

Adresse e-mail : olivier.godechot@sciencespo.fr

Disponible sur Internet le 18 avril 2015

<http://dx.doi.org/10.1016/j.soctra.2015.03.005>

Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique, N. Heinich. Gallimard, Paris (2014). 384 pp.

Il y a quinze ans, Nathalie Heinich proposait de croiser sociologie et théorie des genres « pour en finir avec la querelle de l'art contemporain » (*Le Débat*, 1999). Son argument était que partisans et adversaires de l'art contemporain s'enfermaient dans un conflit stérile s'ils refusaient d'admettre que la production et la réception de ces œuvres s'inscrivaient dans un *genre* artistique spécifique : visiter une exposition contemporaine avec des attentes génériques d'ordre classique ou moderne ne pouvait mener qu'à l'incompréhension, voire au rejet.

Le Paradigme de l'art contemporain prolonge cette idée par une enquête plus globale. Si N. Heinich maintient sa qualification comme « genre », elle ne s'en contente plus, « car celle-ci demeure trop limitée à la dimension esthétique » (p. 42). Passer du genre au paradigme lui permet de pousser l'analyse au-delà des rapports de production et de réception des œuvres : sa sociologie interroge la définition de l'artiste, le fonctionnement du marché et des institutions publiques, et les défis posés aux professionnels comme aux amateurs par la transgression permanente des définitions classiques de l'œuvre et de l'artiste.

Récusant une définition chronologique de l'art contemporain comme successeur de l'art moderne, N. Heinich étudie les cohabitations et les nombreux points de friction entre trois paradigmes : ceux de l'art classique, de l'art moderne et de l'art contemporain. Elle demeure sensible à l'historicité du milieu, de son économie et de ses appuis théoriques, invitant notamment le lecteur à dépasser l'approche en termes de « bulle » financière et esthétique qui prévaut depuis le milieu des années 1990. Au sein du paradigme décrit par la sociologue, cette bulle spéculative « ne constitue qu'une forme particulièrement voyante de radicalisation transgressive » (p. 88). Les conséquences de ce mouvement ne sont pourtant pas minimisées : prolifération des foires, mondialisation du marché, flambée des prix pour quelques « stars », radicalisation des contestations, ces phénomènes viennent s'agencer dans le tableau d'ensemble, mais comme autant d'éléments conjoncturels.

L'ambition de l'ouvrage consiste à transposer la dynamique révolution/paradigme conçue par l'épistémologue Thomas Kuhn dans un monde dont la sociologue rappelle les nombreuses différences avec celui de la science. N. Heinich sait combien l'expression « changement de paradigme » est galvaudée. Aussi repart-elle du propos de Kuhn, définissant le paradigme comme « 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 » (pp. 42-43). Elle souligne que « ce n'est pas la nature qui constitue la référence, que ce soit pour la science ou pour l'art, mais bien un autre paradigme ou, du moins, d'autres manières d'expliquer (science) ou de représenter (art) la nature » (p. 47).

L'idée d'un changement de « socle cognitif » plutôt que de la simple émergence d'un genre permet d'envisager l'art contemporain sous des angles variés, allant de la remise d'un prix au casse-tête du transport d'une installation. La principale clé de ce nouveau paradigme étant la mise en question des limites, elle induit un chamboulement du marché et des institutions. Et l'on voit les acteurs du monde de l'art quitter concrètement les paradigmes classique et moderne, dès

lors qu'il s'agit de créer, financer, exposer, conserver, vendre, collectionner, restaurer, assurer, taxer, transporter ou simplement critiquer une œuvre d'art contemporain.

Ce raisonnement aide à comprendre comment ce monde « s'est à la fois internationalisé et 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). L'indifférence, voire l'hostilité, d'une partie du « public cultivé » peut notamment s'analyser en termes de paradigme. Il serait passionnant de voir des sociologues étudier les manifestations des structures analysées par N. Heinich dans des domaines très imprégnés par l'art contemporain, tels que la littérature, la danse, le théâtre ou le cinéma.

Si l'argument est convaincant, l'ouvrage pâtit parfois de son ambition. Proposer un tel panorama en moins de 400 pages oblige N. Heinich à traiter des pans entiers de la réflexion par des formes argumentatives condensées, des récits d'anecdotes ou des renvois bibliographiques qui frustreront le lecteur autant qu'ils le stimulent. La sociologue approfondit peu un aspect dont on la sait pourtant experte : celui des appuis philosophiques et politiques du discours sur l'art et les artistes. On aimerait ainsi mieux comprendre la popularité de *Mille Plateaux* dans les présentations d'œuvres et d'artistes. On est également surpris de voir la question des contestations être traitée de manière interne au milieu (pp. 329-339), comme si les artistes n'interrogeaient plus le politique au-delà de la subversion des institutions culturelles. D'une manière plus générale se pose la question des outils théoriques avec lesquels le monde de l'art contemporain peut se décrire. De quelle manière la sociologue articule-t-elle ses références (Goffman, Kuhn, Goodman...) avec celles qu'emploient les acteurs réflexifs — parfois lecteurs de sociologie de l'art — qu'elle étudie ?

Le paradigme de l'art contemporain marque une étape majeure dans l'œuvre de N. Heinich, d'une part aboutissement d'une réflexion sur la querelle qui agite les mondes de l'art depuis les premières transgressions de Duchamp, d'autre part affirmation d'un regard qui dépasse le débat esthétique tout en l'incluant dans une perspective cohérente. L'ouvrage démontre que la posture goffmanienne, que N. Heinich revendique avec force, ne condamne pas ses tenants à la microsociologie. Inspiré des *Cadres de l'expérience*, le recours à l'anecdote comme « saillance de l'accroc à la norme » (p. 20) s'articule ici avec des considérations macrosociologiques, économiques et juridiques, révélant les structures de ce paradigme : « ce portrait du monde l'art contemporain ne prétend pas être exhaustif mais il se veut, globalement, juste — aussi juste du moins que peut l'être une carte, qui s'appuie sur les saillances mais ne prétend pas restituer l'intégralité du paysage » (p. 342).

Olivier Caïra

Centre Pierre Naville, Université d'Évry Val d'Essonne,

2, rue du Facteur Cheval, 91000 Évry, France

Adresse e-mail : o.caira@free.fr

Disponible sur Internet le 13 avril 2015

<http://dx.doi.org/10.1016/j.soctra.2015.03.011>

Jazz, les échelles du plaisir, O. Roueff. La Dispute, Paris (2013). 268 pp.

Writing the history of a subject from a sociological point of view has emerged as a genre in its own right. In the wake of Pierre Bourdieu's writings on the genesis and structure of the literary world, and of Paul DiMaggio's depiction of the transformation of orchestral concerts, Olivier Roueff has fashioned a history of jazz in France which focuses on the role of intermediaries as links between musicians and the public. Using a keenly manipulated framework of analysis, O.