite d'un art contemporain perçu aujourd'hui, par beaucoup, comme une évidence, mais dont le caractère d'ensemble est trop souvent négligé au profit de l'analyse et de l'examen de quelques catégories.

Christophe Bardin

CREM, université de Lorraine, 57000
christophe.bardin@univ-lorraine.fr