



HAL
open science

Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : l'aspect polémique des œuvres contemporaines à travers quelques “ affaires ” marseillaises

Sylvia Girel

► **To cite this version:**

Sylvia Girel. Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : l'aspect polémique des œuvres contemporaines à travers quelques “ affaires ” marseillaises . Sociologie de l'art, 2000, pp.71-88. halshs-01079397

HAL Id: halshs-01079397

<https://shs.hal.science/halshs-01079397v1>

Submitted on 3 Nov 2014

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.

« Évolutions et mutations des expériences réceptives dans les arts visuels contemporains : l'aspect polémique des œuvres contemporaines à travers quelques " affaires " marseillaises »

Sylvia Girel

(*Sociologie de l'art*, n° 13, 2000)

“ La nature de l'homme a cette particularité de n'être pas limitée à une seule approche spécifique du réel, mais de pouvoir choisir son point de vue et de passer d'un aspect des choses à un autre. ”

E. Cassirer, “ L'art ”, in *Essai sur l'homme*, Minuit, 1989, p. 236.

La polémique autour de l'art contemporain est dans l'air du temps – les débats médiatiques amorcés en 1991 avec la revue *Esprit* puis relayés par la presse quotidienne et la presse spécialisée en témoignent –, et si crise de l'art il y a, la scène artistique marseillaise n'y échappe pas. Au cours des dernières années, à Marseille, nous avons repéré quelques “ affaires ” autour d'œuvres et d'artistes, s'il ne s'agit pas à proprement parler d'iconoclasme contemporain¹, ni de rejets de l'art², ces “ affaires ” témoignent de la complexité de la réception de la création contemporaine et illustrent notre problématique de recherche : l'évolution des formes de la création et les nouvelles modalités de diffusion de l'art contemporain s'accompagnent d'une mutation des expériences réceptives et engendrent l'émergence de nouveaux publics et de nouveaux rapports à l'art.

À travers le récit de quelques mésaventures, je propose de montrer qu'à Marseille aussi l'art contemporain est un sujet de polémique et pose des problèmes de réception. Dans un premier temps, j'évoquerai plusieurs cas de polémiques, le plus objectivement possible, dans un second je proposerai : 1/ de montrer pourquoi certaines œuvres ont suscité tant de problèmes de réception, et 2/ de tester l'idée récurrente selon laquelle, l'attitude de rejet des publics s'expliqueraient par leur méconnaissance de l'art contemporain, méconnaissance qui les conduit à ne pas voir ou reconnaître les qualités esthétiques et artistiques des œuvres.

Premier cas : Hervé Paraponaris, artiste ou voleur ?

Le rejet d'un spectateur

En 1996, le Mac, musée d'Art contemporain de Marseille, est le théâtre d'un événement peu commun : la mise en garde à vue d'un artiste et du conservateur. L'exposition mise en cause, “ Tout ce que je vous ai volé ”, est l'œuvre d'un jeune artiste marseillais, Hervé Paraponaris, qui a volé des objets à des individus, des institutions, des associations, etc., et les a exposés tels quels au musée³. Nous ne nous étendrons pas de manière approfondie sur cet exemple, qui est longuement disséqué par N. Heinich dans sa conclusion de l'ouvrage *Le Triple Jeu de l'art contemporain*⁴. À travers

¹ L'iconoclasme contemporain a récemment fait l'objet de plusieurs recherches parmi lesquelles celle de D. Gamboni, *The Destruction of Art*, Londres, Reaktion Books, 1997 ; et celles d'A. Ducret, *L'Art dans l'espace public*, Zurich, Seismo, 1997 ; et plus récemment sa communication, “ L'artiste à l'œuvre, vers une auto-construction de la valeur ”, lors du colloque *Vers une sociologie des œuvres*, Grenoble, 1999.

² Heinich N., *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

³ Parmi les objets : des lunettes, une plante verte, un écran d'ordinateur, une bouteille.

⁴ Paris, Minuit, 1998

l'exemple d'un article⁵, nous voulons évoquer la prise de position d'un spectateur dans le quotidien *Le Provençal*. Cet article propose un résumé de l'affaire, étayé par deux points de vue, celui de l'artiste et celui d'un spectateur mécontent. *Le Provençal* engage également son point de vue en jouant sur la mise en scène de l'article, et en mettant face-à-face les deux protagonistes. Sans prendre parti, le journaliste termine son article par une note d'humour en indiquant que “ *des visiteurs ont poursuivi le travail de l'artiste en volant trois objets un œuf, une bouteille et un catalogue* ”. Tout cela donne une allure de farce à l'événement.

Les points de vue des protagonistes se construisent de la manière suivante :

Titre de l'exposition : “ Tout ce que je vous ai volé ”
Contenu de l'exposition : un ensemble d'objets volés et exposés

Hervé Paraponaris	M. Mailloux
Artiste Ensemble des œuvres = des objets artistiques ↓ Je suis un artiste ↓ La présence de ces objets au musée est justifiée par une démarche artistique ↓ Les arguments sont esthétiques ↓ Réalité de référence = scène artistique ➔ <i>C'est de l'art !</i>	Pasteur Ensemble des œuvres = des objets volés ↓ Paraponaris est un voleur ↓ La présence de ces objets au musée est injustifiée par leur caractère “ hors la loi ” ↓ Les arguments sont moraux et éthiques ↓ Réalité de référence = scène de la vie quotidienne et morale ➔ <i>C'est du vol !</i>

Pour l'artiste et le conservateur, la reconnaissance de critères esthétiques et l'inscription de cet ensemble dans la catégorie “ œuvre d'art ” annihile le caractère “ hors la loi ” de la démarche, en faisant de l'acte de voler une démarche artistique, ou tout au moins un détournement d'objets permettant à ces objets de devenir des “ sujets ” d'exposition et non plus seulement des objets courants, fonctionnels.

De l'autre côté, la non-reconnaissance de ces critères esthétiques et par conséquent le maintien des critères éthiques – “ *l'acte de voler est réprimé par la loi et celui qui le commet est un voleur* ” – font de l'ensemble des objets non pas une œuvre mais un étalage d'objets dont le principal caractère est d'être des objets volés. De ce point de vue, la contestation de M. Mailloux se justifie et stigmatise le rejet d'une forme de l'art contemporain dont l'enjeu est d'explorer des démarches subversives et novatrices.

Deuxième cas : art public sans public, l'œuvre de Mark Di Suvero évincée.

Le rejet d'un comité de quartier

En 1996, à la demande du comité de quartier de Bonneveine, l'œuvre de M. Di Suvero, qui balise l'arrivée au Mac, est enlevée au profit d'une composition florale classique. Cette œuvre s'inscrit dans un ensemble de trois œuvres, les deux autres sont de Buren et de César, chaque œuvre agrmente l'un des trois ronds-points qui jalonnent le parcours qui mène au Mac. “ *Les réflexions et*

⁵ Source : “ Tout ce que je vous ai volé : une œuvre qui dérange ”, *Le Provençal*, 24 janvier 1996.

les plaintes, et même les menaces, d'une partie des habitants du quartier se sont multipliées. Il fallait supprimer cette horreur ; cette chose jaune de je ne sais qui (...), pas quelqu'un de chez nous en tout cas⁶... ” Si la plainte du comité de quartier n'a pas à elle seule déterminé l'enlèvement de l'œuvre⁷, elle y a en tout cas participé. Dès le départ, ce projet a fait l'objet de réticences de la part des élus. Le projet initial prévoyait que le *Mât* de Buren soit sur un ponton en bois, la sculpture de Di Suvero sur un sol goudronné, et le *Pouce* de César sur de l'argile concassée ; cette “ scénarisation a été interdite par le maire de secteur sous prétexte que seul un environnement paysager peut convenir à ce type de structure⁸ ”. Comité de quartier et politiques ont pris la parole pour marquer leur désapprobation envers une œuvre qu'ils jugeaient inesthétique et incompréhensible.

Troisième cas : Jean-François Coadou, des œuvres à la poubelle.

Le rejet d'une municipalité

J.-F. Coadou ayant exposé de nombreuses fois à Marseille, nous avons choisi d'évoquer sa mésaventure qui s'est en fait déroulée à Gréasque. Son histoire est celle d'un quiproquo qui a mené à la destruction d'une partie de son travail. La ville de Gréasque louait/prêtait un espace appartenant aux Houillères à l'artiste, afin qu'il puisse y travailler et stocker ses œuvres. En 1997, les Houillères signalent à la ville de Gréasque leur volonté de récupérer ce local, la ville donne son accord, sans que l'artiste soit contacté. Résultat : une quarantaine de sculptures sont découpées au chalumeau puis revendues à un ferrailleur. “ Une fois le forfait accompli, les Houillères jouent les candides et parlent de “ quiproquo ”⁹. ” La mairie prétend que “ les gens du pays ont considéré les sculptures comme de la ferraille pure et simple¹⁰ ” ou encore que “ c'était de la ferraille qui restait aux quatre vents depuis des années¹¹ ”. Ce qui est mis en cause ici, c'est d'une part le travail de l'artiste, considéré comme un passe-temps et non comme une activité professionnelle, d'autre part la qualité des sculptures qui ressemblent, pour certains, plus à de la ferraille qu'à de l'art. Ce rejet marque le refus de la municipalité et l'indifférence des Houillères face à des sculptures aux formes et matériaux inhabituels.

Quatrième cas : Pascale Chau Huu, art et racisme.

Le rejet d'une ligue de défense des droits de l'homme

En 1996, Pascale Chau Huu expose à l'Espace Écureuil à Marseille¹² ; le titre de son exposition est : “ On n'est pas des sauvages ”. Les œuvres ont été élaborées à partir d'un thème commun, montrer la violence de certaines paroles et jugements ; ainsi, “ sur des assiettes en faïence, l'artiste marseillaise a inscrit des idées reçues : “ le Français pue des pieds ”, ou “ l'Amerloque est niais ” ”, les œuvres illustrent “ une série de lieux communs et d'idées reçues tirées du registre du racisme ordinaire comme “ le Chinotoc est fourbe ”, “ le bougnoul est menteur ”,

⁶ Source : “ L'art est dangereux ”, *Taktik*, n° 351, 1^{er}-8 mars 1996.

⁷ L'œuvre a été prêtée par l'artiste à la ville de Marseille, pour une durée de trois ans et n'a finalement pas fait l'objet d'une acquisition ; l'enlèvement résulterait aussi de “ tractations ” politiques plus complexes.

⁸ Source : “ Frédéric Coupet : “ Où sont les propositions de Jean-Claude Gaudin ? ” ”, propos recueillis par Angélique Schaller, *La Marseillaise*, 9 mai 97.

⁹ Source : “ Artiste bon pour la décharge ”, *Taktik*, n° 396, 5-12 février 1997.

¹⁰ Source : “ Ils ont découpé une partie de ma vie au chalumeau ! ”, *Muséart*, n° 68, mars 1997.

¹¹ Source : “ Quarante sculptures détruites et vendues à la ferraille ”, *Le Monde*, 4 février 1997.

¹² Galerie créée par la Caisse d'épargne, dans une perspective de mécénat artistique et culturel, proposant des expositions d'art contemporain.

"le rosbif est tantouse", "le youpin est radin"¹³ ". Dès le lendemain du vernissage, Guy Sebag responsable de la Licra menace de porter plainte et demande le décrochage des œuvres. Deux des œuvres incriminées ont été décrochées. P. Chau Huu évoque son intention de décrocher l'ensemble des pièces qui fonctionnent comme un tout homogène, elle est choquée : " *Les gens se reconnaissent dans ces phrases, regrette, Pascale cela prouve qu'elles sont ancrées dans les mentalités*¹⁴ . " Les œuvres mettant en cause le peuple juif sont celles qui ont choqué, les responsables de la Licra attaque P. Chau Huu, rejettent ses œuvres, pour eux elle n'avait pas conscience de la gravité des accusations portées. Leur critique porte sur la responsabilité de l'artiste et sur ce qu'il dit à travers son travail.

Ces quelques cas peuvent être prolongés par d'autres. En 1994, l'exposition de Thierry Cauwet à la Tour du Roi René, a été annulée par la direction du Patrimoine pour son caractère pornographique. " *Lors de ma visite ce jour à la Tour du Roi René, j'ai constaté le caractère pornographique des titres des œuvres exposées*¹⁵. (...) *Par ailleurs des plaintes me sont parvenues, faisant état des mêmes griefs de la part des visiteurs de l'exposition, visiblement choqués. (...) Aussi en tant que conservateur du monument, je vous demande de retirer immédiatement les titres des tableaux, la banderole, ainsi que les fiches situées à l'accueil de l'exposition*¹⁶. "

Dans la même veine, un an plus tard, *Le Méridional* prend position contre le musée d'Art contemporain (Mac) en évoquant des doutes quant à la validité de l'exposition consacrée aux jeunes artistes marseillais. " *"Les visiteurs" se veut l'accueil d'une jeune production. Entre pornographie et cérébralité, rares sont les chocs heureux*¹⁷. " Le catalogue de l'exposition fait l'objet de critiques ; " *l'effroi ultime vient de l'ouverture du "Mode d'emploi" disponible à l'entrée. Comme par hasard, la page centrale dévoile un extrait d'une vidéo de Violetta Liegatchev qui n'est autre... qu'une fellation en règle, même pas cryptée*¹⁸ ! " .

Un autre exemple doit être signalé, qui n'est pas un rejet à proprement parler, mais qui illustre la non-reconnaissance d'un artiste. Cet exemple concerne le projet du musée César. " *Une initiative qui s'inscrit dans le programme d'aménagement du Vieux-Port même si l'un des "50 dossiers pour Marseille" est d'abord un hommage à l'artiste mondialement connu qu'est César*¹⁹. " Le projet débute en 1994 sous une municipalité de gauche. L'ouverture annoncée pour 1996 fait l'objet de plusieurs reports, pour finalement être programmée en 1998 à l'occasion de la Coupe du monde de football. En 1996, " *le maire rassure le sculpteur (...) C'est que le célèbre sculpteur commençait à s'inquiéter du devenir du musée qui doit abriter, à côté de la mairie de Marseille, l'importante donation qu'il a faite à la ville*²⁰ ". À l'occasion de l'inauguration de la foire d'art contemporain "Art Dealers", nous assistons à une brève altercation entre M. Gaudin et César. César demande à celui-ci ce qu'il en est de son musée, lequel s'exprime comme suit : " *Les projets commencés seront poursuivis, cela prendra le temps qu'il faudra mais les engagements pris seront honorés* " (sic). En octobre, R. Lucionni annonçait la reprise des travaux, et l'ouverture prochaine : " *Une première*

¹³ Source : " Polémique autour d'une exposition ", *Le Provençal*, 12 septembre 1996.

¹⁴ Source : " Tous des sauvages ", *Le Provençal*, 6 septembre 1996.

¹⁵ Quelques exemples : " La trique ", " Bouche à pipe, cul à jouir ", " Par derrière doucement " .

¹⁶ Source : Lettre adressée aux responsables de Porte Avion, par M. Bouillon, 29 septembre 1994.

¹⁷ Source : " Mac : apologie de la récupération ", *Le Méridional*, 14 janvier 1995.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Source : " César donne le premier coup de pioche ", *La Marseillaise*, 7 décembre 1994.

²⁰ Source : " Musée César, le maire rassure le sculpteur ", *Le Provençal*, 9 février 1996.

tranche pourrait être livrée en mai 1998 pour le Mondial de football et la totalité en septembre 1998²¹. ” En 2000, le musée n’est toujours pas en voie d’être achevé.

Des œuvres, des publics, et des rejets, nous pourrions conclure que l’art contemporain à Marseille, à l’image des cas présentés par N. Heinich²², est mal reçu et montre que les publics rejettent “ en bloc ” les œuvres contemporaines parce qu’ils les trouvent laides, parce qu’ils ne les comprennent pas, parce qu’elles sont pornographiques, etc. Ces œuvres les dérangent, ils n’en ont pas une réception adéquate du fait qu’ils ne disposent pas des compétences et connaissances nécessaires à la réception esthétique attendue par l’artiste, le conservateur, le galeriste. Résultat : ces œuvres ont fait l’objet de non-réception, et les protagonistes constituent les membres du non-public. En fait, bien que la réception soit “ ratée ”, elle n’en existe pas moins. Plusieurs questions nous interrogent et nous conduisent à réfléchir sur la nature de ces rejets : pourquoi le pasteur s’oppose-t-il si violemment à l’exposition de Paraponaris ? Pourquoi l’œuvre de Di Suvero focalise-t-elle les critiques alors que le *Mât* de Buren et le *Pouce* de César ne semblent pas poser de problèmes ? Pourquoi les sculptures de J.-F.Coadou ont-elles été détruites ? Pourquoi, seule la Licra s’est mobilisée contre P. Chau Huu ?

En regard des points précédents, quelques réponses pourraient être avancées. Ces œuvres sont rejetées parce qu’elles ne sont pas des œuvres d’art dignes de ce nom – et illustrent les problèmes soulevés par les débats des experts ; ces œuvres s’adressent à une élite sociale, à des initiés, et les réfractaires n’en font pas partie – cela confirmerait que l’accès aux œuvres est conditionné socialement et confirmerait les résultats des enquêtes sociologiques ; ou alors ces œuvres requièrent des connaissances et des compétences particulières dont ne disposent pas les protestataires – suivant l’analyse des rejets de N. Heinich. Ce sont des réponses possibles, mais il nous semble qu’en filigrane d’autres arguments émergent et peuvent éclairer l’analyse de la réception.

Ce que nous révèlent ces rejets

Parmi ces “ affaires ”, certaines impliquent des citoyens ordinaires, d’autres des collectifs (associations ou comités), d’autres encore des instances politiques. Certaines ont été fortement médiatisées par la presse locale, nationale et spécialisée (Paraponaris et Coadou), d’autres sont passées inaperçues (Cauwet et Liegatchev). Enfin, certaines se sont posées comme des problèmes politiques, d’autres comme des quiproquos. Nous proposons de revenir sur chaque cas pour essayer de comprendre comment la situation s’est détériorée et ce qu’elle nous apprend sur la réception des œuvres contemporaines et sur les différents récepteurs de l’art. Essayons de spécifier chaque cas et d’identifier les personnes ou “ les instances tiers²³ ” impliquées par chacune de ces affaires et le processus qui a fait de ces cas “ des affaires ”. Si chaque cas particulier n’a de portée que limitée, leur agrégation et l’application d’une grille de lecture commune permettent l’émergence de résultats intéressants pour une meilleure compréhension de la réception.

Le premier cas évoqué, Paraponaris concerne une exposition dans un musée, les œuvres sont donc circonscrites à un espace qui fonctionne comme une instance de légitimation, et elles sont destinées au public des visiteurs du musée, donc à des individus qui ont une démarche vers l’art. N. Heinich²⁴, lorsqu’elle reconstruit et interprète cette affaire montre que de multiples “ instances tiers ” (autres que les visiteurs) sont en fait concernées par cette exposition et notamment une

²¹ Source : “ Musées : en attendant des jours meilleurs ”, *Le provençal*, 27 octobre 1996.

²² *L’Art contemporain exposé aux rejets*, op. cit.

²³ Notre analyse des affaires est inspirée de celle que propose J. Cheyronnaud à propos de la publicité Benetton lors d’une campagne publicitaire en 1991-1992. Cité par Pedler E. : *La Sociologie de la communication*, Paris, Nathan, collection 128, 2000, p.74-78.

²⁴ Heinich N., *Le Triple Jeu de l’art contemporain*, op. cit.

association d'artistes, Brouillard Précis. Pour notre part, nous avons retenu la réaction d'un individu "ordinaire", M. Mailloux qui par son intervention dans le quotidien *Le Provençal* manifeste son point de vue. Il n'est pas convoqué comme amateur d'art contemporain ou visiteur régulier de musée mais comme appartenant à la sphère "des personnes privées qui, en dernière instance, sont en droit de ne considérer pour seul valable de façon décisive que leur propre jugement et non celui d'un autre"²⁵. De ce fait, deux points de vue s'opposent, celui de l'artiste qui défend la démarche créatrice de son travail, l'intégrant au domaine de l'art et celui du pasteur qui conteste l'œuvre, l'excluant du domaine de l'art. Les deux réalités coexistent dans les objets exposés, le fait de mettre l'accent sur l'une ou l'autre oriente la réception qui en est faite. Les deux processus de construction du sens de l'exposition sont pertinents et justifiés. Chacun de ces processus s'inscrit dans un champ interprétatif spécifique, qui repose sur une perspective différente, donc sur des valeurs et des critères différents. Comme *Le Provençal* le démontre, il n'est possible de trancher et de donner raison ni à l'un ni à l'autre, sauf si soi-même on est convaincu par l'un ou l'autre des points de vue.

On retrouve la question récurrente sur la valeur artistique, question en l'occurrence non solvable puisque plusieurs diagnostics sont possibles pour un même cas et en même temps. Ces deux diagnostics sont ici en conflit, puisque l'adoption de l'un annule la possibilité d'existence de l'autre. Ils se construisent à partir de différents champs interprétatifs, différentes sphères de la réalité. La première, la sphère privée et subjective d'un individu, la seconde, collective et contextuelle, du monde de l'art contemporain. Paraponaris et M. Mailloux se rejoignent dans l'activité de contestation, le premier à travers un travail contestataire qui remet en cause la société à travers ses quatre instances : les individus, les institutions, les associations, les entreprises²⁶ ; le deuxième, à travers la contestation de l'œuvre et de sa validité artistique. Paraponaris adopte une position critique en relation avec son rôle d'artiste, M. Mailloux adopte une position critique en relation avec son rôle de pasteur et de citoyen.

Cet exemple nous confronte à un type de rejet de l'art, celui d'un individu non inséré sur la scène de l'art, qui met en avant son statut sur la scène de la vie quotidienne, statut caractérisé par des données personnelles, sa profession par exemple (pasteur), mais également par des données communes à tous les citoyens, le fait par exemple d'être un contribuable. C'est un rejet que l'on peut qualifier de personnel et privé, et argumenté par des convictions rattachées à deux systèmes de représentation : la morale et la vie quotidienne. Ce rejet nous révèle que les formes contemporaines de la création sont plus que jamais ouvertes, et permettent de multiples réceptions, celle de M. Mailloux en est une. L'ambiguïté sur laquelle Paraponaris a joué à travers cette exposition justifie ce rejet et l'assimile à une expérience réceptive. Cette affaire montre la capacité d'un individu, dès lors que l'art est une affaire publique, puisque diffusé dans un lieu accessible à tous, de prendre position et d'exprimer son point de vue. La presse jouant ici pleinement son rôle de média, en proposant un lieu d'expression non seulement pour l'artiste, pour le conservateur, mais aussi pour le spectateur ordinaire, dont le point de vue privé réussit ici à s'imposer.

Dans le cas de Di Suvero, l'œuvre est publique. Elle s'adresse aux citoyens, c'est-à-dire à tous les individus qui auront l'occasion de passer à côté de ces ronds-points, elle s'adresse également aux visiteurs du musée qui, en allant voir une exposition, ne manqueront pas de remarquer et/ou reconnaître les œuvres d'artistes connus. Contrairement à l'affaire précédente, l'œuvre n'est pas circonscrite à un lieu "légitimant", mais implantée dans l'espace urbain. S'adressant aux citoyens, elle s'adresse plus frontalement aux habitants du quartier, qui y ont leur lieu de vie privé (appartement, maison) et qui partagent l'espace public circonscrit par le quartier (Bonneveine). De fait, elle "s'impose" à eux sans que leur point de vue ait été sollicité. La nature même de l'œuvre, son caractère public et son insertion sur la scène urbaine ont entraîné la réaction et la réponse d'une

²⁵ Habermas J., cité par Rasse P., *Les musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan, 1999.

²⁶ Les objets volés par Paraponaris appartiennent chacun à l'une de ces instances.

“ instance tiers ”, elle-même publique (par l’agrégation de personnes privées) et reliée à la scène urbaine : un comité de quartier. Si le rejet est ce qui marque au premier abord, la fin de la citation suivante : “ *Il fallait supprimer cette horreur ; cette chose jaune de je ne sais qui (...), pas quelqu’un de chez nous en tout cas* ”, est déterminante.

Pourquoi ce refus de l’œuvre de Di Suvero ? La question se pose plus encore lorsqu’on prend en compte le fait que cette œuvre s’inscrit dans un ensemble – avec le *Mât des fédérés* de Buren aux couleurs de l’OM et le *Pouce* de César – et que sur l’ensemble, seule cette œuvre est rejetée par le comité de quartier. L’interprétation qui est faite de ce rejet repose sur l’argument suivant : “ *Refus de la modernité dans l’environnement urbain*²⁷ ”. L’argument renvoie à la méconnaissance de l’art par les citoyens, qui ne sauraient – ou ne voudraient – apprécier ce type d’œuvre. Mais pourquoi dès lors le *Mât* de Buren et le *Pouce* de César ne sont pas eux aussi remis en cause²⁸ ?

Ce qui est remis en cause plus que l’œuvre elle-même, et à travers elle l’artiste, c’est un problème de relation entre l’art et le public. Face à ces ronds-points artistiques, le public est convoqué en tant que spectateur, il est impliqué s’il va au Mac et intègre ces œuvres dans un parcours artistique, il ne l’est pas toujours s’il est simple passant et qu’il ne connaît pas les intentions qui ont présidé au choix des œuvres. Le concept d’art public est ici mis en question. Les récepteurs constituent, dans cet exemple, le dernier maillon de la chaîne de l’art : l’œuvre est créée par un artiste, choisie par un comité d’experts sur des critères connus de lui seul, et exposée dans l’espace urbain. Si l’artiste et le comité d’experts inscrivent l’œuvre dans un parcours de l’art, ce parcours n’est pas nécessairement perçu de la même manière par les habitants du quartier. L’origine du rejet n’est pas seulement liée aux qualités esthétiques de l’œuvre, et ce n’est pas non plus parce que les habitants du quartier refusent la modernité dans l’espace urbain. Si Di Suvero est refusé, ce qui n’est pas le cas de César (un Marseillais) et de Buren (qui reprend les couleurs de l’OM), c’est bien que pour ces habitants il existe des critères, des attentes qui ne sont pas comblées par cette œuvre, et celle-ci seulement. Dès le départ, ce qui est révélé, c’est l’absence de dialogue et de discussion autour de ce parcours de l’art. La scénarisation – refusée par les élus – n’a pas permis d’ancrer ces propositions définitivement dans le domaine de l’art contemporain et leur a assigné un statut à mi-chemin entre le rond-point fleuri et le rond-point d’artiste. L’art est ici public, mais s’est imposé au public. Le rejet peut ici être doublement qualifié de public et politique. Politique dans un premier temps, puisque, investi de pouvoirs décisionnels le maire de quartier a pris une décision au nom des électeurs de modifier la scénarisation prévue ; public dans un second temps, à travers la réaction collective du comité de quartier, qui représente un ensemble de citoyens. Le caractère public de l’œuvre est à l’origine de la réaction du comité de quartier, qui a eu la volonté d’exprimer son point de vue, de se positionner comme un récepteur particulier de l’œuvre, capable à la fois d’émettre un jugement et de faire échec aux choix et à la décision d’une autre instance, le comité d’experts et à travers lui les instances culturelles de la ville de Marseille. Le rôle du politique, en l’occurrence la ville, se trouve mis à mal par une “ instance tiers ” qui, bien qu’elle soit directement corrélée à elle – le rôle du comité peut être comparé à celui du politique mais se joue au niveau restreint du quartier – entend “ *prendre langue*²⁹ ” parce qu’elle s’est sentie concernée, défiée par cette œuvre.

Le cas de J.-F. Coadou est encore différent des deux précédents. Contrairement aux autres affaires, celle-ci ne concerne pas l’exposition d’une ou des œuvres. Les œuvres détruites se trouvaient dans un local faisant office d’atelier et de lieu de stockage par l’artiste et reconnu comme tel par la première municipalité qui lui prêtait le lieu. Ces œuvres se trouvaient donc dans un espace

²⁷ Source : “ L’art est dangereux ”, *Taktik*, n° 351, 1^{er}-8 mars 1996.

²⁸ Le *Mât* de Buren a fait l’objet de polémiques quelques années auparavant, il devait orner le cours d’Estienne d’Orves, au centre, près du Vieux-Port.

²⁹ Pedler E., *Sociologie de la communication*, op. cit., p. 74.

privé où elles étaient entreposées et non exposées. De ce fait, elles ne faisaient l'objet d'aucune réception, si ce n'est celle de l'artiste et des personnes qu'il pouvait convier. En revanche, le local, lui, impliquait différentes "instances tiers", en premier lieu la municipalité de Gréasque – le loueur –, en second lieu les Houillères – le propriétaire. Le problème soulevé par ce rejet ne porte pas sur les œuvres elles-mêmes, même si *in fine* elles ont été détruites. L'artiste et par conséquent son travail se sont trouvés au cœur d'une "transaction" entre une municipalité et une entreprise. Il apparaît que les relations entre l'artiste et la municipalité se sont dégradées alors que la ville – à l'occasion d'un changement de maire en 1989 – demandait l'augmentation du loyer du local, augmentation refusée par Coadou en vertu du fait qu'aucun accord écrit n'était signé et parce que le local n'était pas la propriété de la ville, mais celle des Houillères. Tout cela peut laisser supposer une certaine rancœur de la part de la ville qui a subi l'affront de l'artiste et qui va donner son accord pour la destruction de ce qu'elle considère comme un tas de ferraille. Il semble pourtant que " *n'importe quel néophyte reconnaîtra qu'il est devant un travail minutieux et soigné et non devant un ramassis bon pour la décharge*³⁰". La transaction portant sur un local, il n'a plus été question de son "contenu" et ces sculptures n'ont pas été considérées comme des œuvres d'art résultant d'un travail de création mais perçues comme des objets encombrants, mis ici au rebut. Si l'histoire en était restée là, nous aurions conclu au quiproquos. Mais quelques-uns des propos tenus par le maire indiquent que les œuvres ont bien été reconnues comme telles et que la municipalité s'est positionnée comme une instance de légitimation – en l'occurrence en ne légitimant ni le travail de l'artiste, ni ces créations. " *Le conseil municipal de Gréasque tient à affirmer avec force qu'il n'a aucune responsabilité dans cette affaire. Le maire, ses adjoints et les conseillers municipaux n'ont eu connaissance de ce fait répréhensible que lorsque tout le mal a été fait*³¹. " Pourtant, le maire parle du travail de Coadou comme d'un " *passe-temps d'un de nos concitoyens*³² ", ou encore lâche que " *pour les gens du pays, c'était de la ferraille qui restait aux quatre vents depuis des années*³³ ". La non-reconnaissance de la valeur artistique est mise en avant, mais plus encore la déconsidération du travail de l'artiste, qui n'a pas été pris au sérieux par la municipalité. Plus qu'un rejet de la création contemporaine, ce quiproquo est le résultat d'un conflit qui n'a de prime abord pas de lien avec l'art contemporain. L'objet du conflit porte sur un local prêté et la volonté de son propriétaire de le récupérer. Il se trouve que le locataire est artiste – il aurait pu être brocanteur – et le local rempli de sculptures – au lieu de meubles à retaper. Là encore des "instances tiers" ont été impliquées dans cette affaire, pour une part privées (les Houillères), pour une autre publique (la municipalité) et nous montrent que l'art contemporain n'est pas seulement l'objet de transactions et d'interactions sur la scène de l'art, mais dans un premier temps dans la sphère de la vie privée et quotidienne. Et, cette affaire montre que dans la reconnaissance de l'artiste et de son travail, de multiples instances entrent en jeu et qu'elles n'ont parfois rien à voir avec celles propres au monde de l'art.

L'affaire Pascale Chau Huu, comme la première, celle de Paraponaris, s'articule autour d'une exposition et d'un lieu qui fonctionne comme une instance de légitimation et de reconnaissance de l'artiste et de son travail – l'Espace Écureuil, géré par la banque du même nom, est une galerie d'art contemporain à vocation de mécénat. Le lieu et l'exposition s'adressent donc en premier lieu à un public d'amateurs d'art. Comme précédemment pourtant, d'autres "instances tiers" vont être impliquées dans cette affaire. Le " *programme pragmatique*³⁴ " de l'œuvre, comprend ici un

³⁰ Source : " Artiste bon pour la décharge ", *Taktik*, n° 396, 5-12 février 1997.

³¹ Source : " Les travaux des artistes méritent le respect ", *La Marseillaise*, mars 1997.

³² Source : " Le sculpteur qui a perdu 12 ans de sculptures ", *La Marseillaise*, 23 mars 1997.

³³ Source : " Quarante sculptures détruites et vendues à la ferraille ", *Le Monde*, 4 février 1997.

³⁴ Pedler E., *Sociologie de la communication*, op. cit., p. 70.

contenu manifeste, qui allait interpellé et faire réagir une “ instance tiers ” spécifique, une association qui lutte contre le racisme et l’antisémitisme, la Licra. Si la presse a parlé d’ “ *un affreux malentendu*³⁵ ”, on peut en fait voir dans le travail de l’artiste “ *une orientation qui privilégie une logique de défi en créant des conditions d’équivoque interprétative*³⁶ ”. Le contenu manifeste de l’œuvre est bien, selon les propos de l’artiste, de dénoncer le racisme ordinaire, mais la manière dont elle a choisi de traiter ce thème engendre différentes réceptions (au premier et au deuxième degré) et engage les visiteurs de l’exposition, mais également d’autres récepteurs concernés, non pas par le caractère artistique des œuvres, mais par leur “ message ”. La réaction de la Licra se légitime par le fait que le travail de l’artiste renvoie à des thèmes qui sont au centre de ses préoccupations, et par conséquent, sur ce problème, l’association se sent non seulement le droit, mais le devoir de s’exprimer. Ce qui est révélé à travers cette affaire, où là encore la presse a joué son rôle de média, permettant à chacun (artiste et responsable d’association) d’exprimer son point de vue et finalement de s’entendre, ce n’est pas l’échec de l’artiste mais au contraire la portée et les implications de son œuvre. En accédant à la sphère publique, les créations de P. Chau Huu, chargées de ses convictions personnelles, deviennent les supports d’une interaction entre le point de vue de l’artiste et ce qu’il sous-tend et les points de vue non seulement des destinataires de l’œuvre, mais des instances ou personnalités concernées par elle. Finalement, cette réaction semble normale et aurait pu constituer une des attentes de l’artiste. Si l’œuvre était passée inaperçue, si elle avait été jugée seulement par des critères esthétiques, indépendamment de son sens et de son contenu manifeste, pire que le rejet elle aurait subi l’indifférence. Ce qui étonne plus à travers ce cas, c’est le fait que seule la Licra ait contesté, alors que d’autres communautés largement représentées à Marseille (communauté chinoise, communauté algérienne, communauté marocaine...) sont également concernées. En s’articulant autour de thèmes sociaux et en jouant sur la pluralité des niveaux de lecture et de compréhension des œuvres, certaines œuvres d’art contemporain portent en germe les polémiques dont elles font l’objet, parce qu’elles rendent publics des points de vue et des valeurs privées.

Les autres affaires citées, que ce soit celle de Cauwet ou de Liegatchev sont à rattacher à celle que nous venons d’analyser, c’est leur contenu, un élément de leur programme pragmatique, qualifié de pornographique, qui a incité le conservateur et *Le Méridional* à prendre position. Le cas du musée César est plus complexe, et se pose comme un véritable problème politique. Le rôle de la ville et du politique est ici mis en cause et nous interroge sur le double jeu que cette affaire laisse supposer³⁷. La dation de César étant effective, on peut se demander pourquoi la ville a décidé de construire un musée, plutôt que de réhabiliter des locaux désaffectés ; on peut se demander aussi pour quelles raisons cette dation n’a pas été considérée comme une opportunité permettant de valoriser Marseille. La ville et ses instances politiques, à travers cette affaire, révèlent une carence dans leur rôle de médiateur. Il leur appartient de diffuser et médiatiser l’œuvre d’un artiste reconnu sur la scène internationale, ils choisissent de ne pas le faire et se positionne comme un récepteur particulier, qui par ses choix et ses décisions politiques interfère directement sur la diffusion de l’art contemporain. Le flottement de la politique culturelle est ici manifeste. Le non-aboutissement du projet constitue une prise de position de la ville à l’égard de l’art contemporain. En ne jouant pas le rôle de médiateur dont il est investi dans un système démocratique, le politique sanctionne un artiste et ses œuvres.

³⁵ Source : “ État des lieux de la violence ”, *Le Méridional*, 8 septembre 1996.

³⁶ Pedler E., *Sociologie de la communication*, op. cit., p. 76.

³⁷ Cette affaire mériterait une analyse approfondie, les discussions informelles avec certains des intervenants, présents aux réunions préparatoires du projet, ayant révélées des attitudes équivoques de la part de la ville et de ses élus.

Pour conclure sur ces affaires, quelques remarques générales s'imposent. Chacune a un statut et une genèse différente. Si H. Paraponaris et T. Cauwet sont “ *dans une logique de défi*³⁸ ”, éventuellement de provocation, P. Chau Huu et J.-F. Coadou sont “ *victimes* ” de leurs œuvres qui sont sanctionnées par une réception ratée. Si toutes ces œuvres ont un contenu manifeste, il n'est pas nécessairement saisi par les publics comme l'artiste l'avait envisagé. Et, si délibérément certains artistes provoquent, ou mettent au défi les récepteurs d'autres sont suspectés d'intentions analogues, alors que tout simplement leur œuvre “ *rate* ”. Les œuvres contemporaines appartiennent à “ *un art qui vient s'accomplir dans le regard, l'écoute ou la lecture d'autrui – un art où le moment de la production n'est rien sans celui de la consommation*³⁹ ”. D'autant plus lorsque les “ *consommateurs* ” se démultiplient. Par ailleurs, chacune de ces œuvres engage – en plus des destinataires de l'œuvre – des récepteurs différents, qui du politique au comité de quartier, en passant par la Licra ou la presse, engagent des points de vue et des réceptions des œuvres d'art contemporain différentes parce que référant à des sphères différentes (privées, publiques ou politiques). L'exposition et les œuvres deviennent le lieu de rencontre et d'interaction des différents récepteurs, un espace de discussion, parce que leur contenu manifeste ou leur modalité de diffusion réfèrent à des sphères différentes, et non seulement artistique ou esthétique.

La réception de l'art contemporain dépend donc de la nature des instances qui se trouvent en jeu, et la réception de certaines œuvres signale de véritables problèmes politiques (l'affaire “ *César* ” en fait partie), d'autres signalent des problèmes artistiques et esthétiques, d'autres encore des problèmes moraux et idéologiques. Loin d'être fortuites, polémiques et contestations sont souvent déjà présentes dans le processus créatif. La démarche de certains, notamment P. Chau Huu, H. Paraponaris ou T. Cauwet, porte en germe ce type de réactions, et prend tout son sens parce qu'il y a contestation. L'artiste joue avec la contestation des récepteurs, “ *les profits symboliques qu'il tire de cette résistance à laquelle le monde de l'art s'empresse de faire écho excèdent de loin ceux qu'il aurait pu attendre d'une réalisation sans problème*⁴⁰ ”. Le rejet n'est plus un refus, une non-réception, mais une réception spécifique, qui pour ne pas être esthétique ou artistique, n'en existe pas moins et se justifie. La pluralité des propositions artistiques et les mutations des formes de la création impliquent une mutation des expériences réceptives et “ *ces rejets sont, au sens propre, des rejets démocratiques : le public, quel qu'il soit, manifeste, avec les moyens dont il dispose, ses évaluations esthétiques*⁴¹ ”. Les artistes offrent des œuvres “ *accédant ainsi à un espace public, cette offre ne constitue plus une affaire privée, développant des valeurs singulières, mais interpelle – ou est susceptible de le faire – chaque passant. En prétendant – et aucune instance ne peut ni garantir, ni invalider cette prétention – transmuier des valeurs locales en valeurs universelles, l'artiste qui vise à la reconnaissance s'inscrit de fait dans une logique de défi qui suppose une réponse, une réaction et/ou un débat*⁴² ”. Les œuvres sont propulsées dans l'espace public, invitant les diverses “ *instances tiers* ” qu'elles atteignent à se sentir concernées, à s'exprimer.

Et, si ce caractère subversif des œuvres conduit à des rejets, parfois l'inverse se produit et cela vient confirmer notre hypothèse : ce n'est pas uniquement sur leur valeur esthétique et artistique que les œuvres contemporaines sont reçues, sont acceptées ou non. Et parfois, l'art, même le plus contemporain, engendre l'enthousiasme des publics les plus inattendus.

38 Pedler E., *Sociologie de la communication, op. cit.*, p. 76.

39 Ducret A., “ *La contemporanéité, un projet inachevé ?* ”, in *Art et contemporanéité, op. cit.*, p. 19.

40 *Ibid.*

41 Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain, op. cit.*, p. 164.

42 Pedler E., *Sociologie de la communication, op. cit.*

Si les débats des experts et ces quelques affaires illustrent des problèmes de réception, donne une vision pessimiste de la réception des arts visuels contemporains, il ne faut pourtant pas s'arrêter "à ce qui rate, à ce qui ne marche pas, à ce qui pose problème"⁴³, une tentation récurrente des sociologues selon B. Latour. Et à cette vision pessimiste de la réception de l'art on peut en opposer une plus optimiste qui voit le travail de certains artistes non moins subversifs être défendu aussi énergiquement qu'il est parfois contesté.

Ainsi en est-il du travail de Marc Boucherot⁴⁴, qui a lui aussi "dépassé les bornes" et dont l'une des interventions menace "de le conduire tout droit devant un prétoire de justice"⁴⁵. Pour résumer cette intervention qui a fait beaucoup pour sa popularité – elle a été filmée et diffusée par TF1 – : "Marc Boucherot a tendu une embuscade au petit train touristique se tortillant sur le chemin de la Vieille Charité (...). Brusquement ils (les touristes du petit train) ont vu débouler dans leurs objectifs la tronche un rien inquiétante de notre artiste, encadré d'une nuée de gamins. Les soumettant à un bombardement en règle d'œufs frais et de farine. Avec pour seules explications, une banderole incompréhensible : "On n'est pas des gobies"⁴⁶. " Le ton et le vocabulaire du journaliste de *Télérama*, illustre cet attachement à l'artiste, attachement qui s'explique par la défense et le respect de l'identité du marseillais.

Dans ces conditions, c'est-à-dire avec en filigrane ce "chauvinisme" marseillais, la démarche artistique pourtant déroutante est non seulement comprise, mais suscite l'adhésion, voire la défense de l'artiste.

Certaines œuvres ont la capacité de faire réagir les Marseillais, de les conduire à se sentir concernés par des propositions artistiques. Dans le cas de Marc Boucherot c'est la mise en scène de "Marseille la rebelle", qui fait office de catalyseur.

D'autres exemples pourraient être cités, celui du Château de Servières un centre social des quartiers nord qui dispose d'un espace d'exposition d'art contemporain où les habitants du quartier sont fortement impliqués ; celui de Vacances bleues une agence de voyage pour personnes du troisième âge ; celui de l'artothèque Antonin Artaud dans un lycée, etc.

S'il est vrai que "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"⁴⁷, en revanche aucun chiffre ne permet d'évaluer le nombre de personnes qui sont passées à Marseille devant le *Mât* de Buren, ni combien ont vu Paraponaris à la une de *La Provence*.

Les formes de la création et les modalités de diffusion de l'art ont évolué entraînant une mutation des expériences réceptives et "là où il y avait des expériences esthétiques canoniquement définies et des qualités artistiques elles aussi définies par un canon, on a le sentiment qu'on ne peut plus guère confronter qu'une diversité à une autre. D'où confusion, relativisme ou scepticisme"⁴⁸. Face à cet état de fait le sociologue peut se trouver démuné et être tenté comme les experts de choisir son camp, pour ou contre l'art contemporain. Entre les deux attitudes il en est une troisième, qui permet de renouveler l'approche de l'art et des publics, qui tend vers "sociologie différentialiste de la représentation de la création" et qui "considère de façon plus respectueuse

⁴³ Séminaire du Shadyc, École des hautes études en sciences sociales de Marseille, 5 mars 1997.

⁴⁴ Il est l'auteur de multiples actions de rue : "Le patineur", en 1992 ; "Indépendance du Panier", en 1993 ; "L'attaque du petit train" en 1994, entre autres.

⁴⁵ Source : "L'art déboule à Marseille", *Télérama*, n° 2336, 19 octobre 1994.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 178.

⁴⁸ Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, op. cit., p. 43.

que désabusée les projections passionnelles des individus et des groupes sur la beauté, du kitsch à Mondrian, et de Schönberg au "disco"⁴⁹ ”

⁴⁹ Poche B., "Socialité et création artistique", *Recherches sociologiques*, vol. 19, n°2-3, 1988, p. 272.