

Katia SCHNELLER, Vanessa THÉODOROPOULOU, dirs, *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours*

Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Histoire de l'art, 2013, 273 pages

Jean-François Clément



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9398>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.9398](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9398)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 357-358

ISBN : 978-2-8143-0233-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jean-François Clément, « Katia SCHNELLER, Vanessa THÉODOROPOULOU, dirs, *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours* », *Questions de communication* [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9398> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9398>

À côté de textes certes fort intéressants comme celui de Vesna Copic et Mirt Komel (pp. 307-320) qui questionnent les rapports entre idéologie néolibérale et politique culturelle et celui de Mathilde Gautier (pp. 357-370) qui analyse le fonctionnement socioéconomique des librairies-boutiques des musées d'art en Europe, dans cette troisième partie consacrée aux régulations économiques et technologiques, nous aurions aimé trouver des contributions aussi impressionnantes, toutes proportions gardées, que celles d'ouvrages fondés sur des enquêtes datant pourtant de 2004 comme, par exemple, *Medienkintheit – Markenkintheit. Untersuchungen zur multimedialen Verwertung von Markenzeichen für Kinder* (Paus-Hasebrink I., 2004, München, Kopaed). Elles montrent l'impact économique de nouvelles formes de culture en même temps que leur enjeu éducatif.

En effet, l'étude montre le transfert interculturel des marques et décrit au moyen d'exemples l'adaptation des produits et des stratégies de marketing aux cercles culturels respectifs. *Harry Potter*, *Pokémon* (monstres de poche), *Sailor Moon* ou *Dragon Ball Z* ne sont pas seulement des films ou des séries télévisés. Ce sont des marques (firmes, entreprises) qui s'emparent de la vie de l'enfant. Au même titre que les parents et le système éducatif (l'École), le marché s'adresse directement aux enfants, le plus souvent sans intermédiaire. Il ne tient pas tant compte de son futur (comme le système éducatif) que de son présent, ce que l'enfant aime, ses préoccupations, ses goûts. Ces marques sont présentes tout azimut dans des films, des jeux, des objets, des héros/personnages, publicités, vêtements sur l'internet, à la télévision, dans des CD, DVD, etc. L'enfant s'attache à un ou des personnages qu'il essaie de retrouver dans ces films, jeux, objets, vêtements, sur l'internet (pas encore beaucoup en 2004 mais énormément en 2014 avec l'ipad), à la télévision, dans des CD, DVD, etc. Une publicité l'accroche en fonction des fictions qu'on lui raconte de toutes les manières et auxquelles il PARTICIPE. Le magnétisme de l'image est clair, l'addiction au jeu évidente.

Les personnages sont un mélange de mythe, de réalité et de fiction, de moderne (Barbie, Harry Potter) et de traditionnel (Cendrillon, Blanche-Neige, etc.). La globalisation du marché introduit ces personnages dans de nombreux pays. Cependant, il y a, comme pour *Pokémon*, des versions différentes au Japon et en Allemagne. Au Japon, c'est la collectivité et l'amitié qui importent, aux États-Unis (et en Allemagne) le sauvetage du monde (« *die Welt retten* ») et l'individu. À côté de ce monde fictionnel global, d'autres objets ou événements culturels font penser aux commerces locaux en face des supermarchés. Ce qui doit

interpeller le chercheur et donne à penser que l'enjeu principal des politiques est sans doute la culture elle-même aujourd'hui encore plus qu'hier. Que devient-elle, façonnée par de nouvelles technologies et des critères économiques pas toujours négatifs ?

En tout cas, les nombreuses études de cas présentes dans le livre de Guy et Jean-Pierre Saez permettent d'appréhender des réalités multiples et complexes. Elles posent la question de l'essence même de la culture et montrent non seulement la diversité des faits, objets culturels et des points de vue, mais aussi des positions économiques, technologiques, des effets de la démocratisation ou de la participation d'un large public. Que les politiques culturelles s'ouvrent et s'intéressent à toutes les manifestations publiques, internationales et de haut niveau, c'est le souhait formulé, après avoir longuement réfléchi avec les auteurs réunis par Guy et Jean-Pierre Saez, aux enjeux actuels des politiques culturelles.

Monique Jucquois-Delpierre

Université Heinrich Heine, Düsseldorf, D-40225
juquois@uni-duesseldorf.de

Katia SCHNELLER, Vanessa THÉODOROPOULOU, dirs, *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours.*

Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Histoire de l'art, 2013, 273 pages

L'ouvrage rend compte d'un colloque qui a eu lieu en mai 2011. Pour mettre de l'ordre dans l'histoire de l'art, les historiens spécialisés eurent pour pratique de se référer à des mouvements artistiques comme le classicisme ou le baroque qu'ils tentèrent de définir le plus précisément possible. Par exemple, ce fut l'objet de l'étude d'inspiration formaliste d'Heinrich Wölfflin dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915, trad. de l'allemand par C. et M. Raymond, Paris, G. Montfort, 2000). On pouvait encore procéder de façon comparative analogue à l'impressionnisme ou à l'expressionnisme qui étaient de véritables mouvements artistiques. Le statut des mouvements qui suivirent, comme *Die Brücke*, le futurisme, Dada ou le surréalisme, est déjà différent puisque ces courants artistiques se présentèrent comme étant des « avant-gardes ». Toutefois, après la Seconde Guerre mondiale, on assista à une multiplication de microcourants artistiques qui continuèrent à se prévaloir de ce statut d'avant-garde, même s'ils n'eurent jamais de développement postérieur, même si on ne vit jamais apparaître ce qu'on aurait pu penser comme étant de véritables arrière-gardes. Surgissent alors des étiquettes comme

arte povera, le minimalisme, le *land art*, l'art conceptuel, Supports/Surfaces, l'art cinétique, le *pop art*, ВМФТ, le *body art*, l'appropriationnisme, etc., sans compter tous les néo quelque chose (néo-fauve, néo-géo, néo-traditionnisme, nouveau réalisme, etc.), ou les post- autre chose (post-impressionnisme, post-minimalisme, etc.).

Les études de ce livre interrogent la nature des concepts utilisés dans le domaine de la critique ou de l'histoire de l'art contemporain. S'agit-il de véritables démarches esthétiques ou de simples marques cherchant à supplanter la concurrence dans un marché qui se développe et se professionnalise ? Certains termes employés naissent de manière anonyme et sont peu à peu adoptés, parfois de manière paradoxale lorsqu'il s'agit de jugements de valeur négatifs (impressionnisme, fauvisme..., p. 17).

D'autres sont créés par des galeristes, des marchands d'art ou des critiques, ce fut le cas pour Pierre Restany, George Maciunas, Germano Celant ou Robert Rauschenberg qui inventèrent, respectivement, les appellations de « nouveau réalisme », « Fluxus », « *Arte Povera* » ou « post-minimalisme » (p. 67).

Dès lors, plusieurs problèmes se posent. Comme il est déjà difficile – sinon impossible – dans l'état actuel des choses, de décrire avec précision une œuvre d'art quelque peu complexe, on comprend qu'il est encore plus malaisé de trouver les points communs entre les œuvres d'un groupe d'artistes. La plupart des concepts sont donc seulement des inventions nominalistes qui ne se décrivent qu'elles-mêmes sans aucune référence à un signifié ayant une quelconque consistance.

Même si l'on réussit à trouver des points communs, il n'est nullement certain que l'innovation linguistique se diffusera dans la langue du producteur de concepts, voire dans d'autres langues pratiquées. D'abord, surtout si elle correspond à un manifeste, ou au moins à des normes précises énoncées par le créateur du concept, l'appellation limite à l'avenir la liberté de création de l'artiste. On comprend donc pourquoi les hommes qui souvent ont choisi l'art pour assurer leur autonomie rejettent de tels cadres qui pourraient vite devenir contraignants pour leur production.

Mais l'ouvrage devient passionnant lorsqu'il souligne que l'intelligence du producteur de concepts n'est pas seule en cause (pp. 49-62). Le champ de l'art contemporain est structuré avec des centres – autrefois Paris, actuellement New York et de plus en plus la Chine – et des périphéries auxquelles s'imposent les termes créés dans les centres artistiques. Ainsi, s'il

vit dans des lieux où les échanges artistiques, sur le plan intellectuel ou économique, sont plus importants, un créateur de concepts aura-t-il plus de chance de voir sa trouvaille adoptée et diffusée. C'est ce qui est apparu lorsque, à la fin des années 50, Paris perdait son importance dans le champ des arts. Le critique Pierre Restany a tenté d'imposer l'expression de « nouveau réalisme » alors que, à New York, où s'était déplacé le centre du marché de l'art au début des années 60, commençaient à se développer des formes très proches de création sous l'étiquette « *pop art* ». C'est cette expression qui a fini par éliminer la première proposition. Il en fut de même pour le concept de « performance » qui s'est imposé au détriment de l'expression d'« art corporel » (pp. 51, 57, 62).

Aujourd'hui, alors que la mondialisation de l'art est en cours, les nantis qui furent jadis des partisans des mouvements nationalistes présents dans les périphéries acceptent désormais la compétition économique généralisée qui leur est favorable. Aussi observe-t-on un reflux des appellations. On conteste alors le principe même du regroupement des créateurs d'art dans des ensembles. On a des doutes sur de tels ensembles définis par le statut de l'artiste, par exemple son origine nationale (Young British Artists, par exemple), par les matériaux employés, par les formes mises en œuvre ou par les finalités recherchées (pp. 27-28).

Cette crise des appellations accompagne des changements de statut des créateurs, mais aussi de ce que peut être une œuvre d'art qui apparaît à la limite, voire en dehors, de l'art tel qu'il était pensé antérieurement.

Si l'histoire de l'art du *xx^e* siècle veut (re)devenir une discipline sérieuse, il y a urgence à faire le ménage et à produire de réels concepts totalement différents de ceux qui ont été utilisés par les acteurs durant cette période de l'histoire où fut remise en question la notion même d'œuvre d'art. Voilà ce pour quoi plaide ce livre dont la première partie, « Quand les mouvements deviennent des étiquettes » (pp. 25-134), est bien plus intéressante que la seconde, « Nominalisme collectif » (pp. 135-258), plutôt consacrée à des études de cas. Une telle réflexion critique a pour fin d'ouvrir l'art à des formes jadis absentes dans l'art occidental, donc d'introduire, comme le tenta autrefois André Malraux, des formes d'art totalement nouvelles dans le champ de la pensée. En un certain sens, la modernité artistique n'est pas encore advenue et elle ne sera certainement pas pensée comme étant une modernité.

Jean-François Clément
clementjf@gmail.com