

Université Lumière
Lyon II

MÉMOIRE DE DEA
Sciences de l'Information et de la Communication

option :
Langages et symboliques de la communication et
des médias

**DU DISCOURS DE LA MÉDIATION À
SA MÉDIATISATION**

« Les 10 jours de l'art contemporain »
ou la manifestation des interactions signifiantes de
la médiation de l'art contemporain

Karine DUSSART

Sous la direction de
Bernard LAMIZET
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Juillet 1999

DU DISCOURS DE LA MÉDIATION À SA MÉDIATISATION

« Les 10 jours de l'art contemporain » ou la manifestation des interactions
signifiantes de la médiation de l'art contemporain

Karine DUSSART

sous la direction de

Bernard LAMIZET

Université d'Avignon

Résumé :

L'inscription de l'art contemporain dans l'espace public et le discours médiateur qui l'accompagne contribuent à l'émergence d'une reconnaissance de cette production en tant que symbole d'appartenance à la société. La contemporanéité de l'art induit sa diffusion dans l'espace public structuré par l'information et les médias, acteurs de cette légitimation. Comment la presse rend-elle effectivement compte aujourd'hui de la production artistique actuelle ? L'analyse de cette médiatisation sur le territoire circonscrit des régions permet de dégager les différentes modalités de l'évaluation et de la légitimation de l'art contemporain transmises au public.

Descripteurs français : Art contemporain ; Médiation culturelle ; Médiatisation ; Diffusion culturelle ; Politique culturelle

Abstract :

The presentation of contemporary art in public spaces and the human interaction it generates fosters the acknowledgement of that production as a symbol of the society. The contemporaneousness of art allows its spread into the public consciousness; itself structured by information and the media, also the actors in this legitimization. How does the press effectively cover current artistic production? An analysis of this presentation through the media, within the confines of regions, makes it possible to define the methods of evaluation and legitimization of art as it is transmitted to the public.

English keywords : Contemporary art, Cultural mediation, Mediatization, Cultural broadcasting, Cultural policy.

PREMIÈRE PARTIE
L'ART CONTEMPORAIN OU
L'ART DE LA TRANSGRESSION

I. QUAND L'ARTISTE SE DÉTACHE DE LA RECONNAISSANCE OFFICIELLE

Page 25

1. L'artiste face à l'Histoire

Page 25

2. L'indépendance acquise

Page 27

II. UN ART ANCRE DANS LA SOCIETE ET SES EVOLUTIONS

Page 29

1. L'art moderne ou le règne du discours

2. L'artiste, en marge de la société

Page 30

3. De l'art moderne à l'art contemporain, le fossé se creuse

Page 31

4. Marcel Duchamp : de la création à la *monstration* artistique

Page 32

5. Le grand retour des artistes français

Page 35

6. Quand l'artiste produit un discours sur le *hic et nunc*

Page 36

III. L'ART CONTEMPORAIN ET SON PUBLIC

Page 38

1. Un public bien homogène

Page 39

2. Le désintérêt du grand public

Page 40

3. Les fondements d'un rejet

Page 43

a. Le regard des classiques

b. Quand le regard se détourne de peur d'être dupé

Page 45

Conclusion : la manifestation d'une reconnaissance qui se cherche

Page 48

SECONDE PARTIE

SUR LES VOIES DE LA RECONNAISSANCE

I. PRÉSENTATION DE LA DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE	Page 52
1. La constitution d'un corpus	
2. Le contexte de la médiatisation	Page 53
3. L'analyse de contenu thématique	
4. L'analyse d'assertion évaluative	Page 55
5. L'analyse des données	Page 56
II. L'ÉTAT ET LE MARCHÉ DE L'ART	Page 57
III. L'ÉTAT ET LA CULTURE	Page 59
1. De l'État cultivé à l'État culturel	Page 59
2. De la culture à l'action culturelle	Page 60
3. L'histoire d'une légitimation	Page 63
4. 1959 : l'affirmation du rôle de l'État dans la culture	Page 64
5. 1971 : une culture citoyenne et patrimoniale	Page 66
6. 1981 : l'euphorie culturelle	Page 67
7. 1996 : le partenariat culturel	Page 70
IV. L'ORGANISATION DU SERVICE PUBLIC CULTUREL	Page 72
1. L'intervention des collectivités territoriales	Page 73
2. La répartition des dépenses	Page 74
3. Les stratégies de conquête du public	Page 75
V. L'ÉTAT ET L'ART CONTEMPORAIN	Page 78
1. La course à la modernité	Page 79
2. La consécration de l'art du XX ^e siècle	Page 80
3. L'art officiel ?	Page 82
4. L'ambivalence de l'aide à la création	Page 83

VI. LA DÉMOCRATISATION INDUIT DES MÉDIATEURS	Page 84
1. Le médiateur : un guide	Page 85
2. Les stratégies de la médiation	Page 88
3. La médiation médiatique	Page 89
VII. L'INFORMATION CULTURELLE	Page 92
1. Les formes de l'information culturelle	Page 92
2. La critique	Page 93
3. Un difficile rapport au temps	Page 96
4. La réception esthétique	Page 98
Conclusion : vers « Les 10 jours de l'art contemporain »	Page 100

TROISIÈME PARTIE

LES MÉDIATIONS RÉGIONALES

I. LA DIRECTION DES ÉVALUATIONS	Page 105
1. La distribution des évaluations	Page 106
2. L'espace des titres	Page 106
3. Des objets d'attitude régionaux	Page 107
a. L'aura de la jeunesse	
b. Le travail des acteurs	Page 108
c. L'absence des acteurs	
d. Le retrait objectif	
e. La Fête... de l'art contemporain	Page 109
II. ALSACE ET AQUITAINE :	
LA JEUNESSE DE L'ART CONTEMPORAIN	Page 110
1. Sans synergie...	Page 111
2. La dynamique de la jeunesse	Page 113

III. RHÔNE-ALPES, PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR ET BOURGOGNE : DES RÉSEAUX DE DIFFUSION PERFORMANTS	Page 115
1. Des acteurs dynamiques	Page 118
2. Un véritable accès à l'art contemporain	Page 121
3. Le renouveau de l'art	Page 123
4. L'art et la société	Page 124
5. Des démarches contemporaines	Page 125
IV. PICARDIE, BASSE- NORMANDIE, ILE-DE-FRANCE : DES RÉGIONS QUI S'ESOUFFLENT	Page 127
1. La réalité d'une polémique	Page 130
2. Les œuvres du passé	Page 132
V. MIDI-PYRÉNÉES ET LANGUEDOC-ROUSSILLON : DES RÉGIONS PROMETTEUSES	Page 133
1. Le refus de la sensibilisation	Page 135
a. L'information non informée	Page 135
b. Le savoir-faire des artistes	Page 136
2. Une médiatisation sans communication	Page 138
a. La valorisation du long terme	
b. De la consommation...	Page 139
c. ... au rejet	Page 140
d. La province face à Paris	Page 141
VI. LORRAINE ET HAUTE-NORMANDIE : DES TERRITOIRES A LA RECHERCHE D'ÉNERGIES NOUVELLES	Page 143
1. Quand le dynamisme fait écho	Page 145
2. Une fête au service de la légitimation de l'art contemporain	Page 147
CONCLUSION	Page 153
BIBLIOGRAPHIE	Page 160
TABLE DES ANNEXES	Page 173

INTRODUCTION

« L'art est à moi » lançait le petit homme pressé qui partait à la rencontre de l'art contemporain le 20 avril 1997. Il fallait voir, semblait nous dire l'œil démesuré qui lui servait de tête ; voir cet art contemporain qui, dix jours durant, allait être célébré dans toute la France.¹ Cette opération nationale, organisée à l'initiative du ministre de la Culture alors en fonction, M. Philippe Douste-Blazy, se devait d'être, pour chacun, l'occasion de découvrir ou de mieux connaître, dans sa ville ou dans sa région, la diversité de l'art d'aujourd'hui, à travers les collections des Fonds régionaux d'art contemporain – Frac –, les expositions des centres d'art et des galeries, les commandes publiques urbaines, etc. Il s'agissait, en outre, d'un moyen de mettre en lumière l'action du ministère de la Culture dans le soutien à l'art contemporain.

« Les 10 jours de l'art contemporain » mobilisèrent artistes, conseillers pour les arts plastiques, conservateurs de musées, responsables d'institutions, galeries, élus locaux, enseignants en arts plastiques et médias. Cette manifestation déclina diverses possibilités de rencontre avec l'art, ses œuvres, ses créateurs, et ses médiateurs, des nocturnes aux ouvertures exceptionnelles en passant par des parcours artistiques, des lectures publiques, des débats ou encore des journées portes ouvertes. La volonté était clairement exprimée d'attirer la curiosité du public en soulignant le travail effectué par le réseau de diffusion de l'art contemporain – Frac, centres d'art, écoles d'art... Quatre exemples d'initiatives présentées dans le dossier de presse réalisé à cette occasion au sein de la Délégation aux arts plastiques peuvent permettre d'appréhender plus précisément les objectifs de cette manifestation ainsi que le ton qui devait lui être donné.

Pour Françoise Dubois, conseiller pour les arts plastiques dans la région Nord-Pas-de-Calais, « Les 10 jours de l'art contemporain » représentaient l'occasion de « *faire le point sur les différentes actions concernant les arts plastiques* » dans la région. Il s'agissait de « *susciter des rencontres, des envies* », même si cette manifestation se déroulait sur une

¹ Se reporter à l'affiche présentée en Annexe 1

période très courte pour « *repousser les a priori sur l'art contemporain* ». ² Eric Mangion, directeur du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, souhaitait organiser la rencontre des artistes et du public « *sous le signe du jeu et de la fête. Afin que cette rencontre se fasse dans des conditions inhabituelles, ludiques, simples, décontractées, qu'elles donnent lieu à des échanges directs avec les créateurs.* » Il attendait de ces dix jours « *qu'ils insufflent autour de la création contemporaine un esprit de fête, qui participe à la démocratisation de l'art contemporain ; [espérant] qu'une telle opération élargira[it] le public en le rendant plus réceptif, voire plus tolérant vis-à-vis des formes nouvelles de la création.* » ³

De l'avis de Dominique Marchès, directeur du centre d'art de Vassivière – Limousin –, cet événement constituait « *une occasion de parler de façon concrète de l'action des institutions d'art contemporain dans toute la France, à un moment où de nombreux détracteurs s'attaqu[ai]ent purement et simplement à leur existence, sans analyser en rien l'efficacité indéniable déployée depuis 15 ans par les professionnels pour mettre en présence le public avec l'art de son temps, et défendre la création.* » ⁴ Enfin, Jean-Pierre Simon, directeur de l'école d'art de Grenoble, considérant qu'il était « *essentiel que le ministère de la Culture prenne des initiatives de cette nature, qui indiquent clairement au public son soutien à la création contemporaine* », désirait « *prendre le relais, au niveau local, de cette impulsion, pour valoriser l'art contemporain sous toutes ses formes.* » Évoquant la situation critique que connaît l'art du XX^e siècle, Jean-Pierre Simon abordait alors la responsabilité qui incombe aux professionnels du milieu culturel de « *rappeler la place de l'artiste dans la société, et d'expliquer sa fonction déterminante dans l'évolution des formes et des idées.* » ⁵

Les professionnels intervenant dans la diffusion de l'art contemporain cherchaient donc à faire reconnaître la valeur de l'art du XX^e siècle en suscitant l'adhésion du public,

² DUBOIS (Françoise) .- « La rencontre avec l'œuvre d'art », entretien retranscrit dans le dossier de presse du ministère de la Culture présentant « Les 10 jours de l'art contemporain »

³ MANGION (Éric) .- « Les 10 jours ? Une fête ! », entretien retranscrit dans le dossier de presse du ministère de la Culture présentant « Les 10 jours de l'art contemporain »

⁴ MARCHÈS (Dominique) .- « Une invitation à l'art contemporain », entretien retranscrit dans le dossier de presse du ministère de la Culture présentant « Les 10 jours de l'art contemporain »

⁵ SIMON (Jean-Pierre) .- « Rappeler la place de l'artiste dans la société », entretien retranscrit dans le dossier de presse du ministère de la Culture présentant « Les 10 jours de l'art contemporain »

acteur à part entière de ce que Howard Becker nomme « les mondes de l'art ». ⁶ Ce sociologue américain, qui a étudié la dynamique de l'action collective qui fait l'œuvre d'art, montre que les réseaux d'acteurs prenant part à la production et à la consommation artistiques doivent évoluer vers un consensus afin que soient homologuées la valeur de l'art et la réputation de l'artiste. Cette forme d'objectivation des valeurs et des significations est socialement construite et doit être entretenue. L'inscription d'une forme d'art dans l'espace social et le discours critique qui l'accompagne contribuent à l'émergence de cette reconnaissance ; une reconnaissance que la création plastique contemporaine soumet à de fortes tensions et à de grandes incertitudes.

En effet, les « *innovateurs dans l'art du XX^e siècle s'en sont pris méthodiquement à toutes les conventions fondatrices du système établi de production, de commercialisation et d'évaluation de l'art : les plasticiens ont ainsi dénoncé dans leurs œuvres mêmes, et jusque dans l'abolition de l'œuvre, le fonctionnement du marché de l'art, l'idéologie romantique du génie créateur, la sacralisation muséale des œuvres, sans parler de l'inventaire complet des attaques contre les conventions proprement esthétiques de la discipline* », rappelle Pierre-Michel Menger. ⁷ Par là-même, il est difficile de donner une définition précise et objective de l'art contemporain. Cette notion se réfère à une multiplicité de démarches mais aussi à de nombreuses individualités. S'il est possible d'attacher à cette expression un critère temporel, celui-ci fait assez mal état de la réalité qu'englobe l'art du XX^e siècle. C'est plutôt sur le fait qu'il a besoin du lieu d'exposition pour être reconnu comme art qu'il convient de se pencher. En outre, ce lieu d'exposition se doit de fournir un discours médiateur sans lequel l'art contemporain demeurerait bien souvent hermétique pour les non-initiés ; une forme de communication sans laquelle ces œuvres d'un genre nouveau se verraient difficilement attacher une valeur artistique.

Dans le souci d'échapper à toute ambivalence, il est cependant possible de recourir à un critère juridique, strictement chronologique ou encore à un critère de périodisation

⁶ BECKER (Howard S.) .- *Les mondes de l'art* .- traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort .- Paris : Éd. Flammarion .- 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), 379 p.

⁷ MENGER (Pierre-Michel), présentation de l'ouvrage de BECKER (Howard S.) .- *Les mondes de l'art* .- traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort .- Paris : Éd. Flammarion .- 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), p. 14

historique pour définir l'art contemporain. Ainsi, « *la législation douanière s'appuie sur une définition chronologique [...] conjuguée non pas avec une catégorie d'art, mais avec la durée de vie des artistes. Sont soumises, pour l'exportation, à la procédure simplifiée de l'attestation auprès du Comité professionnel des galeries d'art, les œuvres d'artistes vivants, ou dans le cas d'artistes décédés, les œuvres datant de moins de vingt ans, la frontière se trouvant ainsi en continuel déplacement. Cette définition juridique de l'art contemporain est neutre et factuelle, puisqu'elle concerne l'art produit par des artistes vivants, quoi qu'ils fassent. [Quant aux historiens de l'art, ils] désignent comme "art contemporain", l'art postérieur à 1945. Les grandes firmes de ventes aux enchères observent la même règle : les ventes d'art moderne de Sothby's concernent la peinture et la sculpture postérieures à l'impressionnisme et antérieures à 1945 ; les ventes d'art contemporain portent sur les œuvres du second après-guerre.* »⁸ C'est donc sa contemporanéité qui définit l'art contemporain. Il s'agit là d'une acception précise, certes, mais qui semble peu appropriée à la réalité qu'elle désigne ou du moins peu encline à fournir des repères adaptés à la diversité de la production qu'elle englobe.

⁸ MOULIN (Raymonde) .- *L'artiste, l'institution et le marché* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1997, (1^{ère} éd. 1992), p. 10

Catherine Millet, préalablement à la rédaction d'un ouvrage consacré à l'art contemporain⁹ – ouvrage critique, synthétique, donnant une vue d'ensemble du monde actuel de l'art –, a tenté de cerner la notion en adressant un questionnaire à une centaine de musées d'art moderne, d'art contemporain, ou d'art moderne et contemporain, à travers le monde. Au regard des réponses données par les conservateurs, il semble que l'art contemporain se définit encore une fois de façon tautologique : la production contemporaine est l'art contemporain ; et vice versa. Tout objet semble donc susceptible de devenir objet d'art, à la condition qu'il soit autorisé à entrer dans un lieu d'exposition.

Toutefois, les conservateurs interrogés par Catherine Millet n'intègrent pas la globalité de la production contemporaine dans ce qui représente pour eux l'art contemporain. Ils affirment en effet que certaines restrictions doivent être émises. Ainsi, à la question que leur pose la critique d'art : « *Considérez-vous que tout l'art produit aujourd'hui est "contemporain" ?* », une grande majorité répond : « *Oui/non* ». Pour le conservateur du Philadelphia Museum of Art, il est nécessaire d'exclure du champ de l'art contemporain toute œuvre ne constituant pas une avancée dans le domaine artistique. Il répond alors en ces termes : « *"Oui" dans la mesure où nous employons généralement le terme "contemporain" dans un sens chronologique. Mais "non" dans la mesure où nous tendons aussi à nous focaliser sur le travail nouveau le plus aigu. Si bien qu'une œuvre d'art très traditionnelle, mais nouvellement réalisée, nécessiterait d'être qualifiée par quelque chose du genre "contemporain dans un style traditionnel"...* »¹⁰ Le conservateur du Musée d'art contemporain de Montréal semble partager cette conception : « *Est forcément contemporain tout l'art qui se fait aujourd'hui. Cependant, la question qui doit être envisagée est celle de l'esprit avec lequel cet art est réalisé. Ce qui retient plutôt notre attention, c'est un art qui explore des champs nouveaux de création, en prenant en compte les acquis de nos civilisations, ou qui renouvelle des formes d'expression artistique existantes en poussant au-delà la réflexion.* »¹¹

⁹ MILLET (Catherine) .- *L'art contemporain* .- Paris : Éd. Flammarion, coll. Dominos .- 1997, 126 p.

¹⁰ ibidem, p.7

¹¹ op. cit., p.8

Quant au conservateur du Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci – Prato –, une œuvre dite contemporaine est une œuvre qui bouleverse le champ artistique traditionnel et donc s'en distingue par l'intégration de nouveaux procédés : « *Les formes artistiques peuvent être divisées en : traditionnelles, telles que peintures, sculptures, installations fixes ; et en expérimentales, telles que performances, art conceptuel, art électronique. La différence semble se situer entre les "œuvres d'art" et la contamination des formes visuelles, littéraires, théâtrales, musicales, chorégraphiques, ou du design, par les nouveautés technologiques, et par la combinaison de ces formes avec ces nouveautés.* »¹²

L'art contemporain, reconnu comme tel, serait donc rupture ou du moins se devrait de marquer une avancée. Il serait celui qui par essence perturbe le grand public, le contraint à se défaire des critères qui forment l'assise de son jugement face à des œuvres traditionnelles.

Certaines œuvres contemporaines ont donc besoin du lieu d'exposition pour être reconnues comme telles. Et c'est le discours qui les portera, qui conduira au sens qu'elles véhiculent. C'est cette sensibilisation qui pourra permettre aux publics non-avertis d'adhérer à ces expérimentations artistiques aventureuses mettant en œuvre de nouvelles conventions. Les médias participent à cette médiation, notamment lorsqu'ils diffusent l'argumentation qui justifie le sens et l'intérêt de la production artistique contemporaine. Mais tous les discours tenus sur l'art du XX^e siècle n'ont pas pour objectif de le légitimer. L'art contemporain est par nature sujet à polémique puisque, comme le précise Howard Becker, toute « *remise en cause des conventions porte atteinte à l'esthétique qu'elles supposent. Comme les convictions esthétiques semblent toujours naturelles, justes et morales à ceux qui les entretiennent, bafouer une convention et l'esthétique correspondante revient à bafouer la morale. Les huées du public qui accueillent quasi invariablement les changements importants dans les conventions [...] témoignent de ce lien étroit entre convictions morales et esthétiques [...]. Tout coup porté contre des conventions et*

¹² ibidem, pp. 7-8

*l'esthétique qu'elles enferment porte atteinte, en définitive, au système de stratification en place. »*¹³

Ainsi, ces dernières années, peut-être encore plus ces derniers mois, l'art contemporain a fait couler l'encre des sociologues, des historiens de l'art, des économistes et des politiques. Daniel Bounioux reproche aux artistes de transformer l'art « *en spectacle* » ou encore en « *objet de spéculation* ». En un mot, l'art ne transcenderait plus le réel, il s'y fondrait. Il ne parviendrait à surgir de l'anonymat « *qu'au prix d'un renforcement important de l'institution – appareil critique, battage publicitaire ou complaisances muséales* ». ¹⁴ Mais la contemporanéité de l'art ne peut-elle pas également se définir comme la propriété de l'art de faire l'objet d'un discours de critique et d'information dans les médias et dans la communication diffusée dans l'espace public ? Cette médiatisation, tant décriée par Daniel Bounioux, ne fait-elle pas naturellement pendant à la contemporanéité d'un art qui cherche à s'inscrire dans l'espace public ?

Cette inscription fait en effet intervenir quatre types d'acteurs : les artistes, les institutions de présentation et de diffusion de l'art – galeries, musées, centres d'art... –, les critiques qui s'expriment dans le discours d'information des médias et enfin les publics, présents dans ce dispositif à la fois comme visiteurs des lieux d'exposition et comme lecteurs et usagers des médias. Ces derniers participent à double titre à cette inscription. D'une part, ils véhiculent un discours sur l'œuvre ou sur sa gestation, étroitement liée aux caractéristiques de la société et à ses évolutions. D'autre part, ils inscrivent l'art contemporain dans le cadre événementiel de son intégration au domaine de l'art ou encore des actions visant à le promouvoir, à élargir son accès. C'est sur ces deux dimensions de l'activité médiatique que porte notre analyse. Celle-ci s'attache à expliciter les caractéristiques de ces deux formes de médiation inhérentes au domaine de l'art contemporain. Pour ce faire, la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » nous est apparue comme un lieu particulièrement bien adapté à une étude interrogeant les

¹³ BECKER (Howard S.) .- *Les mondes de l'art* .- traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort .- Paris : Éd. Flammarion .- 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), p. 306

¹⁴ BOUGNOUX (Daniel) .- « Sur la mort annoncée de l'art, et les moyens d'y parvenir », in *Esprit* .- n°185 .- octobre 1992, pp. 30-42

modalités de la présence de l'art contemporain dans les médias. La multiplication des actions qu'appelait cet événement constituait une occasion privilégiée de voir s'intensifier le discours médiateur qui accompagne la production contemporaine ; un discours susceptible de prendre la forme d'une incitation à la rencontre mais également d'une critique virulente. Et si, de Baudrillard¹⁵ à Jean Clair, les propos se font péremptores exprimant jusqu'au déni d'accorder à l'art contemporain toute possibilité d'avoir un sens, Howard Becker souligne que ces « *débats esthétiques sont d'autant plus passionnés qu'il ne s'agit pas seulement de résoudre dans l'abstrait des questions philosophiques, mais aussi de décider la répartition de ressources précieuses* »¹⁶ ; des ressources qui proviennent aujourd'hui, pour une part importante, de l'État.

Dans les années 80, l'État est intervenu pour soutenir la production contemporaine confrontée à la morosité du marché et en démocratiser l'accès. L'art du XX^e siècle fit son entrée dans la vie publique. Les structures d'accueil fleurirent, les initiatives se multiplièrent. Bref, autant d'occasions de regarder, de rencontrer, qui pouvaient permettre au néophyte de se forger son propre jugement. Le nombre de lieux d'exposition, que l'on peut classer en trois catégories – musées, centres d'art et galeries – a considérablement crû. Premiers récepteurs des œuvres contemporaines, ces structures sont également les lieux de la rencontre entre l'artiste et le spectateur. Cependant, elles ne semblent pas parvenues à attirer un public socialement et géographiquement élargi. Loin de s'engouer pour cette production mise sur le devant de la scène par les acteurs du monde de l'art, le public reste perplexe, voire rejette les œuvres contemporaines.

Un constat s'impose en effet : l'art contemporain n'attire pas les foules. Le grand public lui préfère l'art classique. C'est ainsi que le musée du Louvre accueillait, en 1996, 4 700 000 visiteurs ; tandis que, dans le même temps, le Musée national d'art moderne comptabilisait 800 000 entrées¹⁷, dont il faut soustraire les visiteurs qui ne se sont pas rendus au niveau « art contemporain ». Si l'on se réfère à l'étude réalisée en 1996 par

¹⁵ BAUDRILLARD (Jean) .- *Le complot de l'art* .- Paris : Éd. Sens & Tonka, coll. Morsure .- 1997, 29 p.

¹⁶ BECKER (Howard S.) .- *Les mondes de l'art* .- traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort .- Paris : Éd. Flammarion .- 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), p. 150

¹⁷ *Le Monde* du 15/01/97

Sophie Raoult, étudiante en DEA E.S.T.C. à l'université Paris VIII, c'est le cas de 54% des visiteurs.¹⁸ En définitive, 368 000 personnes environ sont allées voir des œuvres contemporaines au Centre Georges Pompidou. Compte tenu du fort pouvoir d'attraction de ce lieu, ce résultat semble bien modeste. La situation n'apparaît d'ailleurs pas seulement relever d'un manque d'intérêt. Un énorme fossé semble séparer l'art contemporain et les non-initiés. D'un côté il y a l'art de notre temps, un art qui interroge notre société, et de l'autre un public auquel la production contemporaine semble totalement échapper. Et c'est peut-être sur la notion d'art elle-même qu'il convient tout d'abord de s'interroger.

L'art tel que nous le concevons aujourd'hui est un concept relativement récent, qui apparaît en effet d'une façon autonome au milieu du XIX^e siècle. Il est encore possible de faire coïncider la naissance de cette autonomie artistique avec la Renaissance, au moment où l'art se dégage de l'idée exclusive d'un savoir-faire, au moment où l'artiste devient créateur et où l'œuvre est promue au rang de production intellectuelle. L'artiste revendique une position de sujet. Il communique par ses œuvres un discours qui lui est propre. Et il s'agit bien là d'un discours, dans la mesure où l'objet de l'art, comme le note Pierre Francastel, sociologue et historien de l'art, « *n'est pas de constituer un double maniable de l'univers ; il est, à la fois, de l'explorer et de l'informer d'une manière nouvelle.* »¹⁹ Le but de l'art n'est donc pas simplement, comme l'explique Jean Dubuffet, « *l'invention de belles lignes et de belles harmonies de couleurs* ». ²⁰ L'art implique d'aller au-delà de ce qui est vu. Il en appelle au questionnement.

Il est possible de juger exclusivement une œuvre à l'aune du plaisir visuel qu'elle nous procure. En suivant la conception kantienne, il s'agit alors d'exercer sa faculté de juger le beau. Le beau étant « *ce qui plaît universellement sans concept* »²¹, et la beauté, « *la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin.* »²² Mais l'anthropologue Clifford Geertz nous rappelle alors que

¹⁸ RAOULT (Sophie) .- Conclusion du dossier portant sur l'étude des publics du Centre Georges Pompidou .- Mars 1996, p.12

¹⁹ FRANCASTEL (Pierre) .- *Art et technique* .- Paris : Éd. Gonthier .- 1964, p.12

²⁰ DUBUFFET (Jean) .- *L'homme du commun à l'ouvrage* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Idées .- 1973, p.73

²¹ KANT (Emmanuel) .- *Critique de la faculté de juger* .- Paris : Éd. Vrin .- 1965, trad. A. Philonenko, p.49

²² ibidem, p.80

la sensibilité à laquelle se relie une forme d'art est « *essentiellement une formation collective* ». ²³ L'art se forme et existe par et au travers de ce que Michael Baxandall appelle « l'œil d'une époque », c'est-à-dire les capacités d'interprétation – modèles, catégories, inférences, analogies – du public. ²⁴

Ainsi, Clifford Geertz précise que la « *capacité, variable chez les peuples comme elle l'est chez les individus, de percevoir un sens dans les tableaux – ou les poèmes, ou les mélodies, les constructions, les pots, les drames, les statues – est, comme toutes les autres capacités pleinement humaines, un produit de l'expérience collective qui la transcende de loin, de même que la capacité beaucoup plus rare de la mettre au premier rang. C'est par la participation au système général de formes symboliques que nous appelons la culture que la participation au système particulier que nous appelons l'art, qui n'en est en fait qu'un secteur, est possible.* » ²⁵ Il ajoute que « *le “sens de la beauté”, ou quelle que soit la capacité de répondre intelligemment à des [formes artistiques], n'est pas une fabrication culturelle moindre que les choses et les formules composées pour le « toucher ». L'artiste œuvre avec les capacités de son public – capacités de voir, d'entendre ou de manier, parfois même de goûter et de respirer, avec intelligence. Et bien que les éléments de ces capacités soient en fait innés – en général cela n'aide pas d'être aveugle aux couleurs – ils sont amenés à l'existence véritable par l'expérience de la vie au milieu de certaines sortes d'objets qu'il faut regarder, écouter, manier, au sujet desquels on doit réfléchir, qu'il faut affronter, et auxquels on doit réagir ; des variétés particulières de choux, des sortes particulières de rois. L'art et l'équipement pour le saisir sortent du même atelier.* » ²⁶

C'est à partir de ces éléments que l'avant-garde tente de produire un espace nouveau que la sensibilité, la pensée, la subjectivité pourront investir. La création est dépassement permanent sans pour autant renier ce qui existait auparavant. L'artiste se fait traducteur, amplificateur des drames de la société. Il interroge les réalités sociales et politiques, usant

²³ GEERTZ (Clifford C.) .- « L'art en tant que système culturel », in *Savoir local savoir global, Les lieux du savoir* .- Traduit de l'anglais par Denise Paulme .- Paris : Presses Universitaires de France, coll. Sociologie d'aujourd'hui .- 1986, p. 125

²⁴ BAXANDALL (Michael) .- *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* .- London .- 1972, p. 38

²⁵ GEERTZ (Clifford C.), *ibidem*, p. 137

d'une profusion de formes et de styles. L'art contemporain se caractérise ainsi comme une dialectique entre pratique artistique et représentation de la société existante. La pertinence et la proximité de ce discours artistique apparaissent alors aux citoyens dans la mesure où l'art contemporain intègre l'espace public, entre dans le champ des représentations symboliques qui font sens pour la collectivité, qui sont signes de l'appartenance à cette collectivité.

Quelle que soit l'époque, la critique de la création contemporaine – au sens large – s'inscrit en effet dans les logiques institutionnelles de la communication médiatée. Le jugement esthétique accompagnant les œuvres porte l'intégration de l'art dans l'espace public comme symbole d'appartenance. Pour le critique Daniel Soutif, la bonne critique d'art mêle argumentation et expression de sentiments sans pour autant constituer de démonstration. Elle « *commence là où la condition subjective du sentiment est relayée par l'analyse des propriétés ou des caractères de ce qui le suscite.* »²⁷ La critique Rosalind Krauss ajoute que l'essentiel du travail critique est de « savoir quoi désigner », être capable de mettre une autre personne en contact avec la puissance affective de l'œuvre. Il s'agit de rendre une production artistique plus claire, de formuler différemment l'affect de l'œuvre.²⁸ Ainsi, l'art peut constituer un symbole, sublimé, d'appartenance à la sociabilité, l'individu reconnaissant son appartenance à la société au fait qu'il est en mesure de comprendre la médiation esthétique portée par les œuvres d'art que produit et diffuse cette société.

Les médias fournissent alors à l'art contemporain une consistance politique et institutionnelle, de nature à conditionner sa signification et son interprétation. En effet, il est précisé dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication* qu'« À partir du moment où une information circule dans l'espace public, c'est qu'elle ne concerne pas une personne privée, mais qu'elle concerne l'identité

²⁶ op. cit., p. 148

²⁷ SOUTIF (Daniel), au cours d'un colloque organisé à Rennes en 1990 par les Archives de la critique d'art, in *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique* .- Châteaugiron : Archives de la critique d'art .- 1992

²⁸ KRAUSS (Rosalind) .- *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* .- trad. par Jean-Pierre Criqui .- Éd. Macula .- 1993

indistincte de sa sociabilité d'appartenance. »²⁹ En intégrant la diffusion de l'art contemporain au sein des messages qui intéressent la communauté, les médias relaient, donnent une consistance à cette diffusion permettant l'appropriation de l'art de son temps par le plus grand nombre. Mais les médias font également de l'art contemporain un vecteur de sens, un élément signifiant de la sociabilité en transmettant le discours médiateur qui mène à l'intégration de l'art comme symbole d'appartenance ; une dimension qui s'adjoint à sa fonction esthétique de représentation ou de production de formes.

Les médias de masse sont aujourd'hui omniprésents. Ils ont pénétré la société et rien n'échappe à leur avidité d'informations. Les artistes sont capables d'étonner, d'émouvoir, de donner à penser et l'art se veut exercer dans l'espace de la sociabilité la fonction essentielle d'un regard critique et distancié sur l'espace public et les pratiques sociales qui s'y inscrivent. La contemporanéité de l'art renvoie à une esthétique de la condensation entre appartenance et sociabilité d'une part et, d'autre part, forme et expérience esthétiques. Le fondement de la contemporanéité de l'art induit ainsi sa diffusion dans l'espace public structuré aujourd'hui par l'information et les médias. Ces derniers confèrent à l'art une consistance médiatée, participent de la constitution d'un marché de l'art, d'un système de normes constitutives de l'art qu'ils établissent comme l'une des formes esthétiques de l'expression du politique. Toutefois, nous avons vu que le grand public est loin de montrer un réel engouement pour la production plastique contemporaine qui semble demeurer un domaine réservé à une certaine élite.

C'est dans ce creuset qu'est né notre questionnement : **comment les médias rendent-ils compte aujourd'hui de l'art contemporain, à savoir, la médiatisation qui entoure l'art contemporain produit-elle les conditions favorables à l'intégration de cette production artistique dans l'espace public en tant que symbole d'appartenance à la société ?**

Dans le but de répondre à cette interrogation, nous nous sommes donc intéressée à la médiatisation d'une manifestation elle-même destinée à rapprocher le grand public de

²⁹ LAMIZET (Bernard), SILEM (Ahmed) (sous la direction de) .- *Dictionnaire encyclopédique des sciences*

l'art contemporain : « Les 10 jours de l'art contemporain ». Cet événement n'ayant eu pratiquement aucun écho au sein des médias audiovisuels, nous nous sommes exclusivement penchée sur la médiatisation effectuée par la presse écrite. Pour mener à bien cette étude, il nous a paru très vite indispensable d'user de connaissances précises sur l'art contemporain. L'objectif est en effet de pouvoir apprécier avec le plus de pertinence possible les différentes formes de médiation offertes par la presse à un vaste public.

La première étape de notre démarche a donc été de réaliser une synthèse historique du domaine étudié. Ce bilan bibliographique nécessita le recours à de nombreux ouvrages traitant de l'art, de sa réception mais également de l'art contemporain et des mouvements qui le caractérisent et en font un domaine complexe, diffus et par là-même extrêmement riche. Dans le souci de compléter cette démarche, nous nous sommes également penchée sur la réception de l'art contemporain par le grand public afin de disposer d'éléments plus précis concernant ses réactions face à cet art d'un genre nouveau.

Une lecture sommaire des articles parus entre le mois de mars et le mois de mai 1997, dans les quotidiens nationaux et les quotidiens régionaux,³⁰ nous a conduite à forger ces cinq hypothèses de travail :

- Seuls les événements spectaculaires, dotés d'une véritable originalité auraient intéressé la presse et non les traditionnelles expositions et conférences qui, pourtant, participaient de la mise en œuvre d'une opération nationale visant à sensibiliser le grand public à l'art contemporain.
- Dans les régions les plus dépourvues en institutions vouées à la diffusion de l'art actuel, la presse semble avoir intégré la manifestation au sein de la polémique dont les arts plastiques contemporains font l'objet, alimentant ainsi les suspicions quant à la valeur de ces œuvres novatrices et accentuant par là-même l'ambiguïté de leur intégration à l'espace public.

de l'information et de la communication. - Paris : Éd. Ellipses .- 1997, p. 233

- Dans les régions disposant d'un important réseau de diffusion de l'art contemporain, la presse semble avoir traité des actions mises en œuvre sur le territoire d'une ville ou d'une région dans une rhétorique visant avant tout à mettre en valeur l'investissement politique de ces collectivités dans le domaine culturel ; une rhétorique s'inscrivant tout particulièrement dans le conflit Paris/province. L'art du XX^e siècle deviendrait alors le symbole de l'opposition politique et institutionnelle entre Paris et les villes de province, et cette opposition prendrait ainsi une consistance esthétique et culturelle participant à son renforcement.
- Il semble également que la presse se soit souvent limitée à diffuser des informations pratiques concernant les actions menées au cours de la manifestation – dates, lieux, noms des intervenants... – offrant ainsi une incitation très rudimentaire à une appropriation délicate.
- Concernant plus particulièrement les œuvres contemporaines, celles-ci auraient fait l'objet d'une description succincte ou se seraient vu attacher des qualités correspondant aux critères traditionnels de l'art. Cette tendance est liée à la volonté de montrer que la production contemporaine relève bien du domaine de l'art. Le discours critique cherche à susciter une homologation qui pose problème du fait de la contemporanéité de ces œuvres. Si puiser dans les critères traditionnels d'appréciation de l'art constitue le moyen le plus commode pour parvenir à cette fin, cette option ne permet pas de rendre compte des codes et des nouvelles normes exploités par les artistes contemporains. Cette stratégie, loin de permettre l'accès du grand public à l'art actuel, enferme ce dernier dans des cadres traditionnels, inadaptés aux réalités de l'art novateur du XX^e siècle.

Dans le but de confirmer ou d'infirmer ces cinq hypothèses de travail, nous nous sommes livrés à l'étude d'un corpus de presse comportant des articles parus entre le 11

³⁰ Au sein des quotidiens nationaux, 11 articles sont attachés à la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » entre le 4 mars et le 29 mai. On en recense 344 dans les quotidiens régionaux, entre le 4 mars et le 9 mai.

mars et le 9 mai 1997, dans les quotidiens nationaux et dans certains quotidiens régionaux.³¹ Ces articles ont été recueillis auprès de la Délégation aux arts plastiques. Afin de nous assurer de l'exhaustivité de cette revue de presse, et de la compléter si besoin était, nous avons effectué une recherche personnelle dans les quotidiens nationaux et fait appel au service de presse de différentes Directions Régionales des Affaires Culturelles – DRAC.

Nous avons donc tenté de faire apparaître les logiques de communication et d'information qui inscrivent l'art contemporain dans le champ des médias. Procédant à une analyse thématique du discours de la presse, nous avons étudié la contextualisation de l'événement ainsi que les associations induites par le discours médiatique. Il ne s'agissait pas de découvrir la signification « réelle » des messages proposés mais de repérer les éléments qui structurent ces énonciations dans le souci de déterminer la nature du message que reconstruirait un récepteur adoptant le cadre dominant de décodage suggéré par le texte. Nous nous sommes donc penchée sur ce que J. Curran nomme le « *fil dénotatif qui parcourt le texte médiatique et impose des scénarios privilégiés d'interprétation* »³², afin de percevoir les modalités d'appréhension de l'art contemporain et de l'événement qui lui était consacré offertes par la presse au public. Cette étude consistait notamment à définir les différents types de validité intersubjective, les normes communément partagées, ayant servi de référence aux médias pour traiter de la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » et émettre un jugement normatif ou un jugement de valeur sur cette opération et l'art qu'elle soutenait.

Mais engager une réflexion sur la médiatisation d'une manifestation destinée à promouvoir l'art contemporain auprès d'un large public, c'est prendre nécessairement en compte les caractéristiques des œuvres actuelles et leur réception par les non-initiés. C'est de ce souci que témoigne la première partie de notre mémoire.

« Les 10 jours de l'art contemporain » étaient en outre organisés à l'initiative du ministre de la Culture. Il s'agit là d'une dimension primordiale qui ne peut être

³¹ La liste de ces quotidiens figure en Annexe 2

³² BRETON (Philippe) et PROULX (Serge) .- *L'explosion de la communication* -. Paris : Éd. La Découverte .- 1996 (1^{ère} éd. 1989), p. 199

appréhendée sans une connaissance des modes d'intervention des pouvoirs publics dans le domaine culturel. Nous nous attachons donc, dans un second temps, à définir les principes et les formes de l'action de l'État et des collectivités territoriales dans le domaine culturel et plus particulièrement dans celui des arts plastiques contemporains.

Nous opérons enfin, dans une troisième partie, l'analyse d'un corpus de presse. Cette dernière étape consiste ainsi à étudier la façon dont se construit socialement un événement comme « Les 10 jours de l'art contemporain », dans le processus de sa médiatisation, mais également à analyser les types de médiation de l'art contemporain proposés par la presse à un large public.

PREMIÈRE PARTIE
L'ART CONTEMPORAIN OU
L'ART DE LA TRANSGRESSION

Avant de porter un regard critique sur la médiatisation de la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain », il est indispensable de se pencher sur la nature de cet événement et plus encore sur les caractéristiques de la production artistique qu'il entendait célébrer. Cette première étape permet en effet de dégager, outre les traits spécifiques de cet art, les rapports étroits qu'il entretient avec les médias. Nous nous pencherons sur la dimension événementielle de l'art contemporain et sur son inscription dans des stratégies et des logiques de communication, d'information et de représentation, définies par les médias et par les institutions de diffusion de la culture. Apparaîtra ici plus clairement le fait que l'art contemporain a besoin du discours pour prendre place dans l'espace public en tant que forme culturelle signifiante et qu'il convient d'explicitier les nouvelles conventions qu'il exploite.

Ainsi, afin de mieux apprécier le sens et la nature des enjeux auxquels doit répondre la médiatisation de l'art contemporain, il est indispensable de procéder à un rappel historique. Celui-ci donne un éclairage sur les notions qui sont inhérentes à ce champ culturel et fait apparaître l'articulation qui s'opère aujourd'hui entre l'artiste, le lieu de diffusion, les médias et le public. L'exposé que nous proposons s'appuie sur de nombreux ouvrages, traitant des carrières artistiques, de l'art contemporain et de ses caractéristiques, de sa réception mais également de son processus de diffusion. Rappelons que ce type de synthèse conduit nécessairement à des simplifications. Si les parcours individuels des artistes se rapportent aux schémas établis, précisons qu'ils ne s'y limitent pas.

Mais, avant même de parler d'art contemporain, peut-être convient-il de s'attarder sur celui sans qui de telles préoccupations n'auraient pas cours. Nous faisons bien évidemment référence ici à l'artiste, cet Homme qui, selon Auguste Rodin, cherche par l'exercice de la pensée « à *comprendre le monde et à le faire comprendre* ». ³³ Propos lourds de conséquences : si l'artiste cherche à *comprendre le monde*, cela tend à signifier que sa production est en étroite corrélation avec la société dans laquelle il vit. Et, s'il cherche à *faire comprendre le monde*, ses œuvres sont donc des messages destinés au

³³ PETIT (Karl) .- *Le dictionnaire des citations du monde entier* .- Éd. Marabout, coll. Marabout service.- 1978, 1^{ère} éd. 1960, p.39

spectateur. Ne doutons pas que l'œil exercé de l'artiste contemporain scrute avec pertinence notre société, qu'il en renvoie une image empreinte de sens et d'interpellations. Cependant, les faits semblent paradoxalement indiquer que ces messages ne sont pas perçus par le plus grand nombre. Un fossé s'est creusé entre l'artiste et ses contemporains. Ce problème est d'autant plus troublant qu'aujourd'hui, la reconnaissance artistique s'acquiert par la confrontation au public ; l'artiste n'étant plus reconnu comme tel par une instance supérieure, et ce depuis la fin du XIX^e siècle. Ainsi, la production contemporaine serait propositions d'œuvres et n'aurait de légitimité que dans la mesure où elle serait acceptée par le regardeur comme relevant du domaine de l'art.

I. QUAND L'ARTISTE SE DÉTACHE DE LA RECONNAISSANCE OFFICIELLE

Pour résumer les propos de Raymonde Moulin – offrant dans son ouvrage³⁴ un exposé circonstancié du sujet ici traité et dont nous avons tiré la substance du développement qui suit –, il est possible d'affirmer que, pour le sociologue, l'artiste est une énigme. Sa vocation est un pari risqué. Sa carrière se déroule dans un univers d'incertitude où le succès comme l'échec sont difficilement prévisibles. La notion même d'artiste pose problème. Est-il possible de la définir objectivement et de façon permanente ? Sur quels critères doit être fondée cette caractérisation ? Est artiste celui qui vit de cette profession ? Est artiste celui qui se déclare tel ? Est artiste celui qui a obtenu un diplôme d'une école d'art ? Est artiste celui qui est reconnu dans le milieu artistique ? Est artiste celui qui pratique l'art ?

1. L'artiste face à l'Histoire

L'Histoire nous apprend que c'est en 1391 que le métier d'artiste fut différencié de celui d'artisan, par la mise en place d'une corporation des « peintres et tailleurs d'images »,

qui assura leur formation. L'accès à la profession était alors réglementé : contrat d'apprentissage – cinq ans –, stage de compagnon – quatre ans –, confection d'un chef d'œuvre grâce auquel le compagnon était sacré maître. Dans l'Italie de la Renaissance, dès la fin du XV^e siècle, le peintre, le sculpteur et l'architecte furent progressivement reconnus comme des hommes de savoir autant que de savoir-faire. L'artiste était alors un être charismatique, inspiré, souverainement libre, à ses yeux comme à ceux du public. L'art prenait son autonomie tandis que l'œuvre était objet unique et irremplaçable.

Au milieu du XVI^e puis du XVII^e siècle, les artistes, soutenus par les pouvoirs en place, fondèrent des académies composées de spécialistes et chargées de la formation, de la sélection et de la reconnaissance professionnelle des artistes. La Révolution française supprima les corporations et toutes les académies, mais ces dernières se retrouvèrent au sein de l'Institut national de France créé en 1795. Celui-ci constituait une société fermée, qui n'acceptait qu'un nombre très réduit de membres – 28 en 1803. Il était composé de quatre académies, dont l'Académie des beaux-arts qui régentait l'enseignement donné dans les écoles et contrôlait les commandes et les achats officiels. Dans le même temps, la hiérarchie des genres, qui plaçait au sommet la peinture d'histoire, se perpétuait.

Mais, au XIX^e siècle, l'Académie des beaux-arts fut confrontée aux tentatives d'émancipation des peintres ainsi qu'à leur accroissement numérique. Son autorité était remise en question par les conceptions individualistes des Romantiques et l'image sociale, charismatique, qu'ils s'étaient faite de l'artiste. Le marché, promoteur de la modernité, se constitua alors contre cette institution rigide et dès les années 1870-1880, la vie artistique était bipolaire. Les artistes académiques faisaient carrière à la manière des hauts fonctionnaires, cette carrière débouchant sur un marché situé en aval de la professionnalisation et dont le critère majeur était la formation reçue. La qualité des œuvres était en effet garantie par la qualification des artistes, leurs diplômes, leurs prix honorifiques. Quant aux artistes indépendants, ils rejetèrent l'art qui se référait à la tradition et proposèrent, dans un premier temps, des œuvres se définissant par leur volonté de rupture. Mais l'artiste indépendant avait besoin de vendre pour vivre. Il fallait susciter une

³⁴ MOULIN (Raymonde) .- *L'artiste, l'institution et le marché* .- Éd. Flammarion .- 1997, 1^{ère} éd. 1992, pp.

demande pour le fruit de son travail. C'est alors qu'une nouvelle forme de relation s'instaura entre l'art et l'économie, avec l'apparition d'un nouveau type de marchand : l'entrepreneur « innovateur », qui contribua à créer une demande pour ces œuvres en rupture avec le goût dominant. Cependant le fossé se creusait déjà entre un artiste qui s'éloignait des critères esthétiques traditionnels et un public qui ne cessait de s'y référer.

Mais laissons de côté pour l'instant la description de ce marché indépendant qui, peu à peu, a pris le pas sur le circuit officiel et revenons à l'artiste, négociant la reconnaissance sociale de son identité en rejetant tout critère de jugement qui émanerait d'une instance supérieure.

2. L'indépendance acquise

C'est en fait à partir de 1968, lorsque toutes les instances de qualification furent dénoncées en même temps, aussi bien les survivances académiques – dont le Prix de Rome – que la sanction du marché, que, plus que jamais, la question se posa de savoir qui était artiste au-delà de l'autodéfinition. Toutefois, la reconnaissance du droit de l'artiste à cette autodéfinition est inscrite explicitement dans les textes de l'UNESCO : est artiste « ... toute personne qui [...] considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. »³⁵

Aujourd'hui, les artistes rejettent tout critère univoque de professionnalité tandis que les organisations internationales tendent à les assimiler aux « travailleurs culturels ». Comme le note Jan Bialostocki – Académie polonaise des sciences –, « Là où existait un métier bien réglé selon les principes de la corporation, la profession d'artiste est devenue une aventure fondée sur l'inspiration et le génie. »³⁶ L'identité professionnelle de l'artiste est indépendante de toute formation et diplôme. Elle ne peut dépendre ni de l'exercice à

249-269

³⁵ *Recommendation Concerning the Status of the Artist* .- Paris, UNESCO .- 1980, p. 5

³⁶ BIALOSTOCKI (Jan) .- « Crises et fulgurations de l'art », in *Diogène* n° 133 .- Paris : Éd. Gallimard .- janv-mars 1986, p. 10

plein temps de l'activité artistique, ni des ressources provenant de cette activité. En outre, il n'existe plus une instance dite supérieure susceptible de décider souverainement de la légitimité artistique.

La médiatisation a donc, en premier lieu, à composer avec cette absence de critères stables et objectifs lorsqu'elle a à présenter un artiste contemporain. Mais, de ce fait même, c'est la rhétorique de légitimation des médias qui assoit le créateur dans sa position d'artiste au sein de l'espace public. Ce statut est d'autant plus difficile à acquérir auprès du grand public que ce dernier ne parvient pas toujours à assimiler la production plastique contemporaine à des œuvres d'art, voire refuse de lui accorder ce statut. Au regard des nouvelles conventions que met en œuvre l'art contemporain, le discours médiateur semble l'unique recours pour permettre aux non-initiés d'avoir accès à la production plastique du XX^e siècle. Cette dernière se caractérise en effet par une multiplicité de démarches qui la distinguent nettement des œuvres classiques. Et c'est bien souvent le discours qui la supporte qui permet à cette production qui interroge notre société de se voir conférer une étiquette artistique.

II. UN ART ANCRÉ DANS LA SOCIÉTÉ ET SES ÉVOLUTIONS

L'expression « art contemporain » s'est imposée surtout à partir des années 80. Cependant, l'emploi aujourd'hui courant de ces termes ne signifie pas permanence et reconnaissance de la réalité qu'ils désignent. Les contours de cet ensemble d'œuvres sont encore flous. La pluralité que ce concept englobe rend difficile toute classification, qui ne peut se fonder sur le contenu des œuvres, leur forme, l'emploi de tel ou tel matériau... En effet, « *l'affranchissement des techniques anciennes propre au XX^e siècle s'est accompagné d'une inventivité sans précédent* » qui a bousculé « *les frontières de l'art* »³⁷, souligne Claude Mollard, qui fut secrétaire général du Centre Pompidou avant d'être nommé délégué général des arts plastiques. Une distinction initiale peut toutefois permettre de clarifier la notion. Il s'agit ici, dans un premier temps, de la différencier de celle d'« art moderne ». Les conservateurs de musées, dont la collection s'est enrichie d'œuvres contemporaines, ou ceux qui ont accompagné l'apparition de nouvelles institutions, entièrement vouées à l'art contemporain, se sont très vite heurtés à la difficulté d'opérer une telle distinction. Mais il semble qu'une réponse consensuelle soit en train de s'imposer. « *La date de naissance de l'art contemporain flotterait quelque part entre 1960 et 1969.* »³⁸

1. L'art moderne ou le règne du discours

C'est à partir de 1850 que l'art moderne entreprit de se détacher du système de l'art académique, sans pour autant renoncer à un certain attachement aux valeurs sûres de la réussite officielle. Un marché indépendant fit surface. Marché, car il s'agissait bien de convaincre des consommateurs potentiels. L'œuvre était un produit sur lequel s'engageaient marchands – galeristes – et critiques. Ces derniers se chargeaient, entre autres, de la médiatisation, auprès des amateurs d'art ou des simples curieux, des artistes ou groupes d'artistes qu'ils avaient choisis. Ce sont eux qui nommèrent les mouvements et, en les nommant, les constituèrent comme tels. Pendant quarante ans, leur pouvoir ne cessa de

³⁷ MOLLARD (Claude) .- *Le Mythe de Babel, L'artiste et le système* .- Paris : Éd. Grasset et Fasquelle .- 1984, p. 77

³⁸ MILLET (Catherine) .- *L'art contemporain* .- Paris : Éd. Flammarion, coll. Dominos .- 1997, p.14

s'accroître jusqu'à se substituer à la reconnaissance officielle. Ils remplirent alors le nouveau rôle de « projeteur », présentant le groupe qu'ils défendaient comme appartenant désormais à la scène artistique, comme un groupe d'artistes qu'il n'était plus possible d'ignorer.

L'œuvre d'art s'entourait d'un discours. Elle en dépendait, elle lui devait sa consécration. C'est ce discours qui faisait lien, qui favorisait la rencontre entre l'art et le public. C'est sur ce discours que reposait tout le système. En effet, en la médiatisant, le critique d'avant-garde donnait une lisibilité à l'œuvre de l'artiste, il mobilisait, provoquait des discussions, et par ses compétences il portait l'activité créatrice. Lui qui était là pour unir les artistes au sein de groupes, pour théoriser les différends, pour se battre contre les conservateurs, devait également convaincre le public d'adhérer à ces œuvres, en rupture avec le goût dominant.

2. L'artiste, en marge de la société

Dans cette nouvelle organisation qui se mettait en place, l'artiste, s'isolant du système académique qui lui assurait une certaine sécurité, devint une figure marginale. Il se plaça dans le même temps à l'écart du circuit marchand. Il appartenait alors à une sphère à part, à la fois valorisée et étrange, préservant ainsi l'image de l'artiste désintéressé, vouant sa vie à l'art. Et c'est bien cette image que le public réclamait et respectait. L'artiste confia la promotion, la diffusion et la vente de ses œuvres au marchand et au critique qui l'insérèrent dans un groupe – terme qui remplace celui d'école. Ce groupe n'était autre que la « marque » de l'artiste, marque que possède tout bon produit de consommation. Mais chaque produit se doit également de se singulariser pour être attractif aux yeux du consommateur. Le marchand eut alors recours à l'excentricité biographique, qui plaisait au spectateur et faisait apparaître l'artiste comme un être d'exception.

Notons qu'aujourd'hui encore le grand public est attaché à cette image romantique voire tragique qu'a façonnée la critique, tandis que beaucoup d'artistes contemporains cherchent à s'en distinguer. Ces derniers se détachent en effet d'une image traditionnelle,

qui fait figure de cliché. Image à laquelle tient cependant la majorité du public, comme le montre le sondage réalisé par l'institut C.S.A. pour le magazine *Beaux Arts*.³⁹ De l'analyse que fait Krzysztof Pomian, historien, professeur à l'École des Hautes Études en sciences sociales, des résultats de cette étude, il ressort en effet que le véritable artiste, pour le grand public, « *c'est l'homme à la chevelure abondante, avec une pèlerine, une figure romantique. [...] "Passionné", "solitaire", "rêveur", l'artiste maudit personnifie l'artiste tout court.* »⁴⁰ Or cette vision semble quelque peu éloignée de la réalité qui est celle des artistes de notre temps qui expriment bien souvent le fait qu'ils sont des hommes comme les autres ou utilisent, pour leur production, des techniques et des objets du quotidien ; des caractéristiques qui sont autant d'éléments faisant apparaître le discours légitimateur des médias comme une nécessité afin que soit reconnu au créateur contemporain le statut d'artiste.

3. De l'art moderne à l'art contemporain, le fossé se creuse

Le système de l'art moderne incluait donc des consommateurs. L'œuvre était un produit qu'il fallait vendre – au sens propre comme au sens figuré – et les stratégies commerciales des marchands et des critiques visaient trois cibles bien distinctes. En premier lieu, le collectionneur, cultivé, éclectique, amateur de belles choses, il avait les moyens de satisfaire ses goûts. Comme il était « en vue », il était lui-même la meilleure publicité pour les peintres dont il achetait les œuvres. Ensuite venaient les amateurs. Bien informés des évolutions du marché, ils achetaient pour leur plaisir et avec l'arrière-pensée de faire une bonne affaire. Curiosité, goût du risque, plaisir d'avoir eu le « coup d'œil », sentiment de participer à un monde à part, celui justement des collectionneurs, constituaient leurs principales caractéristiques. Enfin, le public qui consommait par le regard, qui restait devant la vitrine, tenant le rôle passif, mais important, du pur spectateur. C'est lui qui soutenait l'ensemble du dispositif. L'avant-garde se voulait provocante. Il lui fallait donc quelqu'un à provoquer, sans quoi son existence-même aurait été remise en cause.

³⁹ « Les Français et l'art » in *Beaux Arts* n°100.- Avril 1992, pp. 50-71

⁴⁰ *ibidem*, p.66

C'est donc par le public que l'avant-garde pouvait atteindre la reconnaissance. Cependant, celui-ci semblait se désintéresser de cette nouvelle forme d'art, comme le notent Harrison C. et Cynthia A. White, dans leur ouvrage décrivant les transformations que connut le monde de la peinture au XIX^e siècle.⁴¹ Le public continuait à se fixer sur les valeurs de l'art, modernes, certes, mais représentées pour lui par les Impressionnistes. Certains sociologues parlent alors d'un « *non-public* », ⁴² qui se refusait à prendre au sérieux les œuvres d'avant-garde, allant même quelquefois jusqu'à les détruire. L'art ne semblait plus parler au spectateur. L'incompréhension se faisait grandissante. Inappétence et rejet marquaient d'ores et déjà le début du XX^e siècle.

4. Marcel Duchamp : de la création à la *monstration* artistique

À partir de Marcel Duchamp, dans les années 1910, l'art fit son entrée dans le système qui commençait à s'instaurer : celui de la communication. C'est avec lui et son *ready-made* que s'opéra la distinction entre la sphère de l'art et de celle de l'esthétique ; esthétique désignant le contenu des œuvres, leur valeur en soi. L'art devint simplement une sphère d'activités parmi d'autres, qui n'était plus en conflit avec ces dernières mais s'y intégrait.

Le *ready-made* consiste pour l'artiste à utiliser un matériau quelconque – image, objet ou même idée – tel qu'on le trouve dans la vie quotidienne et à le déplacer. Dans son environnement initial, ce matériau n'est en aucun cas une œuvre en soi, dotée d'une valeur esthétique particulière. La valeur n'est pas contenue dans l'objet. Ce dernier est montré sur une scène, dans un lieu, qui feront de lui une œuvre d'art. Dans ce cas, l'auteur disparaît comme artiste-peintre, il est seulement le montreur. C'est le lieu qui permet d'identifier l'objet comme relevant de l'art. Son rôle n'est plus simplement d'exposer. Il devient partie prenante du processus de création. L'intervention de l'artiste, qui décide de pointer du doigt ce matériau, peut alors consister en un nouvel assemblage ou encore émaner des intitulés qui accompagnent l'œuvre. C'est ainsi que Duchamp donna pour titres *Fontaine* à son

⁴¹ WHITE (H. et C.) .- *La carrière des peintres au XIX^e siècle* .- traduit par Antoine Jaccottet .- Paris : Éd. , Flammarion .- 1991 (1^{ère} éd. 1965), 166 p.

⁴² GAMBONI (Dario) .- « L'iconoclasme contemporain, le goût vulgaire et le "non-public" », in *Sociologie de l'art*, sous la direction de R. Moulin .- Paris : La documentation française .- 1986

urinoir, *Trébuchet* au porte-manteau posé par terre. Il signalait ainsi la présentation de l'objet, mais ne le produisait pas.

Le *ready made* véhicule un concept. Duchamp énonçait par son action l'arbitraire social de la reconnaissance et de l'indifférence. En effet, les objets élus par l'artiste étaient susceptibles de retomber à tout moment dans l'anonymat des urinoirs et des porte-manteaux. Dès lors se posa la question de savoir si, pour le néophyte, l'accès à ce type d'œuvres pouvait se faire sans le recours à une médiation, explicitant par exemple la démarche de l'artiste. En effet, cette nouvelle règle du jeu ne va pas de soi. Seuls les initiés, au fait de l'histoire de l'art, sont susceptibles de percevoir les notions qui sous-tendent cette monstration artistique. Mais, loin de permettre au néophyte de saisir les subtilités de telles démarches, le lieu d'exposition donne à voir ce qui doit être considéré comme art à un public qui ne peut que souscrire. C'est pour ainsi dire en se plongeant « dans le bain » que les non-initiés sont censés parvenir à dialoguer avec l'art. C'est du miracle de la rencontre qu'ils doivent attendre la compréhension. Or, face à ce type de démarches, le public ne reconnaît plus en l'artiste un homme de savoir-faire, cet homme hors du commun qui, par la maîtrise d'une technique, offrait à la contemplation de magnifiques tableaux ou de superbes sculptures. Le lieu de monstration est devenu déterminant et c'est à présent le discours qui fait l'œuvre ; un discours sans lequel ces créations risqueraient de se fondre dans le réel et de s'y perdre. Il convient donc d'*événementialiser* l'inscription de cette production dans le domaine de l'art en donnant toute sa visibilité à la démarche qui sous-tend l'œuvre. Si l'art contemporain nous parle de notre quotidien, il faut que ce discours fasse lui-même l'objet d'une mise à distance par rapport à cette banalité dont il traite et dont il doit également se démarquer.

C'est le cas notamment du *pop'art*, né vers la fin des années 50, qui ne prend comme éléments de base que les objets et les images les plus courants de la vie quotidienne. Il traduit son refus des valeurs contemporaines et son intention de quitter les sentiers battus de l'art dit moderne – à l'époque, il s'agissait de l'abstraction. Chez les *pop'artistes*, surtout ceux de la seconde génération comme Andy Warhol, se trouve l'idée

que nombre de ces objets sont dignes de figurer au musée au même titre qu'un tableau ou une sculpture classique.

Au-delà, l'œuvre peut également ne pas exister comme une chose matérielle : les mots qui la nomment, ou même son idée, sont déjà de l'art, et ce que Joseph Kosuth appelle *tautologie* forme alors l'assise de l'art conceptuel.⁴³ L'œuvre s'affirme comme telle en étant opaque, autoréférentielle, rompant par là-même avec toute représentation d'une extériorité quelconque. Elle est ce qu'elle dit qu'elle est, attirant l'attention sur une chose en déclarant ne pas pouvoir en parler. Son autonomie est ainsi bouclée sur elle-même. Dans un tel dispositif, le savoir-faire pictural ou technique est annulé, l'artiste comme auteur s'efface ; il a désormais des idées, que tout un chacun peut concrétiser.

De même, avec Giuseppe Penone, Mario Merz, Gilberto Zorio ou encore Giovanni Anselmo, comme dans beaucoup de pièces de l'*arte povera* – mouvement né officiellement en 1967 à l'occasion d'une exposition à la galerie La Bertesca de Gênes intitulée *Arte povera E im Spazio* –, il ne s'agit pas « véritablement » d'art, mais « d'acte artistique ». Il n'y a pas d'œuvre, mais seulement un couplage entre l'objet présenté et son commentaire. L'« œuvre » n'est que l'expérience vécue dont l'objet est le signe plus ou moins obscur. Il convient donc non pas de voir mais de scruter la matière utilisée, dans les références culturelles auxquelles elle s'attache et dans tout ce qu'elle peut évoquer. La richesse est intérieure et doit être cherchée par-delà le simple plaisir esthétique que l'œuvre pourrait procurer. C'est ainsi que le tas de charbon de Kounellis peut s'imposer en tant que réelle œuvre d'art.

La dimension événementielle de l'art contemporain s'est en outre particulièrement illustrée avec le *land art* qui, pour Gilles A. Tiberghien, représente « *l'une des aventures artistiques les plus impressionnantes* »⁴⁴ de la seconde moitié du XX^e siècle. Les artistes de ce mouvement abandonnent la galerie, le musée ou l'atelier pour les déserts du Nevada ou

⁴³ KOSUTH (Joseph), « Art after Philosophy », in *L'art conceptuel, une perspective* .- Musée d'Art moderne de la ville de Paris .- 1990

⁴⁴ TIBERGHEIN (Gilles A.) .- *Land Art* .- Paris : Éd. Carré .- 1993, p.16

de la Californie. Souvent inspirés par les formes élémentaires ou les labyrinthes de l'art précolombien, ils s'emparent de l'espace pour le transformer, sans ajout d'éléments artificiels. Ils donnent libre cours à leur mégalomanie, au mépris des conventions culturelles, et offrent à l'imaginaire des désirs insensés. L'œuvre est alors souvent éphémère et spectaculaire.

Invisibles pour les amateurs à cause de leur éloignement, non exposables dans les lieux institutionnels, mis à l'écart du public, les travaux du *land art* font du spectateur non plus un *regardeur-auteur*, comme le voulait Duchamp, mais un témoin dont on exige la croyance : seuls des photographies, un journal de voyage, des notes prises au cours du travail de repérage, sont disponibles et attestent qu'il y a bien quelque chose de l'ordre de l'art qui se passe « là-bas », quelque part. La présence effective sur les lieux, c'est-à-dire le rapport visuel, toujours d'ordre émotionnel, est effacé. Dans ce retour à la terre, le lieu d'exposition traditionnel n'est plus le réceptacle de la production artistique. Il ne possède que de simples traces. L'œuvre est ailleurs. Le monde l'accueille et le musée, la galerie ou le centre d'art sont mis à l'écart. C'est l'information qui est ici offerte au public, le *land art* faisant tout particulièrement état de la présence médiatée de l'art dans les structures et institutions artistiques.

Avec le néo-art notamment, qui regroupe des mouvements comme l'*action painting*, le *bad painting*, le *body art*, le graffiti, les artistes, quittant leur tour d'ivoire, n'hésitent plus à s'engager en personne face au public. Mais ce n'est pas de cet engagement-là que naît la médiation. Lorsque Marina Abramovic s'inflige des douleurs physiques, elle n'explique pas au spectateur ce qu'elle exprime par ses actes. Et si le public n'est pas accompagné par une personne initiée, c'est souvent à la folie qu'il attribue la démarche de l'artiste. Malentendu qui n'en est peut-être pas un – ces actions convoquent parfois désirs et craintes refoulées – mais qui contribue à éloigner le grand public de l'art contemporain.

5. Le grand retour des artistes français

L'art en France, fortement influencé depuis la fin des années 60 par les courants internationaux généralement initiés aux États-Unis, tels que le *pop'art*, le minimalisme et

l'art conceptuel, prend un second souffle dans les années 80. C'est en effet à cette époque qu'il paraît indispensable d'encourager de nouveaux circuits et de nouvelles ressources financières, pour permettre aux artistes de montrer efficacement leurs œuvres et de les faire connaître internationalement. Le ministère de la Culture prend le relais des réalisations pionnières de l'époque – le Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux en est un exemple – et met en place, en 1982, une Délégation aux arts plastiques – DAP –, chargée, entre autres, de soutenir l'activité créatrice. L'impulsion donnée alors permet à des artistes d'émerger sur la scène artistique.

Ainsi, l'avènement d'un nouvel environnement favorisant la demande sociale d'art, relayé par le succès des foires d'art contemporain, apparaît comme le fait majeur de la période récente. La nouvelle génération d'artistes réaffirme la présence d'un art français sur la scène artistique internationale. Citons ici pour exemple : Christian Boltanski, Sarkis, Bertrand Lavier, Jean Le Gac, Gérard Fromanger, Ernest Pignon-Ernest, François Bouillon ou encore Daniel Buren. L'œuvre de ce dernier offre d'ailleurs au spectateur une liberté qui souvent déconcerte. L'artiste, précise le critique d'art Jean-Luc Chalumeau, « *impose au regard un nouveau type de fonctionnement. [II] ne fournit aucun point de vue avec l'œuvre : c'est donc au regardeur de déterminer lui-même ses propres modes d'appréhension de ce qui est montré.* »⁴⁵ Mais le néophyte est-il prêt à faire cette démarche ? Il semblerait que non à en juger par la polémique qu'a suscitée l'installation, au cœur du Palais Royal, de l'œuvre de Buren *les Deux Plateaux*. Il s'agirait d'ailleurs, selon Olivier Reneau, de l'œuvre la plus contestée parmi celles réalisées dans le cadre de la commande publique.⁴⁶

6. Quand l'artiste produit un discours sur le *hic et nunc*

Avec l'art contemporain, même si le monde de l'art reste marginal, l'artiste prouve qu'il s'intéresse exactement aux mêmes choses que tous ses contemporains. De plus, il travaille comme tout un chacun avec des machines ou du moins sans prétendre distinguer,

⁴⁵ CHALUMEAU (Jean-Luc) .- *Lectures de l'art* .- Éd. du Chêne .- 1991, pp. 226-227

⁴⁶ RENEAU (Olivier) .- « À la recherche de la commande publique », in *Technikart* hors série n°1 .- Éd. Ideo Clean .- 1997, p. 33

par « une touche inimitable », ses réalisations du lot ordinaire des productions humaines. Chacun peut se rendre compte qu'il est désormais possible de devenir artiste sans avoir fréquenté une académie, sans même posséder un don particulier. En effet, il est devenu rare de demeurer saisi devant une œuvre comme si elle était le résultat d'une mystérieuse alchimie ; le mode de réalisation paraît transparent, ce qui induit un mode d'appréciation nouveau.

L'artiste contemporain ne s'apparente plus à un homme de savoir-faire. Ses techniques ne sont plus de l'ordre du secret d'atelier. Il n'est plus un être d'exception auquel nous ne saurions nous comparer, il est quelqu'un comme nous. L'inscription de sa production dans des stratégies et des logiques de communication, d'information et de représentation lui permet alors de mettre en avant son statut d'artiste, de réaffirmer une distinction sans laquelle le fruit de son travail, de ses recherches, ne parviendrait à sortir de l'anonymat. Cette reconnaissance paraît d'autant plus nécessaire que l'art contemporain fait bien souvent appel à une « participation » du public. Ce procédé a été décrit par Umberto Eco, dans son célèbre ouvrage *L'Œuvre ouverte*⁴⁷. Par son interprétation, parfois par son action effective, le destinataire de l'œuvre la parachève. D'une façon générale, il s'agit d'abandonner une conception de l'artiste qui « impose » au public sa vision du monde et de permettre au regardeur de s'exprimer lui-même.

Un critique, Cyril Jarton, a eu l'idée de relier la notion d'art contemporain à une catégorie d'œuvres qu'il qualifie de « performatives ». En linguistique, on nomme performatif un énoncé qui est l'action en même temps qu'il la décrit. Ainsi, Cyril Jarton évoque peut-être ces artistes tel Lawrence Weiner, proposant des phrases qui ne sont pas des commentaires mais forment la substance même de l'œuvre. C'est alors le regardeur-lecteur qui, par l'imaginaire, pratique une mise en forme de l'œuvre. Il est cependant nécessaire de reconnaître les limites de telles démarches. Les artistes, défendant l'idée d'une œuvre ouverte, inachevée ou à reconstituer à partir de quelques traces, ne doivent pas omettre le fait que l'amateur le plus motivé ne consacrerait jamais autant de temps, ni de

⁴⁷ ECO (Umberto) .- *L'Œuvre ouverte* .- Paris : Éd. du Seuil .- 1965, 315 p.

travail, à sa participation à une œuvre qu'un artiste à sa production ; si bien que les effets seront souvent « courts » ou convenus.

En fait, pour de nombreux spécialistes, la participation du spectateur est constitutive de toute réception de nature artistique. Une œuvre ne vit que par celui qui la regarde, notait Picasso. « *Toutefois [précise Catherine Millet, critique d'art], avant ces avant-gardes de la fin des années 60, aucune œuvre n'aura à plus juste titre prétendu à la qualité de "contemporaine" : aucune n'aura autant confondu son existence avec l'actualisation de ses données par son destinataire.* »⁴⁸ Mais il est parfois difficile d'appréhender la production contemporaine en ces termes, de ressentir cette proximité, l'importance donnée à la réception. Les artistes sont sortis des cadres balisés par l'Histoire. Ils ont conféré au lieu d'exposition une importance considérable. Les objets qu'ils produisent sont définis comme œuvres d'art par leur présentation dans l'espace public. Et c'est cette médiatisation qui doit aujourd'hui combler le fossé qui s'est creusé entre les œuvres ainsi événementialisées et un public qui a toutes les raisons de s'y perdre.

III. L'ART CONTEMPORAIN ET SON PUBLIC

Aujourd'hui, le grand public ne semble pas attiré par l'art contemporain auquel État et autres acteurs du monde de l'art veulent pourtant le sensibiliser. Malgré la prolifération des centres d'art contemporain, Raymonde Moulin affirme que « *les rapports entre les publics et les œuvres n'ont pas évolué sensiblement. Les efforts des centres d'art [...] sont parvenus à fabriquer une demande intermédiaire – Menger, 1989 –, celle des médiateurs de la culture, plus qu'à élargir, socialement et géographiquement, les publics de l'art contemporain.* »⁴⁹ Les non-initiés ne sont pas prêts à se questionner devant les œuvres

⁴⁸ MILLET (Catherine) .- *L'art contemporain* .- Éd. Flammarion, coll. Dominos .- 1997, p. 42

⁴⁹ MOULIN (Raymonde) .- *L'artiste, l'institution et le marché* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1997, (1^{ère} éd. 1992), p. 123

actuelles et si toutefois ils s'interrogent, c'est sur la pertinence de la production contemporaine.

1. Un public bien homogène

On peut se demander si, dans le domaine de l'art, il est possible de prêcher à d'autres qu'à des convertis. Les résultats obtenus par les politiques de démocratisation culturelle s'avèrent sans commune mesure avec les efforts fournis. Ces derniers semblent ne toucher que les personnes qui ont déjà une pratique culturelle soutenue et qui la renforce alors. Les stratégies reposant sur le diffusionnisme⁵⁰ provoquent en outre un effet pervers, évoqué par Raymonde Moulin : « *le repli de la haute culture, de moins en moins influente et de plus en plus isolée, entraîne un décalage croissant entre l'offre institutionnelle et la demande sociale.* »⁵¹

Même si l'on constate une augmentation considérable du public des musées ou des entrées réalisées à l'occasion de grandes expositions inspirées par l'actualité artistique, ce mouvement n'est pas assimilable à un élargissement des catégories de public s'intéressant à l'art contemporain. Ainsi, les Biennales d'art contemporain peuvent être considérées comme de véritables réussites, dans le sens où elles attirent un public de plus en plus nombreux. Mais elles ne parviennent en fait à drainer qu'une petite fraction de la population.

Les enquêtes effectuées sur le public des Biennales de Paris organisées en 1982 et 1985 dessinent le profil type de ce visiteur. Comme l'explique Raymonde Moulin,⁵² « *d'une Biennale à l'autre, la structure du public n'a pas été considérablement modifiée* ». Dans les deux cas, le public est majoritairement jeune, diplômé ou encore parisien. En

⁵⁰ Le diffusionnisme représente une certaine idéologie du progrès qui marqua le siècle des Lumières. Les instruments de diffusion de la pensée – imprimerie notamment – furent considérés comme les moyens de lutter contre l'obscurantisme. Les lumières devaient se répandre et les hommes devenir plus libres. Faciliter la circulation des idées revenait à aider les individus à se former plus rationnels. De même que la communication au sens routier est profitable, la libre circulation des idées devait être favorisée afin de développer la réflexion critique par la démocratisation de la connaissance.

⁵¹ MOULIN (Raymonde) .- *L'artiste, l'institution et le marché* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1997, (1^{ère} éd. 1992), p. 91

1985, comme en 1982, près de la moitié des visiteurs est constituée d'étudiants, poursuivant en majorité des études artistiques, et d'artistes. En dehors de cette population professionnellement orientée vers l'art, le plus fort pourcentage est représenté par des cadres supérieurs et les professions libérales – 28 % en 1982 et 36% en 1985.

L'enquête approfondie du public de la Biennale de 1982 donne des informations complémentaires.⁵³ Le public proche des milieux de l'art, des médias et de la publicité, fréquente assidûment les lieux d'exposition : 95 % environ des visiteurs de la Biennale visitent en moyenne neuf musées et quinze galeries par an – sur l'ensemble de la population française, la moyenne de fréquentation des musées est de 0.9 %. Plus de la moitié des visiteurs de la Biennale lisent des revues d'art, et ce public s'intéresse aux formes contemporaines de toutes les disciplines artistiques. Il s'agit donc bien ici d'un public « converti ». Ses préoccupations quotidiennes, notamment professionnelles, semblent le conduire tout naturellement à fréquenter les lieux d'exposition d'art contemporain. Mais cette fréquentation pourrait également être attachée à une certaine image sociale, qu'il faut entretenir. Le public non-averti, quant à lui, ne répond pas présent. Une enquête menée en 1997, à la demande de la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France, par l'association Public et Culture sur le public des centres d'art contemporain fournit des conclusions similaires. Le public de ces centres d'art est un public qui, dans sa grande majorité, entretient un lien professionnel avec l'art contemporain – artistes, enseignants, étudiants en art – ou qui a fait plusieurs années d'études après le baccalauréat.⁵⁴

2. Le désintérêt du grand public

Si l'on se place à présent hors des lieux d'exposition, il est intéressant de constater que le grand public est peu friand d'œuvres contemporaines. Les études que nous venons d'évoquer le laissent déjà supposer. Cependant, d'autres facteurs, comme l'image perçue des musées, des centres d'art et des galeries d'art contemporain, peuvent entrer en ligne de

⁵² *ibidem*, p. 216

⁵³ Le Public de la Biennale de Paris 1982, phase qualitative, étude réalisée par Nicole Lang, avec la participation de Nelly Fourcaud et Jacqueline Perrin .- mai 1983, 192 p.

⁵⁴ Enquête non encore publiée

compte pour expliquer la faible fréquentation de certaines couches de la population. Ainsi, deux études quantitatives récentes permettent de constater plus directement le peu d'intérêt du grand public pour l'art *en train de se faire*.

Les conclusions d'un sondage sur le goût des Français en peinture, commandé à l'Institut Network par la galerie le *Passage de Retz* à Paris et qui a été mené auprès de 501 personnes de 18 ans et plus, entre le 14 et le 19 juin 1995, montrent que le grand public est en majorité attiré par la peinture classique. Du sondage, il ressort qu'un tiers des sondés ne va jamais au musée. Mais, tant qu'à choisir un tableau, 60% penchent vers un style traditionnel, 62% pour une taille équivalente à celle d'un écran de télévision. Plus des deux tiers des personnes interrogées préfèrent « *les peintures qui représentent la réalité* », entendons par là des œuvres figuratives. En ce qui concerne plus précisément l'art contemporain – les réponses que nous venons d'évoquer n'étant cependant pas sans rappeler que rares sont les œuvres contemporaines qui remplissent ces critères –, 85% des sondés n'ont jamais entendu parler de Jackson Pollock, 81% ignorent l'existence de Combas et 60% celle de Giacometti. En revanche, Claude Monet, Rembrandt et Matisse sont connus et aimés, alors que Pablo Picasso et Salvador Dali, s'ils sont également connus, recueillent pratiquement un tiers d'avis défavorables.⁵⁵

Un second sondage, réalisé par l'institut C.S.A.,⁵⁶ permet d'affiner ces constats. À la lecture des résultats obtenus, Krzysztof Pomian, historien, professeur à l'École des Hautes Études en sciences sociales, constate que « *se maintient visible la coupure du public entre une majorité fermement attachée à l'art [...] traditionnel et la minorité, extrêmement faible, qui manifeste des préférences pour l'art strictement contemporain. Les personnalités artistiques apparues après la Seconde Guerre mondiale ne sont acceptées que par une quantité infime de personnes, moins de 10%. [...] La manière de concevoir l'art [reste donc] fidèle au modèle issu de la Renaissance. L'art, c'est en premier lieu la création, ce qui renvoie à l'image de l'artiste démiurge animé de la flamme divine [...]. Ce sont ensuite la beauté et le génie. Au total nous rencontrons une vision de l'art totalement opposée à celle qu'ont essayé d'imposer les avant-gardes du XX^e siècle. La création est le contraire*

⁵⁵ AFP 041009, oct. 1995

du ready-made et du “geste” artistique supposé transformer, par la simple apposition de la signature et le changement de lieu, un objet non artistique en une œuvre d’art, tout en démythifiant celle-ci. C’est la “Naissance de Vénus” qui fournit ici le modèle de l’art et non l’“Urinoir” de Duchamp et tout son héritage. Le refus des avant-gardes et de leur modèle de l’art est flagrant. »

Ainsi, ce sondage permet de constater que les gens peu diplômés sont plus attirés par les œuvres figuratives. Globalement, sur l’ensemble des personnes à qui il a été demandé de désigner parmi huit œuvres contemporaines celle qu’elles préféreraient, 47% ont fait porter leur choix sur une œuvre figurative : *Le Peintre et son modèle* de Balthus. 5% des répondants se sont tournés vers *Ricard* de César, une compression dirigée d’automobile, et 2% vers le *Monochrome bleu* d’Yves Klein.

Le sociologue Roland Cayrol, qui dirige l’institut C.S.A., s’est exprimé sur ces résultats en soulignant le rôle des médias dans le processus d’adoption par le grand public de nouvelles valeurs artistiques : « *Les gens ont besoin de reconnaissance. Plus les gens sont intéressés par l’art, plus ils acceptent que la reconnaissance soit celle du milieu. Les plus réfractaires attendent cette reconnaissance de la télévision. On sait qu’on ne prend pas grand risque à aimer Picasso, parce que le temps l’a consacré ou l’œuvre de Balthus, figurative et qui répond à des critères du beau communément répandus. Au moins, quand le temps a fait son œuvre, on sait que c’est reconnu, on en a la preuve parce que c’est dans les musées, parce que tout le monde en parle. Quand ce n’est pas le cas, c’est très compliqué. Quand en plus ce n’est pas figuratif, alors ça devient extrêmement compliqué ! »*

S’il y a inappétence, c’est que cet art pose problème. Il induit une fracture entre le grand public et la création novatrice, et il est intéressant de se pencher sur ce qui la motive. Les réactions vis-à-vis de l’art contemporain ne relèvent pas de la seule indifférence. Face à l’incompréhension que suscite l’art actuel pour un public non-averti, certains le rejettent de façon plus ou moins violente.

⁵⁶ « Les Français et l’art », in *Beaux Arts*, n°100.- avril 1992, pp. 50-71

3. Les fondements d'un rejet

Nathalie Heinich, sociologue, chargée de recherche au CNRS, qui a notamment publié *La Gloire de Van Gogh - Essai d'anthropologie de l'admiration*⁵⁷ et *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*,⁵⁸ ainsi que de nombreux articles sur les publics de l'art contemporain, a longuement étudié les problèmes que peut poser l'art contemporain aux non-spécialistes. Son analyse est riche d'enseignements, et elle est d'autant plus intéressante que c'est le seul travail qui traite de la question du rejet de l'art contemporain par le grand public, en en révélant les formes et les causes. Cette recherche se fonde sur quatorze cas, de 1977 à 1994. On y retrouve des affaires illustres, comme celle des colonnes de Buren au Palais-Royal et les centaines de graffitis qu'elles suscitèrent sur les palissades. La sociologue en rappelle d'autres, moins fameuses, où les raisons invoquées pour censurer, dégrader, ou détruire relèvent de la réprobation religieuse, sexuelle ou politique.

Une conférence, s'inscrivant dans le cadre de la recherche réalisée à la demande de la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture, sur « Les rejets de l'art contemporain », permet de donner un aperçu global des conclusions de l'étude menée par Nathalie Heinich. Cette dernière illustre son analyse par les réactions du public d'une exposition d'art contemporain dans le Calvados ; réactions qui, selon elle, sont tout à fait caractéristiques de celles rencontrées au cours de sa recherche.

a. Le regard des classiques

Le premier problème soulevé par la sociologue est celui de l'incompatibilité entre le regard formé à des œuvres traditionnelles et les caractéristiques des œuvres contemporaines. Ainsi, en se positionnant contre l'art contemporain : « À croire que l'Art

⁵⁷ HEINICH (Nathalie) .- *La Gloire de Van Gogh - Essai d'anthropologie de l'admiration* .- Paris : Éd. de Minuit, coll. Critique .- 1991, 257 p.

⁵⁸ HEINICH (Nathalie) .- *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* .- Paris : Éd. de Minuit, coll. Paradoxe .- 1993, 304 p.

est maintenant réservé aux mongoliens !! »,⁵⁹ les non-initiés défendent l'idée qu'ils se font de la culture, les œuvres qu'ils respectent et admirent en tant que réelles œuvres d'art. Pour un œil habitué aux cadres traditionnels, il est possible que les œuvres actuelles ne ressemblent en rien à de l'art. L'artiste contemporain doit en effet affronter ce que Claude Mollard nomme « l'ordre culturel ». Ce dernier rappelle que « déjà en 1936, Fernand Léger dénonçait cet obstacle : "Le jugement populaire n'est libre que devant l'objet usuel. Pour le reste, il est faussé par l'éducation traditionnelle." »⁶⁰ L'artiste contemporain travaille donc en premier lieu contre l'idée que le public non-initié se fait de l'art, contre les valeurs traditionnelles qui ont formé son regard.

De même, Howard Becker souligne que les conventions en vigueur dans un monde de l'art « indiquent les dimensions appropriées pour une œuvre, la durée idoine d'un spectacle, les proportions et la forme globale les plus souhaitables pour une peinture ou une sculpture. Les conventions régissent les relations entre l'artiste et le public, en déterminant les droits et les obligations de l'un et de l'autre. [...] C'est précisément parce que l'artiste et le public ont une connaissance et une expérience communes des conventions mises en jeu que l'œuvre d'art suscite l'émotion. »⁶¹ Ainsi, « l'adoption d'une thématique et d'un vocabulaire conventionnels [donne] aux spectateurs les moyens de déchiffrer les sentiments et les significations contenus dans [un] tableau. »⁶² Attaquer l'art contemporain consiste donc pour le public non-initié à défendre la culture qu'il a appris à connaître et à aimer. Les propos d'un autre visiteur de l'exposition ayant servi de terrain d'étude à Nathalie Heinich illustrent parfaitement cette théorie : « Non ! C'est nul pour moi, cela ne ressemble à rien pour moi. Mais chacun ses goûts, cela manque de personnalité et l'on n'arrive pas à déchiffrer les sentiments du peintre. », ou encore : « Il manque l'essentiel :

⁵⁹ Propos tenus par un visiteur de l'exposition servant ici de terrain d'étude à Nathalie Heinich. Retranscription d'une conférence s'inscrivant dans le cadre de l'étude réalisée pour la DAP sur « Les rejets de l'art contemporain », p. 2 (disponible à la DAP)

⁶⁰ MOLLARD (Claude) .- *Le Mythe de Babel, L'artiste et le système* .- Paris : Éd. Grasset et Fasquelle .- 1984, p. 292

⁶¹ BECKER (Howard S.) .- *Les mondes de l'art* .- traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort .- Paris : Éd. Flammarion .- 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), p. 54

⁶² *ibidem*, p. 46

l'émotion ! Comment frissonner à la vue de ces délires intellectualisés à outrance et compréhensibles par le concepteur seul. Mais y a-t-il quelque chose à comprendre ? »⁶³

Les non-initiés dénoncent par exemple la réduction de l'art à ses matériaux, qui exclut par là-même la spiritualité traditionnellement associée à l'esthétique : « *Si vous voyez Geneviève Asse, vous pouvez lui demander de ramener mes volets là où elle les a pris... Merci d'avance.* »⁶⁴ Ils jugent les concepts ou théories que l'œuvre peut véhiculer comme inaccessibles : « *Quel dommage que l'Art conceptuel soit réservé à une certaine élite initiée ou soi-disant initiée. Le travail de l'artiste est Recherche ! Je doute que tous nos exposants locaux trouvent quelque chose. Les œuvres sans commentaires de l'Artiste restent opaques. On attend en vain une main tendue, une passerelle pour entrer quelque peu dans l'imaginaire, l'univers de l'Artiste.* »⁶⁵ Ici, le sentiment d'exclusion est sous-jacent au reproche d'intellectualisme. Écarté du petit groupe de ceux qui comprennent, le grand public taxe l'art contemporain d'élitisme, de parisianisme : « *Sommes-nous donc si "ploucs" en Normandie, pour que l'on nous fasse croire que les horreurs que nous venons de voir sont des œuvres d'art... Si l'art contemporain est ainsi, mieux vaut qu'il reste à Paris.* »⁶⁶

Les non-initiés sont à la recherche de cadres sémantiques auxquels ils pourront se référer, de clés qui leur permettront d'entrer en contact avec ces œuvres d'un genre nouveau. Lorsque ces clés ne sont pas mises à sa disposition, lorsque le système de conventions utilisé par l'artiste reste inexpliqué, le néophyte se détourne de la production contemporaine dont la valeur artistique demeure pour lui incertaine.

b. Quand le regard se détourne de peur d'être dupé

Les œuvres contemporaines, indéchiffrables, deviennent hostiles aux yeux du public. Pour se défendre, il les remet en question. Cette idée d'inauthenticité artistique est

⁶³ Propos recueillis par Nathalie Heinich, op. cit., p.5

⁶⁴ ibidem, p.7

⁶⁵ ibidem, p.5

⁶⁶ ibidem., p.3

récurrente dans les rejets de l'art contemporain. On la retrouve par exemple dans l'utilisation des guillemets pour désigner les mots « arts », « œuvres », « artistes » ou dans des termes tels : « soi-disant », « prétendu », relevés par Nathalie Heinich au cours de son étude. Les œuvres contemporaines ne paraissent pas alors le fruit d'un véritable travail. Cela peut être interprété comme un manque de talent, au sens traditionnel du terme – dans ce cas l'artiste est un fumiste – ou comme un manque de discernement de la part de celui qui décide de l'exposer. Le néophyte craint alors d'être l'objet d'une farce, cas de figure d'autant plus probable pour lui que l'art contemporain n'est pas encore reconnu par l'Histoire, ne fait pas encore l'objet d'un véritable consensus. Les œuvres qui ont traversé les siècles n'ont plus à démontrer leur appartenance au domaine de l'art. Selon la théorie des universaux évoquée par Howard Becker, des « *œuvres d'art acquièrent une réputation durable parce que, malgré tous les impondérables des mondes de l'art et tous les caprices de la renommée, certaines œuvres finissent toujours par s'imposer pour leur excellence.* »⁶⁷ Elles traversent les particularismes culturels et le temps, ce qui tend à démontrer leur valeur esthétique.

S'il est possible d'opposer à cette théorie le fait que « *des œuvres d'art peuvent durer pour de tout autres raisons qu'une estime universelle* »⁶⁸ – de par leur valeur historique par exemple –, il n'en demeure pas moins que l'art contemporain ne peut se prévaloir d'une pérennité suffisante pour bénéficier de l'appui d'une telle théorie. Les transformations novatrices pratiquées par les artistes du XX^e siècle ont en effet éloigné les arts plastiques de leur longue tradition formaliste ; une tradition qui elle-même avait fait de la création artistique une production se distinguant sensiblement des comportements et des objets de la vie quotidienne. Abandonnant les formes traditionnelles qui, aux yeux du grand public, distinguent l'art des productions courantes, les artistes contemporains envisagent l'ordinaire comme un matériau artistique. Cette dimension appelle une sensibilité nouvelle, qu'il faut apprendre à exercer. Mais le grand public est-il véritablement préparé à accepter les conventions de la création contemporaine, à se soumettre à ses expériences audacieuses ?

⁶⁷ BECKER (Howard S.) .- *Les mondes de l'art* .- traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort .- Paris : Éd. Flammarion .- 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), p. 361

⁶⁸ *ibidem*, p. 362

Le goût et l'opinion du public vis-à-vis de l'art contemporain sont aussi façonnés, modelés par l'évolution des autres formes d'expression artistique et culturelle, de l'architecture au design, en passant par l'évolution de l'image dans les médias. Une galeriste allemande, Gisela Arnaud-Schröder, nous a fait part de la façon dont est appréhendé l'art contemporain de l'autre côté du Rhin. « *Il est entré dans les mœurs* », affirme-t-elle. Cela serait en grande partie dû au fait que le système éducatif inclut l'art contemporain dans ses programmes. La galeriste évoque aussi le trop grand centralisme français. C'est parce que les institutions locales prennent véritablement en charge ce secteur culturel que les Allemands peuvent s'intéresser à l'art actuel. Gisela Arnaud-Schröder constate, en outre, que ce dernier est en France entouré d'élitisme, qu'aucun effort n'est fait pour initier le public.

Il est vrai que l'Allemagne, anéantie par la guerre, est entrée de plain-pied dans la modernité qui constituait alors un moyen de survie. Il fallait reconstruire. La France, bien que malmenée par la guerre, a pu conserver les traces de son passé, et y demeure encore aujourd'hui très attachée. Mais, si les Allemands sont confrontés dans leur quotidien aux formes contemporaines – notamment par le design ou l'architecture –, l'art actuel ne leur est pas livré sans médiation. En effet, la galeriste explique que les lieux d'exposition ne conçoivent pas un vernissage – auquel ne sont pas uniquement conviés « *les officiels* » comme c'est le cas en France – sans un discours explicatif, sans un travail pédagogique. Le nom et la fonction de l'intervenant sont d'ailleurs toujours mentionnés sur les cartons d'invitation. Ce spécialiste présente l'artiste, parle des œuvres exposées et ne noie pas ses interlocuteurs de connaissances. Il propose quelques pistes de lectures ou plus exactement de réflexion. Il guide la réception en invitant les visiteurs à recevoir les œuvres en fonction de leur propre sensibilité.

Gisela Arnaud-Schröder évoque également un outil extrêmement répandu en Allemagne : le calendrier d'art. Elle affirme qu'il est possible de trouver dans les librairies jusqu'à deux cents calendriers différents, illustrés par des œuvres classiques et

contemporaines, accompagnées de petites notes pédagogiques. Par cette démarche, l'art contemporain s'inscrit dans le quotidien, intègre le champ des images ordinaires.

Conclusion : la manifestation d'une reconnaissance qui se cherche

L'art contemporain fait aujourd'hui l'objet d'une diffusion d'envergure visant à attirer l'attention du grand public. Mais celui-ci, loin d'embrasser cette nouvelle forme d'art, la rejette ou demeure perplexe face à elle. Les malentendus persistent. Le public des non-initiés ne parvient pas à comprendre cette nouveauté d'un hermétisme parfois vécu comme un mépris. Ces œuvres inhabituelles exigent un grand effort d'attention. Le public doit se sensibiliser à des langages inconnus jusque-là et apprendre à en percevoir les qualités esthétiques. Ainsi, si les causes des malentendus qui peuplent le champ de l'art contemporain paraissent très profondes, l'on peut toutefois se demander si un véritable travail de mise en relation du grand public et de l'art actuel, en mesure d'atténuer certaines tensions, d'offrir les conditions d'une réelle rencontre avec l'art contemporain, est mis en place parallèlement à la montée au pinacle de cet art.

En effet, il apparaît que les lieux d'exposition d'art contemporain ne sont parvenus à attirer qu'un public restreint, un public de professionnels de l'art ou encore d'étudiants. De nombreux acteurs interviennent dans la diffusion de la production actuelle et de nouveaux lieux de proximité ont été créés avec notamment le souci d'attirer un public plus nombreux et plus diversifié. Ce dispositif, condition nécessaire à l'application d'une politique de démocratisation culturelle, ne semble toutefois pas suffisant. Est alors apparue la nécessité pour l'État de proposer un événement susceptible d'offrir une véritable occasion de rencontre entre l'art contemporain et le grand public : « Les 10 jours de l'art contemporain ». Il s'agissait de familiariser le public aux conventions de l'art du XX^e siècle par l'expérience directe, la rencontre avec l'œuvre et des échanges avec autrui à son propos. La mise en œuvre de cette manifestation s'inscrivait dans le droit fil d'une implication croissante des pouvoirs publics dans le domaine de l'art contemporain. Ce dernier mobilise aujourd'hui une multiplicité d'acteurs usant de différents modes d'interventions, dont la

connaissance permet une meilleure appréhension des actions menées au cours de la manifestation qui s'est déroulée du 20 au 30 avril 1997, des principes qui les sous-tendaient, de leurs finalités.

Mais, au-delà des modalités d'action déclinées à l'occasion des « 10 jours de l'art contemporain », la décision prise de mettre en œuvre cet événement signifiait avant tout une institutionnalisation de l'art du XX^e siècle. Comme le note le philosophe Yves Michaud, « *en matière d'art l'État opère essentiellement dans le symbolique [...] ce n'est pas tant l'effectivité de son intervention et de son engagement qui compte que l'image de son intervention* ». ⁶⁹ À elle seule, l'existence de cette manifestation nationale offrait à l'art contemporain un gain de légitimité. Elle spécifiait la reconnaissance accordée par l'État à cette production en tant que pratique artistique. Ainsi devait s'opérer la socialisation des ruptures par rapport à l'art classique, la notabilisation d'un art contemporain inscrit dans la temporalité et dans les lieux du public. C'est en premier lieu cet acte d'institutionnalisation qui allait être traité par les médias. Objet de la première partie de notre analyse, ce discours allait rendre compte de l'évaluation portée par le politique sur l'art contemporain. La rhétorique des médias permettrait alors de susciter l'adhésion du public au projet de la médiation culturelle.

⁶⁹ MICHAUD (Yves) .- « L'art éclaté et le rôle de l'État », in *Le Monde* .- 24/12/1992, p. 2

Avec l'art contemporain, chaque œuvre met en place sa propre perspective et chaque spectateur devient un point de référence. L'art du XX^e siècle, animé par la volonté de transcrire le monde tel qu'il est, et ses habitants tels qu'ils sont, y compris dans leurs instincts les plus profonds, tend parfois à dissoudre sa spécificité pour mieux se mêler au monde. En outre, le *ready-made* de Duchamp ayant été légitimé par l'Histoire, toute proposition peut désormais prétendre accéder au rang d'œuvre d'art, sans pour autant être susceptible d'être appréciée selon des critères esthétiques. L'œuvre n'est plus censée respecter les conventions d'un métier spécifique – la peinture, la sculpture... –, par rapport auxquelles elle serait ainsi classée puis jugée. Toute proposition peut donc aujourd'hui être placée sous la bannière de l'art. Comme le souligne le critique George Dickie par une phrase qui fournit à elle seule plusieurs éléments fondamentaux pouvant justifier la démotivation de réels amateurs d'art à l'égard de l'art contemporain, « *l'œuvre n'est plus qu'un artefact qui n'est devenu "art" qu'en tant qu'ayant reçu le statut de possibilité d'être candidat à l'appréciation d'une institution sociale dite "monde de l'art" »*.⁷⁰ Et c'est ce monde de l'art qui mettra alors en œuvre les stratégies discursives propres à légitimer les choix opérés.

L'État fait aujourd'hui partie intégrante de ce réseau d'acteurs. Son implication croissante dans le soutien à l'art contemporain en fait un acteur phare dans la diffusion en France de la production plastique actuelle. Reflet de cet engagement, la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » serait d'abord jugée dans les médias sous l'angle de l'activité légitimatrice dans laquelle l'État s'est engagé. Ainsi, préalablement à l'analyse thématique de notre corpus de presse, il semble important d'étudier les modalités de cette intervention au niveau national mais également les effets induits par la décentralisation dans le domaine culturel, afin de déterminer dans quel paysage politique se dessine la médiatisation de l'art contemporain en France.

⁷⁰ CHALUMEAU (Jean-Luc) .- *Histoire critique de l'art contemporain* .- Paris : Klincksieck (Etudes) .- 1994, pp. 87-88

SECONDE PARTIE
SUR LES VOIES DE LA RECONNAISSANCE

I. PRÉSENTATION DE LA DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

Nous sommes partie de l'idée que le soutien de l'État à l'art contemporain et la multiplication des actions visant à sensibiliser le grand public à cette production plastique ainsi que la croissance de l'activité médiatique étaient susceptibles de participer de concert à la médiation d'un art dont la contemporanéité induit sa diffusion dans l'espace public aujourd'hui structuré par l'information. Si la diffusion de l'art actuel ne bénéficie pas toujours du caractère événementiel recherché par les médias, la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » constituait un temps privilégié pour l'étude des modalités de la présence de cette production artistique au sein de l'espace médiatique. Nous avons alors procédé à une étude permettant de mettre à jour les types de médiation proposés à cette occasion par la presse quotidienne.

1. La constitution d'un corpus

C'est l'hétérogénéité qui caractérise en tout premier lieu la revue de presse afférente à la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain ». Le nombre d'articles est sans commune mesure d'une région à l'autre. En outre, il n'est possible d'établir aucune corrélation significative – que ce soit par le calcul d'une moyenne ou d'un écart type – entre ce nombre d'articles et le volume d'actions proposées dans chaque région figurant dans le programme national disponible à la Délégation aux arts plastiques. Une répartition par type d'actions privilégiant l'accessibilité – journées portes ouvertes, horaires d'ouvertures prolongés ou ouvertures exceptionnelles... –, la rencontre – présence de l'artiste, rencontre avec des professionnels du monde de l'art... – les expositions, les débats ou encore les animations – ateliers pour enfants, soirées thématiques... – aboutit à la même conclusion.⁷¹

Nous avons alors sélectionné des régions en fonction de leur appartenance marquée à l'une de ces catégories :

⁷¹ Le tableau présentant ces données figure en Annexe 3

① un nombre important d'actions proposées – valeur supérieure à la moyenne – et peu d'articles recensés – valeur inférieure à la moyenne

② un nombre important d'actions proposées – valeur supérieure à la moyenne – et beaucoup d'articles recensés – valeur supérieure à la moyenne

③ peu d'actions proposées – valeur inférieure à la moyenne – et de nombreux articles recensés – valeur supérieure à la moyenne

④ peu d'actions proposées – valeur inférieure à la moyenne – et peu d'articles recensés – valeur inférieure à la moyenne

Les régions Ile-de-France et Midi-Pyrénées appartiennent à la première catégorie ; la Lorraine et la Haute-Normandie, à la seconde ; les régions Provence-Alpes-Côte d'Azur et Rhône-Alpes s'inscrivent dans la troisième catégorie ; l'Alsace, l'Aquitaine, la Bourgogne, le Languedoc-Roussillon, la Basse-Normandie et la Picardie dans la quatrième.

Cette sélection permet de prendre en compte les différents profils médiatiques rencontrés au regard de l'intensité globale de la médiatisation et des actions de sensibilisation mises en œuvres. En soi, elle ne constitue pas un élément d'analyse mais permet de baser cette dernière sur un corpus large, représentatif de la population constituée de l'ensemble des articles parus à l'occasion des « 10 jours de l'art contemporain » dans la presse quotidienne.

2. Le contexte de la médiatisation

Afin d'affiner notre analyse, nous avons tenté d'établir le contexte de production des articles de presse. Pour ce faire, nous avons consulté divers ouvrages décrivant le fonctionnement des réseaux de l'art contemporain en France.⁷² Nous nous sommes également adressée à des professionnels exerçant au sein des DRAC et des Frac des régions étudiées. Ces entretiens non-directifs, au cours desquels furent évoqués les thèmes de la

⁷² Ces ouvrages apparaissent en bibliographie sous la rubrique : « Diffusion de l'art contemporain »

médiatisation de l'art contemporain ou encore de l'organisation de la manifestation, nous ont permis de définir le contexte purement régional des messages étudiés, ses conditions de production liées à un territoire donné.⁷³ Dans le souci de préserver l'anonymat des personnes avec lesquelles nous nous sommes entretenue, nous mentionnerons uniquement le nom des structures au sein desquelles exercent les personnes interrogées.

3. L'analyse de contenu thématique

Nous nous sommes tout d'abord intéressée à la durée et à l'intensité de l'information dans les régions étudiées, en présentant ces données sous forme d'un graphique permettant d'évaluer dans sa globalité l'activité médiatique.⁷⁴ Nous avons ensuite procédé à une analyse de contenu fondée sur un critère de catégorisation sémantique. Le thème constitue ainsi l'unité de découpage des textes des articles. Comme l'explique M.C. d'Urung, le thème est « *une unité de signification complexe, de longueur variable ; sa réalité n'est pas d'ordre linguistique mais d'ordre psychologique : une affirmation mais aussi une allusion peuvent constituer un thème ; inversement, un thème peut être développé en plusieurs affirmations – ou propositions. Enfin, un fragment quelconque peut renvoyer – et renvoie généralement – à plusieurs thèmes.* »⁷⁵

Après lecture de l'ensemble des articles et préalablement à l'encodage, nous avons choisi vingt et un thèmes significatifs de la constitution d'univers symboliques autour de la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » ; la présence ou l'absence de ces thèmes pouvant être significative.⁷⁶ Nous avons souhaité analyser leur fréquence dans l'ensemble des articles d'une région, leur ordre d'apparition dans chaque article afin de mettre à jour des constantes dans l'ordre de succession de ces thèmes, et leurs co-occurrences à savoir le thème antérieur et le thème postérieur à celui enregistré. Cette analyse de contingence permet de rendre compte de la distribution des éléments et de leurs associations. Les inférences ainsi dégagées mènent à la reconstruction des différents

⁷³ Les guides d'entretien sont présentés en Annexe 4

⁷⁴ Ce graphique est présenté en Annexe 5

⁷⁵ UNRUNG (M.C. d') .- *Analyse de contenu et acte de parole* .- Éd. Universitaires .- 1974

⁷⁶ La liste de ces thèmes figure en Annexe 6

univers symboliques instaurés par le discours médiatique et attachés à l'art contemporain et à sa diffusion.⁷⁷

4. L'analyse d'assertion évaluative

Un travail inspiré de l'analyse d'assertion évaluative d'Osgood⁷⁸ développe une autre modalité de cette étude. Cette analyse a pour but de mesurer les attitudes du locuteur à l'égard d'objets au sujet desquels il s'exprime. Il s'agit de retrouver les pivots attitudeux derrière l'éparpillement de manifestations discursives. Les attitudes sont caractérisées par leur direction et leur intensité. La direction est le sens de l'opinion selon un couple binaire, par exemple favorable ou défavorable, opinion positive ou négative. L'intensité marque la force ou le degré de la conviction exprimée : une opposition peut être légère ou véhémente... Cette analyse de contenu thématique ne s'attache donc pas seulement à l'occurrence de tel ou tel thème – présence ou absence –, mais à la charge évaluative des unités de signification prises en compte. À l'étape de repérage des segments sémantiques à comptabiliser s'ajoute une procédure d'évaluation de la direction et de l'intensité des jugements sélectionnés.

Eu égard au but poursuivi, les données de l'énonciation doivent être simplifiées. Tous les indices linguistiques qui la révèlent ne sont pas envisagés : sont privilégiés les séquences portant jugement de valeur. Les propositions évaluatives sont ensuite ramenées à trois constituants : l'objet d'attitude, c'est-à-dire l'objet sur lequel porte l'évaluation ; les termes de qualification des objets d'attitude ou prédicats – adjectifs, noms, adverbes formés à partir d'adjectifs, verbes – ; les connecteurs verbaux reliant dans l'énoncé les objets d'attitude et les termes de qualification. Une direction, positive ou négative, est assignée à chaque connecteur verbal et à chaque qualificateur ; direction évaluée en intensité sur une échelle à 7 points (de -3 à +3).⁷⁹ Laurence Bardin, maître de conférences à l'Université de Paris V, précise qu'« *une intensité forte est indiquée par l'emploi du verbe “être” ou “avoir” pour certains verbes au présent, par la présence d'adverbes du type*

⁷⁷ Les grilles ayant servi à l'analyse thématique figurent en Annexe 7

⁷⁸ OSGOOD (C.E.) .- *The representational model and relevant research methods*, in I. de S. Pool (éd.), *Trends in content analysis* .- Urbana : University of Illinois Press .- 1959

⁷⁹ Les grilles utilisées pour cette analyse figurent en Annexe 8

“absolument”, “définitivement”, qui renforcent l’action du verbe. Une intensité moyenne est marquée par des verbes indiquant l’imminence, le partiel, le probable, la croissance et par des modes temporels autres que le présent. Une intensité faible se caractérise par une relation hypothétique, à peine esquissée, ou par la présence d’adverbes du type “légèrement”, “occasionnellement”... »⁸⁰

La notation des objets d’attitude s’effectue de la manière suivante : elle se calcule par multiplication et addition des notes affectées aux connecteurs et aux qualificatifs pour chaque objet d’attitude. On obtient le résultat moyen pour l’objet d’attitude considéré en divisant le total des produits – valeur du connecteur verbal x valeur du prédicat – par le nombre de thèmes enregistrés. Afin de comparer les résultats des objets d’attitude entre eux sur une échelle à sept paliers, on divise ce résultat par le nombre de thèmes multiplié par l’amplitude de l’échelle.

Cette étape permet de constituer une échelle pour chaque région étudiée et d’y placer différents objets d’attitude : « Les 10 jours de l’art contemporain », l’art contemporain, les œuvres contemporaines, les artistes contemporains, les actions mises en œuvres, les expositions, l’investissement des étudiants en art, les débats portant sur les œuvres contemporaines, les réactions du public – adultes –, les réactions des enfants, la mobilisation régionale, la communication émanant des DRAC, la polémique autour de l’art contemporain, les acteurs intervenants dans la diffusion de l’art contemporain et plus spécifiquement les galeries, les musées, les Frac, les associations. Inversement, sur des échelles afférentes à chacun des ces objets d’attitude viennent se positionner les régions étudiées.⁸¹

5. L’analyse des données

À partir des informations ainsi recueillies, nous avons tenté de construire des typologies de médiation. Ces modèles, constitués à partir d’une combinaison de différentes

⁸⁰ BARDIN (Laurence) .- *L’analyse de contenu* .- Paris : Presses Universitaires de France, coll. Le psychologue .- 1998 (1^{ère} éd. 1977), p. 213

⁸¹ Ces échelles apparaissent en Annexe 9

dimensions, de différents critères, que les observations ont révélés comme les plus pertinents, ne constituent pas forcément des catégories dans lesquelles les articles étudiés entrent systématiquement. Ils représentent des types de référence, à partir desquels la médiation est située.

C'est ainsi que, concernant les orientations générales des discours étudiés, nous avons défini cinq axes autour desquels se construit la médiatisation : le dynamisme de la jeunesse, le travail des acteurs de la diffusion de l'art contemporain, la non-implication de ces acteurs dans l'organisation des « 10 jours de l'art contemporain », l'observation critique des tenants et des aboutissants de cette manifestation, la fête célébrant la production plastique actuelle.

Cet exposé méthodologique ayant permis de préciser les modalités de notre démarche d'expérimentation, nous allons à présent nous concentrer sur l'intervention de l'État dans le domaine de la culture et plus particulièrement de l'art contemporain, avant de développer les formes usuelles qu'est susceptible de prendre l'information culturelle.

II. L'ÉTAT ET LE MARCHÉ DE L'ART

« À la différence des années 1870-1880 où le marché de l'art a mis en place des stratégies innovatrices qui ont contesté l'institution académique et assuré, conjointement avec une fraction de la critique, la reconnaissance sociale et économique de l'art indépendant, le marché actuel agit dans une interaction complexe avec les institutions culturelles », note Raymonde Moulin.⁸² La mise en œuvre de l'État providence culturel a entraîné une modification du paysage artistique. « De même que la croissance des investissements publics en matière de formation et de création contribue à multiplier les candidats à la professionnalisation artistique et modifie les conditions de l'offre, la

⁸² MOULIN (Raymonde) .- *De la valeur de l'art* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1995, p. 229

politique de démocratisation qui vise à étendre les publics de l'art contemporain modifie les conditions de la demande. D'une part, la demande publique augmente pour constituer les collections de musées et les fonds d'art contemporain grâce auxquels le public aura accès à la nouveauté artistique. D'autre part, la demande privée est orientée vers des œuvres cautionnées par des spécialistes de l'art d'origines diverses, confirmés comme tels par les pouvoirs publics qui subventionnent les manifestations ou les institutions. »⁸³

En France, le jeu de l'offre et de la demande d'œuvres contemporaines est donc contrebalancé par l'intervention des musées mais également par l'action de l'État qui soutient depuis le début des années 80, de Jack Lang à Catherine Trautmann en passant par François Léotard, Jacques Toubon et Philippe Douste-Blazy, la production artistique contemporaine. Il opère dans ce domaine par le biais des musées, de la commande publique, des Fonds régionaux d'art contemporain, du Fonds national d'art contemporain. Cependant, Yves Michaud insiste sur le fait que « *si l'action de l'État compte, ce n'est pas tant par le volume des achats que par leur effet symbolique, un effet qui, lui, n'est nullement négligeable et qui n'est pas étranger aux polémiques récentes sur l'art contemporain, sa légèreté, sa frivolité et la coupure d'avec le public qu'on lui impute.* »⁸⁴ En effet, l'avènement de l'État culturel a révélé le malaise du jugement esthétique. Nous avons constaté que, face à l'art contemporain, l'incertitude règne, le jugement est flou, les critères d'appréciation flottants. Dans ce contexte, la légitimité des choix opérés fait l'objet de nombreuses interrogations. Ainsi, Olivier Mongin remarque que « *Focalisée sur la disparition des critères de jugement esthétique "communs", la controverse est indissolublement esthétique et politique* »,⁸⁵ et ce même si l'intervention de l'État dans le domaine de la culture est loin d'être récente.

⁸³ ibidem, p. 216

⁸⁴ MICHAUD (Yves) .- « L'art éclaté et le rôle de l'État », in *Le Monde* .- 24/12/1992, p.2

⁸⁵ MONGIN (Olivier) .- « Les hommes de l'art et les autres, Le débat sur l'art contemporain, acte II », in *Esprit* n° 239 .- janvier 1998, p. 169

III. L'ÉTAT ET LA CULTURE

La culture a depuis longtemps été investie par l'État. Avant le XVIII^e siècle, cette dernière était au service du pouvoir. Elle le représentait, lui donnait une voix, une forme. Après le XVIII^e siècle et l'apparition de la démocratie bourgeoise, la culture devient une forme politique de représentation : l'art représente symboliquement le peuple dans l'espace public. En France, la montée en puissance dans les sociétés occidentales contemporaines de la bourgeoisie salariée s'est opérée, sous la III^e République, par le développement d'une bourgeoisie d'État fondée sur un « sursalaire » – signe et support de sa supériorité sociale – réalisé en temps. Dans ce cas, le linguiste Jean-Claude Milner explique que « *le salaire-argent reste proche du salaire fondamental correspondant,⁸⁶ mais le temps pour le gagner est moindre.* »⁸⁷ Ce « surtemps » trouve alors sa légitimité dans le fait qu'il apparaît comme « *le lieu matériel de la culture et des libertés* ». ⁸⁸ C'est dans le « surtemps » que s'installe « l'otium » ; ce « *temps délié des contraintes du travail ; [...] distinct à la fois du repos [...] et du loisir [...]. Dans les sociétés modernes et bourgeoises, il semble être électivement le temps où l'individu se retrouve, le temps du temps devant soi, du temps pour soi, du moment à soi. Mais dans toutes les sociétés où l'otium a quelque place, qu'elle soit publique ou clandestine, c'est le temps de deux gestes majeurs : les libertés et la culture.* »⁸⁹

1. De l'État cultivé à l'État culturel

À cet État libre et cultivé de la III^e République a succédé un État culturel qui s'est attaché à « *payer la création elle-même – soit en achetant les œuvres déjà réalisées, soit en salariant la force de création, en attente des œuvres à venir – chercheur salarié en tant que*

⁸⁶ Le salaire fondamental équivaut au prix minimum de la marchandise « force de travail »

⁸⁷ MILNER (Jean-Claude) .- *Le salaire de l'idéal, La Théorie des classes et de la culture au XX^e siècle* .- Paris : Éd. du Seuil, coll. Essais .- 1997, p. 32

⁸⁸ ibidem, p. 85

⁸⁹ MILNER (Jean-Claude), op. cit., pp. 45-46

chercheur ; artiste salarié en tant qu'artiste ; service public à la Vilar. Dans ce cas, la relation décisive n'est pas avec le surtemps, mais bien avec le temps de travail. Le salariat culturel est aligné sur le salariat prolétarien ; le talent, sur la force de travail. L'œuvre accomplie, sur la plus-value que s'approprie – en termes de prestige, de retombées politiques ou publicitaires, etc. – celui qui paie le salaire. »⁹⁰

Cette intervention de l'État dans le domaine culturel s'est structurée au fil des ans. L'implication de la puissance publique dans les arts, les lettres et le patrimoine est une des constantes de l'histoire française depuis l'Ancien Régime, même si les formes et l'esprit ont beaucoup varié selon les époques. De la Monarchie à la République, l'État s'est fait le protecteur et le mécène, libéral mais attentif, de la création culturelle. Ainsi, cette tradition française fonde et légitime l'intervention de l'État dans la vie culturelle. Mais avant de préciser comment se concrétise cette intervention, il convient de rappeler brièvement ce qu'il faut ici entendre par vie culturelle ou, plus précisément, par culture.

2. De la culture à l'action culturelle

Le terme « culture » est polysémique et depuis longtemps certaines traditions philosophiques, sociologiques et anthropologiques s'opposent à son sujet. Alfred-Louis Krøber et Clyde Kluckhohn, ethnologues et sociologues américains, ont publié en 1952 un volume contenant exclusivement les définitions possibles de la culture. Ils recensaient alors 167 acceptions du mot.⁹¹ Nous nous concentrerons sur celles nous ayant paru les plus significatives.

Il est tout d'abord possible d'opposer le concept de culture à celui de nature. Au sein de cette acception anthropologique, la culture est presque synonyme d'acquis et représente ce qui en nous est l'humanité, la part du non-déterminé par la nature. Mais, comme le note Jean Caune, « *l'opposition nature-culture se révèle beaucoup trop large*

⁹⁰ *ibidem*, p. 89

⁹¹ KRØBER (Alfred-Louis) et KLUCKHOHN (Clyde) .- *Culture, A critical review of concepts and definitions* .- N.Y. : Vintage books .- 1952

*pour être opératoire sur le plan de l'analyse culturelle : la culture serait ce qui est pourvu de sens ».*⁹² Selon cette acception, tout ou presque est culture.

La culture peut également être attachée au collectif et se définir en tant que notion identitaire. Elle représente alors ce qui est caractéristique d'une communauté, les références partagées par un groupe. Il s'agit d'une définition sociopsychologique proposée par Ralph Linton dans *Le fondement culturel de la personnalité* : la culture serait « *la configuration des comportements appris et de leurs résultats, dont les éléments composants sont partagés et transmis par les membres d'une société donnée* ». ⁹³ C'est dans ce sens que l'emploie l'Unesco ; une définition large qui s'explique par l'approche de cette organisation, préoccupée de développement « intégral » surtout dans le tiers-monde : « *Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd'hui être considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. [...] La culture donne à l'homme la capacité de réflexion sur lui-même. C'est elle qui fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement engagés. C'est par elle que nous discernons des valeurs et effectuons des choix. C'est par elle que l'homme s'exprime, prend conscience de lui-même, se reconnaît comme un projet inachevé, remet en question ses propres réalisations, recherche inlassablement de nouvelles significations et crée des œuvres qui le transcendent.* » ⁹⁴

De façon beaucoup plus restrictive, le terme est susceptible de désigner un certain nombre d'œuvres, dont la connaissance fait l'individu cultivé. Il s'agit des productions supérieures d'esprits supérieurs, qui nous parlent au-delà du temps et des frontières. Cette conception patrimoniale tend à se rapprocher de la définition étroite du mot culture sur laquelle s'appuie la politique culturelle de la France, à savoir, selon André Comte-Sponville, « *la partie la plus élevée (ou considérée comme telle) de la civilisation* » ou, si

⁹² CAUNE (Jean) .- *Culture et Communication, Convergences théoriques et lieux de médiation* .- Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, coll. La Communication en plus .- 1995, 135 p.

⁹³ LINTON (Ralph) .- *Le fondement culturel de la personnalité* .- trad. de l'anglais .- Paris : Éd. Dunod .- 1986, p. 33

⁹⁴ La déclaration de Mexico sur les politiques culturelles (1982)

l'on veut, « *l'ensemble hiérarchisé des œuvres intellectuelles, spirituelles ou artistiques de l'humanité, et la connaissance de ces œuvres* ». ⁹⁵ La culture par opposition à l'inculture, « *le culturel comme paradigme impérial, îlot qui veut se faire passer pour une culture globale* » ou « *prescription instituée comme souhaitable* ». ⁹⁶

Dans ce sens restreint, il est utile de distinguer entre la culture *léguée* – gestion des œuvres et du patrimoine –, la culture *agie* – éducation et démocratisation culturelle – et la culture *active* – pratiques amateurs, créativité individuelle et création artistique – ⁹⁷, ou encore, en suivant Jean-Michel Montfort et Hugues de Varine, entre l'art – les œuvres – et les pratiques artistiques – les processus.

Cette distinction devrait permettre :

« - de ne pas assigner à l'artiste des fonctions civiques et politiques qu'il est toujours libre d'exercer ou non ; - de qualifier l'activité des agents culturels dont le travail consiste précisément à générer des processus et des pratiques mettant en rapport les publics, les œuvres et les artistes. »

En effet, « *les processus et les pratiques peuvent aller dans le sens d'une utilité sociale, voire d'une plus grande cohésion sociale, alors que l'œuvre d'art gardera ad vitam aeternam quelque chose de l'ordre de sa propre étrangeté.* » ⁹⁸ Nous rejoignons ainsi les propos de Jacques Renard qui définit l'action culturelle comme « *l'ensemble des activités exercées dans le domaine culturel visant à mettre en rapport une population avec le phénomène culturel : elle englobe tout ce qui stimule la créativité, facilite l'accès aux œuvres produites, suscite "le besoin de culture". Elle se veut, par conséquent, une intervention délibérée des pouvoirs publics en vue d'agir sur les pratiques sociales.* » ⁹⁹

⁹⁵ Exposé au colloque « Res publica et culture » de Montreuil, 10 décembre 1992

⁹⁶ Lucien Sfez lors du même colloque

⁹⁷ MAYOL (Pierre) .- « L'enjeu culturel », in *Inter-Régions* n° 54, septembre 1992, p. 21

⁹⁸ MONTFORT (Jean-Michel) et DE VARINE (Hugues) .- *Ville, culture et développement, L'art de la manière* .- Paris : Éd. Syros .- 1995, p. 88

⁹⁹ RENARD (Jacques) .- *L'élan culturel, La France en mouvement* .- Paris : Presses Universitaires de France, coll. Politique d'aujourd'hui .- 1987, p. 65

3. L’histoire d’une légitimation

Jusqu’au milieu du XX^e siècle, l’organisation gouvernementale comportait un département, généralement rattaché au ministère de l’Instruction publique, puis de l’Éducation nationale, ayant compétence pour les affaires concernant les arts et les lettres. Cette administration partageait avec les Académies la tutelle des grandes institutions culturelles et des enseignements artistiques – Conservatoires, Prix de Rome, École nationale supérieure des Beaux-Arts. À la Révolution, une gigantesque expropriation des biens de la Couronne, de l’Église et de l’aristocratie s’est opérée et les trois lignes qui inspireront les acteurs des politiques culturelles se sont structurées : la ligne monarchique, qui donne au pouvoir politique une position de mécène ; la ligne libérale, née des Lumières, qui fait des créateurs et des œuvres les objets principaux de ces politiques et la ligne démocratique plaçant le rapport à la société au centre de toute politique culturelle.

Pascal Ory rappelle cependant que les « *notions modernes de “politique culturelle”, “organisation culturelle”, “animation” ou “action culturelle” et même de “ministère de la Culture”* [sont apparues] *en France à la fin des années trente, dans l’ambiance du Front populaire, grand mouvement politique à la fois associatif et – entre 1936 et 1938 – gouvernemental, qui [fit] sensiblement progresser la réflexion et l’action des pouvoirs publics en matière de culture* ». ¹⁰⁰ Le gouvernement du Front populaire est en effet à l’origine des premières initiatives d’inspiration sociale en faveur de l’accès des masses à la culture. Il intégra dans son projet politique, avec Jean Zay et Léo Lagrange, l’ébauche d’une politique culturelle.

Le préambule de la Constitution de 1946, repris dans celui de la Constitution de 1958, fit sa place au droit à la culture : « *La Nation garantit l’égal accès de l’enfant et de l’adulte à l’instruction, à la formation professionnelle et à la culture. L’organisation de l’enseignement public, gratuit et laïc à tous les degrés est un devoir de l’État.* » Mais c’est à partir d’André Malraux que la politique culturelle prit véritablement son essor.

¹⁰⁰ DONNAT (Olivier) .- « L’État et la culture, de la Révolution à 1959 », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996, p.10

4. 1959 : l'affirmation du rôle de l'État dans la culture

Le 24 juillet 1959, André Malraux constitua un ministère de plein exercice et rédigea de sa main l'article premier du décret « portant organisation » de ce ministère : « *Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à son patrimoine culturel ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.* » Trois finalités étaient donc fixées : la démocratisation, la diffusion et la création. Raymonde Moulin explicite ainsi la première de ces notions : « *La stratégie de démocratisation culturelle repose sur une conception universaliste de la culture et sur la représentation d'un corps social unifié. Elle s'appuie, en France, sur une longue tradition. Les philosophes des Lumières ont nourri l'espoir que les arts contribueraient au bonheur des hommes. La conception de l'État maître d'école et du progrès par l'éducation artistique appartient à l'héritage de Jules Ferry. Les hommes du Front populaire ont accrédité l'idée de l'égalité devant la culture et celle du partage culturel. La politique de démocratisation culturelle a trouvé sa concrétisation institutionnelle avec la création, par Malraux, en 1959, d'un ministère d'État chargé des Affaires Culturelles. [...] La stratégie de démocratisation comporte deux volets : d'une part conserver et diffuser les formes héritées de la culture savante ; d'autre part, soutenir la création dans ses formes actuelles. La démocratisation de la culture est une action de prosélytisme, impliquant la conversion de l'ensemble d'une société à l'appréciation des œuvres consacrées ou en voie de l'être.* »¹⁰¹

Des services gérés par d'autres ministères furent repris par le ministère des Affaires culturelles et de nouvelles structures furent créées. André Malraux fonda un Service de la création artistique dès 1961 ; des conseillers régionaux à la création artistique furent nommés dans les vingt-deux régions à partir de 1965 ; un Centre national d'art contemporain fut constitué en 1967 et un Service de la création architecturale introduit dans

¹⁰¹ MOULIN (Raymonde) .- *L'artiste, l'institution et le marché* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1997, (1^{ère} éd. 1992), p. 90

la direction de l'Architecture. Outils de la déconcentration, les trois premières Directions des affaires culturelles furent créées en 1969.

Pour André Malraux, le ministère des Affaires culturelles allait constituer « *un rempart contre les ruines idéologiques et favoriser un nouvel élan collectif* », rappelle Claude Mollard.¹⁰² André Malraux faisait de la culture une sorte de religion laïque : « *La culture c'est ce qui permet à notre civilisation de lutter contre ces usines de rêves, ce qui permet de fonder l'homme lorsqu'il n'est plus fondé sur Dieu* », déclara-t-il lors de l'Assemblée générale de l'Association internationale des parlementaires de langue française, le 28 septembre 1968. Il avait une vision quasi mystique de la transcendance de l'art, accessible à tous sans médiation autre que sociale – pour les plus défavorisés. Pour Malraux, le pouvoir de l'art était tel qu'il suffisait d'encourager sa manifestation. La notion de rencontre était donc centrale. Il souhaitait « *favoriser la communication et la diffusion de l'œuvre d'art auprès du plus grand nombre en réduisant les obstacles économiques et psychologiques qui écartaient certaines classes sociales de toute communion avec l'œuvre d'art* ». ¹⁰³

Agissant sans liaisons structurelles avec l'Éducation nationale et la Télévision, il présentait l'ambitieux programme de construire 22 Maisons de la Culture, charnières entre la création et la diffusion, « *pour le prix de 25 kilomètres d'autoroutes* ». ¹⁰⁴ Chaque département devait se munir de cet outil symbolique de développement culturel et de démocratisation. En octobre 1968, le ministre affirmait ainsi : « *les Maisons de la Culture sont le métro [...], il y a les prolétaires, il y a les employés, il y a absolument de tout. Ce qu'elles ne sont pas, c'est le lieu des "riches". La classe vraiment riche n'a pas besoin de Maisons de la Culture.* » ¹⁰⁵ Elles seraient les « cathédrales du XX^e siècle », complétant les

¹⁰² MOLLARD (Claude) .- *Le Mythe de Babel, L'artiste et le système* .- Paris : Éd. Grasset et Fasquelle .- 1984, p. 44

¹⁰³ Service des études et recherches du ministère des affaires culturelles .- *Aspects de la politique culturelle française* .- Paris : Unesco, Politiques culturelles : études et documents .- 1970, p. 12

¹⁰⁴ FOULON (Charles-Louis) .- « L'État et le gouvernement des Affaires culturelles de 1959 à 1974 », in *Culture et société* .- Paris : La documentation française, Cahiers français, n° 260 .- mars-avril 1993, p. 22

¹⁰⁵ Entretien à *Der Spiegel*, octobre 1968, in *Espoir*, n°2 .- 1973, p. 95

musées devenus des temples, où les sensibilités vierges d'un nouveau public s'exposeraient au choc des chefs-d'œuvre et se convertiraient à la Culture.

Cette vision « magique » de l'art postulait qu'il n'était pas nécessaire de préparer les conditions de la rencontre entre les œuvres et les publics. Les qualités d'une œuvre étant immuables et indépendantes de l'acte de compréhension, ses significations seraient immédiatement perceptibles ; une conception que Jean Caune est loin de partager pour qui « *l'œuvre d'art est fondée sur des schèmes de perception qui sont culturels et non naturels. L'objet d'art est un objet de civilisation. Un art ne se constitue jamais comme un système de signes destiné à matérialiser des connaissances acquises. L'objet est un lieu de rencontre entre des perceptions : il faut apprendre à regarder, à écouter. Il n'y a pas de lecture immédiate, spontanée, automatique.* »¹⁰⁶ Quoi qu'il en soit, des difficultés financières et des conflits politiques avec les municipalités limitèrent la réalisation de ce projet qui demeura plutôt une belle utopie : seules neuf villes acceptèrent de jouer le jeu – Le Havre, Bourges, Caen, Grenoble, Thonon, Amiens, Reims, Créteil et Bobigny.

5. 1971 : une culture citoyenne et patrimoniale

À son arrivée au ministère en 1971, Jacques Duhamel se positionna en faveur d'une culture citoyenne. Il tenta de construire une action globale qui visait à insérer la culture au cœur de la société, rompant ainsi avec une politique de l'offre artistique, de style monarchique. Le Premier ministre, Jacques Chaban-Delmas, s'engagea très clairement pour une politique démocratique et pluraliste, fortement libérale, favorisant toujours le partenariat et l'action plutôt que l'action directe de l'administration ou la subvention. Jacques Duhamel développa alors ces principes de contractualisation. Dans l'ordre de la création plastique, il inventa l'aide à la première exposition de jeunes créateurs et étendit à tous les bâtiments publics le système qui prescrit que 1% du coût de construction d'un bâtiment scolaire ou universitaire doit être affecté à une œuvre d'art destinée à s'y

¹⁰⁶ CAUNE (Jean) .- *Culture et Communication, Convergences théoriques et lieux de médiation* .- Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, coll. La communication en plus .- 1995, p. 111

insérer.¹⁰⁷ De 1973 à 1981, six ministres ont travaillé dans cette continuité même si la période qui correspond au septennat de Valéry Giscard d'Estaing s'est caractérisée par une volonté de désengagement de l'État tandis que l'équilibre plus ou moins sauvegardé entre création et patrimoine s'est rompu au profit de ce dernier.

6. 1981 : l'euphorie culturelle

Durant la « période » Jack Lang – 1981-1986 et 1988-1993 – l'accent fut mis sur la création et la politique culturelle s'orienta à la fois vers la « démocratisation culturelle » et la « démocratie culturelle » – il s'agissait d'élargir le champ des disciplines ayant droit à l'étiquetage artistique – en suivant quatre directions : loisirs, économie, vulgarisation du discours/animation et communication.¹⁰⁸

Le décret définissant les missions du ministère de Jack Lang assignait pour tâche au ministère de la Culture « *de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional, ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde* » (article 1^{er}).¹⁰⁹ Les quatre grands objectifs de la politique culturelle menée par le ministère étaient donc ici définis :

- le développement des pratiques culturelles des citoyens français ;
- la conservation et la mise en valeur du patrimoine ;
- l'aide à la création d'aujourd'hui et sa diffusion ;

¹⁰⁷ Le 1% est une mesure qui consiste à réserver à l'occasion de la construction ou de l'extension de certains bâtiments publics une somme correspondant à 1% du montant du financement. Celle-ci est affectée à la réalisation d'une ou plusieurs œuvres d'art contemporain, commandées spécialement pour ce bâtiment. Cette mesure s'est concrétisée en 1951 par sa mise en œuvre dans les constructions scolaires et universitaires, puis s'est étendue progressivement à une quinzaine de ministères constructeurs.

¹⁰⁸ DONNAT (Olivier) .- « Politique culturelle et débat sur la culture », in *Esprit*, n°11 .- novembre 1988, p. 99

¹⁰⁹ Décret n° 82-394 du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la Culture, signé Pierre Mauroy et Jack Lang (*J.O.* du 11 mai 1982).

- l'action internationale de la France, qui va du rayonnement extérieur de la culture française à l'accueil des cultures étrangères.

Le doublement du budget de la culture pour l'exercice 1982 – qui représentait moins de 0,5% du budget général de l'État – permit à Jack Lang de mettre en œuvre des idées lancées par ses prédécesseurs. Les moyens financiers furent multipliés par deux, par cinq ou par dix selon les disciplines artistiques. Jamais l'État n'avait davantage investi dans l'institution culturelle publique – les Grands Travaux –, ni autant encouragé par ses subventions, commandes et autres formes d'aide les activités culturelles de création et de diffusion.

Il existait trois centres d'art contemporain, ils sont devenus quatorze. Vingt-deux Fonds régionaux d'art contemporain, qui représentent l'exemple le plus pur de mise en œuvre des théories socialistes – décentralisation, démocratisation et développement de nouvelles structures visant un public nouveau – furent créés par un partenariat État-régions. L'administration du ministère fut poussée à se déconcentrer afin de mieux traiter la décentralisation depuis longtemps attendue et organisée par les lois Defferre de 1982 et 1983. Les effectifs des vingt-deux Directions régionales furent multipliés par dix en dix ans. Des conventions avec les collectivités locales furent élaborées, au nombre de 100 par an, avec 500 collectivités de toutes tailles.

Ces sauts quantitatifs ne sont pas les seuls faits marquants de cette période. À une progression très rapide puis continue du budget culturel, il faut ajouter une extension du champ culturel de l'action de l'État à des pratiques qu'on appelait autrefois mineures : la chanson, les musiques populaires, les arts décoratifs – la mode, la publicité, le design. Cette légitimation d'un « tout culturel » fut cependant fortement critiquée. C'est ainsi que Jean-Edern Hallier dénonça en Jack Lang « *un ministre de la sous-culture et du prêt-à-penser* » – *Le Figaro*, 5 mai 1993 – tandis que Marc Fumaroli affirmait dans la revue *Esprit*, en février 1992, que l'État développait une culture de loisirs artificiels, « *de contagion ou de saupoudrage, de bavardage intellectuel et de vulgarisation au détriment de l'éducation*

méthodique et des disciplines de l'esprit », et qualifiait Jack Lang de « *stratège de la démocratisation tous azimuts* ». ¹¹⁰

En outre, l'action culturelle n'était plus étrangère aux lois de l'économie. L'État s'intéressa aux industries culturelles et initia dans le marché des montages financiers complexes. Ce rapprochement de la culture et de l'économie se traduit également par une forte modernisation de la gestion administrative et notamment par la diversification des mécanismes financiers d'intervention de l'État et la transformation des statuts de certaines institutions. Le mécénat privé fut encouragé et c'est ainsi qu'en 1989, 15% du financement du Festival d'Avignon provenait de sources privées. ¹¹¹

Enfin, la dimension communicationnelle acquit une place prépondérante aussi bien au niveau de l'État qu'à celui des collectivités territoriales. Cette orientation fit elle aussi l'objet de critiques virulentes. Selon Jean Clair, la culture « *s'est avilie au point de n'être qu'une variété dégénérée de la communication* » ¹¹² et le conservateur de musée est devenu « *un petit fonctionnaire, membre du clergé séculier d'un État qui fait de la culture le culte de sa propre image* ». ¹¹³ Marc Fumaroli ajouta quelques années plus tard que les « *mairies, conseils régionaux et généraux de province, luttent d'imagination et de munificence pour se pourvoir eux aussi d'un système solaire culturel hors duquel un notable fait aujourd'hui figure de roturier.* » ¹¹⁴

Ainsi instrumentalisée, la culture produirait « *des effets de notoriété sur une scène devant laquelle le public n'est pas réellement nécessaire. Dans ce cadre, le producteur culturel n'est plus réellement un fournisseur de services déterminés destinés à un public spécifique. Il devient un "producteur de notoriété" dont la réussite se juge moins dans les résultats de sa relation avec le public, qu'au travers des bénéfices symboliques que sa*

¹¹⁰ FUMAROLI (Marc) .- *L'État culturel, Essai sur une religion moderne* .- Paris : Éd. de Fallois .- 1991, p. 191

¹¹¹ ORY (Pascal) .- *L'aventure culturelle française, 1945-1989* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1989, 241 p.

¹¹² CLAIR (Jean) .- *Le Paradoxe du conservateur* .- Éd. l'Echoppe .- 1988, p. 49

¹¹³ *ibidem*, p. 42

¹¹⁴ FUMAROLI (Marc) .- *L'État culturel, Essai sur une religion moderne* .- Paris : Éd. de Fallois .- 1991, p. 137

prestation procure à ses prescripteurs ». ¹¹⁵ Notre troisième hypothèse fait par ailleurs écho à ces critiques, en ce sens qu'elle interroge une médiatisation qui semble davantage s'attacher à la mise en valeur d'un bénéfice d'image que l'action culturelle procure à une ville ou une région qu'à l'exploitation d'un objectif de démocratisation qui accompagne l'événement, « Les 10 jours de l'art contemporain » ; faisant de l'art contemporain le symbole de l'opposition politique et institutionnelle entre Paris et la province.

On constate donc sur la période étudiée une réelle continuité ainsi qu'une modernisation croissante des mécanismes administratifs caractérisée par la déconcentration et la décentralisation, bien que les nouveautés de nature institutionnelle demeurent très limitées. L'action culturelle s'est structurée et a vu son budget augmenter de façon considérable. Les collectivités territoriales, aujourd'hui partenaires incontournables de l'État, ont investi massivement dans l'action culturelle. Dès 1975, la démocratisation culturelle s'est présentée comme l'idéologie principale des collectivités locales ; la culture faisant son entrée dans les programmes électoraux. La décentralisation, avec les lois Defferre, a incité les régions, les départements et les communes à s'impliquer fortement dans les affaires de la culture. La prise de conscience et d'initiative fut générale même si, à cette époque, l'État n'avait pas opéré de réels transferts de compétences dans ce domaine.

7. 1996 : le partenariat culturel

En janvier 1996, Philippe Douste-Blazy confiait à Jacques Rigaud ¹¹⁶ la présidence d'une commission d'étude de la politique culturelle de l'État. Le ministre de la Culture souhaitait en effet redéfinir les missions et les méthodes de son ministère à partir de trois axes politiques. Il s'agissait de « *recentrer le ministère sur ses fonctions d'impulsion, de coordination, d'évaluation* » ; d'« *engager une concertation, méthodique et périodique,*

¹¹⁵ BOURE (R.), LEFEBVRE (A.) .- « Réflexions à propos du système de production culturelle territoriale », in *Approches de la production culturelle territoriale* .- GRICC .- 1989, p. 19

¹¹⁶ Jacques Rigaud est conseiller d'État honoraire, administrateur délégué de la Compagnie luxembourgeoise de télévision, président-directeur général de RTL, président de l'association pour le développement du mécénat industriel et commercial (ADMICAL), ancien directeur de cabinet de Jacques Duhamel et de Maurice Druon au ministère des Affaires culturelles.

*avec les collectivités locales » ; enfin, de « contractualiser les concours publics aux institutions culturelles, en contre-partie d'engagements véritables de service public ».*¹¹⁷

Face à l'inertie qui caractérisait selon lui la politique culturelle depuis une vingtaine d'année, Philippe Douste-Blazy se montrait désireux de définir un nouveau rôle pour l'État dans la vie culturelle du pays en termes de régulation, d'incitation et d'impulsion. L'accélération de la déconcentration de l'administration centrale de l'État à partir de la loi de février 1992 avait déjà été accompagnée d'une reformulation des attributions entre services centraux et déconcentrés. Les premiers sont en effet chargés de la conception, de la réglementation, de l'orientation, du contrôle et de l'évaluation tandis que les DRAC assurent la coordination et la mise en œuvre des programmes. Mais c'était surtout le souci d'articuler l'effort de l'État à l'activité culturelle des collectivités territoriales qui semblait prédominer. La notion de « partenaires culturels » tenait une place prépondérante dans ce discours qui affichait notamment la volonté de poursuivre sur la voie de la décentralisation et de la déconcentration.

De la lecture du rapport de la Commission d'étude de la politique culturelle de l'État, le ministre relevait différents points :

- une véritable demande d'État se traduisant dans deux directions : la *mémoire*, la *régulation* et *l'innovation* ainsi que la *dépense culturelle*.
- l'autonomie, le contrat, l'évaluation apparaissant comme trois notions clés dans la relation de l'État et de ses partenaires.

Philippe Douste-Blazy retenait alors certaines orientations proposées par la commission : « *affirmer le caractère transversal de l'action culturelle du gouvernement : éducation, industries culturelles, rayonnement culturel à l'étranger, ou encore actions en direction de la jeunesse* » ; « *concrétiser l'importance de l'échelon déconcentré* » et notamment régional ; « *créer un Fonds national d'innovation culturelle, interministériel, pour mettre au service de l'innovation culturelle les moyens concentrés que les différents départements*

¹¹⁷ Lettre adressée à Jacques Rigaud, le 29 janvier 1996, publiée dans l'ouvrage : *Pour une refondation de la politique culturelle*, Rapport au ministre de la Culture .- Paris : La documentation française, coll. des rapports officiels .- 1996, 201 p.

*ministériels y consacrent et mobiliser les entreprises privées quant à cet enjeu national ».*¹¹⁸

L'action du ministère se plaçait donc sous le signe de la synergie, du partenariat ; l'État se présentant comme le catalyseur des énergies déployées par les collectivités locales, le marché et le tissu associatif voire comme le déclencheur de spirales vertueuses. Il s'agissait de prendre en compte la multipolarité de la vie culturelle, de privilégier le projet sur la structure dans une recherche de perspectives durables. L'organisation de la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » faisait ainsi écho à ces objectifs globaux. Cette impulsion donnée par le ministère de la Culture devait être relayée par l'ensemble des acteurs intervenant dans le soutien à l'art du XX^e siècle.

IV. L'ORGANISATION DU SERVICE PUBLIC CULTUREL

Décentralisation et déconcentration ne doivent pas masquer la prééminence persistante de l'État en matière d'action culturelle. Ce dernier continue à jouer un rôle d'encadrement notamment par le biais de l'expertise et de la consultation. Ainsi, André-Hubert Mesnard, docteur en droit, note que c'est l'État qui « *fixe la compétence et l'étendue des moyens des collectivités locales, les normes techniques, les conditions d'agrément, les statuts types, etc., qui constituent autant de limitations à l'autonomie locale. De plus, il finance partiellement de nombreuses réalisations locales. À l'égard des associations, fondations et autres institutions culturelles – maisons de jeunes, maisons de la culture, etc. – il dispose de moyens institutionnels – législatif, réglementaire et financier –, de contrôle et d'influence.* »¹¹⁹

¹¹⁸ DOUSTE-BLAZY (Philippe), in *Pour une refondation de la politique culturelle*, Rapport au ministre de la Culture .- Paris : La documentation française, coll. des rapports officiels .- 1996, p. 14

1. L'intervention des collectivités territoriales

Chaque collectivité publique est libre d'intervenir dans le domaine culturel et artistique, même si elle reste contrainte par les moyens financiers qu'elle peut y consacrer et par les textes qui fixent les compétences réglementaires de l'État – protection du patrimoine, contrôle technique des musées, des bibliothèques, des archives, contrôle pédagogique des établissements d'enseignement artistique reconnus par l'État, mise en œuvre du 1% décoration. Selon un article du 12 juin 1996, les dépenses culturelles des communes, des départements et des régions ont été multipliées par 2,5 en quinze ans, passant de 12,1 milliards en 1978 à 30,5 milliards en 1993.¹²⁰ En outre, parallèlement à la décentralisation, les politiques de contractualisation et de financements croisés entre l'État et les collectivités territoriales se sont considérablement développées au cours des années 80. Aujourd'hui, la coopération financière s'applique aussi bien à des institutions qu'à des opérations ponctuelles.

Les régions, collectivités territoriales jeunes à la recherche d'une identité et désireuses d'acquiescer une lisibilité institutionnelle et politique, font preuve d'une volonté d'engagement dans le domaine culturel. La culture est en effet un enjeu politique d'autant plus fort que c'est un secteur à dimension internationale. Elle peut ainsi constituer un point fort de positionnement pour ces collectivités dans la construction européenne. Tandis que la politique culturelle départementale est très concentrée sur la conservation-diffusion des patrimoines,¹²¹ les efforts des régions vont d'abord au soutien à la création et à la diffusion artistique – ces actions représentaient la moitié des dépenses culturelles régionales en 1993, dont 4% étaient consacrés au soutien à l'art contemporain –, ensuite à la conservation et à la diffusion des patrimoines architectural et muséal, et enfin à l'animation.¹²² Leurs dépenses n'étant pas institutionnalisées, les régions bénéficient d'une grande liberté de

¹¹⁹ MESNARD (André-Hubert) .- « Le service public culturel et son organisation », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996, p. 19

¹²⁰ DECHARTRE (Philippe) (rapport présenté par) .- *Événements culturels et développement local* .- Avis et Rapports du Conseil Economique et Social .- Paris : Les éditions des Journaux officiels .- 1998, p.32

¹²¹ LEPHAY-MERLIN (Catherine) .- « Les dépenses culturelles des départements en 1993 », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996, p. 42

¹²² LEPHAY-MERLIN (Catherine) .- « Les dépenses culturelles des régions en 1993 », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996, p. 40

manœuvre. Ayant la capacité de gérer des établissements, elles peuvent organiser et financer des musées régionaux et des établissements d'enseignement public des arts. Les Frac, structures transversales qui ont vocation à traiter de l'ensemble de la chaîne de production plastique, sont cofinancés par l'État et la région, le premier abondant les crédits régionaux en proportion de l'effort budgétaire de la collectivité. Il s'agit d'une technique d'incitation très forte pour la région, mais les crédits alloués dépendent en tout premier lieu de l'effort régional.

Les villes ont peu à peu développé des relations plus denses et plus suivies avec les DRAC. Elles se sont approprié de nouveaux instruments de politique publique – les contrats et les conventions, les financements croisés. Catherine Lephay-Merlin remarque que la « *place des communes au sein des agglomérations – centre ou périphérie – a plus d'influence sur le niveau de leur dépense culturelle que leur nombre d'habitants. [...] Les villes-centres sont celles qui dépensent le plus pour la culture. Bien que les écarts tendent à se réduire depuis 1981, leur dépense est encore 1,5 fois celle des villes isolées et 1,9 fois celle des villes de banlieue.* »¹²³ Les villes donnent également une place de plus en plus grande aux campagnes de communication en utilisant le potentiel culturel et les artistes locaux comme des sortes d'indicateurs d'excellence. La culture est ainsi considérée comme un atout du développement local. Dans un contexte de crise économique, l'aide à la création et à la diffusion relève d'une politique de notoriété qui doit servir l'image de la ville et celle de son maire. La culture est désormais reconnue partie intégrante de la vie publique locale même si, dans ce domaine, bien des élus manquent d'expertise et de repères. À l'inverse, il leur arrive parfois de faire preuve d'une subjectivité sans retenue ou encore de succomber à la tentation du populisme.

2. La répartition des dépenses

Si l'État et les collectivités territoriales ont un poids équivalent en termes financiers dans la gestion de la culture, il faut toutefois signaler que l'action du premier concentre ses

¹²³ LEPHAY-MERLIN (Catherine) .- « Les dépenses culturelles des communes en 1993 », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996, p. 32

interventions au niveau national ou international, et pour une large part sur la capitale. Ainsi, sur le territoire communal, la contribution du ministère de la Culture se situe en général entre 2 et 13% de la dépense publique qui y est effectuée,¹²⁴ et 90% des commandes publiques sont désormais le fait des municipalités.¹²⁵ En outre, les ministères de l'Éducation nationale, des Affaires étrangères et de l'Enseignement supérieur participent largement aux dépenses culturelles de l'État.

En 1993, la moitié des dépenses du ministère de la Culture était consacrée à la conservation des patrimoines tandis que les dépenses de création-diffusion représentaient 27% des crédits, parmi lesquels on trouve notamment le soutien à l'art contemporain.¹²⁶ Le ministère de la Culture consacre plus d'argent aux structures de production rare, « de référence » – les très grandes bibliothèques, les centres de recherche patrimoniaux ou artistiques, les centres d'archives, les opéras, les théâtres et cinémas d'art et d'essai –, laissant aux communes l'essentiel des crédits alloués aux structures ne recherchant pas un public trié sur le volet mais s'efforçant à une culture « de proximité ». Ainsi, dans le budget du ministère de la Culture de 1993, la part consacrée au « développement culturel » ne représentait que 11,4% des crédits. Toutefois, cela n'empêche pas le ministère de développer des stratégies de conquête du plus large public. Pierre Moulinier – Département Études et Prospectives du ministère de la Culture – classe ces dernières en trois catégories : la stratégie « volontariste », la stratégie « communautaire » et la stratégie « promotionnelle », qui se combinent en général.¹²⁷

3. Les stratégies de conquête du public

La stratégie volontariste se caractérise par l'usage de techniques de contournement des inégalités sociales. Il s'agit, par exemple, d'aller au devant d'un public ciblé, les jeunes et les scolaires notamment. Ces actions peuvent aussi s'inscrire sur des terrains

¹²⁴ LEPHAY-MERLIN (Catherine) .- « Les dépenses culturelles de l'État », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996, p. 25

¹²⁵ MICHAUD (Yves) .- « L'art éclaté et le rôle de l'État », in *Le Monde* .- 24/12/1992, p. 2

¹²⁶ LEPHAY-MERLIN (Catherine) .- « Les dépenses culturelles de l'État », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996, pp. 26-27

¹²⁷ MOULINIER (Pierre) .- *Politique culturelle et décentralisation* .- Paris : Éd. du CNFPT .- 1995, pp. 40-44

géographiques ou sociaux spécifiques et activer des dialogues avec la création artistique. De nouveaux contenus, susceptibles d'attirer des populations rétives aux produits culturels traditionnels, sont proposés : jazz, rock et variété, culture scientifique et technique, bande dessinée, arts de la rue, ateliers de création photographique, audiovisuelle, etc. L'implantation d'équipements culturels de proximité relève au même titre de cette stratégie qui tend en outre à privilégier des « cibles sociales », telles que les zones rurales, les quartiers défavorisés, ou encore la petite enfance, les scolaires, les malades ou handicapés, les prisonniers. De nombreuses actions programmées durant « Les 10 jours de l'art contemporain » relevaient d'une stratégie de type volontariste. Il faut toutefois noter que ces opérations, médiatisées dans le cadre de la manifestation, s'inscrivaient dans un projet à plus long terme ; l'événement organisé par le ministère ayant surtout permis de leur donner une visibilité nouvelle.

La stratégie communautaire, quant à elle, met l'accent sur l'auto-expression, l'identité individuelle ou collective, la reconnaissance sociale, la qualification et l'insertion. Des professionnels interviennent auprès de groupes sociaux défavorisés. L'idée est ici de renforcer les personnalités pour soutenir une insertion sociale mais également de produire du lien social. Dans ce cadre, des artistes sont chargés de créer des événements insolites, de travailler sur l'imaginaire et la mémoire. C'est ainsi que Raoul Marek et Christian Boltanski ont noué des relations directes avec les habitants d'Oiron, une petite commune des Deux-Sèvres. Le premier a créé, avec l'aide de la Manufacture nationale de Sèvres, un service de table de cent cinquante pièces individualisées pour les habitants qui les utilisent à l'occasion d'un banquet annuel. Le second revient chaque année au village afin de réaliser les portraits photographiques des écoliers. Le mode d'appréhension des contacts entre artistes et publics préconisé par Jack Ralite, sénateur-maire d'Aubervilliers, semble correspondre à ce type de démarche : *« En vérité, la question a toujours été posée du rapport de l'artiste et de la cité, de l'artiste et de la population. Le problème est "d'organiser la compréhension" – Maïakovski –, c'est-à-dire de mettre au travail. Ce n'est pas une fusion, une idolâtrie de l'artiste par les publics ni une compassion de l'artiste pour*

*les publics, ce n'est pas une cohabitation, c'est une fertilisation croisée, chacun étant renvoyé à lui-même. »*¹²⁸

Enfin, la stratégie promotionnelle consiste à développer l'offre de culture et à favoriser la fréquentation des équipements par la baisse des tarifs, l'amélioration de l'accueil et de l'information... Les grandes opérations de sensibilisation, largement médiatisées, participent également de cette stratégie. Citons ici la fête de la musique, du cinéma, « la Fureur de lire », ou encore « Les 10 jours de l'art contemporain » ; des manifestations nées de la volonté du ministère d'organiser de vastes fêtes collectives. Jacques Charpentreau définit ce type d'opération comme « *le symbole de la rupture avec le prosaïque, mais non d'avec le quotidien.* » Ces actions font du public un spectateur et un acteur tout à la fois. En effet, la Fête relève du « *besoin de marquer dans le quotidien par un comportement collectif, une occasion solennelle ou banale, [...] affirmation d'une liberté prise sur la contingence habituelle [...] et le temps qui passe* ». Elle transforme « *un cadre habituel et apparemment connu, en un lieu de rencontre et d'échange [...]* ».¹²⁹ Ces manifestations de masse, habilement orchestrées, peuvent ainsi contribuer à populariser l'idée de culture et, dans ce cadre, dédramatiser le rapport à certaines expressions artistiques. Elles cherchent à renverser les hiérarchies, à hisser la culture à la première place des fonctions urbaines. Elles sont le symbole d'une culture qui n'est plus l'apanage d'une certaine élite mais qui est l'affaire de tous. La Fête offre ainsi un contrepoids à la tendance à l'individualisation des pratiques culturelles, et plus particulièrement des pratiques d'accès à la culture, évoquée par Bernard Miège, auteur de plusieurs ouvrages consacrés à l'évolution des industries culturelles.¹³⁰ Les résultats de l'enquête réalisée par le département des études et de la prospective sur les pratiques culturelles des Français en 1997 confirment en effet que la réception et l'appropriation de l'art et de la culture s'effectuent de plus en plus en dehors des lieux où la culture est socialisée.¹³¹ Par le biais de

¹²⁸ RALITE (Jack), in *Pour une refondation de la politique culturelle*, Rapport au ministre de la Culture .- Paris : La documentation française, coll. des rapports officiels .- 1996, p. 193

¹²⁹ CHARPENTREAU (Jacques) .- *Pour une politique culturelle* .- Paris : Les Éditions ouvrières, coll. Vivre son temps .- 1967, pp. 161-162

¹³⁰ MIÈGE (Bernard) .- « Rapport industries culturelles et création artistique non-marchande », in *Res publica & culture* .- Éd. Ville de Montreuil et Drac Ile-de-France .- 1993, pp. 111-117

¹³¹ DONNAT (Olivier) .- *Les pratiques culturelles de Français, Enquête 1997*, Ministère de la culture et de la communication (Dep) .- Paris : La documentation française .- 1998

ce type d'opérations, la dimension collective de la culture est réaffirmée ; cette dernière bénéficiant d'une visibilité nouvelle dans l'espace public.

Marc Fumaroli est cependant loin de partager un tel enthousiasme. Évoquant la fête de la musique, il affirme que « *tout musicien qui a le “souci de soi” et de son art se calfeutre pendant ce tapage nocturne, de même que tout lecteur digne de ce nom est mis en déroute par la Fureur de lire, tout ami des tableaux par “la Ruée sur l’art”. Ce style de “communication sociale”, qui convient à la lutte contre le tabagisme et pour le port de la ceinture de sécurité, compromet et vide de sens cela même qu’il prétend “diffuser”. Le public de la télévision est à peine effleuré. La facilité passive et brouillonne est donnée en exemple.* »¹³² Nous percevons ici, en filigrane, une critique semblable à celle que Jean-Claude Milner formule à l'égard du monde moderne : ce dernier aurait « *tout bonnement intégré les œuvres de la culture aux marques de la classe de loisir.* » Il aurait « *fait se superposer le temps de loisir et l’otium qui n’a rien à voir avec lui ; plus exactement, il [aurait] rendu impossible de percevoir la moindre différence entre les deux.* »¹³³ Si l'on se penche à présent sur le cas spécifique de l'art contemporain, il semble que nous devions compter avec une autre menace qui découle plus directement de l'implication étatique : l'académisme.

V. L'ÉTAT ET L'ART CONTEMPORAIN

L'État et l'art *en train de se faire* n'ont pas toujours entretenu de bons rapports. À la fin du XIX^e siècle, les impressionnistes furent à l'origine d'une double rupture : rupture avec les canons esthétiques traditionnels et, consécutivement, rupture avec les pouvoirs publics attachés aux critères d'appréciation établis par l'Académie des beaux-arts. Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale, avec l'ouverture en 1947 du musée du Jeu de paume,

¹³² FUMAROLI (Marc) .- *L'État culturel, Essai sur une religion moderne* .- Paris : Éd. de Fallois .- 1991, pp. 189-190

que ces artistes furent officiellement reconnus. La même année, Pablo Picasso et Henri Matisse firent leur entrée dans le musée national d'Art moderne qui ouvrait ses portes.

1. La course à la Modernité

Une bataille pour la Modernité s'était en effet amorcée entre Paris et New York. Cependant, Marc Fumaroli note qu'« *au moment où l'oligarchie parisienne découvre l'existence de Pollock et de l'École de New York, Pollock venait de mourir, et l'expressionnisme abstrait dont il était le chef de file était déjà aux États-Unis un phénomène historique et classé. La mode new-yorkaise, déjà fatiguée de ce grand style, en était à fêter le Pop Art. Le règne d'Andy Warhol et de ses sérigraphies usinées commençait.* »¹³⁴

André Malraux s'engagea dans le « conflit ». Il fit peindre le plafond de l'Opéra par Chagall, celui de l'Odéon par Masson. Toutefois, la mise en place de la procédure du 1% ainsi que l'ouverture d'une section contemporaine au musée d'Art moderne de la ville de Paris ne signifiaient pas encore une réelle prise en compte de l'avant-garde de la création contemporaine. André Malraux identifiait surtout la culture au passé, au patrimoine : « *La culture est l'héritage des œuvres du passé qui concourent à la qualité de l'homme, lorsque cette qualité n'est plus fondée sur la loi...* ».¹³⁵ Ce n'est qu'avec Georges Pompidou que l'action publique se tourna vers les artistes vivants. En 1969, le Metropolitan Museum de New York inaugura une vaste exposition de 408 peintures, sculptures et dessins intitulée *New York Painting and Sculpture, 1940-1970*. Le Président de la République répliqua par la mise en chantier, le 2 décembre 1969, du Centre Beaubourg et, en 1972, Georges Pompidou inaugura au Grand Palais une exposition intitulée *Douze ans d'art contemporain* – entendons ici douze ans d'avant-garde française –, organisée par François Mathey.

¹³³ MILNER (Jean-Claude) .- *Le salaire de l'idéal, La Théorie des classes et de la culture au XX^e siècle* .- Paris : Éd. du Seuil, coll. Essais .- 1997, p. 49

¹³⁴ FUMAROLI (Marc) .- *L'État culturel, Essai sur une religion moderne* .- Paris : Éd. de Fallois .- 1991, pp. 231-232

2. La consécration de l'art du XX^e siècle

Après 1981, le modernisme triompha au sein du ministère de la Culture. L'équilibre fut provisoirement renversé entre les Administrations patrimoniales et la création contemporaine qui disposa de plus d'argent et de plus de pouvoir. La création et l'Art vivant étaient devenus le fer de lance du ministère. Jack Lang, désireux de promouvoir une culture vivante et agissante, est en effet intervenu en faveur de l'art *en train de se faire*. Une administration spécifique, couvrant tout le territoire, se mit en place. La Délégation aux arts plastiques fut créée, qui fit de ce domaine un secteur à part entière de l'intervention des pouvoirs publics. Elle prit en charge l'art contemporain et fut dotée d'un budget confortable – 69,88 millions de francs en 1981, 340,31 en 1986, 470,35 en 1991 et 502,13 en 1995 – ainsi que d'un établissement public, le Centre national des arts plastiques – CNAP –, qui lui permit d'intervenir plus rapidement et selon des procédures plus souples. C'est le CNAP qui gère les crédits d'interventions relevant de la DAP, procède aux achats et commandes d'œuvres d'art, assure le fonctionnement des écoles nationales d'art et administre le Mobilier national ainsi que les manufactures.¹³⁶ La DAP, comme le CNAP, furent confiés à Claude Mollard de 1982 à 1986, puis à Dominique Bozo de 1987 à 1990, François Barré – 1990-1993 –, Alfred Pacquement – 1993-1996 – et, depuis 1996, à Jean-François de Canchy.

Dès lors, toutes les étapes de la création plastique étaient soutenues – production, achats, diffusion. La création fut mise en avant par les nouveaux responsables. Les achats publics furent relancés par l'intermédiaire notamment du Fonds national d'art contemporain – FNAC – dont les crédits d'acquisition connurent un fort accroissement : ils passèrent de 3,2 millions de francs en 1981 à 13,1 en 1982 et à 17,56 en 1994. Enfin, diverses opérations d'information – création du journal de la DAP, *Arts Infos*, éditions de programmes d'expositions, aides à l'édition – ainsi que l'amélioration des conditions d'exposition visèrent à mettre en relation les artistes avec le public. Des centres d'art contemporain

¹³⁵ André MALRAUX, lors d'une conférence de presse, le 9 avril 1959

¹³⁶ MOULIN (Raymonde) .- *L'artiste, l'institution et le marché* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1997 (1^{ère} éd. 1992), pp. 102-103

furent installés dans des sites dont l'architecture exprimait la volonté d'une mise à distance par rapport au musée. Se définissant comme des lieux de proximité, ces structures accueillent les formes les plus récentes de l'art contemporain. Lieux d'exposition sans collection, ils sont conçus sur le modèle des Kunsthallen germaniques. Des artothèques furent également mises en place, qui constituent des fonds d'œuvres destinées à être prêtées au public.

Le modèle prestigieux de Beaubourg a été exporté en province. La politique de promotion et de diffusion de l'art contemporain menée par la Délégation aux arts plastiques, en association avec une politique de décentralisation, a eu d'incontestables effets d'incitation. Entre 1984 et 1987, les dépenses des communes en faveur de l'art contemporain ont augmenté de 400%.¹³⁷ La dépense des communes pour le domaine des arts plastiques et métiers d'art a progressé de 46% en francs constants de 1981 à 1987.¹³⁸ Quant aux Frac – aujourd'hui présents dans toutes les régions de France métropolitaine, ainsi qu'en Martinique et à la Réunion –, ils sont à l'origine de plus de 900 expositions et ont constitué un patrimoine artistique d'envergure, avec plus de 10 500 œuvres acquises auprès de plus de 2 501 artistes, entre 1982 et 1997.¹³⁹

L'ère Lang fut donc marquée par une grande effervescence dans le domaine de l'art contemporain, avant que l'année 1989 annonce, selon les mots de Marc Fumaroli, le « *crépuscule de l'Âge d'or culturel* ». La réunification allemande, l'angoisse d'une guerre au Moyen-Orient, firent passer la Culture loin derrière l'Éducation nationale, l'Économie et les Finances, et l'Armée. « *La Télévision, donc l'Information*, [dotée d'un "ministre délégué", redevinrent] *l'enjeu visible que l'on était tenté d'oublier. De l'État culturel [restèrent] seuls d'actualité les Grands Travaux, directement liés à la Raison d'État.* »¹⁴⁰ Toutefois, la machine était lancée : l'art contemporain devait désormais faire partie de la vie culturelle.

¹³⁷ *Les Dépenses culturelles des communes* .- 1978-1987

¹³⁸ *Les Dépenses culturelles des communes* .- 1991, p.37

¹³⁹ DE CANCHY (Jean-François) .- « Les fonds régionaux d'art contemporain : 11 500 œuvres réalisées par 2 500 artistes », in *Lettre d'information*, n° 30 .- Ministère de la Culture et de la Communication .- mercredi 3 juin 1998, p. 9

3. L'art officiel ?

« *La culture d'opposition ou de contestation est devenue culturelle officielle dans les années 1970, puisque le tourbillon des innovations esthétiques révolutionnaires est orchestré par le marché – comme dans les arts plastiques – ou soutenu par l'État.* »,¹⁴¹ affirme P.-M. Menger. Les institutions culturelles, surtout au cours des années 1980, ont joué un grand rôle dans l'homologation sans délai de l'art du présent, quel que soit son décalage par rapport à la demande sociale.

Aujourd'hui, l'État ne veut manquer aucun des changements culturels en cours. « *Plus d'asservis, plus de refusés, plus d'exclus ! Il faut [...] que l'État et ses institutions aiment l'art contemporain pour se faire pardonner de l'avoir méconnu, bafoué, pendant plus d'un siècle* », commentent Philippe Dagen, Michel Guerrin et Emmanuel de Roux dans un article consacré aux rapports entre l'art et l'État, paru dans le journal *Le Monde* en mai 1993. Ainsi, « *en France, les achats des collectivités publiques représenteraient près de 60% du volume total des ventes de l'art contemporain. Si le chiffre est difficile à vérifier, il alimente les accusations portées par certains, de Marc Fumaroli à Michel Schneider en passant par Jean-Philippe Domecq ou Jean-François Held, qui stigmatisent l'“académisation” et l'émergence d'un nouvel “art officiel”.* »¹⁴² Selon Philippe Urfalino, sociologue et politologue au Cerat-IEP Grenoble, nous assistons à la domination de l'idéologie moderniste entraînant une institutionnalisation des avant-gardes. Et, « *Pour avoir voulu lutter de manière trop volontariste contre le conformisme académique, le ministère a finalement nourri un conformisme d'avant-garde.* »¹⁴³

¹⁴⁰ FUMAROLI (Marc) .- *L'État culturel, Essai sur une religion moderne* .- Paris : Éd. de Fallois .- 1991, p. 144

¹⁴¹ MENGER (P.-M.) in *Commentaire* .- printemps 1991, n° 49, p. 114

¹⁴² DAGEN (Philippe), GUERRIN (Michel) et DE ROUX (Emmanuel) .- « L'art et l'État », in *Le Monde* .- Mardi 25 mai 1993, p. 17

4. L'ambivalence de l'aide à la création

L'un des objectifs du ministère de la Culture est donc de soutenir la création en mettant en place un environnement qui lui soit favorable. Pierre Moulinier précise que le « soutien du ministère, et de plus en plus celui des collectivités territoriales, s'opère en amont et en aval de la création. [...]

Plus concrètement, cette politique prend en général quatre aspects :

- *la formation des artistes et les aides afférentes (bourses) ;*
- *l'amélioration de leur condition matérielle (sécurité sociale, statut, droits d'auteur, ateliers, logements, ateliers d'artistes) ;*
- *l'aide aux structures d'interprétation ou de diffusion (salles d'exposition, théâtres, opéras, centres d'art, auditoriums, troupes de théâtre, compagnies de danse, orchestre, etc.) et au "lancement" des artistes (aide à la première exposition) ;*
- *l'achat d'œuvres ou la commande publique d'œuvres dans le cadre des musées du Fonds national d'art contemporain ou des Frac, du Fonds de la commande publique, de la décoration des rues et des bâtiments, mais aussi de la commande d'œuvres à des compositeurs par exemple. »¹⁴⁴*

Cependant, l'aide à la création ne peut s'affranchir des tensions qui la traversent inévitablement. Il lui faut composer avec un art en avance sur son époque, marqué par le refus, le rejet et plus encore par la liberté qui le caractérise, et une action fondée sur le droit et la norme, visant plus ou moins le consensus. Pour Nathalie Heinich, il s'agit alors de « gérer l'inconciliable », de faire cohabiter deux revendications contradictoires bien que « tout aussi légitimes l'une que l'autre, mais chacune dans un régime de justification, dans un ordre de valeurs qui lui est propre : d'un côté, le régime des valeurs [...] "civiques" [...] ; de l'autre, le régime des valeurs [...] "artistiques" [...]. »¹⁴⁵ Le premier renvoie à la

¹⁴³ URFALINO (Philippe) .- *L'Invention de la politique culturelle* .- Paris : La Documentation française .- 1996, p. 345

¹⁴⁴ MOULINIER (Pierre) .- *Politique culturelle et décentralisation* .- Paris : Éd. du CNFPT .- 1995, p.34

¹⁴⁵ HEINICH (Nathalie) .- « Gérer l'inconciliable : les médiateurs culturels entre consensus politique et dissensions artistiques », in *Res publica & culture* .- Éd. Ville de Montreuil et Drac Ile-de-France .- 1993, p. 90

démocratisation de l'art tandis que le second en appelle à la logique interne de la création, à la spécificité de la démarche artistique qui ne saurait être assujettie aux goûts du grand public et dont l'avant-gardisme doit être respecté même s'il ne suscite l'intérêt que d'une petite fraction de la population. Démocratie politique et qualité esthétique semblent alors relever de l'antinomie cependant que, dans le même temps, ce sont précisément ces deux régimes de valeurs que tout médiateur doit concilier.

VI. LA DÉMOCRATISATION INDUIT DES MÉDIATEURS

La politique des années 80, en France, a donc largement soutenu la création et la diffusion des formes d'art les plus avancées, en rupture avec le goût et les critères d'appréciation du public majoritaire ; choix d'une orientation moderniste consistant à donner à la majorité des citoyens autre chose que ce qu'ils veulent. Les instruments de l'offre artistique et les outils d'action culturelle se sont multipliés sur l'ensemble du territoire. Un nouveau modèle d'action publique s'est élaboré, qui fait aujourd'hui de l'État un acteur phare pour les lieux d'exposition, puisqu'il accorde des crédits, subventionne les grandes manifestations internationales comme la Biennale de Venise, de Lyon ou encore la Documenta de Kassel. L'État encourage l'innovation alors que dans le passé c'était l'initiative privée qui la soutenait tandis que le premier était plutôt conservateur. Parallèlement, nous avons pu assister au développement de la communication vers un public socialement et géographiquement élargi. La politique culturelle sous-tendant l'appropriation de la culture par ceux auxquels elle est destinée, des intermédiaires sont intervenus pour aider le public à se sentir plus proche de la production contemporaine.

1. Le médiateur : un guide

Le concept de médiation est au cœur de l'activité culturelle. Au sens large, une médiation est une façon de penser le lien social sur la base d'une dialectique entre le collectif – cité, État, peuple – et chacun de ceux qui en font partie – le singulier. La culture est là pour inscrire cette dialectique dans des formes qui permettent d'identifier le lien social, qui permettent de donner du sens au lien social. La culture est une médiation esthétique qui fait des sujets porteurs de la culture en question, des sujets porteurs d'une appartenance. La médiation artistique et culturelle consiste en une mise en relation qui permettra l'appropriation. Les pratiques de la médiation ont pour vocation de « déclencher » : le rôle du médiateur est de susciter des procédures et non pas de faire passer d'un pôle à un autre. Il convient de laisser émerger de toutes les pratiques quotidiennes, sociales, micro-culturelles, le sens construit non pas à partir d'une volonté de production culturelle mais à partir d'une expérience sociale. La culture est ici considérée en tant qu'elle constitue un mode d'appréhension du monde et, dans cette activité, les acteurs culturels n'ont qu'une petite place mais ont à favoriser les lieux, les moyens qui permettent de faire émerger des pratiques d'appréhension s'inscrivant au sein de codes collectifs et construisant par là-même une sociabilité, c'est-à-dire un système social, collectif, de pensée, de relations, de vie.

Cette conception de la culture n'est pas sans rappeler celle que présentait Edgar Morin dans un article d'un numéro de la revue *Communications*, paru en 1969 et consacré à la politique culturelle. Morin considère la culture comme un système faisant communiquer une expérience existentielle et un savoir constitué ; un système métabolisant qui assure les échanges entre les individus, entre les individus et la société, entre la société et le cosmos. Les objectifs d'une politique culturelle découlant de cette analyse peuvent être ainsi résumés : décentralisation d'une politique culturelle diversifiée, développement culturel à partir de la créativité des individus et des groupes, politique de communication et de relation entre les individus, mouvement de démocratie culturelle...

Dans un entretien paru en 1991 dans la revue *Vice-Versa*, le philosophe Michel Serres évoque alors l'importance des médiateurs dans ce processus : « *Ils servent à vous amener en ce lieu où, à un certain moment, vous perdez les références. Il s'agit d'un lieu dangereux et exposé : l'affolement peut être grand au milieu de la rivière. Pour éviter les noyades, l'intermédiaire est indispensable, il joue le rôle de guide. Dans d'autres circonstances, on l'appelle pédagogue.* » Denis Guedj, responsable de la première formation à la médiation culturelle pour le patrimoine créée en 1992, tient à la distinction qui doit être faite entre la médiation et l'enseignement, la notion d'obligation étant présente uniquement dans le second cas.¹⁴⁶ Ainsi, l'enseignant apprend à son interlocuteur tandis que le médiateur fait savoir, travaille sur le plaisir, s'en fait le complice. Il invite à la sensation, suscite le désir, qui pourra conduire au plaisir, qui fera naître la connaissance.

Aujourd'hui, la médiation culturelle est prise en charge par des milliers de personnes, travaillant souvent à temps partiel ou dans des emplois précaires. Il s'agit des conférenciers des musées et des monuments, des guides et conférenciers du tourisme, des animateurs d'ateliers d'enfants ou pour adultes, des salariés ou prestataires de services d'agences culturelles et touristiques, des consultants culturels spécialistes des publics, des concepteurs de projets culturels, des muséographes, des ingénieurs culturels... Par ailleurs, l'État souhaite une reconnaissance de ces métiers de la médiation culturelle. L'action de la Direction des musées de France y participe puisque se sont créés quelques grands services culturels comme au Musée d'Orsay ou au Louvre.

La systématisation de la médiation culturelle marque alors pour Élisabeth Caillet, chef du département de l'éducation et du développement du ministère de la Culture, « *le passage de la délectation individuelle à l'organisation d'une culture de masse. [...] Intermédiaire entre le collectif et le singulier, entre le public et le privé, tel est le lieu de cette nouvelle fonction, qui travaille dans le symbolique. Mais aussi dans la glue du quotidien le plus réel qui soit.* »¹⁴⁷ En effet, intervenir auprès des masses ne veut pas dire que le médiateur doive chercher à ce que la réception de l'œuvre soit identique pour tout le

¹⁴⁶ GUEDJ (Denis) .- *Lettre des musées de France* .- Paris : D.M.F. .- 1991

¹⁴⁷ CAILLET (Élisabeth) avec la collaboration de Évelyne LEHALLE .- *À l'Approche du Musée, la Médiation culturelle* .- Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. Muséologies .- 1995, p.23

monde. Il doit éviter toute uniformisation, permettre l'émergence d'une réception singulière, ne pas enfermer le regardeur, confiner sa réception dans une approche qui lui serait délivrée en tant que vérité supérieure. Le sujet doit demeurer l'« *animateur de sa propre imagination* », pour reprendre les termes de René Passeron, directeur de recherche au CNRS.¹⁴⁸

La recherche d'un plaisir esthétique, l'appropriation d'une émotion par le destinataire renvoient à la subjectivité propre à ce destinataire. Ici se placent les frontières de la médiation. La communication ne peut s'emparer de cette intimité. Le médiateur doit s'efforcer de ne pas soumettre ces émotions à l'emprise de normes structurantes, sources de limitation. Pour qu'elle s'épanouisse, l'émotion doit évoluer hors des contraintes du langage, à l'abri du regard de l'autre. Le médiateur doit inviter les publics à exprimer leur subjectivité. Il lui faut privilégier la diversité des approches face à l'art. Mobilisant la richesse des regards, le médiateur participe à la découverte d'une altérité, à l'instauration d'une relation de sens. Il faut parfois inciter le regardeur à user de sa subjectivité, lui apprendre à avoir confiance en son jugement, en sa perception. Ainsi, il lui sera possible de s'investir réellement dans la relation que lui propose l'artiste. Comme l'exprime George Steiner, dans un magnifique ouvrage traitant de la réception artistique, « *Avec plus de force que tout autre acte, que tout autre témoignage, la littérature et les arts nous parlent du caractère obstiné de l'impénétrable, de l'étranger absolu en face de quoi nous nous trouvons dans le labyrinthe de l'intimité.* »¹⁴⁹ Offrir sa réelle présence à l'œuvre – pour reprendre les termes du titre particulièrement évocateur de ce livre –, c'est aussi parvenir à l'appropriation de cette dernière, dont naîtra toute la richesse de l'expérience ainsi vécue.

Il convient cependant de reconnaître que l'art contemporain rend bien souvent cette appropriation problématique. Nous nous sommes déjà arrêtée sur les caractéristiques de cette production qui s'est attachée à rompre avec les canons et les traditions, à briser les consensus. Nathalie Heinich précise que les artistes contemporains ont ainsi réactivé « *de*

¹⁴⁸ PASSERON (René) .- « La liberté s'apprend », in *Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation* .- mensuel n° 243 .- décembre 1996, p. 19

¹⁴⁹ STEINER (George) .- *Réelles présences, Les arts du sens* .- Traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw .- Paris : Éd. Gallimard .- 1991, p. 172

façon particulièrement aiguë l'opposition entre une posture civique – qui critique l'avant-gardisme en tant qu'instrument d'exclusion, forme de snobisme ou d'élitisme pour privilégiés – et une posture esthète – qui défend ce même avant-gardisme comme marque d'excellence artistique, d'originalité et d'authenticité de la création. » Il revient alors aux responsables politiques et aux médiateurs culturels de « trouver un terrain d'entente ».¹⁵⁰

2. Les stratégies de la médiation

Si deux stratégies bien distinctes semblent s'offrir au médiateur culturel, il est peu vraisemblable que ce dernier choisisse d'adopter le point de vue de l'artiste, à contre-courant des positions du public et des responsables politiques. Opter pour le consensus s'avère en effet moins risqué et correspond notamment aux stratégies des lieux d'expositions, tels les musées, qui opèrent une sacralisation des objets constituant leurs collections ; des objets qui, par leur seule présence au sein de ces structures, se voient conférer le statut d'œuvre d'art. Nathalie Heinich décrit ainsi l'activité d'un médiateur répondant de cette logique : *« il tendra à souligner ce qui dans l'œuvre est artistique – logique du consensus –, plutôt que ce en quoi elle contrevient aux critères de l'art – logique de la dissension. Il s'évertuera à affirmer qu'elle est belle, au lieu de montrer en quoi elle rompt avec les canons traditionnels de la beauté. Il la traitera comme un objet unique, au lieu d'expliquer que c'est la logique muséologique qui tend à rendre singulier un objet que l'artiste a justement sélectionné parce qu'il était on ne peut plus commun, disponible à un nombre indéterminé d'exemplaires dans le sous-sol du BHV. Il se battra les flancs pour lui trouver un sens, au lieu de mettre en évidence le travail effectué par l'artiste pour trouver un objet ostensiblement vidé de tout sens – etc., etc.. »¹⁵¹*

La sociologue rappelle alors que, *« malgré sa bonne volonté, tout médiateur adepte du consensus commettra, ce faisant, une double violence : violence envers l'artiste et ses œuvres, détournées de ce que leur créateur a voulu qu'elles soient, et violence envers le*

¹⁵⁰ HEINICH (Nathalie) .- « Gérer l'inconciliable : les médiateurs culturels entre consensus politique et dissensions artistiques », in *Res publica & culture* .- Éd. Ville de Montreuil et Drac Ile-de-France .- 1993, p. 91

¹⁵¹ *ibidem*, pp. 92-93

spectateur, dont la réaction – légitime ou, en tout cas, conforme à l'intention de l'artiste – se verra déniée, invalidée voire ridiculisée par le commentateur. Ainsi, croyant rapprocher le public de la création et les spectateurs des créateurs, il ne fera que dissuader les premiers – furieux ou humiliés – de remettre les pieds dans un musée, tout en forçant les seconds à surenchérir dans la provocation, à faire de la fuite en avant vers toujours plus de dissension. Pour arriver où l'on en est : artistes découragés, spectateurs désabusés, hommes politiques déboussolés, musées désertés, médiateurs culpabilisés ou culpabilisants – culpabilité et culpabilisation allant en général de paire. »¹⁵² C'est pourtant ce type de médiation « jouant » sur le consensus politique que l'on semble retrouver dans certains articles parus à l'occasion de la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain ». Les œuvres contemporaines auraient fait l'objet de descriptions succinctes et se seraient vu attacher des qualités correspondant aux critères traditionnels de l'art.

3. La médiation médiatique

En effet, l'activité de médiation n'est pas le fait des seuls professionnels exerçant par exemple au sein de lieux d'exposition. Elle est, dans un premier temps, prise en charge par les médias, acteurs de la culture dans l'espace public, producteurs institutionnels de médiation – au sens large –, qui opèrent également un travail de légitimation. Ces derniers font en sorte que la médiation culturelle fasse effectivement l'objet d'une diffusion, qu'elle entre dans l'indistinction, que le public y adhère. Nous pouvons ainsi lire dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication* que les « médias et les autres formes sociales de la communication sont des médiations car ils assurent, dans l'espace public, l'appropriation singulière, par leurs lecteurs ou leurs usagers d'une manière générale, des informations qui constituent la culture collective caractéristique d'une identité, d'un groupe social ou d'un pays à un certain moment de son histoire. »¹⁵³

¹⁵² op. cit., p. 94

¹⁵³ LAMIZET (Bernard) et SILEM (Ahmed) (sous la direction de) .- *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication* .- Paris : Éd. Ellipses .- 1997, p. 364

Les médias introduisent la culture dans le public, lui donnent sa consistance, permettent son appropriation. La politique culturelle doit en grande partie sa visibilité à la présence dans les médias d'informations qui la concernent. Ainsi, étudier les formes que prend cette présence, équivaut à analyser le mode d'appropriation collective de l'action culturelle que proposent les médias. La manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » fait partie de ces actions qui, pour s'imposer dans l'espace public, ont besoin de trouver un écho dans les médias. Les objectifs alors poursuivis par les pouvoirs publics pouvaient difficilement être atteints sans le soutien des médias de masse qui, outre le fait de donner à cette manifestation une visibilité sociale, pouvaient à cette occasion multiplier la diffusion des principes, arguments et jugements esthétiques occupant une place importante dans le système des conventions qui permettent aux acteurs du système de production et de consommation du monde de l'art contemporain d'agir collectivement. Mais avant de procéder à l'analyse de la médiatisation de cet événement, il semble important de tracer un rapide portrait de l'état des relations qu'entretiennent art et médias.

Dans un ouvrage paru en 1972 mais toujours d'actualité, René Berger, conservateur qui fut président de l'Association internationale des critiques d'art, avance qu'il est désormais impossible à toute personne désireuse d'étudier les modes d'appréhension de l'art d'ignorer l'information de masse.¹⁵⁴ Se référant à Robert Van Egten pour qui « *la complexité d'un système n'est nullement fonction du nombre des éléments constitutifs... mais du nombre d'états que peut prendre le système, ce qui revient à dire de la quantité d'information que contient le système* », ¹⁵⁵ René Berger affirme que les œuvres sont désormais liées au système de diffusion des mass media, transformant à la fois l'objet et les modes de connaissances. En effet, la diffusion de l'art, et plus particulièrement de l'art contemporain, est aujourd'hui structurée par l'information et la médiatisation. De véritables rubriques culturelles ont vu le jour dans la presse. Elles ne sont pas seulement descriptives des manifestations, mais aussi analyse critique de leur contenu. L'accès à la culture se fait

¹⁵⁴ BERGER (René) .- *Art et communication* .- Éd. Casterman, coll. Mutations, Orientations .- 1972, 129 p.

¹⁵⁵ VAN EGTEN (Robert J.) .- « Automation et Cybernétique », in *Le Dossier de la Cybernétique, utopie ou science de demain dans le monde d'aujourd'hui ?* .- Verviers : Éd. Gérard et C°, coll. Marabout Université, n°150 .- 1968, p. 134

désormais par les médias ayant permis à l'art de devenir en quelques décennies l'affaire de tous.

L'art et les médias ne font cependant pas toujours bon ménage. Avec l'éclatement de l'ORTF en 1974, les émissions culturelles se sont installées en seconde partie de soirée. Au-delà, la loi de l'audimat à laquelle obéit aujourd'hui la télévision classe les arts plastiques au bas de l'échelle de la popularité.¹⁵⁶ Ainsi, l'art et la peinture se sont peu à peu effacé du petit écran et la création, en 1982, de la Mission audiovisuelle de la Délégation aux arts plastiques n'a aucunement modifié ces données. Il est possible de le regretter, surtout si l'on se réfère à André Malraux qui assignait à la télévision un rôle immense dans la sensibilisation à l'art.

Cette potentialité des médias à participer à la démocratisation culturelle a d'ailleurs été largement débattue. Ainsi, pour Jules Gritti¹⁵⁷, il est aussi important de créer que de communiquer. Les mass media constituent un moyen de conjurer les menaces d'ésotérisme, un outil au service du partage des biens culturels offert à la société. Augustin Girard relève alors que les moyens modernes de grande diffusion exercent cinq fonctions spécifiquement culturelles : « *les fonctions classiques de diffusion, d'éducation et de création* », « *une fonction de conservation* », « *une fonction de sensibilisation et d'information sur la vie culturelle.* »¹⁵⁸ Nous nous pencherons plus particulièrement sur cette dernière forme d'intervention dans l'espace public, que nous étudierons sous l'angle du média au sein duquel nous avons tiré le corpus de notre analyse : la presse écrite.

¹⁵⁶ WOLINSKI (Natacha) .- « Vu à la télé », in *Beaux-Arts* n°160 .- sept. 1997, pp. 96-105

¹⁵⁷ GRITTI (Jules) .- *Culture et techniques de masse* .- Éd. Casterman, coll. Le monde et l'esprit .- 1967, p. 48

¹⁵⁸ GIRARD (Augustin), avec la collaboration de Geneviève GENTIL .- *Développement culturel, Expériences et politiques* .- Éd. Dalloz/Unesco .- 1982 (1^{ère} éd. 1972), p. 40

VII. L'INFORMATION CULTURELLE

Le concept d'information culturelle doit être ici appréhendé en tant qu'il fait référence à la définition étroite du terme culture explicité plus haut, au sens que le langage ordinaire donne au mot « culture ». L'information culturelle traite en effet de la gestion des œuvres de l'esprit et du patrimoine, de l'éducation et des actions de démocratisation culturelle et enfin des pratiques artistiques amateurs et professionnelles. Brigitte Guyot a notamment étudié les ressorts et l'organisation de l'information culturelle diffusée par les médias de masse.¹⁵⁹ Elle constate que cette information a pour objectif de favoriser la consommation de produits et traite peu de l'animation ou de la politique culturelle. Brigitte Guyot distingue deux types de presse : la presse de masse et la presse de proximité, en ce qu'elles appréhendent différemment la culture. La presse nationale fonctionne à l'événementiel et fait de la culture une culture d'œuvres culturelles et de loisirs tandis que la presse régionale tend vers l'exhaustivité d'informations, joue sur la durée, le moyen terme. Elle propose en outre une typologie des composantes de l'information culturelle, distinguant trois genres informatifs majoritaires : l'information-service, qui signale et prescrit, le reportage, destiné à une cible restreinte, et la critique. L'information pédagogique — ou information de mise en contexte — est quant à elle beaucoup plus rare, les médias lui préférant « *le jugement, la description et l'opinion sans appel.* »¹⁶⁰

1. Les formes de l'information culturelle

Ainsi, s'il est rare que l'information culturelle fasse la une des journaux comme le font quotidiennement les préoccupations en matière de politique française ou étrangère, il lui est réservé un espace non négligeable dans les quotidiens nationaux et régionaux. Selon Brigitte Guyot, l'information-service prédomine au sein de l'information culturelle. Recouvrant une fonction d'agenda, elle consiste à signaler l'offre culturelle. Elle présente au lecteur les manifestations du moment ou à venir sous forme d'un calendrier classé par

¹⁵⁹ GUYOT (Brigitte) .- *L'information culturelle, Un exemple : « Rouge et Noir », organe de la Maison de la Culture de Grenoble* .- Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble .- 1980, 220 p.

rubriques : concerts, théâtre, expositions... Un minimum d'informations est donc porté à la connaissance du public – date de la manifestation, lieu, horaire... Un bref énoncé de prescription, voire de proscription, peut toutefois être associé à ce type d'information.

L'information-reportage implique quant à elle la présence du journaliste sur le terrain. Ce dernier réalise un travail d'enquête qui lui permet par exemple de donner une vue d'ensemble de la manifestation dont il a choisi de traiter. Pour ce faire, il lui est également possible d'utiliser l'interview qui cherche à voir s'exprimer un artiste sur sa pratique, un organisateur sur le déroulement d'une manifestation ou encore qui permet d'étayer une argumentation qui prendra appui sur la parole d'experts. Ce recours est lui-même facteur de légitimation pour la personne interrogée, institutionnalisée en tant que porte-parole, reconnue dans sa compétence à s'exprimer sur un fait donné. En outre, si en elle-même l'insertion d'une citation n'est pas neutre, les modalités de son inscription dans le discours du journaliste relèvent de stratégies dont fera état l'analyse de notre corpus de presse.

Brigitte Guyot exclut des types d'information couramment en usage l'information à caractère pédagogique, c'est-à-dire une information qui se veut explicative et contextualisante, qui guide le lecteur, lui facilite l'accès au contenu d'un spectacle ou d'une exposition ou encore lui fait connaître la carrière d'un artiste. Brigitte Guyot souligne parallèlement la place prépondérante qu'occupe la critique au sein de l'information culturelle ; une critique qui peut, dans certains cas, revêtir un caractère pédagogique.

2. La critique

La consultation de l'*Encyclopédie Hachette multimédia* nous rappelle que, « Dès son origine, l'art a été pris en charge par la pensée mythique : Dédale, Prométhée affirment que tout acte créateur est une transgression par laquelle l'homme dépasse sa condition sans pourtant y échapper. Platon, Aristote donnent à la création des références philosophiques. Cicéron, en rapportant l'histoire du peintre Zeuxis dans *De l'invention*,

¹⁶⁰ ibidem, p. 57

développe le thème de l'idéal transcendant la nature. Pline l'Ancien, avec ses *Histoires naturelles*, amorce la vulgarisation du discours sur l'art. »¹⁶¹ C'est sous la plume de Diderot que naît la critique d'art sous sa forme moderne. Plus qu'un nouveau genre littéraire, elle constitue un outil pédagogique destiné au public élargi de l'art et contribue à l'éducation esthétique des profanes. En effet, un « *nouvel état d'esprit [...] domine la vie artistique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. À la commercialisation de l'art et à l'expansion du marché, s'ajoute l'apparition d'un public débordant le cadre des amateurs éclairés. Les musées, les concerts et les théâtres ouvrent leurs portes, tandis que les Salons attirent, outre le public élargi, des critiques d'art professionnels qui jouent le rôle de médiateurs indispensables entre les amateurs occasionnels et les connaisseurs.* », précise le philosophe Marc Jimenez.¹⁶² Et « *Diderot sait que la critique des salons participe à la sensibilisation du public pour la chose artistique.* »¹⁶³

Sous l'Empire et la Restauration, des brochures et des ouvrages, comme *les Annales du Musée*, traduisent le développement de la critique. Mais c'est surtout à partir de 1831 que se multiplient les écrits sur l'art. Les critiques spécialisés se trouvent fortement concurrencés par des critiques littéraires et des écrivains, tel Baudelaire qui érige la modernité en mot d'ordre d'une nouvelle esthétique.¹⁶⁴ Curmer fonde l'éphémère revue *Beaux-Arts* en 1843 ; *l'Artiste*, créé en 1831, se maintiendra jusqu'en 1904 en évoluant vers la littérature ; en 1859, Charles Blanc lance la *Gazette des Beaux-Arts*. Tandis que la lithographie diffuse et vulgarise les « œuvres du jour », la presse se fait l'écho des débats opposant les écoles. À l'image de cette tendance qui se dessinait déjà au XVIII^e siècle, d'Apollinaire à Starobinski, d'Élie Faure à Malraux, les écrivains partagent avec les spécialistes l'apanage du discours sur l'art moderne et contemporain. De l'avant-garde des années 1910 aux nouveaux réalistes, chaque grand mouvement s'accompagne d'un manifeste ou de réflexions théoriques. La multiplication des publications commencée au XIX^e siècle se poursuit au XX^e siècle. L'art devient une simple rubrique dans le sommaire des journaux et acquiert ainsi une valeur du quotidien.

¹⁶¹ *Encyclopédie Hachette multimédia*, rubrique : « art (théorie et critique de l') », p. 1

¹⁶² JIMENEZ (Marc) .- *Qu'est-ce que l'esthétique ?* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Folio/Essais .- 1997, p. 114

¹⁶³ *ibidem*, p. 210

¹⁶⁴ cf. surtout *Le peintre de la vie moderne* (1859) - voir à ce sujet HESS (G.) .- *Die Landschaft in Baudelaires « Fleurs du mal »* .- Heidelberg .- 1953, pp. 40-42

Intermédiaire entre l'œuvre et le public, la critique s'inscrit dans le processus de diffusion culturelle. Il est cependant difficile de situer précisément le texte critique. Pour René Prédal, « *il est évident qu'il s'agit d'un produit hybride, écartelé entre l'information – renseigner –, l'expression – donner son avis, proposer son regard comme un créateur le fait dans son œuvre – et la communication – toucher un lecteur et influencer sur ses choix en matière de spectacles.* »¹⁶⁵ En France, deux systèmes, deux types de critique peuvent néanmoins être distingués. Le premier relève du domaine de la tradition. Il s'agit de la critique que l'on pourra qualifier de lettrée. Elle s'exerce par exemple dans les revues spécialisées. Elle s'adresse à un public restreint et entretient un rapport « pédagogique » ou critique avec ce dernier. Le critique peut prendre tour à tour la position de littérateur, d'auteur ou de spécialiste. Il s'agit d'une critique globale, d'une réflexion qui prend en compte le contexte de production d'une œuvre. Ses effets s'exercent sur le long terme puisqu'elle contribue surtout à susciter une réflexion de la part du lecteur.

Le second type de critique est présent dans les quotidiens sous la forme de « critique d'humeur » sur de nombreux objets culturels. Le critique-médiateur exprime ce que ressentiront ses lecteurs. Il les guide en vertu du rapport de confiance qui s'est établi entre le journal et le lecteur. Le journaliste y apparaît en effet comme un expert habilité à produire un discours critique. Il s'adresse à un public hétérogène, tente d'exercer une influence immédiate par l'invitation, la promotion ou encore la réprobation. Il signale, propose, guide, conseille ou juge. Il s'agit d'une critique d'intercession, de prescription. Le journaliste peut ainsi amorcer une démarche culturelle, même si, précise Brigitte Guyot, « *elle se traduit surtout par une consommation d'objets culturels et une attitude plus passive que réellement active, forme première de l'accès à la culture par le biais de la culture de masse.* »¹⁶⁶ Cette critique peut également recouvrir un caractère « pédagogique ». Entendons par là qu'elle peut se faire propédeutique, constituer les premiers pas d'un approfondissement de connaissances culturelles. Il s'agit pour elle

¹⁶⁵ PREDAL (René) .- *La critique des spectacles*, guide du centre de formation et de perfectionnement des journalistes .- Paris .- 1988, p. 20

¹⁶⁶ GUYOT (Brigitte) .- *L'information culturelle, Un exemple : « Rouge et Noir », organe de la Maison de la Culture de Grenoble* .- Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble .- 1980, p. 41

d'opérer une contextualisation, d'insérer l'œuvre dans le contexte de sa production afin de favoriser la compréhension du lecteur en lui apportant certaines connaissances. Cependant, avec l'art contemporain, la critique est confrontée à des innovations soudaines, à une spontanéité créatrice qui bien souvent la déconcerte.

3. Un difficile rapport au temps

La critique a aujourd'hui pour objet une création artistique qui n'est plus contrainte d'obéir à des normes préexistantes. L'artiste a renoncé à la mimésis, au principe d'imitation établi depuis quatre siècles. Il est libre de choisir la forme et le contenu de ses réalisations. La dissolution des critères de jugement désoriente aussi bien le public que la critique qui doit juger et évaluer des œuvres revendiquant leur totale autonomie et refusant les critères académiques et traditionnels. Si l'une des tâches du critique est de porter un regard sur l'art de son temps, Thierry Dufrene considère que, avec l'art moderne puis l'art contemporain, « *le critique a perdu ce qui faisait sa force : son retrait lui permettant tout à la fois de porter un jugement et d'être un médiateur entre l'artiste et le public.* »¹⁶⁷ Ce rapport au temps se fait plus problématique encore lorsque la critique s'insère dans les médias de masse. Jean Serroy et Didier Pobel¹⁶⁸ traitent en effet des écueils résultant des conditions matérielles de la critique journalistique. Jean Serroy indique que cette dernière « *est doublement liée au temps présent : par l'exigence d'actualité qu'elle implique d'une part, mais aussi par le délai impératif de publication qu'elle impose. À cet égard, la tenue d'une rubrique régulière en vient à fixer une sorte de cadre qui, progressivement, impose sa loi.* »¹⁶⁹ C'est ce qui constitue une des faiblesses de la critique journalistique, le critique ne dispose pas d'un recul réflexif. Pour Jean Serroy, la critique est un art, avec ses exigences, sa complexité, un art qui ne fait pas bon ménage avec le flot de l'information.

¹⁶⁷ DUFRÈNE (Thierry) .- « La prétendue crise de l'art moderne n'est-elle pas une crise de la critique ? », in *Critiquer la critique ?* .- Grenoble : Éd. Ellug .- 1994, p. 24

¹⁶⁸ POBEL (Didier) .- « Observer les livres à travers le monde, observer le monde à travers les livres », in *Critiquer la critique ?* .- Grenoble : Éd. Ellug .- 1994, p. 122

¹⁶⁹ SERROY (Jean) .- « Le huitième art », in *Critiquer la critique ?* .- Grenoble : Éd. Ellug .- 1994, p. 114

Dans les années 1920, Albert Thibaudet¹⁷⁰ s'insurgeait déjà contre la critique des journaux qui faisait l'opinion et répondait à des exigences commerciales. Cette critique uniforme, anti-intellectualiste, était celle qui multipliait les erreurs de jugement. Un journaliste lui-même, Jean-Louis Roux, accuse les médias d'« *affadir* » l'art, de le contraindre aux lois du consensus. Assujettis au style médiatique, les propos se font dithyrambiques, opérant dans l'éphémère et le sensationnel. Ainsi, « *les créateurs ne se vendent plus en fonction de leur création, mais de leur conversation ; ou, du moins, de leur potentialité à alimenter la nôtre.* »¹⁷¹ La critique ne formerait plus le goût du public, elle occulterait tout travail pédagogique.

Mais l'activité de la critique elle-même fait parfois l'objet de controverse. Pour Philippe Coubetergues, enseignant en arts plastiques détaché à la Galerie nationale du Jeu de paume à Paris, « *La littérature critique et analytique crée un écran à la perception. On peut avoir une approche plastique et sensible, sans connaissances historiques approfondies. Les enfants le comprennent plus que les adultes, qui se sentent davantage investis d'un jugement esthétique.* »¹⁷² Tom Wolfe,¹⁷³ s'insurgeant contre ce qu'il nomme l'art « littéraire », met lui aussi en question la toute puissance du verbe, l'impératif de la théorie que la critique affectionne. Dans son ouvrage, *Le Mot peint*, il attaque avec une féroce ironie ces mots qui dévorent l'art, ces mots qui ont fait de la peinture et des autres formes d'art de simples illustrations des textes produits par la critique. C'est également cette invasion du mot que proscrit George Steiner lorsqu'il pense la réception esthétique et qu'il en appelle au silence.¹⁷⁴ Cette mise en garde mérite en effet d'être examinée avec attention. Nous avons déjà insisté sur le fait que tout médiateur doit agir avec circonspection afin de permettre à chacun d'exprimer sa subjectivité dans sa relation avec l'œuvre.

¹⁷⁰ THIBAUDET (Albert) .- *Physiologie de la critique* .- Éd. Nizet .- 1962 (1^{ère} éd. 1930), 216 p.

¹⁷¹ ROUX (Jean-Louis) .- « Le journal d'un journaliste », in *Critiquer la critique ?* .- Grenoble : Éd. Ellug .- 1994, p. 63

¹⁷² propos recueillis par Macha Séry .- « Une palette d'actions pour les jeunes », in *Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation* .- mensuel n° 255 .- janvier 1998, p. 67

¹⁷³ WOLFE (Tom) .- *Le Mot peint* .- trad. de l'anglais par Léo Lack .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Les Essais CCV .- 1978 (1^{ère} éd. en anglais 1975), 124 p.

Cependant, si l'on se place du strict point de vue de la réception, la critique peut également être perçue comme le moyen de pallier à une lecture orientée vers la vie immédiate. Ainsi, Lucien Goldmann affirme que « *la critique prend aujourd'hui un rôle de plus en plus important car les hommes ne parviennent pas à comprendre les grandes œuvres. Ils sont trop focalisés sur le réel, le quotidien.* »¹⁷⁵ La critique aide à l'interprétation des œuvres nouvelles, dissipe les zones d'ombre et d'incompréhension qui obscurcissent les relations entre le public et l'art actuel. Elle aide à la réception.

4. La réception esthétique

La réception esthétique se caractérise pour Hans Robert Jauss, professeur de littérature à l'Université de Constance, par la possibilité qu'elle offre à l'homme de « *renouveler sa perception du monde* ». « *Dégageant la conscience imaginante de la contrainte des habitudes et des intérêts, l'attitude de jouissance esthétique permet à l'homme emprisonné dans son activité quotidienne de se libérer pour d'autres expériences.* »¹⁷⁶ Nous approchons ici un des concepts clés de la tradition esthétique : l'*aisthesis*, désignant le renouvellement de la perception par l'œuvre d'art, le détachement à la connaissance conceptuelle au profit de la connaissance intuitive.

Valéry, dans son essai de 1894 sur Léonard de Vinci, décrit la fonction cognitive de la perception esthétique comme un processus d'apprentissage. Notre perception, dit-il, est tellement émoussée par l'habitude due à la répétition quotidienne, que nous ne voyons plus que ce que nous nous attendons à voir : « *Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres est immédiatement une maison pour eux : la Maison ! Idée complexe, accord de qualités abstraites.* »¹⁷⁷ La perception esthétique requiert donc une vision libérée par l'art de tout ce qui la détermine *a priori*. Il s'agit d'un principe de « vision pure », abstraite du

¹⁷⁴ STEINER (George) .- *Réelles présences, Les arts du sens* .- trad. de l'anglais par Michel R. de Pauw .- Paris : Éd. Gallimard .- 1991, p. 172

¹⁷⁵ GOLDMANN (Lucien) .- *La création culturelle dans la société moderne* .- Paris : Éd. Denoël-Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations .- 1971, p. 68

¹⁷⁶ JAUSS (Hans Robert) .- *Pour une esthétique de la réception* .- trad. de l'allemand par Claude Maillard .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Tel .- 1996 (1^{ère} éd. 1978), p. 142

monde conceptualisé qui, réduisant le donné à sa pure qualité visuelle, ouvre la connaissance du monde à la perception esthétique. Ainsi, pour Fiedler, « *La méthode la plus sûre pour juger une peinture, c'est de n'y rien reconnaître d'abord et de faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité pour s'élever de métaphores en métaphores, de suppositions en suppositions, à l'intelligence du sujet, parfois à la simple conscience du plaisir, qu'on n'a pas toujours eu d'avance.* »¹⁷⁸

Si, pour Yves Michaud, professeur de philosophie à l'Université de Paris 1 et critique d'art, « *l'expérience esthétique est éminemment sensuelle et sentie, et pour de bon une expérience, elle n'en a pas moins pour présupposition une connaissance d'ordre intellectuel, celle qui contribue à former notre goût en affinant sa délicatesse [...]* ». ¹⁷⁹ Le processus de formation du jugement esthétique consiste alors « *à apprendre à faire correspondre une réaction appropriée à des qualités appropriées* ». ¹⁸⁰ Il s'agit d'entrer dans ces « jeux de langage » qui façonnent l'expérience esthétique, d'apprendre à exprimer les affects et d'opérer des comparaisons avec les points de vue d'autrui.

La dimension médiative de l'art est ici quelque peu effacée par l'inscription de l'expérience esthétique dans une logique de l'apprentissage et de l'expérience singulière du sujet. Le processus d'échange symbolique semble occulté. « *L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire.* », écrit Hans Robert Jauss,

¹⁷⁷ *Œuvres* .- Paris : Éd. de la Pléiade, t. I. .- 1960, pp. 1165-1167

¹⁷⁸ op. cit., p. 1186

¹⁷⁹ MICHAUD (Yves) .- *Critères esthétiques et jugement du goût* .- Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon .- 1999, pp. 24-25

¹⁸⁰ ibidem, p. 42

professeur de littérature à l'Université de Constance.¹⁸¹ Il est alors possible d'ajouter avec le philosophe Rainer Rochlitz que « *parmi les différents aspects du monde subjectif – valeurs partagées, attitudes et actes, expressions et évaluations, œuvres et expériences –, les phénomènes esthétiques et les œuvres d'art ont un statut particulier. La connaissance de ce domaine porte sur des façons de voir objectivées, ayant, dans l'art, la forme d'un "monde" articulé et analysable – celui des œuvres – qui, à la différence des attitudes subjectives et des appréciations idiosyncrasiques prétend à une existence et à un statut public. [...] Un objet esthétique ou une œuvre sont validés dans la mesure où une appréciation ou un jugement de valeur artistique permettent de les voir comme une incarnation convaincante de certaines qualités qui s'imposent publiquement comme étant exemplaires ou représentant un intérêt partagé. [...] L'évaluation esthétique et artistique est un processus public qui renvoie à des paramètres et à des prédicats dont tout sujet apprend l'usage en acquérant une langue et une culture artistique, et dont il peut enrichir l'éventail.* »¹⁸² Dans ce contexte, la presse peut participer à la formation esthétique du public, l'aider à comprendre la médiation esthétique portée par les œuvres que produit et diffuse la société en transmettant ce langage constitutif de la médiation culturelle. Ainsi, nous analyserons en troisième partie comment se développe cette communication médiatée dans le domaine de l'art contemporain, les systèmes symboliques, construits par la presse, dans lesquels elle est susceptible de s'inscrire.

Conclusion : vers « Les 10 jours de l'art contemporain »

Une tradition française fonde et légitime l'intervention de l'État dans la vie culturelle et son champ d'action n'a cessé de s'étendre. À l'ère Lang ont succédé des temps moins tapageurs, mais les objectifs de décentralisation et de déconcentration demeurent. Toutefois, si de réels progrès ont été accomplis dans ce domaine, de fortes disparités

¹⁸¹ JAUSS (Hans Robert) .- *Pour une esthétique de la réception* .- trad. de l'all. par Claude Maillard .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Tel .- 1996 (1^{ère} éd. 1978), p. 161

¹⁸² ROCHLITZ (Rainer) .- *L'art au banc d'essai, Esthétique et critique* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. nrf essais .- 1998, pp. 102-105

semblent devoir encore exister. D'une part parce que les choix opérés en matière culturelle sont très disparates d'une région à l'autre voire d'une commune à l'autre. D'autre part, parce que si le champ d'intervention des collectivités locales a été élargi, ces dernières sont contraintes par les moyens financiers qu'elles peuvent consacrer à la culture. L'activité des Frac dépend elle-même en première instance de l'effort budgétaire consenti par la région. « *Réalité multiple et variée, aussi bien dans les faits que dans les esprits. En 1982, le modèle Frac était le même dans chaque région. Aujourd'hui, tous sont différents.* », affirment Joël Girard et Christophe Martin.¹⁸³ « *Ce qui n'était au début qu'un fonds de prêts est devenu une institution complète chargée d'achats, de pédagogie, d'expositions, de lieux-relais... On a vu parallèlement des identités particulières se développer* », ajoute Olivier Kaepelin, inspecteur général adjoint de la création artistique, précédemment chargé des Frac et des centres d'art.¹⁸⁴ En outre, les lieux qui hébergent les Frac sont autant de marques de leurs différences.

La refonte du paysage artistique français ne s'est pas opérée de façon homogène. Les régions sont des territoires marqués par une diversité et une disparité des histoires, des géographies, des sociologies, des ressources et des talents. Et si la province joue aujourd'hui un rôle actif dans le domaine de l'art contemporain, si le chemin parcouru en vingt ans est éloquent, avec 26 centres d'art, 23 Frac, 56 écoles d'art sans compter les nombreux associations et ateliers d'artistes, le marché de l'art reste assez modeste en France en dehors de Paris. Ces constats vont dans le sens de notre seconde hypothèse, fondée sur l'existence de situations régionales très différentes dans le domaine de l'art contemporain. La confirmation de cette hypothèse apparaîtra en fait au cours de notre analyse et il sera alors intéressant de constater que le nombre et la qualité des structures présentes sur un territoire donné ne constituent pas les critères majeurs pouvant expliquer un certain mode de médiatisation. Nous avons également pu constater avec Nathalie Heinich que la médiation de l'art contemporain se doit de faire cohabiter des revendications contradictoires ou encore, avec Brigitte Guyot, qu'il existe différents types d'information

¹⁸³ GIRARD (Joël) et MARTIN (Christophe) .- « L'art et l'Etat : les Frac en question », in *Beaux-Arts*, n° 104 .- Paris : Publications Nuit et Jour .- sept 1992, p. 64

¹⁸⁴ *ibidem*

culturelle aux objectifs et aux enjeux spécifiques. C'est au regard de toutes ces données, éclairées par l'explicitation de la notion de réception esthétique, que nous procéderons à l'analyse de notre corpus de presse.

TROISIÈME PARTIE
LES MÉDIATIONS RÉGIONALES

Si la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » faisait écho à la fête de la musique lancée en 1982 à l'initiative du ministère de la Culture, elle était loin de lui être assimilable. L'éclectisme de la production plastique contemporaine est certes à la mesure de la richesse des formes musicales. Toutefois, à cet art contemporain, la popularité fait cruellement défaut. Au-delà, il est bien souvent confronté au rejet du grand public qui voit en lui un art abscons, réservé à une élite. Dans ces conditions, il était peu probable que l'enthousiasme spontané qui marquait, et marque toujours, la fête du 21 juin donne le ton de cette nouvelle manifestation destinée à toucher un large public. Les médias, s'ils ne pouvaient à eux seuls faire de ces dix jours une véritable fête, allaient jouer un rôle important dans la façon dont cet événement serait appréhendé. Il est vrai que la communication ne peut rien si les produits et services dont elle vante les mérites ne sont pas adéquats aux attentes d'un consommateur potentiel. De la même manière, la sensibilisation ne garantit pas la réussite d'une manifestation. Cependant, elle en est une condition nécessaire. C'est elle qui amènera le public à être touché par l'idée de prendre part à un événement qu'elle fabriquera en même temps qu'elle lui donnera une véritable visibilité. Le journal « *construit l'événement* » écrit E. Veron. Il opère une « *saisie sémiologique de l'événement* ». ¹⁸⁵ En effet, « *si les médias ne sont pas maîtres d'événements qui sont définis avant eux, ils ne sont pas purement et simplement assujettis à des formes dans lesquelles ils s'inscriraient d'une façon passive, car les "limens" de l'événement ne sont pas univoques* », ajoutent Maurice Mouillaud et Jean-François Tétu. ¹⁸⁶

Nous ne prétendons pas ici définir de façon exhaustive les types de relations qu'entretiennent la presse et l'art contemporain. À partir d'un événement national, de l'évocation de son contexte d'apparition et de sa réception auprès des acteurs régionaux de la diffusion de l'art contemporain, nous tenterons de dégager les différents modèles proposés comme médiation par la presse quotidienne. Nous nous intéresserons ainsi aux valeurs diffusées, légitimantes et aux associations construites dans ces articles afin de repérer les différents univers symboliques au sein desquels furent présentés la manifestation et plus globalement l'art contemporain et ses acteurs. Pour ce faire, nous avons différencié

¹⁸⁵ VERON (E.) .- *Construire l'événement* .- Paris : Éd. De Minuit .- 1981

¹⁸⁶ MOUILLAUD (Maurice) et TÉTU (Jean-François) .- *Le journal quotidien* .- Lyon : Presses Universitaires de Lyon .- 1989, p. 20

le discours politique – discours sur les institutions, les lieux de diffusion – du discours critique portant sur les objets, les œuvres notamment. L'art peut être abordé de trois façons : comme ensemble des œuvres qui nous émeuvent, comme patrimoine d'une civilisation ou comme activité instauratrice. L'analyse permettra entre autre de dégager le ou les axes privilégiés par la presse au sein d'une rhétorique donnée et de définir leurs modalités d'apparition.

Les évaluations portées par la presse ne peuvent s'abstraire de la coexistence de l'affirmation de l'idée d'un art « vrai » avec la défense du droit de chacun à l'idiosyncrasie de son goût. S'agissant d'art et de création, le problème de l'évaluation et de la légitimation ne peut donc se résoudre aisément. Les médias ont à composer avec ce facteur mais également avec l'expérience plurielle, fragmentaire et contradictoire de l'art contemporain. Dans ces conditions, il est probable que l'évaluation médiatique émerge d'un système symbolique préalablement construit et articulé autour de critères dépassant largement le cadre de l'évaluation esthétique. Le choix de ces critères induit le recours à des objets d'attitudes spécifiques qui conditionnent l'évaluation de l'art contemporain. Celle-ci découle donc de normes sociales plus générales qui dirigent et offrent une véritable assise à l'évaluation.

I. LA DIRECTION DES ÉVALUATIONS

Une tendance se dégage nettement de l'ensemble du corpus étudié : les articles faisant apparaître de véritables évaluations émettent principalement une critique favorable à la manifestation ou aux modalités de sa présence dans l'espace public. En fait, ne pas traiter d'une information constitue une forme évaluative en soi. Exclue de l'espace médiatique, une action, un événement ne signifient pas socialement, ne se présentent pas comme digne d'intérêt dans l'espace public. En effet, « *concentrés sur des territoires où ils sont presque tous en position quasi monopolistique, les quotidiens régionaux sont de puissants appareils*

d'amplification sociale puisqu'ils s'adressent chaque fois à l'ensemble des individus [...] », note Michel Mathien, ancien journaliste et professeur à l'Université Robert Schuman de Strasbourg.¹⁸⁷ Conséquence de cette position de monopole de la quasi totalité des titres sur un territoire économiquement et culturellement délimité, la presse quotidienne de province est le moteur de « cycles socioculturels »¹⁸⁸ régionaux et locaux.

1. La distribution des évaluations

Les appréciations négatives sont donc ici lourdes de sens. Afférentes à un discours annonçant la mise en œuvre d'événements significatifs dans l'espace public, ces critiques sont la mise en lumière d'un échec à caractère social. Elles traduisent des attitudes, des comportements néfastes à la société, à son bon fonctionnement. À l'impulsion nationale devait répondre une dynamique territoriale passant par la reconnaissance du projet et la convergence entre des passions, des compétences, des finalités, des objectifs, des volontés et des moyens. Ainsi, au sein des articles étudiés, les évaluations négatives portent essentiellement sur le manque de mobilisation des acteurs régionaux de la diffusion de l'art contemporain, les galeries étant les principales structures mises en cause, sur les carences communicationnelles ou encore sur la polémique qui touche la production plastique actuelle. Les évaluations positives traitent quant à elles principalement de l'événement que représentent « Les 10 jours de l'art contemporain », des actions mises en œuvre en cette occasion, du travail des artistes, des étudiants, ou encore de la qualité des expositions proposées.

2. L'espace des titres

La lecture des titres de l'ensemble des articles de notre corpus permet de dégager quelques premières observations structurantes. En Ile-de-France, en Picardie, en Basse-Normandie, en Languedoc-Roussillon et en Bourgogne, la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » est majoritairement présente dans l'espace des titres. En Rhône-Alpes, en

¹⁸⁷ MATHIEN (Michel) .- *La presse quotidienne régionale* .- Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ? .- 1983, pp. 37-39

¹⁸⁸ MOLES (Abraham A.) .- *Sociodynamique de la culture* .- Paris : Mouton .- 1971 (1^{ère} éd. 1967), 324 p.

Midi-Pyrénées, en Lorraine et en Haute-Normandie, les titres informent le lecteur de l'événement ou des actions spécifiques se déroulant du 20 au 30 avril 1997, avec une insistance remarquée en Midi-Pyrénées à l'utilisation du terme « ville ». En Aquitaine, une seule action occupe cet espace tandis qu'en Alsace « Les 10 jours de l'art contemporain » côtoient un titre portant sur « L'enfance de l'art ».¹⁸⁹ Si ces données fournissent quelques pistes utiles, ce sont surtout les évaluations portées au sein des articles qui offrent les éléments menant à une catégorisation.

3. Des objets d'attitude régionaux

Une démarche inspirée de l'analyse d'assertion évaluative d'Osgood¹⁹⁰ permet de définir une typologie distinguant les grands axes autour desquels se construit la médiatisation, les pivots des univers symboliques institués dans la presse. L'absence ou la présence des objets d'attitude ainsi que leur distribution sur l'échelle à sept paliers établie pour chaque région¹⁹¹ rendent compte de l'angle selon lequel est traité l'événement et des éléments signifiants privilégiés dans les articles.

a. L'aura de la jeunesse

Un premier type de discours s'articule autour du dynamisme constitutif de la production plastique contemporaine. Dans le contexte d'une faible mobilisation régionale, de véritables prises de position de la part des journalistes accusent les détracteurs de l'art contemporain ou les acteurs refusant de s'impliquer dans l'organisation de la manifestation. Ces avis tranchés sont émis à la faveur des artistes, des expositions et des actions proposées, en particuliers lorsque celles-ci impliquent des jeunes et des enfants. Ces derniers sont d'ailleurs présentés comme insufflant une véritable dynamique dans la région. Ainsi, en Alsace et en Aquitaine, ce sont les étudiants en art qui font événement, qui relaient pour le public l'initiative ministérielle. L'action qu'ils proposent dans chacune de ces régions est quasiment la seule à bénéficier d'un véritable écho dans la presse. Cela explique la faible

¹⁸⁹ « L'enfance de l'art », in *L'Alsace* .- 27/04/97

¹⁹⁰ Méthode d'analyse présentée en page

intensité et la durée plutôt réduite de l'activité informationnelle autour des « 10 jours de l'art contemporain » représentées sur le diagramme figurant en Annexe 10.

b. Le travail des acteurs

En Rhône-Alpes, en Provence-Alpes-Côte d'Azur et en Bourgogne tous les acteurs régionaux de la diffusion de l'art contemporain sont à l'honneur. C'est la dynamique de ce réseau d'acteurs, leur implication et leurs efforts qui donnent naissance à une multiplicité d'événements visant la sensibilisation du public. Le diagramme retraçant la durée et l'intensité de l'information¹⁹² révèle un effet d'annonce important autour du 20 avril et surtout une information présente dans la presse de façon soutenue plusieurs jours avant le début de la décade pour l'art contemporain. Transparaît ici le fait que les acteurs de ces régions ont travaillé en amont la communication de cette manifestation. La presse, quant à elle, prépare le public à recevoir ces événements envisagés comme des moments forts et construits.

c. L'absence des acteurs

En Midi-Pyrénées et en Languedoc-Roussillon les articles sont au contraire centrés sur les difficultés ayant présidé à l'organisation de l'opération. Il était attendu des acteurs une plus grande mobilisation. Les objets d'attitude oscillent entre des valeurs très positives et des valeurs très négatives. La durée de l'information est relativement réduite¹⁹³ suggérant un essoufflement rapide de la presse.

d. Le retrait objectif

L'événement est également interrogé dans l'optique d'un commentaire critique. En Ile-de-France, en Picardie et en Basse-Normandie, si la presse annonce effectivement une opération nationale, c'est surtout pour présenter les tenants et les aboutissants de l'appel du ministre de la Culture. Les journalistes traitent très peu de la production plastique contemporaine. Ils développent les aspects positifs et négatifs de la manifestation, relatent

¹⁹¹ cf. Annexe 9

¹⁹² Ce diagramme figure en Annexe 11

les faits de façon globale et évoquent par conséquent la polémique entourant l'art contemporain. Le ton représentatif de la dimension festive des « 10 jours de l'art contemporain » est totalement absent de ces articles. On ne relève que très peu d'énonciations incitatives, très peu d'appels à la participation du public. Outre un effet d'annonce autour du 20 avril 1997, l'intensité de l'information reste faible et sa durée relativement réduite.¹⁹⁴

e. La Fête... de l'art contemporain

Un dernier type de discours assoit l'événement en tant que « Fête ». Les évaluations sont dans l'ensemble très favorables aux « 10 jours de l'art contemporain ». Les actions sont jugées sur le court terme en tant qu'elles correspondent à un temps fort dans la vie de la cité. L'intensité saccadée de l'information donne un rythme à l'événement. En Lorraine, cette caractéristique est particulièrement visible sur le diagramme présenté en Annexe 14. En Haute-Normandie, l'information, moins intense, est tout aussi rythmée. Les courbes de ces deux régions présentent un effet d'annonce avec un volume d'articles plus important le 20 avril. L'effort médiatique pour rendre compte du caractère festif de l'opération nationale est d'autant plus significatif en Haute-Normandie que la principale action menée à cette période avait en fait débuté bien avant la manifestation – ce qui explique un début de courbe assez élevé pour le 15 avril, ce point rassemblant les articles parus à et avant cette date – et avait été artificiellement attachée à l'initiative ministérielle. Elle est toutefois de nouveau exploitée dans les journaux quotidiens pour affirmer au lecteur que la région sait faire preuve de dynamisme.

Ces différentes modalités de médiatisation s'expliquent notamment en regard de leur contexte d'apparition. Entendons par là le paysage artistique régional, le réseau d'acteurs propre à chaque région, mais également la réponse ponctuelle de ces acteurs à l'appel lancé par le ministre de la Culture. On note en effet une véritable interaction entre ces deux paramètres. Leurs influences respectives se répondent pour voir émerger un certain type de discours médiatique. Nous avons vu que chaque région est susceptible de

¹⁹³ cf. Annexe 12

¹⁹⁴ Se reporter à l'Annexe 13

développer et développe un paysage culturel qui lui est propre. Dans le domaine de l'art contemporain, les disparités sont flagrantes. Bien qu'il nous ait été possible d'opérer une catégorisation rassemblant plusieurs régions au sein d'un même type de médiatisation, nous pourrions constater qu'au sein d'un groupe donné, si des tendances communes se dégagent, certaines spécificités régionales demeurent. En examinant dans les détails ce qu'induisent les orientations générales définies ci-dessus, nous serons en mesure de définir le système symbolique qui leur répond mais également d'énoncer les caractéristiques propres à un territoire circonscrit.

II. ALSACE ET AQUITAINE : LA JEUNESSE DE L'ART CONTEMPORAIN

Dans les années 1980 s'est exprimée la volonté commune des assemblées élues d'Alsace d'affirmer la présence de l'art d'aujourd'hui et de contribuer à son développement. En 1981, la création du Centre Rhénan d'Art Contemporain à Altkirch s'inscrivait dans le cadre de l'aménagement culturel d'une région restée longtemps défavorisée. Mise en place en 1984, la manifestation Sélest'art connut un succès national au cours des années 80 et fut transformée en biennale en 1993, affirmant dans le même temps la volonté de s'inscrire sur un plan international. Le Centre européen d'actions artistiques contemporaines, créé en 1987, a quant à lui développé son activité autour de la commande publique, du soutien à de jeunes artistes de la région, de la création d'ateliers, de l'organisation de colloques... Il a par exemple transformé le parc Pourtalès en un vrai parc de sculpture contemporaine. En 1996, le Frac Alsace fut installé dans le tout flambant neuf bâtiment de l'Agence Culturelle d'Alsace, disposant depuis lors d'un espace d'exposition qui lui est propre. La même année était mise en place ST'ART, la Foire d'art contemporain de Strasbourg ; une manifestation tournée vers le public et ouverte sur quatre jours vers fin janvier, début février. Notons également que cette ville a su développer autour de son tramway un programme artistique exemplaire. Elle dispose en outre depuis 1993 d'un grand complexe culturel, la Laiterie Centre Européen de la Jeune Création, dont l'image de marque la singularise sur la scène régionale.

À Bordeaux, c'est le Centre d'arts plastiques contemporains – Capc – qui représente pour la région un atout considérable. Créé de toutes pièces par Jean-Louis Froment en 1973, il est transformé onze ans plus tard en musée d'art contemporain. Phare incontournable de la scène artistique internationale, disposant d'une bibliothèque parmi les mieux équipées de France, l'institution bordelaise présente une programmation qui fait figure d'exemple ; l'une des plus représentatives de l'art de ces trente dernières années. Le Capc s'applique en outre à développer une action pédagogique dont la qualité et l'efficacité lui sont unanimement reconnues. Ainsi, à son implantation, le Frac Aquitaine a dû tenir compte de l'existence sur le même territoire régional du Capc, dont la présence a longtemps été un frein à tout projet d'installation fixe à Bordeaux d'un second lieu pour l'art contemporain. La volonté du Frac n'en est toutefois pas moins persistante de contribuer à la production de projets artistiques d'envergure comme en témoigne l'invitation faite au printemps 1997 à Thomas Hirschorn de réaliser son projet d'un « Lascaux III », installation de murs d'images contemporaines dans laquelle le visiteur est invité à déambuler. Le Frac se singularise également par son travail depuis trois ans avec le Molière-scène d'Aquitaine, proposant des rendez-vous cinéma-vidéo intitulés : « Ciné-Frac ». Si la ville de Bordeaux dispose d'un réseau important de diffusion de l'art contemporain, il n'en est pas de même pour l'ensemble de la région. Ainsi, en Dordogne, l'Association départementale de développement culturel de Périgueux s'est appliquée à créer, dans un département écarté des circuits artistiques, un petit réseau de résidences en partenariat avec diverses collectivités locales et institutions pédagogiques afin de contribuer à la diffusion de l'art contemporain.

1. Sans synergie...

En Alsace et en Aquitaine, l'art contemporain n'est donc pas en terre inconnue. Que ce soit à Strasbourg ou à Bordeaux, sa présence ne surprend plus et un souffle nouveau devait être donné à l'organisation des « 10 jours de l'art contemporain » afin que ceux-ci fassent événement. En Alsace, l'initiative du ministère de la Culture bénéficia d'une image assez favorable au sein de la presse. Mais ce ne sont guère les diffuseurs « traditionnels », institutionnels, de l'art contemporain qui furent à l'honneur. En effet, un professionnel du

Frac Alsace nous fit part des difficultés rencontrées lors de cette manifestation. Informés tardivement, les acteurs n'ont pu assurer une réelle coordination. En règle générale, un journaliste traite de l'art contemporain et relaie systématiquement l'information émanant du Frac. Cependant, la région souffre d'un manque de synergie et les acteurs sont plus en concurrence qu'ils ne participent de concert à la diffusion de l'art contemporain. « Les 10 jours de l'art contemporain » mirent alors en lumière cette caractéristique régionale. Le journaliste Serge Hartmann souligna en effet que « *L'appel [...] lancé à l'initiative du ministère de la Culture pour la période du 20 au 30 avril [avait été] diversement entendu. Avec peu de surprises en Alsace.* »¹⁹⁵

L'Aquitaine eut également à souffrir de ce manque de synergie représentatif de la région en matière d'art contemporain. La production plastique actuelle y jouit d'une assise reconnue, dont les médias se sont accommodés. Les traditionnelles expositions, visites commentées et conférences proposées par les diffuseurs de l'art contemporain ne pouvaient faire figure d'événements. La mobilisation devait être réelle, les actions se devaient d'être surprenantes pour avoir une chance d'éveiller l'intérêt des journalistes. Cependant, « *Nous savions que ça n'allait pas être relayé, donc nous n'avons rien organisé de particulier* », nous confia un professionnel du Frac Aquitaine. Il invoqua le manque de temps dont disposaient les acteurs pour organiser des actions spécifiques à l'occasion de la manifestation lancée par le ministère de la Culture. Il fut simplement ajouté au dossier de presse que les actions menées durant la période du 20 au 30 avril se déroulaient dans le cadre des « 10 jours de l'art contemporain ». Il nous a en outre été spécifié que « *la région a un historique particulier dans le domaine de l'art contemporain. L'ancien directeur du Capc, Jean-Louis Froment, était très tourné vers l'actualité internationale. Il s'agissait essentiellement d'expositions de prestige. Il n'était pas vraiment question du public bordelais, d'insérer le musée dans le tissu local. Dans la région, l'art, c'est l'art de vivre : le vin, la plage... L'accent est mis sur le côté traditionnel ou plutôt folklorique.* »¹⁹⁶

¹⁹⁵ HARTMANN (Serge) .- « Dix jours pour l'art contemporain », in *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* .- 16/04/97

¹⁹⁶ Propos recueillis au cours d'un entretien auprès d'un professionnel exerçant au sein du Frac Aquitaine.

2. La dynamique de la jeunesse

En Alsace, le dynamisme fut presque exclusivement associé aux jeunes dont l'implication fut soutenue et placée sur le devant de la scène médiatique. Ainsi, la presse s'intéressa presque exclusivement à une collecte d'objets auprès des habitants par les étudiants de l'École d'art/design de Mulhouse. Ces objets constituèrent le corpus d'une exposition intitulée « Mémoire individuelle – mémoire collective », largement médiatisée. Les photographies accompagnant les articles représentent majoritairement des enfants et des étudiants en pleine réalisation, insistant par là-même sur les efforts fournis par la jeune génération pour impulser une dynamique à cette fête de l'art contemporain. Les thèmes dominants de ces articles sont la liberté, la rencontre et l'échange, ce dernier étant plus particulièrement associé aux enfants qui ont réservé un accueil très enthousiaste aux actions qui leur étaient destinées.¹⁹⁷ Mais il est souligné que cet exemple restait « isolé ». Les galeries et autres diffuseurs de l'art contemporain brillaient « par leur absence ».¹⁹⁸

De même, en Aquitaine, une seule action prévue de longue date par le Frac attira véritablement l'attention de la presse. Les quatre articles recensés dans la revue de presse afférente à la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » traitent exclusivement de l'installation de Thomas Hirschorn, insistant sur la proximité – géographique et culturelle – et la simplicité de cette production : « *L'enthousiasmante générosité de cette affaire tient non seulement au geste (se déplacer vers le public), mais à ce qu'on pourrait appeler la "résistance" de l'art.* »¹⁹⁹ ; « *Ce faisant, Thomas Hirschorn met à plat toute une esthétique du papier glacé et de la grande diffusion, tout un paysage quotidien identifiable par chacun, et esthétisé par la photographie et l'impression.* ».²⁰⁰ Dans le contexte précédemment évoqué, le souci exprimé par les acteurs du monde de l'art contemporain de se rapprocher du grand public faisait événement. Loin des traditionnelles expositions, l'intervention valait d'être médiatisée. Thomas Hirschorn renouait « avec la tradition d'une

¹⁹⁷ « L'enfance de l'art », in *L'Alsace* .- 27/04/97

¹⁹⁸ HARTMANN (Serge) .- « Dix jours pour l'art contemporain », in *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* .- 16/04/97

¹⁹⁹ LÉBOVICI (Elisabeth) .- « L'art sorti de la Grotte », in *Libération* .- 24/04/97

²⁰⁰ DE SAINT-DO (Valérie) .- « L'homme de Lascaux III », in *Sud-ouest Bordeaux* .- 09/04/97

peinture murale », ²⁰¹ et, dans le même temps, utilisait des matériaux « *délibérément identifiables et pauvres* ». Proche à la fois des origines de l'art et de ses contemporains, son œuvre allait bientôt faire partie du « *patrimoine acquis ces dernières années* » par le Frac. ²⁰² Ici, la référence à l'histoire et des matériaux puisés dans l'imagerie quotidienne permettent de définir la notion d'art contemporain, bien vite homologué sous la désignation de patrimoine culturel dans une région où la renommée de son musée place l'art contemporain au rang de production signifiante pour la société.

Les journalistes insistèrent surtout sur l'implication dans cette action des étudiants des Beaux-Arts dont le concours s'avérait essentiel puisque « *chacune de ces expositions [supposait] une journée de montage et de démontage* ». ²⁰³ C'est donc bien le dynamisme et le travail des acteurs et plus particulièrement des jeunes acteurs, qui est mis en valeur ; un travail sous-tendant une volonté de se rapprocher du public, une volonté d'ouverture qui mérite d'être remarquée. L'art contemporain des musées et autres institutions fait partie du patrimoine préservé dans ces régions. Les œuvres avec lesquelles tout un chacun peut entrer en contact sont elles produites par ou avec les jeunes, soucieux de faire vivre la production plastique contemporaine dans la cité.

Notre première hypothèse se trouve ici confirmée. Seuls les événements spectaculaires, dotés d'une véritable originalité ont intéressé la presse et non les traditionnelles expositions et conférences. Par ces actions novatrices, l'art contemporain devenait accessible au grand public. Cependant, ces événements sont en fait attachés à un certain type d'œuvres. La médiation exercée par la presse ne concerne qu'une fraction très réduite de la production plastique contemporaine. Celle-ci, dans son ensemble, ne peut être assimilée ou intégrée à de semblables dispositifs. Très ciblée, cette médiation circonscrit l'appropriation de l'art contemporain à quelques démarches bien précises.

²⁰¹ « Bordeaux : Thomas Hirschorn », in *Sud-Ouest Bordeaux* .- 29/04/97

²⁰² DE SAINT-DO (Valérie) .- « L'homme de Lascaux III », in *Sud-Ouest Bordeaux* .- 09/04/97

²⁰³ *ibidem*

III. RHÔNE-ALPES, PROVENCE–ALPES–CÔTE D’AZUR ET BOURGOGNE : DES RÉSEAUX DE DIFFUSION PERFORMANTS

Hors Paris, la région Rhône-Alpes possède le tissu de structures, toutes tailles confondues, le plus dense dans le domaine de l’art contemporain. La région jouit « *d’un exceptionnel patrimoine et d’un véritable gisement artistique avec rien moins que trois musées au rayonnement international. C’est le triangle d’art constitué par Saint-Etienne, Lyon et Grenoble* », commentent Joël Girard et Christophe Martin dans un article paru en janvier 1996 dans le magazine *Beaux-Arts*.²⁰⁴

Lyon est l’exemple d’une ville impliquée dans la vie culturelle. La diversité et la qualité des manifestations qui s’y déroulent en portent témoignage. Tous les domaines artistiques sont représentés et offerts au public par le biais de grands événements tels les festivals ou les Biennales, mais aussi grâce à un important réseau de musées, théâtres et autres lieux de spectacles qui attirent un public nombreux. L’art contemporain bénéficie d’un lieu d’exposition privilégié avec le musée d’art contemporain et d’une Biennale, créée en 1991. Les 100 000 entrées totalisées lors de la première édition ont encouragé les organisateurs à poursuivre dans cette voie, afin de placer la ville dans le concert des grandes métropoles européennes qui comptent dans la création contemporaine.

Le Centre d’art contemporain de Saint-Priest, créé en 1979, accueille un public toujours grandissant. Jamais son existence n’a été remise en question tant son intégration au paysage socioculturel semble réussie, dans un contexte régional pourtant riche en structures vouées à l’art contemporain. Le Magasin, centre national d’art contemporain de Grenoble, s’est imposé internationalement dès son ouverture en 1986. Le Magasin n’est pas un lieu conventionnel. C’est un lieu de création, d’énergies, de débats, de croisements ; une structure expérimentale où tout est possible et à laquelle des événements simultanés, des confrontations dynamiques donnent une énergie considérable. Lieu d’accueil d’artistes, lieu de production et de réflexion, ce centre d’art s’est doté très vite d’une école pour former des médiateurs en art contemporain. Depuis 1992, le Magasin et la Fondation de France ont mis

²⁰⁴ GIRARD (Joël) et MARTIN (Christophe) .- « L’art en Rhône-Alpes, Radioscopie d’une région », in *Beaux-Arts magazine*, n°141 .- janvier 1996, p. 85

en place des actions concrètes à travers la mise en œuvre de la procédure « Les nouveaux commanditaires ». Des associations, des collectivités ou des personnes représentatives peuvent désormais commander des œuvres pour lesquelles les jeunes médiateurs de l'École du Magasin proposent des artistes qui leur semblent appropriés. Le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain de Villeurbanne se présente comme un lieu de premier plan dans le domaine de la recherche théorique sur l'art. Reconnue pour sa qualité, la collection du Frac Rhône-Alpes dégage quant à elle une véritable identité.

En Provence-Alpes-Côte d'Azur, l'art contemporain ne manque pas de lieux de diffusion. Créé en 1986, le Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques de Marseille est le seul en Europe à mettre à la disposition des créateurs (artistes, designers, architectes...) français et étrangers, des outils, un atelier et des techniciens entièrement dévolus au verre. S'il n'a pas de lieu d'exposition propre, le CIRVA est présent dans de très nombreuses expositions et publications. En effet, on retrouve les œuvres que les artistes y réalisent tant dans les musées que dans les galeries et l'institution elle-même organise de temps à autre des manifestations qui témoignent du travail effectué.

Bénéficiant d'un site exceptionnel, le Crestet, centre international d'art et de sculpture, accorde une part importante de son budget annuel à la pédagogie. Des actions sont notamment menées en relation directe avec les écoles de la région, les lycées agricoles et les écoles d'art – Marseille, Paris, Avignon, Grenoble, École nationale supérieure du paysage de Versailles... – avec le soutien des ministères de l'Environnement, de l'Équipement, de l'Agriculture. La Villa Arson, Centre national d'art contemporain de Nice, est un lieu polyvalent et interactif dans le champ de l'art contemporain. Un tel établissement est unique en France, voire en Europe, autant par sa vocation que par l'équipement dont il dispose. Au total, c'est près d'une vingtaine d'expositions qui sont organisées chaque année, presque toutes accompagnées d'une publication. Le Frac lui-même dispose de locaux propres, ce qui lui permet d'une part de faire valoir les achats qu'il réalise en les incluant dans des présentations thématiques et d'autre part d'inviter des artistes à exposer.

Le Frac Bourgogne dispose d'une collection de très grande qualité et comportant un ensemble assez conséquent d'artistes de la région. Celle-ci n'a cependant pas toujours bénéficié d'une grande lisibilité, la diffusion des activités du Frac ayant longtemps été phagocytée par les relations qu'il entretenait avec le Consortium de Dijon. Depuis quatre ans, la nouvelle direction a décidé de travailler à la mise en valeur de l'identité du Frac, mettant en œuvre des partenariats tant sur un plan pédagogique que sur celui de la programmation.

En effet, il peut paraître assez difficile de se démarquer du Consortium, Centre d'art contemporain, installé depuis 1983 en plein centre-ville. « *Profondément lié au milieu associatif, il trouve son origine dans ces courants qui, durant les années 70, se sont donné les moyens d'agir et ont installé, au cœur même du tissu urbain, des structures alternatives conçues comme des contre-pouvoirs et de lieux de parole indépendants.* », rappelle Charles Arthur-Boyer, critique d'art et d'architecture.²⁰⁵ Il s'agit d'un lieu exceptionnel qui conduit une politique éditoriale ambitieuse et compte parmi les centres d'art les plus prospectifs de France. Le Consortium participe depuis 1989 au festival *Nouvelles Scènes* avec d'importantes expositions collectives. En outre, depuis 1996, ce centre d'art a mis en place une unité appelée « Consortium Programme » consacrée à la formation de médiateurs culturels.

Créé il y a plus de vingt ans, le centre d'art contemporain du château de Tanlay dispose depuis peu d'un espace réservé à la présentation de jeunes artistes. Il propose une programmation qui balance entre art moderne et contemporain, faisant ainsi mieux valoir les relations d'intelligence qui existent entre l'un et l'autre. Le centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux est issu de la seconde génération des centres d'art, ceux apparus à la fin des années 80. L'identité et la mission de ce lieu ont été définies par la DRAC Bourgogne en fonction et en complémentarité de la situation existante dans cette région où l'art contemporain était présent à travers le Consortium, le Frac, l'École des Beaux-Arts et

²⁰⁵ ARTHUR-BOYER (Charles), in *De a à z, les centres d'art contemporain* .- Éd. DCA (Association des directeurs de centre d'art) / Flammarion 4 .- 1994, 400 p.

l'Université à Dijon. Compte tenu d'un contexte régional déjà bien équipé, le centre d'art contemporain de Pougues-les-Eaux a été conçu non comme un lieu d'exposition de plus mais comme un lieu de séjour et de production, tourné vers la jeune création plastique française et étrangère. Inscrit dans le cadre naturel du parc Saint-Léger, il dispose de six ateliers d'artistes conçus comme des lieux ouverts, ce qui permet d'accompagner le public dans sa rencontre avec l'œuvre d'art comme avec l'artiste. En effet, tout au long de rendez-vous réguliers, les œuvres sont présentées et non pas exposées afin que le public puisse faire un constat du cheminement de la pensée créatrice.

1. Des acteurs dynamiques

Ces paysages régionaux ont sans aucun doute concouru au bon écho trouvé dans la presse par l'opération « Les 10 jours de l'art contemporain ». Mais il faut surtout souligner qu'en Rhône-Alpes les acteurs ont réagi favorablement à l'initiative, malgré des délais très courts. Un professionnel de la DRAC nous a indiqué que toute une réflexion en amont avait été menée avec les différentes structures pour que l'offre soit la plus structurée possible. Un véritable travail de relations presse, de sensibilisation, a également été mis en œuvre. *« Nous avons anticipé sur la manifestation, même s'il y avait encore des flottements. Nous avons ici fait le pari qu'elle aurait lieu. Fin 1996 déjà, nous avons entrepris de définir des thématiques, nous avons pris des contacts... Une stagiaire en communication a été employée à plein temps. Elle était opérationnelle dès le 1^{er} janvier. Elle a travaillé pendant trois mois sur cette opération. »* a précisé ce professionnel.²⁰⁶ *« Si nous voulons élargir l'accès à l'art contemporain, il faut travailler avec la presse, dans la constance, avec beaucoup d'humilité, avec des objectifs clairs. »*, a-t-il ajouté.

Une réflexion en amont sur les modalités et le contenu de la manifestation a donc contribué à une couverture médiatique très importante, conduite par des journalistes accoutumés à travailler avec les institutions culturelles ; des journalistes parfois eux-mêmes amateurs d'art contemporain. Ici transparait le fait que les acteurs de la médiation culturelle

²⁰⁶ Propos recueillis au cours d'un entretien téléphonique auprès d'un professionnel de la DRAC Rhône-Alpes.

se confondent parfois avec ceux des médias, engendrant des interactions fortes entre leurs logiques et stratégies respectives. Les logiques esthétiques de la création et les stratégies de l'information s'inscrivent alors dans un même système de représentation ; élément moteur d'une synergie et facteur propice à la légitimation de l'art contemporain auprès du grand public de part la convergence voire le recouvrement des intérêts des différents acteurs.

De même, en Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Frac a tenté de développer des initiatives originales, d'instaurer un esprit festif autour des « 10 jours de l'art contemporain ». Il s'agissait de « *ne pas trop intellectualiser* », a précisé un professionnel du Frac, « *et ça s'est plutôt bien passé.* » En effet, l'institution n'a aucunement souffert d'un manque de médiatisation. Beaucoup de commentaires ont accompagné les expositions proposées même s'il ne s'agissait pas, dans la plupart des cas, de véritables commentaires critiques. La manifestation fut relayée par de nombreux acteurs et la notion de convivialité accompagnait des événements « *sérieux* ». Au Frac, il a été « *tenté de faire un travail honnête sur le terrain et de communiquer au maximum. L'enjeu politique [...] a permis de bénéficier d'un bon relaie au niveau des médias. En général, la médiatisation se fait dans le cas d'une exposition importante. Mais la presse ignore le travail de profondeur. [Le Frac a] des relations ambiguës, difficiles, avec la presse. [Les professionnels mènent] des actions, [font] un travail de terrain et [sont] dérouterés par le peu de médiatisation.* »²⁰⁷

Cette fois, le dynamisme des diffuseurs de l'art contemporain a permis de faire valoir leur engagement dans la presse régionale. Les lecteurs apprenaient ainsi qu'au « *fil des semaines, les partenaires locaux [s'étaient] multipliés de sorte que Ivane Eymieu, adjointe à la Culture, pouvait dévoiler un programme fort de 110 lieux impliqués sur Marseille.* »²⁰⁸ La passivité de certains acteurs se voit même justifiée dans la presse : « *leur participation se réduit souvent à simplement figurer sur le programme puisqu'un grand nombre de structures prévenues à peine un mois à l'avance, n'ont pas pu prévoir*

²⁰⁷ Propos recueillis au cours d'un entretien téléphonique auprès d'un professionnel exerçant au Frac Provence-Côte-d'Azur

²⁰⁸ MERLE (Patrick) .- « Les Arts réunis dans toute leur diversité », in *Le Méridional* .- 11/04/97

d'installation spéciale pour l'occasion. »²⁰⁹ La mauvaise organisation de cette manifestation demeure ainsi imputable à « Paris ».

De façon similaire, trente et un articles mettent en exergue le travail des acteurs de l'art contemporain en région Rhône-Alpes. Annick Puvilland informe ses lecteurs que l'art contemporain fait « *le fête dans quelque 150 lieux en Rhône-Alpes et aux quatre coins de l'Ain* » et que, pour l'occasion, « *une soixantaine de lieux ont concocté une animation particulière* ». ²¹⁰ Au sein de ces descriptifs portant sur l'organisation de la manifestation, le dynamisme régional est souligné : « *La région Rhône-Alpes va être le théâtre actif de plusieurs expositions dans les jours et les semaines qui viennent* »²¹¹ ; « *A l'occasion des 10 jours de l'art contemporain, du 20 au 30 avril, les acteurs anneciens se mobilisent. [...] Plus de 150 lieux participent en Rhône-Alpes* ». ²¹² Les journalistes évoquent un « *déploiement d'activités et de dynamisme* ». ²¹³

En Bourgogne, si le nombre d'articles est au demeurant plutôt réduit, ces derniers présentent des appréciations très positives des actions menées dans la région. Deux grandes thématiques apparaissent clairement : le dynamisme des acteurs et la volonté de rencontre, d'ouverture et de dialogue exprimée au travers de la manifestation ; une volonté qui se traduit notamment dans le travail pédagogique accompagnant les expositions. Ce dernier offre une crédibilité, explicite des notions qui jusqu'alors émergeaient de façon très abstraite du discours global tenu au début des articles. Les occurrences afférentes aux actions pédagogiques se situent en effet en fin d'article, elles sont incluses dans une rhétorique qui met tour à tour en avant le travail des professionnels de la culture, les efforts pédagogiques en direction des publics non-avertis et la liberté exprimée au travers des œuvres contemporaines. Cette succession d'occurrences prépare le lecteur à l'acceptation d'une éventuelle confrontation à des œuvres diversifiées et parfois complexes. Les acteurs de la diffusion de l'art actuel s'investissent pour préparer la rencontre du public et des

²⁰⁹ *ibidem*

²¹⁰ PUVILLAND (Annick) .- « Ouverture aujourd'hui des "dix jours de l'art contemporain" », in *Le Progrès, éd. Bourg en Bresse* .- 19/04/97

²¹¹ G.-M. (J.-P.) .- « Expositions : art contemporain et archéologie », in *Le Progrès, éd. Lyon* .- 27/04/97

²¹² LOUBET (Célia) .- « L'art contemporain tisse sa toile », in *Le Dauphiné Libéré* .- 24/04/97

²¹³ VENTURINI (Didier) .- « L'art se fait la belle dans les rues de la ville », in *Le Dauphiné Libéré, éd. Savoie* .- 22/04/97

œuvres et affichent leur désir d'ouvrir des portes, de donner au néophyte les clés qui lui permettront d'entrer en contact avec les œuvres de notre siècle.

2. Un véritable accès à l'art contemporain

Avec pour co-occurrences les thématiques de l'accès à l'art contemporain, de la découverte et de la rencontre – thème présent au sein de vingt-deux articles – l'implication des acteurs de l'art contemporain en Rhône-Alpes est également présentée telle une immense invitation à découvrir la production plastique contemporaine ; une invitation destinée « au plus large public » – notion exploitée au sein de onze articles, en général dès l'introduction. L'élitisme est en outre banni. La journaliste Hauviette Bethemont précise par exemple qu'il n'est demandé « à personne d'avoir un pedigree », ²¹⁴ tandis que A.M. Desaire écrit que « certes, les rencontres sont une manifestation culturelle, mais pas de grosses têtes... Seulement de grosses peintures qui font des bulles et de bonnes bulles ! ». ²¹⁵

Une autre notion fait ici son apparition, celle de la qualité des événements mis en place, du travail des artistes et des acteurs de la diffusion de l'art contemporain. Le talent des artistes est présenté comme résultant d'un long et parfois difficile processus de création. Quant aux choix effectués par les diffuseurs, ils portent sur des artistes reconnus, tel Sol Lewitt, « célèbre pour sa recherche sur les volumes », ²¹⁶ ou encore Serge Pillard, sculpteur doté « d'un palmarès de plus de trente prix ». ²¹⁷ Ainsi, si la thématique de la fête est exploitée au sein de treize articles, onze journalistes ont également choisi de développer en parallèle le thème de la réflexion, omniprésente dans cette fête de l'art contemporain. Il s'agit de préciser que la rencontre avec les œuvres contemporaine est accompagnée, que les artistes et les diffuseurs ne se contentent pas de « donner à voir », mais qu'ils s'investissent également à travers tout un travail pédagogique ou du moins dans des confrontations et des échanges avec le public. Une mission éducative est confiée aux artistes eux-mêmes. On

²¹⁴ BETHEMONT (Hauviette) .- « L'art de la convivialité », in *Lyon Capitale* .- 30/04/97

²¹⁵ DESAIRE (A.M.) .- « 7^{es} rencontres d'arts graphiques et de la bande dessinée », in *Le Dauphiné Libéré*, éd. Haute-Savoie .- 20/04/97

²¹⁶ P. (A.) .- « Art contemporain : visites chez Jams », in *Le Progrès*, éd. Bourg en Bresse .- 23/04/97

²¹⁷ « Neige et glace à Pérouges », in *Le Progrès*, éd. Bourg en Bresse .- 22/04/97

rompt avec l'isolement de l'artiste et on démythifie la création ce qui permet de revenir à la simplicité de l'acte créateur.

En Provence-Alpes-Côte d'Azur, dix articles affirment la volonté des acteurs d'élargir l'accès à l'art contemporain – des occurrences qui ouvrent ou ferment les articles –, associant à cette thématique celles de la fête, du travail des diffuseurs. Nous pouvions lire dans *Le Provençal* du 21 avril 1997 que « *Les artistes [seraient] présents et disponibles pour répondre à toutes [nos] questions. Histoire de prouver que l'art est, et doit, être, accessible à tous.* »²¹⁸ L'élitisme dont peut être taxé l'art contemporain n'est jamais évoqué, tandis que les notions de découverte, de rencontre, d'échange et de dialogue sont largement exploitées. Ainsi, « *plus qu'une simple accumulation d'expériences* », ces journées se présentaient « *comme un temps privilégié de rencontres avec le public et les artistes* ». ²¹⁹

Onze articles intègrent à la présentation de cet événement des références à la fête. Le champ lexical de la bataille est même exploité pour souligner le dynamisme et la volonté des acteurs : « *Dans les Alpes-Maritimes, les escouades de vidéastes, les compagnies de sculpteurs, les escadrons de designers, les bataillons de peintres figuratifs et abstraits, les commandos de "graffiteurs" comme les francs tireurs du "multimédia" sont prêts à relever le défi. Et sur la Côte d'Azur, de Menton à Toulon, cette armée artistique a bien l'intention de sortir de l'ombre en grandes pompes* ». ²²⁰ Philippe Fiammetti utilisa également ce type d'outils discursifs pour annoncer la succession de manifestations organisées par le Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice : « *Explosion de couleurs et de formes, floraison d'expositions et d'événements : en ce mois d'avril, c'est le printemps de l'art moderne et de l'art contemporain au MAMAC* ». ²²¹

²¹⁸ « Entrée 9 : deux jours pour l'art contemporain », in *Le Provençal* .- 21/04/97

²¹⁹ « À la découverte de l'art contemporain », in *Le Dauphiné Libéré – Vaucluse Matin* .- 25/04/97

²²⁰ R. (J.-F.) .- « Après la musique, l'art contemporain a sa fête », in *Nice Matin* .- 19/04/97

²²¹ FIAMMETTI (Philippe) .- « MAMAC : floraison de printemps », in *Nice Matin* .- 10/04/97

3. Le renouveau de l'art

Ici, le génie de l'artiste est au service du changement, de la redécouverte du monde, d'une observation éclairée de la société. C'est ainsi que la créativité de Man Ray « *a bouleversé la vision de l'objet* ». ²²² Il devient alors légitime que les artistes contemporains produisent des œuvres inclassables, « *déjouant tous les cadres et déroutant toutes les tentatives de catégorisation* ». ²²³ Parfois sous-estimée, l'importance d'une œuvre peut apparaître de façon beaucoup plus flagrante quelques années plus tard, « *notamment aux vues des artistes y faisant référence* ». ²²⁴ Leurs démarches prennent pied dans une réalité partagée, et la pertinence intersubjective se substitue à la méfiance envers un art qui se détourne des canons traditionnels. Ainsi, « *le recyclage d'objets familiaux et préexistants permet une reconnaissance immédiate dans le regard du spectateur mais aussi une interprétation personnelle de chacun* ». ²²⁵ et « *L'œuvre de Paul Thek est résolument inscrite dans son temps : dans l'histoire artistique (à laquelle elle apporte des réponses à la fois critiques et complices), politique [...], sociale [...], intellectuelle [...]* » ²²⁶

En Bourgogne, les démarches artistiques nous entraînent dans une « *ère nouvelle, dans un art qui se moque de l'esthétisme, un art qui provoque* ». ²²⁷ « *Utilisant des images de cinéma, Barbara Kruger interroge par le texte la manière dont notre imaginaire intègre ou refuse ironiquement les standards conformistes et aliénant du monde des images* ». ²²⁸ Les étudiants des Beaux-Arts « *expriment un désir de "faire autre chose" et d'apporter leurs compétences. Tous créent, de toute façon, avec de nouveaux matériaux manifestant, dans leur jeunesse, un désir encore plus marqué de changer les choses* ». ²²⁹

Les journalistes eux-mêmes apportent des informations à caractère pédagogique. Ils explicitent quelques travaux en les rattachant à certains mouvements artistiques, en

²²² ibidem

²²³ SCHALLER (Angélique) .- Paul Thek : le nomade sorti des limbes », in *La Marseillaise* .- 26/04/97

²²⁴ op. cit.

²²⁵ « "Mobilier de crise" : l'art de la récupération », in *Le Provençal* .- 27/04/97

²²⁶ SCHALLER (Angélique) .- op. cit.

²²⁷ CLOUET (Camille) .- « Les dix jours de l'art contemporain : Découvrir les "adeptes du concept" », in *Le Bien Public* .- 20/04/97

²²⁸ « Dijon : les "10 jours de l'art contemporain" », in *Le Bien Public* .- 20/04/97

évoquant les sources d'inspiration des artistes, les matériaux et les techniques utilisés. Ils étayent la notion d'art contemporain par l'intermédiaire de citations. C. Laurent permet par exemple à J. Maréchal – galerie Ex-Libris à Oyonnax – d'expliquer au public que « *L'art contemporain diffère de l'art moderne qui s'est terminé aux débuts du XX^e siècle, du moins dans sa première moitié avec des artistes comme Picasso ou Braque. C'est un mode d'expression révolu. L'art contemporain c'est ce qui se passe aujourd'hui, les tags, les peintres de facture classique, l'art figuratif ou non. [...]* ». ²³⁰

4. L'art et la société

Autre caractéristique de l'art actuel largement évoquée en Rhône-Alpes, sa proximité avec la vie, la société. Le journaliste Pierre Gotteland apprend par exemple au lecteur que « *Les toiles ou plutôt les supports utilisés par Marie-Françoise Prost-Manillier parlent de l'homme.* » ²³¹ Nathalie Vermorel évoque la peinture de Catherine Noizet-Faucon et précise qu'« *Oscillant entre accumulation de souvenirs et des ambiances liées à la vie quotidienne, ses toiles reflètent son imagination.* » ²³² Les arts plastiques sont présentés comme faisant partie « *de la sensibilité de notre époque et de la compréhension du monde qui nous entoure* ». ²³³

En Bourgogne, les journalistes insistent également sur le fait que l'art contemporain s'inscrit de façon pertinente dans notre société, que les questionnements des artistes peuvent être ceux de tout un chacun : « *Angoisse du chômage, de l'avenir, problèmes raciaux, manque de confiance, ces travaux reflètent les appréhensions d'un jeune de vingt ans.* » ²³⁴ ; « *Mais il ne s'agit pas de trouver des effets plus ou moins plaisants et nouveaux : l'art de Polke est un art de la contamination de l'œuvre par toutes les suggestions que la vie quotidienne ou historique peut offrir. À la fin, c'est le spectateur qu'il s'agit de contaminer, de ne pas laisser tranquille et d'inviter à s'interroger sur sa vie propre, à*

²²⁹ CLOUET (Camille), *ibidem*

²³⁰ LAURENT (C.) .- « Ex-Libris à Oyonnax présente Bachès, Pamphyle, Seror », in *Le Progrès*, éd. Bourg en Bresse .- 19/04/97

²³¹ GOTTELAND (Pierre) .- « Le code de l'image secourue », in *Le Dauphiné Libéré*, éd. Savoie .- 3/05/ 97

²³² VERMOREL (Nathalie) .- « Quatre artistes affichent la couleur », in *Le Progrès*, éd. Lyon .- 17/04/97

²³³ « L'art est à nous ! », in *Le Dauphiné Libéré* .- 22/04/97

travers l'expérience esthétique. »²³⁵ Il est même pardonné aux acteurs de la diffusion de l'art contemporain la mauvaise organisation ayant présidé à cette manifestation : « À la DRAC, on le reconnaît, l'opération a certainement pêché en matière de diffusion. Mais il s'agissait d'un premier essai, puisque l'opération "les 10 jours de l'art contemporain" date de cette année. Pour sûr que l'année prochaine, si nouvelle édition il y a, on remédiera à ce léger problème... ».²³⁶ Et tandis que l'investissement régional dans le domaine de l'art contemporain n'est nullement remis en question, le conflit susceptible d'opposer Paris et la province n'est jamais évoqué.

5. Des démarches contemporaines

Concernant plus particulièrement les œuvres exposées, les matériaux, les techniques utilisés sont évoqués en Bourgogne pour illustrer ce qui peut démarquer la production contemporaine des œuvres classiques : « Sigmar Polke, artiste allemand né en 1941, use très rarement de toiles classiques pour peindre ses tableaux. Sur des tissus, des textiles, voire des plastiques récupérés, recousus ou superposés sur des châssis, il peint ou sérigraphie des motifs qui sont, eux-mêmes, souvent repris de périodiques, de livres. ».²³⁷ Sont ainsi explicitées les raisons d'un désappointement bien compris et compréhensible : « Tous expriment un désir de "faire autre chose" et d'apporter leurs compétences. Tous créent, de toute façon, avec de nouveaux matériaux manifestant, dans leur jeunesse, un désir encore plus marqué de changer les choses. »²³⁸ Telle une incitation à offrir aux œuvres un autre regard, à prendre en compte une volonté de changement affirmée, à ne plus juger exclusivement à l'aune de critères « classiques », la journaliste Camille Clouet tend quelques clés permettant au néophyte de se positionner avec plus de justesse face aux œuvres.

²³⁴ CLOUET (Camille) .- « Interface privilégie les jeunes artistes », in *Le Bien Public* .- 20/04/97

²³⁵ « Dijon : les "10 jours de l'art contemporain" », in *Le Bien Public* .- 20/04/97

²³⁶ BOULEY (Nathalie) .- « Art contemporain : encore tout un week-end ! », in *Le Bien Public* .- 25/04/97

²³⁷ « Dijon : les "10 jours de l'art contemporain" », in *Le Bien Public* .- 20/04/97

²³⁸ CLOUET (Camille) .- « Les dix jours de l'art contemporain : Découvrir les "adeptes du concept" », in *Le Bien Public* .- 23/04/97

Ici, les prises de position ne s'affichent pas nettement. Les journalistes ouvrent des pistes de réflexion, ne proposent pas d'évaluation directe mais font part des différents points de vue pouvant être énoncés à propos de l'art contemporain. Camille Clouet précise encore que « *Nous sommes [...] en droit de nous demander si, finalement, il n'y a pas abolition complète de l'art : si le concept lui-même se détache de l'œuvre, il s'agit plus d'un discours... philosophique, d'une série d'idées, de pensées... Alors ? !* ». ²³⁹

La polémique entourant l'art contemporain est quant à elle évoquée très succinctement et le lecteur est incité à ne pas en tenir compte : « *Oublions le traditionnel débat. Reste que ce coup de projecteur, mis en place par le ministère de la culture, relance involontairement un débat ennuyeux comme la pluie : la querelle entre anciens et modernes. [...] Il serait dommage que ce débat de pacotille éclipse une vérité nettement plus riche : en France, après le cinéma dans les années 60, le théâtre en 70, et la danse en 80, les arts plastiques ne constitueraient-ils pas le terrain des combats et des expérimentations des années 90 ?* » ²⁴⁰

En Rhône-Alpes, les prises de position en faveur de l'art contemporain sont plus explicites. Les articles impliquent virtuellement le lecteur dans la rencontre avec les œuvres exposées, lui promettent une riche expérience. S'adressant aux enfants, Thérèse Puvy indiquait le 23 avril dans *Lyon Capitale* : « *En regardant ses tableaux tu comprendras que l'art c'est gai, c'est drôle, pas ennuyeux [...]* ». ²⁴¹ Didier Venturini annonçait que la curiosité du public serait « *largement sollicitée par des peintres, sculpteurs, photographes, graphistes, cinéastes et autres artistes [...]* ». ²⁴² Les sensations éprouvées face aux œuvres contemporaines ponctuent en effet dix-huit articles. Ces occurrences sont alors associées aux thèmes de l'accès à l'art contemporain, du travail et du professionnalisme des acteurs et des artistes, de la rencontre et de la richesse de la production plastique actuelle. Par l'implication des acteurs de la diffusion de l'art contemporain, il est donc permis à tout un

²³⁹ CLOUET (Camille) .- « Les dix jours de l'art contemporain : Découvrir les "adeptes du concept" », in *Le Bien Public* .- 23/04/97

²⁴⁰ S. TRAN (David) .- « Une décade pour l'art contemporain », in *Le Progrès, toutes éd.* .- 19/04/97

²⁴¹ PUVY (Thérèse) .- « Les 10 jours de l'art contemporain », in *Lyon Capitale* .- 23/04/97

²⁴² VENTURINI (Didier) .- « L'art se fait la belle dans les rues de la ville », in *Le Dauphiné Libéré, éd. Savoie* .- 22/04/97

chacun de jouir des sensations offertes par les œuvres ; une implication qui n'est cependant pas uniquement le fait d'une opération ponctuelle. Le soutien à l'art contemporain est bel et bien une réalité régionale pérenne. « *Au-delà de l'opération de promotion nationale, l'art contemporain se pratique et s'expose toute l'année.* »²⁴³ Cette manifestation n'apportait qu'une « *preuve supplémentaire, si besoin était, d'affirmer l'importance et la vitalité de la création plastique contemporaine dans la région* », affirmait la journaliste Annick Puvilland.²⁴⁴

Cette dernière remarque fait état à elle seule des contextes ayant favorisé l'émergence d'une médiatisation adaptée aux réalités de la production plastique contemporaine ; une médiatisation offrant une médiation riche et soucieuse de faciliter l'accès à l'art actuel sans en confiner la réception. Les œuvres contemporaines ont leur place dans la cité à laquelle elles offrent une dynamique. Elles participent de l'enrichissement d'une culture, sont signes d'appartenance. Les journalistes ont rédigé des textes critiques exerçant une influence particulièrement forte en démontrant clairement, selon les mots d'Howard Becker, « *en quoi la création contemporaine s'affranchit de normes anciennes devenues trop étreintes, et révèle de nouvelles sources de plaisir esthétique.* »²⁴⁵ Ils ont ainsi fourni l'appareil discursif permettant de justifier et de faire apprécier les œuvres.

IV. PICARDIE, BASSE-NORMANDIE, ÎLE-DE-FRANCE : DES RÉGIONS QUI S'ESSOUFFLENT

Il n'est un secret pour personne que l'Île-de-France représente la région la plus riche dans le domaine de l'art contemporain. Du Centre national d'Art et de Culture Georges

²⁴³ « 10 Jours de l'art contemporain », in *Le Progrès, éd. Bourg en Bresse* .- 26/04/97

²⁴⁴ PUVILLAND (Annick) .- « Ouverture aujourd'hui des "dix jours de l'art contemporain" », in *Le Progrès, éd. Bourg en Bresse* .- 19/04/97

²⁴⁵ BECKER (Howard S.) .- *Les mondes de l'art* .- trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort .- Paris : Éd. Flammarion .- 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), p. 130

Pompidou au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en passant par la Galerie nationale du Jeu de Paume, la Fondation Cartier, le Centre national de la Photographie, et les nombreux centres d'art de la région parisienne, les institutions artistiques font florès. En dépit de ce terrain fertile, la manifestation organisée en avril 1997 à l'initiative du ministère de la Culture n'eut aucun retentissement dans la région. Une personne chargée de la communication des « 10 jours de l'art contemporain » à la Délégation aux arts plastiques a confirmé le fait qu'un très faible budget avait été alloué à l'organisation de cette manifestation. Ainsi, bon nombre d'expositions qui se déroulaient à cette période ont simplement été labellisées par la Délégation. À la DRAC Ile-de-France, un professionnel nous a en outre fait part du scepticisme des acteurs quant à l'intérêt que pouvait présenter cette opération.

La Basse-Normandie ne se présente pas comme une région particulièrement riche dans le domaine de l'art contemporain. Elle dispose de peu de lieux de diffusion. Dans son ouvrage, *Art contemporain, situations et réseaux*, Philippe Piguet, historien, enseignant et critique d'art, en recense trois : l'Artothèque de Caen, le Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie et le Frac, ce dernier étant l'un des lieux les plus vivants de la région en matière d'art contemporain. Son dynamisme – expositions, rencontres, conférences, documentation et librairie – lui a en effet permis de s'entourer d'un public fidèle qui suit ses activités. Le Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie s'inscrit quant à lui dans le contexte architectural du théâtre d'Hérouville-Saint-Clair, attirant ainsi un public complémentaire : celui qui vient au théâtre et qui s'ajoute au public amateur d'art. Il dispose en outre de tout un arsenal de moyens techniques qui lui permettent d'inviter les artistes à réaliser des œuvres spécialement conçues pour le lieu.

Ces différents acteurs n'ont cependant pas souhaité mettre à profit l'initiative ministérielle des « 10 jours de l'art contemporain » pour valoriser leurs actions respectives. Au Frac, il nous a été précisé que les professionnels de la région ne s'étaient pas véritablement sentis concernés par cet événement, qui, quelle qu'eut pu être leur implication, n'aurait pas attiré l'attention de la presse régionale : « *En général, ce genre de manifestation n'a pas bon écho dans la presse et il y a peu de journaux en Basse-Normandie. Les journalistes sont en*

outre très généralistes et privilégient la danse et le théâtre. Il n'y a pratiquement pas d'informations sur l'art contemporain en dehors du courrier des lecteurs. »²⁴⁶ Ainsi, on recense pour cette région cinq articles évoquant succinctement la manifestation, les intentions générales du ministre de la Culture ayant fourni pour l'essentiel matière aux journalistes. Dans quatre articles « Les 10 jours de l'art contemporain » apparaissent dès le titre. Les chapeaux de ces mêmes articles informent le lecteur de l'origine et des objectifs de cette manifestation ; la thématique de la fête apparaissant au sein de deux d'entre eux.²⁴⁷

En Picardie, quatre articles évoquèrent les douze actions proposées par les acteurs de la région, apportant essentiellement des informations pratiques ou accusant la mauvaise organisation de cette manifestation imputable aux acteurs parisiens : « on peut également regretter le budget un peu court pour un projet aussi ambitieux », « par exemple, la soirée d'ouverture disparaît purement et simplement du programme régional. Cette "Nuit des arts plastiques" devait être organisée par les étudiants de l'école d'art, ils sont en vacances... »²⁴⁸ ; des occurrences qui se succèdent et se renforcent mutuellement.

La Picardie est « une région modeste » en termes de structures accueillant la production plastique contemporaine, a précisé au cours d'un entretien un professionnel exerçant à la DRAC pour tenter d'expliquer le ton réprobateur de la médiatisation. En outre, « cette manifestation venait en surcroît d'une activité annuelle mais ne bénéficiait pas de financement complémentaire ». Ainsi, « quatre articles, c'est déjà beaucoup » a ajouté notre interlocuteur. Dans cette région où des conflits politiques menaçaient l'existence du Frac, la pression sociale qui peut être exercée sur l'art contemporain se fait cruellement ressentir.

²⁴⁶ Propos recueillis au cours d'un entretien téléphonique auprès d'un professionnel exerçant au Frac Basse-Normandie

²⁴⁷ « Les 10 jours de l'art contemporain », in *Liberté Normandie* .- 18/04/97

« Dix jours pour l'art contemporain », in *Ouest France* .- 20/04/97

²⁴⁸ « Les 10 jours de l'art contemporain », in *L'Union* .- 20/04/97

1. La réalité d'une polémique

En Picardie, le peu d'intérêt suscité par « Les 10 jours de l'art contemporain » auprès des acteurs régionaux incita les journalistes à se tourner vers un sujet qui pouvait fournir matière à leurs articles : la polémique sur l'art actuel. Bruno Vouters avoua que la production contemporaine française ne méritait « *sans doute pas d'être portée tout en haut des nues et d'être célébrée comme un moment décisif de l'histoire de l'art : elle est fort marquée par le flottement et l'instabilité et le travail de décantation reste insuffisant* ». ²⁴⁹ Il mit cependant en cause le bien fondé d'une polémique autour de l'art contemporain, usant notamment de critiques ad hominem : « *En partant récemment en guerre contre un art jugé médiocre, "abusivement protégé par les institutions", l'académicien Marc Fumaroli n'a-t-il pas perdu l'esprit de finesse qui faisait sa réputation quand il enseignait la littérature à l'université de Lille ? Plutôt que de relancer une vaine polémique entre anciens et modernes et de mettre toute la production actuelle dans le même sac, le distingué spécialiste du grand siècle aurait peut-être mieux fait de souligner l'incroyable carence de l'éducation artistique dans notre pays !* ». ²⁵⁰ Bruno Vouters insista ensuite sur le professionnalisme des diffuseurs de l'art contemporain, sur la qualité de leur travail.

Cet argumentaire de légitimation en faveur des acteurs du monde de l'art se comprend tout à fait dans le contexte régional précédemment évoqué. Ce dernier explique une focalisation sur le caractère polémique de l'art contemporain plutôt que sur l'aspect festif qui devait présider à la manifestation. Ainsi, si Abraham Bengio, directeur de la DRAC Midi-Pyrénées, affirmait dans un entretien paru en avril 1997 ²⁵¹ que « Les 10 jours de l'art contemporain » ne constituaient pas une réponse à la récente campagne de dénigrement contre les arts plastiques, les régions qui ont le plus à souffrir de cette polémique ont vu la presse axer ses commentaires sur cette réalité lorsque celle-ci s'avérait plus significative que ne pouvait l'être le dynamisme des acteurs intervenant dans la diffusion de l'art contemporain.

²⁴⁹ VOUTERS (Bruno) .- « Dix jours d'art contemporain, et après ? », in *De L'Aisne* .- 21/04/97

²⁵⁰ *ibidem*

De même, dans les journaux nationaux, l'événement ne s'apparenta guère à une manifestation par laquelle le public pouvait savourer le plaisir d'une rencontre avec l'art de son temps. Le 15 avril 1997, *Libération* proposait à ses lecteurs le « *Plaidoyer du ministre de la Culture en réaction aux récentes polémiques.* » Le 22 avril, *Le Figaro* nous parlait des « *Artistes – Exclus* ». Le 29 avril, *Le Monde* titrait : « *Désordres et débats sur l'art contemporain* ». Rappelons avec Maurice Mouillaud et Jean-François Tétu que la région des titres constitue le site privilégié de l'événement. « *C'est au niveau du titre que le lecteur a affaire à l'événementiel à l'état pur.* »²⁵² C'est donc le caractère polémique de l'art contemporain qui fut repris dans la presse disponible en Ile-de-France ; un thème exacerbé par le recours au champ lexical de la bataille dans un article de Jean-Louis Perrier. « *Monté au front devant "l'ampleur de l'offensive contre l'art contemporain" Jean-François de Canchy pointait le risque que "des maîtres-censeurs deviennent des apprentis-sorciers" [...] On avait bien lu "campagne". Il y avait "bataille" [...] et l'historienne Laurence Bertrand-Dorléac relevait "le mode guerrier du débat" ».*²⁵³

Peu d'informations pratiques furent mises à la disposition des lecteurs. Il était en général conseillé d'utiliser le numéro vert mis en place par la Délégation aux arts plastiques, le service minitel ou encore Internet. Seule la volonté d'élargir l'accès à l'art contemporain exprimée par le ministre de la Culture alors en fonction fut donc évoquée ; un discours apparaissant dépourvu d'effets tangibles. Notre seconde hypothèse se précise ici. En Basse-Normandie et en Picardie, deux régions dépourvues de véritables réseaux de diffusion de l'art contemporain, la presse a souligné le manque d'efficacité du discours politique. Cette caractéristique n'est cependant pas uniquement imputable à un réseau de diffusion peu développé. La non-implication des acteurs, dans une région riche en structures culturelles tournées vers l'art contemporain telle l'Ile-de-France conduit de la même manière à une focalisation médiatique sur le caractère polémique de l'art contemporain.

Dans ces régions, la presse ne décrit pas l'art contemporain comme une production culturelle signifiante. Des doutes subsistent quant à sa pertinence, sa capacité à entrer dans

²⁵¹ DUFOUR (M.-J.) et DURAND (J.-M.) (propos recueillis par) .- « Le salut par la culture », in *Le Villefranchois* .- 11/04/97

²⁵² MOUILLAUD (Maurice) et TÉTU (Jean-François) .- *Le journal quotidien* .- Lyon : Presses Universitaires de Lyon .- 1989, p. 29

²⁵³ PERRIER (Jean-Louis) .- « Désordres et débats sur l'art contemporain », in *Le Monde* .- 29/04/97

le champ des signes d'appartenance à la société. « Les 10 jours de l'art contemporain » se présentaient exclusivement comme un argument du discours favorable à sa légitimation. Or, cette joute rhétorique se tient bien loin des préoccupations du grand public. Si une fête populaire était susceptible de le toucher, un débat intellectualisé à outrance ne concerne que quelques initiés.

2. Les œuvres du passé

En Basse-Normandie, les œuvres exposées bénéficient d'une présentation dans l'espace rédactionnel mais la tradition y tient une place privilégiée. Le lecteur apprend par exemple que « *Gérard Maneville, héritier par la forme et la couleur des impressionnistes, présente des paysages familiers* ». ²⁵⁴ C'est la diversité des techniques – gouache, aquarelle, huile, sculpture – qui illustre « *la diversité de perspectives qui caractérise l'art contemporain* ». ²⁵⁵ Le journaliste tente de montrer que ces activités sont du même ordre que d'autres déjà attachées au domaine de l'art. Notons qu'il serait toutefois malaisé d'opérer des rapprochements entre ce type d'articles et un texte critique portant sur des œuvres contemporaines. Les termes servant à décrire les œuvres sont issus du vocabulaire traditionnel de l'art. Ainsi, les notions de « *beaux cadres aux moulures dorées* », de « *paysages* », de « *peinture aux couleurs chaudes et violentes* » indiqueraient plus une continuité qu'une rupture entre l'art classique et l'art contemporain. En outre, la notion de patrimoine transparait nettement par les précisions apportées quant aux origines régionales des artistes exposés. Il est même souligné que les livres présentés par Eric Bersou, artiste graveur, sont réalisés « *artisanalement* ». ²⁵⁶ Un discours aseptisé, empreint de tradition, permet donc de passer sous silence la polémique qui entoure l'art contemporain. Mais, dans ce cas précis, les journalistes traitent-ils véritablement d'art contemporain ? Le lecteur apprend qu'il est question d'art, puisqu'il s'agit de sculptures, de peintures... ; quant à la contemporanéité, elle trouve principalement son assise dans le fait que les artistes évoqués sont aujourd'hui vivants.

²⁵⁴ « Le kaléidoscope de l'art contemporain », in *Ouest France* .- 21/04/97

²⁵⁵ op. cit.

²⁵⁶ « Dix jours pour l'art contemporain », in *Ouest France* .- 20/04/97

Notre cinquième hypothèse se vérifie ici. Les œuvres contemporaines ont fait l'objet d'une description succincte ou se sont vu attacher des qualités correspondant aux critères traditionnels de l'art. Cette tendance est liée à la volonté de montrer que la production contemporaine relève bien du domaine de l'art. Le discours critique cherche à susciter une homologation qui pose problème du fait de la contemporanéité de ces œuvres. Si puiser dans les critères traditionnels d'appréciation de l'art constitue le moyen le plus commode pour parvenir à cette fin, cette option ne permet pas de rendre compte des codes et des nouvelles normes exploités par les artistes contemporains. Cette stratégie, loin de permettre l'accès du grand public à l'art actuel, enferme ce dernier dans des cadres traditionnels inadaptés à l'art novateur du XX^e siècle.

V. MIDI-PYRÉNÉES ET LANGUEDOC-ROUSSILLON : DES RÉGIONS PROMÉTTEUSES

En Midi-Pyrénées, du 20 au 30 avril 1997, 71 actions furent organisées pour célébrer l'art contemporain. De nombreuses interventions d'artistes ainsi que des ouvertures tardives ponctuèrent ces dix jours. La gratuité fut également largement exploitée pour donner à cette manifestation le ton d'une véritable fête. À Toulouse, l'Espace d'art moderne et contemporain proposait un parcours fédérant les lieux culturellement marquants de la ville. Cette action, qui attira un important public, bénéficia d'une bonne couverture médiatique, presse et télévision confondues. Plusieurs personnes interrogées au Frac ou à la DRAC Midi-Pyrénées nous ont fait part de l'enthousiasme qui avait présidé à l'organisation de cette manifestation. Rien d'étonnant dans une région qui compte parmi les plus actives dans le domaine de la sensibilisation à l'art contemporain.

À Lectoure, le Centre de photographie, implanté dans ce milieu rural depuis 1987 et proposant une programmation ayant pour finalité la sensibilisation de la population locale, s'est très vite imposé parmi les principaux lieux de diffusion et de création de l'art photographique. Il organise, depuis 1982, l'Été photographique ; une manifestation estivale consacrée tant à la présentation de repères qu'à des mises en perspectives historiques. À Ibos, Le Parvis présente la jeune création française et internationale en réservant

annuellement une place de choix aux artistes régionaux. Lieu de formation, il multiplie des actes éditoriaux, les conférences, les visites commentées et les activités pédagogiques, déplaçant son champ d'action hors ses murs pour des interventions auprès des écoles ou sur le terrain de certains quartiers. À Albi, l'Espace Cimaïse et Portique s'est spécialisé dans l'organisation de manifestations thématiques développées sur plusieurs lieux. Le Centre d'art contemporain de Castres, créé en 1986, développe une activité pédagogique constituant le nerf d'une politique culturelle menée en direction de tous publics, scolaires, enseignants et particuliers.

Conçue en 1990 par le Centre d'art contemporain de Castres, le Centre Culturel de l'Albigeois/Scène nationale et l'Espace d'art contemporain Cimaïse et Portique, « Zig Z'Art » est une manifestation annuelle organisée dans le cadre d'un programme de sensibilisation à l'art contemporain auprès du jeune public du département du Tarn. Elle associe plusieurs lieux autour d'une même thématique et impulse notamment une dynamique en milieu scolaire. Le Printemps de Cahors, mis en place en 1991, est consacré au domaine de la photographie et des arts visuels. Ayant su trouver un équilibre entre une prestation de pointe et une véritable fête populaire, il s'est très vite imposé comme une manifestation de référence. Ainsi, chaque année, près de trois cents jeunes bénévoles postulent pour y participer.

Le Languedoc-Roussillon est également une région riche en institutions vouées à l'art contemporain. À Nîmes, le bâtiment construit par Norman Foster en 1993 et nommé le Carré d'art comprend tout un ensemble d'entités culturelles dont le musée d'art contemporain. Proposant surtout des expositions monographiques, il fait valoir ce qu'il en est des grandes figures de l'art actuel. La Vigie, structure associative créée en 1992, se présente comme un lieu singulier et vivant, un espace d'échanges, de découvertes et de discussions qui donne leur chance à de jeunes artistes. À Milhaud, la galerie Esca se définit comme un « Espace du Soutien à la Circulation Artistique » et porte une grande attention aux artistes de la région. Elle organise des conférences, des débats et de nombreuses actions éducatives. Le Frac dispose depuis deux ans d'un espace de présentation. Menant une politique d'expositions très intense, il tente d'atteindre un de ses principaux objectifs :

donner à sa collection un rayonnement régional. Ainsi, en 1996, trente-six expositions avaient été montées en région.

1. Le refus de la sensibilisation

Curieusement, le Frac Languedoc-Roussillon n'a pas souhaité s'impliquer dans l'organisation des « 10 jours de l'art contemporain ». Du point de vue d'un professionnel de cette institution, ce type de manifestation ne pouvait avoir « *d'effet majeur* ». « *Dans le domaine de l'art contemporain, le public ne peut pas être nombreux. S'il est nombreux, c'est qu'il s'agit d'une manifestation racoleuse qui n'est plus liée à la culture mais au loisir.* » En outre, « *il n'est pas étonnant que la presse n'ait pas parlé de cette manifestation. D'ailleurs, la presse, c'est le dernier de nos soucis. Dans le domaine de la culture, et surtout celle qui est bonne, il n'y a pas de lien de cause à effet. La culture n'est pas adaptée à une bonne sensibilisation. C'est le bouche à oreille qui fonctionne.* » Ainsi, « *Le Frac envoie 4 500 cartons d'invitation par événement. Il a plutôt une bonne fréquentation avec un public plutôt cultivé, des étudiants, des artistes, des professeurs d'art, des enseignants. Et un critique d'art local suit fidèlement ce que nous faisons.* »²⁵⁷

a. L'information non informée

Si les acteurs de la diffusion de l'art contemporain ont jugé inutile de relayer l'initiative du ministère de la Culture, la presse sembla considérer que cet événement devait être médiatisé. Émergea alors une bipartition. D'un côté, face au peu de dynamisme des acteurs régionaux, les journalistes s'attardèrent sur la mauvaise organisation de cet événement : « *Déjà l'opération de communication a l'air bâclée, à Montpellier il n'y a quasiment pas d'affiches et les rares qu'il y avait sont déjà recouvertes.* »²⁵⁸ ou encore « *Pour autant qu'on le déduise d'un fax griffonné tenant lieu de communication, la Direction Régionale des Affaires Culturelles organise "10 jours de l'art contemporain"* »

²⁵⁷ Propos recueillis au cours d'un entretien téléphonique auprès d'un professionnel exerçant au sein du Frac Languedoc-Roussillon

²⁵⁸ « Les dix jours de l'Art contemporain, suite et fin ? », in *La Marseillaise, Hérault* .- 26/04/97

[...]. *On note aussi quelques vernissages qui auraient eu lieu de toute manière.* ».²⁵⁹ Le lecteur apprenait alors que « *le Ministère de la Culture [avait] eu l'idée de créer les 10 jours de l'art contemporain. Son but [était] de justifier l'intervention des subventions publiques auprès de la création actuelle notamment par le biais des Frac et des DRAC et aussi de sensibiliser le grand public avec cette forme de création mal comprise et donc peu populaire.* »²⁶⁰ Apparaissait ici en filigrane le jugement porté par Marc Fumaroli sur les fêtes culturelles d'État qu'il considère comme des « *arguments de vente pour le parti culturel au pouvoir* ». ²⁶¹ Un journaliste insista également sur le fait que le Centre régional d'art contemporain de Sète avait coûté « *4.5 MF à l'État, autant à la région et 1 MF à la Ville de Sète* ». ²⁶²

b. Le savoir-faire des artistes

À l'opposé de ces propos dithyrambiques, éloge fut faite aux quelques actions originales proposées avec, en parallèle, une mise en exergue des compétences des artistes. Lise Ott présenta Pep Agut comme « *l'un des artistes les plus éloquents de cette génération de plasticiens catalane* ». ²⁶³ Les lecteurs apprenaient également que Lucile Moroni, qui exposait pour la première fois dans sa ville natale, « *n'est pas inconnue dans le monde de l'art textile contemporain. Elle participe à de nombreuses manifestations depuis une dizaine d'années tant en France qu'à l'étranger : Hollande, Danemark et même aux USA et au Japon* ». ²⁶⁴ En outre, des commentaires critiques accompagnaient l'information événementielle : « *Du côté du concept, Pep Agut adopte une double attitude. Elle consiste à se définir comme un peintre dont les compositions questionnent la validité de la peinture dans l'histoire de l'art actuel : également comme un artiste voué à la recherche de sa fonction par rapport aux domaines social et politique. [...] En se déplaçant dans l'espace, le visiteur emporte un peu de pigment à la semelle de ses souliers, et ses traces dessinent*

²⁵⁹ « Dix jours », in *Midi-Libre* .- 15/04/97

²⁶⁰ « Les dix jours de l'Art contemporain, suite et fin ? », in *La Marseillaise, Hérault* .- 26/04/97

²⁶¹ FUMAROLI (Marc) .- *L'État culturel, Essai sur une religion moderne* .- Paris : Éd. de Fallois .- 1991, p. 190

²⁶² « Inauguration et ... "Ainsi de suite" », in *Midi Libre* .- 22/04/97

²⁶³ OTT (Lise) .- « Le Catalan Pep Agut, un artiste aux champs », in *Midi-Libre* .- 29/04/97

²⁶⁴ « "Écrit d'aiguilles" ou quand le tissu nous fait "Signes" », in *Midi-Libre, éd. Nîmes* .- 23/04/97

sur le reste du sol entièrement tendu de toile vierge une sorte de danse à la fois hasardeuse et mesurée. [...] Les amateurs de peinture retrouvant là une nouvelle forme d'action painting, mais collective celle-là, à la différence de celle que mit en place Jackson Pollock . »²⁶⁵ Ce « détour par le récit réaliste a de grands effets car il ancre le sens dans une "réalité" qui assure la complicité du lecteur », précisent Maurice Mouillaud et Jean-François Tétu.²⁶⁶ De plus, mêlant dans son article la thématique de la sensation aux commentaires esthétiques, conceptuels et historiques, Lise Ott fournit aux lecteurs quelques éléments du vocabulaire usité dans le monde de l'art ; ce vocabulaire qui permet les échanges, les confrontations et participe de la finesse d'un jugement du goût.

Renoncer à l'art décoratif, faire confiance à la sensation fruit d'une intention, d'une démarche artistique, voilà ce que semble prôner la journaliste. Il s'agit de se laisser imprégner de l'œuvre de Pep Agut espérant « faire expérimenter au visiteur ce qu'il en est, à la fois mentalement et sensuellement, du thème de la nature. L'idée étant que la peinture qui en découle sera moins décorative que vécue véritablement. »²⁶⁷ Si la sensation prime, s'il convient d'accepter que les écritures « indéchiffrables », « les signes sans parole », « images abstraites » de Lucille Moroni nous parlent au-delà des mots, c'est notamment en vertu d'un savoir-faire acquis par l'artiste. Lucille Moroni pratiqua « d'abord le tissage pendant plusieurs années, puis le patchwork, traditionnel pour commencer. Il faut bien apprendre les rudiments du métier ! ».²⁶⁸ De même, le travail de Pep Agut a pour référence un mouvement artistique reconnu par l'histoire. « Du côté de l'art minimal, sa production s'inscrit dans une tradition qui suppose le refus de l'illusionnisme, le déni de toute subjectivité et l'emploi électif de matériaux autres que ceux préconisés par convention. »²⁶⁹

²⁶⁵ OTT (Lise), op. cit.

²⁶⁶ MOUILLAUD (Maurice) et TÉTU (Jean-François) .- *Le journal quotidien* .- Lyon : Presses Universitaires de Lyon .- 1989, p. 159

²⁶⁷ OTT (Lise) .- « Le Catalan Pep Agut, un artiste aux champs », in *Midi-Libre* .- 29/04/97

²⁶⁸ « "Écrit d'aiguilles" ou quand le tissu nous fait "Signes" », in *Midi-Libre* .- 23/04/97

²⁶⁹ OTT (Lise) .- « Le Catalan Pep Agut, un artiste aux champs », in *Midi-Libre* .- 29/04/97

2. Une médiatisation sans communication

La même bipartition s'observe en Midi-Pyrénées. Dans cette région, tous les acteurs ont souhaité mettre à profit le « coup de projecteur » organisé par le ministère de la Culture, malgré le peu de temps dont ils disposaient pour préparer cette manifestation. La communication fut cependant minimaliste, proposant uniquement un dossier de presse comportant un programme régional. En outre, si la presse en Midi-Pyrénées diffuse assez largement les informations concernant les actions artistiques, un professionnel de la DRAC précise que ces articles ne traitent généralement pas des artistes reconnus par les institutions. Il s'agit le plus souvent d'artistes régionaux « *qui font un travail de type classique, très différent du travail novateur des artistes contemporains* ». ²⁷⁰

En fait, sur les quatorze articles recensés, deux contiennent exclusivement des informations pratiques et quatre en sont composés pour moitié. Ces articles ne contiennent que peu voire aucune information susceptible d'éclairer le lecteur sur ce que représente la production plastique actuelle. Ils assurent toutefois un premier niveau de médiation en situant les actions proposées dans l'espace signifiant du journal. La présence de l'information a valeur en soi et le forme accumulative de cette présentation – sous forme de programme – témoigne de la dynamique de la manifestation.

a. La valorisation du long terme

Trois titres annoncent une critique négative des « 10 jours de l'art contemporain » ou des actions mises en œuvres, tandis que quatre autres laissent envisager un article écrit sur un ton plutôt approuvateur. Dans ces derniers cas, les thèmes dominants sont ceux de la réflexion menée autour de l'art contemporain, de la découverte qu'allait permettre la manifestation ou encore du travail à long terme des acteurs de la diffusion de l'art contemporain. Trois articles insistent particulièrement sur la notion de travail, sur le professionnalisme des acteurs. Souvent, cette thématique est renforcée par la présence de

²⁷⁰ Propos recueillis lors d'un entretien téléphonique auprès d'une personne chargée de la communication à la DRAC Midi-Pyrénées.

co-occurrences portant sur le même thème. Ainsi, c'est le travail à long terme qui est mis en valeur, relativisant l'effet qu'est susceptible de produire un événement éphémère. L'initiative ministérielle prenait l'apparence d'une faible étincelle perdue dans un véritable brasier entretenu par des acteurs qui s'investissent sur plusieurs années. « *Dix jours pour l'art contemporain ne suffisent pas : l'Art contemporain en France a besoin de place et ce sont les 365 jours qui suivent qui sont importants !* »²⁷¹, précisait B. Lescure. De même, un article paru le 21 avril dans le *Midi Libre*, intitulé « *Douze été en dix jours à Taurines* », présentait une exposition organisée par l'association pour l'animation du château de Taurines ; une collection patiemment enrichie par douze années de travail.

b. De la consommation...

Au sein des articles où apparaissent ces thématiques du travail des acteurs de l'art contemporain ou encore de l'investissement régional dans ce domaine, c'est la diversité de la production plastique actuelle qui sert à justifier l'intérêt qu'il peut lui être porté. Il s'agit alors d'un mode de mise en valeur qui semble plus orienter une attitude de consommation face aux œuvres qu'une approche contemplative. Le lecteur est mis en présence d'une diversité qui serait susceptible de lui permettre d'opérer des choix correspondant à des attentes idiosyncrasiques. De là à dire que, dans le supermarché de l'art contemporain, le spectateur trouvera sans doute son bonheur, il n'y a qu'un pas. Les réflexions intrinsèques à ces productions plastiques ne sont nullement explicitées. Les seules références aux techniques utilisées ou aux démarches des artistes se résument à des ponts avec les époques classique et moderne. Ainsi, un artiste se joue « *de la lumière comme le faisaient les impressionnistes* », un autre « *est passé maître dans cette façon de traiter le portait comme une nature morte* ». ²⁷²

²⁷¹ LESCURE (B.) .- « Les dix jours de l'art contemporain, c'est la fête, mais pas pour tous... », in *La Dépêche du midi* .- 19/04/97

²⁷² SANTIÉ (Gérard) .- « Faisons une balade dans l'art du temps », in *La Dépêche du Midi* .- 20/04/97

c. ... au rejet

S'agissant de la confrontation directe avec les œuvres contemporaines, le recours à la thématique de la sensation, de l'émotion, ne fut guère en faveur de l'art contemporain. « *Images blêmes* », « *affreux* », « *ça le choque* », ces termes ayant par exemple rythmé un article d'Alain-Marc Belbouys²⁷³ furent associés à des occurrences connotées négativement et portant sur l'élitisme, l'accès difficile à l'art contemporain. Dans cet article, le discours s'articule autour d'un recueil de différentes réactions d'habitants du quartier, l'un d'entre eux allant jusqu'à utiliser le terme de « *dégradation* » pour décrire l'installation d'œuvres contemporaines sur un immeuble. Ce faisant, le journaliste a recours à des « *personnages ad hoc* », pour reprendre l'expression employée par Maurice Mouillaud et Jean-François Tétu.²⁷⁴ Ainsi, « *l'entrecroisement des voix, l'“autorité polyphonique” qui appartient à l'ensemble des procédures de mise en récit réaliste, est [...] ce par quoi d'abord le journal “fait croire”. Et ce qu'il fait croire n'est pas, contrairement à ce qu'il prétend, la réalité des faits qu'il se contenterait de transmettre, mais un “réel” nouveau, produit par ce discours [...]* ».²⁷⁵

Cette construction transparait en outre clairement dans le fait que la réaction la plus positive, énoncée par Tadé, un chauffeur routier de 45 ans ayant découvert les posters au retour d'une semaine passée sur les routes – « *Ce n'est pas sale ! Pour moi, c'est sympa. Ça ne me gêne pas. Ça change du béton. Quand vous arrivez dans la cité, il n'y a que des buildings. Là, au moins, vous voyez quelque chose !* » –, est annulée par la réaction du journaliste qui clôt son article par un « *Mais quoi ?* », apportant bien plus qu'une relativisation des propos de ce dernier interview. Le recours à la citation insiste en fait dans cet article sur le caractère polémique de l'art contemporain en pointant les propos négatifs et en minimisant les évaluations positives. En outre, les visuels accompagnant les articles présentent essentiellement des œuvres contemporaines isolées, créant une atmosphère froide à l'opposée d'un quelconque esprit festif.

²⁷³ DELBOUYS (Alain-Marc) .- « Images blêmes sur l'HLM », in *La Dépêche*, éd. Albi .- 21/04/97

²⁷⁴ MOUILLAUD (Maurice) et TÉTU (Jean-François) .- *Le journal quotidien* .- Lyon : Presses Universitaires de Lyon .- 1989, p. 161

²⁷⁵ *ibidem*, p. 187

d. La province face à Paris

La thématique de la Fête est toutefois présente dans trois articles. On y parle de « ballade », de « stars », de « l'esprit de la journée du livre ou de la fête de la musique », d'une « belle tranche du gâteau d'art contemporain ». ²⁷⁶ Cependant, si le terme « fête » est employé à plusieurs reprises, il ne traduit pas exclusivement le désir du journaliste d'appuyer l'initiative ministérielle. En témoigne cet extrait d'un article de B. Lescure : « *Et voilà ! Après la fête de la musique, la fête du cinéma, la semaine de la chanson française..., on n'a pas encore pensé à organiser la fête du théâtre ni celle des asperges, ni la semaine des boulangers voire la fête de la boucherie-charcuterie, mais on a pensé à l'art contemporain !* ». Cette remarque est en fait plus destinée aux institutions de la « capitale » qu'aux acteurs régionaux : « *quand on regarde de près le programme établi là-haut, en la capitale, par tous ces officiels assermentés de la Culture et leurs relais provinciaux [...]* », ou encore « *n'a-t-on pas souvent souligné, là-haut, à la Délégation aux arts plastiques* ». Le chapeau de cet article illustre à lui seul le conflit pouvant opposer Paris et la province dans le domaine culturel : « *D'un côté les "décideurs" du ministère ; de l'autre, les artistes... Les premiers cités organisent à partir d'aujourd'hui les "Dix jours de l'art contemporain" sur tout le territoire français. Pour ceux qui aiment la vie des musées, voici le programme "officiel" en Haute-Garonne. Et pour les autres, les propos de ceux qui font à Toulouse de l'art contemporain une véritable passion.* » ²⁷⁷

Une décision « venue d'en haut », l'absence de concertation. Il s'agit en effet des principales raisons invoquées par les acteurs régionaux pour expliquer l'échec de la manifestation en Midi-Pyrénées. Les dates elles-mêmes posaient problème puisqu'il n'avait pas été tenu compte du fait que le sud de la France était en vacances à cette période de l'année, ce qui n'était pas pour assurer la mobilisation des étudiants. Ainsi, si plusieurs articles évoquent en préambule le fait que ces « 10 jours de l'art contemporain » reflètent une volonté politique de voir s'élargir l'accès à l'art actuel, les développements concernant

²⁷⁶ SANTIÉ (Gérard) .- « Faisons une balade dans l'art du temps », in *La Dépêche du Midi* .- 20/04/97

²⁷⁷ LESCURE (B.) .- « Les dix jours de l'art contemporain, c'est la fête, mais pas pour tous... », in *La Dépêche du midi* .- 19/04/97

les œuvres effectivement présentées au public insistent sur la difficulté d'entrer en contact avec ces dernières.

Dans une région où l'art contemporain bénéficie d'un réseau d'acteurs important et où un travail à long terme est mis en œuvre, il était presque évident qu'une telle manifestation appellerait à la mobilisation. Cependant, la presse, déjà accoutumée à un certain dynamisme de la part de ces acteurs, retint particulièrement la mauvaise organisation qui présidait à cet événement. Ainsi, si le travail des acteurs fut mis à l'honneur, si leur implication fut soutenue, le caractère presque artificiel de cette manifestation – la volonté du ministère ne s'exprimant que par le discours – n'échappa pas aux journalistes. En outre, en l'absence d'une communication adaptée de la part des diffuseurs de l'art contemporain, nous avons pu constater la prégnance d'un discours caractéristique des rubriques artistiques de ces journaux régionaux, à savoir des jugements ou appréciations se référant aux codes et caractéristiques de l'art classique.

La prédominance d'informations pratiques en Midi-Pyrénées confirme notre quatrième hypothèse. Elle est la résultante d'un manque certain de communication de la part des diffuseurs de l'art contemporain. Dans une région où la production plastique actuelle a trouvé sa place, les informations qui la concernent sont reprises par les journaux quotidiens. Cependant, sans un travail de médiation en direction des journalistes, ces derniers ne fournissent que des informations sommaires aux lecteurs ou traitent des démarches artistiques sans véritablement faire état des caractéristiques propres à leur contemporanéité.

En outre, la confrontation du type de discours analysé ci-dessus avec les cas précédemment évoqués des régions Rhône-Alpes, Provence-Alpes-Côte d'Azur et Bourgogne nous amène à préciser notre troisième hypothèse. Il nous semblait que, dans les régions disposant d'un important réseau de diffusion de l'art contemporain, la presse avait traité des actions mises en œuvre sur le territoire d'une ville ou d'une région dans une rhétorique visant avant tout à mettre en valeur l'investissement politique de ces collectivités dans le domaine culturel ; une rhétorique s'inscrivant tout particulièrement dans le conflit

Paris/province. L'art du XX^e siècle devenait alors le symbole de l'opposition politique et institutionnelle entre Paris et les villes de province, et cette opposition prenait ainsi une consistance esthétique et culturelle participant à son renforcement.

Deux situations doivent en fait être distinguées. Lorsque les nombreux acteurs intervenant dans la diffusion de l'art contemporain ont souhaité répondre à l'initiative ministérielle par une véritable dynamique, si la presse a défendu le travail de ces acteurs régionaux, si elle a parfois mis en doute l'efficacité de l'opération de courte durée lancée par le ministre de la Culture, elle n'a pas nié le bien-fondé de cette initiative. En revanche, en Midi-Pyrénées et en Languedoc-Roussillon, le caractère artificiel de cette manifestation est particulièrement souligné. Interrogeant les effets du discours ministériel, la presse s'est focalisée sur la mauvaise organisation, imputable à Paris, des « 10 jours de l'art contemporain ». Notons par ailleurs que cette dernière remarque s'imisce dans de nombreux articles, toutes régions confondues. Elle ne fait certes pas l'objet de longs développements comparables à ceux que nous venons d'évoquer, mais elle permet d'insister sur l'importance de l'échelon régional en matière culturelle.

VI. LORRAINE ET HAUTE-NORMANDIE : DES TERRITOIRES À LA RECHERCHE D'ÉNERGIES NOUVELLES

Trop proche de Paris, marquée par un passé volontiers particulariste dont les manifestations sont encore fréquentes, la ville de Rouen n'est pas connue pour son audace en matière culturelle. Le Frac haut-normand est souvent présenté comme le moins efficace du pays. Depuis sa création, sa visibilité est demeurée très réduite d'autant qu'il n'a jamais bénéficié de lieu propre pour faire valoir le contenu de ses collections. Par ailleurs, son inscription dans le tissu régional a été rendue difficile par toutes les vicissitudes de son administration. L'Usine Fromage représente toutefois un pôle majeur pour la promotion de l'art contemporain en Haute-Normandie ; un centre d'art qui, dès l'origine, a cherché ses partenaires hors du giron local.

Un professionnel de la DRAC Haute-Normandie a confirmé lors d'un entretien que cette région n'est guère active dans le domaine de l'art contemporain. Cependant, la presse offre toujours un bon accueil aux initiatives dans le domaine culturel. Ainsi, l'action « Art dans la ville », prévue avant « Les 10 jours de l'art contemporain » et intégrée à cette manifestation, a bénéficié d'une importante médiatisation. Un gros travail de communication avait au préalable été effectué par la DRAC et les villes concernées n'ont pas hésité à prendre le relais. Le but de cette opération consistait à mettre des commerces vacants à la disposition d'artistes qui y concevaient et réalisaient une œuvre impliquant les habitants. Parmi les trente et un articles recensés, vingt-quatre étaient liés à cette action. Celle-ci permettait d'insister sur la proximité qui lie l'art contemporain et notre société, la démarche figurant elle-même comme une hyperbole de cette caractéristique : « *La notion même de commerce [prenait] une signification plus philosophique en insistant sur l'échange et la convivialité autour de l'art contemporain et elle se [concrétisait] grâce à l'installation de plasticiens dans ces espaces intégrés à la vie des quartiers.* »²⁷⁸

De la même manière, les actions menées dans le cadre des « 10 jours de l'art contemporain » ont bénéficié d'une étonnante couverture presse en région Lorraine en regard du peu de structures spécialisées dans l'art contemporain et du faible nombre d'actions mises en œuvre. Nous avons en effet comptabilisé cinquante-trois articles dans la revue de presse tandis que treize actions sont annoncées dans le programme régional. Le Frac s'est en fait investi de façon exemplaire dans cet événement. Profitant de l'occasion qui lui était donnée de mettre en valeur son intervention dans le domaine de l'art contemporain, l'institution a souhaité jouer la carte du partenariat afin de proposer des actions novatrices. Un jeu concours – « Art Poursuite » – a été organisé avec l'aide du *Républicain Lorrain*, d'ateliers, de la SNCF – ayant offert des allers et retours à Paris – et de nombreux autres acteurs qui financèrent les prix récompensant les gagnants. « *Comme il s'agissait d'une opération du ministère, il était plus facile de gérer des partenariats. Et tout ça ne nous a coûté que 1 500 F, le prix de la location de la camionnette pour transporter les œuvres* », précisa un professionnel travaillant au sein du Frac Lorraine.²⁷⁹ Ce jeu attira plus de 700 participants qui se rendirent dans différents lieux pour y découvrir une œuvre et répondre à la question qui lui était attachée. « *D'ordinaire, la presse ne parle pas de ce qui*

²⁷⁸ R. (C.) .- « Changer le rapport à l'art dans la ville », in *Liberté Dimanche* .- 30/03/97

se passe dans le domaine de l'art contemporain. On traite plus des expositions dans le courrier des lecteurs que dans l'espace rédactionnel. Mais là, nous sommes parvenus à nous débarrasser du côté prétentieux qui nous est habituellement attaché. », ajoutait ce professionnel. Insérés chaque jour dans l'espace rédactionnel du *Républicain Lorrain*, les textes du concours furent écrits au sein du Frac, accompagnant une photographie de chaque œuvre.

Contrairement aux régions où les diffuseurs de l'art contemporain durent se contenter de quelques articles, parfois même en leur défaveur, en Lorraine, il semble que les journalistes « traquèrent » l'art contemporain partout dans la région. Cette dernière ne brillant pas particulièrement par son dynamisme culturel, la manifestation apparut comme une véritable opportunité, une occasion de donner une image dynamique de la région sans entrer ouvertement dans le conflit qui oppose dans ce domaine Paris et la province.

1. Quand le dynamisme fait écho

La volonté de se rapprocher du public fut saluée par la presse et donna lieu à tout un argumentaire légitimateur. Les journalistes mirent en exergue le travail, le professionnalisme et le sérieux des acteurs. Ces occurrences se renforcent mutuellement ou sont associées à des thèmes portant sur la notion de découverte, l'accès à l'art contemporain ou encore l'investissement de la région dans ce domaine. Incitation et légitimation participent de concert à la valorisation de cette action.

En Haute-Normandie, s'il était précisé que la manifestation « Les 10 jours de l'art contemporain » était une opération proposée par le ministère de la Culture, l'implication régionale était particulièrement soulignée : « *La grande décade de l'art contemporain lancée par le ministère de la Culture intégrera donc cette innovation purement haut-normande.* » ; « *Avec aussi l'idée d'y monter des expositions tournantes pour donner à l'art contemporain de notre région qui en manque beaucoup un intéressant site permanent.*

»²⁸⁰ Dans le domaine de la culture, le conflit Paris/province persiste. Cette manifestation

²⁷⁹ Propos recueillis au cours d'un entretien téléphonique avec un professionnel du Frac Lorraine.

²⁸⁰ J.B. .- « Les arts en vadrouille », in *Paris-Normandie*, éd. Rouen .- 16/04/97

fut alors l'occasion de réaffirmer le volontarisme des acteurs régionaux : « *Si Paris sera le théâtre important de cette fête de l'art contemporain, la province n'a guère à lui envier* », ²⁸¹ et de souligner le manque de reconnaissance ministérielle dont ils ont parfois à souffrir : « *Rouen a perdu l'occasion de voir le ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy venir en visite officielle le samedi 28 avril.* » Le ministre « *a finalement porté son choix sur un colloque parisien consacré à l'art contemporain intitulé "Ordres et désordres" à l'École nationale des Beaux-Arts. A chacun son ordre des priorités...* ». ²⁸²

En Lorraine, « Les 10 jours de l'art contemporain » semblaient pouvoir prétendre à devenir l'égal de « La fête de la musique ». Ce parallèle n'est d'ailleurs pas anodin. Maurice Mouillaud et Jean-François Tétu expliquent en effet que le « *rappel d'histoires anciennes, ou parallèles, a la même fonction que tous les noms propres et les citations, il constitue ce "discours référentiel" dont parle Greimas, la référence au réel dont le journal a besoin pour fonder son discours "objectif"* ». ²⁸³ Ainsi, l'événement « *réveille et redonne une actualité à des événements passés dont il réactualise le paradigme. La nouvelle s'inscrit comme la reproduction d'un modèle.* » ²⁸⁴

De nombreux termes ou expressions présentent la manifestation sur un ton festif. « *En Lorraine, la fête [serait] effervescente* ». ²⁸⁵ Les thématiques les plus représentatives des articles lorrains sont ainsi l'inscription de l'art contemporain dans notre société, le travail et le professionnalisme des artistes, la tradition et le patrimoine. Le passé sidérurgique de cette région marque encore les mémoires et le travail de plusieurs artistes autour du fer est par exemple présenté comme un hommage à la mémoire ouvrière. ²⁸⁶ Les thèmes de la tradition ou du patrimoine sont associés à des arguments portant sur le fait que l'art contemporain s'inscrit dans la société, qu'il prend en compte son histoire, et questionne son présent. Ainsi, « *Jeune père depuis le début de l'année, [l'artiste Luc Doerflinger] ne se tient pas en retrait de la modernité. Il inscrit délibérément son travail dans cette fin de*

²⁸¹ « Dix jours pour découvrir la vitalité de l'art contemporain », in *Paris-Normandie*, éd. Rouen .- 22/04/97

²⁸² « En ordre », in *Paris-Normandie* .- 19-20/04/97

²⁸³ MOUILLAUD (Maurice) et TÉTU (Jean-François) .- *Le journal quotidien* .- Lyon : Presses Universitaires de Lyon .- 1989, p. 161

²⁸⁴ *ibidem*, p. 26

²⁸⁵ « La "protocathédrale" de Metz sera meusienne », in *L'Est Républicain* .- 16/04/97

siècle. », note le journaliste Xavier Brouet.²⁸⁷ Les artistes contemporains s'intéressent aux hommes, tel Jean-Louis Rollin qui « *garde une véritable prédilection pour l'être humain et les sentiments qui l'habitent. Ces sentiments correspondent aux réalités de la vie et si les corps ont souvent les têtes renversées, c'est pour montrer que l'être est bousculé de plus en plus par les drames.* »²⁸⁸

2. Une fête au service de la légitimation de l'art contemporain

C'est une activité créatrice intense qui permet à l'artiste d'offrir ces œuvres aux regards du public. Le travail est en effet une notion récurrente dans les articles lorrains qui légitime le statut des artistes et donne une reconnaissance aux œuvres produites. Amilcar Zannoni « *a torturé l'acier durant des années et le métal le lui a bien rendu* ». ²⁸⁹ Gérard Boch « *travaille depuis une dizaine d'années sur le thème de la justice* ». ²⁹⁰ Le parcours des artistes, de leur diplôme des Beaux-Arts aux nombreuses expositions déjà réalisées, affirme la valeur de leur travail. Braco Dimitrijevic « *a réalisé plus de 90 expositions personnelles dans les galeries et musées en Europe, USA, Australie* », rappelle le journaliste Pascal Najean.²⁹¹ Quant au sculpteur César, inutile de le présenter, « *son nom est attaché à une distinction cinématographique et des fameuses compressions* ». ²⁹² Les journalistes puisent de façon systématique dans le répertoire des arguments de légitimation artistique. En effet, rappelons par exemple avec le philosophe Rainer Rochlitz qu'« *En termes de critères objectifs, l'artiste se définit, d'une part, par un savoir-faire particulier, aujourd'hui très mal défini, et, de l'autre, par une reconnaissance, que ce soit par ses pairs ou par la critique, par un public, une institution ou un marché, à quoi s'ajoute, en termes statistiques, le fait de posséder une formation appropriée, de consacrer une part*

²⁸⁶ « Le "savoi-fer" de Neuves-Maisons », in *L'Est Républicain* .- 26/04/97

²⁸⁷ BROUET (Xavier) .- « Luc Doerflinger : un peu alchimiste », in *La liberté de l'Est* .- 27/04/97

²⁸⁸ « Les sculptures de Rollin », in *L'Est Républicain* .- 26/04/96

²⁸⁹ « Cacher l'artiste pour révéler l'art », in *Le Républicain Lorrain* .- 28/04/97

²⁹⁰ « Les beaux jours de l'art contemporain », in *Le Républicain Lorrain* .- 26/04/97

²⁹¹ NAJEAN (Pascal) .- « Une œuvre dans la ville, Braco Dimitrijevic », in *L'Est Républicain* .- 25/04/97

²⁹² NAJEAN (Pascal) .- « L'art contemporain dans la ville : inventaire », in *L'Est Républicain* .- 22/04/97

*importante de son temps de travail à des activités artistiques, ou encore de vivre, au moins en partie, de ces activités. »*²⁹³

En Lorraine, les visuels présentent le plus souvent les œuvres dans le contexte de leur contemplation ou de leur réalisation, tandis que dans la plus grande part des quotidiens régionaux étudiés la confrontation des œuvres et du public ainsi que la création font rarement l'objet d'une mise en image. Que ce soit par les images ou au travers des textes, l'art contemporain est présenté comme faisant partie intégrante de la société, de la vie. À aucun moment, la production plastique contemporaine n'est taxée d'élitisme. Les émotions, les sensations nées de la rencontre avec les œuvres sont privilégiées par les journalistes. La magie de cette rencontre, les sensations offertes au spectateur sont ici décrites pour énoncer la valeur particulière des productions artistiques. « *On voudrait être quelque part, faire partie de ces tableaux, pour bénéficier, éternellement, de ces ondes invisibles.* »²⁹⁴ Accentuant encore l'aspect énigmatique de l'art, l'artiste est présenté comme un être à part, doté par exemple du « *pouvoir de faire vivre en harmonie parfaite la matière et les couleurs* ». ²⁹⁵ Il est habité par « *la passion de l'art* ». ²⁹⁶ Ainsi, « *Quand il a traversé l'esprit d'Amilcar, l'acier ne peut laisser indifférent* ». ²⁹⁷ Au nom d'une compétence spécifique dont on crédite l'artiste, ses productions peuvent alors prétendre à la reconnaissance intersubjective comme œuvre d'art.

Si une « *donation à la ville résume tout l'amour que l'artiste porte à son prochain* », ²⁹⁸ le créateur est également un homme qui a une place bien particulière dans la société, que ce soit de part sa « *renommée nationale* » ²⁹⁹ ou le statut de « *star* » ³⁰⁰ qui lui est parfois conféré. Il s'agit là d'une incitation à l'attention décrite par Howard Becker : « *Quand nous savons que c'est un créateur aux talents éminents qui a réalisé l'œuvre, nous lui accordons plus d'attention, et nous discernons alors ce qui aurait échappé au regard plus rapide que*

²⁹³ ROCHLITZ (Rainer) .- *L'art au banc d'essai, Esthétique et critique* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Essais .- 1998, p. 48

²⁹⁴ M. (R.) .- « La vie en bleu de Ruaud », in *L'Est Républicain* .- 27/04/97

²⁹⁵ « A la découverte de la sculpture avec Francis Brequeville », in *Le Républicain Lorrain* .- 26/04/97

²⁹⁶ ibidem

²⁹⁷ « Les beaux jours de l'art contemporain », in *Le Républicain Lorrain* .- 26/04/97

²⁹⁸ « Cachez l'artiste pour révéler l'art », in *Le Républicain Lorrain* .- 28/04/97

²⁹⁹ « A la découverte de la sculpture avec Francis Brequeville », ibidem

³⁰⁰ « Le FRAC n'a pas fait crac », in *L'Est Républicain* .- 22/04/97

nous portons sur une œuvre dont nous n'attendons rien de spécial. »³⁰¹ C'est en outre un travail de réflexion, d'analyse, qui permet à l'artiste de parvenir à cette reconnaissance. Relevant d'« *analyses intellectuelles et politiques* »,³⁰² la démarche artistique est « *esthétique, éthique et politique* ». ³⁰³ « *L'œuvre d'un artiste constitue tout à la fois un travail de défricheur, mais aussi de distanciation.* »³⁰⁴

Douze articles haut-normands exploitent les thématiques de la rencontre et de la découverte, dont deux en des termes négatifs. Emmanuel Burdin précise par exemple que l'opération « Les nouveaux commerces/art dans la ville » « *poursuit, dans l'anonymat quasi total, son petit bonhomme de chemin.* »³⁰⁵ Mais, dans l'ensemble, c'est principalement les questionnements suscités par les démarches des artistes qui accompagnent la description des actions mises en œuvres : « *Sûr que ce genre d'idée a de quoi susciter des interrogations, provoquer des débats, impliquer des publics plutôt habitués à consommer, à dépenser dans des lieux où l'activité commerciale d'habitude prime.* »³⁰⁶ Sont associées à ces occurrences portant sur la notion de réflexion les thématiques du travail, du professionnalisme.

Le journaliste crée des associations discursives en présentant toujours au lecteur les mêmes convergences. Le travail des artistes apparaît comme étant au service d'interrogations sur la société. Leur professionnalisme légitime la notion de réflexion et ce dans deux directions. D'une part, la longue gestation du questionnement garantit sa pertinence. D'autre part, l'interprétation de l'œuvre comme source, berceau d'interrogations, est fondée et ne relève pas d'un artifice visant à une reconnaissance illégitime. Ainsi, les facilités d'accès à l'art contemporain offertes aux habitants de Haute-Normandie sont annoncées comme des événements significatifs.

³⁰¹ BECKER (Howard S.) - *Les mondes de l'art* - trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort - Paris : Éd. Flammarion - 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), p. 353

³⁰² DUSART (Alain) - « L'art d'appivoiser les technologies », in *L'Est Républicain* - 02/05/97

³⁰³ « Les beaux jours de l'art contemporain », in *Le Républicain Lorrain* - 26/04/97

³⁰⁴ DUSART (Alain), *ibidem*

³⁰⁵ BURDIN (Emmanuel) - « Nouveaux commerce/art dans la ville, La culture du "Moi je..." », in *Le Havre-Presses* - 18/04/97

³⁰⁶ « Art dans la ville : ces commerces qui suscitent des questions », in *Paris-Normandie, éd. Rouen* - 15/04/97

Si, au premier abord, l'art contemporain peut dérouter, sembler bien obscur, son intérêt doit être recherché par-delà ces premières impressions ; attitudes d'autant plus encouragée qu'il est précisé que les acteurs intervenant dans la diffusion de l'art contemporain ainsi que les artistes sont prêts à accompagner cette rencontre. « *Pendant ces 10 jours d'art contemporain, les artistes seront présents dans leur futur atelier où ils pourront recevoir les visiteurs* », informe par exemple Alexandre Vernon.³⁰⁷ Et c'est notamment par le fait que les rencontres proposées se situent « *hors des circuits traditionnels* »³⁰⁸ que l'art contemporain gagne en proximité avec le grand public.

En Lorraine, l'histoire de l'art est un autre élément légitimateur apparaissant dans ces articles. On y apprend par exemple que « *César inscrit sa démarche dans le mouvement des nouveaux réalistes, dans les années soixante aux côtés de son fondateur Yves Klein artiste peintre, ainsi que Christo, Daniel Spoerri et Jean Tinguely... Un mouvement qui veut donner une nouvelle approche du réel.* »³⁰⁹ « *Comme Picasso se réclame de l'abstraction, [Bernar Venet] développe un travail sur le thème non de la surface, mais de la ligne, ligne aléatoire, élément le plus simple, colonne vertébrale de tout ce qui est créé.* »³¹⁰ La référence à l'histoire de l'art, aux grands artistes fondateurs de l'art moderne, tel Picasso, cautionne le travail des artistes contemporains. L'étonnement devant le jamais vu et l'interprétation historiciste de l'inédit se combinent pour faire de la nouveauté une nécessité. Cependant, il n'est pas toujours évident de percevoir réellement les traces de cette histoire de l'art face à des œuvres contemporaines. Les analyses de Nathalie Heinich ont montré que l'authenticité artistique des œuvres contemporaines peut être mise en doute lorsque les conventions classiques sont totalement abandonnées voire rejetées. Est alors explicité en Lorraine le fait que les artistes s'inscrivent volontairement dans la modernité ; les nouvelles technologies pouvant par exemple apporter « *une fraîcheur et une autre voie pour l'œuvre contemporaine* ». ³¹¹

³⁰⁷ VERNON (Alexandre) .- « Mieux connaître les artistes d'aujourd'hui », in *Paris-Normandie, éd. Le Havre* .- 20/04/97

³⁰⁸ JAMBOU (Pierre) .- « Les plasticiens tiennent "commerce" », in *Paris-Normandie, éd. Le Havre* .- 3-4/05/97

³⁰⁹ NAJEAN (Pascal) .- « L'art contemporain dans la ville : inventaire », in *L'Est Républicain* .- 22/04/97

³¹⁰ NAJEAN (Pascal) .- « Une œuvre dans la ville », in *L'Est Républicain* .- 23/04/97

³¹¹ DUSART (Alain) .- « L'art d'appivoiser les technologies », in *L'Est Républicain* .- 02/05/97

Une conférence sur l'*arte povera* fut l'occasion pour Pascal Najean d'informer les lecteurs sur les origines et les spécificités de ce mouvement artistique. Les propos de Roselyne Bouvier, historienne de l'art, apportent à cet article le sérieux d'un travail critique ; une citation dont la source est clairement indiquée, permettant d'authentifier et de garantir l'origine du discours.³¹² De nombreux propos d'acteurs sont par ailleurs repris pour alimenter les articles. Il s'agit par exemple de donner à lire l'amour de l'art qui habite les artistes. En caractères gras, Amilcar Zannoni décrit alors son activité créatrice : « *Quand j'accouche, j'accouche, alors j'aime mes œuvres comme elles viennent, comme des enfants.* »³¹³

Des articles de fond ont également rythmé ces « 10 jours de l'art contemporain », informant des procédures de commande publique³¹⁴ ou encore des modalités d'intervention du Frac.³¹⁵ Ces dernières sont présentées comme participant de l'ouverture à la modernité. Si, « *À la différence de ses voisins allemands, anglais ou scandinaves, la France n'a guère pris le virage de l'art contemporain dans sa présence au quotidien dans l'environnement immédiat du public* », ³¹⁶ les acteurs régionaux offrent à la Lorraine le moyen de se démarquer par son dynamisme, son ouverture aux domaines les plus « avancés » de la culture. Ils participent à l'éveil du regard des « *jeunes spectateurs de demain* », ³¹⁷ les préparant à évoluer librement dans le monde des images auquel nous sommes d'ores et déjà confrontés.

Dans ces deux régions, « Les 10 jours de l'art contemporain » ne s'apparentaient pas à un simple événement artistique. La presse opéra la construction d'une véritable fête, d'un événement touchant potentiellement l'ensemble de la population. Le dictionnaire *petit Robert* définit la fête comme une « *Réjouissance en l'honneur d'une chose qui contribue au*

³¹² NAJEAN (Pascal) .- « L'*Arte povera* expliqué de A à Z », in *L'Est Républicain* .- 23/04/97

³¹³ « Cacher l'artiste pour révéler l'art », in *Le Républicain Lorrain* .- 28/04/97

³¹⁴ NAJEAN (Pascal) .- « L'art contemporain dans la ville : inventaire », in *L'Est Républicain* .- 22/04/97

³¹⁵ « Le Frac n'a pas fait crac », in *L'Est Républicain* .- 22/04/97

³¹⁶ B. (R.) .- « Le concours "Art Poursuite" du Frac et de Faux-Mouvement débute demain », in *Le Républicain Lorrain* .- 20/04/97

³¹⁷ « Les lycéens du Jean-Moulin exercent leur sens critique », in *Le Républicain Lorrain* .- 09/05/97

*bien être et au plaisir de l'homme. ».*³¹⁸ Le discours médiatique n'est pas autre chose que l'expansion de ce terme qui y figure d'ailleurs en toutes lettres. Les modalités de la fête participent alors de la définition de l'art contemporain. De nombreux professionnels organisent partout dans la région, dix jours durant, des événements autour d'une production plastique inscrite dans son temps, offrant plaisir et réflexion à toute personne désireuse de participer à cet échange, à cette rencontre.

³¹⁸ Dictionnaire *Petit Robert*, p. 698

CONCLUSION

Nous avons donc tenté de déterminer si la médiatisation qui entoure l'art contemporain produit les conditions favorables à l'intégration de cette production artistique dans l'espace public en tant que symbole d'appartenance à la société. Afin de répondre à ce questionnement, nous avons étudié la façon dont se construit socialement un événement comme « Les 10 jours de l'art contemporains », dans le processus de sa médiatisation. Nous avons examiné les formes sous lesquelles cette manifestation a accédé à la visibilité publique. Les articles de presse constituant notre corpus ont tout d'abord fait état de l'hétérogénéité des discours médiatiques. Cinq grandes orientations discursives ont pu être dégagées, faisant référence à cinq modalités d'apparition de l'événement dans l'espace public ; des modalités induisant une présentation spécifique du monde de l'art contemporain.

Nous émettions la première hypothèse que seuls les événements spectaculaires, dotés d'une véritable originalité intéressaient la presse et non les traditionnelles expositions et conférences qui, pourtant, participaient de la mise en œuvre d'une opération nationale visant à sensibiliser le grand public à l'art contemporain. Cela s'est trouvé vérifié dans la mesure où, en Alsace et en Aquitaine, seules deux actions spectaculaires bénéficièrent d'un véritable écho dans la presse. Il s'agissait d'interventions d'artistes ou d'étudiants en art hors du cadre des lieux de diffusion traditionnels. Ces seuls efforts pour se rapprocher du grand public manifestèrent le dynamisme de l'art contemporain ; un dynamisme et une proximité plus physiquement qu'intellectuellement perçus.

Notre expérimentation nous a également permis d'affiner notre seconde hypothèse de travail. Nous pensions en effet que dans les régions les plus dépourvues en institutions vouées à la diffusion de l'art actuel, la presse avait intégré la manifestation au sein de la polémique dont les arts plastiques contemporains font l'objet, alimentant ainsi les suspicions quant à la valeur de ces œuvres novatrices et accentuant par là-même l'ambiguïté de leur intégration à l'espace public. Il est en fait nécessaire d'associer à la

densité du réseau de diffusion de l'art contemporain un autre paramètre : l'implication des acteurs dans l'organisation de la manifestation. Un dynamisme inattendu peut palier à cette orientation consistant à lier intimement art contemporain et polémique. Ainsi, si en Basse-Normandie et en Picardie l'hypothèse se vérifie, la Lorraine et la Haute-Normandie démontrent qu'à une volonté clairement exprimée par quelques acteurs peut répondre une médiatisation saluant ces efforts. La médiation acquiert alors une dimension totalement différente. Un argumentaire de légitimation se construit, afférent tant aux acteurs de l'art contemporain qu'à cette production artistique.

Il est nécessaire de souligner que c'est essentiellement la communication émanant de ces acteurs en direction de la presse qui permet l'apparition et la structuration d'une telle médiation. L'organisation raisonnée des rapports entre presse et diffuseurs de l'art contemporain permet d'enrichir l'espace rédactionnel et de faire bénéficier la création actuelle du soutien de la presse. En effet, un premier niveau de médiation fut assuré par les professionnels de l'art contemporain en direction des journalistes. Ainsi, si en règle générale l'information culturelle oscille entre son origine humaniste – critique littéraire – et une visée publicitaire – favoriser la consommation de produits culturels –, le travail de communication des professionnels de l'art contemporain permet de positionner la culture en tant que délectation et plaisir de connaître et non comme consommation de loisirs.

Les relations avec la presse sont également apparues déterminantes pour les régions bénéficiant d'un réseau de diffusion important, mobilisé à l'occasion des « 10 jours de l'art contemporain ». Elles ont encouragé les journalistes à relayer ces actions de démocratisation, à ne pas limiter leur discours aux dimensions démonstrative et acclamative. Elles ont ainsi permis d'éviter l'écueil sur lequel portait notre quatrième hypothèse, à savoir l'existence d'une médiatisation limitée à quelques informations pratiques concernant les actions menées au cours de la manifestation – dates, lieux, noms des intervenants... – offrant ainsi une incitation très rudimentaire à une appropriation délicate. Ce type d'informations donne une visibilité aux actions proposées. Cependant, il n'offre aucune piste au néophyte lui permettant d'appréhender avec moins de difficultés la

production plastique contemporaine et s'assimile plus à un acte de promotion qu'à un discours véritablement médiateur.

Notre troisième hypothèse soulignait le fait que la presse semblait avoir traité des actions mises en œuvre sur le territoire d'une ville ou d'une région dans une rhétorique visant avant tout à mettre en valeur l'investissement politique de ces collectivités dans le domaine culturel ; une rhétorique s'inscrivant tout particulièrement dans le conflit Paris/province. L'art du XX^e siècle devenait alors le symbole de l'opposition politique et institutionnelle entre Paris et les villes de province, et cette opposition prenait ainsi une consistance esthétique et culturelle participant à son renforcement. Notre analyse permit de cerner plus justement cette hypothèse de travail. Il est en effet apparu que ce conflit opposant Paris et la province dans le domaine culturel prit le pas sur la médiation de l'art contemporain lorsque, dans une région riche en lieux de diffusion, les acteurs n'ont pas souhaité s'investir dans l'organisation de la manifestation. Cette opération fut alors l'occasion de souligner le dirigisme parisien, l'absence de concertation qui préside à ses choix.

Au contraire, ce thème prégnant de l'opposition Paris/province donne naissance, dans le cas d'une implication importante des acteurs, à un argumentaire légitimant le choix fait par la région de se tourner vers l'art contemporain. Les notions de travail, de professionnalisme sont alors directement associées aux occurrences portant sur cet investissement politique signifiant l'ouverture de la région à la création. L'idéologie professionnelle est en fait également très présente dans les articles des régions dépourvues d'un réseau dense de diffusion de l'art actuel. Mais, dans ce cas, elle s'attache plus particulièrement aux créateurs. Le savoir-faire, la compétence, le métier assurent la légitimité des artistes et garantissent la bonne utilisation de l'argent public.

Notre dernière hypothèse portait sur le discours critique accueillant les œuvres contemporaines. Il nous semblait que celles-ci avaient fait l'objet d'une description succincte ou s'étaient vu attacher des qualités correspondant aux critères traditionnels de l'art. Cette tendance est liée à la volonté de montrer que la production contemporaine relève bien du domaine de l'art. Le discours critique cherche à susciter une homologation qui pose

problème du fait de la contemporanéité de ces œuvres. Si puiser dans les critères traditionnels d'appréciation de l'art constitue le moyen le plus commode pour parvenir à cette fin, cette option ne permet pas de rendre compte des codes et des nouvelles normes exploités par les artistes contemporains. Cette stratégie, loin de permettre l'accès du grand public à l'art actuel, enferme ce dernier dans des cadres traditionnels, inadaptés aux réalités de l'art novateur du XX^e siècle. Cette intuition se confirma au regard des schèmes interprétatifs exploités pour décrire les œuvres dans plusieurs régions, dont la Basse-Normandie. L'information annulait par exemple la fonction différentielle de l'œuvre, sa fonction de « transgression » en l'assimilant à l'héritage de la tradition. Dans ce cas, aucune compréhension n'est permise, la différence portée volontairement par les œuvres contemporaines n'étant pas réellement comprise en tant que différence.

Ici encore, c'est la communication entre diffuseurs de l'art contemporain et journalistes qui fait toute la différence. Le champ d'expression de l'art actuel est un domaine complexe, délicat à appréhender, comme nous avons pu le constater dans la première partie de ce document. En outre, toutes les régions ne peuvent se prévaloir de « disposer » de journalistes eux-mêmes amateurs d'art. Si l'art contemporain est ancré dans la société et ses évolutions, s'il exprime ses aspirations et ses contradictions, si ses œuvres sont source d'expériences esthétiques riches et diversifiées, encore faut-il avoir les mots pour le dire et guider les non-initiés dans leur rencontre avec ces productions novatrices, en évitant tout discours creux et standardisé, adaptable à n'importe quel type de production artistique.

« Les 10 jours de l'art contemporain » exprimaient la volonté de mettre en commun, de coordonner, de relier une multitude d'initiatives afin d'agir concrètement. Il s'agissait notamment de rompre avec des modes de fréquentation des œuvres qui paraissaient trop cérébraux et trop conventionnels. Cette implication forte de l'État dans la diffusion culturelle constituait un enjeu politique important. La médiation culturelle s'inscrivait dans les stratégies des acteurs politiques exprimant leur volonté de démocratiser l'accès à l'art contemporain. L'ensemble des institutions en charge de transmettre la médiation de l'appartenance furent sollicitées. Dans ce processus, l'art et la participation aux formes

esthétiques cessent de constituer des facteurs de clivage social, des éléments structurant l'identité des classes sociales. Faisant l'objet d'une fête populaire, l'art contemporain est désigné comme symbole d'appartenance pour l'ensemble de la population, il est transformé en média par cette événementialisation. « L'art pour un petit nombre » mue vers le concept de « culture pour tous ». La vie culturelle devient inséparable de la vie quotidienne. L'art contemporain se tisse plus intimement au quotidien. Il s'adresse à la totalité des publics, c'est-à-dire à toute une cité, et son intégration à l'espace public favorise la reconnaissance de l'artiste et de la création contemporaine ainsi que la réception de nouveaux publics. Cependant, si la volonté étatique de changer de paradigme s'exprime clairement, la confiscation dans certaines régions de cette manifestation démocratique au profit d'opérations tournées vers l'élite rend inopérante une médiation incapable de rendre compte d'un enchevêtrement des activités culturelles avec le reste des activités humaines, d'une invitation au partage et à la construction commune.

L'activité culturelle a besoin de perspectives longues. Le dialogue avec les images demande une certaine éducation du regard et une approche dans le temps paraît fondamentale. Dominique Marchès, directeur du centre d'art contemporain de Vassivière, en Limousin, est convaincu qu'il est impossible de « *faire apprécier l'art contemporain à des gens par une sorte d'effet instantané [...]. Il faut au contraire beaucoup de temps. C'est un véritable apprentissage, comme pour les enfants qui découvrent progressivement le corps, les sensations, ce qui les entoure.* »³¹⁹ Il paraît alors légitime que certains professionnels gardent un silence circonspect face à une manifestation « racoleuse », risquant l'amalgame entre culture et loisirs. Cependant, si elle avait bénéficié de délais plus raisonnables et d'une conviction véritable, partagée par tous les acteurs, cette opération aurait sans doute pu concourir à une médiation significative de l'art contemporain auprès du grand public sur l'ensemble du territoire. Il est possible d'interpeller un public large sur des questions pointues. Ce ne peut être que le résultat de l'investissement de nombreux acteurs, comme l'a montré l'exemple de la Lorraine. Dans cette région, la presse s'est jointe aux lieux de diffusion pour tenter de faire émerger une certaine ouverture d'esprit vis

³¹⁹ Interview publié dans la *Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication*, n° 32.- mercredi 1^{er} juillet 1998

à vis de l'art, permettant au public d'envisager la production contemporaine avec moins d'*a priori*.

Une logique de réseau préside donc à la médiation de l'art contemporain faisant écho au processus permettant l'établissement de la reconnaissance artistique. C'est la visibilité de l'artiste, sa présence au sein du réseau international de diffusion de l'art qui lui permet d'accéder à la reconnaissance artistique. De même, la lisibilité et la validité de la médiation dépendent de sa visibilité sociale. C'est par une logique de réseau que s'opère la diffusion régionale et locale des représentations et des formes artistiques. Ces dernières se dotent d'une assise solide à partir du moment où leur présence au sein de l'espace public s'établit aux différents points de ce réseau. Ainsi, au niveau local et régional, la diffusion constitue l'identité des acteurs, façonne leur perception par le public tout en construisant leur légitimation. Au fil des étapes successives de l'évaluation – des étapes qui en entraînent d'autres ou subissent une influence réciproque – s'établit la légitimation des acteurs de l'activité médiatrice et de l'activité artistique qu'ils supportent.

Il n'y a pas de recette miracle pour assurer à un événement artistique une médiatisation dense, de qualité, produisant des conditions favorables à l'intégration de l'art contemporain dans l'espace public en tant que symbole d'appartenance à la société. En revanche, notre analyse a montré que le dynamisme, les actions sortant des sentiers battus, les volontés individuelles ou collectives exprimées dans un enthousiasme moteur de réalisations proches des non-initiés attirent la presse et font l'objet des commentaires les plus complets et les plus laudateurs. À l'opposé, l'annonce artificielle d'un investissement politique significatif dans la démocratisation de l'art contemporain peut nuire à l'appropriation de cette production. La presse régionale met le discours à l'épreuve des faits. Elle recherche l'expression factuelle des promesses énoncées qui seule confirme cet engagement et lui donne consistance sur le territoire circonscrit de sa diffusion. Lorsque cette annonce s'avère disproportionnée par rapport à ses effets, la recherche des raisons expliquant cette situation rend compte de manière quasi systématique de l'ambivalence des jugements sur l'art contemporain.

Il semble donc que pour bénéficier d'une lisibilité nouvelle et d'une intégration au sein d'un univers symbolique porteur de légitimation, l'art contemporain ait besoin d'élan, de propositions nouvelles apportées par ses diffuseurs. Le caractère élitiste demeure un élément intrinsèque à sa perception. La presse n'est prête à renoncer à cette thématique qu'au prix d'un effort soutenu et remarquable des acteurs du monde l'art ; un effort portant tant sur les modalités de mise en présence de l'art contemporain dans l'espace public que sur une médiation dirigée en première instance vers les médias qui présentent ces actions au plus grand nombre. Les personnes chargées d'établir les contacts avec la presse doivent savoir anticiper les besoins d'information des journalistes afin de leur fournir le savoir, les explications et, parfois, la traduction de la langue des experts dans celle des profanes leur donnant ainsi les moyens d'écrire sur des sujets complexes avec pertinence et clarté. Pour ce faire, il est nécessaire que les acteurs du monde de l'art contemporain sortent de leur réserve, prennent en compte toutes les difficultés inhérentes pour le grand public à la réception des œuvres actuelles.

Il serait alors intéressant de confronter cette situation française à d'autres contextes de médiatisation, d'étudier les modes de médiation proposés par la presse au sein d'organes étrangers, afin de mesurer par exemple l'importance des thèmes ici relevés dans d'autres contextes de diffusion de l'art actuel. La tradition est une notion très importante en France et l'intervention de l'État dans le domaine culturel constitue un facteur déterminant dans la façon dont les médias traitent de la production plastique contemporaine. L'analyse de situations étrangères peut permettre une critique plus poussée, nourrie de la confrontation à d'autres modes de médiation. Une telle étude pourrait fournir des pistes intéressantes pour une véritable démocratisation de l'art contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons choisi de diviser notre bibliographie en huit thèmes :

- L'art
- L'art contemporain
- La réception esthétique
- Le grand public et l'art contemporain
- Le système de diffusion de l'art contemporain
- Les politiques culturelles
- Art et médias
- La presse

Notre recherche documentaire fut clôturée à la fin du mois de mai 1999.

Cette bibliographie ne prétend pas à l'exhaustivité, mais elle tend à fournir la liste la plus complète possible des ouvrages utiles à une étude sur le sujet ici traité.

L'ART

- ☞ BIALOSTOCKI (Jan) .- « Crises et fulgurations de l'art », in *Diogène*, n° 133 .- Paris : Éd. Gallimard .- janv.-mars 1986, pp. 3-22
- 📖 DUBUFFET (Jean) .- *L'homme du commun à l'ouvrage* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Idées .- 1973, 442 p.
- 📖 FRANCASTEL (Pierre) .- *Art et technique : au XIX^e et XX^e siècles* .- Paris : Éd. Gallimard .- 1988, 293 p.
- ☞ GEERTZ (Clifford C.) .- « L'art en tant que système culturel », in *Savoir local savoir global, Les lieux du savoir* .- trad. de l'anglais par Denise Paulme .- Paris : Presses Universitaires de France, coll. Sociologie d'aujourd'hui .- 1986, pp. 119-151
- ☞ HADJINICOLAOU (Nicos) .- « “La liberté guidant le peuple” de Delacroix devant son premier public », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°28 .- Paris : Éd. de Minuit .- Juin 1979, pp. 3-26

L'ART CONTEMPORAIN

- 📖 BAUDRILLARD (Jean) .- *Le complot de l'art* .- Paris : Éd. Sens & Tonka, coll. Morsure .- 1997, 29 p.
- 📄 BOUGNOUX (Daniel) .- « Sur la mort annoncée de l'art, et les moyens d'y parvenir », in *Esprit* .- n°185 .- octobre 1992, pp.30-42
- 📖 CAUQUELIN (Anne) .- *L'art contemporain* .- Paris : Éd. Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ? .- 1992, 127 p.
- 📖 CHALUMEAU (Jean-Luc) .- *Histoire critique de l'art contemporain* .- Paris : Klincksieck (Études) .- 1994, 163 p.
- 📖 CHALUMEAU (Jean-Luc) .- *Lectures de l'art* .- Éd. du Chêne .- 1991, 239 p.
- 📄 KOSUTH (Joseph), « Art after Philosophy », in *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1990.
- 📖 MILLET (Catherine) .- *L'art contemporain* .- Éd. Flammarion, Coll. Dominos .- 1997, 126 p.
- 📖 TIBERGHEIN (Gilles A.) .- *Land Art* .- Paris : Éd. Carré .- 1993, 260 p.

LA RECEPTION ESTHÉTIQUE

- 📖 ADORNO (Theodor Wiesengrund) .- *Théorie esthétique* .- trad. de l'allemand par Marc Jimenez .- Paris : Éd. Klincksieck, coll. Esthétique .- 1989, 464 p.
- 📖 CHALUMEAU (Jean-Luc) .- *Les théories de l'art* .- Paris : Librairie Vuibert .- 1994, 137 p.
- 📖 ECO (Umberto) .- *L'Œuvre ouverte* .- Paris : Éd. du Seuil .- 1965, 315p.
- 📄 GAMBONI (Dario) .- « L'iconoclasme contemporain, le goût vulgaire et le "non-public" », in *Sociologie de l'art*, sous la direction de R. Moulin, Documentation française, 1986
- 📖 JAUSS (Hans Robert) .- *Pour une esthétique de la réception* .- trad. de l'allemand par Claude Maillard .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Tel .- 1996 (1^{ère} éd. 1978), 333 p.

- 📖 JIMENEZ (Marc) .- *Qu'est-ce que l'esthétique ?* .- Paris : Éd. Gallimard, coll Folio/essais .- 1997, 448 p.
- 📖 KANT (Emmanuel) .- *Critique de la faculté de juger* .- Paris : Éd. Vrin .- 1965, trad. A. Philonenko, 308 p.
- 📖 KESSLER (Mathieu) .- *Les antinomies de l'art contemporain* .- Paris : Presses Universitaires de France, coll. Puf .- 1999, 235 p.
- 📖 MICHAUD (Yves) .- *Critères esthétiques et jugement du goût* .- Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon .- 1999, 125 p.
- 📄 PASSERON (René) .- « La liberté s'apprend », in *Le Monde de l'éducation, de la culture et de la formation*, n° 243 .- décembre 1996
- 📖 ROCHLITZ (Rainer) .- *L'art au banc d'essai, Esthétique et critique* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. nrf essais .- 1998, 473 p.
- 📖 SHUSTERMAN (R.) .- *L'Art à l'état vif : La pensée pragmatique et l'esthétique populaire* .- Paris : Éd. de Minuit .- 1992
- 📖 STEINER (George) .- *Réelles présences, Les arts du sens* .- trad. de l'anglais par Michel R. de PAUW .- Paris : Éd. Gallimard .- 1991, 286 p.

LE GRAND PUBLIC ET L'ART CONTEMPORAIN

- 📖 DONNAT (Olivier) .- *Les pratiques culturelles des Français, Enquête 1997*, Ministère de la culture et de la communication (Dep) .- Paris : La documentation française .- 1998
- 📖 DONNAT (Olivier) .- *Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme* .- Paris : Éd. la Découverte .- 1994, 368 p.
- 📄 HEINICH (Nathalie) .- « Gérer l'inconciliable : les médiateurs culturels entre consensus politique et dissensions artistique », in *Res publica & culture* .- Éd. Ville de Montreuil et Drac Ile-de-France .- 1993
- 📄 HEINICH (Nathalie) .- Retranscription d'une conférence s'inscrivant dans le cadre de l'étude réalisée pour la DAP sur « Les rejets de l'art contemporain » .- 15 p.
- 📄 RAOULT (Sophie) .- Conclusion du dossier portant sur l'étude des publics du Centre Georges Pompidou .- Mars 1996, p.12 (disponible à l'Observatoire du public)

- ☞ « Les Français et l'art », in *Beaux Arts*, n°100 .- avril 1992, pp.50-71
- ☞ Sondage sur le goût des Français en peinture, commandé à l'Institut Network par la galerie le *Passage de Retz* à Paris .- AFP 041009, oct. 1995

LE SYSTÈME DE DIFFUSION DE L'ART CONTEMPORAIN

→ Ouvrages généraux

- ☞ AMOUROUX (Éric) *et alii* .- *De a à z, les centres d'art contemporain* .- Paris : DCA/Flammarion 4 .- 1994, 400 p.
- ☞ BECKER (Howard S.) .- *Les mondes de l'art* .- trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort .- Paris : Éd. Flammarion .- 1988 (1^{ère} éd. en anglais 1982), 379 p.
- ☞ CAILLET (Élisabeth) avec la collaboration de Évelyne LEHALLE.- *À l'Approche du Musée, la Médiation culturelle* .- Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. Muséologies .- 1995, 306 p.
- ☞ HOLLEIN (Hans) .- « Francfort : Museum für Moderne Kunst » in *Art Press* n°158 .- 1991
- ☞ MERCILLON (Henri) .- « Le marché de l'art contemporain », in *Commentaire*, n° 79 .- Paris : Éd. Plon .- Automne 1997, pp. 623-632
- ☞ MICHAUD (Yves) .- *L'Artiste et les Commissaires* .- Nîmes : Éd. J. Chambon .- 1990, 140 p.
- ☞ MOLLARD (Claude) .- *Le Mythe de Babel : l'artiste et le système* .- Paris, Grasset .- 1984, 336 p.
- ☞ MOULIN (Raymonde) .- *L'artiste, l'institution et le marché* .- Éd. Flammarion .- 1997, 1^{ère} éd. 1992, 437 p.
- ☞ MOULIN (Raymonde) .- *De la valeur de l'art* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1995, 286 p.
- ☞ PIGUET (Philippe) .- *Art contemporain, Situations et réseaux* .- Paris : Association Française d'Action Artistique – Ministère des Affaires Étrangères .- 1998, 183 p.
- ☞ PIGUET (Philippe) .- *Guide des lieux de l'art contemporain en France* .- Paris : Société nouvelle Adam Biro .- 1998, 223 p.

- 📖 POMMEREHNE (Walter), et FREY (Bruno) .- *La culture a-t-elle un prix ? Essai sur l'économie de l'art* .- Paris : Éd. Plon .- 1993, 289 p.
- 📖 RAMIREZ (Juan Antonio) .- *Les usines à valeurs. Écosystème des arts et explosion de l'histoire de l'art* .- Marseille : Éd. Jacqueline Chambon, trad. de l'espagnol par J.T. Guillot .- 1995, 141 p.
- 📖 WHITE (H. et C.) .- *La carrière des peintres au XIX^e siècle* .- trad. franç. Antoine Jaccottet .- Paris : Flammarion .- 1991, 1^{ère} éd. 1965, 166 p.
- 📄 GIRARD (Joël) et MARTIN (Christophe) .- « L'art en Rhône-Alpes, Radioscopie d'une région », in *Beaux-Arts magazine*, n° 141 .- janvier 1996, pp. 85-93

⇒ Documents émanant du milieu professionnel

- 📄 DE CANCHY (Jean-François) .- « Les fonds régionaux d'art contemporain : 11 500 œuvres réalisées par 2 500 artistes », in *Lettre d'information*, n°30 -. Ministère de la Culture et de la Communication .- mercredi 3 juin 1998
- 📄 PASSINI (Maryline) .- « La commande publique » in *arts info* .- Paris : Centre national d'arts plastiques .- 1995, 10 p. (disponible à la DAP)
- 📄 RENEAU (Olivier) .- « À la recherche de la commande publique », in *Technikart* hors série n°1 .- Éd. Ideo Clean .- 1997, 47 p.
- 📄 *Art Information* .- éd. par Cornélia Sontag, Centre national des arts plastiques, ministère de la Culture .- Paris : Delpha Edition .- 1990-1991, 10 p.
- 📄 *Chronique d'une commande publique en Ile-de-France*.- publié par la DRAC Île-de-France et la ville de Choisy-le-Roi .- avril 1996 (disponible à la DRAC)
- 📄 Délégation aux arts plastiques .- *Rapport d'activités 1995*, 72 p.
- 📄 *Policultures* .- Centre national des arts plastiques -. 19/08/1997, 4 p.

LES POLITIQUES CULTURELLES

- 📄 BOURE (R.), LEFEBRE (A.) .- « Réflexions à propos du système de production culturelle territoriale », in *Approches de la production culturelle territoriale* .- GRICC .- 1989
- 📖 CAUNE (Jean) .- *La culture en action, De Vilar à Lang : le sens perdu* .- Grenoble : PUG, coll. Communication, Médias et Société .- 1992, 368 p.
- 📖 CHARPENTREAU (Jacques) .- *Pour une politique culturelle* .- Paris : Les Éditions ouvrières, coll. Vivre son temps .- 1967, 230 p.
- 📖 CLAIR (Jean) .- *Le paradoxe du conservateur* .- Éd. l'Echoppe .- 1988, 52 p.
- 📄 DAGEN (Philippe), GUERRIN (Michel) et DE ROUX (Emmanuel) .- L'art et l'État », in *Le Monde* .- Mardi 25 mai 1993, p. 17
- 📖 DECHARTRE (Philippe) (rapport présenté par) .- *Événements culturels et développement local*, Avis et Rapports du Conseil Economique et Social .- Paris : Les éditions des Journaux officiels .- 1998, 229 p.
- 📖 DOMENACH (Jean-Marie) .- *Le développement culturel* .- Paris : Ministère de la culture .- déc. 1971, 48 p.
- 📖 DOMENACH (Jean-Marie) .- *Le crépuscule de la culture française ?* .- Paris : Éd. Plon .- 1995, 209 p.
- 📄 DONNAT (Olivier) .- « L'État et la culture, de la Révolution à 1959 », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996
- 📄 DONNAT (Olivier) .- « Politique culturelle et débat sur la culture », in *Esprit*, n° 11 .- novembre 1988
- 📄 GIRARD (Augustin) avec la collaboration de Geneviève GENTIL .- *Développement culturel, Expériences et politiques* .- Éd. Dalloz/Unesco .- 1982 (1^{ère} éd. 1972), 166 p.
- 📄 FOULON (Charles-Louis) .- « L'État et le gouvernement des Affaires culturelles de 1959 à 1974 », in *Culture et société* .- Paris : La documentation française, Cahiers français, n° 260 .- mars-avril 1993, 120 p.
- 📖 FUMAROLI (Marc) .- *L'État culturel, Essai sur une religion moderne* .- Paris : Éd. de Fallois .- 1991, 305 p.
- 📖 MALRAUX (André) .- *Le musée imaginaire* .- Éd. Gallimard, coll. Folio Essais .- 1996, 285 p.

- 📖 MAYOL (Pierre) .- « L'enjeu culturel », in *Inter-Régions* n° 54 .- septembre 1992, p. 21
- 📖 MESNARD (André-Hubert) .- « Le service public culturel et son organisation », in *Institutions et vie culturelles* .- Paris : La documentation française, coll. Les notices .- 1996
- 📖 MICHAUD (Yves) .- « L'art éclaté et le rôle de l'État », in *Le Monde* .- 24/12/1992, p.2
- 📖 MILNER (Jean-Claude) .- *Le salaire de l'idéal, La Théorie des classes et de la culture au XX^e siècle* .- Paris : Éd. du Seuil, coll. Essais .- 1997, 119 p.
- 📖 MONGIN (Olivier) .- « Les hommes de l'art et les autres, Le débat sur l'art contemporain, acte II », in *Esprit* n° 239 .- janvier 1998, pp. 159-177
- 📖 MONTFORT (Jean-Michel) et DE VARINE (Hugues) .- *Ville, culture et développement, L'art de la manière* .- Paris : Éd. Syros .- 1995
- 📖 MOULINIER (Pierre) .- *Politique culturelle et décentralisation* .- Paris : Éd. du CNFPT .- 1995, 303 p.
- 📖 ORY (Pascal) .- *L'aventure culturelle française, 1945-1989* .- Paris : Éd. Flammarion .- 1989, 241 p.
- 📖 RENARD (Jacques) .- *L'élan culturel, La France en mouvement* .- Paris : Presses Universitaires de France, coll. Politique d'aujourd'hui .- 1987
- 📖 RIGAUD (Jacques) .- *Pour une refondation de la politique culturelle, Rapport au ministre de la Culture* .- Paris : La documentation française, coll. des rapports officiels .- 1996, 201 p.
- 📖 RIGAUD (Jacques) .- *La culture pour vivre* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Idées .- 1975, 442 p.
- 📖 RIOUX (Jean-Pierre), SIRINELLI (Jean-François) (sous la direction de) .- *Les politiques culturelles municipales, Éléments pour une approche historique* .- Paris : CNRS, Cahier de l'IHTP, n° 16 .- septembre 1990
- 📖 ROBATEL (Nathalie) .- « L'État et les arts plastiques », in *Regards sur l'actualité*, n° 193 .- Paris : La documentation française .- juil.-août 1993, pp. 31-46
- 📖 URFALINO (Philippe) .- *L'invention de la politique culturelle* .- Paris : La documentation française .- 1996
- 📖 URFALINO (Philippe) .- « Les politiques culturelles, mécénat caché et académies invisibles », in *L'Année sociologique*, t. 39 .- 1989, pp. 81-109

ART ET MÉDIAS

- 📖 ALLEZAUD (Robert) (sous la direction de) .- *Art et communication* .- actes du colloque en Sorbonne organisé par R. Allezaud .- Paris : Éd. Osiris .- décembre 1986, 156 p.
- 📖 ARENDT (Hannah) .- *La crise de la culture, Huit exercices de pensée politique* .- trad. de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Folio Essais .- 1972, 380 p.
- 📖 BALLE (Francis) et CAZENEUVE (Jean) .- « L'information collective et les mass media », in *Encyclopédie de la sociologie, Le présent en question* .- Éd. Larousse .- 1975, pp.305-345
- 📖 BALLE (Francis) .- *Médias et Société* .- Paris : Éd. Montchrestien, coll. Université nouvelle .- 1980 (2^{ème} éd. entièrement refondue), 750 p.
- 📖 BAUDRILLARD (Jean) .- *La société de consommation, ses mythes, ses structures* .- Éd. Gallimard, coll. Idées .- 1974, 316 p.
- 📖 BAUDRILLARD (Jean) .- *Simulacres et Simulation* .- Éd. Galilée, coll. Débats .- 1981, 256 p.
- 📖 BEAUD (Paul) .- *La société de connivence, Media, médiations et classes sociales* .- Paris : Éd. Aubier Montaigne, coll. Res Babel .- 1984, 382 p.
- 📖 BELLAVANCE (Guy) .- « Démocratisation culturelle et commercialisation des arts. Un bilan critique des enquêtes sur le public des arts au Québec » .- *Loisir et Société / Society and Leisure* .- 1994, 17,2, pp. 305-348
- 📖 BENJAMIN (Walter) .- « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique », in *L'homme, le langage et la culture* .- Paris : Éd. Denoël-Gonthier, coll. Médiations .- 1971, pp. 137-181
- 📖 BERGER (René) .- *Art et communication* .- Éd. Casterman, coll. Mutations, Orientations .- 1972
- 📖 BOURDIEU (Pierre) .- *La distinction, critique sociale du jugement* .- Paris : Éd. de Minuit, coll. Le sens commun .- 1979, 672 p.
- 📖 BOURDIEU (Pierre) et DARDEL (Alain) .- *L'amour de l'art* .- Éd. de Minuit .- 1969, 248 p.
- 📖 BOURDON (Jérôme) .- « Télévision et culture : un mariage raté », in *Les affaires culturelles du temps de Jacques Duhamel* .- Paris : La Documentation française .- 1995

- ☞ CARTON (Luc) .- « Culture et démocratie, questions aux auteurs », in *Enseignement, formation, culture* .- Bruxelles : Éd. FTU .- 1993, pp. 147-160
- 📖 CAUNE (Jean) .- *Culture et Communication, Convergences théoriques et lieux de médiation* .- Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, coll. La Communication en Plus .- 1995, 135 p.
- 📖 CERTEAU (Michel de) .- *La culture au pluriel* .- Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10-18 » .- 1974, 313 p.
- 📖 DEBORD (Guy) .- *La société du spectacle* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Blanche .- 1992 (1^{ère} éd. 1967), 167 p.
- 📖 DEBRAY (Régis) .- *Cours de médiologie générale* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées .- 1991, 395 p.
- 📖 DOLLOT (Louis) .- *Culture individuelle et culture de masse* .- Paris : PUF, coll. Que sais-je ? .- 1993 (1^{ère} éd. 1974), 124 p.
- 📖 ERZENSBERGER (Hanz Magnus) .- *Culture ou mise en condition ?* .- trad. de l'allemand par Bernard Lortholary .- Paris : Union générale d'éditions, coll. « 10-18 » .- 1973 (1^{ère} éd. 1965), 440 p.
- 📖 FINKIELKRAUT (Alain) .- *La défaite de la pensée* .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Blanche .- 1987, 168 p.
- ☞ FORESTA (Don) / MERGIER (Alain) / SEREXHE (Bernhard) .- *Le Nouvel espace de communication, interface avec la culture et la création artistique* .- Etude réalisée par le conseil de l'Europe .- septembre 1995, 63 p.
- 📖 FRIEDMANN (Georges) .- *Ces merveilleux instruments, Essai sur les communications de masse* .- Paris : Éd. Denoël-Gonthiers, coll. Médiations .- 1979, 320 p.
- 📖 FRYE (Northrop) .- *La culture face aux media* .- Essai trad. de l'anglais .- Tours : Mame .- 1969, 116 p.
- ☞ GIRARD (Augustin) .- « Industries culturelles », in *Futuribles* .- sept.- oct. 1978, pp. 597-605
- 📖 GLEIZAL (Jean-Jacques) .- *La médiation artistique, essai de problématisation et perspectives de recherche* .- Grenoble : Éd. Cerat .- 1988, 118 p.
- 📖 GOLDMANN (Lucien) .- *La création culturelle dans la société moderne* .- Paris : Éd. Denoël-Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations .- 1971, 184 p.

- 📖 GRITTI (Jules) .- *Culture et techniques de masse* .- Éd. Casterman, coll. Le monde et l'esprit .- 1967, 117 p.
- 📖 GRITTI (Jules) .- *Feu sur les médias - Faits et symboles* .- Paris : Éd. Centurion, coll. Fréquences .- Paris, 1992, 161 p.
- 📖 GUYOT (Brigitte) .- *L'information culturelle, Un exemple : « Rouge et Noir », organe de la Maison de la Culture de Grenoble* .- Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble .- 1980, 220 p.
- 📄 HENNION (Antoine) .- « De l'étude des médias à l'analyse de la médiation : esquisse d'une problématique », in *Mediapouvoirs* n° 20 .- Paris : Mediapouvoirs .- oct-nov-déc. 1990, pp. 39-52
- 📖 HORKHEIMER (Max) et ADORNO (Theodor Wiesengrund) .- *La Dialectique de la raison* .- trad. de l'alld par Éliane Kaufholz .- Éd. Gallimard .- 1989 (1^{ère} éd. en alld. 1944, 1974 pour la traduction française), 294 p.
- 📄 JOUËT (Josianne) .- « Pratiques de communication : figures de la médiation », in *Réseaux* n°60 .- Paris : Cnet .- Juillet-Août 1993
- 📖 KARMITZ (Marin) .- *La création face aux systèmes de diffusion*, Commissariat général au Plan .- Paris : Éd. La Documentation française .- 1993, 142 p.
- 📖 LAMIZET (Bernard) .- *Les lieux de la communication* .- Liège : Éd. Mardaga, coll. Philosophie et Langage .- 1992, 347 p.
- 📄 LEFEBVRE (Alain) .- « Technologies culturelles et rhétorique de la démocratisation », in *Hermès* 20 .- CNRS Éditions .- 1997, pp. 67-76
- 📖 LÉVI-STRAUSS (Claude) .- *La Pensée sauvage* .- Paris : Éd. Plon .- 1962, 408 p.
- 📄 MACE (Éric) .- « La programmation de la réception : une sociologie critique des contenus », in *Réseaux* n°63 .- janv.-fév. 1994, pp. 41-58
- 📖 MARCUSE (Herbert) .- *Culture et société* .- trad. de Gérard Billy, Daniel Bresson et Jean-Baptiste Grasset .- Paris : Éd. de Minuit, coll. Le Sens commun .- 1970 (1^{ère} éd. en alld 1965), 387 p.
- 📖 MARCUSE (Herbert) .- *L'homme unidimensionnel, Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* .- trad. de l'anglais par M. Wittig et l'auteur .- Paris : Éd. de Minuit, coll. Arguments .- 1968, 288 p.
- 📄 MARTELANC (Iono) .- « Les droits culturels et les moyens d'information », in *Les droits culturels en tant que droits de l'homme* .- Paris : Unesco .- 1970, pp. 62-67

- 📖 MARTIN (Michèle) .- *Communication et Médias de masse - Culture, domination et opposition* .- Éd. Presses de l'Université du Québec, coll. Communication et Société .- 1991, 445 p.
- 📖 MATTELART (Armand) et PIEMME (Jean-Marie) .- *Télévision, enjeux sans frontières, Industries culturelles et politiques de la communication* .- Grenoble : PUG, coll. Media et Compagnie(s) .- 1980, 231 p.
- 📖 MATTELART (Armand) et STOURDZÉ (Yves) .- *Technologie, Culture et Communication, Rapport au ministre de la Recherche et de l'Industrie* .- Paris : Éd. La Documentation française, coll. des rapports officiels .- 1982, 214 p.
- 📖 MICHEL (Jean-Luc) .- *La distanciation, Essai sur la société médiatique* .- Paris : Éd. L'Harmattan .- 1992, 368 p.
- 📖 MIÈGE (Bernard) .- *La société conquise par la communication. Tome I : Logiques sociales* .- Grenoble : PUG, coll. Communication, Médias et Sociétés .- 1996 (1^{ère} éd. 1989), 226 p.
- 📖 MOLES (Abraham A.) .- *Sociodynamique de la culture* .- Paris : Éd. Mouton .- 1971 (1^{ère} éd. 1967), 324 p.
- 📖 MOLES (Abraham A.) .- *Théorie structurale de la communication et société* .- Paris : Éd. Masson, coll. Technique et Scientifique des Télécommunications .- 1986, 295 p.
- 📖 MOLES (Abraham A.) .- *Théorie de l'information et perception esthétique* .- Paris : Éd. Denoël .- 1972, 328 p.
- 📖 MORIN (Edgard) .- *L'esprit du temps, Essai sur la culture de masse* .- Éd. Grasset, *Nécrose* volume 1.- 1962, 288 p. .- volume 2 .- 1975, 272 p.
- 📖 MORIN (Edgar) .- *Les stars* .- Paris : Éd. du Seuil, coll. Points .- 1972 (1^{ère} éd. 1957), 188 p.
- 📖 NIETZSCHE (Friedrich Wilhelm) .- *Le crépuscule des idoles* .- trad. de l'allemand par Henri Albert .- Éd. Flammarion, coll. Garnier-Flammarion .- 1985, 256 p.
- 📖 NOËL (Bernard) .- *La castration mentale* .- Paris : P.O.L. .- 1997, 167 p.
- 📖 PETERSON (Theodor) .- « From mass media to class media », traduit et présenté dans *Sociologie de l'information* .- Paris : Librairie Larousse .- 1973, pp. 177-185
- 📖 PREDAL (René) .- *La critique des spectacles, guide du centre de formation et de perfectionnement des journalistes* .- Paris .- 1988
- 📖 PRONOVOST (Gilles) .- *Médias et Pratiques culturelles* .- Grenoble : PUG, coll. La Communication en plus .- 1996, 103 p.

- 📖 QUÉRÉ (Louis) .- *Des miroirs équivoques, Aux origines de la communication moderne* .- Paris : Éd. Aubier Montaigne, coll. Babel .- 1982, 214 p.
- 📖 REVOL (Jean) .- *Faut-il décourager les arts ?* .- Paris : Éd. La différence .- 1994, 334 p.
- 📖 ROUX (Jean-Louis) (textes réunis et présentés par) .- *Critiquer la critique ? Culture et médias, l'impossible mariage de raison* .- Grenoble : Éd. Ellug .- 1994, 174 p.
- 📖 SILBERMANN (Alphons) .- *Communication de masse, éléments de sociologie empirique* .- trad. de Michel Pervot .- Paris : Éd. Hachette Université, coll. Langue, Linguistique, Communication .- 1981, 125 p.
- 📖 STÉPHANE (Bernard) .- *La Critique, Examen critique des arts* .- Paris : Éd. Economica .- 1995, 110 p.
- 📄 THIBAUD (Paul) .- « De l'information à l'action culturelle », in *Esprit* 1 .- janv. 1971, pp. 383-399
- 📖 THIBAUDET (Albert) .- *Physiologie de la critique* .- Éd. Nizet .- 1962 (1^{ère} éd. 1930), 216 p.
- 📖 Educationnal policies Commission .- *Les Moyens d'information modernes et l'éducation des masses* .- Nex York : International Editions, Inc. .- 1963, 163 p.
- 📖 WOLFE (Tom) .- *Le Mot peint* .- trad. de l'anglais par Léo Lack .- Paris : Éd. Gallimard, coll. Les Essais CCV .- 1978 (1^{ère} éd. en anglais 1975), 124 p.
- 📄 WOLINSKI (Natacha) .- « Vu à la télé », in *Beaux-Arts*, n° 160 .- sept. 1997, pp. 96-105

LA PRESSE

- 📖 FURET (Claude) .- *Le titre, Pour donner envie de lire* .- Paris : Éd. Du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes .- 1995, 118 p.
- 📖 MATHIEN (Michel) .- *La presse quotidienne régionale* .- Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ? .- 1993 (1^{ère} éd. 1983), 127 p.
- 📖 MOUILLAUD (Maurice) et TÉTU (Jean-François) .- *Le journal quotidien* .- Lyon : Presses Universitaires de Lyon .- 1989, 204 p.

TABLE DES ANNEXES

* Annexe 1 Affiche accompagnant « Les 10 jours de l'art contemporain »	Page 2
* Annexe 2 Les quotidiens nationaux et régionaux de notre corpus	Page 3
* Annexe 3 Tableau récapitulatif des nombres d'articles et d'actions par région	Page 6
* Annexe 4 Guide d'entretien	Page 8
* Annexe 5 Intensité et durée de l'information portant sur « Les 10 jours de l'art contemporain »	Page 10
* Annexe 6 Thèmes retenus pour l'analyse de contenu	Page 13
* Annexe 7 Grille utilisée pour l'analyse thématique	Page 15
* Annexe 8 Grille utilisée pour l'analyse d'assertion évaluative	Page 17
* Annexe 9 Échelles construites à partir des objets d'attitudes	Page 19
* Annexe 10 Durée et intensité de l'information en Aquitaine et en Alsace	Page 50
* Annexe 11 Durée et intensité de l'information en Rhône-Alpes, Provence-Alpes-Côte d'Azur et Bourgogne	Page 52
* ANNEXE 12 Durée et intensité de l'information en Midi-Pyrénées et en Languedoc-Roussillon	Page 54

*** Annexe 13**

Durée et intensité de l'information en Ile-de-France, Picardie
et Basse-Normandie

Page 56

*** Annexe 14**

Durée et intensité de l'information en Lorraine
et en Haute- Normandie

Page 58