

Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique

Nathalie Heinich

Numéro 16, printemps 1991

Art, artistes et société

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1002127ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1002127ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Heinich, N. (1991). Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique. *Cahiers de recherche sociologique*, (16), 43–54. <https://doi.org/10.7202/1002127ar>

Résumé de l'article

L'auteure se propose d'identifier les conditions et les contextes qui permettent de parler de carrière artistique. Au départ, elle précise que la notion de carrière renvoie à une standardisation des trajectoires biographiques et des formes de la réussite, ce qui les dépersonnalise et les désingularise. Par la suite, elle précise que, contrairement à la réussite professionnelle courante, la réussite artistique moderne exige à la fois une certaine personnalisation des moyens et une certaine dépersonnalisation des fins. Ainsi, la réussite moderne en matière artistique implique non seulement la valeur monétaire et symbolique des oeuvres, mais aussi leur multiplication, ce qui constitue une désacralisation brutale des oeuvres qui répond symétriquement à une sacralisation des créateurs. Aujourd'hui, une carrière artistique réussie passe donc par l'imposition d'un modèle où la personne de l'artiste joue un rôle aussi important que l'oeuvre. L'auteure termine son analyse en montrant à l'aide de trois cas de figure, Duchamp, Dali et Picasso, comment l'anormalité se fait norme dans les cas de réussite. Elle conclut en faisant remarquer que ces trois artistes ont fait exploser la notion de carrière en art parce que leur réussite a ouvert des voies à la fois incontournables et impraticables par d'autres compte tenu du fait que les modèles qu'elles constituent sont inimitables.

Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique¹

Nathalie HEINICH

Il y a aujourd'hui comme un soupçon de paradoxe et même de provocation à parler de "carrière d'artiste": l'expression révèle l'antinomie entre la notion de *carrière* et celle d'*artiste*. Selon le dictionnaire, la carrière est cette "voie où l'on s'engage", cette "profession qui présente des étapes, une progression". Mais c'est une voie déjà frayée par d'autres. Et que viendrait faire alors l'artiste moderne qui a pour tâche d'inventer des chemins nouveaux sur un trajet déjà bien balisé où il ne serait ni le dernier ni, surtout, le premier?

Car dans sa dimension proprement "professionnelle", au sens sociologique du terme², la notion de carrière renvoie à ces univers où la réussite passe par la réalisation d'un parcours standardisé, de poste en poste, dans une progression hiérarchique dûment formalisée. Elle trouve ainsi sa réalisation par excellence dans la diplomatie qu'on appelle d'ailleurs souvent, sans autre précision, "la carrière". Cette standardisation des trajectoires biographiques et des formes de la réussite implique, du même coup, une certaine dépersonnalisation: comme l'indique bien le terme même de "poste", typique des occupations bureaucratiques décrites par Max Weber³, impliquant que la position occupée se trouve définie antérieurement à la personne qui l'occupe, et indépendamment d'elle.

La dépersonnalisation des *moyens* de la réussite n'exclut pas, cependant, la personnalisation de ses *fins*. Car ce qui est en jeu dans une carrière c'est, essentiellement, une ambition individuelle, qui vise à augmenter la grandeur de la

¹ Une première version de ce texte a été publiée sous une forme condensée dans la revue suisse *Du* (no 5, mai 1990): "Die Kunst, ein Eimaliges Modell zu sein".

² Pour une application des théories sociologiques de la "profession" au statut des artistes plasticiens, voir R. Moulin, "De l'artisan au professionnel: l'artiste", *Sociologie du travail*, no 4, 1983. Pour une application du concept de "professionnalisation" à l'histoire de la peinture, voir N. Heinich, "Académisme et professionnalisme", *Revue suisse de sociologie*, no 1, 1989.

³ *Économie et société*, Paris, Plon, 1971.

personne. Cette ambition par conséquent pourra être discréditée comme "carrière", qui s'exerce au détriment d'une grandeur d'intérêt général: soit la grandeur collective d'une institution, d'une nation, d'une cause (en laquelle on s'efface derrière sa mission); soit encore la grandeur durable d'une œuvre, en laquelle on tend à s'incarner pour ainsi dire dans un objet, dont la grandeur se mesure à sa capacité à résister à la dégradation du temps⁴.

Or cette double et contradictoire caractéristique de la carrière — *dépersonnalisation* des moyens à travers la standardisation, et *personnalisation* des fins à travers l'ambition — attende fondamentalement aux valeurs qu'incarnent par excellence, aujourd'hui, les artistes. Ces valeurs sont, d'une part, la *singularité*, qui fait de la personne du créateur, authentifiée par la signature, le porteur privilégié de toute innovation, de toute invention (sur le modèle des "avant-gardes" telles qu'elles existent depuis environ un siècle): singularité bien évidemment antinomique de toute standardisation. Et, d'autre part, l'*intemporalité*, en laquelle la capacité à résister à la dégradation des corps et à la contingence des moments d'une vie se mesure à la pérennité d'un objet constitué en œuvre et, comme telle, appelée à survivre, dans la postérité, à la personne de son auteur, et ainsi à le dépasser: intemporalité à laquelle ne peut certes prétendre la plus réussie des carrières (sauf à se transformer en "destin" héroïque promis à la légende).

C'est pourquoi la réussite artistique, dès lors que sous sa forme moderne elle comporte une certaine exigence de singularité dans sa démarche et d'intemporalité dans ses résultats, implique à la fois la *personnalisation des moyens* — autrement dit, l'invention de chemins nouveaux ouverts par un individu isolé face à la tradition; et la *dépersonnalisation des fins* de la réussite — autrement dit, la création d'objets appelés à cristalliser, durablement, des valeurs reconnues bien au-delà de la personne de l'auteur, semblable en sa finitude temporelle et spatiale à n'importe quel être humain.

1 Une carrière type

Et pourtant, rien n'interdit de montrer qu'on peut "faire carrière" dans l'art aussi bien que dans la politique, l'administration ou les affaires: c'est même là l'une des principales missions de la sociologie de l'art, traditionnellement vouée à dé-particulariser des phénomènes que le sens commun tend à isoler comme n'appartenant pas au monde ordinaire. C'est ainsi que dans les arts plastiques tels qu'ils se pratiquent aujourd'hui, on pourra décrire les principaux moments d'une vie professionnelle réussie, à travers l'intégration progressive au marché de l'art⁵, grâce

⁴ Pour une analyse plus approfondie de la notion d'œuvre voir notamment H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris Calmann-Lévy, 1961 et 1983 (première édition 1958).

⁵ Voir R. Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minit, 1967, et "Le Marché et le musée — la constitution des valeurs artistiques contemporaines", *Revue*

à la reconnaissance par les quatre cercles successifs que constituent les pairs, la critique, les marchands ou mécènes et, enfin, le public⁶. La réussite pourra donc s'évaluer en fonction de critères relativement standards, qui se résumeront à une double caractéristique: capacité à rendre *monnayables* les œuvres, et *visible* la personne de leur créateur, ou, plutôt, son nom.

On trouvera donc, tout d'abord, l'exposition: collective (par exemple, dans un salon de peinture), puis individuelle, en galerie. La prise en charge de l'artiste par une galerie marque, avec l'intégration dans le marché des œuvres, un moment capital de "l'entrée dans la carrière". Avec les expositions viennent, éventuellement, les commandes publiques, ainsi que les articles, dont la collection, réunie aussi soigneusement que possible dans un dossier de presse, établira, par la quantité et la qualité des textes, l'état (de préférence évolutif) de la reconnaissance par la critique. Tout aussi évolutif est l'état des cotes assignées aux œuvres, d'année en année, d'après les estimations établies par les experts à partir des données du marché — transactions en galeries, passage en salles des ventes, présence dans les collections privées et publiques.

Dès lors, le "profil" de la carrière ne se trace plus seulement d'après la succession discontinue des expositions et des apparitions dans la presse (de la presse spécialisée à la presse non spécialisée, qui indique un élargissement de la notoriété); ni non plus d'après la somme des qualificatifs qui auront été attribués par les critiques au travail de l'artiste; mais également d'après cette courbe continue qu'est l'accumulation des chiffres, auxquels se mesure la valeur marchande attribuée aux œuvres, parfois longtemps après la mort de l'artiste et d'autant plus longtemps, bien sûr, qu'il aura mieux réussi. Cette courbe des cotes contribue à formaliser l'indicateur de la réussite: aisément contrôlable, visible sous forme de diagramme et, surtout, comparable aux courbes réalisées par ces concurrents que sont les autres artistes⁷.

Enfin, au sommet de la carrière, on notera la présence de l'artiste dans les grandes institutions: musées, commissions officielles, académies. Ce peut être là, certes, une preuve ultime de réussite artistique. Mais c'est une preuve ambiguë, car toujours discréditable au nom des valeurs d'intériorité et d'authenticité qui régissent l'univers artistique moderne; et discréditable, éventuellement, par l'artiste lui-même, partagé entre le désir de "réussir" dans le monde, et la conscience qu'une réussite trop *mondaine* peut, à terme, signifier l'incapacité à voir son travail perdurer au-delà de la simple notoriété parmi les contemporains, au-delà des limites

française de sociologie, XXVII, no 3, juillet-septembre 1986. Voir également R. Moulin, J.-C. Passeron, D. Pasquier, F. Porto-Vasquez, *Les Artistes — essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

⁶ Sur ce point voir notamment A. Bowness, *The Conditions of Success — How the Modern Artist Rises to Fame*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

⁷ À ce sujet voir par exemple A. Verger, "L'Art d'estimer l'art — comment classer l'incomparable?", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nos 66-67, mars 1987.

de ce monde, au-delà de sa propre mort: dans la postérité qui, seule, sanctionne vraiment les valeurs de la création⁸.

Il se peut ainsi que le refus de tout rabatement des formes de la réussite sur les valeurs du monde ordinaire, amène l'artiste à rejeter ou, du moins, à relativiser les marques traditionnelles de la reconnaissance publique: reconnaissance marchande par le public⁹, ou encore reconnaissance institutionnelle par les distinctions, les postes ou les décorations¹⁰, qui sanctionnent l'aboutissement d'une carrière. Car en "entrant dans le jeu" du marché et des institutions, l'artiste ne court pas seulement le risque de se discréditer en apparaissant comme guidé par ces valeurs opposées à la nature "inspirée" de l'art, que sont les valeurs "marchandes" et les valeurs de "renom" — pour reprendre ici le schème proposé par Boltanski et Thévenot¹¹: il s'expose également à se dé-singulariser, dès lors que sa démarche, descriptible en termes de "carrière", peut s'assimiler à la carrière de n'importe quel autre artiste et — pire encore — tend à assimiler toute carrière d'artiste à n'importe quelle forme de carrière, ôtant donc à l'état artistique la spécificité de son excellence.

C'est pourquoi la description qui vient d'être faite d'une "carrière d'artiste" aura toutes chances d'être perçue, par les principaux intéressés, comme un réductionnisme abusif ou une sombre méconnaissance de la vérité des choses, tandis que pour d'autres, adeptes des remises de pendule à l'heure sociologique, il

⁸ A. Bowness remarque ainsi, à juste titre, qu'une carrière d'artiste ne trouve son achèvement qu'avec sa mort ("*An artist's career is not completed until his death*"); ce qu'il faut entendre non tant au sens, purement physique, où il peut exercer son métier jusqu'à la fin, qu'au sens axiologique où l'ensemble de son œuvre faite est susceptible d'être modifiée par l'œuvre à faire ("*early work is constantly reviewed in the light of what the artist does later*" — *The Conditions of Success, op. cit.*, p. 28) — par "l'œuvre à venir", pour paraphraser Maurice Blanchot.

⁹ Un exemple parmi tant d'autres de ce refus ou, du moins, de ce détachement de l'artiste actuel envers la sanction du public, au profit de la seule reconnaissance par les pairs: "Un peintre moderne peut avoir plusieurs publics, ou un seul, ou aucun; il ne peint pas en pensant à ce public, bien qu'il souhaite toujours avoir le public d'autres peintres modernes" (R. Motherwell, "Le Peintre et le public", *Profils*, no 9, automne 1954, repris dans *Peintre et public*, Caen, L'Echoppe, 1989). Le présent de l'indicatif ne doit pas s'entendre ici, bien sûr, sur le mode descriptif du constat, mais sur le mode apologétique de la prescription.

¹⁰ Ainsi Jules Laforgue, dans les années 1880, proposait un véritable programme de rupture avec la carrière — programme en grande partie accompli à l'heure actuelle: "... que l'État cesse de s'occuper de l'art, qu'on vende l'École de Rome (villa Médicis), qu'on ferme l'Institut, qu'il n'y ait plus de médaille ou autre récompense, que les artistes vivent dans l'anarchie, qui est la vie, qui est chacun laissé à ses propres forces et non annihilé ou entravé par l'enseignement académique vivant du passé. Plus de beau officiel (...). Pas plus de salons officiels et de médailles qu'il n'y en a pour les littérateurs" (J. Laforgue, *Textes de critique d'art*, Lille, Presses universitaires, 1988, p. 174).

¹¹ Voir L. Boltanski et L. Thévenot, *Les Économies de la grandeur*, Paris, PUF, Cahiers du Centre d'études de l'emploi, 1987.

s'agira au contraire d'un salutaire retour à la froide réalité des données objectives. Mais cette "réalité" positive du sociologue, attaché à mettre en lumière ce qui, dans l'art, est réductible à une "carrière", risque fort de laisser dans l'ombre ce qui fait la spécificité des valeurs artistiques: à savoir le fait que la notion même de carrière n'y est pas recevable ainsi qu'elle l'est dans le monde ordinaire. De sorte qu'à l'aveuglement du sens commun sur l'objectivité des "intérêts" que le discours savant s'efforce de mettre en évidence chez les acteurs fait symétriquement écho l'aveuglement du savant sur les fondements du "désintéressement" invoqué par les acteurs eux-mêmes¹².

2 Réussite artisanale et carrière académique

Or il n'en a pas toujours, bien sûr, été ainsi: il fut un temps où parler de "carrière d'artiste" n'avait rien de paradoxal ni de provocant — comme à l'âge d'or des académies, notamment au siècle dernier où l'on ne concevait pas de réussite sans salon ni médailles. Et avant même ce temps, il en fut un où l'on n'en aurait pas parlé du tout: à l'époque où peinture et sculpture n'étaient encore que des artisanats, pratiqués par des hommes de métier dont la réussite ne se mesurait pas à la succession réglée de positions personnelles, mais à la prospérité d'un atelier, au volume des commandes, au nombre d'employés, à l'aisance affichée par le patron et sa famille — et, éventuellement à cette valeur de grand poids mais hautement impondérable qu'est la notoriété auprès des pairs, l'"estime" des collègues. Le seul moment de la vie professionnelle qui prenait la forme réglée d'une "carrière", c'était le cycle de formation, avec le passage du statut d'apprenti à celui de compagnon puis, éventuellement, de maître.

C'est seulement avec l'évolution des métiers de l'image vers une organisation non plus corporative, mais académique, qu'il sera possible de parler, pour les peintres et les sculpteurs, de "carrière", sans commettre d'anachronisme ou de contresens. En effet, dans le cadre des académies en lesquelles, à partir de la Renaissance, se sont institutionnalisés les "arts du dessin", la succession réglée des postes, pédagogiques et administratifs, formait le cadre où il était licite à un aspirant peintre de rêver son avenir: d'élève académicien à académicien, voire professeur et adjoint, "officier", recteur, directeur, etc. Là, comme dans toute "profession" au sens des professions intellectuelles et des professions libérales, les titres administratifs, attestant la reconnaissance par les pairs, venaient sanctionner la conformité du travail à des normes de qualité collectivement admises, tout en assurant des sources de profit matériel par les gages et, souvent, les commandes officielles ou privées amenées par l'ascension dans la carrière. Et sachant que cette

¹² De la même façon, on peut objecter à Howard Becker que sa description des "mondes de l'art" comme soumis à la collectivité des acteurs qui y contribuent éclaire certes sur beaucoup de choses, hormis sur l'essentiel: à savoir que le propre de ces "mondes" est d'être spontanément perçus comme soumis à l'individualité de la création (voir N. Heinrich, "Les Mondes de l'art de H. Becker", *Universalis*, 1989).

notion trouve son modèle par excellence dans la diplomatie, on ne manquera pas alors de se souvenir qu'aux plus grandes "carrières" de peintres à l'époque (pensons par exemple à Rubens) étaient fréquemment associées des missions diplomatiques¹³.

3 De la carrière au charisme

Cette prégnance, à l'âge classique, de la carrière académique comme forme de réussite artistique, n'était cependant pas le seul modèle possible: en premier lieu, parce que subsistaient parallèlement les structures corporatives traditionnelles, pour tous ceux qui n'étaient pas académiciens (en France, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime); et en second lieu parce qu'émergèrent, dès les premières formes d'organisation collective du métier de fabricant d'images, quelques cas — rares, mais d'autant plus marquants — de figures individuelles dont la réussite, détachée de toute assignation à un modèle préétabli, se marquait à la fois par la sortie hors des limites du "métier", et par l'accès à des privilèges ordinairement inaccessibles aux artisans (titres, commandes, positions honorifiques).

Ainsi apparurent ces "artistes de cour" qui, à l'égal de tout courtisan, "faisaient carrière" auprès des détenteurs du pouvoir; et, parmi eux, ces personnalités d'exception dont la réussite se mesure non seulement, de leur vivant, à l'accumulation de biens et de titres (y compris nobiliaires), mais aussi, après leur mort, à leur survie dans la postérité. Avec ces individualités singulières incarnées, typiquement, par Vinci, par Dürer, par Raphaël, par Michel-Ange, a pu se construire un modèle qu'on pourrait dire "charismatique" de l'excellence artistique: modèle aussi puissant dans les esprits que rarement accompli dans la réalité, et en lequel la réussite se trouve indexée au dépassement des normes attestées par la tradition, puis à leur acceptation par les plus grands mécènes et, plus tard, à leur adoption par la postérité des pairs.

Mais outre la reconnaissance ainsi apportée au *œuvres* produites par ces créateurs singuliers, leur réussite se marque par les investissements qui seront faits sur leur *personne* même: notoriété dans la postérité par la publication de biographies¹⁴, voire de légendes¹⁵, ou encore l'admission dans le Panthéon des

¹³ On trouvera une bonne évocation de l'"académicien accompli" conforme à l'idéal d'Alberti et de Castiglione (sous les traits de Raphaël, Rubens, Lebrun, Le Bernin, Reynolds), dans B. Smith, *The Death of the Artist as Hero — Essays in History and Culture*, Melbourne, Oxford University Press, 1988, p. 17.

¹⁴ Dans le cas de la France, voir N. Heinich, "Le Droit à la biographie: les artistes dans les dictionnaires biographiques à l'âge classique", *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, no 3-4, 1986-1987 (repris dans *Art et Société*, sous la direction de D. Vander Gucht, Bruxelles, Les Eperonniers, 1989).

¹⁵ Voir E. Kris, O. Kurz, *L'image de l'artiste — légende, mythe et image*, Marseille, Rivages, 1987 (première édition 1934).

héros dignes de faire des sujets de tableaux, comme dans la première moitié du XIXe siècle où apparaîtront en peinture les figures de grands peintres héroïsés: Léonard de Vinci agonisant dans les bras de François Ier, Raphaël et la Fornarina, Poussin...

C'est là, certes, une façon bien particulière — dans la mesure où elle était traditionnellement réservée aux saints et aux héros — de faire, pour un artiste, "carrière", en "faisant date", comme on dit, dans l'histoire de l'art. C'est pourtant cette forme-là que va prendre à l'époque contemporaine la réalisation par excellence de la réussite artistique: réussite qui dès lors ne pourra plus s'assimiler à une "carrière" puisqu'il s'agit de l'invention, par un individu singulier, d'un itinéraire esthétique qui lui soit propre, dans une biographie qui elle-même, par les obstacles et les échecs accumulés sur la route du créateur, garantit son irréductibilité aux canons, son incapacité radicale à se mouler dans une quelconque tradition, son incurable marginalité.

De son vivant, l'artiste paie le prix de cette marginalité de sa personne même; tandis que son œuvre, après sa mort, bénéficie d'un sacrifice qui en augmente d'autant le "prix". On reconnaît là bien sûr cette première grande figure moderne de la réussite artistique qu'est Van Gogh: "suicidé de la société", selon la frappante expression d'Antonin Artaud¹⁶, "un des grands Saints occidentaux", selon Christian Boltanski — qui suggère que son succès est dû avant tout à sa "vie exemplaire", en vertu de quoi sa cote dépasse celle d'un Cézanne dont la vie était "beaucoup plus ennuyeuse"¹⁷. Et il est vrai qu'on ne pouvait mieux que Van Gogh en se coupant l'oreille et en mettant fin à ses jours déclarer à l'humanité tout entière que l'artiste désormais est prêt, pour l'amour de l'art, à payer, littéralement, de sa personne, à l'égal des martyrs sacrifiés pour l'amour de Dieu¹⁸. Ainsi ce n'est plus seulement sa vie que l'artiste est appelé à consacrer à l'accomplissement de son œuvre, mais les formes de sa future biographie, aussi singulière et précieuse que le deviendront ses tableaux. On comprend de la sorte que dans le "cas" Van Gogh le renchérissement de ses œuvres sur le marché actuel, excédant largement les bornes de toute rationalité économique, n'ait d'égale que la prodigieuse profusion de ses biographies (écrites et, éventuellement, filmées), ainsi que la prolifération des reproductions de son œuvre, sur toutes sortes de supports.

Ce dernier point ajoute d'ailleurs un nouvel élément de mesure pour ce qui est de la réussite moderne en matière artistique. Depuis l'invention et le

¹⁶ A. Artaud, "Van Gogh, le suicidé de la société", *Œuvres complètes*, XIII, Paris, Gallimard, 1974 (première édition 1947).

¹⁷ C. Boltanski, interview, *Journal of Contemporary Art*, vol. 2, no 2, 1989. De Cézanne, Ramuz écrivait que "sa grandeur à lui est dans le silence qui n'a cessé de l'entourer" (C.-F. Ramuz, *L'Exemple de Cézanne — et autres pages sur Cézanne*, Lausanne, Séquences, 1988).

¹⁸ Pour tout ceci, cf. N. Heinrich, *L'Effet Van Gogh — essai d'anthropologie de l'admiration* (à paraître).

développement des moyens de reproduction technique, elle ne passe plus seulement par le prix des œuvres sur le marché, et par la valeur symbolique de ces personnages de légende que tendent à devenir les "grands peintres", mais aussi par la multiplication des œuvres majeures dans des contextes brutalement désacralisants (cartes postales, calendriers, tee-shirts, emballages de plats cuisinés, cravates, cartes à jouer, etc.). À cette désacralisation brutale répond d'ailleurs, symétriquement, la sacralisation par la célébration de ces nouvelles idoles que tendent à devenir les créateurs. De sorte que dans ce "musée imaginaire" qu'a fini par construire, aujourd'hui, la diffusion à grande échelle des images (et c'est un musée beaucoup plus "commun", à tous les sens du terme, que Malraux ne l'avait sans doute rêvé), la réussite des artistes emprunte des voies que n'auraient pas soupçonnées les maîtres du passé: les "redécouvertes" qui se succèdent lors de ces grandes expositions où, à la porte d'un sanctuaire temporairement dédié, par exemple, à Gauguin, se forment de longues files d'attente — comme en expiation des injustices commises en leur temps envers les martyrs de la création —, s'accompagnent de la placide consommation de tel chef-d'œuvre de Vermeer sur un pot de yaourt, dans une totale indifférence au destin qui l'attend dans la plus proche poubelle...

4 Des modèles sans imitateurs

Aussi une carrière réussie, pour un artiste d'aujourd'hui, ne passe-t-elle plus seulement par la possibilité d'imposer à ses pairs et à ses successeurs des solutions esthétiques incontournables: elle consiste également à pouvoir proposer aux générations futures un véritable "modèle"¹⁹, en lequel la personne a son rôle à jouer en même temps que l'œuvre²⁰. C'est là la première dimension du bouleversement introduit dans l'histoire de l'art moderne par l'apparition du modèle "romantique" de l'artiste, tel qu'il s'est typiquement incarné en Van Gogh sous la forme de la vocation advenue à un artiste solitaire, confronté à l'improbabilité d'un destin singulier: modèle qui a fini par s'imposer à l'époque contemporaine, disqualifiant la réussite académique au profit de la rupture avant-gardiste.

La seconde dimension de ce bouleversement a trait non plus à cette *personnalisation* du modèle — impliquant une inflexion de la valeur de l'œuvre vers la personne —, mais à sa *singularisation*, et à la signification qui lui est

¹⁹ Sur cette notion de modèle voir notamment M. Scheler, *Le Saint, le génie, le héros*, Fribourg, Egloff, 1944 (première édition 1933).

²⁰ On trouve chez Otto Rank de belles formules évoquant cette inflexion moderne de la création sur la personne même du créateur: "La création est elle-même une expérience de création de l'artiste, peut-être la plus intense parmi les expériences qui lui sont promises ou qui le sont à l'humanité en général" (O. Rank, *L'Art et l'artiste*, Paris, Payot, 1984 (première édition 1979), p. 295.

accordée²¹. Car ce qui est mis alors en évidence, ce n'est pas tant la *possibilité* d'une corrélation entre grandeur et singularité d'une démarche artistique (possibilité qu'avaient déjà incarné les quelques héros de la Renaissance évoqués plus haut, ainsi que ces glorieux parias que furent, en leur temps, Cellini ou Le Caravage); mais beaucoup plus, la *nécessité* d'une telle corrélation, sans laquelle il n'est plus désormais d'artiste réellement grand.

Autrement dit, là où la singularité d'un art (son caractère unique et insolite, sa capacité d'innovation eu égard aux canons) n'était qu'une éventualité, un cas limite, une figure d'exception vouée, le plus souvent, à l'échec et, très rarement, à la gloire, elle devient dès lors ce qu'on peut appeler un *paradigme*²², un schème définissant le sens ordinaire de la normalité, même si sa réalisation reste, dans les faits, exceptionnelle. "On ne pourra plus ne pas en revenir à Van Gogh", écrira Artaud.

Reste alors à savoir comment il est possible de faire de l'anormalité une norme, comment on peut construire un "modèle singulier": autrement dit, comment on peut échapper aux modèles (ce qui est le propre de la singularité) tout en en devenant un. Or, parmi les "grands" qui ont marqué l'histoire de la peinture au XXe siècle, trois d'entre eux — à peu de chose près contemporains — ont su frayer, nous semble-t-il, une voie tout aussi marquante que celle ouverte par Van Gogh à la succession des grands singuliers.

Le premier est Marcel Duchamp, à qui il revient d'avoir, paradoxalement, construit sa singularité d'artiste par la dépersonnalisation de l'œuvre — dépersonnalisation dont l'urinoir et les *ready-made* sont l'emblème. De sorte qu'une fois l'œuvre vidée de toute référence à la "main" de son auteur, voire de tout "sens" qui viendrait à l'objet hors de sa matérialité, la valeur artistique peut se déplacer sur une autre grandeur: non plus seulement celle de l'œuvre mais aussi celle de la personne même de l'artiste. C'est ainsi qu'en grand dandy de l'art moderne Duchamp, cessant de peindre, s'est employé à faire de sa propre personne une dimension essentielle de son œuvre: lui qui admettait volontiers que sa meilleure œuvre était "l'emploi de son temps"²³.

Le second de ces grands "modèles de singularité" à l'époque moderne est Salvador Dalí. À l'inverse de Duchamp il marqua sa singularité par une saturation de sa propre personne, toujours très présente au premier plan de ses actes, de ses

²¹ Cette double caractéristique a été développée dans N. Heinich, "La Muséologie face aux transformations du statut de l'artiste", *Cahiers du musée national d'Art moderne*, numéro spécial, 1989, "L'art contemporain et le musée".

²² Notion reprise ici à T. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972 (première édition 1962).

²³ Voir notamment M. Duchamp, *Ingénieur du temps présent — entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967, et Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.

œuvres et de ses discours. Cette singulière personnalisation est corrélative, chez lui, d'une saturation de sens dans ses tableaux, empreints d'un symbolisme que Duchamp, à l'opposé, avait soigneusement évacué de ses *ready-made*. Aussi Dali représente-t-il le passage à la limite de la plus extrême personnalisation de l'artiste ("le surréalisme c'est moi"), dont l'excentricité, au bord du basculement dans l'insanité, joue en permanence sur la ligne de crête séparant génie et folie: jeu qu'il maniait d'ailleurs avec une incomparable maîtrise²⁴.

Le troisième, enfin, de ces modèles singuliers, est Pablo Picasso. Dans son cas, la force d'innovation s'est concentrée sur l'œuvre même, mais avec une exceptionnelle et paradoxale capacité à construire de la cohérence dans la dispersion: combinant la diversification des styles et des supports avec la continuité d'une démarche que suffit à désigner et à résumer sa signature. À ce pouvoir de rester le même à travers les changements de "manière", s'ajoute une puissance de production phénoménale dans sa prolixité et sa diversité, parallèle à sa vie même dans sa longévité et dans la multiplication de ses objets d'amour, et génératrice d'exceptionnels profits puisqu'il était, lorsqu'il mourut, l'un des hommes les plus riches du monde²⁵. Surabondance, vitalité, succès: en ce seul nom de Picasso semble aujourd'hui se concentrer la conjonction, au plus haut degré, de l'énergie créatrice, de la puissance sexuelle et — *last but not least* — de la fortune matérielle: toutes trois équivalentes, et hors du commun.

5 Carrières de prototypes

Modèles, chacun à sa façon, de singularité, ces trois grands artistes du siècle ont donc contribué à faire exploser la notion même de "carrière" en art. Car cette notion, parfaitement congrue avec le contexte académique de l'âge classique, a peu à peu déserté son acception ordinaire avec la "normalisation de l'anormalité": phénomène caractéristique de l'époque moderne, et qui pousse au renouvellement incessant, non seulement des contenus mais des formes de la réussite artistique.

Ainsi l'exceptionnelle réussite d'un Duchamp, d'un Dali, d'un Picasso, consiste justement à avoir ouvert des voies qui, tout en étant incontournables (en tant qu'ils sont devenus des références quasi universelles dans le monde de l'art) restent en même temps impraticables à d'autres du fait que de tels modèles sont, littéralement, inimitables. Car si même leur œuvre ou leur personne ont pu faire quantité de copieurs ou d'imitateurs (et en particulier Duchamp, dont on ne compte

²⁴ "C'était un faible qui avait eu la faiblesse de devenir fou, alors que dans ce domaine l'essentiel est de ne pas devenir fou!", disait-il par exemple de Nietzsche (voir S. Dali, *Journal d'un génie*, Paris, La Table ronde, 1964, et S. Dali, *Lettre ouverte à Salvador Dali*, Paris, Albin Michel, 1966).

²⁵ "When he died he was one of the richest men in the world, the paintings remaining in his estate being worth over two hundred million dollars" (B. Smith, *The Death of the Artist as Hero*, *op.cit.*, p. 27).

plus aujourd'hui les petits, et même les petits de petits), ceux-ci ne peuvent être que des pasticheurs dès lors qu'ils manquent l'essentiel: à savoir le fait d'être les premiers à faire ce qu'on a fait — et d'autant plus lorsque ce faire a consisté, comme avec Duchamp, à ne (presque) rien faire.

Aussi pourrait-on dire qu'ils ont réussi en tant qu'ils sont devenus moins des modèles (premiers d'une lignée) que des prototypes: seuls dans une série qu'ils inaugurent en même temps qu'ils la closent, seuls à porter un nom qui déjà n'est plus, à la limite, un nom propre, mais un nom de catégorie, devant lequel tout un chacun pourra mettre l'article. De sorte qu'on en viendra à dire "un" Dali, "un" Picasso, pour désigner, non pas une de leurs œuvres, mais leur personne même: par où celle-ci, intemporalisée dans la légende et universalisée par sa singularité, semble ainsi devenue leur principal chef-d'œuvre. Drôle de carrière...

Nathalie HEINICH
Groupe de sociologie politique et morale
École des Hautes Études en Sciences Sociales
Paris

Résumé

L'auteure se propose d'identifier les conditions et les contextes qui permettent de parler de carrière artistique. Au départ, elle précise que la notion de carrière renvoie à une standardisation des trajectoires biographiques et des formes de la réussite, ce qui les dépersonnalise et les dé-singularise. Par la suite, elle précise que, contrairement à la réussite professionnelle courante, la réussite artistique moderne exige à la fois une certaine personnalisation des moyens et une certaine dépersonnalisation des fins. Ainsi, la réussite moderne en matière artistique implique non seulement la valeur monétaire et symbolique des œuvres, mais aussi leur multiplication, ce qui constitue une désacralisation brutale des œuvres qui répond symétriquement à une sacralisation des créateurs. Aujourd'hui, une carrière artistique réussie passe donc par l'imposition d'un modèle où la personne de l'artiste joue un rôle aussi important que l'œuvre. L'auteure termine son analyse en montrant à l'aide de trois cas de figure, Duchamp, Dali et Picasso, comment l'anormalité se fait norme dans les cas de réussite. Elle conclut en faisant remarquer que ces trois artistes ont fait exploser la notion de carrière en art parce que leur réussite a ouvert des voies à la fois incontournables et impraticables par d'autres compte tenu du fait que les modèles qu'elles constituent sont inimitables.

Summary

The author attempts to identify the conditions and contexts which make it possible to designate "artistic careers" as such. She begins by observing that the

notion of "career" presupposes the standardization of biographical trajectories and forms of success which as a consequence, renders them impersonal and banal. She goes on to specify that, contrary to professional success in other fields, modern artistic success calls for an unusual combination of personal means and impersonal ends: success in the contemporary art world implies not only the monetary and symbolic value of the works but also their multiplication, and this brutal desecration of works of art is in direct correlation to the consecration of their creators. A successful artistic career in today's world requires the production of an image in which the artist's role is as important as that of his work. In concluding her analysis, the author points out that success transforms the abnormal into the norm. Citing Duchamp, Dali and Picasso as inimitable models who blazed trails that others cannot avoid yet cannot follow, she argues that the success of these three artists confutes the very notion of an artistic career.