

Nouveaux Cahiers du socialisme



Un nouveau paradigme Entrevue avec Nathalie Heinich

Stéphane Chalifour

Number 15, Winter 2016

Les territoires de l'art. Art et politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80870ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (print)

1918-4670 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chalifour, S. (2016). Un nouveau paradigme : entrevue avec Nathalie Heinich. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 10–20.

Un nouveau paradigme

Entrevue avec Nathalie Heinich

PROPOS RECUEILLIS PAR STÉPHANE CHALIFOUR

*Sociologue de l'art, directrice de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) français et membre associée au Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC), Nathalie Heinich se consacre depuis plus de trente ans à l'étude de l'art et à la notion d'artiste. Titulaire d'un doctorat de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris, elle a ainsi publié de nombreux ouvrages portant sur les conditions d'existence de l'art, les façons de faire des artistes et la manière de penser les oeuvres. Intéressée par le caractère ambigu du rapport qu'entretient l'art contemporain avec les différents publics, elle faisait paraître récemment *Le paradigme de l'art contemporain*¹. Selon elle, l'art contemporain constitue du point de vue historique une véritable révolution au sens où il renverrait moins à l'œuvre qu'à ce que l'on en dit, moins aux catégories de beau et de laid qu'aux sensations que génèrent des processus transgressifs destinés à faire l'épreuve des limites. « L'acte artistique » ne résiderait plus dans la fabrication d'un objet, mais davantage dans sa conceptualisation, dans les récits qui le sous-tendent et dans les réactions qu'il provoque. Heinich se refuse conséquemment à penser l'art en référence à une espèce d'ontologie « préalable » selon laquelle il y aurait un a priori substantialiste qui en définirait l'essence fondamentale. C'est plutôt empiriquement, au cœur de « l'expérience » de l'art, dans la manière dont les uns et les autres réfléchissent leur relation aux créations que la sociologue plonge son regard. L'art contemporain fait donc voler en éclat les catégories par lesquelles on appréhendait des œuvres matérialisées. Il est, dans son caractère radical, remise en question à la fois de la finalité créatrice (avec la « dématérialisation » de l'œuvre) et de la figure du créateur – ou de la créatrice – qui peut mettre en scène des « expériences » sans même fabriquer d'objet. De ce point de vue, *Fontaine (ou Urinoir)* de Marcel Duchamp marquait en 1917 un moment fondateur. L'opération herméneutique n'est donc plus fonction d'une chose tangible mais de dispositifs, de médiations qui disent et conceptualisent dans une surenchère de performances scandée par l'impératif de la nouveauté radicale. C'est à la lumière de ces réflexions que nous avons voulu discuter avec Nathalie Heinich de la relation manifestement complexe entre l'art et le politique.*

1 Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014.

SC – De par ses spécificités, l’art contemporain renverrait, selon vous, moins à la notion de genre qu’à celle de paradigme. Dans quel contexte ce paradigme a-t-il vu le jour ?

NH – J’en fais la description dans mon dernier livre. Le début du paradigme de l’art contemporain date du milieu des années 1950, mais il y a une préhistoire, et la préhistoire, ce sont les ready-mades de Duchamp qui font partie de ce que j’appelle la grammaire de l’art contemporain. Mais ceux-ci apparaissent, c’est là un paradoxe, en pleine période moderne. Cela dit, le début de l’art contemporain non seulement comme genre artistique, mais aussi comme paradigme, c’est-à-dire comme structuration générale du fonctionnement du monde de l’art, est plus tardif : je donne comme époque initiale Rauschenberg aux États-Unis, Gutai au Japon, Klein en France qui, au même moment et à peu près la même année, font des propositions extrêmement radicales, et qui vont toutes dans le même sens, soit conceptuel, soit minimaliste dans une rupture assumée avec la peinture.



Ai Weiwei, Han Dynasty, Urne avec le logo Coca-Cola, 1994

SC – Vous dites que l’art moderne s’est construit en opposition à l’art classique au sens où il fut, dans sa forme originelle du moins, le vecteur de quelque chose de radicalement nouveau. En quoi, l’art contemporain va-t-il incarner à son tour une transgression ?

NH – C’est une transgression des frontières de l’art tel que le sens commun les considère, et notamment les frontières de l’art moderne. La façon de concevoir l’art contemporain met à l’épreuve la définition même de ce que doit être une œuvre d’art dans le paradigme classique et dans le paradigme moderne. On le voit bien avec les ready-mades de Duchamp, où l’œuvre n’est même pas produite par l’artiste. C’est une transgression majeure des réquisits traditionnels en matière d’art, que ce soit les impératifs de beauté et de bon goût, les règles morales qui gouvernent la décence, le respect de la religion, le civisme, les règles juridiques, etc. Donc le mode d’emploi de l’art contemporain me paraît être lié à cette notion de transgression des frontières ou d’expérience des limites.

SC – Dans sa version hyperconceptualisée, l’art contemporain peut sembler inaccessible d’autant plus qu’il est d’emblée rébarbatif à la recherche du beau. De quelle manière doit-on recevoir cet art ?

NH – Il n’y a aucune obligation à « recevoir » cet art. On fait ce que l’on veut avec l’art. Les œuvres d’art ne souffrent pas du fait d’être mal regardées ou pas regardées, parce que ce ne sont pas des êtres vivants. On a toute latitude de faire ce que l’on veut, puisque cela n’a aucune incidence. Cela étant dit, ce n’est qu’une tendance de l’art contemporain qui est conceptuelle, et éventuellement difficile à appréhender à partir des attentes classiques d’émotion, de sensation ou d’empathie avec l’artiste. Mais on a aussi, et cela s’est énormément développé ces dernières années, des tendances beaucoup plus accessibles – très sensationnalistes éventuellement très kitsch – qui empruntent à la culture populaire, comme les œuvres de Jeff Koons, de Damien Hirst, de Takashi Murakami, qui sont à l’opposé de l’art conceptuel difficile d’accès. Au contraire, c’est un art qui est capable de séduire des gens qui n’ont aucune culture.

SC – Du fait des moyens mis en œuvre et de l’envergure de certaines propositions, est-ce que l’art contemporain n’aurait pas contribué à un accès plus grand aux œuvres et aux artistes, en somme à une démocratisation ?

NH – Pas du tout ! Au contraire, il y a tout un pan très important de cet art qui est un pan assez intellectualiste et de toute façon en rupture avec les attentes du grand public. Par définition, l’art contemporain ne peut que décevoir les attentes du grand public, celles notamment des gens les moins cultivés, ayant le moins de ressources. L’idée d’un art contemporain qui serait du côté de la

démocratisation est donc une idée absolument antinomique de la définition même de l'art contemporain.

SC – Mais l'art ne porte-t-il pas aussi un discours philosophique souvent centré sur la « participation » du public et amenant ce dernier à ouvrir ses propres frontières conceptuelles ? Solliciter l'engagement par l'art, n'est-ce pas une forme d'engagement politique, en ce sens où il y a une transformation de la perception même de la société ?

NH – Il existe en effet certaines tendances de l'art contemporain relevant de ce qu'on appelle « art participatif », où le public intervient dans la conception ou la diffusion de l'œuvre. Mais tout dépend de ce qu'on nomme « politique » : si est « politique » tout ce qui modifie la perception du monde commun, alors toutes les formes d'art sont politiques, de même que la science, de même que la technique, de même que la télévision, le cinéma et les activités de loisir – bref, pas grand-chose alors n'échapperait au « politique », mais je ne vois pas très bien ce que peut apporter l'usage d'un terme aussi polysémique. Si en revanche on considère comme « politique » tout ce qui modifie *réellement* le monde commun, le partage des ressources, le partage du pouvoir, etc., alors je ne vois guère que les activités militantes pour porter effectivement un tel projet. Et je ne comprends pas bien pourquoi ceux qui valorisent ce type d'engagement préfèrent le chercher dans l'art, où il est pour le moins marginal, plutôt que dans l'action politique proprement dite. Serait-ce parce que l'engagement par l'art serait une façon élégante de ne pas choisir de s'engager politiquement ?

SC – L'art contemporain serait donc, pour l'essentiel, un art élitiste ?

NH – D'après mes enquêtes, les mouvements d'opposition et de réactions très violentes contre l'art contemporain sont le plus souvent, sinon presque toujours, des mouvements liés à des œuvres dans l'espace public. Donc l'effet de mise en public, c'est-à-dire l'exposition devant des gens qui ne font pas la démarche d'aller au musée (*a priori* pas forcément très cultivés ou n'ayant pas des pratiques culturelles très élaborées) incite plutôt les gens à réagir négativement, comme on vient de le voir avec l'affaire McCarthy à Paris². Ce n'est pas parce qu'un art est dans l'espace public qu'il séduit le public. Au contraire, le fait qu'il soit en rupture avec les codes de l'art tels que le public les attend fait que dans l'espace public il est encore plus problématique que dans les musées, où ne vont que des gens qui savent à peu près à quoi s'attendre, et du coup sont relativement plus à même d'apprécier ou en tout cas d'accepter.

2 Voir Emmanuelle Jardonnet, « McCarthy agressé pour l'érection d'un arbre de Noël ambigu, place Vendôme », *Le Monde*, 17 octobre 2014.

SC – Que dit cet art sur nos sociétés contemporaines ? Est-il porteur d’une critique sociale et d’une vision nouvelle du monde ?

NH – La réponse est forcément complexe. Il faut faire la différence entre ce que font les œuvres, ce que disent les artistes et ce que disent les intermédiaires de l’art. Ce que font les œuvres en matière de critique, c’est essentiellement de heurter les attentes d’un grand public plus ou moins cultivé qui attend de l’art ce qu’on attendait du temps du paradigme classique ou du paradigme moderne. Elles ont un véritable effet, mais qui est plutôt un effet de déception des attentes. Quant aux artistes, tout dépend lesquels : il y en a qui ont un discours militant, critique, et d’autres qui ont un discours qui n’a rien à voir avec la politique ni avec la critique. Pour ce qui est des intermédiaires, en l’occurrence surtout des critiques d’art, des commissaires d’expositions, enfin ceux qui commentent ces œuvres, on assiste depuis à peu près une génération à une tendance à investir l’art contemporain d’une visée critique. Mais c’est essentiellement quelque chose qu’on trouve dans les discours des commentateurs. Encore faut-il les trouver dans les œuvres et dans les propos des artistes, ce qui est rarement le cas, sauf pour quelques artistes qui ont des postures engagées, plus ou moins militantes, et qui assument directement la visée critique. Mais c’est exceptionnel.

Cette question renvoie à une idée qui est, là encore, tout à fait particulière, selon laquelle l’art, et notamment l’art contemporain, devrait avoir une visée subversive. Or il s’agit d’une formation idéologique assez récente, assez particulière, et disons assez peu en phase avec une grande partie de ce qu’on observe dans l’histoire de l’art.

SC – Que dire des artistes issus de la rue comme JR³, dont les actions photographiques dans les milieux sociaux défavorisés sont parfois considérées comme un enjolivement de la pauvreté ? L’art contemporain peut-il être paradigmatique s’il contient tout et son contraire ?

NH – L’incitation à l’engagement peut prendre deux directions : soit sociale, lorsqu’on cherche à améliorer le sort des défavorisés, soit politique, lorsqu’on cherche à faire en sorte qu’il n’y ait plus de défavorisés. Ce même clivage s’observe également dans les formes d’art dites « engagées ». La question demeure cependant la même : en quoi les propositions des artistes changent-elles *réellement* les choses ? Vont-elles au-delà des déclarations d’intention ? J’attends la réponse...

3 D’origine tunisienne, JR est un photographe controversé qui se qualifie d’activiste urbain. Il a notamment élaboré des montages dans plusieurs grandes villes du monde. En 2007, il a réalisé *Face 2 Face*, « expo photo illégale » où d’immenses portraits d’Israéliens et de Palestiniens se faisaient face dans huit villes palestiniennes et israéliennes et de part et d’autre du mur de sécurité.

SC – Historiquement, on a l'idée que l'artiste, ce créateur – ou cette créatrice – inspiré, contribue à cristalliser des tendances à l'œuvre dans le monde social, comme s'il se faisait le traducteur de son époque, et son œuvre, l'expression d'un univers idéalisé, voire d'une forme de projection propre à nous élever vers quelque chose de transcendant. Or l'art contemporain, dites-vous, renvoie davantage à une pratique, à un système que sous-tendent à la fois des regards et des discours qu'à une œuvre proprement dite. Cela n'est-il pas déroutant ? N'est-ce pas plutôt l'expression d'une crise de l'art au sens où tout un ensemble de processus s'est pour ainsi dire substitué à l'œuvre ?

NH – Cela n'a jamais été le cas. Tout ce que l'on peut dire, c'est que cette idée d'un art porteur d'avant-gardes, de subversion, de renouvellement est une idée très datée (en gros le milieu du XIX^e siècle), liée à des changements dans le statut des artistes. C'est une visée qui n'a pratiquement jamais été réalisée dans l'histoire. Un art qui est à la fois avant-gardiste du point de vue esthétique et subversif du point de vue politique renvoie à une attente effective, mais dans la réalité on ne l'a vue réalisée que de façon extrêmement sporadique. Un peu avec le mouvement surréaliste, un peu avec le mouvement suprématisme, un peu autour de mai 1968, mais de façon extrêmement marginale. Encore une fois, un art réellement avant-gardiste du point de vue esthétique ne peut pas plaire aux masses, puisque l'avant-garde se définit précisément par le fait de déjouer les attentes communes; or les masses n'ont pas, par définition, la culture nécessaire pour apprécier des œuvres qui déçoivent leurs attentes. Les œuvres d'art les plus engagées politiquement ont presque toujours été des œuvres médiocres, comme avec le réalisme socialiste, et les œuvres réellement innovantes du point de vue esthétique n'ont jamais été des œuvres engagées politiquement, ce qui se comprend parfaitement. On ne peut pas jouer sur les deux tableaux, ils sont antinomiques. On a donc cette espèce d'idéal d'un art qui serait à la fois novateur esthétiquement et subversif politiquement, mais c'est un idéal, encore une fois, très marqué historiquement, et qui n'a pratiquement jamais rencontré de réalisation effective. Or ce qui me paraît devoir être interrogé, c'est plutôt cette attente, et non pas l'art lui-même, qui n'a pas grand-chose à voir avec ce qui est investi sur lui.

SC – Vous dites que la « dématérialisation », la « conceptualisation », « l'hybridation », « l'éphémérisation » et la « documentation » forment le paradigme de l'art contemporain. Or ce caractère proprement éphémère des œuvres conjugué au rythme endiablé des « productions » donne l'impression d'un rapport au temps qui obéit davantage à la logique marchande, laissant entrevoir un univers entièrement instrumentalisé par le marché.

NH – Là aussi je pense que c'est une vision bien particulière. Ce qui motive cette accélération des choses et cette hyperproduction, c'est plutôt l'emballement de ce que j'appelle le régime de singularité. Dans un univers de valeurs où il faut

innover, où il faut être original, où il faut apporter des choses que d'autres n'ont pas apportées, il y a forcément une sorte d'obligation à produire toujours plus de choses novatrices, des choses qui n'ont pas été faites. De plus, la population des artistes a augmenté de façon vertigineuse depuis une génération, l'art étant une occupation qui attire énormément de gens; et, dès lors qu'il y a autant de gens en concurrence, ils sont obligés d'en faire beaucoup pour se démarquer des autres. Cet emballement du régime de singularité a évidemment des répercussions marchandes, parce que ça alimente le marché. Mais il y avait aussi des prix faramineux attribués à des œuvres du temps où on était dans l'art classique ou dans l'art moderne, dans un marché beaucoup moins profus. En effet le marché profite de cette offre surabondante; les effets spéculatifs, les effets de distinction font que les gens investissent, spéculent sur l'art et achètent. Il y a donc à la fois une offre très abondante, des demandes très fortes liées à tout ce qui peut être investi sur l'art et du coup un marché absolument foisonnant.

Le problème n'est pas là, me semble-t-il, parce que je ne vois pas à qui ça peut faire du mal qu'il y ait beaucoup d'œuvres à acheter et qu'il y ait beaucoup d'acheteurs. Au contraire, cela fait vivre beaucoup de gens. Le problème est plutôt le suivant : est-ce que les artistes créent en fonction de la demande présumée ? Quand le marché prédétermine la production, là, en effet, on a un risque d'inauthenticité, de répétition, de vulgarisation. Mais ça, c'est plutôt le problème des artistes. C'est vrai que certains artistes utilisent les possibilités du marché pour faire des choses qu'ils ne feraient pas forcément s'ils n'avaient pas la certitude de vendre, mais tous ne font pas ça. Encore une fois, ce n'est pas « le marché » en tant qu'entité qui serait responsable de cela, car le marché n'est pas un être vivant, mais une construction mentale. Ce qui est responsable de cette surabondance marchande, ce sont les artistes qui produisent.

SC – Mais le marché ne génère-t-il pas une logique qui structure le comportement des acteurs ? Dans un documentaire présenté récemment (2014), *Art illimité*, le cinéaste Bernard Hébert revient sur cette dichotomie entre valeur « émotionnelle » et valeur marchande.

NH – Tant qu'on raisonne avec des abstractions – telles que « le marché », on ne peut rien comprendre à la réalité de ce qui se passe. « Le marché », ce sont des producteurs, des diffuseurs, des acheteurs, petits et gros; ce sont des objets, des personnes, des actions, des institutions; ce sont des offres et des demandes, etc. En tant que sociologue, je ne connais que des acteurs concrets à qui attribuer des actions : les représentations abstraites, comme « le marché », sont des raccourcis utiles pour faire des slogans, mais totalement contre-productifs pour peu qu'on essaie de penser réellement le monde.

SC – Vous faites allusion, dans votre dernier livre, à un canular parodiant l’univers de l’art contemporain qui verrait circuler n’importe quoi. Dans son ontologie propre, cet art ne renvoie-t-il pas finalement au caractère éclaté de notre époque, voire à la dissolution de l’idée même de société ?

NH – J’ai cité ce canular parce qu’il montre comment des gens peuvent s’amuser avec toutes ces critiques sur l’art contemporain, sous une forme éventuellement ironique. Je pense que l’idée d’une société non fragmentée est une illusion et que ce sont plutôt les progrès de la sociologie qui ont permis de mettre en évidence des effets de pluralisme, de pluralité et de fragmentation qui ont toujours existé, mais qui n’étaient pas perçus parce qu’on avait plutôt tendance à voir les effets de rassemblement, de communauté, de collectivité. Je ne vois pas en quoi l’art contemporain serait plus fragmenté que l’art moderne ou classique, mis à part ce que je vous ai dit sur le nombre bien supérieur d’artistes et, du coup, le nombre bien supérieur de propositions. Il continue à y avoir des mouvements, des écoles, des styles. Il continue à y avoir des gens qui ont des goûts très différents.

SC – Lorsqu’on pense à l’art classique, on a cette idée des artistes animés et inspirés par toute la dimension religieuse d’une époque et qui tentent de représenter, à travers leurs œuvres, ce que leur inspire la transcendance. N’avions-nous pas là un continuum dans la logique des représentations et l’investissement de l’artiste qui n’existe plus ?

NH – C’est vraiment un effet d’illusion. Dans l’art classique, vous pensez sans doute aux grandes œuvres classiques sélectionnées par l’histoire de l’art, et qui sont essentiellement ce qu’on appelle de la peinture d’histoire, c’est-à-dire des tableaux religieux qui représentent des scènes historiques : c’était le genre majeur, et donc le genre surreprésenté dans les musées. Vous ne voyez pas cependant qu’une très grande partie de la production relevait des genres mineurs : des paysages, des portraits, des natures mortes, des scènes de la vie quotidienne qui faisaient l’essentiel de la production artistique. Il y avait donc à cette époque une multiplicité de genres et de propositions picturales. Aujourd’hui, comme on est au temps présent, l’effet de sélection n’a pas encore joué, donc on voit le tout de la production, et on a l’impression que ça part dans tous les sens. Je suis sûre que dans deux siècles, l’histoire de l’art aura sélectionné un certain nombre de choses, ce qui permettra une perception beaucoup plus homogène.

SC – Comment décrire alors le lien entre le politique et l’art contemporain ?

NH – On assiste depuis une génération à un retour de l’idée d’engagement politique des artistes, mais qui est encore très limitée. Certains artistes se réclament d’un art politique, mais ils sont un tout petit nombre et souvent peu

reconnus. Ce sont surtout des jeunes, qui sont dans une logique de solidarité objective avec les gens ayant peu de ressources. Ils sont pour ainsi dire en empathie avec ce qu'on appelle les « dominés », donc plus à même de s'engager. Par affinité, ces artistes se solidarisent avec les gens dont ils ont envie de prendre la défense. Cela dit, l'art engagé est devenu un sous-genre de l'art contemporain. C'est en effet très tentant pour de jeunes artistes aujourd'hui de s'inscrire dans cette mouvance de l'art politique engagé, parce qu'elle est très bien identifiée, parce qu'elle a ses spécialistes et que cela leur permet de s'installer dans une niche relativement bien cadrée.

Je crois que certaines catégories idéologiques n'ont pas pour but de comprendre la réalité, mais de l'orienter. Mon rôle de sociologue, ce n'est pas d'avoir une action sur la réalité; c'est de donner des outils de pensée et mes outils sont efficaces dans la mesure où ils décrivent le réel. Or le réel, ce n'est pas l'idée que l'art aurait une fonction subversive par définition, ça, c'est de l'idéologie.

SC – Que serait aujourd'hui un art politiquement subversif ? Est-il même encore possible de provoquer dans un monde qui semble tout tolérer ?

NH – Si vous en trouvez, dites-le-moi ! Pour qu'il y ait un art subversif, il faudrait qu'il ait une action politique. Pas seulement qu'il y ait une intention, mais qu'il y ait soit une action révolutionnaire du point de vue politique, soit des actions concrètes au profit des populations défavorisées. Je ne vois pas très bien ce que ça peut être. Le problème, c'est que l'art en général, et plus particulièrement l'art contemporain, s'exerce non pas dans la société en général, mais dans le monde de l'art, c'est-à-dire dans un monde assez clos, fait d'intermédiaires spécialisés, d'acheteurs, de publics et d'autres artistes. Son action s'exerce dans ce monde-là, ce qui pose la question d'une action qui puisse sortir de ce monde. C'est très difficile, il faudrait sans doute faire de l'« agit-prop »⁴. Cela va éventuellement exister du côté du théâtre, du cinéma documentaire, du côté des formes d'art qui passent beaucoup plus par la parole, par la mobilisation, mais en matière d'art plastique, c'est quand même assez difficile de mobiliser des foules qui iraient manifester sur la base d'une image ou d'une sculpture.

SC – Devons-nous comprendre qu'il y a un radicalisme de la forme sans finalité politique ? Susciter de l'émotion, de l'intensité, de la participation dans une expérience où le « senti » prime ne traduit-il pas le triomphe d'une posture purement esthétique désincarnée des enjeux réels ?

NH – Bien sûr que le radicalisme de la forme est totalement déconnecté d'une finalité politique ! Pourquoi s'imaginer que les deux doivent aller de pair alors que, comme je l'ai expliqué plus haut, ils sont antinomiques, puisque les

4 Agitation-propagande.

formes les plus radicales sont les plus difficiles à accepter par les moins dotés en capital culturel ? Quant à ne justifier l'expérience artistique que par son lien avec des « enjeux réels », c'est être à l'exact opposé de ce qu'a toujours été l'art, à savoir une expérience renvoyant à l'imaginaire, à l'émotion, au plaisir.

SC – Mais que souhaitait Picasso, par exemple, lorsqu'il a peint *Guernica* ? Est-ce que l'art ne serait pas d'abord un état de conscience individuel qui par la suite devient conscience collective, pour ultimement engendrer des changements notables ?

NH – *Guernica* est l'une des deux seules œuvres de Picasso (avec *Massacre en Corée*) à avoir une dimension sociale et politique. Or il a produit des milliers d'œuvres... Encore une fois, lire l'expérience artistique en fonction des critères de l'action politique est se condamner à ne rien y comprendre.

SC – Un militant pourrait croire que l'univers de l'art est finalement une sphère complètement hermétique, pratiquement coupée du monde et fondamentalement travaillée par les forces du marché. Si le régime de singularité propre à l'art contemporain entraîne, dans sa logique de surenchère, une radicalisation du principe transgressif (« dès lors que les productions se sont socialisées, intégrées (et) acceptées ») et qu'en ce sens il existe une espèce d'injonction à innover, ne peut-on pas conclure que toute création renvoyant à une posture critique est vouée à la récupération ?

NH – Je ne dirais pas qu'elle est vouée à la récupération. Je dirais que toute forme de production qui débouche sur un achat – ce qui est le cas de tout ce qui permet aux gens de gagner leur vie – est forcément prise dans un marché. Cela fait partie de la vie des sociétés depuis toujours. Ce qui se passe avec l'art, c'est que s'est développée, notamment depuis l'époque moderne et même un peu avant, l'idée que l'art devrait être en dehors du marché, c'est-à-dire qu'il ne devrait avoir de fonction autre que spirituelle ou politique ou de pure délectation esthétique. Du même coup, tout ce qui relève de l'échange marchand est *a priori* considéré comme suspect dans le domaine de l'art. Or dans le domaine de la production des fruits et légumes, ça paraît normal. Le fait qu'on parle du marché à propos de l'art vient simplement du fait que le marché a été décrédibilisé en tant qu'instance de justification de l'activité artistique. Cela ne veut pas dire que le marché est plus présent ou moins présent que dans d'autres domaines. Vous parlez en tant que militant : moi je dis qu'en tant que militant, ce qu'un artiste peut faire de plus efficace lorsqu'il veut s'engager politiquement, c'est de s'engager dans un parti ou dans une association. Mais vouloir militer en faisant de l'art me paraît une double erreur. En général, on aboutit à faire de l'art médiocre et de l'action militante inefficace parce que limitée au monde de l'art, sans aucune prise sur la réalité. De l'art médiocre parce qu'un art avec des visées directement

politiques, qui ne soient pas des visées esthétiques, est en général un art toujours en retard par rapport à ce qui se fait de plus novateur et de plus intéressant.

SC – Est-ce qu'on pourrait dire aujourd'hui que l'art dérange encore ?

NH – Bien sûr, l'art contemporain, puisque c'est sa définition, dérange forcément tous ceux qui ont en tête le paradigme moderne ou le paradigme classique. On le voit avec les innombrables réactions de rejet, de protestation auxquelles il donne lieu. Mais ce n'est pas l'art en général, c'est l'art contemporain en tant qu'il repose, justement, sur le fait de devoir transgresser les attentes et expérimenter les limites. Mais en quoi est-ce une avancée que de déranger ? Le fait d'être dérangeant est devenu une valeur dans la seconde moitié du XX^e siècle, mais il y a eu d'autres époques où ce qui était considéré comme une valeur, c'était de faire communauté, c'était de relier les gens les uns avec les autres. C'était d'élever spirituellement les esprits. On peut poser la question, mais avant de la poser, il faut se demander de quel type de valeurs relève l'attente que l'art soit dérangeant.

SC – Quel est l'avenir de l'art ? Est-il encore possible qu'il puisse y avoir un au-delà paradigmatique à l'art contemporain ?

NH – C'est là-dessus que se termine mon livre. Ce que je dis, c'est qu'en régime de singularité on ne peut jamais rien prévoir et que l'imprévisible est toujours le plus probable. Je serais donc bien en peine de prédire quoi que ce soit.