

La médiation des publics dans les expositions d'art contemporain.

Magali Passoni

► **To cite this version:**

Magali Passoni. La médiation des publics dans les expositions d'art contemporain.. domain_shs.info.muse. 2009. <mem_00393603>

HAL Id: mem_00393603

https://memic.ccsd.cnrs.fr/mem_00393603

Submitted on 9 Jun 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction

Passionnée d'art contemporain, j'ai eu l'occasion, l'été dernier, de me rendre à l'exposition « *César, Anthologie par Jean Nouvel* » proposée par la Fondation Cartier¹. Cet évènement avait tout pour remporter un large succès : une remarquable collection d'œuvres d'un artiste célèbre, un commissaire médiatique, un lieu réputé et une publicité massive. Sans surprise les files d'attente interminables en témoignaient. J'étais alors accompagnée d'une amie ne montrant aucune appétence pour l'art contemporain, mais qui avait accepté de me suivre par curiosité. Je terminais la visite ravie, tandis que mon accompagnatrice, elle, exprimait un mélange d'incompréhension et de déception. La raison en était simple. Dans cette exposition on cherchait en vain, des explications ou des médiateurs, et pour couronner le tout, le seul texte disponible était absolument incompréhensible pour une personne non-avertie. Pendant que je réappréciais compressions et expansions, mon amie entretenait donc sa mauvaise image de l'art actuel. En définitive, cette expérience révèle, à mon sens, la double nécessité de prendre en compte la diversité du public et de mettre en œuvre une véritable médiation. C'est sur l'existence hypothétique de cette double exigence que se penche ce mémoire.

Cette anecdote ne suffit pas à expliquer le choix de ce sujet. Mon cursus universitaire dans le domaine artistique et mon goût personnel pour les arts plastiques, m'ont naturellement conduite à favoriser un thème en rapport avec la création contemporaine. Ce à quoi s'ajoute une attirance pour les musées laquelle se traduit par de fréquentes visites au sein de ces institutions. En outre, j'ai l'ambition de travailler à l'issue de ces études dans l'un de ces établissements. Par conséquent, ce mémoire est aussi un moyen d'intégrer le Master 2 professionnel, « *Médiations et ingénierie culturelle, arts actuels et muséologie* »² de l'université de Nice-Sophia Antipolis.

Etudier la place qu'occupe la médiation des publics dans la conception d'une exposition d'art contemporain, requiert d'explorer les notions de musée, de public, d'art contemporain et de médiation. La première partie de ce travail sera donc consacrée à une étude bibliographique de ces quatre thèmes. Car, en vérité, qu'appelle-t-on un musée, et quel rôle y joue l'exposition ? Il conviendra d'interroger l'histoire de cette institution, afin de comprendre la nature de ses rapports avec les visiteurs et les objectifs qu'elle poursuit, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'art contemporain. A propos du public, il nous faudra questionner, le concept de « Grand public » en raison de la

¹ « *César, Anthologie par Jean Nouvel* », exposition organisée du 8 juillet au 28 octobre 2008 par la Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Paris.

² Master 2 professionnel, spécialité « *Médiations et ingénierie culturelle, arts actuels et muséologie* », dirigée par Monsieur Paul Rasse, à l'université de Nice-Sophia Antipolis.

diversité des spectateurs évoquée précédemment. On verra quels enseignements ont apporté les études entreprises dans ce domaine depuis les années soixante. Subséquemment, il sera indispensable de se pencher sur la définition de l'art contemporain, de façon à saisir les relations qu'il entretient tant avec la population qu'avec l'institution muséale. Pour finir, on examinera les formes qu'empruntent aujourd'hui la muséologie et la muséographie dans ces expositions.

La seconde partie de ce mémoire rend compte des recherches menées quant à la réalité de la prise en compte des publics dans plusieurs expositions d'art contemporain du département des Alpes Maritimes. L'apparente pauvreté de la médiation mise en œuvre dans ces musées, m'a incitée à supposer que l'élaboration de leurs expositions s'affranchit largement de la considération des attentes, des besoins et des spécificités des visiteurs. Toutefois, on peut aussi imaginer que cette impression résulte d'une médiation discrète mais efficace, dont les modalités resteraient alors à découvrir. C'est pourquoi, afin de vérifier mon hypothèse, il est nécessaire d'étudier les pratiques des professionnels (médiateurs, conservateurs, chargés des publics), les dispositifs muséologiques conçus par ces derniers, tout comme la réception, par les différents visiteurs, du discours qui structure l'exposition.

Faute de temps, mon enquête s'est focalisée sur le rapport des professionnels au public. Elle a pris la forme d'une série d'entretiens avec ces personnes, complétée par mes observations personnelles. L'ensemble de ces éléments est ensuite analysé à la lumière des informations recueillies dans la première partie. On s'intéressera notamment au rôle que tient l'environnement du musée dans la construction de son public, ainsi qu'à l'obtention et à l'exploitation des études de ce dernier, qu'il s'agisse d'études officielles ou de connaissances empiriques. On verra également les procédés qu'emploient ces musées pour s'adresser à leurs visiteurs, aussi bien avant que pendant la visite. Enfin, on discutera des choix opérés par ces médiations en fonction des objectifs poursuivis par l'exposition.

Ces quelques pages ne prétendent pas établir de vérités absolues, mais se proposent d'entrouvrir quelques portes dans l'univers complexe mais fascinant des musées d'art contemporain. Puissent-elles ne pas se refermer trop vite.

A. Etat de la question

I. La logique des musées.

On cherche à comprendre en quoi les conditions de la naissance des musées puis leur évolution structurent leurs missions actuelles et par conséquent conditionnent leur rapport aux publics.

1. La naissance des musées.

L'histoire des musées est très ancienne, plusieurs ouvrages³ retracent cette évolution pour arriver à comprendre l'univers muséal qui nous entoure.

Le *mouseion* est le terme qui désigne le lieu consacré aux musées. La bibliothèque d'Alexandrie est ainsi souvent considérée comme le premier musée de l'histoire. Le roi Ptolémée Soter rêve d'y rassembler tous les livres de tous les peuples de la Terre afin de les copier, de les traduire en grec et de les donner à étudier aux meilleurs savants⁴. Davantage lieu de rencontre et de culture, elle réunira effectivement les intellectuels de l'époque, astronomes, géographes, mathématiciens, philologues ou poètes.

« Ce collège d'érudits philologues, poursuit Strabon, dispose de ressources communes, administrées par un prêtre, que les rois désignaient autrefois, que César désigne à présent⁵ », ce texte témoigne de ce que fut la bibliothèque d'Alexandrie en tant que principal foyer intellectuel de l'époque hellénistique. Mais son incendie mettra provisoirement un terme à cette démarche de collecte et de conservation des savoirs.

Néanmoins, il manquait à la bibliothèque d'Alexandrie l'une des principales fonctions des institutions muséales, à savoir la transmission du savoir à travers l'exposition d'objets.

Cependant, de l'Antiquité jusqu'au Moyen-âge, la volonté de rassembler les « trésors » religieux comme les œuvres d'art demeure omniprésente. L'époque hellénistique se tourne vers le passé, en quête de ses origines perdues, afin de retrouver l'essence même

³ Roland Schaer, André Gob et Noémie Drouguet, Paul Rasse.

⁴ Paul Rasse, *Le musée à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*, éd. l'Harmattan, 1999, p. 62.

⁵ Roland Schaer, *L'invention des musées*, n°187, éd. Découvertes Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1993, p.12.

de la création, élaborant de grandes collections à partir de copies de chefs d'œuvres classiques.

L'idée de « collectionnisme » moderne fait son apparition, grâce aux trésors des églises médiévales et des temples anciens qui deviennent pour les rois des collections inestimables. De très rares occasions se présenteront de montrer ces précieuses réserves aux pèlerins et au peuple. Pour bien comprendre les origines des musées, il convient d'analyser précisément la transition entre ces trésors et le concept de musée.

Vers la Renaissance, la pratique des collections fait son apparition sous l'impulsion des premières préoccupations humanistes. La passion pour les vestiges de l'antiquité gréco-romaine est telle que des fouilles archéologiques et des relevés topographiques sont réalisés. Les princes, tels Laurent de Médicis, enrichissent leur collection en rassemblant un grand nombre d'antiquités. Les sculptures découvertes sont considérées comme les premiers modèles du Beau, car dorénavant ce n'est plus seulement l'ancienneté qui fait la valeur d'une pièce, mais également sa qualité artistique. La sculpture et la peinture ayant toujours été considérées comme des savoirs artisanaux, atteignent le statut suprême d'arts libéraux⁶. Le roi de France, François 1^{er}, ordonne la réalisation de copies en bronze des œuvres antiques italiennes. Affirmant vouloir restituer « une Rome du nord », il rassemble ainsi une importante quantité de pièces, authentiques ou copiées, qui constitueront la base des collections royales dans le pavillon de chasse de Fontainebleau. Cette passion pour la sculpture antique franchira les frontières jusqu'en Angleterre et en Espagne. Ces collections des souverains commencent à être mises en valeur par la création de salles ouvertes à quelques rares privilégiés de la noblesse ou de la haute bourgeoisie.

A la même époque, les cabinets de curiosités apparaissent. Créés par des individus fortunés qui requièrent l'aide de scientifiques ou d'amateurs d'art, ils rassemblent confusément non plus seulement des textes, mais des peintures, des sculptures, et divers objets antiques comme des médailles ou des pièces, des coquillages, des herbiers, des minéraux, des fossiles, des insectes et les inévitables animaux empaillés. Tous partagent, dans l'esprit des collectionneurs, une certaine beauté naturelle ou artificielle. Il était ainsi possible d'y voir des fleurs exotiques venues de pays lointains mais aussi des animaux « monstrueux » dont la fascination revêtait essentiellement une dimension esthétique.

⁶ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, éd. Gallimard, 1992.

En fonction de la rareté des objets exposés, ces collections constituent rapidement un moyen de reconnaissance sociale. La monstration de l'inconnue ou la possession d'une pièce unique deviennent des motifs de fierté pour leurs propriétaires. Des visites guidées sont organisées, ancêtres des leçons de choses. Il se déploie une véritable publicité autour de ces cabinets afin d'attirer les visiteurs de marque susceptibles d'assurer la notoriété des lieux.

« Exciter leur curiosité, n'est-ce pas les amener, déjà par la pensée et dans la conversation, à imaginer qu'il y a au-delà des frontières du savoir, des espaces à conquérir, à explorer et à découvrir »⁷.

A la grande différence des bibliothèques, ces cabinets de curiosité sont des lieux de sociabilité, *« ils participent à l'émergence d'un espace public scientifique mettant en relation savants et érudits d'origines sociales et géographiques différentes »⁸.*

La constitution de collections conduit forcément à répertorier, classer, inventorier tous ces objets, et les Cabinets de curiosités sont les premiers à s'y atteler. Simultanément, on publie des catalogues qui inventorient la collection afin de faire connaître à la communauté scientifique l'étendue des découvertes. C'est précisément à cette époque que la Science sort des bibliothèques où l'avait confiné l'étude scolastique des textes des philosophes de l'antiquité. De nombreux collectionneurs sont d'ailleurs des savants reconnus.

Ces cabinets de curiosités organisent leur collection en quatre catégories :

- les objets créés ou modifiés par l'Homme comme les antiquités ou les œuvres d'art ;
- les créatures et objets naturels (avec un intérêt particulier pour les monstres) ;
- les plantes et animaux exotiques ;
- les instruments scientifiques.

Le cabinet de curiosité condense ainsi un intérêt tant pour la nature que pour la culture, l'un et l'autre liés par le sentiment d'une esthétique commune héritée de l'origine divine de toute chose.

⁷ Paul Rasse, op. cit. p. 64.

⁸ Paul Rasse, op. cit. p. 65.

En Angleterre, avec la création du « musée ashmoléen, école d'histoire naturelle, et laboratoire de chimie », a abouti à un long processus, où les collections offertes par Elias Ashmole, vont servir à la connaissance et à l'instruction ouverte au public avec la mise en place de cours d'histoire naturelle dans la lignée de la philosophie de Francis Bacon.

A cette époque la découverte des sciences naturelles est en plein essor, comme en témoigne la publication des trente-six volumes de *l'Histoire naturelle* publiés par Buffon, présente dans plus de la moitié des bibliothèques des bourgeois, et en concurrence directe avec L'Encyclopédie de Diderot considérée comme la plus grosse édition européenne du siècle⁹.

Jusqu'à là les collections particulières, ou cabinets de curiosités n'étaient réservés qu'à une certaine élite de la société, à savoir la cour et quelques scientifiques ou amateurs distingués. Il faudra attendre la révolution française pour que les collections ayant appartenu à la noblesse ou au clergé soient saisies, éparpillées et parfois données aux premiers muséums d'histoire naturelle créés officiellement à Bordeaux et à Niort en 1792.

« La révolution apparaît en effet moins comme une phase de création que comme une phase de restructuration, avec regroupement de collections privées, particulières et religieuses, autour des écoles centrales ouvertes à partir de l'an III... dans un but d'éducation »¹⁰.

Les musées s'ouvrent au public. Ils deviennent la propriété du peuple. Eglises et châteaux sont mis à la disposition de la nation. D'abord vendus afin de combler le déficit des finances publiques, voire menacés par la vindicte populaire¹¹ ces bâtiments et leurs collections attirent très vite l'attention d'hommes politiques qui perçoivent leur valeur en tant que représentation matérielle du patrimoine de ce pays. Sous l'impulsion du député Cambon émerge alors la volonté de conserver la matière de l'histoire nationale. Une « Commission des Monuments » composée d'artistes et d'érudits adressera les quatre premières instructions codifiant les règles de conservation et d'inventaire : « *Instruction. Sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et*

⁹ Raichvag Daniel, Jacques Jean, *Savants et ignorants*, éd. Seuil, 1991, p.50 cité in Paul Rasse, op. cit. p.66.

¹⁰ Van Praet cité in Paul Rasse, op. cit. p.68.

¹¹ Le 10 août 1792, l'Assemblée établit un décret proclamant « que les principes sacrés de la liberté et de l'égalité ne permettent point de laisser plus longtemps sous les yeux du peuple français les monuments élevés à l'orgueil, au préjugé et à la tyrannie ».

l'enseignement. Proposée par la commission temporaire des arts et adoptée par le comité d'instruction publique de la Convention nationale ». Dans ce cadre, les musées prennent une importance particulière. Les tableaux et autres objets artistiques sont ainsi conduits dans un nouvel établissement, le Muséum des arts.

En outre, ils sont investis d'une nouvelle fonction : l'instruction ; « *Les chef-d'œuvre des arts sont de grands moyens d'instruction, dont le talent enrichit sans cesse les générations suivantes* »¹². Pour éviter le pillage et le vandalisme, en vue de faire disparaître toute appartenance à la monarchie ou à la religion les musées créés seront les gardiens de notre histoire.

Le 10 juin 1793, le jardin des plantes est transformé en Muséum national d'histoire naturelle. Ce musée ne sera ouvert qu'au monde scientifique afin que les savants puissent disposer librement de suffisamment d'éléments pour étudier les sciences naturelles, sans être gênés par d'éventuels visiteurs¹³. « *Les musées ont été créés par des savants pour des savants* »¹⁴. Tout visiteur y est vu comme une personne pouvant déranger la recherche et compromettre les résultats scientifiques. La question de conservation entre alors en conflit avec la dimension de recherche de ce lieu de savoir. Les réserves s'agrandissant petit à petit, et simultanément la place des laboratoires se réduit. Il devient donc évident qu'en raison de l'accumulation excessive d'objets, le musée ne saurait s'employer qu'à des fins de recherches. A partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les scientifiques quittèrent le musée afin de continuer leurs recherches dans des laboratoires, et le muséum fut restructuré à des fins de classification et de rangement, en vue de s'ouvrir au public. Mais seulement une demi-journée par semaine, le dimanche après-midi, et à l'unique fin de recevoir des leçons de vulgarisation¹⁵ dans une nouvelle relation non plus de socialisation comme dans les cabinets de curiosité, mais dans un rapport de maître à élève. Les seuls enclins à pouvoir rentrer au sein des ces musées sont les étudiants et leurs professeurs, reconnus comme cultivés, disciplinés et silencieux.

« Les sciences deviennent un ensemble de connaissances cohérentes, organisées, et les musées contribuent activement à cette transformation. Elles ne sont plus accessibles, discutables, ou même simplement compréhensibles sans un niveau de formation minimum dont le seuil va

¹² Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord diplomate français du XVIII-XIX^e siècle.

¹³ Bruno Latour, *La science en action*, éd. du Seuil, 1995.

¹⁴ Paul Rasse, sous la direction de Ahmed Silem et Bernard Lamizet, *Contribution au dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, éd. Ellipses.

¹⁵ Paul Rasse, *Le musée à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*, éd. l'Harmattan, 1999, p. 75.

croissant. Faute de s'intéresser à de nouvelles formes de médiation, de les inventer (ils ne commenceront à s'en préoccuper qu'un siècle plus tard), ils vont renoncer à leur mission pédagogique d'éducation du grand public »¹⁶.

2. Des musées d'arts.

La notion d'art a été développée depuis la Renaissance. En effet, le mot « art » vient du latin *ars* qui désigne l'habileté, la connaissance, les procédures de fabrication qui ont un caractère méthodique. Son étymologie nous révèle que dans la langue grecque « art » et « technique » signifiaient pratiquement la même chose, ce qui montre qu'autrefois ils étaient associés. Il s'explique alors comme *techné* et se définit par l'exercice d'un métier, actuellement signifié comme la technicité. La distinction entre art et technique est finalement assez récente. L'art s'individualise de la technique à partir de la renaissance. De plus, à la première révolution industrielle cette séparation s'accroît encore avec l'invention des usines.

Le mot « art » subit une nouvelle transformation, sous les effets de la modernisation au XVIII^e et au XIX^e siècle. Il commence à être désigné à travers l'expression « Beaux-arts » dont les activités seront la peinture, la sculpture, l'architecture, etc. Un nouveau lien se fait entre l'intellect et la main. Mais on conserve cette idée que l'art est un travail manuel réalisé par différents techniciens. A partir du moment où on entre dans les Beaux-arts on quitte « l'utilité » et on rejoint la « Beauté ». Un nouveau concept apparaît dans cette idée que l'Art ne consiste plus seulement à dédier son talent à quelque chose d'utile, mais concourt à la fabrication d'un bel objet. L'Art entre dans le domaine de la beauté et de l'illumination. La matérialité même des techniques disparaît devant la Beauté idéale. Le domaine du Beau est désormais attribué aux Beaux-arts, alors que la technique relève de l'utile avec les arts appliqués. En d'autres termes, on assiste à une totale dissociation entre le domaine de l'art et celui de la technique.

Avec le développement de l'industrie l'écart se creuse. Comme une coupure entre les tâches d'exécution et celles de conception. L'artiste passe ainsi du simple technicien qui exécute un savoir-faire, à un homme de goût qui a une conception de la beauté. Le créateur devient le « génie » en parfaite contradiction avec l'ingénieur, qui lui naît au moment où se développent les sciences et techniques, du passage de l'artisanat à l'industrialisation. Avec cette notion de « génie », on sort de l'image de l'artiste/artisan qui rassemblait « la main et les deux cerveaux ». Léonard de Vinci est l'exemple même du génie. Il est à la fois un grand artiste et un grand scientifique. Songeons qu'il s'agit

¹⁶ Paul Rasse, *ibid.*, p. 76.

d'un homme qui a toujours introduit une erreur dans ses réalisations afin qu'on ne lui vole pas ses droits. La notion de découverte est omniprésente à cette époque. Ainsi, les tableaux n'ont commencé à être signés que vers la Renaissance, auparavant toutes les œuvres étaient anonymes. Léonard de Vinci est donc un personnage qui incarne une forme de science, mais aussi une forme d'art et d'esthétique. Il réunit à la fois l'ingénieur et le génie.

On désigne généralement cette période comme celle d'un divorce entre l'art et la société. La figure de l'artiste ayant évolué avec l'industrialisation vers une perte de savoir. Avec le passage de l'art artisanal vers l'art industriel, il survient un moment où la main et le cerveau sont de plus en plus dissociés. On affirme la différence entre les tâches de conception et celles de réalisation. Dans la première, les notions de modèle, de programme, sont en parfaite opposition avec celles de la seconde. Quand l'académisme entre en crise, de nouveaux artistes apparaissent.

Si la perspective était consacrée à une volonté, un moyen de mieux représenter la réalité, la photographie et le cinéma, tous deux issus de la révolution technique et industrielle, vont alors transcender cet objectif. Mais, contrairement à l'art, la technique s'inscrit dans l'évanescence du présent. La notion de « chef d'œuvre éternel » souligne que l'œuvre, en tant qu'idéal, échappe au cycle de la vie. Certes, ces objets sont inscrits dans ou sur un matériau, qui lui est éphémère. Il peut être détruit, abîmé ou sali. Aussi, le musée assure-t-il une protection efficace et indispensable contre la destruction naturelle, et les risques de pillage. Ce nouveau système de capture de la réalité, même bien conservé dans un musée, se dégradera, et l'évolution industrielle est telle, qu'il deviendra inexploitable assez rapidement. Car chaque nouveau système fait des dégâts sur les anciens. Le numérique va être une technologie qui aura la particularité de « digérer » les anciennes techniques. Des artistes comme Victor Burgin¹⁷, vont utiliser la photographie dans des œuvres qui voisinent avec la peinture.

Au cours du XIX^e, « *le mythe romantique de l'artiste maudit* » est ubiquitaire. On voit se développer différents salons d'art d'un genre particulier, avec d'un côté les salons officiels, mais aussi les salons des refusés, là où se retrouvent les premiers impressionnistes. C'est également l'époque où apparaissent les salons des arts appliqués, des arts décoratifs, des arts majeurs ou des arts de masse comme le cinéma et la publicité, tous rassemblés sous l'appellation de « design » à partir du moment où s'affirme cette séparation du Beau et de l'utile.

¹⁷ Victor Burgin, *Olympia*, 1982, photographie noir et blanc.

A propos du pouvoir créateur de l'artiste, Bourdieu, conclut sa conférence intitulée *Mais qui a créé les créateurs ?*¹⁸ par :

« Bref, il s'agit de montrer comment s'est constitué historiquement le champ de production artistique qui, en tant que tel, produit la croyance dans la valeur de l'art et dans le pouvoir créateur de valeur de l'artiste. Et l'on aura ainsi fondé ce qui avait été posé au départ, au titre de postulat méthodologique, à savoir que le « sujet » de la production artistique et de son produit n'est pas l'artiste mais l'ensemble des agents qui ont partie liée avec l'art, qui sont intéressés par l'art, qui ont intérêt à l'art et à l'existence de l'art, qui vivent de l'art et pour l'art, producteurs d'œuvres considérées comme artistiques (grands ou petits, célèbres, c'est-à-dire célèbres, ou inconnus), critiques, collectionneurs, intermédiaires, conservateurs, historiens de l'art, etc. »

Au cours du XVII^e siècle¹⁹, l'Art, par ses peintures et sculptures, va devenir la valeur, qui définit le prix des collections. Alors que les collectionneurs ont toujours commandé et acheté leurs œuvres à des artistes vivants, le XVI^e siècle marque un changement radical. On se rend compte qu'après la mort de leur créateur, la valeur des œuvres s'accroît d'une façon parfois irrationnelle. Le marché de l'art va donc opérer certains transferts de collections du sud de l'Europe vers le Nord. Dans certaines collections comme celle des ducs de Mantoue, des chefs d'œuvres de Mantegna, Bellini et le Corrège, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Titien, Véronèse, Tintoret, Rubens ou Le Caravage. La ruine menaçant la cour, la collection sera cédée au roi d'Angleterre Charles 1^{er}, ou l'essentiel de la collection sera disséminé après la mort de celui-ci. Le cardinal de Mazarin rachètera une partie de la collection, puis ensuite Colbert. C'est ainsi que *L'Homme au gant* de Titien²⁰ et *La mort de la Vierge* de Le Caravage²¹ se retrouvent au Louvre. François 1^{er} en 1580, réaménage ses collections de Florence dans la galerie des Offices.

Les collections spécialisées se transforment peu à peu pour s'éloigner de la tradition de la curiosité. Il s'opère dans les collections artistiques, l'élaboration d'études historiques

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, « Mais qui a créé les créateurs », coll. Reprise, éd. de minuit, 1984, p.221.

¹⁹ Roland Schaer, *L'invention des musées*, n°187, éd. Découvertes Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 28.

²⁰ Titien (Tiziano Vecellio), *L'homme au gant*, 1523, huile sur toile, 137*110, Paris, musée du Louvre, aile Sully.

²¹ Le Caravage, *La mort de la Vierge*, 1601/1605-1606, huile sur toile, 369*245, Paris, musée du Louvre, aile Denon.

afin de présenter les œuvres. En 1769, la galerie des Offices est réorganisée pour accueillir des visiteurs. Les instruments scientifiques et les collections d'histoire naturelle sont transférés dans un autre bâtiment, le cabinet de Physique et d'Histoire naturelle. Le directeur de la galerie des Offices, Raimondo Cocchi, élabore une collection historique de la peinture toscane. Ces peintures « *même si elles ne sont pas surprenantes chacune prise à part, formeront toutes ensemble une bonne série que les experts apprécieront, en particulier ceux de notre pays. Aucun souverain n'a jamais eu l'opportunité de rassembler une série historique sur l'art dans sa propre nation* »²².

Par la suite, on sépare, dans la galerie des Offices, les œuvres anciennes des plus récentes, ce qui traduit une volonté de hiérarchiser l'histoire de l'art. Les collections, désormais classées chronologiquement, vont pouvoir être utilisées comme des supports de démonstration de notre histoire artistique, facilitant ainsi leur étude. A Paris, un public essentiellement composé de bourgeois, de nobles et de scientifiques, accède à ces collections. Des écoles publiques de dessin, le plus souvent gratuites s'installent en province. C'est à Rouen que s'ouvre la première école en 1741, puis à Reims en 1748 ou à Dijon en 1766.

Tous les artistes ont un jour été les élèves d'un autre. Eugène Delacroix, fut par exemple l'élève de Pierre Narcisse Guérin, grand peintre de l'académie royale de peinture et de sculpture, qui devint le directeur de la villa Médicis de Rome. De son atelier à Paris, sortit également Géricault. Ingres qui a étudié sous la direction de David, formera de nombreux élèves, parmi lesquels Hippolyte Flandrin ou Théodore Chassériau.

A travers cette recherche visant à renouer avec la pureté du goût, en réaction aux outrances du Baroque, les artistes français demandent un droit d'accès aux collections royales, considérant que les maîtres anciens sont des modèles nécessaires au devenir de l'art. Dans un libellé intitulé *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* de La Font de Saint-Yenne propose de « *choisir dans le palais du Louvre un lieu propre pour y placer à demeure les chef d'œuvres des plus grands maîtres de l'Europe, et d'un prix infini, qui composent les cabinets des tableaux de Sa Majesté, entassés aujourd'hui et ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachées dans la ville de Versailles, inconnus ou indifférents à la curiosité des étrangers par l'impossibilité de les voir* ». Il s'agira donc de protéger ces œuvres d'une éventuelle dégradation due à leur entreposage, et subséquemment de veiller à ce qu'elles puissent servir de modèles aux artistes vivants, tout en permettant au public de découvrir le prestige des collections qui lui appartiendront bientôt. Le roi Louis XV concèdera à ce

²² Raimondo Cocchi (directeur de la galerie des offices en 1782), in Schaer, p. 40-41.

que la galerie du Luxembourg soit ouverte au public, le mercredi et le samedi. Des centaines de tableaux de la collection royale y sont exposés, italiens, flamands et français. Mais, à peine trente ans plus tard cette exposition ferme ses portes.

Dès les premiers mois de la révolution, on trace les bases de la muséologie afin de préserver toute dégradation qu'elle soit d'origine naturelle ou motivée par la lutte contre l'ancien régime monarchique. L'Etat devient donc le conservateur de ces biens culturels. Le 10 août 1792, la république est proclamée et le muséum central des Arts s'installe dans les bâtiments du Louvre. Le peuple y est admis sans autres restrictions que celles imposées par la conservation des œuvres et les impératifs d'intendance²³. Toute trace ou signe du passage d'une monarchie sont effacés sur les monuments. Cependant, une politique de conservation sera à nouveau engendrée par l'abbé Grégoire, partant du principe que la République doit assumer son passé : « *Inscrivons donc sur tous les monuments et gravons dans les cœurs cette sentence : « les barbares et les esclaves détestent les sciences et détruisent les monuments des arts ; les hommes libres les aiment et les conservent » »*. Un décret va ordonner que « *les monuments publics transportables, intéressant les arts et l'histoire, qui portent quelques-uns des signes proscrits, qu'on ne pourrait faire disparaître sans leur causer un dommage réel, seront transférés dans le musée le plus voisin pour y être conservés pour l'instruction nationale »* ».

Un ancien couvent situé aux Petits-Augustins, devient le lieu d'entrepôt des sculptures confisquées aux fondations. Une sorte « *d'asile pour les Monuments de notre histoire, que des barbares, à certaines époques, poursuivent la hache à la main »*²⁴. Ce dépôt obtient l'autorisation de se transformer en musée des Monuments français, où statues, tombeaux, monuments, bustes, médaillons, vitraux sont soigneusement classés par salles afin de dresser une véritable chronologie des œuvres.

La Révolution ayant triomphé dans toute l'Europe, une politique de rapatriement des chefs-d'œuvre est mise en place. En 1796, Bonaparte, alors général en chef de l'armée d'Italie, ramène en France monuments, objets de sciences naturelles, cartes géographiques ou peintures susceptibles de pouvoir être entreposés dans nos bibliothèques et musées. Quatremère de Quincy va s'insurger contre le pillage de la péninsule :

²³ Roland Schaer, *L'invention des musées*, n°187, éd. Découvertes Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1993, p.56.

²⁴ Alexandre Lenoir, Peintre et garde du dépôt des Petits-Augustins.

« Dépecer le muséum d'antiquité de Rome serait une folie, et d'une conséquence irrémédiable. Les autres peuvent toujours se reconstituer : celui de Rome ne pourrait plus l'être. Le lieu qu'occupent les autres est assez souvent indépendant du genre de leur science : celui de Rome a été placé là par l'ordre même de la nature, qui veut qu'il ne puisse exister que là : le pays fait lui-même partie du muséum ».

En effet, les œuvres antiques ne sauraient mieux être que dans la ville pour lesquelles elles ont été créées²⁵.

Au XIX^e siècle, les musées deviennent les « temples » des œuvres rapportées de Grèce ou d'Égypte, lors des campagnes militaires²⁶. En 1820, le Marquis de Rivière acquiert pour le Musée royal La Vénus de Milo. Durant plusieurs années, de 1803 à 1829 s'organise entre l'Égypte, la France et l'Angleterre un véritable trafic d'œuvres qui alimente l'égyptomanie en vogue à cette époque. Jean-François Champollion est appelé en 1826 pour diriger le « musée égyptien » du Louvre. Dès 1840, « *les antiquités du Moyen-Orient, les arts sumériens, babyloniens et assyriens, viennent à leur tour rejoindre, dans les grands musées, le panthéon des civilisations* »²⁷.

Le 8 novembre 1862, Napoléon III fonde à Saint-Germain un musée d'antiquités celtiques et gallo-romaines, qui sera rebaptisé le « Musée des Antiquités nationales ». Dans un des premiers livrets il est écrit que : « *L'observateur pourra y étudier les mœurs et les usages de nos aïeux, depuis le jour où notre sol a reçu la visite de l'homme jusqu'au temps de Charlemagne* »²⁸.

A partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme les cabinets de curiosités et musées d'Histoire naturelle, les musées des Beaux-arts commencent des classements et inventaires en fonction de l'origine des œuvres et des objets, selon l'école, le lieu ou l'époque. Désormais ne sont admis que les professionnels, les étudiants et les artistes. Le public, lui, ne dispose plus que du dimanche pour approcher les collections.

Aucun compte rendu n'est d'ailleurs réalisé sur le comportement de ce public, bien qu'Abélès Luce conclut que « *la visite suit un déroulement comparable, les amateurs*

²⁵ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie*, Collection U-sciences sociales, éd. Armand Colin/VUEF, Paris, 2003, p.29.

²⁶ Notamment la campagne menée en Égypte de 1798 à 1799 par Napoléon Bonaparte.

²⁷ Roland Schaer, *ibid.*, p.79.

²⁸ Roland Schaer, *ibid.*, p.81.

inexpérimentés sont d'abord saisis d'une boulimie culturelle désordonnée, qui engendre bientôt lassitude et dégoût »²⁹.

3. L'apparition des musées d'art contemporain.

Alors que les musées servent au XIX^e siècle comme lieu de formation pour les étudiants et les artistes, lesquels y trouvent l'occasion de copier et/ou de s'inspirer des tableaux de maîtres, la tradition picturale bascule avec la création du Salon des Refusés³⁰ qui regroupe les artistes ayant été écartés des Salons Officiels. Dans *Le Moniteur* on peut lire :

« De nombreuses réclamations sont parvenues à l'empereur au sujet des œuvres d'art qui ont été refusées par le jury de l'exposition. Sa Majesté (l'empereur, ndr), voulant laisser le public juge de la légitimité de ces réclamations, a décidé que les œuvres d'art refusées seraient exposées dans une partie du palais de l'Industrie. Cette exposition sera facultative et les artistes qui ne voudront pas y prendre part n'auront qu'à en informer l'administration qui s'empressera de leur restituer leurs œuvres ».

De nouveaux artistes apparaissent, comme Pissarro, Whistler, Manet. Ce dernier, alors vu comme un possible successeur de Delacroix, tente d'imposer une peinture aux principes révolutionnaires, revendiquant que le tableau doit être regardé pour lui-même indépendamment de ce qu'il représente. Il s'agit d'un concept inédit, particulièrement « moderne » pour l'époque.

En 1863, Manet expose *Le Bain*³¹, œuvre qui sera décriée par l'ensemble de la profession, comme le comble du mauvais goût. Il cesse de se référer aux dieux et déesses et représente des personnages dans leurs activités quotidiennes. Immédiatement considérée comme une offense à la morale, les critiques se déchaînent. Charles Monselet note ironiquement dans *Le Figaro* : « Au milieu d'un bois ombreux, une demoiselle privée de tout vêtement cause avec des étudiants en bérêt. M. Manet est un élève de Goya et Baudelaire. Il a déjà conquis la répulsion du bourgeois : c'est un grand pas ». Ailleurs, on écrit que « ces œuvres baroques, prétentieuses, d'une sagesse inquiétante, d'une nullité absolue, sont très troublantes à étudier, car elles prouvent de

²⁹ Abélès Luce, *Roman musée*, cité in La jeunesse des musées, p.317 cité in Paul Rasse, op. cit. p.56.

³⁰ Jean Louis Ferrier (sous la direction), *L'aventure de l'art au XIXe siècle*, éd. Du Chêne, 1991, p. 537.

³¹ Connue de nos jours comme *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 208*264, Paris, musée d'Orsay.

quelles singulières aberrations peut se nourrir l'esprit humain ». Seul Zacharie Astruc reconnaîtra en Manet « *l'éclat, l'inspiration, la saveur puissante, l'étonnement* ». Il trouve que l'injustice commise à son égard est si flagrante qu'elle ne peut être que corrigée par la suite. La déception des artistes est à la mesure de leurs espérances. Alors qu'ils croyaient avoir définitivement dépassés la simple étude des œuvres classiques, voire antiques, voilà qu'on conspu leurs audaces et leurs théories.

En 1870, les musées se rendent compte qu'ils sont passés à coté de certains mouvements novateurs, comme les impressionnistes ou les postimpressionnistes³². Il faudra de nombreuses initiatives extérieures sur l'institution, dont des pressions, donations ou legs pour que surviennent des « reconnaissances tardives ». Beaucoup d'artistes et de critiques conclurent que les musées, destinés à la propagation des valeurs de traditions, ne voulaient pas voir apparaître un nouveau mouvement pour un art indépendant.

En 1897, L'impressionnisme entre au musée du Luxembourg. Qui aurait pu penser que la peinture académique, toujours en vogue à cette époque, serait contrainte de laisser de la place aux impressionnistes, mouvement tant décrié à ses débuts ? Au catalogue on retrouve, Manet, Degas, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley et Cézanne. Bien sur cette exposition ne sera pas totalement acceptée, puisque le sénateur Hervé de Saisy signifie son désaccord au Sénat en définissant la collection comme « *l'antithèse de l'art français* ». Le gouvernement se défendra mollement, en déclarant que « *l'impressionnisme est un chapitre de l'histoire contemporaine de l'art, que nous avons le devoir d'inscrire sur les murs de nos musées* »³³.

Paradoxalement, ce n'est qu'en 1920 que le terme de « Musée d'art moderne » apparaît. Pierre-André Farcy (dit Andry-Farcy), fonde à Grenoble le premier musée d'art moderne. Il impose son concept en partant de l'idée d'un art vivant, que seul le conservateur peut prendre. En imposant ainsi, un parti pris, il expose en 1927 les impressionnistes, et initie trois grandes expositions sur Paris : « *Les Maîtres populaires de la réalité* » en 1937, « *Les Maîtres de l'art indépendant* » et « *Les Premiers Maîtres de l'art abstrait* » en 1949. Andry-Farcy, décrit ses projets tout simplement : « *continuer en faisant le contraire de ce qu'ont fait mes prédécesseurs. J'ouvre la porte aux jeunes, à ceux qui apportent une forme neuve dans une écriture que je n'ai jamais encore vue ! Voilà la règle ... qui permettra de réaliser le seul musée moderne qui soit*

³² Roland Schaer, op. cit. p.100.

³³ Jean Louis Ferrier (sous la direction de), *L'aventure de l'art du XXe siècle*, éd. Du Chêne, 1999, p. 830.

en France ». Le musée de Grenoble va devenir aux yeux des artistes et des collectionneurs, le seul établissement qui s'intéresse aux « talents neufs ».

Dorénavant certains musées se tournent vers les jeunes talents afin de ne plus ignorer de nouveaux talents. La volonté d'ouvrir un musée d'art moderne au public est une des idées primordiales des collectionneurs. Entre New York et Paris des expositions dans des musées d'art moderne se succèdent, comme l'inauguration du MOMA (Museum of modern art) de New York en 1929, où seront exposées des toiles de Van Gogh, Matisse ou Gauguin.

En 1930, Christian Zervos publie dans les Cahiers d'art un manifeste « *pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants* ». « *Va-t-on renouveler avec l'art contemporain l'erreur qu'on a commise avec la peinture impressionniste ? ... Les plus belles œuvres de la génération qui nous précède ont quitté la France... Il est urgent de créer un musée d'art contemporain qui permettrait de sauvegarder au moins une part importante de la création artistique actuelle* »³⁴. Mais, il faudra attendre l'exposition universelle de 1937, pour que l'Etat envisage de construire Le Palais de Tokyo (MNAM), inauguré après la guerre en 1947. Des artistes comme Picasso, Kandinsky ou Dali y sont exposés, ainsi qu'une collection d'œuvres de peintres toujours vivants comme Matisse, Braque ou Brancusi.

Le marché de l'art s'ouvre à de nouvelles perspectives avec l'art contemporain. Là, où les œuvres antiques étaient d'une valeur inestimable, les artistes contemporains adoptent une démarche commerciale, en exposant dans des lieux de prestige comme le MNAM³⁵, afin de faire monter leur côte auprès des collectionneurs. C'est une pratique toujours aussi courante de nos jours, que de chercher à exposer au Centre Pompidou ou au musée Guggenheim de New York afin de se voir consacrer.

³⁴ Roland Schaer, *ibid.*, p.103.

³⁵ Musée National d'Art Moderne

4. Du musée à l'exposition.

Le XIX^e et le XX^e siècle sont le théâtre d'un profond bouleversement des musées.

Alors que dans les cabinets de curiosités tous les objets étaient systématiquement exposés, cela devient impossible avec l'accroissement exponentiel des collections provoqué par les grands voyages d'explorations. Lors de la campagne d'Égypte de Bonaparte, ou le tour du monde de Darwin, des milliers d'objets sont ramenés. De l'entre-deux-guerres jusqu'aux années 1950, de nouvelles pratiques muséographiques sont utilisées. Il devient de plus en plus irrecevable, que des objets s'entassent dans les vitrines, que des tableaux soient accrochés bord à bord sur des pans de murs. Les salles sont beaucoup trop chargées d'ornements, et le public se perd au milieu de tant d'éléments. Une mise en valeur des collections et des musées s'opère alors.

La collection ne doit plus être un ensemble disparate d'objets et d'œuvres assemblées avec plus ou moins de bon goût, mais il devient nécessaire d'élaborer un agencement des éléments pour aider le spectateur à comprendre l'exposition. Par conséquent, il apparaît deux espaces séparés, l'un spécifiquement dévolu à cette présentation des objets et distinct des réserves où se trouve désormais confinée l'immense majorité des objets, l'autre consacré à la recherche et qui reste accessible uniquement aux professionnels et scientifiques. C'est la naissance de l'exposition.

Dans les salles de collections, on allège la présentation et les vitrines, de manière à ce que le regard du spectateur soit plus libre. Les murs deviennent de plus en plus neutres, et des éclairages sont installés afin de mettre en valeur uniquement les pièces exposées. Un tri est fait entre les œuvres, pour savoir lesquelles seront exposées et lesquelles iront en réserves. Les musées n'ont plus la place de tout montrer, mais régulièrement, certaines pièces sortent de l'ombre à l'occasion d'expositions temporaires. C'est une activité qui permettra de changer les œuvres, d'en récupérer dans les réserves, et ce renouvellement occasionnel attirera le public, toujours amateur de nouveauté.

Néanmoins, ces pratiques posent un problème simple : Quels objets sélectionner parmi une multitude ? Lui-même sous-tendu par une autre question : Que souhaite-on dire au public par le biais de l'exposition ? Les réponses à ces questions sont du ressort d'une nouvelle « science », la muséologie.

Dans les années 1980 prend naissance le concept de nouvelle muséologie. Le musée n'est plus seulement conçu comme le lieu de conservation d'objets, mais il a un rôle d'éducation et de diffusion des connaissances. Cette période est marquée par

l'émergence du concept d'écomusée développé par Georges Henri Rivière et Hugues de Varine dans lequel l'institution « *vise essentiellement le développement communautaire et s'oppose au musée classique. Il vise à construire l'avenir de la société, d'abord par une prise de conscience, ensuite par l'engagement et l'initiative créatrice* »³⁶.

L'architecture des musées est repensée, afin de construire des lieux spécifiques, qui puissent à la fois présenter les collections, mais également entreposer et conserver les objets à l'abri des dégradations.

De nouveaux espaces se greffent à l'exposition, avec des centres de recherche, de documentation ou de restauration d'œuvres. Quelques fois comme au Pompidou, des bibliothèques publiques, des auditoriums, salles audio-visuelles, ateliers pédagogiques, librairies, boutiques, cafés, complètent ce dispositif, tandis qu'une importance nouvelle est portée à l'espace d'accueil du public. De nos jours les muséographes s'intéressent beaucoup plus au public afin de mieux le comprendre pour lui apporter plus de confort. Les musées deviennent donc des lieux multidisciplinaires où l'instruction du public est primordiale.

Après la défaite française en 1870, le sentiment nationaliste se renforce et trouve dans les musées un moyen efficace de médiatiser le sentiment d'appartenir à une même Nation. Simultanément les spectaculaires progrès techniques de la seconde moitié du XIX^e siècle mettent en vedette l'idée de progrès tant scientifique qu'artistique. C'est le triomphe de la technique, de la science et des arts, et à travers eux, les différents objets des collections matérialisent cette impression de révolution. L'instruction des masses devient une priorité absolue, tant pour se prémunir de nouveaux revers militaires que pour répondre au désir de progrès sociaux et politiques. Dans ce cadre, les visites scolaires des expositions muséales se systématisent : le *rôle éducatif* des musées devient prépondérant. Par ailleurs, cette évolution bénéficie de l'essor parallèle ou conjoint de la muséologie. Dès lors, instruction et démocratisation structurent les discours des expositions et instaurent un nouveau rapport au public.

³⁶ Pierre Alain Mariaux, *L'objet de la muséologie*, éd. Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2005.

II. Le concept de Public.

Ce mémoire porte sur la médiation des publics dans la conception des expositions d'Art contemporain. Encore faut-il s'entendre sur la définition du public et déterminer les différents rapports entre le public et l'exposition muséale

1. Du public aux publics.

Le musée est un établissement créé pour mettre le patrimoine culturel à la disposition du public³⁷. Il se transforme en devenant également un lieu d'instruction et de formation, mais également un lieu de communication. Du fait de la logique de massification, les expositions cherchent à s'adresser au plus grand nombre. Les représentations sociales évoluent, mais il faudra faire la différence entre les professionnels des musées, les savants, les chercheurs et ceux que l'on appelle le « Grand public » :

« Nous nommons sous ce terme approximatif, les visiteurs qui entrent dans le musée poussés par leur quête érudite de savoir esthétique de délectation, ou bien encore au hasard d'une visite de simple curiosité, en famille, entre amis, seul, à l'occasion d'un voyage touristique, d'un après-midi de temps libre à occuper, d'un projet éducatif... »³⁸.

Quand on étudie le « grand public », on constate que ce concept n'a aucun sens. Il ne peut y avoir UN « grand public » puisqu'il n'y a pas d'homogénéité des personnes au sein des groupes. Le statut social, l'âge, le niveau d'étude et surtout les attentes, sont différentes. Un enfant n'aura jamais les mêmes attentes qu'un adulte, ni même un universitaire celles d'un ouvrier. Il faut que les musées prennent en considération qu'il n'y a pas un public mais des publics. Avec un public de jeunes, d'adultes, de scolaires, ainsi qu'une différence entre les visites réalisées seul, ou en famille et amis, ou encore, entre celles des cadres et celles des ouvriers.

Pour les sociologues, le travail est long et difficile afin de dresser un portrait des publics, car l'hétérogénéité des personnes composant ce groupe est omniprésente. La définition de Pierre Sorlin, rend bien compte de cette difficulté, car un public est « *une*

³⁷ André Gob et Noémie Drouguet, *La muséologie*, Collection U-sciences sociales, éd. Armand Colin/VUEF, Paris, 2003, p.83.

³⁸ Paul Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, éd. L'Harmattan, 1999, p.177.

sociation qui n'est pas donnée d'avance, qui ne se définit pas à travers l'objet autour duquel elle se constitue »³⁹.

Le public est donc une masse de personnes non structurée, qui permet de déceler, des tendances dans l'opinion, les idées ou la mode. Pour connaître ces courants d'idées, des sondages d'opinion sont effectués, afin de préciser les tendances de l'opinion publique.

Dans les années 30, aux États-Unis⁴⁰, les médias étaient accusés d'encourager le gangstérisme ou de modifier les opinions politiques des spectateurs. Selon ces études, le public ne peut faire la différence entre une fiction et la réalité, et s'identifie aux personnages. De même, qu'il peut être immédiatement convaincu par des discours politiques auxquels il peut assister. Ces conceptions « mécanistes » du public se sont avérées beaucoup trop radicales, puisque les enquêtes de Paul Lazarsfeld, ont montré que le public était beaucoup plus influencé par une personnalité prédominante, que par les conseils ou recommandations des médias.

Pour qu'il y ait un public, il faut donc qu'il y ait un objet d'observation. Avec *L'Amour de l'art* de Bourdieu, il est maintenant fréquent de considérer que la relation d'une œuvre au public, est déterminée par la hiérarchie sociale de son observateur. Des études sont faites en fonction des attirances de chacun vers un milieu culturel précis. Des classements sont élaborés à partir du sexe du public, il y aurait une différence de goût entre un public féminin et un public masculin. Classiquement on estime que la compréhension de la diversité culturelle et sociale des publics est nécessaire afin de comprendre leurs attentes.

Dans ce public, on retrouve les « exclus », qui ne vont ni au musée, ni dans aucun autre lieu culturel. Ils sortent très peu, ne vont que très rarement au restaurant ou chez des amis. Mais ce groupe à la fois exclu socialement, l'est aussi professionnellement. Car en général il s'agit de personnes plutôt âgées, qui sont à la retraite ou au chômage. Olivier Donnat⁴¹, nous explique que ce groupe constitue « *Le trou noir des enquêtes quantitatives sur les pratiques culturelles* », et que leur centre d'intérêt n'est certainement pas la recherche d'un apprentissage par des activités culturelles. Ils exercent par contre une activité télévisuelle très importante, de près de 30 heures par semaines. 96% des foyers sont équipés d'un téléviseur, et 77% des personnes la

³⁹ Pierre Sorlin, *Le mirage du public*, Revue d'histoire moderne et contemporaine, janvier mars 1992, n°39, p.93.

⁴⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, n°366, Paris, éd. la Découverte, 2003, p. 5

⁴¹ Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français, Enquête de 1997*, Paris, La documentation française, 1998.

regardent tous les jours, avec une durée moyenne de 21 heures par semaine. La hiérarchie sociale se marque moins dans le public télévisuel, avec l'augmentation des chaînes, de plus chaque membre de la famille peut regarder ses programmes. On peut compter actuellement plusieurs écrans au sein d'un même foyer. Inversement, les autres pratiques culturelles comme le théâtre sont davantage rejetées par cette population télévisuelle, plus prompte à se rendre au cinéma que devant une scène.

On souligne également l'existence d'un public plutôt féminin, lectrices de romans, et un public masculin en ce qui concerne le cinéma, avec des goûts cinématographiques totalement différents de ceux des femmes.

Même si le nombre de lecteurs s'est réduit, la fréquentation des bibliothèques a augmenté, avec 21% de personnes inscrites, et 50% qui achètent encore des livres de temps en temps. L'univers de la bande dessinée a pris plus d'ampleur, avec une grande diversité du choix (manga, policier, humour, épique, amour...). De nouveaux auteurs apparaissent régulièrement, chaque jour de nouvelles planches sont publiées, et dorénavant le monde de la bande dessinée se tourne aussi bien du côté des enfants que des adultes, en faisant même une distinction entre des bandes dessinées destinées à un public féminin ou à un public masculin.

Environ 15% de la population n'est jamais allé dans un lieu culturel. Près de 45% des personnes, sont allées dans un lieu culturel, mais avec l'école, sans jamais y retourner, ou très occasionnellement.

« Il faut savoir qu'en 1997, 81% des français n'ont jamais été à un opéra, 75% jamais assisté à un concert de musique classique, que 66% n'ont jamais poussé la porte d'une galerie d'art et 65% jamais visité d'expositions de peinture. Ceux-ci ne sont par contre que 15% à 23%, selon les sources et une conception plus ou moins rigoureuse du musée, à n'y être jamais entré »⁴².

Le musée est le premier lieu (durant la période scolaire) ou le dernier lieu, où les spectateurs aient pu être en contact avec des œuvres. Il semble comme un passage obligé du public, afin de dire « j'y étais ». L'influence de la scolarité est le premier facteur de la visite d'un musée.

⁴² Paul Rasse, op. cit. p.185.

« On peut globalement caractériser la visite muséale ainsi : elle est relativement répandue, puisque près d'un tiers des français déclare avoir visité un musée au cours des douze derniers mois, même si on ne doit pas oublier qu'un quart des français ne sont jamais allés dans un musée au cours de leur vie. Il est remarquable de noter que la proportion des visiteurs se situe sensiblement au même niveau dans les pays étrangers pour lesquels on dispose d'enquêtes analogues : 28% en Espagne, 30% en Norvège, 35% en Finlande, 38% aux Pays-Bas »⁴³.

Lorsque le décompte des entrées est réalisé, il est nécessaire au conservateur de faire la différence entre le nombre d'entrées et le nombre de visiteurs. Car la notion de visiteur ne prend pas en considération les différents publics. Un visiteur est une personne, qui va visiter l'exposition ou le musée, mais attention il ne peut être assimilé à une visite, parce que ce visiteur peut revenir plusieurs fois dans l'année voir cette exposition, alors que la visite est une valeur quantitative, elle correspond à une entrée, un billet. Prenons l'exemple du muséum d'histoire naturelle de Paris qui compte 1 million de visites, donc un million de tickets vendus. Cela ne correspond pas à 1 million de personnes. Les études ont beaucoup de mal à déterminer la valeur précise du nombre de visiteurs, nous n'avons que des valeurs approximatives et jamais absolues.

Il est très compliqué pour les concepteurs des expositions de prendre en compte la grande diversité de population qui compose le public. Il faut qu'ils réussissent à adapter un discours muséal pour tous, afin que n'importe quelle représentation sociale comprenne la démarche du concepteur. Il faut également prévoir différents niveaux de discours afin que tout le monde y trouve satisfaction, que personne ne se sente « perdu » et que les plus cultivés, du moins les connaisseurs du sujet, ne s'ennuient pas. De plus il est nécessaire de veiller à ce que le public ne s'homogénéise pas. La fréquentation exclusive d'une exposition par des cadres supérieurs aurait de quoi étonner. Le fait qu'une exposition puisse rencontrer un relatif succès sans satisfaire aux impératifs de démocratisation ne cesse de préoccuper les muséologues.

Il faut également prendre en compte les scolaires pris en charge par le musée. Si la sortie muséale, a été correctement préparée avec l'enseignant, les élèves ne seront pas perdus devant les objets. L'instruction est alors dépendante d'un vaste cadre pédagogique et didactique mis en place au préalable avant la sortie, afin que les élèves puissent poser les questions qu'ils auront préparées afin d'enrichir leurs connaissances.

⁴³ Olivier Donnat, *Les publics des musées de France*, in Du public aux visiteurs, Publics et musées n°3, Presses universitaires de Lyon, 1993, p.32.

Le médiateur a généralement pour tâche de répondre à ces questions et d'en susciter de nouvelles. On notera que le rapport entre public et public scolaire soulève de nombreuses questions et renvoie à une abondante littérature spécialisée comme les travaux d'Yves Girault⁴⁴.

2. Une démocratisation théorique.

Aux Etats-Unis, les musées ont toujours privilégié, une approche didactique, il n'est donc pas étonnant que dès les années 30, les premières études des publics y aient été réalisées⁴⁵. Les visiteurs sont alors classés selon leur caractère sociologique. On étudie leur comportement et leurs réactions face à l'accrochage ou à la disposition des objets.

Bourdieu avec la publication en 1969, de *L'Amour de l'art*⁴⁶, va bouleverser le monde des conservateurs, et concepteurs d'exposition. Bourdieu et Darbel, étudient « *la fréquentation des musées, et la motivation des visiteurs en termes de catégories socioprofessionnelles, de niveaux de formation, de niveaux de revenus, de lieux d'origine* ». Il s'agit de la première étude des publics de l'art en Europe. Etude qui met en évidence le caractère discriminant de la culture et de l'éducation, plus que du niveau de revenus par foyers, sur la fréquentation des musées.

Pour le directeur il est question d'accroître, de diversifier et de fidéliser son public⁴⁷.

L'accroissement des entrées suppose des méthodes publicitaires rénovées. Rappelons que les musées ont été créés pour mettre à disposition de tous les objets et œuvres jusque là destinés à une minorité sociale. Mais il ne suffit pas d'attirer, encore faut-il fidéliser le public afin qu'il revienne ultérieurement. Une véritable opération de séduction s'opère donc entre le musée et son public. Des activités secondaires, programmes cinéma, boutiques aux objets design et inédits, grande librairie qui propose un choix varié de recueils et DVD sur les expositions du moment ou terminées, sont autant d'offres propres à séduire les visiteurs. On aménage un café, lequel permet de se reposer après une visite, afin de discuter de l'exposition ou dans le but d'attendre des personnes encore dans le parcours de visite.

⁴⁴ Yves Girault, *L'accueil des publics scolaires dans les muséums*, éd. L'Harmattan, 2003.

⁴⁵ André Gob et Noémie Drouguet, op. cit. p.84.

⁴⁶ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, éd. De Minuit, 1969.

⁴⁷ André Gob et Noémie Drouguet, op. cit. p.99.

En diversifiant son public, le directeur adapte son discours, sa muséographie et ses textes. Il crée des expositions temporaires avec une politique de prix. Il doit rendre compréhensible à tous l'accès à la culture et à la connaissance.

Les études des publics, notamment celles effectuées par des sociologues comme Bourdieu, Donnat ou Esquenazi révèlent qu'il n'y a pas de réelle démocratisation du public. En effet les proportions des différentes catégories sociales des visiteurs ne reflètent pas les proportions de ces catégories dans la population française. La probabilité qu'un ouvrier visite un musée va être quarante fois inférieure à la probabilité de visite d'un cadre supérieur. Les classes cultivées sont plus familières avec le monde de l'art, cela fait partie de leur mode de vie d'aller au musée. Les distinctions se traduisent donc par des attitudes et un goût pour l'art. Grossièrement, les classes populaires vont au musée afin d'assimiler un savoir, alors que les classes cultivées vont y voir quelque chose qu'elles connaissent déjà.

Une autre enquête menée par Olivier Donnat, visant à mesurer les connaissances culturelles montre que celles-ci sont directement liées au niveau d'étude :

« Plus de 80% des Français non bacheliers n'atteignent pas le cercle de la culture cultivée, tandis que plus de 80% de ceux qui ont fait des études supérieures savent situer les artistes les plus représentatifs ».

On peut donc s'accorder avec Olivier Donnat sur le fait que la notion de démocratisation de la culture ne s'accorde pas avec l'augmentation de diplômes.

L'image du public des musées qui se dessine, est en accord avec les différents résultats que la sociologie des cultures a mis en place. En schématisant les résultats, *« on peut considérer que le public des musées est constitué pour un tiers d'élèves et étudiants, pour un tiers de cadres supérieurs et d'enseignants et pour un autre tiers des autres catégories de la population »*⁴⁸.

Bourdieu démontre également qu'il y a là un phénomène de *reproduction sociale*. Le fait d'aller au musée s'apparente à l'imitation de codes sociaux, visant à se distinguer d'une autre catégorie sociale. En effet des personnes ayant les mêmes occupations culturelles, comme une pratique régulière des expositions ou du théâtre, se reconnaîtront toujours dans une autre personne aux mêmes goûts. Il en ira tout autrement si leur

⁴⁸ Olivier Donnat, op. cit. p.31.

interlocuteur ne fréquente jamais les musées, et se présente comme passionné par le football, le catch ou le dernier grand prix de formule 1...

La majorité du public vient chercher au musée autre chose que ce que le musée propose, non pas l'apprentissage d'une nouvelle culture, ou un moyen de démocratisation et donc d'égalitarisme, mais une distinction sociale, afin d'être acceptée par des classes sociales supérieures dont elle se sent éloignée. Après tout, il est toujours plus aisé de parler avec quelqu'un d'une exposition d'art, si cette personne s'intéresse à l'art, si elle est allée voir l'exposition ou si elle compte y aller.

Finalement, les membres des classes sociales cultivées se sentent obligés d'entretenir des activités culturelles régulières, répondant ainsi à une sorte de devoir social. Alors que des membres des classes populaires qui adopteraient de nouvelles formes de pratiques culturelles, comme la décoration de leur intérieur avec des reproductions de Maîtres sur fond de musique classique, se verraient accusés de céder à l'« embourgeoisement ».

3. Repenser la muséologie.

La découverte de cette hétérogénéité des publics incite les concepteurs des expositions à imaginer des stratégies visant à attirer les publics sous représentés. Comme nous l'avons vu ci-dessus, des installations pédagogiques, didactiques et culturelles mais également des lieux de détente vont venir se greffer aux expositions. Le centre Georges Pompidou est un parfait exemple de ces musées « pluriels ». Il réunit en un lieu unique l'un des plus importants musées au monde possédant la première collection d'art moderne et contemporain en Europe, une grande bibliothèque de lecture publique disposant de plus de 2000 places de travail où l'on pénètre sans avoir à se mélanger aux visiteurs, une documentation générale sur l'art du XX^e siècle, des salles de cinéma et de spectacles, un institut de recherche musicale, des espaces d'activités éducatives, des librairies, une boutique, un restaurant et un café.

Pour attirer encore plus de public les musées doivent mettre en œuvre une campagne de publicité, avec une sélection d'expositions temporaires traitant de thèmes particuliers, un peu comme les films hollywoodiens, reflétés par des titres « frappeurs », comme une exposition au muséum d'histoire naturelle de Paris intitulée « *Mouches* »⁴⁹. Quelle drôle d'idée que de construire toute une exposition sur un thème comme celui-ci. Et que peut-

⁴⁹ Exposition temporaire réalisée au Muséum d'Histoire Naturelle, du 4 avril au 3 septembre 2007, qui a rassemblé plus de 93 000 visiteurs, sachant que la Grande Galerie de l'Evolution en dénombre 545 200 chaque année.

on dire de si intéressant sur un si petit animal ? Issue des travaux de l'équipe de Neuchâtel, cette exposition joue largement de son aspect atypique pour se revendiquer « tout public » (avec un certain succès il faut l'avouer).

L'exposition « *Matisse-Picasso* » de 2002 au Grand Palais, a attiré beaucoup de monde. C'était l'exposition à voir. Celle qu'il ne fallait surtout pas manquer. L'histoire se répète au cours de l'hiver 2008-2009 avec l'exposition « *Picasso et les Maîtres* », toujours au Grand Palais : la billetterie affiche complet. Plus aucune place n'était disponible sur les sites de vente par correspondance, et si le spectateur n'avait pas la chance d'avoir un laissez passer ou un billet coupe file, il se trouvait réduit à faire la queue pendant plus de 5 heures sur le parvis du Grand Palais. Même avec un horaire déterminé pour la visite, le public devait compter une attente d'une demi-heure avant de pouvoir pénétrer dans la première salle.

Plébiscitée par les médias, la publicité de cette exposition insistait sur le fait que « tous les tableaux de Picasso et des Maîtres y avaient été réunis pour cette exposition ». Nous retrouvions en effet des toiles de Picasso de Madrid et de Barcelone, mais également des œuvres du *MOMA* et du *Métropolitan Museum of Art* de New York, du *Rijksmuseum* d'Amsterdam, de la *National Gallery* de Londres, du *State Hermitage Museum* de Saint-Pétersbourg, du musée du Louvre et Orsay de Paris, ainsi que beaucoup d'œuvres prêtées provenant de collections particulières. Il s'agissait de « l'exposition de l'année ».

A travers la publicité exubérante de ces expositions, les directeurs veulent faire changer le « Grand public » d'opinion. En effet, dans l'imaginaire du public qui ne fréquente pas les musées, l'image première qui ressort lorsque l'on les évoque, est celle d'un endroit sombre et poussiéreux. Il garde en tête les premières représentations des cabinets de curiosités, quoi que certains musées de province présentent encore ces caractéristiques comme le musée de Science naturelle de Marseille ou les galeries d'anatomie comparée et de paléontologie du Muséum National d'histoire naturelle.

De plus, le public considère souvent les musées d'art contemporain comme l'exposition d'objets « qui ne veulent rien dire », ce qui la plupart du temps se traduit par un sentiment de « colère » face aux œuvres. La frustration s'accroît encore lorsqu'il découvre des cartels incompréhensibles au profane, motivant l'impression qu'il faut jouir d'un fort bagage culturel ou d'un cursus universitaire pour comprendre la moitié du texte. L'équilibre est difficile à trouver entre ces discours lourds et compliqués et une absence totale de support. Seuls les amateurs surmontent ces épreuves et deviennent des habitués. La stratégie de fidélisation est ici totalement erronée. Le fait de monter un

espace familier pour un type de public (les connaisseurs) et un espace totalement incompréhensible pour un autre public (les amateurs) constitue un facteur d'exclusion, et continue à réserver le musée à une élite. Le musée faillit ainsi à sa mission pédagogique et ne séduit guère qu'une frange extrêmement réduite de la population.

« Le visiteur vient au musée en espérant y acquérir quelque chose, du plaisir, de la découverte, de la connaissance. Quel échec s'il pense, en quittant le musée : « Bon dieu ! Que je suis bête ! ». Cette expression a été utilisée, lors d'une conférence-débat, par un guide amateur pour dénoncer le jargon, le vocabulaire technique et souvent pédant et élitiste trop souvent utilisé dans les musées pour désigner les objets : la « pirogue monoxyle » est-elle autre chose qu'une pirogue taillée dans un tronc d'arbre ? L'exposition doit chercher à satisfaire cette attente des visiteurs en profilant son discours en fonction du public cible. En évitant une approche trop systématique et un vocabulaire ou un niveau de texte qui exclut. Et en se gardant d'une perspective trop étriquée, trop simpliste : le musée doit aussi permettre au visiteur de se rendre compte de l'étendue du savoir, il doit ouvrir l'esprit »⁵⁰.

De plus, les musées sont souvent considérés comme trop onéreux. L'accès au musée doit-il pour autant être gratuit ? Sa gratuité suffirait-elle à augmenter les fréquentations, en particulier avec le public le moins favorisé et le moins cultivé ?

« Bien que les visiteurs s'accordent, dans leur grande majorité pour estimer que les prix d'entrée sont très bon marché, on peut se demander si le revenu familial n'exerce pas, malgré tout, une influence spécifique sur les rythmes de fréquentation puisque le coût d'une visite inclut d'autres frais, au moins aussi importants, comme les dépenses de transport ou les frais entraînés par toute sortie familiale, et si un frein budgétaire ne continuerait pas à agir, même dans l'hypothèse de la gratuité des entrées »⁵¹.

L'accès gratuit selon François Mairesse, « peut dans certains cas être interprété par le public comme un gage de qualité médiocre de son contenu »⁵². Des solutions intermédiaires existent comme l'adoption d'une politique de prix souple, avec, par exemple, l'entrée gratuite le premier dimanche de chaque mois. Mais ces effets

⁵⁰ André Gob et Noémie Drouguet, op. cit. p.107.

⁵¹ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, op. cit. p.41.

⁵² François Mairesse, *La stratégie du prix*, Publics et musées, n°11-12, 1997, p.141-163.

« d'aubaines » tarifaires attirent-ils vraiment de nouveaux visiteurs ou se limitent-ils à répartir différemment des visites programmées sur le long terme ?

Bourdieu, pense donc au contraire « *que rien ne serait plus naïf en tous cas que d'attendre du seul abaissement des prix d'entrée un accroissement de la fréquentation des classes populaires* ».

L'étude des habitudes des publics (Bourdieu⁵³) a révélé que outre la classe sociale ou le niveau scolaire du public, le temps moyen de visite d'un musée s'accroît en fonction de l'instruction reçue, passant de vingt deux minutes pour les visiteurs de classes populaires, à trente cinq minutes pour les visiteurs de classes moyennes et quarante sept minutes pour les visiteurs des classes supérieures.

Une « approche comportementale » des visiteurs a été employée afin de comprendre les habitudes de visite des publics, au travers de ses déplacements et de ses agissements. Pour ce faire, les professionnels ont utilisé des questionnaires que le visiteur devait remplir à la fin de sa visite, ainsi qu'un entretien, des observations effectuées au cours de la visite, et même des enregistrements vidéo⁵⁴.

On s'est intéressé aux motivations des visites. La plupart des visiteurs exprime une « intention préméditée » : il voulait voir cette exposition ; mais quelque fois la justification se résume à une occasion ou à des circonstances fortuites comme l'accompagnement d'un proche par exemple.

Le comportement du public a aussi été analysé. Des études ont montré que près de 80% des visiteurs se dirigent sur la droite dans une salle d'exposition. Il est donc judicieux de la part des muséologues de présenter les pièces essentielles de leur collection à droite et non à gauche. L'étude de 1983 de Véron et Levasseur⁵⁵ distingue ainsi quatre types de visiteurs selon leur stratégie de déplacement dans l'exposition : les « fourmis », les « papillons », les « poissons » et les « sauterelles ».

Selon les schémas représentés ci-dessous les « fourmis » font de très courts trajets en suivant un ordre précis des œuvres ou objets. Les « papillons butinent » d'œuvre en œuvre dans un ordre beaucoup plus aléatoire, en effectuant parfois des retours en arrière. Les « poissons », eux traversent la salle sans s'arrêter devant les œuvres, dans

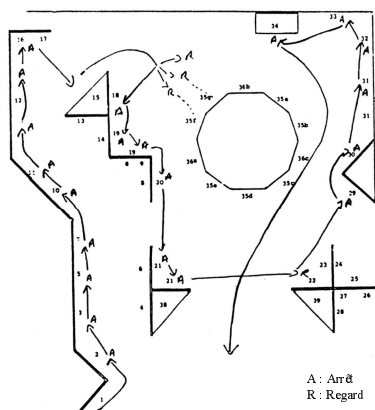
⁵³ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, op. cit. p.70.

⁵⁴ André Gob et Noémie Drouguet, op. cit. p.90.

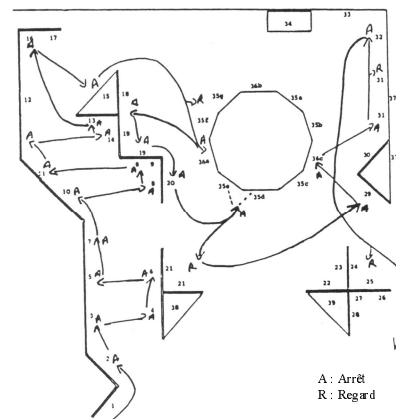
⁵⁵ Eliséo Véron et Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition : L'espace, le corps, le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 63-66.

un déplacement linéaire et très organisé entre les objets. Ils suivent en quelque sorte le « cours » des œuvres. Enfin, les « sauterelles », se déplacent par « bonds », en choisissant les œuvres qui les intéressent, ne faisant qu'apercevoir le reste sur leur passage.

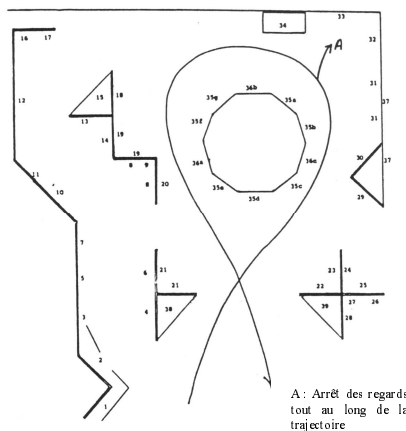
Typologie des visiteurs, selon E. Veron et M. Levasseur :



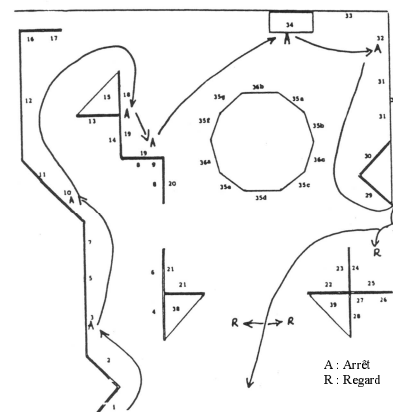
Fourmis



Papillons



Poissons



Sauterelles

Les objets d'une exposition se livrent donc une véritable compétition à capter le regard du visiteur. Or, lorsque le muséologue entend qu'elles soient toutes également observées par le public, son discours puise sa cohérence dans la complétude de la visite. L'éclipse de certaines œuvres par d'autres, mais aussi la démarche erratique du visiteur qui s'affranchit ainsi de suivre le « sens » du discours muséologique, compromettent le succès de l'exposition. Penser la disposition relative des œuvres, leur éclairage ou encore leur succession, revêt donc une importance que révèle l'examen des parcours de visites et des impressions des publics.

D'autres études montrent que les visiteurs ne voient que 50% à 60% des objets dans une exposition de tailles moyenne, mais qu'ils lisent tout de même 40% des textes. Alors que le public est considéré comme un « mauvais lecteur », ce résultat est assez encourageant.

Une révolution s'est donc opérée suite à la découverte de la volonté des visiteurs de ne plus être seulement des récepteurs passifs du savoir. Le spectateur est devenu acteur, ne serait-ce que parce qu'il décide de venir dans l'exposition, et choisit quel objet il veut regarder.

Avec les écomusées, la participation du public prend une toute autre dimension. Pour Rivière, « *l'écomusée est un miroir où une population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle cherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la continuité ou la discontinuité de l'histoire* ». L'implication de la communauté dans la réalisation de l'écomusée est primordiale. Et la réalisation de cette structure sert également à ressouder une communauté peut-être trop éclatée.

Dans les expositions conçues par l'équipe de Neuchâtel, le public est acteur de l'exposition. Il en est ainsi de l'exposition temporaire « *Mouches* », évoquée précédemment, où le public découvre dès l'entrée une énorme sculpture de mouche écrasée sur le sol. Cette sculpture est entourée de travaux de l'école des Beaux-arts de Paris, qui représentent des photographies de mouches hybrides revisitées par les élèves. Dans d'autres salles, le visiteur peut manipuler des microscopes, afin de découvrir de minuscules insectes, ou encore ouvrir des tiroirs et des trappes afin d'observer les objets. Le son d'une mouche qui vole accompagne le spectateur tout au long de la visite, et à la fin de l'exposition, le public se retrouve face à une grande table, où les opinions favorables et défavorables à l'existence de la mouche sont invitées à s'exprimer. Le visiteur devient donc membre d'un jury et vote pour oui ou non exterminer cet insecte. Au final, les concepteurs parviennent à transformer un consommateur de savoir ou un observateur passif en un acteur curieux, élément central du bon déroulement de la visite.

Au palais de Tokyo, certains artistes font interagir le public avec leurs travaux. C'est le cas de l'installation *Guantanamo* de Jota Castro, où le public peut rentrer dans la cage. L'artiste précise que :

« Une réflexion sur la situation des droits de l'homme et, en particulier, depuis le 11 septembre 2001, date à laquelle certaines parties du monde ont été perçues comme des problèmes potentiels pour l'Occident. La surface de cette cellule correspond à celle allouée à deux prisonniers, dans la baie de Guantanamo où la température moyenne est de 40 degrés ».

Une autre œuvre de Jota Castro, *Brains (cerveau)*, implique une action du corps du visiteur, contraint de circuler au milieu de tourniquets qui peuvent parfois s'avérer des barrières infranchissables.

« Cette œuvre représente toutes les limites, frontières et obstacles qu'il faut dépasser pour créer. Elle est également la métaphore du cerveau au cours d'une psychanalyse ».

Au-delà de ces stratégies d'implication du visiteur, se pose la question de la perception sociale de l'objet lui-même. Une mouche, un tableau de Rembrandt, un télescope de Galilée et une sculpture de Jeff Koons sont d'abord différents dans l'esprit du public, avant de se constituer une identité muséologique. Identifier et comprendre les rapports entre les publics et l'art contemporain conditionne notre analyse du rapport entre exposition et art contemporain. Qu'est-ce que l'art contemporain et comment est-il perçu dans la société française d'aujourd'hui, voilà donc, ce à quoi il nous faut maintenant nous intéresser.

III. Un objet particulier : L'art contemporain.

1. Qu'est-ce que l'art contemporain ?

Répondre à une telle question, sur ce qu'est l'art contemporain, est totalement désuet, il n'y a pas de définition officielle, mais plusieurs, car chaque théoricien ou historien a sa propre définition de l'art contemporain.

L'art contemporain c'est l'art d'aujourd'hui. Si nous vivions en 1920, l'art de ces années là, serait pour nous contemporain. Pour autant on s'accordera pour dire qu'il ne l'est plus désormais. Ainsi l'art contemporain étant un art du temps présent, sa particularité c'est qu'inévitablement il perd son statut d'art contemporain pour devenir un art « ancien ». Mais alors l'art d'hier n'est-il déjà plus contemporain ? Assurément non. Il faut donc savoir placer une limite. Répondre à la question : quand a débuté l'art contemporain d'aujourd'hui ? Les spécialistes et la littérature situent cette naissance au début des années 1960. Est-ce une distinction arbitraire ? Il semble que non, puisque cette époque coïncide également à l'avènement d'une introspection des artistes, non pas sur leur art en lui-même, mais sur leur façon de faire de l'art. C'est l'émergence des actions associées aux œuvres. On crée en public, on se préoccupe davantage de l'acte créatif que du résultat.

Dans les années 50, par exemple, le public découvre comment l'art peut être associé à l'action avec l'artiste Jackson Pollock. Ce dernier devient l'une des principales figures de l'art abstrait américain d'après guerre. Parce qu'il réalise sur des toiles de très grandes dimensions des enchevêtrements de lignes où il s'avère très difficile de discerner une figure, Pollock est d'abord largement incompris du public. Ses œuvres interdisent d'isoler la forme du fond. Elles sont dénuées de géométrie, ou de centre. Il est même possible de confondre le sens de lecture de l'œuvre et de la lire à l'envers ! On se perd totalement dans la toile. De plus la peinture n'est pas appliquée au pinceau, mais au moyen de vives éclaboussures. Comment fait-il pour recouvrir une toile si grande ?

Voilà pourquoi Pollock fait appel à un célèbre photographe allemand, Hans Namuth. Il veut que le public le voie créer ses œuvres au travers de la photographie. Namuth, en s'installant dans l'atelier de Pollock, essaye de saisir l'originalité du peintre. Il lui enjoint d'oublier sa présence. Les clichés révèlent alors une surprenante chorégraphie. La toile posée au sol, le pinceau virevolte à son aplomb sans la toucher mais en l'éclaboussant. Pollock multiplie les mouvements transformant l'acte créateur traditionnellement statique et lent, en une véritable activité physique. Le sujet de

Namuth, ce n'est plus l'œuvre, ni même le peintre, mais l'action de ce dernier, la rapidité de ses gestes. Ces photographies deviennent vite très populaires, plus, paradoxalement, que les toiles de Pollock. L'impact est tel que l'acte de création de Pollock devient subitement spectaculaire et digne d'intérêt. Toute une construction d'un mythe créateur s'élabore alors autour de lui. On cesse de se focaliser sur la toile pour s'intéresser un peu plus à la création elle-même.

Arnold Rosenberg est le premier historien d'art à avoir théorisé « l'action painting ». Il emploie les termes « d'arène pour une action ». Sur la toile ce n'est donc plus une image qui se forme, mais un fait, une action. L'acte de création devient de plus en plus important, il n'est plus confiné à un espace privé, mais peut être montré, dévoilé. Le corps du public aussi est pris en compte, il devient interactif et non plus seulement passif face à une toile. L'artiste devient le passeur, le médiateur entre son œuvre et le spectateur. Il travaille donc souvent pour des installations in situ.

Par ailleurs, notre art contemporain se distingue aussi par le fait qu'il accompagne deux révolutions inconnues des époques de l'art antérieur. Tout d'abord, la découverte et l'utilisation massive des matériaux plastiques, lesquels envahissent littéralement la vie quotidienne et naturellement intègrent les œuvres d'art. Ensuite, la création de l'univers multimédia et l'imprégnation totale de nos sociétés par ces nouveaux outils.

Enfin, l'ère actuelle se caractérise par la reproductibilité des images. Une évolution qui n'a pas échappé aux artistes comme le prouve les œuvres d'Andy Warhol. Paradoxalement on ne voit que des produits manufacturés, en séries qui deviennent à leur tour des pièces uniques. On retrouve un artisanat au bout de la chaîne industrielle, véritable réappropriation de l'unique par le multiple. Ce rapport à l'industriel touche d'abord la ville et l'urbanisme, car le monde de l'industrie est historiquement et techniquement lié à l'espace urbain. C'est ainsi que l'on compare Le Corbusier à un industriel de l'aménagement urbain. Dans l'unité d'habitation de Marseille⁵⁶, il a cherché à inscrire le projet d'une ville nouvelle, c'est-à-dire un habitat plus confortable, lumineux et propre. C'est « l'idée d'un confort pour tous ». Une cité harmonieuse où les gens seraient en harmonie les uns avec les autres. Malheureusement, l'urbanisme actuel privilégie une architecture de délocalisation qui ne tient pas compte de la différence entre un lieu et un autre. Or tout l'art de l'espace public est une tentative de remédier à l'ennui répétitif de cette architecture par des gestes artistiques qui cassent cette monotonie, pour ne pas tomber dans une lassitude visuelle.

⁵⁶ Le Corbusier, La cité radieuse de Marseille, 1945-1952

Nous pouvons également définir l'art contemporain, comme un art qui dénigre l'académisme ou les modèles esthétiques de la tradition kantienne en utilisant des supports et des technologies nouvelles, tels que l'assemblage de médiums comme la peinture, l'argile associés à des textes, des photographies, des vidéos de performances qui empruntent de nouveaux concepts liés à la vie quotidienne, la sexualité, l'architecture ou encore le néant lorsque Yves Klein crée une exposition sur le vide avec des installations uniquement composées de vide : des murs vides, avec des cadres vides pour des expositions vides. Cette absence d'objet devient l'œuvre, le vide fait l'œuvre.

Nous ne sommes plus dans des interprétations figuratives ou abstraites, mais dans la mise en scène d'une idée. Avec les travaux de Duchamp, le savoir-faire de l'artiste, ne devient plus une priorité, l'intervention de celui-ci n'est plus obligatoire, le concept d'universalité du beau n'existe plus, la notion de pérennité va être dépossédée par celle de l'éphémère, car seuls les concepts de l'ordre de l'émotion, du ressenti peuvent subsister. L'artiste contemporain est ainsi celui qui donne à voir une idée. Pour ce faire il recourt bien souvent à l'installation.

Subséquentement, l'art contemporain se voue à l'incompréhension. Affranchi des règles du jugement académique, dédié à l'expression de concepts abstraits et usant de nombreuses technologies et dispositifs atypiques dans le monde de l'art, il heurte le public. Par ailleurs, il peine à être retranscrit dans un catalogue ou exposé au centre d'un salon de particulier, tant il se révèle dépendant de la médiation mise en place autour de lui. Il doit être entreposé dans des milieux institutionnels tels que des galeries ou des musées qui peuvent se l'approprier totalement afin de mieux le mettre en valeur, c'est-à-dire de le « muséifier ».

De plus de nombreuses œuvres sont des installations in situ, donc éphémères qui ne peuvent perdurer que dans la mémoire du spectateur. Elles sont bien évidemment transportables, déplaçables dans leur grande majorité comme les œuvres de Richard Long ou de Mario Merz. Mais les œuvres créées pour des sites particuliers, où l'œuvre et le lieu ne font qu'un, ne peuvent être délogées de leur place, le concept élaboré par l'auteur ne peut plus opérer dans un autre lieu comme les œuvres de Gerz Jochen⁵⁷. De

⁵⁷ Jochen Gerz, *Monument contre le racisme, Place du monument invisible*, 1990-93 (Les noms des déportés morts sont enterrés sous les dalles. Couche de mémoire ensevelie. L'absence visuelle, renforce chez le spectateur l'activation de sa propre mémoire) ou Jochen Gerz, *Le monument vivant de Biron*, 1996 (Sorte de mémoire vivante. Idée que la mémoire est tellement encombrée d'images (hypermnésie), que nous n'avons plus le temps de nous souvenir, donc nous oublions. L'artiste pose donc une question : « Pour quelle raison accepteriez-vous de mourir ? ». Les réponses sont inscrites sur des plaques et collées sur le monument. Sorte de réponses vivantes à la mort. Même après la mort de l'artiste, les plaques pourront être rajoutées. L'artiste a inventé le moyen de rendre hommage aux morts par la vie des vivants.)

nos jours avec les catalogues, textes, notices qui encadrent la production, une trace va être laissée, et cet art qui se veut éphémère devient accessible et à la portée de tous, même si il est désacralisé en étant retiré du lieu, le concept peut perdurer par l'élaboration de cette trace.

Nathalie Heinich apporte une interprétation sociologique⁵⁸ à ce phénomène :

« Le jeu de l'art contemporain dans les arts plastiques, écrivait-elle, se joue à trois partenaires. Transgressions des frontières de l'art par l'artiste, réactions négatives du public et intégrations par les spécialistes engendrent des propositions un peu provocantes, des rejets plus violents et des institutionnalisations toujours plus sidérantes ».

En effet pour Nathalie Heinich, on doit rentrer dans l'œuvre d'art contemporain car on ne peut la comprendre seulement en regardant les objets ou les images. Étonnamment, l'œuvre est imperméable au regard : *« on n'y voit rien »*. L'objet reste seulement l'enveloppe de ce qu'il est. Si on ne l'utilise pas, on ne peut le ressentir. Et c'est en regardant les autres spectateurs l'utiliser que l'on accède à celle-ci. Les œuvres d'art contemporain ont besoin de cet autre qui les manipule afin de les appréhender. En aucun cas il ne faut rester passif devant elles, et attendre de ressentir quoi que ce soit. Rien ne se passe.

« On est bien dans un « nouveau paradigme » de l'art contemporain, exclusif du paradigme moderne : les objets ne sont pas l'objet du regard, mais seulement le passeur entre des gens »⁵⁹.

2. La mauvaise image de l'art contemporain.

« On peut toujours laisser dire que l'art « ne sert à rien », ou qu'il est une activité superflue, au regard de ceux qui produisent la nourriture, les vêtements ou les habitations »⁶⁰. Cependant dans aucune société si dérisoire ou démunie qu'elle soit, les pratiques artistiques n'ont jamais été ignorées. L'art est considéré comme une activité qui fonde nos capacités à proprement dite humaines. Seul l'homme crée. Dès la préhistoire et alors que les conditions de vie étaient très difficiles, les Homo sapiens ont consacré un temps particulièrement important à la création artistique. Jusqu'à nos jours,

⁵⁸ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, Paris, éd. De Minuit, collection Paradoxe, 1998, p.

⁵⁹ Nathalie Heinich, *Face à l'art contemporain, Lettre à un commissaire*, Paris, éd. L'échoppe, 2003, p.9.

⁶⁰ Jean-Paul Jouary, *Philosophie et si c'était facile ?*, Toulouse, éd. Milan, 2008, p.236.

aucun autre homme n'a passé autant de temps à créer. Mais faut-il pour autant considérer ces créations comme des œuvres de bon goût ? Le public doit-il tout apprécier ? Est-il possible de cultiver notre goût ?

« Une création artistique peut ne susciter aucun plaisir parmi l'immense majorité des gens qui vivent à son époque, et réunir progressivement dans le plaisir esthétique une véritable unanimité des personnes qui ont cultivé leur goût dans le domaine concerné »⁶¹.

Van Gogh est l'exemple même de l'artiste « maudit », incompris. Il a été rejeté par le « grand public », alors que dans son entourage, l'accueil des critiques lui a été plutôt favorable. Actuellement, les masses affluent des quatre coins du monde, faisant parfois preuve d'une grande patience dans les files d'attente, afin d'apercevoir un chef-d'œuvre du Maître. Cette confusion des spécialistes et du public est récurrente. De même, ce n'est pas parce que les professionnels désapprouvent un artiste ou un mouvement que le public doit pour autant être en harmonie avec eux. L'expression familière selon laquelle « on ne discute pas les goûts et les couleurs » est ici, totalement désuète, car oui, nous pouvons les discuter, mais aussi les faire évoluer. Les couleurs ont plusieurs significations en fonction de la société ou de l'époque dans laquelle nous nous trouvons. Le vert est une couleur très importante dans les pays arabe, alors que la couleur prédominante des hommes préhistorique était le rouge. Actuellement en Occident, nous rejetons le jaune et l'orange, et valorisons le bleu et le vert. Nos goûts peuvent également évoluer, car c'est en enrichissant ma culture personnelle que mes goûts vont se transformer. *« Mon plaisir face à une œuvre va alors dépendre de mon goût, et mon goût de ma culture »⁶².*

Un tableau doit-il être « beau » pour accéder au statut de chef-d'œuvre ? Dans *Les deux qui mangent*⁶³, de Goya, l'artiste nous donne à voir une vieille femme osseuse préfigurant la mort. Or, si la misère et la vieillesse sont « laides » en elles-mêmes, on peut fort bien trouver « belle » cette représentation. En voyant une photographie avec une belle femme, le public peut trouver la femme très belle, et n'avoir aucune attirance esthétique pour la photographie et la trouver « non artistique ». Ce n'est pas parce qu'il trouve la représentation d'une « chose » belle, que le spectateur l'aime ou non, mais parce que la façon de la représenter est belle.

⁶¹ Ibid., p. 239.

⁶² Ibid.

⁶³ Francisco Goya, *Les Deux qui mangent*, 1820-1823, Madrid, musée du Prado.

Les critiques, donc les professionnels, reprochent parfois à l'art contemporain une absence de maîtrise des signes fondamentaux qui composent l'art, à savoir le dessin ou une harmonie des tons. Règles qui nous renvoient à la base de la conception artisanale de l'art de peindre. Or tout l'art ne se réduit pas à un savoir faire, il faut, pour être artiste avoir un don et l'exploiter. « *C'est ainsi que l'éloignement de la tradition, l'abandon des canons, l'indifférence à la beauté, la perte de culture, le culte de la spontanéité font également la cible des attaques* »⁶⁴.

La relation entre le public et l'art contemporain est d'autant plus difficile à cerner que nous avons vu qu'il n'y a pas un « public » mais des publics, différenciés par leurs statut social, leur âge, leur niveau d'études et surtout par leurs attentes souvent très disparates vis-à-vis de l'art contemporain. C'est là que prend sa source la distinction entre « ceux qui comprennent » et « ceux qui ne comprennent pas » (Ortega y Grasset). Il est très difficile de définir l'opinion des publics sur l'art contemporain, puisque les non spécialistes ne sont pas publiés. Nathalie Heinich a entrepris de classer les types de rejets manifestés à l'égard des œuvres d'art contemporaines⁶⁵. Elle a découvert que ce rejet matérialise une division des publics, du fait que ces œuvres s'adressent principalement aux initiés, excluant ainsi la grande majorité des visiteurs profanes.

Dans son ouvrage *Le triple jeu de l'art contemporain*, elle aborde le thème de l'indifférence du public face à une œuvre. Car le pire pour un artiste est de se trouver ignoré. « *Le pire aurait été si rien ne s'était passé* », cette citation de Picasso reflète bien cette lancinante appréhension. Heinich nous expose, par exemple, la rencontre du public avec une œuvre de Nam June Paik au centre Georges Pompidou, en 1983. Il s'agit d'une installation composée de télévisions allumées et posées sur le sol. Le public peut passer devant, et les regarder. Mais lorsqu'on lui demande s'il a vu l'installation de Nam June Paik, la réponse est toujours la même : non. En revanche, si la question porte sur le groupe de télévisions, le visiteur répond aussitôt par l'affirmative. En fin de compte les spectateurs ont bien vu l'installation mais ne l'ont pas assimilé comme une œuvre. Plus qu'un sentiment d'indifférence, c'est l'incompréhension ou l'indignation qui domine : « *Ce truc n'a rien à faire dans un centre culturel* ».

Voici les trois stades de la réaction négative du public face à l'art contemporain : l'indifférence, le rejet, et les interrogations. Or rien n'est plus inobservable que l'indifférence, laquelle est pourtant une des réactions massives du public. Comment donc définir ce qui manque par défaut.

⁶⁴ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain, sociologie des arts plastiques*, Paris, éd. De Minuit, collection Paradoxe, 1998, p.36.

⁶⁵ Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets, études de cas*, éd. Jacqueline Chambon, 1998.

« Les chances de se trouver confronté à l'avant-garde la plus radicale sont statistiquement limitées : en 1990, 58% des Français déclaraient n'être jamais allés dans une galerie d'art, 43% dans une exposition temporaire, 19% dans un musée ».

Les installations dans les espaces publics sont à peu près les seules œuvres auxquelles le public ne peut se substituer. Installations qui relèvent souvent de fortes critiques, comme la dénaturation d'une place publique par une œuvre. Mais l'art contemporain ne laisse indifférent que ceux qui ne s'y intéressent pas du tout, ceux qui ne fréquentent jamais de musées, n'ont pas eu de cursus artistique et évitent consciencieusement les émissions sur ce sujet. Alors pourquoi faire une polémique autour de quelque chose qui les indiffère ? Rejeter cet art ne nécessite-t-il pas de s'y intéresser au préalable ?

De plus les goûts des artistes amateurs sont aussi très différents de l'art actuel. Car près de 76% privilégient le style figuratif, et seulement 12% reconnaissent faire de l'art abstrait. Les paysages et les natures mortes sont les premiers objets de représentation. Rien de tel désormais que de produire un champ de lavande ou de tournesol, ainsi que la jolie panier que l'on vient de monter. Les peintres amateurs sont très fiers de leurs productions et recherchent l'assentiment, voire les félicitations, du plus grand nombre. En peignant de l'art figuratif, ils pensent avoir une chance de toucher plus de monde par contraste avec un art composé d'éléments hétérogènes, calcinés, déformés. Emblématique de cette tension, l'art de Jackson Pollock est encore mal apprécié par une population non avertie. *« Pourquoi cet artiste est-il célèbre, moi aussi je peux marcher sur une toile avec un bidon percé. Et Juan Miro, alors un enfant pourrait faire de même »*. Ou encore, une réflexion sur les monochromes de Yves Klein, venant d'un peintre en bâtiment : *« j'en peins tous les jours des monochromes, et je ne suis pas un artiste pour autant »*. Il s'agit d'un problème majeur : la prédominance du résultat. Le public ne voit que le résultat, l'œuvre achevée, laquelle éclipse bien involontairement tout le processus créatif, la réflexion et la démarche de l'artiste. Le visiteur voit mais ne comprend pas.

« C'est nul, j'y comprend rien ». Combien de fois avons-nous déjà entendu cette sentence à propos d'une œuvre ou d'une exposition d'Art contemporain ? De prime abord, la proportion des mécontents semble bien supérieure à celle des satisfaits. Mais les illusions sont tenaces. Après tout, le nombre de trains en retard est loin d'être aussi important que ne le laisse à penser l'opinion majoritaire. Le caractère marquant des critiques, ou du récit d'une mauvaise expérience, ne masque-t-il pas trop souvent la réalité ?

Afin de s'en assurer il est possible de se référer aux rares sondages portant sur le rapport des Français à l'Art contemporain. Certes, un sondage repose inévitablement sur un questionnement et une interprétation des réponses critiquables, mais il reste un moyen pertinent d'approcher l'avis du plus grand nombre.

On trouve l'une de ces enquêtes d'opinions dans le numéro 273 du magazine Beaux Arts daté de Mars 2007⁶⁶. Il s'agit d'un sondage réalisé par l'institut BVA auprès d'un échantillon de 931 français âgés de 18 ans et plus, dont la représentativité se fonde sur l'application de la méthode des quotas. Les résultats sont suffisamment intéressants pour être rapportés :

1. « De manière générale, que ressentez-vous vis-à-vis de l'Art contemporain ? »

	oui	non	ne se prononce pas
de la curiosité	67	32	1
de l'incompréhension	66	31	3
de l'indifférence	39	59	2
de l'enthousiasme	32	65	3

2. « Qu'est-ce qui vous intéresse le plus en matière d'art ? »

	résultat du sondage BVA daté de 2001	résultat du sondage BVA daté de 2007
l'art ancien (jusqu'aux années 1900)	44	29
l'art moderne (compris entre 1900 et 1960)	20	19
l'art d'aujourd'hui (depuis les années 1960)	14	21
l'art dit « primitif » ou « premier » (art ancien non occidental)	9	15
ne se prononce pas	13	16

Les sondés étaient également invités à se prononcer sur 21 reproductions d'œuvres d'art contemporain. Ils devaient tout d'abord décider entre un avis favorable (« j'aime bien ») et un avis défavorable (« je n'aime pas »), avant de s'expliquer sur ce jugement. Sans

⁶⁶ Beaux-Arts Magazine, Sondage BVA exclusif, *Les Français aiment l'art contemporain*, n°273, mars 2007, p.40-53.

restituer l'intégralité de cette partie de l'enquête, on retiendra que seuls 6 œuvres obtiennent une majorité d'avis positifs ! Le rejet n'est pas pour autant massif puisque seules 6 œuvres souffrent de plus de 70% d'avis défavorables.

Que retenir de tout cela ? Tout d'abord que ce sondage est contradictoire. Comment 67% des sondés peuvent-ils se déclarer intrigués par l'Art contemporain et 59% s'y avouer indifférents ? L'indifférence doit, à mon sens, être lue comme le signe de l'absence de passion, d'enthousiasme. Ce ne sont sans doute pas ces œuvres qui décorent les intérieurs populaires. La curiosité et l'incompréhension, quant à eux, trahissent un intérêt transitoire, qui ne se manifeste que face à l'œuvre. Or comme le rappelle fort justement l'éditorialiste de ce magazine, les français « n'y ont guère accès. A la télévision, l'Art contemporain est banni ou relégué à des horaires inaccessibles à un salarié, à moins d'être insomniaque⁶⁷. A quoi s'ajoute l'absence de démocratisation réelle du public des expositions. D'ailleurs, les œuvres appréciées par les sondés, le sont tout autant du fait de leur « beauté » qu'en raison de l'intérêt qu'elles entraînent (cf. résultats du sondage).

Ainsi, les français n'aiment pas l'Art contemporain. Non pas qu'ils le détestent ou le vilipendent, mais ils ne le côtoient pas et ne le réclament pas. Face à ces œuvres, ils peinent à ressentir leur valeur esthétique c'est-à-dire à les apprécier autrement que comme des objets de curiosité.

3. L'art contemporain est-il nul ?

Le sujet de ce mémoire impose de s'interroger sur la valeur esthétique de l'art contemporain. Cela nécessite de conjuguer l'avis des philosophes, des historiens et des critiques d'art. De nos jours les artistes contemporains conçoivent essentiellement leur pratique en vue d'un accrochage, que ce soit dans une galerie ou une foire internationale, comme les FIAC ou les Biennales.

Il en résulte une mise en concurrence des œuvres, au sein de l'exposition, mais aussi hors de la galerie. Les artistes intègrent plus ou moins consciemment les contraintes de cette compétition permanente, orientant leur production de manière à captiver le regard des potentiels acheteurs et critiques d'art.

⁶⁷ Une exception néanmoins, l'émission *D'Art, d'Art !* sur France 2. Mais sa fréquence, bihebdomadaire, et sa durée réduite à moins de deux minutes, lui interdisent de remettre réellement en question les idées reçues sur l'art contemporain.

C'est ainsi que foisonnent des œuvres monumentales, mouvantes, sonores, brillantes, abondamment décorées, parfois jusqu'à l'excès, d'artifices visant à saisir l'attention. Mais, une fois le regard attiré vers elle, il arrive que l'œuvre n'ait plus rien à lui montrer. Les installations prédominent, occupant de vastes volumes dans les salles d'exposition, contraignant le visiteur à les contourner, les pénétrer, agissant à la fois sur son regard et sur son corps. Avec le pop art ou l'hyperréalisme, les américains inondent le marché de l'art d'œuvres aux tailles extravagantes, tels que des hamburgers ou des pinces à linge⁶⁸ grands comme des bâtiments. Volontairement ou non, ces artistes ignorent que l'ampleur de la dimension de leurs travaux ne garantit nullement un quelconque impact émotionnel. Capturer le regard n'a jamais été synonyme de créer une émotion.

Dans ce concours visuel, la peinture et la sculpture disparaissent peu à peu ou cèdent au gigantisme. L'exposition *Monumenta : Anselm Kiefer*⁶⁹, qui s'est déroulée au Grand Palais en 2007, évoque parfaitement ces productions titanesques qui envahissent les espaces institutionnalisés. De nombreux artistes décident ainsi de substituer à la peinture divers médiums qui obligent le spectateur à s'attarder devant la production, et les Biennales encouragent cette dérive en incitant les jeunes créateurs à élaborer de grandes installations, telles qu'un *Abri anti-atomique*⁷⁰, *l'Aménagement d'une plage*⁷¹ ou un *Jardin d'hiver*. Ce renoncement au médium fondamental et originel que représente la peinture au profit d'une mise en scène spectaculaire a suscité et suscite encore bien des interrogations.

D'autres artistes, tels - Carl André⁷² ou Robert Morris⁷³, réalisent d'énormes sculptures géométriques (dépourvues de sentimentalité ou décolorées) destinées à diviser toute la galerie en espaces, de façon à ce que le bâtiment lui-même devienne partie intégrante de la sculpture. Ce faisant, ils s'emparent du lieu d'exposition, brouillant la frontière entre œuvres et espace.

« Le goût du spectaculaire s'affirme jusque dans l'arrangement des expositions ... Dans les musées qui disposent de grandes salles, on les

⁶⁸ Claes Oldenburg, *Clothespin*, 1976

⁶⁹ *Monumenta 2007 : Anselm Kiefer*, 30 mai au 8 juillet 2008, Grand Palais, Paris

⁷⁰ Biennale de 1965, Ouvrage réalisé par un groupe de jeunes artistes : Gérard Tisserand, Francis Biras, Erik Dietmann, Michel Parre.

⁷¹ Biennale de 1965, Ouvrage réalisé par un groupe de jeunes artistes : Vilmos Acs, Edmée Delsol, Jacques Lallemand, Robert-Louis Muler.

⁷² Carl André, *Equivalent VIII*, 1966

⁷³ Robert Morris, *The Ells*, 1965-1988

entoure volontiers de vides impressionnants et on les intègre à une mise en scène dont le but est de camoufler ce qui leur manque »⁷⁴.

Dans ces conditions, l'œuvre tend à s'affranchir de son cadre, à envahir le mur, le plafond, le sol. Il arrive que le support ne soit plus ni discernable, ni dissociable de l'œuvre qu'elle soutient.

La capture du regard.

Mais, et ce n'est guère nouveau, l'un des procédés les plus courants et les plus efficaces, réside dans la provocation. Scandaliser les foules et les critiques, voilà qui assure au minimum une couverture médiatique. La course au sensationnel, en se banalisant, propulse les artistes aux extrêmes du transgressif et du sacrilège. Wim Delvoye crée, en 2000, *Cloaca original*, qui n'est rien d'autre qu'une « machine à merde » qui reconstitue le processus de la digestion humaine et produit ainsi des excréments. L'artiste justifiera sa production comme n'entrant pas dans la provocation :

« Ma Cloaca a scandalisé les gens à Düsseldorf parce que, selon les milieux calvinistes concernés, elle gaspillait de la nourriture. Aux Etats-Unis, on évoquera plutôt des questions d'hygiène... Cela n'a rien à voir avec la provocation, ni avec la contestation. Je préfère parasiter le monde de l'art de l'intérieur. Je pense que les gens qui crient au scandale devant l'art sont des idéalistes qui demandent aux artistes d'être surhumains, ou même surnaturels »⁷⁵.

Cet artiste choquera encore, par sa série de cochons tatoués, aux images du Christ ou de la Madone. Mais le scandale est aisé : dessiner ainsi l'image du saint sur la couenne d'un cochon, animal fréquemment considéré comme impur, ne pouvait que provoquer l'injure. Cet affront, scandalise autant l'Eglise que ses fidèles, un public qui inévitablement, face à cette œuvre, se verra contraint de décréter que l'art contemporain ne fait que dans le blasphème et le dépravant.

Car, si les scandales artistiques se manifestent dès la renaissance, c'est toujours de façon involontaire, lorsque la recherche picturale de l'artiste contrevient aux dogmes académiques. Le scandale n'est alors ni une fin, ni un moyen. Tout au plus représente-il

⁷⁴ Joseph-Emile Muller, *La fin de la peinture*, 1982, éd. Gallimard, cité in Patrick Barrer (sous la direction de), *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, éd. Favre, 2000, p.79.

⁷⁵ Wim Delvoye, propos recueillis par Pierre Sterckx

une conséquence fâcheuse de l'innovation, puisqu'il détourne du but poursuivi par l'artiste.

Prenons par exemple le tableau de Courbet, *L'origine du monde*⁷⁶, ce n'est pas le tableau qui organise le fantasme mais plutôt tous les interdits qui ont été prononcés afin qu'il ne soit jamais dévoilé. C'est la rumeur qui scandalise, lorsque le fantasme se double d'une réaction hystérique. Ce sont ces interdits qui organisent l'obsession à l'encontre de cette toile invisible décrite comme séditeuse.

Si l'on peut parler de véritable révolution artistique pour désigner cette époque où les scandales se multiplient, on ne doit pas oublier que cette transgression de tous les interdits, qu'ils soient religieux, sexuels, esthétiques ou politiques, conservait le souci d'émouvoir.

La distinction se fait entre l'érotique et le pornographique, le cru et le monstrueux. Des œuvres comme celles de Véronèse⁷⁷ ou de Le Caravage⁷⁸ seront jugées comme inacceptables, bien que leurs représentations religieuses, fassent davantage référence à une mise en scène, une théâtralisation des personnages, comme la mort de la Vierge ou la cène. Sommé de se justifier, Véronèse déclare : « *Nous, les peintres, prenons la liberté que prennent les poètes et les fous* ».

De fait, les tabous sexuels et les lois constituent de réels obstacles pour les artistes des siècles passés, tandis, qu'aujourd'hui, aucun artiste n'encourt le moindre risque à choquer son public. A cette aune, la posture de « l'artiste incompris » adoptée par certains a de quoi faire sourire. Baudrillard⁷⁹ fustige d'ailleurs cet « art du scandale » en comparant l'art contemporain à la pornographie. Cependant, il est une catégorie de professionnels de l'art qui demeurent exposés aux contrecoups d'un scandale, les organisateurs d'exposition, qu'ils s'agissent des conservateurs ou des responsables politiques locaux. Ainsi, lorsque l'artiste Olivier Blanckart, crée en 1998, pour le Casino du Luxembourg, *Le Bity*, une parodie de la photographie officielle de Jacques Chirac à L'Elysée⁸⁰ le métamorphosant en chimère incontinent, c'est le ministre de la Culture luxembourgeoise qui manque de perdre son poste.

⁷⁶ Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46*55 cm

⁷⁷ Paolo Véronèse, *Le Repas de Lévi*, 1573, huile sur toile, 555*1280 cm

⁷⁸ Le Caravage, *La Mort de la Vierge*, 1605-1606, huile sur toile, 369*245 cm

⁷⁹ Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, 1999, éd. Sens & Tonka Editeurs, in Patrick Barrer (sous la direction de), *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, éd. Favre, 2000, p.232

⁸⁰ Pourtant de la célèbre photographe Bettina Rheims

Un art assujetti à la spéculation financière.

L'art se vend. Cela n'a rien de nouveau et les marchands d'art font profession de consacrer des artistes depuis plus de trois siècles. Mais, jamais les œuvres d'art n'avaient atteint les prix exorbitants qui défrayent désormais régulièrement les salles de ventes. Les provocations plastiques d'un Damien Hirst ou d'un Jeff Koons s'échangent ainsi plusieurs dizaines de millions d'euros, de sorte que certains artistes, mais aussi une multitude de riches investisseurs, se retrouvent à la tête de gigantesques fortunes. Des fortunes qu'ils gèrent avec la rigueur d'hommes d'affaires avisés.

L'art est devenu un marché financier régit par les mêmes règles et les mêmes impératifs de rentabilité que les marchés boursiers : les œuvres d'art sont cotées, leurs acheteurs réalisent des « investissements », la spéculation structure les échanges et les excès du système se soldent parfois par des crises où le malheur des uns fait la richesse des autres.

Schématiquement, on peut distinguer trois principaux acteurs dans ce marché de l'art en général et de l'art contemporain en particulier : les grands collectionneurs, les salles de ventes et les artistes.

On peine à l'imaginer, mais certaines salles de ventes comme Sotheby's sont cotées en bourse et s'ingénient à satisfaire les attentes de leurs actionnaires. Dès lors, comment s'étonner que ces institutions cautionnent, voire encouragent la flambée des prix.

Simultanément, de riches collectionneurs comme François Pinault en France ou Charles Saatchi en Grande Bretagne, renchérissent de concert afin d'accentuer encore davantage des enchères déjà étourdissantes. Le principe est d'une grande simplicité : on achète plusieurs œuvres d'un artiste dont la cote est prometteuse sans être ruineuse, puis on acquiert à prix d'or une œuvre supplémentaire du créateur en question. Aussitôt la renommée de l'acheteur garantit une explosion de la cote de cet artiste et les travaux acquis précédemment peuvent être revendus en dégageant un large bénéfice. On peut aussi s'arranger pour qu'un prix artistique soit décerné à l'artiste ou encore organiser une exposition dans un lieu dont le prestige rejaillira sur les œuvres. La récente exposition de Koons au château de Versailles en constitue un exemple caricatural. Enfin, certains vont jusqu'à racheter un lieu célèbre tel le Palazzo Grassi de Venise par François Pinault, afin de consacrer à leur guise l' élu de leur choix.

Les artistes eux-mêmes recourent à de tels stratagèmes, achetant anonymement leurs propres œuvres, parfois en compagnie d'investisseurs, ou se liant d'amitié avec les grands collectionneurs. Leur notoriété assoit durablement leur cote, c'est pourquoi certains s'emploient à se faire connaître du grand public en multipliant les frasques provocatrices (mariage avec une actrice pornographique pour Jeff Koons, exubérance quotidienne pour Warhol). La « peopolisation » initiée par Picasso semble devenue synonyme de réussite artistique. Visibilité de l'artiste, invisibilité de l'œuvre. Le phénomène est encore accentué par les fluctuations du marché de l'art contemporain. La dépression des années 1990, en particulier, a convaincu bien des investisseurs que seules les grandes « vedettes » représentent des valeurs sûres.

Il en résulte une situation inédite dans l'histoire de l'art : les grands artistes d'aujourd'hui sont à la mode, ce qui ne fut presque jamais le cas de leurs illustres prédécesseurs, que l'on pense aux impressionnistes, aux fauves ou à l'inévitable Van Gogh.

Face à de tels intérêts, le fait de posséder des réseaux devient impératif. Nombre de petits galeristes, ou d'artistes issus de milieux modestes, échouent à percer, non par manque de talent, mais en raison de leur incapacité à pénétrer les circuits importants. Pour s'en convaincre il suffit de se rappeler cette étrange coïncidence : les plus grands collectionneurs et les artistes les mieux cotés sont tous anglo-saxons.

Cependant, le marché de l'art ne connaît guère de frontière, à fortiori à l'heure où les pays émergents, la Chine en tête, produisent chaque jour davantage de nouveaux millionnaires avides d'investir dans l'art contemporain. L'accroissement du nombre d'acheteurs se traduit mécaniquement par une augmentation des cotes.

Dans ces conditions, les musées nationaux ne sont plus en mesure de s'aligner sur les enchères courantes. Les acquisitions se concentrent sur des œuvres dont la cote n'excède pas quelques centaines de milliers d'euros, et souvent beaucoup moins. On assiste donc un curieux retour en arrière : alors que l'accès de tous aux œuvres des grands maîtres a depuis longtemps été théorisé comme une exigence morale incontournable, les artistes majeurs d'aujourd'hui s'exposent essentiellement dans des lieux (festivals internationaux, galeries prestigieuses, salles des ventes, propriétés de grands collectionneurs) que ne fréquentent pas le « grand public ». Comment expliquer à ce dernier qu'il ne verra pas dans le musée d'art contemporain local, ou national, les œuvres dont se gargarisent les médias ?

De temps à autre, un artiste ou un collectionneur, prêtent ou donnent des œuvres onéreuses à de grands musées nationaux lesquels s'empressent d'organiser une exposition « exceptionnelle » qui achève de gonfler la cote de ces mécènes désintéressés... Ainsi, les institutions muséales ne consacrent-elles plus que d'une façon symbolique les artistes du moment. Reste à savoir si ce système ménage une place réelle à d'authentiques pratiques artistiques. Autrement dit, le prix des œuvres reflète-il des qualités esthétiques ? On peut en douter :

« Il n'est plus possible d'évaluer une œuvre en fonction de ses caractéristiques matérielles et particulièrement de son adéquation à un étalon du beau, comme c'était le cas du temps de l'académie ; des critères comme le savoir-faire, le travail, l'innovation, la technique, la maîtrise du métier, l'originalité, l'authenticité sont négligeables dans la formation du prix des œuvres contemporaines »⁸¹.

« Le scandale réside, en réalité, dans le marché de l'art qui choisit à la fois l'artiste et le regardeur en imposant une confusion systématique entre valeur artistique et valeur marchande. N'oublions pas que Courbet fut un communal actif. L'art n'est –presque – rien si sa finalité est purement commerciale plutôt qu'insurrectionnelle »⁸².

Toutefois, il convient de ne pas céder au relativisme et à la généralisation abusive. Toutes les œuvres onéreuses ne sont pas nécessairement sans intérêt. On retiendra simplement que la cote n'est pas davantage un gage de qualité que le respect des codes académiques n'était l'assurance de produire un chef d'œuvre.

Les acquéreurs, quels qu'ils soient, assument désormais le rôle de prescripteurs :

« L'acheteur certifie désormais l'artiste comme le faisait l'académie au XVIII^e siècle »⁸³.

⁸¹ Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le marché de l'art contemporain*, éd. La découverte, Paris, 2006

⁸² Jean-Jacques Lebel, *L'origine du monde de Courbet*, in *Beaux Arts Magazine*, n°290, août 2008, p.58

⁸³ Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain, rapport du ministère des affaires étrangères*, juin 2001

La valeur esthétique est ainsi convertie en valeur économique. C'est pourquoi, Jean Clair, apparente la situation du conservateur, à celle du comédien de Diderot, « *apte à accomplir sa mission que pour autant qu'il est capable d'accomplir n'importe quel rôle, d'épouser n'importe quelle cause, de faire accroire n'importe quoi* »⁸⁴. Le musée ne peut plus ainsi se prévaloir comme lieu qui écrit l'histoire de l'art, car maintenant, se sont les critiques, les collectionneurs, les actionnaires ou les sponsors, qui la conçoivent.

Mais là aussi on aurait tort de tirer des conclusions trop hâtives. Il existe parmi les collectionneurs actuels de véritables amateurs d'art, dénués de toutes préoccupations marchandes et sincèrement soucieux de la vitalité de la création artistique.

L'enthousiasme des critiques n'en demeure pas moins surprenant. A moins de songer que reconnaître aujourd'hui les dévoiements de l'art contemporain, cela reviendrait à admettre un demi-siècle d'égarement. Tandis que poursuivre dans cette voie permet de justifier l'ensemble de ces jugements passés.

La contraction du temps.

Une autre conséquence des formes que revêt l'univers de l'art contemporain, tient à la contraction du temps. Tout doit aller vite. La formation des artistes, leur reconnaissance, leur activité créatrice, leur cheminement esthétique et artistique, leur médiatisation, l'envolée de leur cotation, etc.

Pour Caroline Bourgeois⁸⁵, les nouvelles fortunes sont dans la « *culture de l'immédiateté. Les formes doivent être compréhensibles, aussitôt séduisantes. Regarder un Jeff Koons demande moins d'effort que pour d'autres artistes* »⁸⁶.

Malheur à celui dont le travail ne connaît pas une fulgurante réussite, son absence de succès immédiat devient aussitôt le signe qu'il ne réussira jamais. On a progressivement rejeté le « sujet » au profit du « travail » du peintre. Que l'on peut également confronter à un « métier » d'artiste. Car ce savoir qui autrefois exigeait des exercices manuels, des procédés, des techniques, de longues recherches artistiques est aujourd'hui disparu. Or même si la nature offre une multitude de découvertes elle ne peut annihiler le sujet. Il est loin le temps où les maîtres de la peinture vouaient leur vie à un lent apprentissage leur permettant de produire tardivement quelques chefs-d'œuvre. On loue désormais le

⁸⁴ Jean Clair, *Le paradoxe du conservateur*, Caen, L'Echoppe, 1988, p.43

⁸⁵ Directrice du Fonds régional d'art contemporain (FRAC) d'Ile de France.

⁸⁶ Philippe Pataud Célérier, *Qui fixe la valeur ? L'art (contemporain) de bâtir des fortunes avec du vent*, in *Le Monde diplomatique*, Aout 2008.

culte du génie affranchi du besoin d'apprendre, consubstantiellement brillant. Le marché n'attend pas.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette obsession de l'instantanéité ait coïncidé avec l'avènement de l'art éphémère, art du présent dont la jouissance se doit d'être immédiate, telles les percées de Michael Heizer⁸⁷ dans les lacs asséchés du désert de Mojave et la jetée en spirale de Smithson⁸⁸ dans le Grand Lac Salé. Que reste-t-il de cette idée d'une œuvre éternelle, capable de traverser le temps, de générations en générations, afin d'être découverte ou redécouverte par nos contemporains ?

Une idéologie de l'anti-académisme.

Si l'art moderne avait entrepris de dénoncer les règles de l'académisme, l'art contemporain se propose de les abolir. Les abolir toutes quelles qu'elles soient. La volonté constamment renouvelée de s'affranchir du carcan académique s'est muée en une véritable idéologie de l'anti-académisme.

L'aboutissement logique, ou devrait-on dire illogique, de cette idéologie, c'est la domination de l'art conceptuel. De carrés blancs sur fond blanc, posés sur un mur blanc. Un art sans art. Un art du vide. Parfois juste un mot peint, attestant du triomphe de l'esprit sur le regard. Le visible disparaît pour laisser place à des explications dont la complexité achève de perdre l'immense majorité des spectateurs, ignorants des derniers développements du débat auquel se livrent les avant-gardes. Car, plus l'œuvre s'estompe, plus le manifeste qui l'accompagne est volumineux et savant.

Au passage, on remarquera le curieux paradoxe qu'il y a dans la prédominance d'un art « littéraire » à l'ère du visuel. Tandis que partout, les images de la télévision, du cinéma, des magazines ou d'Internet, envahissent le quotidien, une part non négligeable de l'art contemporain y renonce. Chacun se réclame de l'avant-garde, au point que ce concept n'a plus guère de sens. Alors que par le passé, on entendait par là une forme de contestation du paradigme⁸⁹ artistique dominant, il n'existe plus d'autre paradigme aujourd'hui que celui de l'anti-académisme... lequel n'est pratiquement jamais remis en question, à commencer par ceux qui se proclament avant-gardistes. La véritable avant-garde s'exposait à une critique virulente, et ne rencontrait guère de soutien. Dans de telles conditions, ses hérauts étaient nécessairement peu introduits dans les cercles

⁸⁷ Michael Heizer, *Double négative*, 1969-1970

⁸⁸ Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

⁸⁹ Au sens de Thomas Kuhn dans *La structure des révolutions scientifiques*, éd. Flammarion, 1962.

artistiques d'importance. Tout le contraire de la situation actuelle. Le concepteur d'une exposition d'art contemporain doit donc faire face à une profusion de courants plus ou moins consacrés par les critiques ou les collectionneurs. On imagine aisément à quel point il est alors difficile de sélectionner les œuvres réellement novatrices.

L'émancipation de l'art.

Subséquentement, l'art ne poursuit plus que sa propre émancipation. Après s'être défait des règles de l'académisme, il a dénoncé les déterminismes religieux (rejetant le sacré), sociaux, esthétiques, philosophiques et politiques. Toutefois, si l'art est effectivement parvenu à se libérer de la plupart des injonctions de la société, il demeure assujéti au dictat de l'argent et dédaigne désormais aussi bien les ordres illégitimes que les demandes légitimes.

En particulier, certains artistes contemporains théorisent de ne plus rechercher l'émotion du public, puisque cela constitue une forme de déterminisme... Il est vrai que l'art ne s'est pas toujours préoccupé de plaire. Mais, le malaise suscité par des œuvres révolutionnaires correspondait généralement à l'expérience d'une nouvelle forme d'émotivité. Ici, c'est l'émotion elle-même qui se voit récusée.

Dans un même mouvement, l'art contemporain a renoncé aux espoirs qu'avaient placés en lui tant de philosophes célèbres. Sartre notamment y voyait un moyen de dépasser les contradictions de la politique ou des révolutions.

« Et simultanément, l'artiste jouit d'un privilège exorbitant, celui d'être le « créateur » par excellence. La création, bien entendu, c'est l'art, et l'art, bien entendu, c'est la création. Dans un monde prométhéen où Dieu perd son monopole et où toute valeur n'a de valeur que d'être nouvelle, l'artiste devient le centre et le sommet, le cœur imaginaire de tout le dispositif. L'artiste se voit promu comme le modèle et l'emblème de tout un monde. Placé plus haut que le saint, le philosophe, le savant ou le politique, on lui demande d'assumer un rôle exorbitant, peut-être celui de représenter l'entrepreneur idéal, le grand voleur de feu qui marche en avant »⁹⁰.

Or, l'émancipation de l'art ne passe-t-elle pas aussi par l'abandon de ce fardeau : changer le monde ?

⁹⁰ Jean-Joseph Goux, *L'éclipse de l'art*, in *Esprit*, Octobre 1994, in Patrick Barrer (sous la direction de), *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, éd. Favre, 2000, p.168

Un art défini par l'artiste et non par des règles.

Lorsqu'en 1917 Duchamp propose d'exposer un urinoir (*Fontaine*) au salon d'Arensberg (New York)⁹¹, son audace se veut une démonstration du pouvoir de l'artiste : ce n'est pas tant la qualité d'une œuvre qui la définit comme appartenant au registre de l'art, que sa réalisation par un individu qui se revendique artiste. L'artiste fait de l'art. À l'affirmation : « *ce n'est pas de l'art* », Duchamp répondait en effet : « *c'est de l'art puisque c'est là l'œuvre d'un artiste* ». Simultanément, il souligne que toute production exposée dans un musée ou une galerie acquiert le statut d'œuvre d'art. Autrement dit, le contexte fait l'art. Force est de reconnaître que près d'un siècle plus tard, son raisonnement ne souffre guère de contradiction et ne cesse d'être conforté par les productions de certaines vedettes de l'art contemporain. Ainsi, on aurait tort de voir dans les ready-made l'affirmation que le savoir faire de l'artiste n'a plus lieu d'être. Duchamp n'a jamais souhaité réduire la création artistique à l'acte d'exposer ou de nommer, mais il a montré qu'une telle réduction était possible.

En agissant ainsi, Duchamp redéfinit le rapport du spectateur à l'œuvre d'art. Il ne demande pas qu'il s'émerveille devant l'objet manufacturé, mais souhaite le faire réfléchir sur les notions de créativité, de technique ou de virtuosité. Peut-on trouver une beauté artistique dans un objet qui symbolise l'infâme et le dégoût ? Qu'est-ce que le beau ? Peut-on définir l'art ? Voilà pourquoi, Jean-Michel Ribes décrit cet épisode de l'histoire des arts comme une « belle leçon de liberté » précisant que « c'est ça le scandale »⁹².

Hélas, l'histoire se répète et il ne se passe plus une année depuis 1917, sans qu'un artiste « réinvente » le ready-made à l'aide d'une chaise, d'une poubelle, d'une assiette, etc. Un peu comme si, une fois par an, une équipe de chercheurs annonçait avoir reproduit avec succès les expériences de Pasteur...

Evidemment, chacun de ces artistes « révolutionnaires » argumente sagement sa démarche. Non, il ne s'agit pas de la même démonstration, car ce n'est pas le même objet, pas le même artiste, pas le même contexte, pas la même préoccupation. En somme, le ready-made lui-même ne joue plus ici aucun rôle. Il se contente de supporter une énième forme d'art conceptuel, laquelle manifeste la même hostilité à toute forme

⁹¹ Duchamp avait déjà réalisé un ready-made cinq ans auparavant, *Roue de Bicyclette*, mais celui-ci était composé de plusieurs objets assemblés, en l'occurrence une roue de bicyclette juchée sur un tabouret, de sorte que l'on pouvait encore mettre en avant l'action d'assemblage effectuée par l'artiste.

⁹² Jean-Michel Ribes, *Fontaine de Marcel Duchamp*, in *Beaux Arts magazine*, n°290, août 2008, p.64

de contemplation, au profit d'un élitisme strict. Car face à un ready-made, y compris celui de Duchamp, seul un visiteur jouissant d'une solide culture de l'histoire de l'art et plus particulièrement du mouvement Dada, parviendra à percevoir la valeur de l'œuvre. Les autres ne verront qu'un urinoir blanc, où il est inscrit « R. MUTT », preuve en déduiront-ils que l'art contemporain c'est vraiment « n'importe quoi ».

Des productions comme celles de Bertrand Lavier ou de Jeff Koons, si elles ne sont pas conceptualisées, peuvent être agréables à regarder, mais après ? Devant un tableau de la Renaissance, même si le visiteur n'a pas de culture artistique ou historique, il peut toujours observer le style de l'artiste, son dessin ou sa peinture. Il peut ainsi contempler quelque chose de bien réel qui lui fait face, ses sensations sont en effervescence. Or devant un carré blanc sur un fond blanc, que doit-il voir hormis un tableau blanc ? Ici, seulement, son intellect est en émoi, et toutes ses sensations sont dès lors abolies. Le senti, ou devrait-on dire le ressenti, cède le pas au pensé.

L'interminable réédition des ready-mades souligne la difficulté que rencontra, et rencontre toujours, l'anti-académisme dans sa poursuite de la transgression artistique. Restait-il encore des choses à détruire ou à désacraliser ? A sa façon, Andy Warhol est parvenu à sortir de cette impasse en détruisant l'unicité de l'œuvre. Introduisant la sérigraphie et la reproductibilité des images dans le monde de l'art, il a démontré qu'il était possible de dépasser l'ancienne association entre un acte de création et une œuvre.

La fin des critiques et le complexe « Van Gogh ».

En définitive, au XX^e siècle, la question : « Qu'est ce que l'art ? » a remplacé l'ancestrale interrogation sur ce qui fait un chef-d'œuvre ? Si, l'intention est louable, elle entraîne malgré elle un déplacement de l'œuvre vers l'art en général. Ainsi, autant les artistes et critiques contemporains ne cessent de penser et de juger l'Art, autant il s'en trouve fort peu pour faire de même avec un artiste ou une œuvre en particulier.

La critique semble avoir cédé le pas à la description. Face à l'art contemporain, le critique perd de sa souveraineté. Il se contente généralement d'exposer ses préférences, de décrire ce qu'il voit ou encore de retranscrire les écrits des artistes, qui définissent le sens de leurs œuvres. Il devient le porte parole, l'interviewer des artistes, comme si toute critique était vaine.

« Faute de critères d'appréciation, le critique, s'il ne pratique pas le commentaire philosophique, qui permet également d'éviter tout jugement de valeur, devient positiviste et se contente alors de décrire les œuvres avec

minutie, sans les interpréter, les situer et les critiquer, ce qui l'amènerait à porter des appréciations éventuellement blessantes pour les artistes, inquiétantes pour leurs cotes, leurs galeries, leurs collectionneurs, leurs mécènes publics »⁹³.

Une exception à cela, la critique des dénonciateurs de l'art contemporain. Ceux qui se sont risqués à cet exercice en ont fait l'amère expérience. Curieusement, la critique d'une œuvre, d'un mouvement ou d'un artiste contemporain, se voit aussitôt assimilée à une remise en cause de tout l'art contemporain et son auteur voué aux gémonies par la plupart des journalistes spécialisés.

On a déjà écrit en quoi cette attitude de déni permet de justifier l'ensemble des erreurs du passé. Mais, l'éclipse de la critique s'explique aussi par la crainte continuellement ravivée de méconnaître un génie ainsi que la critique le fit avec Van Gogh ou les impressionnistes. Pourtant, outre l'anachronisme que l'on manifeste à juger de la sorte les critiques des siècles précédents, il n'existe pas de jugement dénué du risque de se tromper. C'est donc le risque lui-même que l'on refuse d'assumer. Plutôt que d'ignorer un grand artiste on préfère désormais les célébrer tous, du plus virtuose au plus insignifiant. Songeons que l'on ne tarit pas d'éloge envers Warhol, dont la principale originalité « *consiste à isoler sur tableau l'imagerie publicitaire* »⁹⁴.

Ce complexe de l'artiste méconnu transparait régulièrement, comme par exemple lors de la rétrospective sur le travail d'Andy Warhol, où se déroulait également une exposition sur Van Gogh. Ce dernier matérialise si bien cette préoccupation que l'engouement qui entoure la célébration de son œuvre ne faiblit pas et que ses toiles atteignent des cotations records sur le marché. Selon Jean-Philippe Domecq, le monde de l'art accepte tout, dans une *néophilie*⁹⁵ totale. Car « *aveugles nous l'aurons été, par là même, aveuglés par notre souci de ne pas l'être* ». Par défaut, le marché de l'art en est aujourd'hui venu à se substituer à la critique. En effet plus la somme de la vente sera élevée, plus la critique sera faible. Comment critiquer une œuvre si sa vente la place aux meilleures ventes du marché ?

⁹³ Rainer Rochiltz, *Subversion et Subvention*, in Patrick Barrer (sous la direction de), *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, éd. Favre, 2000, p.180.

⁹⁴ Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?*, in Patrick Barrer (sous la direction de), *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, éd. Favre, 2000, p.141.

⁹⁵ Néophilie qui désigne le fait d'être curieux des choses nouvelles ou inconnues.

Ni tout bon, ni tout mauvais.

Malgré tous ses travers, l'art contemporain a permis de découvrir de nouvelles tendances, de nouveaux médiums et de nouvelles formes de productions. Le foisonnement des avant-gardes, pour tendancieux qu'il soit, représente une formidable stimulation de la création artistique. Force est de reconnaître que depuis un siècle, les artistes opèrent un renouvellement des formes par des ruptures constantes avec l'art dit « ancien ».

La permanence de cette recherche de la révolution a conduit les arts plastiques à établir des liens plus ou moins forts avec tous les autres médiums artistiques. Ce sont d'abord les poètes, les écrivains ou les penseurs, qui sont invités à traduire les idées des artistes, magnifiant au travers de manifestes ces nouvelles visions de l'art et de la société. La danse, la musique, la mode, le design, le théâtre et plus récemment la bande dessinée avec des artistes comme Erro⁹⁶ ou Lichtenstein⁹⁷, ont tous été conviés à expérimenter des processus de créations transdisciplinaires. Entre arts majeurs et arts mineurs la frontière se resserre. En ce sens, l'aspect le plus intéressant de l'exposition d'œuvres de Jeff KOONS au château de Versailles, réside peut-être dans la confrontation d'objets populaires appartenant à la culture de la bande dessinée, avec ceux de la culture la plus patrimoniale.

L'art contemporain se veut aussi un art accessible à tous, pas forcément, on l'a vu, dans sa compréhension, mais dans sa pratique. Seul le rejet de toutes les contraintes de l'instruction académique, et les règles de productions correspondantes comme celles de la peinture à l'huile, du fusain ou du travail du marbre, peuvent expliquer le succès et la reconnaissance d'un artiste formé dans la rue comme Basquiat. On perçoit d'ailleurs dans les œuvres de ce dernier une profonde fierté pour ses origines modestes et son ascendance africaine. Indiscutablement, l'art devient beaucoup moins élitiste.

Ce n'est pas non plus un hasard si Basquiat est découvert par Andy Warhol, avec lequel il nouera des liens d'amitié sincère. Issu du milieu publicitaire, Warhol cherche à massifier le message visuel de l'art. C'est ainsi que le Pop Art, tendance qui apparaît en Grande Bretagne et aux Etats-Unis en 1960 se caractérise par un intérêt pour la « banalité », qu'il s'agisse des sujets représentés ou des matériaux employés. Warhol réalise un grand nombre de sérigraphies à partir de portraits de stars comme Marilyn

⁹⁶ par exemple : Erro, *Red Sonja*, 1992, 300*600 cm

⁹⁷ par exemple : Roy Lichtenstein, *Oh, Jeff ... I love you, too ... but ...*, 1964, 122*122, Collection Charles Simonyi, Seattle.

Monroe⁹⁸, ou Elvis⁹⁹ ; ou encore d'objets de la vie quotidienne tels que des bouteilles de sodas¹⁰⁰, des boîtes de soupe¹⁰¹, des chaussures ou des billets de banque¹⁰². Cette banalité des images que manie la publicité, mais aussi la bande dessinée, Warhol l'emploie à captiver le regard des téléspectateurs les moins adeptes de l'art.

« Les artistes pop faisaient des images que tous les passants de Broadway pouvaient reconnaître en un quart de seconde ». (Andy Warhol)

Si Andy Warhol est surtout connu pour avoir introduit la reproductibilité graphique au sein de l'art contemporain, au moyen de la sérigraphie, on oublie souvent de mentionner le soin qu'il prenait à dénoncer la société de consommation dans laquelle il vivait. Son analyse du système capitaliste à travers l'arme publicitaire, lui permet de porter un regard unique sur notre époque, ses images et ses goûts.

D'autre part, l'avènement de la photographie, puis du cinéma, et enfin de la télévision, sans même parler des nouveaux outils de duplication de l'image, aurait pu avoir raison des apparences visuelles de l'art. Pourtant, l'art contemporain préserve l'image, intégrant ses nouvelles formes d'expressions et transformant l'artiste en contremaître de sa production de masse.

Dans tous ces cas, et également en ce qui concerne les ready-made, des éléments de la vie quotidienne deviennent originaux, et prennent un caractère artistique, parce qu'ils ont été manipulés, métamorphosés sans que leur forme ait pour autant été modifiée, mais parce qu'ils proposent de nouvelles perspectives au regard. C'est ainsi la qualité de cette métamorphose qui fait la valeur artistique de l'œuvre, car si la mutation ne fonctionne pas, aucune sensibilité ne pourra se dégager, et le visiteur n'y verra toujours qu'un simple objet.

Enfin, l'art contemporain mobilise des formes de création originales. En particulier, l'acte de création sort des ateliers et de l'espace privé. Il devient public et le revendique. Dès la fin des années cinquante l'acte de création se trouve associé à l'œuvre, parfois

⁹⁸ Andy Warhol, *Four Marylins*, 1962, sérigraphie sur toile, 73,6*60,9 cm, Courtesy Sonnabend Collection

⁹⁹ Andy Warhol, *Elvis 49 times*, 1962, acrylique et sérigraphie sur toile, 204,5*146,8 cm, Collection William J. Bell, Courtesy Gagosian Gallery, New-York

¹⁰⁰ Andy Warhol, *Coca Cola*, 1962, caséine sur coton, 176,2*137,2 cm, Collection Mugrabi

¹⁰¹ Andy Warhol, *Campbell's Soup Can*, 1961, sérigraphie sur toile, 51*40,6 cm, Courtesy Sonnabend Collection

¹⁰² Andy Warhol, *Front and Back Dollar Bills*, 1962, sérigraphie et crayon sur toile, 2 panneaux, 210,2*48,3 cm chacun, Collection particulière, Courtesy Gagosian Gallery, New-York

même intégré à celle-ci. Le public se fait ainsi à l'idée que l'œuvre ne réside plus seulement dans le tableau, mais également dans l'action de sa réalisation. Photographies et vidéos montrent l'artiste en acte. Il se démène, s'agite, danse, et l'on finit par reconnaître dans ses gestes une composante de l'art jusqu'alors méconnue. Un nouveau monde à découvrir.

L'œuvre de Murakami, par exemple, consiste à installer une succession de châssis contenant chacun des papiers tendus, puis à traverser en courant ces panneaux. D'une part, il remet ainsi en question l'illusion de la toile par une destruction matérielle de la surface plane, et d'autre part il fait de la destruction une œuvre. La déchirure du papier, le bruit de celle-ci, la disparition du corps de l'artiste et sa réapparition de l'autre côté, voilà ce qui fait sens. Il en reste des panneaux déchirés et c'est cette trace que l'on expose. L'œuvre elle-même est simplement retranscrite par des photographies ou des vidéos de la performance.

Les performances artistiques invitent également le public à participer au processus de création. Ce en quoi, il faut admettre que la dénomination « d'art vivant » est judicieuse. Le stratagème participatif s'avère plus ou moins efficace, mais possède le mérite de répondre au désintérêt du public. Car c'est dans l'interactivité avec les œuvres que le visiteur peut les comprendre, les pénétrer et ainsi les apprécier.

En définitive, il convient de se méfier des jugements sans appel sur l'art contemporain, « tout bon » ou « tout mauvais ». Décrier l'art contemporain confine généralement à un exercice aveugle où l'ensemble de la création depuis plus d'un demi-siècle se voit essentialisé et unifié en un tout cohérent. Pour autant, la posture de certains spécialistes ou artistes qui accusent d'obscurantisme la moindre esquisse de critique envers une œuvre ou un mouvement, ruine le débat et compromet les efforts sincères de quelques uns à faire évoluer l'art au-delà de ses contradictions présentes.

IV. La médiation de l'art contemporain.

1. La place de l'art contemporain dans l'éducation nationale.

« L'enseignement des arts plastiques au collège assure un rôle spécifique dans la formation générale des élèves, tant pour le développement de la sensibilité et de l'intelligence que pour la formation culturelle et sociale. Il fait partie des enseignements obligatoires et contribue ainsi à l'acquisition du Socle commun de connaissances et de compétences » (programme officiel du collège).

Mon cursus universitaire et mes expériences professionnelles, me permettent d'aborder cette partie sous un angle plus personnel. Les Arts Plastiques au collège ou au lycée, ne sont pas enseignés comme le français, les mathématiques ou l'histoire géographie. L'activité qui se déroule dans cette matière la distingue des autres par l'acquisition d'une réelle autonomie de l'élève. Il s'agit d'un enseignement qui relève de la pratique. L'élève doit peindre, se déplacer dans la salle, ou travailler en groupe. L'espace de travail est normalisé par l'enseignant. Lui-même devient le médiateur entre l'art contemporain et sa classe.

Cette démarche est au centre de la didactique de l'enseignement des arts plastiques, mettant à l'honneur la pratique. On part du postulat que c'est à travers la création que l'enfant comprend les démarches des artistes qui seront abordées par la suite. Ce n'est pas une pédagogie qui relève de « l'imposition », sans quoi nous ne verrions pas naître des travaux aussi hétérogènes. La richesse des productions reflète la liberté d'expression des élèves.

L'absence d'exigences relatives à la maîtrise du dessin autorise une grande liberté, que mettent à profit les élèves les moins « doués » dans l'art figuratif, pour exceller dans d'autres domaines, comme ceux de l'assemblage, du collage ou de la composition. Plus que la technique c'est la qualité de la démarche qui est ici valorisée. En parlant de ses projets au professeur, l'élève apporte d'autres éléments de réflexion qui structurent sa pensée, lui permettant de verbaliser son travail, dans le but, au moment de l'auto-évaluation devant ses camarades, de parvenir à exposer l'essence de sa production.

Cette pratique d'enseignement centrée sur la production des élèves, amène l'enseignant à présenter des artistes en liens avec les problématiques abordées. Par exemple, un travail des élèves basé sur l'assemblage, introduira fort opportunément en fin de séance

les œuvres de Schwitters. Mais, le cours ne sera guère plus contextualité, la monstration de quelques œuvres majeures constituant le seul éclairage historique proposé. Pourquoi ? Tout simplement par manque de temps. Une séance ne dure qu'une heure, et l'enseignant en collège ne voit sa classe qu'une fois par semaine. Il ne peut prévoir trop fréquemment des séances de travail s'étalant sur plusieurs semaines, sans risquer de manquer d'évaluations. La dictature de la note, en quelque sorte.

De plus, il s'agit d'une matière totalement dévalorisée par le corps enseignant et les familles. En conseil de classe, cet état devient hélas flagrant. Il arrive même parfois que l'on calcule la moyenne générale en excluant celle d'art plastique afin de « voir la vraie moyenne ». Un élève dont la moyenne en mathématique n'est que de 2/20, mais dont celle d'Arts Plastiques avoisine 18/20, se verra sérieusement réprimandé et son passage dans le cycle supérieur se trouvera compromis. Dans la situation inverse, on le félicitera pour sa logique et on regrettera, avec humour, son manque de talent en « dessin ».

Pourtant, cet enseignement développe avec bonheur l'esprit critique de l'élève. Il enjoint à une réflexion sans laquelle il est impossible à l'élève de seulement exprimer ses goûts ou ses choix picturaux. C'est en apprenant à dire ce qui lui plaît ou non, que l'élève parvient à progresser dans sa pratique. Il est ainsi très courant de faire corriger les travaux d'élèves par les élèves eux-mêmes, non pas les auteurs des œuvres, mais par leurs camarades, et ce afin que chacun apprenne à accepter la critique et à la formuler à l'encontre des autres.

L'arrêt de cet enseignement obligatoire en fin de troisième est d'autant plus regrettable que seule la maturité des lycéens permet d'aborder certains enjeux majeurs de l'art contemporain. Sans compter que de nombreuses œuvres ne sauraient être montrées à des collégiens. Ainsi, la plupart des productions d'Orlan ou Wim Delvoye, s'adressent à un public adulte.

De plus, l'école contrevient au déterminisme social. Les enfants dont la famille ne fréquente jamais les institutions culturelles pourront néanmoins y accéder au travers des sorties scolaires ou des rencontres avec des artistes locaux conviés au sein de l'établissement.

2. La place de l'exposition d'art contemporain dans l'éducation nationale.

« Dans l'enseignement des arts plastiques le rapport aux œuvres est une donnée essentielle. L'expérience pratique et la connaissance de la création artistique fondent cet enseignement où l'analyse d'œuvres a toute sa place. L'œuvre y est considérée tant par ses dimensions plastiques et matérielles que par le réseau de ses significations historiques et sociales. Cette articulation du sensible et de l'intelligible est référencée à des contextes et des problématiques artistiques actuels ou légués par l'histoire. Elle est déterminante pour enrichir les pratiques des élèves » (programme officiel du collège).

L'enseignant se trouve fréquemment confronté à l'artificialité de sa salle de classe. L'enseignement des Sciences de la Vie et de la Terre (SVT) fournit un parfait exemple de cette situation. Voici un cours fondé sur l'étude de la nature qui se déroule dans des locaux où l'on ne trouve guère que des animaux empaillés, quelques plantes en pot et des fragments de roches, vulgaires cailloux sans grande signification loin de leur site d'extraction. Ces substituts de la nature, l'enseignant les complète en recourant abondamment à une iconographie constituée de schémas, de photographies et de films. Mais, rien de tout cela ne remplace la sortie scolaire dans un environnement naturel. Seulement voilà, les sorties scolaires cela coûte cher, à fortiori lorsque l'école est située en zone urbaine. L'immense majorité des élèves ne connaîtra donc de la nature que les reproductions et les fragments décontextualisés qui lui seront présentés sous la lueur des plafonniers.

L'enseignement des arts plastiques rencontre la même difficulté. Car s'il y a bien une chose dont les écoles sont dépourvues, c'est bien d'œuvres d'art. L'art, le vrai, se trouve dans les musées, les galeries, les festivals comme la FIAC, ou encore dans les demeures de quelques rares collectionneurs. Autant de lieux auxquels les élèves n'accèdent généralement pas.

L'enseignant se voit ainsi réduit à montrer des photographies. Or, ces reproductions sont nécessaires mais pas suffisantes, car elles masquent à l'élève de nombreuses caractéristiques de l'œuvre : taille, matières employées, volumes, luminosité, sons, odeurs, textures, nuances des couleurs. L'image bidimensionnelle installe une distance symbolique entre l'élève et l'œuvre et induit une perte du rapport à l'espace. Comment alors aborder les installations (au programme dès l'école primaire) ? Il devient

impossible de ressentir des œuvres comme celles de Jesus Rafael Soto¹⁰³, Mario Merz¹⁰⁴, Carl André¹⁰⁵ ou de Joseph Beuys¹⁰⁶, lesquelles impliquent le public, qui doit pouvoir les pénétrer afin de ressentir les attentes de l'artiste.

Par ailleurs, le rapport à la vérité de l'œuvre est annulé, l'essence du tableau disparaît derrière la photographie. Face à une œuvre d'art on ressent une expérience particulière qui tient avant tout à son authenticité. Personne ne s'émeut de la même façon devant la Joconde et devant sa photocopie. La fascination pour le vrai conditionne et influence notre perception d'une œuvre.

Prenons par exemple le cas d'une pièce du Musée de l'Homme à Paris. Nous trouvons au sein de cet établissement le squelette de *Lucy*. La plupart des visiteurs n'ignore pas que ce musée détient l'original. Or, le cartel dédié à ce squelette porte une mention en petits caractères : « moulage », la pièce authentique étant soigneusement confinée dans les réserves à l'abri des regards et des dégradations. A ce titre, l'observation des publics face à cette œuvre est instructive. Ceux qui ne lisent pas le cartel semblent fascinés et se déclarent satisfaits de leur visite, les autres manifestent une évidente déception et un profond mécontentement. Pourtant le moulage est à l'échelle et représente bien à la perfection (au point que la majorité des visiteurs s'en trouve confondue) une pièce rare et précieuse. Il faut admettre que la frustration du visiteur résulte de son incapacité à pouvoir se dire : « *je suis face au squelette de l'australopithèque Lucy* » ou plus simplement « *je l'ai vue* ».

En définitive, il existe un apprentissage de l'esthétique en musée que le professeur ne peut exécuter en classe. Il est ainsi primordial pour l'enseignant de conduire les élèves face aux œuvres afin qu'ils puissent en faire une expérience pleine et entière. Cette expérience seule suffirait à justifier l'organisation de la sortie scolaire au musée.

Une sortie qui pose de nombreux problèmes, à commencer par une double responsabilité de la part des enseignants : une responsabilité pédagogique, car ils sont formateurs, et doivent donc veiller à l'efficacité des apprentissages proposés à leurs élèves, et une responsabilité physique, à savoir l'encadrement du groupe et la préservation des œuvres exposées.

¹⁰³ Jesus Soto, *Pénétrable*, 1969, Musée national d'Art Moderne, Paris.

¹⁰⁴ Mario Merz, *Igloo Nero*, 1967-1979, 1994, Collection Van Abbemuseum.

¹⁰⁵ Carl Andre, *Magnesium-Zinc Plain*, 1969, 3/8*72*72.

¹⁰⁶ Joseph Beuys, *Plight*, 1958-1985, 310*890*1813, Paris, Centre Georges Pompidou.

Par ailleurs, les enseignants sont souvent réticents à confier leur classe à des médiateurs, non par chauvinisme, mais car les uns et les autres poursuivent des buts partiellement distincts. Les médiateurs ne connaissent ni les élèves, ni leur progression dans le programme scolaire. Ils n'adaptent donc pas leurs discours à la situation didactique de la classe, mais simplement à l'âge de ses membres. Autrement dit, leur discours est globalement stéréotypé. Pour autant, les médiateurs maîtrisent indéniablement mieux le sens de l'exposition que l'enseignant, du fait que la médiation des premiers est intrinsèquement liée au travail des muséologues et muséographes concepteurs de l'exposition.

A l'inverse, le professeur voit dans la visite un moyen et non une fin. L'exposition s'inscrit dans sa progression pédagogique et répond à une attente des élèves, construite au fil des cours. La sortie scolaire repose donc sur un travail préalable plus ou moins long, indépendant de la « préparation » de la sortie elle-même.

Néanmoins, les deux discours, celui du médiateur et celui de l'enseignant, ne se font pas forcément concurrence. L'un insiste sur la logique globale de l'exposition, tandis que l'autre cherche à accentuer l'attention sur certaines œuvres afin de relier la visite aux cours antérieurs et de préparer ceux des chapitres suivants.

La cohabitation des deux discours, voire leur coopération, requière une préparation préalable en classe : conception d'un questionnaire par les élèves qu'ils pourront proposer au médiateur ou à l'enseignant ; étude des mouvements, artistes ou œuvres présentés dans l'exposition ; etc. Une visite du professeur au musée afin de rencontrer le médiateur est conseillée. Il peut ainsi lui exposer le travail qu'il a déjà effectué afin d'orienter le discours muséal. Cette collaboration de l'école et du musée est désormais facilitée par l'existence de médiateurs spécialisés dans le public scolaire.

La visite scolaire d'une exposition d'art contemporain profite d'un fait désormais bien établi : la moindre réticence des jeunes enfants aux formes modernes d'arts plastiques. Forts de ce constat, les musées d'art contemporain - développent ainsi une vision plus ludique de l'art. En effet l'enfant qui regarde une œuvre avec curiosité et attention, exprimera très facilement ce qu'il ressent, posera beaucoup de questions sur la couleur, les matières ou la forme de l'œuvre, *a contrario* des adultes victimes d'opinions préconçues, d'un regard et d'un goût esthétique préformés. L'art a toujours été en lien avec l'enfance, non pas seulement pour des raisons historiques ou sociologiques mais

parce qu'il est lié, dans son processus même, au jeu, aux souvenirs, à l'imaginaire qui caractérisent le domaine de l'enfance.

En ce moment même, est organisée au Centre Georges Pompidou de Paris, une exposition temporaire sur les travaux d'Alexander Calder¹⁰⁷. Autour de cette rétrospective, un atelier pédagogique, intitulé « Quel cirque ! »¹⁰⁸, est proposé au jeune public dans la Galerie des enfants. L'atelier s'appuie sur la thématique du cirque où les enfants expérimentent ainsi les différentes problématiques de l'artiste, à savoir : l'équilibre, le mouvement, la ligne, l'espace avec l'utilisation de matériaux simples ou recyclés. Au travers de dispositifs ludiques impliquant la manipulation, l'installation ou l'observation, les enfants peuvent ainsi entrer dans l'univers fantastique de Calder. Ils assimilent également les rapports entre symétrie et dissymétrie, ou encore les lois de la gravité, en essayant de comprendre les forces de masses exercées afin de garder les mobiles en équilibre, sans qu'ils ne s'effondrent. Cette atelier apprend au jeune public comment l'artiste raisonne et effectue ses œuvres à la manière d'un jeu qui lui apporte du plaisir et un apprentissage de l'esthétique propre au peintre.

Il est probable que ce type d'atelier se prêterait également à la découverte de l'art contemporain par un public adulte. Toutefois, ce dernier n'est plus coutumier des jeux qui structurent l'apprentissage des jeunes enfants. Le caractère sacré, et l'aspect souvent austère des musées, en font des lieux sérieux où s'expriment et s'apprennent une certaine forme d'éducation et de savoir vivre. Dans ces conditions, proposer à des visiteurs adultes une pratique visant à ressentir plus intimement l'œuvre et sa logique au travers d'ateliers comparables à ceux décrits précédemment, c'est les inciter à abandonner une contenance patiemment apprise et intériorisée.

Ainsi, le principal obstacle à « l'entrée dans l'œuvre d'art », au sens de Nathalie Heinich, réside davantage dans la posture et les codes comportementaux des adultes que dans la préformation de leur regard. C'est pourquoi, la liberté d'attitude et le volontarisme des plus jeunes se prêtent avec bonheur à cette « entrée ».

¹⁰⁷ Exposition temporaire du Centre Georges Pompidou à Paris : « *Alexander Calder, Les années parisiennes, 1926-1933* », 18 mars au 20 juillet 2009

¹⁰⁸ En référence à son installation, *Le cirque*, réalisée entre 1926 et 1931, une pièce qui n'avait pas quitté le Whitney Museum of American Art depuis les années soixante-dix.

Actuellement beaucoup de musées élaborent des livrets¹⁰⁹ pour accompagner les enfants dans leur établissement. S'adresser ainsi aux scolaires à pour objectif de les séduire et d'en faire de futurs visiteurs, qui viendront en famille et plus tard tout au long de leur vie. Les livrets satisfont d'abord par leur présence dans la structure à la demande des visiteurs, et offrent les informations relatives aux enfants, en donnant une alternative à la visite guidée. L'élève peut ainsi remplir son « carnet de bord » et apprendre de manière ludique tout au long du cheminement de l'exposition, sans s'ennuyer. De surcroît, l'enfant s'approprie ce document et le ramène chez lui. Le livret devient ainsi l'Objet qui fait référence à la visite. Le livret pourra aussi être réemployé en classe, si la visite de l'exposition a été organisée dans le cadre d'une sortie scolaire.

L'intitulé de cet ouvrage doit être amusant et ainsi jouer sur l'imaginaire de l'enfant, comme « Mène l'enquête au musée ! », le « Guide de l'explorateur » ou « Quel cirque ! ». Ces fascicules doivent également séduire les accompagnateurs des enfants, qui les inciteront à l'utiliser. Pourquoi ne pas inclure des jeux qui peuvent être réalisés en famille ? Le livret crée alors l'interactivité entre l'enfant et l'exposition, mais aussi entre les membres du groupe familial. Il rend l'enfant actif, l'incitant à observer, lire, décrire, dessiner, ... Le cas échéant, ce livret permet à l'enfant de découvrir l'exposition seul et lui acquiert une plus grande autonomie. En d'autres termes, il représente un moyen didactique de former le visiteur. Véritable projet muséal, ce guide apprend à l'enfant à former son regard et son opinion.

Néanmoins, ce guide doit rester un moyen aux services d'objectifs bien définis, comme la pédagogie et l'approche des œuvres, il ne saurait constituer une fin en soi, car l'enfant doit pouvoir découvrir tous les éléments du musée, même s'ils ne sont pas référencés dans le document. Par ailleurs, on veille à prendre en considération la durée moyenne de la visite dans la conception de cette brochure, afin d'adapter les activités aux capacités d'attention des différentes classes d'âges.

Enfin, les programmes d'arts plastiques de la classe de terminale interrogent la question de l'architecture des musées au XX^e siècle et plus particulièrement de la place du corps du visiteur au sein de ces établissements :

« Espaces de conservation et de présentation de collections permanentes et d'expositions temporaires, les musées construits ou rénovés au XX^e siècle interrogent nos racines culturelles comme notre ancrage dans le monde

¹⁰⁹ Audrey Van Dorpe et Lucie Scamps, *Des livrets pour accompagner les enfants dans les musées*, La Lettre de l'OCIM, n°120 novembre-décembre 2008.

contemporain. Espaces architecturaux et muséographie tentent de répondre à des vocations différentes (musée d'art, d'histoire ou de société, de sciences et techniques ou de traditions populaires, etc.), avec le souci d'une mise en relation d'objets ou d'images avec un large public. L'étude portera sur plusieurs réalisations significatives en prêtant une attention particulière au mode de parcours et de sollicitation du corps des visiteurs »¹¹⁰.

De fait, selon la classe et la situation dans la progression au sein du programme, l'enseignant peut se concentrer sur les œuvres seules, considérer l'ensemble formé par les œuvres et le lieu d'exposition, ou n'étudier que le musée en lui-même. Mais quel que soit le cas de figure, il est toujours intéressant d'exploiter « l'esprit du lieu » muséographique, afin de faire ressentir aux élèves cette « aura » que dégagent les œuvres dans un lieu qui leur est consacré.

3. Du musée d'art aux mass média.

Voilà maintenant près de 30 ans que les expositions phares se multiplient, toutes prises d'assaut par le public. Les musées d'art modernes et contemporains prolifèrent un peu partout. Rien qu'aux Etats-Unis près de six cents nouveaux musées ont été créés au cours de cette période, et durant ces quinze dernières années on dénombre la création ou la rénovation de plus de quatre cents musées en France¹¹¹. Or, il existe toujours un paradoxe entre cette prolifération de bâtiments artistiques et l'incompréhension, voire la perplexité des visiteurs face à l'art contemporain, alors même que cet art est déterminé comme un « art de musée ». En effet, les artistes voient dans le musée la possibilité d'échapper aux galeries, et ainsi de s'exprimer dans un lieu institutionnel, qui devient LE lieu de toutes les libertés.

Le musée se transforme ainsi mass média, ou plutôt « centre culturel ». Il change profondément et s'équipe afin d'offrir aux visiteurs une meilleure opinion de son rôle, et surtout procure l'envie de venir le visiter. Cette construction du désir transparait nettement dans des établissements comme Beaubourg. Il n'est plus question ici de démocratisation de la culture, mais d'attraction des masses par des loisirs culturels et des équipements touristiques. Luc Ferry¹¹², dénonce d'ailleurs cette popularisation des musées, assaillit par des foules de visiteurs, car il considère que l'on « a remplacé la

¹¹⁰ <http://www.education.gouv.fr/bo/2008/19/MENE0800363N.htm>

¹¹¹ Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, éd. La Lettre volée, 1998, p.7

¹¹² Luc Ferry, Philosophe et ancien ministre de l'éducation, propos recueillis par Anthony Palou, <http://www.lefigaro.fr/culture/2009/03/28/03004-20090328ARTFIG00220-musees-des-supermarches-culturels-denues-de-sens-.php>, consulté le 29 mars 2009

dimension du sens, qui s'est complètement évanouie, au profit d'une espèce de gigantesque supermarché culturel qui fascine les gens ».

La volonté de populariser l'art contemporain ne garantit pas que le public y soit sensible. Etre familier d'une chose n'impose pas de l'apprécier. Or, la faculté de goûter à l'art repose largement sur une grande culture artistique. Une culture qui s'élabore lentement sous l'action combinée d'une proximité culturelle, restreinte à certaines couches sociales, et de l'enseignement, hélas de plus en plus limité.

Pourtant, nombre de conservateurs considèrent que les œuvres se suffisent à elles-mêmes, et laissent ainsi le visiteur livré à lui-même. Jan Hoet¹¹³, déclare ainsi que « *Le "non-savoir" reste une condition préalable à tout jugement et à toute perception autonome ... (car le travail du concepteur d'expositions) ... est de provoquer un glissement perceptif du visiteur ».*

Certes, il existe un public dont on sait qu'il prépare activement sa visite, lisant livres et articles, regardant photographies et reportages, allant même jusqu'à assister à des conférences. Ce public éduque son regard, lui fait perdre son innocence, de façon à ne plus saisir l'œuvre indépendamment de l'ensemble de ses déterminants historiques, artistiques, politiques, etc. En d'autres termes, ce public perçoit la démarche de l'artiste. Mais, comment le novice peut-il faire pour accéder à ces œuvres sans disposer de ce socle culturel ?

L'enjeu est immense, car si nous observons bien une augmentation de la fréquentation des musées, il n'en reste pas moins qu'il s'agit essentiellement de visiteurs détenteurs d'un diplôme supérieur et appartenant à des couches sociales relativement aisées. Loin de signer le triomphe des stratégies de séduction, il semble que l'accroissement des entrées est induit par une hausse de la fréquence de sorties culturelles traduisant des pratiques préexistantes.

Le Centre Georges Pompidou a été élaboré sur le concept des « Maisons de la Culture », lieux multiculturels qui présentent la particularité d'être à la fois financé par l'Etat et la collectivité. Il peut actuellement s'enorgueillir d'une moyenne de 25 000 entrées quotidiennes. Une massification telle qu'elle interroge l'objectif de démocratisation culturelle. Baudrillard, en particulier, n'avait guère de mots assez durs pour fustiger cette entreprise :

¹¹³ Conservateur du musée d'art contemporain de Gand, organisateurs d'expositions à succès et de Documenta

« Le malentendu est donc total lorsqu'on dénonce Beaubourg comme une mystification culturelle de masse. Les masses, elles, s'y précipitent pour jouir de cette mise à mort, de ce dépeçage, de cette prostitution opérationnelle d'une culture enfin véritablement liquidée, y compris toute contre-culture qui n'en est que l'apothéose. Les masses foncent vers les lieux de catastrophe, avec le même élan irrésistible. Mieux : elles sont la catastrophe de Beaubourg. Leur nombre, leur piétinement, leur fascination, leur prurit de tout voir et de tout manipuler est un comportement objectivement mortel et catastrophique pour toute l'entreprise. Non seulement leur poids met en danger l'édifice, mais leur adhésion, leur curiosité anéantissent les contenus mêmes de cette culture d'animation. Ce rush n'a plus aucune commune mesure avec ce qui se proposait comme objectif culturel, c'en est la négation radicale, dans son excès et son succès même. C'est donc la masse qui fait office d'agent catastrophique dans cette structure de catastrophe, c'est la masse elle-même qui met fin à la culture de masse. [...] »¹¹⁴.

Les études de publics ne souffrent aucune ambiguïté : 50 % des visiteurs de Beaubourg possèdent un diplôme supérieur, et 40 % sont encore étudiants. Un public cultivé donc. Mais, il ne s'agit pas pour autant du public qui côtoie les galeries d'art. Quant au reste des visiteurs il est essentiellement composé de touristes qui, une fois revenu du Louvre et de Versailles, achèvent leurs visites des lieux incontournables de la capitale par une brève incursion au centre Pompidou. L'aménagement de ces sites exacerbe d'ailleurs leur caractère patrimonial. Et l'on se doute que la satisfaction du touriste réside davantage dans le plaisir insignifiant de la présence en un lieu renommé, présence qu'il atteste à grand renfort de photographies et de cartes postales, que dans l'accès à une culture artistique.

4. Les nouveaux conservateurs.

Tandis que les musées d'art contemporain se massifiaient, la mutation du marché de l'art s'est accompagnée de l'apparition de nouveaux conservateurs. Traditionnellement, le conservateur a pour fonction de gérer les acquisitions, de faire fonctionner le bâtiment et de conserver les œuvres. Il remplit également un rôle scientifique, lorsqu'une identification ou une restauration d'œuvre est demandée. Enfin, il participe à

¹¹⁴ Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, éd. Galilée, p.24 in Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, éd. La Lettre volée, 1998, p.60

l'exposition des collections et donc à l'accueil des publics. Dès 1931, Pierre d'Espezel exposait ses doutes sur les changements de statuts du conservateur :

« Le statut [que notre démocratie] prépare, je le devine et le redoute [...] Régime facile à définir. Il exige des futurs conservateurs des titres scientifiques variés, témoignages authentiques des connaissances que désormais on exigera d'eux. Un conservateur doit savoir organiser une exposition, c'est-à-dire mendier, bluffer, enfoncer des clous et rédiger des contrats d'assurance. Pour être un expert « dernier cri », il doit connaître la technique des rayons X, la chimie des matières colorantes, la pétrographie, la xylologie, la pinacologie, j'en passe et des pires... [...] Quant la conservation d'un musée ne mettra plus seulement en jeu la considération générale ou l'octroi d'un ruban rouge ou violet, mais dans un prolétariat nouveau affamé d'honoraires, d'« avancements », de « gratifications », quels appétits, quelle ruée... !¹¹⁵ »

Le musée devient ainsi progressivement un entrepreneur capitaliste comme le sont les artistes contemporains. Il crée la popularité de son musée, afin de séduire toujours plus de monde, en organisant régulièrement des expositions temporaires. Or, cela engage le conservateur à pénétrer toujours plus avant dans le monde de la finance, du fait qu'il doit s'assurer de certaines subventions de l'Etat et surtout du mécénat. Cela explique que les expositions soient préparées des années avant le vernissage, et encourrent en permanence le risque d'être évincées par des « têtes d'affiches » beaucoup plus médiatiques.

Peu à peu, le conservateur accède alors à un nouveau rôle, celui de commissaire d'exposition. Il peut ainsi agir en son nom sur une exposition, ce qui lui permet d'endosser simultanément le rôle de critique et d'intellectuel. Son opinion s'étale dans les catalogues et les journaux et sa notoriété bénéficie de celle de son exposition, considérée comme SA création. Prenons en exemple Pier Luigi Pizzi qui s'est vu confier la réalisation d'une rétrospective de Degas au Grand Palais en 1988, et déclarait pour l'occasion : « *J'ai fait peindre ces murs, pour donner un autre fond au fond de Degas comme si les tableaux que l'on voit étaient dans un autre tableau* »¹¹⁶. La révolution de la muséographie, justifiée par la volonté d'en finir avec les accrochages

¹¹⁵ Pierre d'Espezel, *Le Recrutement des conservateurs de musées en France*, Paris, 1931, in Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, éd. La Lettre volée, 1998, p.69

¹¹⁶ Daniel Vander Gucht, *L'art contemporain au miroir du musée*, éd. La Lettre volée, 1998, p.72

encyclopédiques ou surchargés comme ceux du Musée Gustave Moreau de Paris¹¹⁷, constitue donc un des signes les plus visibles de ces nouveaux conservateurs.

L'art contemporain : un art du musée ?

Selon Daniel Vander Gucht « *l'artiste deviendrait ainsi une sorte de collectionneur qui se constituerait sa propre collection tandis que le conservateur se présenterait à son tour comme un artiste dialoguant avec d'autres artistes à travers la mise en scène de leurs œuvres livrées à son inspiration thématique, esthétique et muséographique* »¹¹⁸. La nouvelle fonction des conservateurs en tant que commissaire d'exposition, leur permet d'instaurer eux-mêmes les dispositifs des expositions avec l'aide des artistes qui créent des installations en fonction du lieu et parfois de l'évènement.

5. Les rapports entre art contemporain et exposition.

Dans le cadre d'une exposition d'art contemporain, la médiation peut en quelque sorte servir de « dictionnaire » au spectateur, pour donner un sens aux objets qu'il observe. Le médiateur constitue ainsi le lien entre l'art et son public. Il l'aide à « rentrer » au cœur de l'œuvre, là où résident les clés de sa compréhension. Mais combien de visiteurs demeurent inféodés à la surface de l'œuvre, sans jamais parvenir à pénétrer plus avant dans son discours ?

Le médiateur collabore également avec l'artiste lors de la réalisation de son exposition. Les artistes d'art contemporain étant pour la plupart toujours en vie, nombreux sont ceux qui s'investissent dans la mise en place de leur travail au sein de l'exposition. Ce faisant, ils participent à la réflexion du muséologue et du muséographe. Les salles sont préparées à recevoir les œuvres, repeintes s'il le faut d'une couleur spéciale sur les murs. On imagine, teste, puis installe l'éclairage de chaque œuvre. Certaines expositions sont ainsi totalement dévolues à l'exposition d'un artiste particulier¹¹⁹. On va même jusqu'à moduler la température des salles. C'est le cas de certaines expositions présentant les œuvres de Beuys¹²⁰. La salle est alors recouverte de rouleaux de feutres, qui donnent une sensation d'étouffement. Récemment le directeur de L'espace d'Art concret de Mouans-Sartoux, réalise en collaboration avec l'artiste Venet, une grande exposition sur sa production.

¹¹⁷ Je ne doute point que cet accrochage très chargé, soit un parti-pris du conservateur, qui semble t-il, accorde son dispositif aux œuvres débordantes de détails de l'artiste

¹¹⁸ Daniel Vander Gucht, *ibid*, p.103

¹¹⁹ Je pense aux expositions des œuvres de La Monte Young

¹²⁰ Beuys, *Plight*, 1958-1985, Centre Georges Pompidou, Paris.

Cette année, l'exposition temporaire qui s'est déroulée au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, *Richard Long ou la sculpture en marchant*, a été entièrement réalisée avec la coopération de l'artiste. Tout au long du parcours de visite, une multitude de photographies et de vidéos le montrent en pleine création.

D'autre part, les artistes contemporains, comme tout artiste, sont en lien avec leur époque. Leurs œuvres expriment des préoccupations immédiates sur le monde qui les entoure, et qui dans le cadre de l'art contemporain est aussi le notre. Par conséquent une œuvre d'art contemporain fait plus facilement sens dans l'esprit d'un visiteur qu'une œuvre ancienne, car il n'est pas besoin pour lui de se replonger dans un contexte disparu. Par exemple, les références iconographiques de Jeff Koons¹²¹ font souvent partie d'un répertoire populaire accessible, même aux personnes ne disposant pas d'un grand bagage culturel. Il n'en est pas de même face à un tableau d'Otto Dix¹²².

L'une des particularités de l'art contemporain réside aussi dans sa richesse en installations tridimensionnelles. Ces œuvres sont généralement installées de telle sorte que le visiteur puisse tourner autour, voire même y pénétrer. Leurs dispositions conditionnent, volontairement ou non, le parcours de visite. Il existe des œuvres qui, placées au centre d'une pièce, recouvre son sol, de sorte qu'il devient nécessaire de marcher sur elles¹²³. L'agencement de ces œuvres structure l'espace. Cela change totalement du procédé de lecture linéaire des tableaux plus anciens soigneusement accrochés au mur dans les musées d'art classique.

De nombreux artistes contemporains n'hésitent plus à recourir à des installations multimédias, réduisant leurs œuvres à une trace vidéographique. L'approche du public déclenche alors l'émission d'une bande son, d'images ou de films. Tout un processus est donc mis en place pour créer de nouvelles atmosphères.

Enfin, le fait que l'art contemporain soit exclu du petit écran, incite les artistes à privilégier les expositions muséales comme lieu de médiation avec le « grand public ». Loin des salons réservés à une élite de professionnels ou de nantis (FIAC), les expositions, malgré leurs imperfections, offrent encore l'illusion démocratique chère à de nombreux créateurs.

¹²¹ Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988, Versailles.

¹²² Otto Dix, *Invalides de guerre jouant aux cartes*, 1920, collection particulière.

¹²³ Carl André, *2 x 18 Aluminium Lock*, 1968, (36 unités rectangulaires en aluminium de 1 x 100 x 100 cm chacune, 1 x 200 x 1800 cm au total), Collection The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.