مجلة علمية دولية محكمة في العلوم القانونية والاقتصادية والإنسانية
An international journal of research in Law, Economics, and Human Sciences

De la mimesis à l'art impossible :
Mutations et paradoxes de l'œuvre contemporaine

Mustapha Chafik
Université Hassan 2 Casablanca
École Nationale Supérieure d'Art et de Design

Résumé

La définition d'une œuvre d'art constitue une entreprise à multiples facettes à la lumière des avancées contemporaines. Cet article examine la conceptualisation par Nathalie Heinich du «triple jeu» (artistes, public et médiateurs), les facettes matérielles, esthétiques et institutionnelles de l'œuvre d'art, ainsi que ses transformations historiques et numériques. Il décrit la progression de la mimesis classique à la dématérialisation contemporaine et interroge la validité de l'art par rapport à la réalité, en s'appuyant sur les idées de Heinich, Lagasnerie, Michaud, Benjamin et Marcuse.

Mots-clés : œuvre d'art, art contemporain, triple jeu, dématérialisation, institutionnalisation, transgression, numérique

Abstract

Defining a work of art remains a complex endeavor in the face of contemporary evolutions. This article examines Nathalie Heinich's concept of the "triple game" (artists, audiences, mediators), exploring the material, aesthetic, and institutional dimensions of the artwork, as well as its historical and digital transformations. Drawing on sociology of art, aesthetic philosophy, and critical theory, it traces the evolution from classical mimesis to contemporary dematerialization, and interrogates the legitimacy of art in the face of social reality.

Keywords: artwork, contemporary art, triple game, dematerialisation, institutionalisation, transgression, digital art

1. Introduction

Définir l'essence d'une œuvre d'art représente une entreprise à multiples facettes, oscillant entre les domaines de la subjectivité et de l'objectivité, ainsi qu'entre la résonance émotionnelle et l'exécution technique. L'attrait et la provocation de l'art de nos jours découlent de sa tendance à échapper aux classifications rigides, en constante évolution à travers les contextes temporels, les paradigmes culturels et les sensibilités individuelles. Cet article examine diverses méthodologies visant à définir les critères qui constituent une œuvre d'art : son intentionnalité, sa valeur esthétique, son incarnation matérielle et, en particulier, l'interaction complexe entre les créateurs, le public et les médiateurs qui lui confère sa signification[1].

Une œuvre d'art incarne fondamentalement une construction humaine, issue d'êtres doués de sensibilité, qui s'efforcent de transmettre une perception construite, authentique ou transcendante[2] à travers des formes et des structures comportant des éléments interdépendants. Une telle réflexion devient particulièrement pertinente à la lumière des transformations engendrées par les expressions artistiques contemporaines, les progrès technologiques et l'évolution du paysage du « monde de l'art ». La principale question qui oriente cet article est articulée comme suit : qui détermine ce qui est qualifié d'art et selon quelles normes d'évaluation ? En accord avec Heinich[3], nous affirmons que la compréhension d'une œuvre d'art ne peut être dissociée du cadre social qui l'engendre, la reçoit et la légitime.

Cet article utilise un cadre théorique et analytique fondé sur un examen critique de la littérature existante dans les domaines de la sociologie de l'art, de la philosophie esthétique et de la théorie critique. Il constitue une évaluation synthétique et comparative des principales théories contemporaines concernant

1 Nathalie HEINICH, Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 52.

2 G. SIBOULOT, Initiation esthétique, Paris, Les éditions de l'école, 1958, p. 33-37.

3 N. HEINICH, Le triple jeu de l'art contemporain, op. cit., p. 52.

la définition des œuvres artistiques, organisée autour d'une périodisation historique délimitée en trois phases principales. L'examen s'articule autour de trois époques charnières : l'art classique (mimesis), l'art moderne (subjectivité et transposition) et l'art contemporain (conceptualisation et démystification).

2 Les trois dimensions de l'existence de l'œuvre : le « triple jeu »

Selon Heinich, comprendre l'œuvre artistique nécessite d'appréhender le « triple jeu » qui la sous-tend : l'interaction dynamique entre les créateurs qui la produisent et transgressent les frontières conventionnelles, les spectateurs qui y répondent et les intermédiaires (critiques, conservateurs, galeries, institutions) qui l'assimilent et lui confèrent une légitimité[1]. Cette perspective sociologique permet de transcender une vision essentialiste[2] de l'art au profit d'une logique transgressive propre au paradigme contemporain.

2.1 L'existence matérielle : l'artiste et la transgression des frontières

La matérialité de l'œuvre représente sa manifestation concrète initiale. L'artiste utilise un large éventail de matériaux, notamment la peinture, la pierre, le métal, le bois, la vidéo, le son, la lumière et même des concepts abstraits et dématérialisés[3]. Depuis le début du 20e siècle, et plus profondément à partir des années 1950, les avant-gardes artistiques ont constamment dépassé les limites établies de l'art telles que définies par les idées reçues : beauté, expressivité, signification, durabilité et matériaux traditionnels. Ces transgressions concernent non seulement l'utilisation de matériaux, mais s'étendent également aux limites physiques du musée, aux limites cognitives de l'authenticité et même aux paramètres éthiques de moralité

1 *Ibid.*, p. 52.

2 La **vision essentialiste** de l'art postule l'existence d'une essence immuable et intrinsèque à l'œuvre, indépendante des contextes sociaux ou historiques. Cette approche, critiquée par Heinich, privilégie une ontologie fixe contre une analyse des dynamiques sociales d'artification.

3 G. SIBOULOT, *op. cit.*

et de légalité. En conséquence, un nouveau genre d'art contemporain est apparu, occupant un rôle analogue à celui de la peinture d'histoire à l'époque classique[1].

L'artiste contemporain n'est plus obligé de fabriquer l'objet manuellement ; il le sélectionne, le présente et le disloque de son cadre conventionnel, comme en témoigne le ready-made de Duchamp[2].

2.2 L'existence esthétique de l'œuvre : réception et expérience des publics

Grâce à l'utilisation de divers matériaux et méthodologies, l'artiste génère et insinue une sensation esthétique et une réponse émotionnelle via la composition, la forme, les éléments chromatiques et l'harmonie[3]. Confrontés aux violations récurrentes des normes artistiques contemporaines, les différents segments du public manifestent fréquemment des réactions négatives, réaffirmant ainsi, parfois avec une intensité considérable, les valeurs qui ont été enfreintes de cette manière[4]. Le public profane, habitué aux principes esthétiques traditionnels (tels que la beauté, l'harmonie et la maîtrise technique), est troublé par des créations qui incarnent ostensiblement le « non-sens »[5]. Cette dichotomie entre les connaisseurs et le grand public représente l'un des paradoxes fondamentaux de l'art contemporain : si le public avait été totalement favorable et approuvé, l'artiste n'aurait pas atteint son objectif et aurait simplement rouvert une porte déjà entrouverte.

---

1 N. HEINICH, *op. cit.*, p. 170-171.

2 Le **ready-made**, concept initié par Marcel Duchamp dès 1913, désigne un objet manufacturé ordinaire approprié par l'artiste, privé de sa fonction utilitaire, signé et présenté comme œuvre dans un contexte institutionnel. Exemplifié par *La Fontaine* (1917), ce procédé dadaïste a révolutionné l'art contemporain en soulignant le rôle du contexte et de la légitimation sociale.

3 Edith TAINO COLS, « L'art contemporain est-il mis à mal par le concept ? », *Zon'Art*, n° 2, s.d., p. 27.

4 N. HEINICH, *op. cit.*, p. 177-179.

5 Anne CAUQUELIN, *L'Art contemporain*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2001, p. 71.

2.3 L'existence institutionnelle de l'œuvre : médiation, reconnaissance et légitimation

Le public, aux côtés de l'esthète averti, engendre l'existence de l'œuvre grâce à son engagement perceptuel et à son jugement évaluatif, lui attribuant ainsi une valeur spécifique. Dans le milieu contemporain, les intermédiaires spécialisés jouent un rôle central : les critiques d'art, les galeristes, les collectionneurs et les administrateurs institutionnels intègrent les transgressions en élargissant les paramètres de l'expression artistique, en suscitant de nouvelles réponses et des transgressions de plus en plus radicales[1].

Comme l'explique Noury dans son examen sociologique de l'art transgénique[2], les projets artistiques contemporains reposent sur une validation institutionnelle qui transcende les normes esthétiques conventionnelles[3]. Par une inversion paradoxale, l'institution, historiquement caractérisée par son conservatisme, est devenue non seulement le lieu principal de l'art transgressif, mais également l'entité qui détermine en fin de compte la valorisation des artistes[4]. Cette médiation ne se limite pas à une simple opération de validation institutionnelle. Elle consiste aussi à produire les conditions de lisibilité de l'œuvre, en construisant autour d'elle un cadre interprétatif, discursif et symbolique. Les critiques, commissaires d'exposition, historiens de l'art et responsables de collections ne se contentent donc pas de reconnaître une œuvre déjà constituée : ils participent à son intelligibilité publique, à sa circulation et à sa stabilisation dans l'espace social. Dans le cas de l'art contemporain, où les repères esthétiques traditionnels sont souvent

1 N. HEINICH, op. cit., p. 177-193.

2 L'**art transgénique**, théorisé par Eduardo Kac en 1997, est une pratique bio-technologique qui utilise la transgénèse pour créer des organismes vivants génétiquement modifiés, promus au statut d'œuvres par l'intervention de l'artiste. Le projet *GFP Bunny* (2000) — lapine fluorescente grâce au gène d'une méduse — interroge radicalement les frontières éthiques, biologiques et esthétiques.

3 Mathieu NOURY, « Analyse sociologique de la représentation du vivant dans l'art transgénique d'Édouard Kac », mémoire de maîtrise en sociologie, Université de Montréal, 2006, p. 21.

4 N. HEINICH, *op. cit.*, p. 71-72.

brouillés, la médiation devient ainsi une fonction décisive de traduction entre l'objet, l'intention de l'artiste et les attentes du public. L'institution ne donne pas seulement une place à l'œuvre : elle contribue à transformer une proposition singulière, parfois perçue comme illégitime ou opaque, en objet culturel recevable, discutable et transmissible. Les créations de Richard Long[1], conçues dans le cadre du land art, en utilisant des éléments de la nature dans la nature, en sont un exemple par excellence : actuellement exposées dans les plus grands musées, et illustrent cette assimilation institutionnelle de la transgression. Christo[2] fait des œuvres monumentales et éphémères dans l'espace public, souvent en emballant des objets, des bâtiments ou des paysages avec du tissu, des cordes ou d'autres matériaux. Son travail, développé avec Jeanne-Claude, consiste moins à produire des objets traditionnels qu'à transformer temporairement un lieu pour modifier la manière dont on le perçoit. Parmi ses réalisations les plus connues, on trouve le Pont-Neuf empaqueté à Paris, le Reichstag empaqueté à Berlin, Running Fence en Californie, Surrounded Islands à Miami, The Gates à New York et The Floating Piers sur le lac d'Iseo. Ces projets montrent qu'il travaille à l'échelle du paysage, de la ville et du monument, avec une forte dimension visuelle, spatiale et logistique. Ces réalisations de Christo, qui dépassent le cadre conventionnel de présentation au sein des musées des institutions et des fondations, n'aurait pas vu sans l'aide et les subventions de ces derniers

1 Richard Long, né le 2 juin 1945 à Bristol, est un artiste anglais associé au land art, dont la pratique englobe la sculpture, la photographie et le texte, avec un travail fondé sur la marche, le paysage et l'usage de matériaux naturels comme la pierre, la boue ou la terre. Ses œuvres ont contribué à élargir la définition de la sculpture vers des formes conceptuelles, performatives et éphémères.

2 Christo est un artiste d'origine bulgare, né le 13 juin 1935 à Gabrovo et mort le 31 mai 2020 à New York, surtout connu pour les œuvres monumentales et éphémères qu'il a conçues avec Jeanne-Claude. Leur travail commun a rendu célèbre une pratique fondée sur l'empaquetage d'objets, de monuments et de paysages à grande échelle.

3 Évolution historique de l'œuvre : de la mimesis à la conceptualisation

3.1. L'art classique : le paradigme mimétique

À l'époque classique, l'expression artistique était fondamentalement fondée sur le principe de la mimesis, c'est-à-dire la reproduction du monde naturel. Le praticien devait dépeindre la réalité avec un haut degré de vraisemblance, en respectant des normes rigoureuses de composition, de perspective et de bienséance sociale. La maîtrise des compétences techniques constituait le principal critère d'évaluation, et l'œuvre devait captiver par son esthétique harmonieuse et sa capacité à représenter « ce qui devrait être »[1].

3.2. L'art moderne : subjectivité et transposition

Avec l'avènement de la modernité, le domaine de l'art est passé d'une simple imitation à un examen approfondi de la métamorphose de la réalité. Les impressionnistes, les cubistes et les expressionnistes ont proposé une perspective artistique qui transcende la reproduction simpliste : ils se livrent à l'interprétation, à la distorsion et à la reconstitution du monde visible afin de transmettre une intériorité, une expérience subjective. Les activités artistiques contemporaines ne sont plus un simple reflet du monde ; elles s'efforcent plutôt de le réinventer à travers le prisme de la sensibilité artistique.

3.3. L'art contemporain : conceptualisation et démystification

L'art contemporain traverse une phase de transformation caractérisée par la conceptualisation et la démystification des activités artistiques. Cette évolution s'accompagne d'une profonde redéfinition de son statut : elle n'est plus exclusivement une entité physique, mais peut également se manifester sous la forme d'un geste, d'une performance, d'une intervention in situ ou d'une idée[2]. Le concept supplante l'objet et c'est

[1] G. SIBOULOT, *op. cit.*

[2] *M. NOURY, op. cit., p. 22-24.*

le processus de désacralisation qui prévaut. Comme l'explique Taino Cols : « *Il nous faut, pour accéder à ces œuvres d'une autre génération, accepter de redéfinir le statut d'une œuvre d'art.*»[1]

4. Mutations contemporaines de l'art : consommation, numérique et redéfinitions

Dans le contexte des sociétés de consommation et de communication, l'hédonisme[2] et le phénomène du « zapping » exercent une profonde influence sur notre engagement envers l'art. Michaud affirme que nous assistons à un changement de paradigme : l'expérience esthétique prend désormais une importance plus grande que l'objet lui-même — il est qualifié d'« *art à l'état gazeux* » — une esthétique brumeuse qui prolifère de manière omniprésente sans nécessairement se manifester sous d objets de formes tangibles[3].

Dans une société industrielle qui fabrique et reproduit des produits de masse, la démarcation entre le singulier et le multiple est de plus en plus ambiguë. Benjamin articule la notion de « mort de l'aura» associée à l'œuvre d'art dans le contexte de la reproductibilité technique : l'essence de l'œuvre dépend des paramètres techniques qui régissent sa production[4]. Cette réflexion trouve un écho dans l'examen par Regruto de la situation difficile de l'art contemporain, qui met en lumière les tensions entre la valorisation du marché et le mérite artistique[5]. Nancy développe ce discours en affirmant que « *l'art a une histoire, il est peut-être radicalement histoire, c'est-à-dire, non pas progrès, mais succession d'ouvertures singulières* »[6].

---

1 E. TAINO COLS, *op. cit.*, p. 27.

2 L'**hédonisme** est un système philosophique qui fait du plaisir le but de la vie ; il désigne aussi la motivation de l'activité économique par la recherche du maximum de satisfaction par le minimum d'efforts.

3 Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 169.

4 Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005, p. 18.

5 Gwénola REGRUTO, « La crise de l'art contemporain », *Sciences Humaines Combinées* [en ligne], n° 3, 2009. Disponible sur : http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=353. Consulté le 27 janvier 2026.

6 Jean-Luc NANCY, « Le vestige de l'art », dans *L'art contemporain en question*, conférence du 20 octobre 1992, p. 27.

L'avènement de la technologie numérique a entraîné des transformations importantes dans la production, la distribution et la réception des œuvres d'art[1]. L'œuvre devient virtuelle, intangible et universellement accessible sans avoir recours aux voies traditionnelles. Cette mutation n'affecte pas seulement le statut matériel de l'œuvre ; elle transforme également les modalités de son expérience. Le spectateur n'est plus nécessairement placé dans la situation frontale et silencieuse de la contemplation muséale : il peut naviguer, cliquer, interagir, partager, voire co-produire certaines formes artistiques. Le temps de réception se fragmente, l'attention devient plus mobile, et l'œuvre entre dans des logiques de circulation continue qui brouillent les frontières entre exposition, communication et participation. Dans ce cadre, la médiation ne disparaît pas, mais change de forme : elle est parfois intégrée au dispositif technique lui-même, à l'interface, au réseau ou à l'environnement numérique qui conditionne l'accès à l'œuvre et son interprétation. Des artistes tels que Fred Forest[2] utilisent le réseau pour créer des œuvres participatives mises à la disposition du public, contournant ainsi le marché de l'art conventionnel. Le développement des technologies numériques et des dispositifs contemporains modifie en profondeur les conditions de production, de diffusion et de réception de l'œuvre d'art. Comme l'a fait remarquer McLuhan, les médias remodèlent non seulement la forme d'art, mais également la manière dont nous le percevons et interagissons avec celui-ci[3]. Dazord souligne la nécessité de concevoir la technique non seulement comme un instrument, mais comme une partie intégrante de l'art contemporain[4]. Jimenez note que cette progression vers l'immatérialité et la conceptualisation définit de manière significative le discours sur l'art

1 D. POOLE et S. LE-PHAT HO, *La transition vers le numérique et l'incidence des nouvelles technologies sur les arts*, Réseau des OPSAC, 2011 [en ligne]. Disponible sur : http://www.cpaf-opsac.org/fr/themes/documents/DigitalTransitionsReport-FINAL-FR.pdf. Consulté le 27 janvier 2026.

2 **Fred FOREST** (né en 1933 à Mouaskar, Algérie) est un artiste français du multimédia et des réseaux, pionnier de l'art vidéo (1967) puis du Net.art (1996), cofondateur de l'Art sociologique (1974) et de l'Esthétique de la communication (1983).

3 Marshall McLUHAN, *Pour comprendre les médias*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2001.

4 Cécile DAZORD, « Art contemporain : l'impensé de la technique », 2011 [en ligne]. Disponible sur : http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/185/files/2011/09/Dazord_RHA_2011.pdf. Consulté le 27 janvier 2026.

contemporain, qui oppose les partisans de l'art traditionnel aux partisans de nouvelles modalités artistiques[1].

4.1. Entre engagement et autonomie esthétique

Lagasnerie, dans L'art impossible, radicalise la réflexion en questionnant la légitimité même de l'art face aux urgences du réel. Les artistes contemporains sont souvent habités par le souci des anomalies sociales et la contestation des ordres établis, ce qui rend d'autant plus aiguë la tension entre création et action. Pour Lagasnerie, l'art se situe dans une tension forte entre création artistique et intervention politique directe ; la pratique artistique peut alors apparaître comme un déplacement de l'action révolutionnaire plutôt que comme son accomplissement[2].

Toutefois, cette vision radicale mérite d'être nuancée. Marcuse rappelle que l'art est une force productive qualitativement différente du travail et qu'il peut devenir un facteur de transformation de la conscience. L'art mobilise l'énergie pulsionnelle autrement que le travail et constitue une forme de subversion nécessaire, un horizon actif de l'histoire[3].

4.2. La querelle de l'art contemporain : institution et esthétique

La progression vers l'immatérialité et les cadres conceptuels délimite clairement le discours actuel et la querelle dans le domaine de l'art contemporain[4], qui juxtapose les défenseurs des pratiques artistiques traditionnelles aux partisans d'expressions artistiques innovantes. Ce discours met en lumière une tension

1 Marc JIMENEZ, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 264-266.

2 Geoffroy de LAGASNERIE, L'art impossible, Paris, Presses Universitaires de France, 2020.

3 Herbert MARCUSE, *La dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1977.

4 M. JIMENEZ, *op. cit.*, p. 264-266.

inhérente entre l'évaluation du marché et le mérite artistique[1]. Nancy transcende ce cadre binaire en conceptualisant l'art comme un processus dynamique de redéfinition continue[2]. Le « triple jeu » articulé par Heinich montre que l'art contemporain fonctionne comme un système à multiples facettes dans lequel les transgressions artistiques, les réponses du public et les incorporations institutionnelles s'engagent dans une interaction perpétuelle. Chaque génération qui se succède est obligée de surpasser les transgressions de ses prédécesseurs pour atteindre une position à la pointe de l'innovation artistique, engendrant à la fois un radicalisme sans précédent et un paradoxe désorientant : l'autorité qui légitime l'acte de transgression constitue simultanément l'autorité même par rapport à laquelle de tels actes transgressifs sont délimités[3].

5 Limites et perspectives

La principale contrainte de cette recherche réside dans son fondement essentiellement occidental. Une analyse comparative intégrant les patrimoines artistiques non européens, en particulier ceux d'origine africaine, arabe et asiatique, enrichirait considérablement le discours. En outre, les enquêtes suscitées par l'intelligence artificielle générative et la création d'algorithmes constituent un domaine d'investigation important qui mérite un examen plus approfondi. Cette ouverture comparatiste apparaît d'autant plus nécessaire que les catégories mobilisées pour penser l'œuvre d'art — institution, médiation, autonomie, transgression, réception — ont été largement formulées à partir d'expériences européennes et nord-américaines. Leur validité gagne pourtant à être éprouvée dans d'autres contextes historiques et culturels, où les rapports entre art, rituel, espace public, communauté et pouvoir ne se configurent pas selon les mêmes lignes. Une telle perspective permettrait non seulement de décentrer l'analyse, mais aussi de mieux comprendre comment des scènes artistiques africaines, arabes ou maghrébines réélaborent, déplacent ou

1 G. REGRUTO, *op. cit.*

2 J.-L. NANCY, *op. cit.*, p. 27.

3 *N. HEINICH, op. cit., p. 52.*

contestent les modèles dominants de légitimation de l'art contemporain. Dans cette optique, le cas marocain constituerait un terrain particulièrement fécond, en raison de la coexistence entre héritages vernaculaires, modernité artistique, circulations internationales et fragilité persistante des dispositifs de médiation.

6. Conclusion

Ce parcours ramène finalement à une interrogation décisive : qui décide de ce qui fait œuvre, et selon quels critères une production humaine accède-t-elle au statut d'art ? Si la théorie institutionnelle a eu le mérite de montrer que l'œuvre n'existe jamais dans une pure autonomie, mais qu'elle s'inscrit dans un réseau de médiations — critiques, historiens, commissaires, musées, collectionneurs, écoles et marchés — , elle ne saurait pourtant épuiser à elle seule la question. Car la reconnaissance institutionnelle, si elle attribue une visibilité, une valeur et une intelligibilité à l'objet, ne suffit pas à rendre compte de ce qui se joue dans l'expérience esthétique elle-même : une œuvre ne devient véritablement art que lorsqu'elle engage un rapport sensible et intellectuel capable de troubler les évidences, de déplacer les cadres de perception et d'ouvrir un espace inédit de pensée et d'affect.

Dès lors, l'art ne peut être réduit ni à une simple validation par les instances de légitimation, ni à une pure subjectivité du goût. Il se constitue dans la tension entre des dispositifs historiques de reconnaissance et une puissance d'expérience qui excède toujours les cadres établis. C'est précisément dans cet écart que réside sa force critique. En ce sens, la remise en cause radicale de la légitimité de l'art formulée par Geoffroy de Lagasnerie oblige à interroger les fonctions sociales, idéologiques et politiques de l'institution artistique, ainsi que les formes d'exclusion qu'elle reconduit. Mais cette critique, aussi nécessaire qu'elle soit, ne doit pas conduire à dissoudre l'art dans la seule logique de ses déterminations sociales. Avec Herbert Marcuse, il faut au contraire rappeler que l'art porte une promesse singulière : celle

de mobiliser l'énergie créatrice en dehors des finalités productivistes, d'ouvrir des formes de sensibilité non réductibles à l'utilité, et de rendre pensable un autre rapport au monde, à soi et aux autres.

Ainsi, comprendre ce qu'est une œuvre d'art aujourd'hui suppose d'assumer sa complexité irréductible. L'œuvre se situe à l'intersection de tensions multiples et souvent irréconciliables : entre matérialité et concept, entre forme et idée, entre expérience sensible et construction discursive, entre transgression et institution, entre autonomie esthétique et implication dans le réel social et politique. Loin d'être un signe de faiblesse, cette instabilité constitue peut-être sa condition même : l'art demeure ce lieu paradoxal où s'inventent des formes capables à la fois de résister aux assignations, de révéler les contradictions du présent et d'esquisser d'autres possibilités d'existence

Bibliographie

- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2005.
- CAUQUELIN Anne, L'Art contemporain, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001
- DAZORD Cécile, « Art contemporain : l'impensé de la technique », 2011 [en ligne]. Disponible sur :http://f.hypotheses.org/wpcontent/blogs.dir/185/files/2011/09/Dazord_RHA_2011.pdf Consulté le 27 janvier 2026.
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- LAGASNERIE Geoffroy de, *L'art impossible*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020.
- MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique*, Paris, Seuil, 1977.
- McLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 2001.

- MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003.
- NANCY Jean-Luc, « Le vestige de l'art », dans *L'art contemporain en question*, conférence du 20 octobre 1992.
- NOURY Mathieu, « Analyse sociologique de la représentation du vivant dans l'art transgénique d'Édouard Kac », mémoire de maîtrise en sociologie, Université de Montréal, 2006.
- POOLE D. et LE-PHAT HO S., *La transition vers le numérique et l'incidence des nouvelles technologies sur les arts*, Réseau des OPSAC, 2011 [en ligne]. Disponible sur : http://www.cpaf-opsac.org/fr/themes/documents/DigitalTransitionsReport-FINAL-FR.pdf. Consulté le 27 janvier 2026.
- REGRUTO Gwénola, « La crise de l'art contemporain », *Sciences Humaines Combinées* [en ligne], n° 3, 2009. Disponible sur : http://revuesshs.ubourgogne.fr/lisit491/document.php?id=353. Consulté le 27 janvier 2026.
- SIBOULOT G., *Initiation esthétique*, Paris, Les éditions de l'école, 1958.
- TAINO COLS Edith, « L'art contemporain est-il mis à mal par le concept ? », *Zon'Art*, n° 2.