



HAL
open science

MARSEILLE Contribution à une histoire sociale des arts visuels 1960-2000

Sylvia Girel

► **To cite this version:**

Sylvia Girel. MARSEILLE Contribution à une histoire sociale des arts visuels 1960-2000. 2000. halshs-03368448

HAL Id: halshs-03368448

<https://shs.hal.science/halshs-03368448v1>

Submitted on 6 Oct 2021

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.

MARSEILLE

Contribution à une histoire sociale des arts visuels

1960-2000

Préface de Yves Michaud.

Textes de : Florence Alégria, Claire Ayard, Sylvia Girel, Florence Mazzella, Angélique Schaller,
Shirley Veer.

- **PREFACE (TITRE)**
- **AVANT-PROPOS (TITRE)**
- **INTRODUCTION (TITRE)**
Les arts visuels à Marseille (sous-titre)
Présentation de l'ouvrage (sous-titre)

PREMIERE PARTIE : L'ART A MARSEILLE VU PAR LES PROFESSIONNELS DE L'ART

L'art contemporain à Marseille vu par les critiques d'art (titre)

- Jean Boissieu, Journaliste et écrivain
- Marc Partouche, Historien et critique d'art.

L'art contemporain à Marseille vu par un directeur de l'école des beaux-arts (titre)

- François Bret, Il a été directeur de l'école des beaux-arts de 1961 à 1984.

L'art contemporain à Marseille vu par un politique (titre)

- Christian Poitevin / Julien Blaine, Adjoint délégué à la culture de 1991 à 1995 /
Artiste

L'art contemporain à Marseille vu par deux institutionnels (titre)

- Christine Breton, Conservateur du patrimoine, chargée de missions à la Ville de
Marseille.
- Thierry Ollat, Directeur des Ateliers d'Artistes - Office de la Culture de Marseille

L'art contemporain à Marseille vu par deux directeurs des musées (titre)

- Germain Viatte, Directeur du projet muséologique des musées du Quai Branly
- Danièle Giraudy, Conservateur général du Patrimoine

L'art contemporain à Marseille vu par les galeristes (titre)

- Jean-Pierre Alis, La galerie Athanor
- Roger Pailhas, Directeur de la galerie Roger Pailhas

L'art contemporain à Marseille vu par les collectionneurs (titre)

- Henri Sotta, Collectionneur
- Josée et marc Gensollen, Psychiatres et collectionneurs d'art contemporain

DEUXIEME PARTIE : L'ART A MARSEILLE VUE PAR LES SOCIOLOGUES ET HISTORIENNE DE L'ART

- **1^{ER} CHAPITRE : CREATION ET « INSTITUTIONALISATION » DE L'ART**

1^{er} point : L'institutionnalisation de l'art, quand le pouvoir public saisit les arts visuels

La représentation de l'artiste et sa formation : le cas de l'école d'art de Marseille (titre)

- Claire Ayard

L'institutionnalisation de la culture : le cas des arts visuels (titre)

- Florence Mazzella, Angélique Schaller
- Une nouvelle donne : la politique régionale et les arts visuels dans les années 80 et 90 (titre)
- Florence Mazzella, Angélique Schaller

2^{ème} point : Création & artistes

Le phénomène associatif à marseille, introduction

A l'origine des associations d'artistes à Marseille (titre)

- Florence Alégria

Nouveaux lieux d'auto-formation et d'auto-promotion : les associations d'artistes (titre)

- Claire Ayard

Associations d'artistes à Marseille de 1982 à 1994 (titre)

- Angélique Schaller

• 2^{EME} CHAPITRE : DIFFUSION ET RECEPTION DE L'ART A MARSEILLE

1^{er} point : Les lieux d'exposition

Les musées de Marseille dans les années 80 : Inventer le musée du XXI^e siècle (titre)

- Angélique Schaller

Des lieux d'exposition à Marseille 1960 - 1969 (titre)

- Shirley Veer

Les galeries d'art contemporain à Marseille dans les années 90 : une situation paradoxale (titre)

- Sylvia Girel et Florence Mazzella

D'un espace d'exposition à l'autre, d'une rue à l'autre : itinéraire à travers la scène artistique contemporaine (titre)

- Sylvia Girel

2^{ème} point : Les publics de l'art

« *Ils collectionnent* », suite : parcours à travers les collections d'art contemporain marseillaises (titre)

- Sylvia Girel

Des professionnels de l'art aux citoyens, des collectionneurs aux lycéens : la diversité des publics de l'art contemporain à Marseille (Titre)

- Sylvia Girel

• POST-PROPOS OU CONCLUSION D'UNE PAGE COMME L'AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS (TITRE)

En 1994 dans le bureau de la galerie Athanor, entre tableaux et dessins, se réunissaient à l'initiative de Jean-Pierre Alis et d'Yves Michaud, une dizaine de chercheuses¹ en sociologie, histoire et histoire de l'art : le projet Havam était né.

Si c'est à cette date que le projet d'écrire une histoire des arts visuels à Marseille (Havam) se concrétise, l'idée, elle, n'est pas nouvelle. Jean-Pierre Alis, galeriste emblématique de la scène artistique marseillaise, y pense déjà depuis quelques années ; Yves Michaud a gardé un souvenir marquant de son passage à l'école des beaux-arts de Marseille (1976-1978) et, de Paris (à l'époque directeur de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts), il a continué à suivre l'actualité artistique locale et entretenu des relations avec les artistes régionaux avec l'idée d'en faire quelque chose un jour ; enfin parmi les chercheuses, un certain nombre s'était déjà réuni quelques années plus tôt, avec le Laboratoire art histoire Marseille (Lahm) et avait amorcé un travail de réflexion et de documentation sur l'art à Marseille². 1995 marque la création d'une association loi 1901 et la détermination d'objectifs précis : « *la constitution d'une équipe de recherche spécialisée en histoire sociale de l'Art contemporain à Marseille dans le but de préparer la publication d'un ouvrage sur la période 1965-1995. A cette fin, l'association se dotera des moyens financiers, scientifiques et matériels nécessaires* » (article 2, statuts déposés le 12 juillet 1994).

Il aura fallu cinq ans pour mener à bien ce projet et voir aujourd'hui la publication d'un ouvrage. Cinq ans, cela peut paraître long à toutes celles et ceux qui ont suivi le projet depuis ces débuts. Cinq ans, cela peut paraître bien court à tout historien ou sociologue face à la masse de données recueillies et à la richesse de la documentation accumulée.

En effet, en projetant d'écrire une histoire sociale des arts visuels à Marseille, il semblait, au vue des mémoires de maîtrise et de Dea soutenus (cf. bibliographie), qu'il s'agissait surtout de faire un travail d'organisation et de synthèse. En fait, dès les premières discussions (souvent houleuses et pour certaines ponctuées par des départs), dès les premières investigations c'est un champ de recherche insoupçonné et parfois incommensurable qui est apparu. En cinq ans, deux thèses ont été soutenues (sur la politique culturelle à Marseille et sur les publics de l'art), d'autres sont en cours (sur l'école des beaux-arts et les artistes par exemple), elles montrent l'ampleur de ce champ d'investigation. Deux rencontres-débats ont été organisées : « Art et architecture » en 1995 et « Les associations d'artistes » en 1996, cette deuxième rencontre a été l'occasion pour les chercheuses de présenter un état d'avancement des recherches, de se confronter aux artistes et d'engager un débat sur nos choix de recherche et sur la visibilité des associations d'artistes ; parallèlement une exposition *Association d'artistes 1976-1996* a été produite aux Ateliers d'artistes du boulevard Boisson et un catalogue a été édité.

¹ Dès l'origine, l'équipe de recherche de Havam n'est composée que de jeunes-femmes : Florence Alégria, Sylvie Amar, Claire Ayard, Sophie Caïmano, Sylvia Girel, Florence Mazzella, Elisabeth Messikian, Anne Puech, Angélique Schaller, Shirley Veer.

² Lahm : regroupement d'étudiants-chercheurs en histoire et histoire de l'art : faire mémoire et histoire de la culture à Marseille depuis l'après-guerre ; être un outil : coordonner les recherches, les diffuser, échanger des services avec différents partenaires publics ou privés. Les projets réalisés : conception et réalisation d'un séminaire-parcours sur *La commande publique et architecturale de la municipalité marseillaise*, commande des beaux-arts de Toulon pour un groupe d'étudiants, 1993 ; édition d'un bulletin sur l'actualité des recherches et événements sur les arts visuels, *Bulletin LAHM*, n°0, février 1993 ; exposition *Des lieux d'exposition à Marseille 1960 - 1969*, tour du Roi René, Marseille, octobre 1994 ; édition du catalogue de l'exposition, Marseille, Atelier Vis-à-vis, 1994 ; collaboration avec les ateliers d'artistes de la ville de Marseille, Lahm maître d'œuvre pour le verso du dépliant *Via-Marseille*, 4 n°s, 1993-1994 ; commandes de la ville de Marseille pour des études et missions 1992 - 1995.

Aujourd'hui Havam propose au lecteur un ouvrage collectif qui réunit plus d'une dizaine d'articles. Si tous reposent sur des enquêtes et des recherches empiriques, en revanche, certains sont aboutis, d'autres font état de recherche en cours, d'autres encore amorcent des problématiques et des questionnements à poursuivre. La pluralité des approches (historiques et sociologiques) et la diversité des thèmes traités (les associations d'artistes, l'école supérieure des beaux-arts de Marseille, les collectionneurs d'art contemporain, etc.) font de ce livre : une étude monographique de la scène artistique marseillaise au cours de ces trente dernières années (monographie qui intéressera tout amateur d'art et tout curieux désireux de découvrir Marseille); un outil méthodologique, à travers les différentes approches et analyses proposées, et un ouvrage de référence à travers les chronologies et la bibliographie (autant d'aspects qui intéresseront le professionnel ou l'universitaire travaillant dans le domaine de l'art et de la culture).

A l'image de l'art à Marseille, l'ouvrage que nous présentons est riche et diversifié et permettra, nous l'espérons, de mieux faire connaître et de mieux médiatiser la scène artistique locale et de participer ainsi au processus qui voit aujourd'hui l'image de cette ville changer et se transformer peu à peu en véritable métropole culturelle.

• INTRODUCTION (TITRE)

Les arts visuels à Marseille (sous-titre)

Un champs de recherche en friche (sous-sous-titre)

La ville de Marseille a toujours fait preuve d'un particularisme régional aussi bien dans le domaine politique que dans celui de la culture et de l'art. Durant les trente ou quarante dernières années, la vie artistique y a connu une suite d'impulsions remarquable.

Les artistes y sont nombreux et forment une communauté vivante et active. Marseille a ainsi développé un visage unique dans la situation artistique française depuis les années 60 : la scène de l'art y a revêtu un caractère régional et local en même temps qu'elle avait un rayonnement national et international réel. Ce visage se différencie de celui de Paris, plus soumis aux modes internationales, il se différencie aussi de celui de Nice, qui a toujours été marquée par le tourisme artistique, ou dont le temps fort de l'école de Nice a été sans lendemain. Il y a eu à Marseille, un art visuel à la fois local et d'envergure qui n'a pas de comparable en France. Il y avait donc là un domaine d'investigation aux caractéristiques particulièrement intéressantes. La situation a suscité ces dernières années de nombreux travaux de recherche menés par de jeunes étudiants en histoire de l'art, histoire ou sociologie de l'art et le projet d'une recherche générale, qui permettent de fédérer les énergies et de synthétiser ces travaux dispersés et isolés, s'imposait. Projet collectif, Havam, se donnait pour objectif de mettre en avant et en valeur la richesse et le dynamisme de l'art contemporain à Marseille.

Quand sociologues et historiennes se rencontrent (sous-sous-titre)

Que ce soit en histoire de l'art ou en sociologie, à l'université de Provence ou à l'Ecole des hautes études en sciences sociales de Marseille, chaque chercheuse, avant de s'engager dans l'aventure Havam, avait réalisé une ou plusieurs recherche(s) directement liée(s) au projet, chacune focalisant son intérêt sur un aspect de l'art à Marseille, création, diffusion ou réception, sur un thème particulier, que ce soit l'évolution des musées, la politique culturelle, l'histoire et l'évolution de l'enseignement artistique, etc. A cette pluralité des thèmes, correspond une pluralité des compétences et des points de vue. Si certains articles, rédigés par des sociologues focalisent leur intérêt sur les comportements individuels et collectifs, sur l'art « ici et maintenant », à l'inverse, d'autres, rédigés par des historiennes permettent une mise en perspective historique. L'approche à la fois diachronique et synchronique de la scène artistique marseillaise, la diversité des points de vue, cette manière d'écrire une histoire sociale à la croisée de la sociologie de l'art et de l'histoire de l'art, permettent (nous semble-t-il) de donner au lecteur à la fois une vue d'ensemble sur les arts visuels à Marseille, et à la fois une connaissance approfondie de certains des aspects de l'histoire de l'art locale.

Question de méthode (sous-sous-titre)

A cette rencontre des disciplines, chaque recherche mêle des protocoles d'enquête empruntés à l'histoire, à la sociologie ou encore à l'ethnologie. Loin de proposer des approches « disciplinaires », dès l'origine du projet, l'un des enjeux a été d'associer les théories et les méthodes. Chaque séance de travail étant l'occasion de confronter les manières de travailler ou de penser un thème des unes et des autres. Les historiennes ont appris aux sociologues à effectuer « le travail de fourmi » sur la presse ou les archives, à établir des chronologies détaillées et argumentées, à resituer les événements dans un contexte plus large, etc. ; les sociologues ont appris aux historiennes l'observation participante, l'enquête par questionnaire, la construction de l'objet qui permet de partir d'hypothèses à valider ou invalider et de cibler les problèmes à traiter, etc. Sans avoir créé une méthode, parce que toutes celles que nous avons utilisées existaient déjà, nous avons

renouveler l'analyse de l'art en les utilisant de manière simultanée ou croisée. Parmi ces outils et techniques d'enquête les principaux, auxquels nous avons eu recours, peuvent être cités :

- La fréquentation régulière des expositions et le suivi constant de l'actualité artistique locale.
- La constitution de revue de presse a été systématique. Presse quotidienne locale (*Le Provençal, La Marseillaise, Le Méridional*), quotidienne nationale (*Le Monde, Libération*), la presse spécialisée (*Art Press, Beaux-Arts*, etc.), la presse « institutionnelle » (*Art Info, Marseille, le magazine*), etc.
- L'observation participante et le travail de terrain.
- L'élaboration de chronologies détaillées.
- L'investigation de toutes les sources d'information possibles (chambre de commerce pour les galeries, délibération du conseil municipal pour les associations...)
- La réalisation d'entretiens approfondis.
- La réalisation de fiches de synthèse sur tous les lieux de diffusion de l'art à Marseille.
- Etc.

Présentation de l'ouvrage (sous-titre)

Entretiens versus articles de recherche (sous-sous-titre)

Nous avons évoqué la diversité des perspectives d'approche qui tient à notre formation, mais certainement aussi à nos projets professionnels ou tout simplement encore à nos personnalités. A cette diversité, et parce que notre propre exemple nous montre qu'il n'y a pas une manière d'envisager l'art à Marseille, mais de multiples, il nous a paru nécessaire de confronter la diversité des points de vue des acteurs de l'art. Nous avons convié plus d'une dizaine de personnalités à participer à notre projet, leurs points de vue font l'objet de la première partie de cet ouvrage. Avant de donner la parole « aux analystes » que nous sommes, parole que l'on peut qualifier d'objective, parce que reconstruite à partir des données recueillies et interprétées, c'est la parole individuelle, le point de vue personnel et subjectif de personnalités que nous avons voulu transmettre.

Nous avons défini un certain nombre « de fonction » représentatives dans les mondes de l'art : galeriste, directeur des musées de Marseille, responsable institutionnel, personnalité politique, collectionneur, directeur des Beaux-Arts, critique, et pour chacun nous avons choisi des personnalités selon trois critères transversaux à ces fonctions : chacune de ces personnalités est connue pour avoir un point de vue sur l'art en particulier ; chacune d'entre elles, a été ou est aujourd'hui, dans son domaine, soit le précurseur, soit l'acteur d'actions qui font la spécificité et explique aujourd'hui la dynamique de la scène artistique locale ; chacune de ses personnalités est le témoin d'un moment de l'histoire récente des arts visuels à Marseille. Les personnalités qui suivent ont été contactées :

Galeristes : Jean-Pierre Alis (galerie Athanor) / Roger Pailhas (galerie Pailhas).

Directeurs des musées de Marseille: Germain Viatte (de 1985 à 1989) / Danièle Giraudy (depuis 2000).

Responsables institutionnels : Christine Breton (chargée de mission art contemporain de 1988 à 1995, depuis 1995 mission de patrimoine intégré pour la direction des musées) / Thierry Ollat (directeur des ateliers d'artistes depuis 1995).

Personnalités politiques : Christian Poitevin (adjoint délégué à la culture de 1989 à 1995) / Yvonne Eymieu (adjointe déléguée à la culture depuis 1995).

Collectionneurs : Anne et Henri Sotta / Marc et Josée Gensollen.

Directeurs des Beaux-Arts : Michel Enrici (depuis 1994) / François Bret (de 1961 à 1984).

Critiques - journalistes : Marc Partouche / Jean Boissieu.

A chacun et chacune nous avons posé quatre questions :

- *Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?*

- *Quel est, ou quel a été, votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?*
- *Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?*
- *Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?*

Là encore, diversité et pluralité sont de mise, volontairement nous avons laissé à chacun et chacune le choix de ses arguments et aucune analyse ou interprétation de leur propos n'est proposée. Nous n'avons eu aucun refus, toutes les personnalités contactées ont accepté de jouer le jeu et de répondre. Une fois retranscrits, nous leur avons soumis les entretiens afin, s'ils le souhaitent, de les corriger ou de les remanier. Certains ont simplement corrigé deux ou trois coquilles oubliées, d'autres ont réécrits des passages, quelques-uns ont rédigé un nouveau texte, ce qui explique la variété des styles et la tonalité des entretiens, certains textes sont restés très vivants, fidèles au langage parlé, d'autres sont devenus plus littéraires, plus proche du langage écrit. Là encore, nous n'avons pas interféré et chacun a choisi ce qu'il voulait dire et comment. Même chose pour les photos qui illustrent ces entretiens, chacun et chacune a choisi sa photographie, nous soumettions par écrit l'idée de mettre : une photographie d'eux, d'un artiste, d'une œuvre, d'une personnalité politique, institutionnelle, etc. La plupart, exceptés Christine Breton, Marc Partouche et Christian Poitevin, ont choisi une photo d'eux-mêmes. Nous n'en dirons pas plus sur ces entretiens pour vous laissez les découvrir, ils parlent d'eux-mêmes.

Si ce n'est notre regret que deux des personnalités, que nous avons rencontrées et qui ont joué le jeu de l'entretien, ne nous ont jamais renvoyé leur texte corrigé avec l'accord de le publier, et ce malgré des relances nombreuses et répétées jusqu'à cet instant où s'écrivent ces lignes. Ce sont Mme Yvonne Eymieu et M. Michel Enrici. N'ayant eu ni réponse, ni motif de désistement, nous ne pouvons que regretter l'absence de leur témoignage.

Le choix des thèmes (sous-sous-titre)

Face à ces points de vue subjectifs et personnels, qui nous engagent déjà vers une compréhension et une vision de la scène artistique locale, ce sont nos points de vue de sociologues et d'historiennes qui sont proposés. La richesse et la densité des entretiens, la diversité des « histoires de l'art à Marseille » dont chacun témoigne, la multiplicité des expositions, des artistes, des événements cités, ont aussi constitué le matériau sur lequel nous avons travaillé. A travers une dizaine d'article, et en face de cette parole « brute », nous proposons un travail de description, d'organisation et d'analyse afin de montrer qu'au-delà de personnalités et d'actions individuelles, fussent-elles remarquables, une synergie et une dynamique artistique propre à Marseille se sont créées et ont été pérennisées depuis une trentaine d'années.

Nous avons organisé cette deuxième partie de l'ouvrage, consacrée aux articles de recherche, en deux chapitres :

- Le premier s'intéresse à la création et à l'institutionnalisation de l'art à Marseille. Il comprend une première série d'articles sur l'école supérieure des beaux-arts de Marseille et les politiques culturelles municipale et régionale et permet de montrer le processus qui a permis à la scène artistique locale de se construire, de se structurer sur la base de protocoles communs (actions politiques, réformes, etc.) tout en développant sa singularité. Dans ce même chapitre, une deuxième série d'articles s'intéresse aux associations d'artistes et vient prolonger les analyses, en mettant en avant l'originalité et la spécificité de l'art à Marseille, porté et dynamisé par les artistes eux-même *via* le phénomène associatif qui prend forme dans les années 70 et explose dans les années 80.
- Le deuxième chapitre s'intéresse à la diffusion et à la réception de l'art à Marseille. La première série d'articles propose une description et une analyse des lieux d'expositions, qu'ils soient publics (les musées) ou privés (les galeries), sans oublier tous ces « autres » espaces d'expositions, qui, de la galerie associative au Café-galerie, font la richesse de l'art à Marseille. Enfin, les deux derniers articles sont consacrés aux publics de l'art, collectionneurs

d'une part et publics diversifiés d'autre part, parce qu'à Marseille il y a autant de publics que de lieux d'expositions.

Le lecteur pourra être surpris qu'aucun article ne soit directement consacré aux artistes marseillais. C'est une critique qui peut nous être faite et à laquelle il est difficile de répondre sans rentrer dans un discours d'autojustification. Peut-être tout simplement, nous n'avons pas les compétences de critiques d'art que nécessitait une recherche approfondie sur les artistes. Peut-être est-ce un sujet tellement vaste et dense que nous avons sans cesse remis à plus tard son analyse pour finalement ne pas l'aborder frontalement. Peut-être, enfin, du fait que les artistes sont partout à Marseille, à la fois créateurs, diffuseurs et publics, il convenait comme nous l'avons fait d'en parler dans presque tous les articles sans qu'aucun ne leur soit pourtant intégralement dédié. En fait, la place des œuvres et des artistes n'aurait pu éviter nos critères personnels et nos jugements de goût. Cette question s'est aussi posée lors du choix des personnalités à interviewer pour les entretiens de la première partie de l'ouvrage. Nous n'avons pu nous résoudre à désigner deux artistes, la diversité des propositions et des arguments avancés ne nous permettant pas de nous mettre d'accord. La question des artistes et de leur engagement individuel, relève du domaine personnel, de l'écrit poétique, esthétique ou critique. Nous n'avons pas cherché « une école marseillaise », fondée sur des affinités formelles ou des thématiques. Il y aurait certainement une recherche à faire du côté de la peinture.

A travers ces deux parties de l'ouvrage, à travers la confrontation des entretiens et des articles de recherche, c'est une histoire sociale de l'art à Marseille que nous proposons, mais si notre propos est centré sur l'art, il n'est pas cloisonné. Notre recherche est globalement transversale. En effet, en mettant en relation les arts visuels avec le contexte urbain, le contexte politique, le contexte économique et le contexte symbolique (image et identité) de la ville, c'est d'art dont nous parlons, mais c'est aussi et avant tout de Marseille.

PREMIERE PARTIE : L'ART A MARSEILLE VU PAR LES PROFESSIONNELS DE L'ART

L'art contemporain à Marseille vu par les critiques d'art (titre)

Jean Boissieu
Journaliste et écrivain

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

En fait, trente ans, c'est court. Quelques jours avant sa réouverture, je me trouvais au musée Cantini. Je me suis souvenu, ici, dans les années 50-60, tout commence. Avec l'arrivée de Marielle Latour, l'explosion se produit dans les musées, et de proche en proche, secoue le monde de la création. Jusqu'alors Marseille était associée à l'expression désert culturel. Nommée, avec des pouvoirs d'autant plus étendus que sa fonction est d'abord assez mal définie, Marielle Latour concentre son action sur la création, au musée Cantini, d'une collection de contemporains.

Entre parenthèse, l'appui moral, davantage que matériel, apporté par Gaston Defferre, le maire de l'époque, aux initiatives de Marielle Latour est un élément d'une politique qui se manifestera très rapidement lorsque d'Aix, Antoine Bourseiller transférera à Marseille son centre dramatique du sud est, quand le pianiste Pierre Barbizet prendra la direction du conservatoire, cependant que l'école des beaux-arts confiée à François Bret préparera son dédoublement en école d'art et d'architecture. Tous, ainsi que Maréchal, qui succédera bientôt à Bourseiller, gens à peu près de la même génération, qui vont passer par l'épreuve du feu en 68, tous ont ceci en commun : ils respectent le public et vont le prendre par la main pour lui dire : « Nous ne vous prenons pas pour des cons. Regardez ce tableau, cette sculpture ; écoutez cette pièce, cette musique... ça ne marchera peut-être pas du premier coup, mais avec un peu de persévérance, vous verrez le plaisir que vous en tirerez. » Pour en revenir aux musées, à l'arrivée de Marielle Latour, ils étaient entièrement fermés aux influences extérieures, ils ronronnaient sur un fond de peintres locaux, folkloriques. Pour l'école des beaux-arts, Place Carli, elle était dirigée par un excellent homme que j'ai connu : Vezien. Les élèves y préparaient paisiblement l'accès à des médailles locales, et, pour les meilleurs, les concours parisiens. Arrive François Bret. Peintre tranquille en apparence, sauf qu'à Nice où il enseignait, il y avait autour de lui César, Viallat, Ben, ceux qu'on a appelé les nouveaux réalistes, l'école de Nice, sacrés poseurs de pétards !

Pour réaliser son programme François Bret a besoin d'un lieu. Pour l'aboutissement d'un projet, le lieu est essentiel. Dans le cas de Marielle Latour, le lieu préexiste : le joli hôtel de la compagnie du Cap Nègre, legs de Jules Cantini. Seulement il est entièrement occupé par le musée de la faïence. C'est beau, mais c'est répétitif et encombrant. Avec une délicatesse toute féminine, Marielle Latour pousse doucement les faïences vers des espaces de plus en plus restreints. Tant qu'à son départ les faïences auront leur musée ailleurs, au Château Pastré. Deux lieux de vie au lieu d'un. Joli résultat. Même si les autres musées semblent un peu sur la touche (apparence trompeuse) Cantini devient centre attractif. En même temps que les élèves de l'école, un public élargi découvre ce qu'il n'a connu que par des reproductions ou des voyages à Paris.

Telle est la base. Ces gens des années 60 arrivés avec des idées nouvelles, dans des lieux nouveaux qu'ils créent ou qu'ils animent. Et l'idée nouvelle, c'est d'apporter de l'oxygène. En ce sens ils n'ont pas attendu mai 68, pour faire mai 68. Ce qui n'a pas empêché la nouvelle école de Luminy d'ouvrir en 1968 sur une grève ! Aujourd'hui on la dit dépassée. Il est question de la rapatrier, à plus ou moins brève échéance vers le centre urbain. Nous en avons parlé François Bret et moi. Il estime en effet que ce déménagement ne serait pas un mal. Son idée, en effet, en implantant l'école en pleine nature, c'était d'en faire le futur centre d'un campus à l'américaine. A l'époque le cœur de la ville était surhabité, tel n'est plus le cas et le campus peut s'installer dans un centre urbain désertifié.

Quoi qu'il en soit on a assisté, pendant plusieurs années, à une floraison tous azimuts. Toute une génération de filles et de garçons, tentés par l'expression artistique et qui, avec le même potentiel se seraient précédemment endormis sur un enseignement de pure technique, dessin perspectif, plâtre, préparation d'une toile, etc., vont devenir des artistes, parce qu'en plus de leurs profs habituels, titulaires, on va les mettre en présence d'autres profs, qui ne sont pas des enseignants de métier : des invités. Tel sera le cas de Marion Prassinos, d'Edouard pignon, de Jaccard, de Kermarrec, qui d'ailleurs est revenu comme prof de façon permanente. Il est intéressant de savoir quels ont été les profs invités par François Bret et à quels moments... Ensuite, lorsque vous verrez des œuvres de peintres actuels, de ceux que j'appelle « les jeunes quinquas » ou « les vieux quadra », avec un peu de discernement vous établirez des arbres généalogiques. Vous direz : « Ah oui, ça, cette façon de voir, il y a là comme un hommage à untel... ou à untel... » Et lorsque vous en parlez à ces artistes, ils en sont émus ; ils ont vécu ça comme une histoire de famille, un compagnonnage.

Ca a très bien fonctionné pour l'évolution de leur art, son développement. Moins bien malheureusement du point de vue économique. Parce qu'au moment des premières vendanges, ces chefs de file, ces profs n'étaient plus là. Ceux qui leur succédaient, qui auraient dû jouer un rôle de catalyseur cédaient à un certain parisianisme.

En ce qui concerne les musées, je ne tiens pas à m'attirer un procès. Force est de reconnaître que si Germain Viatte, le successeur immédiat de Marielle Latour, a été un très grand conservateur, qui connaissait le terrain et a pris quantité d'initiatives excellentes, il se considérait comme « de passage ». Pour lui les musées de Marseille étaient une pause, avant de retrouver à Paris la situation éminente dont il avait été écarté suite à une maladresse dont il n'était d'ailleurs pas responsable. Après lui, Monsieur Blistène était certainement compétent, mais il a utilisé les galeries du Mac pour la promotion d'une tendance internationale très étroite. Ce qui se passait sur place, il semble qu'il s'en soit désintéressé, comme après lui Madame Diserens. J'ajouterai que la fonction d'un musée est triple : constituer une collection, donner à voir, mais aussi conserver. Ces dernières années on s'est peu soucié de conserver. Faute de réserves convenables, de soins, les César en matériaux plastiques se sont dégradés. Mais à l'égard de ce dernier on se demande s'il n'y a pas eu un vrai parti pris politique.

La récente nomination de Danielle Giraudy à la direction des musées de Marseille suscite beaucoup d'espairs. Elle a fait une grande carrière, et l'ayant commencée à Marseille, avec Marielle Latour, elle connaît le terrain, les artistes comme les marchands locaux.

Les galeries, c'est très important. Autrefois il y a eu quelques marchands habiles. Mais ce n'est que depuis trente et quelques années, qu'on en voit qui s'implique réellement. Je pense particulièrement à Jean-Pierre Alis d'Athanol, mais aussi à un niveau plus modeste à Jean Sordini. Sans oublier le cas très intéressant de Roger Pailhas, représentatif de la génération suivante. Des trois, Pailhas est celui qui tend le plus à montrer ce qui vient d'ailleurs. De ce point de vue il aura contribué à remplir la fonction que les musées ne remplissaient plus ou pas assez. Je serai tenté de comparer sa galerie du quai de Rive-neuve à l'une de ces institutions privées comme on en trouve en Suisse, où on présente des expositions à thème dans des domaines où il existe un déficit du côté des officiels.

Parlant de galeries, on pourrait établir un parallèle avec ce qui s'est produit pour les théâtres. Derrière quelques « locomotives », on est passé en quelques années de la pénurie à la surabondance. Constatation amusante, cette multiplication s'accompagne d'une nouvelle répartition géographique. Les marchands de tableaux d'autrefois, ne l'étaient qu'accessoirement, travaillant aussi comme encadreurs, marchands de couleurs, décorateurs. Ils étaient assez dispersés. Aujourd'hui les galeries tendent à se grouper, rue Grignan, rue Sainte, quai de Rive-neuve... Phénomène général. Voyez à Paris la rue Bonaparte, la rue Jacob, la rue de Seine, etc. Cela fait songer au système des souks en Orient. Le souk des batteurs de cuivre, des tapis, des épices... pourquoi pas le souk des marchands de tableaux ?

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?

Aucun. Soyons nets. Il y a deux sortes de gens qui écrivent sur les arts : ceux qui se croient de l'importance et qui me font bien rire, et d'autre part ceux qui se font plaisir, sachant que ça ne servira pas à grand chose. Vous me direz que j'ai écrit avec Marielle Latour un livre sur Marseille et les peintres. C'est vrai et j'ai même pensé faire une œuvre utile. Mais il ne s'agissait pas de critique, rien que d'histoire. En fait Marielle Latour avait rêvé d'organiser une exposition impossible, avec des œuvres dont beaucoup étaient devenues introuvables ou inaccessibles. Une exposition idéale, mais rien que de rassembler des reproductions représentait un budget incroyablement lourd. A partir de ce catalogue, au sens strict du terme, j'ai procédé à un travail d'analyse, et en aucune façon de critique. Je n'allais tout de même pas me ridiculiser en apportant un regard nouveau sur Cézanne !

Autrefois du temps de Sainte-Beuve, et avant lui de Diderot, on pouvait faire de la critique. Ou on parlait technique pure, parce qu'on avait appris et là-dessus on en savait autant, ou presque, que l'artiste ou bien on parlait du sujet et c'était de la littérature. Allez parler technique aujourd'hui ! Neuf sur dix de ceux qui s'intitulent critiques seraient bien embarrassés s'il leur fallait expliquer l'usage qu'un plasticien peut faire de l'outil informatique ou du scanner. D'ailleurs, qui les lirait ? Le critique aujourd'hui c'est celui qui, pour un mot, casse une réputation ou celui qui fait vendre, un bon public-relations... C'est très dangereux à manier l'écrit, car le public est tel que si, dans votre papier vous mettez 95 % de louanges et 5 % de réserves, on ne tiendra compte que des 5 %.

Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

Si l'on s'en tient aux artistes régionaux, mes goûts sont sans surprises. César. J'ai suivi son travail avec passion depuis ses débuts. Sans doute lui est-il arrivé d'envoyer le bouchon un peu loin, de s'amuser. Est-ce défendu ? Jamais ça n'a été dépourvu d'intérêt. Mais il ne faut pas tenir compte des pensées profondes que certains, comme Restany, lui ont prêtées. César pensait avec les mains. C'est un grand baroque de la lignée de Pierre Puget, et plus encore du Bernin. Le rencontrer, l'homme comme l'œuvre, ça a été un choc pour moi. J'aimais son travail, j'aimais le personnage, sans pouvoir les séparer.

Même chose avec Mario Prassinos. Il aura été l'un des très grands peintres du siècle. « Son caractère de cochon et la connerie ambiante » ont fait qu'après une jeunesse triomphante on l'aura poussé vers les oubliettes. On a profondément été injuste à son égard. Dix ans après sa mort, maintenant qu'on n'a plus à redouter ses coups de gueules, on recommence à laisser parler de lui ceux qui n'ont jamais cessé de l'aimer. Très caractéristique la place que lui accorde François Nourissier dans son dernier livre, et plus encore lors de sa récente apparition à la télé chez Pivot. A ces hommes de la génération je pourrai ajouter Tapiès, Velikovicz, Hartung, Hérold, pour me limiter à ceux que j'ai connus. Pour ceux qui sont des jeunes par rapport à moi, c'est-à-dire qu'ils frisent la cinquantaine, je citerai Surian, qui est un très grand bonhomme, insuffisamment connu hors des frontières régionales. Ou bien Ceccarelli. Celui-ci a toutes les qualités, et de surcroît, il sait remarquablement se vendre. Même chose avec Autard, je l'aime beaucoup lui aussi. Au départ il était prof de maths. Il ne faut pas oublier ça, parce qu'un prof de maths qui est, en même temps un merveilleux coloriste, avec, de plus, une bonne dose d'humour, de joie de vivre, ça fait un bel artiste. J'aime beaucoup Yvan Daumas, je l'ai soutenu autant que j'ai pu. Il laissera une œuvre, mais c'est un cas. Un jour brusquement il a cessé de créer. Probablement parce qu'il estimait avoir tout dit et qu'il jugeait indigne de lui de se répéter. Une démarche semblable à celle de Rimbaud.

Un inclassable, Pascal Verbena. On parle à son propos d'art brut parce qu'il utilise des bois de « récupe » ramassés sur les plages, et qu'il a longtemps travaillé de nuit à la poste. En fait, une grande culture et une technique remarquable pour assembler des objets de rêve. Il y a des artistes que peu d'amateurs connaissent, des femmes surtout. Françoise Martinelli ou Odile Savajols.

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

En ce qui concerne les nouvelles couches j'avoue mal les connaître. Ce n'est pas que j'ai vraiment « décroché », mais ils sont si nombreux, si dispersés, et, pour beaucoup, si éphémères. Que ce soit

pour les arts plastiques, ou pour autre chose, vient le moment de la satiété. De quelque forme d'expression artistique qu'il s'agisse, il y a deux situations, deux statuts possibles à partir de la notion de plaisir. On peut créer pour soi, en douce, pour sa propre délectation, des choses qu'on ne montre pas ou juste aux amis, et c'est la situation de l'amateur. Peintre du dimanche pourquoi pas ? Deux siècles plus tard, on déniche comme ça au fond d'un grenier de ces œuvres estimables de peintres du dimanche, qu'on décore du beau nom de petits maîtres anonymes.

Mais de l'autre côté, il y a ceux qui ont décidé de vivre de leur art. C'est essentiel. Un peintre, un sculpteur, un plasticien en général, ce qui distingue sa démarche de professionnel de celle de l'amateur, c'est que son œuvre est destinée à une confrontation, à un dialogue avec un public. Si le dialogue n'a pas lieu ou s'il est insuffisant, elle ne vit pas. Allons plus loin, pour que l'œuvre soit complète, elle doit changer de main, faire l'objet d'une vente. L'opération commerciale n'a ici rien de trivial. Le cadeau ça ne compte pas. La vente d'une œuvre d'art, comme celle d'une place de théâtre ou de concert, ça relève d'une démarche voisine de celle du patient par rapport à son psychanalyste. Il faut une dépense, une certaine dose de gêne, de souffrance, pour posséder ce qui a causé à son auteur de la gêne, de la souffrance. Signature en bas du tableau, signature en bas du chèque.

Cela dit pour répondre avec plus de précisions à la question, les jeunes je les suis tant par les ateliers publics du boulevard Boisson que par la galerie de l'école des beaux-arts. Je suis parfois passionné, plus souvent épouvanté, non par l'excès, mais par l'absence d'excès. Que de bons élèves hélas ! J'en compte plus les hectares d'affiches déchirées, les kilomètres de bouts de ficelle ou de pellicule photographique floue, ces dizaines de pages de cahiers couvertes d'écriture... bref, sous forme de copies inavouées, ce qui n'a été intéressant que la première fois.

Marc Partouche

Historien et critique d'art.

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

Je voudrais circonscrire mes réponses au champ du vivant, c'est-à-dire non pas en tant qu'historien d'art mais en tant qu'acteur ou témoin. Ce sera, si vous permettez, ma position. C'est dire si elle sera partielle ou partielle et que lui manquera, mais ce n'est pas le lieu ici, la mise en perspective historique.

L'évolution de la scène artistique marseillaise ? Par où prendre la question ? Cette évolution est lente mais connaît un moment de bascule ou d'accélération, en ce qui concerne l'art contemporain, vers 1975-1976. Un ensemble d'événements, à la fois individuels et institutionnels, adviennent qui font qu'à partir de cette date des forces commencent à être visibles, à s'exprimer, à occuper des positions à partir de Marseille.

L'un des phénomènes importants, est constitué par le fait associatif ou l'association conçue comme un des beaux-arts ! La première association d'artistes importante et qui lance tout le mouvement, non seulement à Marseille mais aussi au niveau national, est l'ADDA, créée, je crois, en 1975-1976. Elle est un premier regroupement d'artistes très jeunes, encore étudiants, qui sont venus suivre les cours de Claude Viallat alors enseignant à l'école des Beaux-Arts de Marseille. Ce premier temps est, ce sera une constante par la suite, entièrement lié à l'école des beaux-arts. Ce fait est vraiment nouveau dans ce moment historique : des artistes se retrouvent pour prendre un lieu, à la fois pour des questions de travail, mais aussi sur la base d'affinités et d'enjeux esthétiques. Ce n'est pas simplement un regroupement de nécessité économique mais c'est aussi un besoin de communauté esthétique et politique. Des artistes s'organisent, se structurent, deviennent passeurs pour leur travail et celui d'autres artistes invités dans un lieu d'exposition et de rencontre qu'ils créent. Ceci se veut la démonstration que l'artiste doit prendre en charge également l'alentour de son travail : accrochage, exposition, accueil du public, production d'œuvres, présence dans la cité, etc. S'ébauche là une figure du jeune artiste qui va avoir une riche descendance. Voilà, ça commence de

cette manière et puis, en parallèle, il y a deux ou trois manifestations importantes et indépendantes, dont la plus notable est *Marginales* en 1974, à l'initiative de laquelle on trouve l'inlassable agitateur qu'est Claude Viallat.

Cependant, il ne faut pas oublier qu'il y a un contexte à cela, même si sa visibilité n'est pas encore nette. De 1972-1975 et jusqu'à 1981, le musée Cantini et l'école des Beaux-Arts, sont, sur le versant institutionnel, deux structures centrales autour desquelles « prendront » un certain nombre d'initiatives. Je donne la date de 1981, quand la gauche arrive au pouvoir, car à partir de ce moment on entre dans autre régime (pris au sens politique et énergétique). Jusqu'alors la France est complètement sinistrée en matière d'art contemporain, un peu avant que la construction du Centre Pompidou, mais pas uniquement elle, commence à avoir des effets généraux au plan national, et les rares manifestations qui ont lieu sont à Paris. En « province » il n'y a strictement rien, c'est le désert total, à l'exception de trois villes, qui sont : Marseille, Saint-Étienne et Grenoble. Marseille avec son Musée Cantini, propose des expositions assez rares, comme, par exemple, celle, remarquable de *Picabia*. Le musée est totalement isolé, presque en lévitation. Mais très vite, à ses côtés, prend place la nouvelle école des beaux-arts, à Luminy. L'école est, sans conteste, pour ce qui concerne la dynamisation de l'art vivant, l'élément qui va complètement transformer la scène marseillaise. Tous les étudiants et artistes (dont les plus novateurs du moment enseignent là) commencent à se connaître, à travailler ensemble, à s'organiser et, assez vite, sont montées des manifestations publiques. *Marginales* en 1974 lance le mouvement. Puis vient, en 1976, un très grand événement, sans doute le plus important : *Les Six jours de la peinture*. C'est la première fois qu'il y a, non seulement à Marseille, mais je crois même en France et en Europe, une manifestation de dimension internationale de ce type. Pendant six jours et six nuits, dans un stade (Vallier), se déroulent sans discontinuer un nombre impressionnant d'activités, d'événements, de rencontres. Il y a en permanence : des performances, des actions, des rencontres et discussions d'artistes venus de tous horizons, sans classification esthétique, des installations, des peintres, des musiciens, etc. Discussions entre artistes, artistes et public (étudiants, amateurs, badauds...) On trouve encore une fois Claude Viallat à l'origine de l'initiative, mais à ses côtés quelqu'un du musée Cantini, François Bret, directeur de l'école des Beaux-Arts et peintre lui-même, le critique d'art du quotidien régional qui associe, pour la première fois, *Le Provençal* et beaucoup d'autres. Moi-même – très modestement associé à l'opération- je plonge avec enthousiasme dans ce feu d'artifice. Il fait noter qu'il est assez rare de voir un quotidien consacrer tous les jours un ensemble de textes, de reportages et d'informations liés à l'art le plus vif. La création de l'ADDA se fait dans la foulée des *Six jours de la peinture*. Le mouvement d'associations d'artistes est lancé, il ne s'arrêtera plus : l'une disparaît, une autre arrive, certaines ont perduré.

Vient ensuite une importante manifestation organisée par Roger Pailhas, au Parc Chanot [pendant la socialiste « fête de la Rose »] : *Action Création 82*. Quatre-vingt-deux jeunes artistes de toute la région, c'est une première qui révèle un vivier d'artistes impressionnant, exposent ensemble ; région au sens large, « sudiste », puisque y participent des artistes venant de Montpellier, Nîmes, Nice. A cette occasion je collabore pour la première fois avec Roger Pailhas, gendre de François Bret. *Action Création...* va donner naissance à l'ARCA, l'ancêtre de la galerie *Marie-Christine et Roger Pailhas*. L'ARCA, au début essentiellement réservé aux jeunes créateurs du cru inscrits dans un mouvement artistique national et international, vient prendre place à côté de ce que fait déjà Jean-Pierre Alis avec la galerie *Athanor*. Ce dernier montre à l'époque un art contemporain, je dirais, « local »

(mais il va très vite prendre également une autre dimension) ; la plupart des artistes qu'il présente alors vivent à Marseille, issus d'un réseau de relations amicales, de proximité. L'ARCA, elle, se positionnant d'emblée sur un terrain qui se veut plus « radical », plus « moderniste ».

En 1982, Jean-Pierre Alis et moi organisons *Marseille art présent* qui se voulait la première édition d'une biennale des revues d'art. On avait invité cinq ou six revues : une revue italienne, une revue anglaise, une revue allemande, deux ou trois revues françaises, qui chacune devait choisir des

artistes. Cela a donné lieu à une série d'expositions dans quatorze lieux, associant pour la première fois des lieux privés et des lieux publics, institutions, musées, associations, galeries. Un colloque sur la place et le rôle des revues d'art en Europe structurait l'ensemble. Il me semble que ce fut important avec des effets profonds et un écho international, via les revues partenaires.

En parallèle le contexte politique a changé, puisque l'arrivée de la gauche au pouvoir, inaugurant une politique artistique volontariste et de grande ampleur, modifie la donne.

Un peu plus tard, la Ville de Marseille éprouve le besoin de structurer ses musées et confie cette tâche à Germain Viatte. Prenant la direction des quatorze musées il conduit une action conséquente en faisant une large place à l'art contemporain. En prenant sa succession Bernard Blistène continue ce travail déjà très positif en lui donnant une inflexion encore plus forte ; ce sont ainsi poursuivies des expositions assez remarquables, qui ont contribué à faire sortir Marseille de la situation locale, à lui donner un rayonnement international.

Dans ce nouveau contexte, les artistes ne sont plus uniquement des artistes locaux, ils trouvent un écho plus large en même temps que de nombreux artistes français et étrangers viennent s'installer à Marseille. Cela me permet d'évoquer rapidement l'arrière plan économique qui a également été un facteur d'attraction de ces nombreux créateurs. En la matière, Marseille avait, et a toujours, une chance et une malchance : sa paupérisation. Malchance pour la ville, mais chance pour les artistes (et en retour pour la ville), puisqu'ils ont pu trouver, des lieux de travail à des prix exceptionnels, des grands ateliers, sans équivalent en Europe. Ce contexte a vite été connu et, jusque dans les années 90, cela a été un élément très fort, mais qui malheureusement était lié à l'écroulement de tout un pan économique de la ville.

Evolution donc, permanente, liée à la fois à la qualité des artistes, à leurs initiatives, à l'école des beaux-arts, aux musées, à la structuration administrative enfin (avec l'organisation administrative et financière conduite par Dominique Wallon nommé directeur des affaires culturelles de la Ville) qui vient comme parachever (?) l'édifice.

J'oublie de mentionner d'autres initiatives qui contribuent à l'effervescence, en particulier dans le domaine de l'édition avec quelques petits éditeurs de qualité qui se sont depuis développés et affirmés. ; des revues, etc.

Tout cela a permis à quelques artistes d'émerger, d'acquérir une stature, et aux autres de trouver leur place et d'être pris dans une dynamique. Mais il ne faut jamais isoler ce qui s'est passé à Marseille de l'ensemble de la situation artistique française et du fort vecteur que sont devenus les arts plastiques à partir d'un certain moment, devenus visibles, désirables, rentables... ce qui a autorisé que se voient encore mieux les autres pratiques : la danse, la musique, l'écriture. C'est une des rares fois dans l'histoire récente où ce sont les arts plastiques qui ont tiré le tout. C'est une évolution assez exceptionnelle, je ne sais pas si c'est toujours le cas, mais c'était la ville en France où il y avait le plus d'artistes de qualité, où il s'est passé le plus de choses, beaucoup d'imagination, de vitalité, alors qu'en dehors de Paris il n'y avait presque rien. Dans de nombreux domaines et façons de faire Paris était même à la traîne.

Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

Il est très difficile pour moi de répondre à cette question et d'apprécier cela.

Je ne peux répondre, quel que soit le jugement qualitatif qui peut être porté, qu'en termes de « situations ». J'ai participé directement à pratiquement tout ce qui s'est fait, soit en prenant des initiatives, soit en étant associé à des initiatives prises par d'autres. Je me suis engagé dans *Six jours de la peinture*, mais de façon marginale, ce fut presque mon initiation. Avec Jean-Pierre Alis, il y a eu *Marseille Art Présent, biennale des revues d'art* que nous avons conçu. J'ai été associé à la fondation de l'ARCA avec Roger Pailhas. C'est lui qui apportait les moyens mais il m'avait demandé au départ de faire ça avec lui, on a fait un petit bout de chemin ensemble mais cela n'a pas duré. J'ai beaucoup travaillé aussi avec Germain Viatte et Bernard Blistène. J'ai organisé de

nombreuses expositions comme *Mars/Halle Sud* au Musée Cantini et à Genève, *Germinations* qui réunissait soixante-douze jeunes artistes européens dans quatre lieux importants, *Les déchargeurs* au FRAC, dont je garde un souvenir personnel fort et qui, au-delà des quelques artistes qui étaient choisis, avait créé tout un mouvement, des discussions, des rencontres...

Mais j'en oublie.

Je crois que la revue *Mars* a joué un rôle. J'ai fait deux revues, d'abord *Sgraffite* qui avait été le support de la biennale des revues d'art et avait également développé une activité d'éditeur. On a fait quelques numéros à partir de Marseille. C'était assez original, c'était la première revue de création. Des œuvres étaient faites par des artistes, pour l'espace de la revue devant prendre en compte les caractéristiques d'une revue. Ensuite j'ai créé *Mars* en lui donnant volontairement la forme d'un magazine qui se voulait lié aux événements, aux expositions, aux manifestations. Je pense que *Mars* a participé au mouvement...

J'ai aussi beaucoup écrit sur de très nombreux artistes. J'ai fait les premières expositions de Richard Baquié avec les premiers textes sur lui. Georges Autard, Judith Bartolani. Je ne peux les citer tous, qu'ils ne m'en veuillent pas s'ils lisent ces lignes. J'ai eu des relations privilégiées avec tout le monde, à travers des catalogues, des textes dans des revues, etc. J'ai tenu une rubrique régulière dans *Art Press*, et dans d'autres revues nationales et européennes, axée sur l'activité artistique de Marseille et de la région. Bref, disons que j'ai été l'un des acteurs de la situation. J'oublie de parler du travail que j'ai fait avec *Images en Manœuvre Edition*. Quand ils ont commencé à être éditeur, ils m'avaient proposé d'être leur directeur artistique. J'ai lancé trois ou quatre collections dont *Une vie d'artiste*, des biographies, *L'ouvrage*, livres d'artistes, etc.

Par contre, je n'ai jamais eu d'activité professionnelle à Marseille. J'ai tout fait en bénévole, en indépendant, à chaque fois en montant des budgets, en cherchant des partenaires, etc. J'ai travaillé aussi un peu à l'école de Luminy puisque j'y ai créé le premier post-diplôme. C'était la première fois en France qu'une école d'art proposait un 3^e cycle, c'est Georges Touzenis qui était alors directeur.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?

Les mêmes noms, sans doute, que vous avez dû rencontrer tout le temps : Bret pour l'école des Beaux-Arts. Latour pour le musée Cantini (elle n'était pas seule, il y avait autour d'elle une équipe de qualité), Viatte, Blistène, ça c'est pour les musées. Du côté des institutions, l'époque Wallon est importante parce qu'il est venu structurer une situation, mais ceci a eu des effets ambivalents, en s'institutionnalisant, l'art a perdu de sa spontanéité, c'est-à-dire tout ce qui était de l'ordre des initiatives privées s'est retrouvé un peu canalisé, géré. Mais cela a été plutôt bénéfique. Pour les galeries : Alis, Pailhas. Pour les politiques, Poitevin, l'adjoint poète. Du côté de la critique, Boissieu qui a joué un rôle important à travers *Le Provençal*, Marcos critique journalistique et quelques critiques indépendants comme Bazzoli, Loi, Valabrègue ou Amar. Et puis les artistes, là j'aurais du mal à faire un tri, il y a toujours eu de très, très, bons artistes et ça continue.

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

Je connais un petit peu moins bien la scène artistique, je vois ça d'un peu loin. Mais il est sûr que la situation a beaucoup changé entre 1975 et aujourd'hui. De scène locale avec des artistes locaux, elle est devenue une scène plus internationale, plus cosmopolite, avec de nombreuses personnalités qui sont venus de tous horizons géographiques pour travailler là et enrichir la communauté. Le contexte politique, culturel et institutionnel a quand même relativement changé, et je crois que c'est un fait notable qui a des effets qu'il conviendrait de mesurer. Peut-être les artistes marseillais se sont-ils un peu enfermés sur leur territoire, mais ça reste en France l'une des villes intéressantes. L'art contemporain s'est beaucoup développé dans notre pays, partout dans toutes les villes, dans toutes les régions, il y a des lieux pour l'art contemporain, des artistes, etc. ; cependant, malgré la montée de cette « concurrence », de cette richesse, Marseille garde une dynamique assez importante. Je

crois que le défaut majeur, et cela n'a pas changé, est l'absence de contre pouvoir. C'est dans ce sens que je disais que l'institutionnalisation était à la fois positive et négative. Il n'y a pas de marché de l'art réel, cela reste chronique et il est préjudiciable que les rares collectionneurs aillent toujours acheter à Paris. Il n'y a pas vraiment de marché local. Il n'y a pas non plus de contre pouvoir, c'est-à-dire que c'est un système dans lequel tout et tous se tiennent, tous les « professionnels » se connaissent et il n'y a pas d'expression critique publique. Il faut toujours en passer par les deux ou trois personnes liées à des institutions, soit la Ville, soit la Région, qui tiennent tout... Bien sûr, c'est le propre des situations en région, ce n'est pas spécifique à Marseille, en France il n'y a qu'à Paris où il y a suffisamment d'acteurs, de lieux, de relais pour que les formes d'expressions puissent s'opposer, s'exprimer ou se diversifier. Il y a tout de même un modèle pyramidal à Marseille, et il manque vraiment trop dramatiquement de grandes familles de mécènes, pour que puisse se construire un contre pouvoir. Enfin, il y a, encore plus aujourd'hui, une sorte de catastrophe de la presse locale, et l'absence de revues ayant une certaine audience, qui pourraient contribuer à proposer une autre forme de regard.

Sans doute, d'autres formes émergentes de l'action et des pratiques artistiques sont apparues que je connais mal, mon regard aurait besoin d'une ré-immersion en profondeur...

L'art contemporain à Marseille vu par un directeur de l'école des beaux-arts (titre)

François Bret

Il a été directeur de l'école des beaux-arts de 1961 à 1984.

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

La scène artistique marseillaise a beaucoup évolué ces trente dernières années. En ce qui me concerne, je pense même qu'elle a évolué depuis plus longtemps, parce que je l'associe à ma nomination, héritant de la direction très respectable, d'une école qui était une école de notables locaux. J'ai voulu dynamiser l'enseignement de l'art et de l'architecture, et à ce moment-là, cela m'a permis de faire exploser un certain nombre de choses. Les écoles sont faites pour les élèves, et elles sont faites par les élèves en grande partie. A partir du moment où ces gens-là ont eu la bride sur le cou, ils ont évolué tout seul.

Il y a tout un esprit qui a changé à Marseille, à partir de la confiance qui a été faite aux élèves, aux enseignants aussi - que j'ai renouvelé dans la mesure du possible, en faisant appel notamment à des professeurs visiteurs comme Ozenfant, le père du purisme, très âgé et un peu oublié à Cannes. Il avait enseigné à New-York pendant dix-sept ans puis chassé par le Mac-carthysme, il était venu se réfugier à Cannes. Il faisait un cours magistral, une fois par mois dans le vieil amphi de l'ancienne école, c'était magnifique. C'est pour cela que je me permets, pas du tout par orgueil personnel, de situer le départ de quelque chose de nouveau à ce moment-là. On a jeté les bases, et pour moi les racines viennent de là. Cela a permis de convaincre Gaston Defferre, le maire de Marseille, et André Malraux, le ministre de la Culture - qui s'appelaient ministère des Affaires culturelles à l'époque -, de financer à 50 % une école merveilleuse que j'ai pu imaginer et dont j'ai fait le programme architectural, en liaison avec l'architecte qui avait été désigné [René Egger]. Ma première pensée avait été de le faire faire par Le Corbusier, mais j'ai bien fait finalement d'y renoncer, puisqu'il est mort quelques mois après.

Quand je suis arrivé à Marseille, je serais méchant en disant qu'il y avait un désert culturel, mais un petit peu quand même. J'en parlais souvent avec mon collègue Pierre Barbizet, le directeur du conservatoire de musique, qui est très vite devenu ami et complice, il était du même avis pour la musique. Pourtant, il y avait des gens pleins de bonnes intentions. Les artistes, les peintres et sculpteurs de Marseille étaient des gens très honorables, mais qui autour d'une ou deux vedettes locales et d'un bistrot qui les recevait [Le Péano, Cours d'Estienne d'Orves], ne représentait qu'un prolongement d'une peinture provençale très estimable, certes, de la fin du XIX^e et du début du XX^e, mais qui expirait.

La date à laquelle on pourrait situer l'expansion totale, dans mon domaine tout en suivant les autres de près, c'est au moment où cette école nouvelle de Luminy est née, parce qu'on a pu faire venir des artistes catalans comme Graugarriga pour la tapisserie qui enseignait à Barcelone ou Olivier Debré, Edouard Pignon, Mario Prassinos, etc. Cela a changé le climat, Marseille s'est ouverte, et en même temps en s'ouvrant, elle s'est répandue. En plein accord avec le maire, qui m'a aidé et le ministre qui m'a fait confiance, parce que moi-même étant fonctionnaire, sans le savoir !. J'étais professeur à l'école de Nice et j'ai été détaché auprès du maire de Marseille.

Les gens ont été très intéressés par ce phénomène d'une école nouvelle qu'on construisait. Plus tard à Nice, ils se sont dépêchés d'en faire une également, il y avait une rivalité entre Nice et Marseille. J'ai pu convaincre Defferre de mon objectif, qui était d'ouvrir l'école aux étrangers, parce qu'ils apportaient ainsi quelque chose aux élèves et repartaient enrichis de ce qu'ils avaient connu à Marseille. Je suis allé une fois en Inde pour une mission du ministère des Affaires étrangères, avec Michel Tournier et Robert Sabatier qui s'y rendaient eux pour représenter les lettres dans le cadre des accords culturels indo-français. Un jour en rencontrant le recteur d'une université d'une petite ville de 300 000 habitants (pour les Indes, c'est une petite ville), il me dit : « J'ai vu votre *curriculum*, mais vous n'êtes plus dans l'enseignement ? », et je lui ai dit : « Oui, je suis le directeur de l'école d'art de Marseille. » « Luminy ? » me demande-t-il. La réputation de Luminy à Marseille

était déjà venue jusqu'en Inde, grâce à deux architectes indiens formés à Luminy et qui étaient retournés là-bas. C'est aussi ainsi que j'ai établi des accords de coopération. Je me suis toujours beaucoup intéressé à l'architecture, elle fait partie au premier plan des arts majeurs. Mais ça gênait beaucoup, même le ministère, qui voulait qu'on sépare complètement l'école des beaux-arts de l'école d'architecture. J'ai pu le faire, je dirigeais les deux écoles, mais dès que j'ai eu le dos tourné, on a nommé un directeur pour chacune d'elles.

Par la suite, les choses se sont faites comme elles devaient se faire, les gens se sont mélangés, se sont connus. Si j'insiste tant sur le phénomène international, c'est que j'ai beaucoup participé aux nominations des enseignants. J'ai fait venir un professeur qui était à Paris, que Malraux avait engagé pour monter un atelier franco-américain. J'ai appris qu'il s'ennuyait, c'était un architecte important, âgé déjà, qui s'appelait Paul Nelson, qui a fait des choses extraordinaires aux Etats-Unis, et qui a construit en France, le fameux hôpital de Saint-Lo considéré comme une architecture hospitalière modèle avec la collaboration de Fernand Léger qui en avait les études colorées. J'ai parlé à Nelson, en huit jours, il a vendu son appartement de Paris, il en a acheté un à Marseille et a déménagé avec sa famille. Il est resté à l'école jusqu'à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Je m'étais fait « engueulé » par le ministère, il ne voulait plus le payer et disait « il a dépassé l'âge, etc. », alors je l'ai payé sur vacation. Et même si je n'étais pas fait pour les gestions de budget, je l'ai fait, car mon but était une politique culturelle pour Marseille.

Par ailleurs, j'ai vu la galerie Athanor se créer, Jean-Pierre Alis avait une menuiserie dans une impasse à Marseille. J'ai assisté aux premières expositions. J'ai suivi tout ce qu'il a fait, j'ai d'ailleurs exposé une fois. Athanor, ça a été une chose importante. Il y a eu plusieurs tentatives de galeries. Quand je suis arrivé, il y avait un homme, Merenciano, il avait une petite galerie, il essayait de sortir des sentiers battus [de 1955 à 1969]. Il y a une anecdote intéressante racontant l'ambiance de la fin des années 60 à Marseille, c'est à propos de César. En 1969, c'était difficile de « remettre l'enfant sur les rails » malgré tout, ça avait laissé des traces [mai 68] bénéfiques dans bien des cas, entre nous. Ça a permis de précipiter les choses, faire des réformes, etc. J'avais organisé un débat dans le grand amphithéâtre de sept cents places, bourré à craquer. J'avais présidé la séance avec à ma droite Pierre Restany, à ma gauche Martial Raysse, puis César et Otto Hahn, deux critiques d'art et deux créateurs. Ça a été extraordinaire, avec des bagarres d'étudiants qui s'en prenaient à César : « Toi, César, tu comprends, tu vis des bourgeois, etc. », il répond : « Alors, qu'est-ce que tu crois, tu penses que ce sont les ouvriers qui vont me donner du travail ? » Ça a été comme ça toute la séance, c'était merveilleux. Ce sont des étapes qui ont permis de montrer qu'à Marseille, il pouvait se passer certaines choses qui ne se passaient habituellement que dans la capitale. Par exemple, j'ai donné l'habitude aux gens du ministère de faire certaines réunions dans la salle du conseil de Luminy plutôt que de les faire à Paris. Ça a été très important, parce qu'à ce moment-là au point de vue culturel, Marseille vis-à-vis de Paris a tout de même pris une petite allure de capitale de province. Ça a été très utile, je crois. Mais j'en aurais pour des heures à tout raconter.

Il y a aussi des jeunes étudiants qui se sont regroupés en associations, cela a été extrêmement enrichissant pour la ville. D'autre part, il y a une chose que j'avais demandée, que je n'ai pas obtenue, c'est la création d'une galerie de l'école. Elle a été faite juste après mon départ. Pour pouvoir montrer au cœur de la ville, puisque l'école était éloignée. Pourtant, on y faisait des expositions, huit à dix par an : *La céramique contemporaine belge*, *Cartier Bresson* lui qui n'aime pas exposer, Klimt, pas des œuvres, mais des fac-similés extraordinaires, *L'art esquimau*, et de temps en temps des expositions d'élèves sortants. J'avais créé aussi plusieurs ateliers du soir dans la ville, en parachutant comme jeunes professeurs des élèves ayant fini. C'était une façon d'être un peu tentaculaire vis-à-vis d'une ville, avec plusieurs aspects : la diffusion sur la ville et que la ville se diffuse elle-même à l'extérieur.

Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

Le rôle que je pense avoir joué, je l'ai fait avec cœur, avec beaucoup d'intérêt. Au départ, je ne voulais pas être professeur, ni directeur. Un jour, il fallait que j'aille rue Saint-Dominique, où était

le ministère des beaux-arts, pour signer des papiers, je me suis trompé de porte, je suis tombé sur un fonctionnaire, Monsieur Kuntzman, qui s'ennuyait, et il m'a fait parler, je lui explique pourquoi je suis là, et au bout d'un moment il me demande : « Vous ne voulez pas être professeur à Nice, on cherche un jeune ». Je lui ai dit : « Oh non ! Je ne crois pas. » Et puis quelque temps après, je le rencontre dans un cocktail de la direction des Arts et des Lettres à la fondation Rotchild à Paris, je faisais partie de l'équipe qui animait ça avec d'autres artistes, on rigolait bien. Je revois donc ce fonctionnaire, on avait une coupe de champagne à la main et il me reparle du poste à Nice. Je me suis dit ça c'est le destin Et quand j'ai été professeur, j'étais scandalisé de voir à quel point la province était oubliée par Paris. J'ai remué pas mal de choses, j'ai eu des élèves formidables et puis j'ai eu la chance de connaître des gens comme Arman, comme Yves Klein, Martial Raysse, etc. Je ne voulais pas être directeur, et un jour, l'inspecteur général me dit qu'on va nommer un directeur et que je devrais me présenter. Un an se passe, et je reçois un coup de téléphone du préfet, qui me dit : « Le maire de Marseille veut vous joindre, reprenez contact avec son cabinet. Il veut que vous soyez directeur de l'école des beaux-arts ». Alors, je suis allé voir Jean Cocteau, un grand ami, un homme très fin, et il m'a dit : « Ecoutes, tu as quarante ans, on te propose quelque chose, prends-le, après on ne te proposera plus jamais rien ! ». J'y suis allé, et je me suis dit : « Maintenant que je suis directeur, je le serai à part entière. » J'ai commencé à tout bousculer.

Je pense avoir joué un rôle parce que j'étais ouvert aux choses, et mon slogan c'était : « Les écoles sont faites pour les élèves, et non pas pour les professeurs. » L'optique générale, c'était ça : faire un enseignement qui soit utile aux gens, et il l'est s'il est dispensé par des gens de qualité. C'est en se frottant les uns aux autres qu'ils se rendent service mutuellement. Il y a vraiment eu un climat, une ambiance.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?

Parmi les gens qui ont contribué, avec moi, à construire quelque chose, il y a Danielle Giraudy. Elle a été mon élève à Nice. Quand elle a été diplômée, elle était un peu sans job, et Marielle Latour avait besoin d'un adjoint, elle préférait une femme. J'ai téléphoné à Danièle Giraudy, qui était en stage au musée d'Art moderne de Paris, elle est venue, elle a vu le maire et elle a été engagée.

Il y a un garçon qui a joué un rôle important, il s'appelle Viallat. Tous les Japonais qui étaient là sont repartis en faisant du Viallat !

Il y a des élèves assez étonnants qui sont sortis de là, Richard Baquié, qui a été un sculpteur important, a bénéficié d'un enseignant sensationnel que j'avais récupéré. Un jour, ma secrétaire me dit : « Monsieur le directeur, mon professeur d'auto-école aurait voulu faire les beaux-arts, il est ennuyé, il est venu au secrétariat, et on lui a dit que c'était trop tard pour les inscriptions. » Et je lui ai dit de me l'envoyer, j'ai discuté avec lui, on a parlé longtemps. Malgré le retard, j'ai pris sur moi de l'inscrire et je l'ai mis « dans les mains » de Toni Grand.

J'ai des élèves qui m'ont donné beaucoup de satisfaction.

Il y a un Surian. Il y a une fille qu'on ne connaît plus, Thérèse Zerbini, qui s'appelle maintenant Nouchka Letrieux, elle fait un travail très intéressant mais que tout le monde ignore. J'ai une élève qui a assez bien marché, qui travaille avec Roger Pailhas, elle s'appelle Michèle Sylvander – d'ailleurs, Roger Pailhas qui est mon gendre, je pense que vous le savez, était élève à l'école, c'est là qu'il a connu ma fille qui était élève aussi. J'ai eu une élève également qui a utilisé très intelligemment la photographie, elle s'appelle Rivière de La Souchère, un langage de peintre avec la photo. Il y avait aussi une fille, Judith Bartolani. Il y avait une fille qui s'appelait Parodi aussi, très intéressante, elle avait beaucoup travaillé la tapisserie.

Dans un autre domaine, il y a eu un type sensationnel à Marseille, qui m'a précédé, et qui est parti presque en même temps que moi, Charles Garibaldi. Il avait monté une galerie après la libération, il y avait parfois une seule personne aux vernissages, personne ne venait. Il a fait un gros travail, c'était le grand expert de Monticelli. Il a joué un rôle important en essayant de présenter l'art actuel aux publics marseillais.

Quant aux expositions des musées, elles furent nombreuses et diverses : *Van Gogh, Picabia, Charles Camoin, La Planète affolée*, etc.

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

Je trouve que depuis mon départ, elle a beaucoup évolué encore. Marseille a une place sur l'échiquier européen et international, qui est importante et qu'elle n'avait pas avant. Mais certaines choses m'inquiètent dans l'art contemporain, malgré mon désir d'avoir poussé les élèves à faire des expériences, on est entrain, dans certains milieux, notamment au niveau international, et Marseille n'est pas à l'abri, d'oublier la peinture, comme si on n'osait pas faire de la peinture et de la sculpture. Je suis très enthousiasmé par Viallat, parce qu'il fait de la peinture. Les rassemblements d'objets, ça ne m'intéresse pas tellement, malgré l'intérêt que lui porte le marché, parce que ça devient une sorte de pompiérisme. Ce n'est pas grave, le phoenix renaît de ses cendres.

L'art contemporain à Marseille vu par un politique (titre)

Christian Poitevin / Julien Blaine

Adjoint délégué à la culture de 1991 à 1995 / Artiste

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

Il y a eu plusieurs périodes, la première période a été très classique, où la culture n'avait pas une grande importance, pour les gens qui en avait la charge, les politiciens. On avait trois axes essentiels dans la politique de Defferre : le théâtre national de la Criée, Marcel Maréchal, les ballets nationaux de Marseille, Roland Petit, et tout le développement du cinéma avec René Allia. C'étaient les trois choses qui avaient été à peu près lancées dans l'opération culturelle marseillaise, auxquelles il faut ajouter la permanence de l'Opéra, qui était très institutionnel, très conventionnel, très classique, et très représentatif d'une certaine culture réservée finalement à la bourgeoisie marseillaise. Une deuxième période quand Gaston Defferre est mort accidentellement en 1986, et l'arrivée de Robert Vigouroux, qui s'est entouré de très hauts fonctionnaires, qui avaient une vision beaucoup plus globale et plus intelligente, plus déterminante, de la culture ou plutôt de l'ouverture culturelle. Des personnalités considérables, qui étaient Germain Viatte, pour les musées, et Dominique Wallon, pour le reste, notamment le développement du spectacle vivant. Là on a assisté à un développement, qui a commencé sur une nouvelle façon de voir les arts plastiques et le spectacle vivant, ça a été leurs trois ans de travail. En 1989 j'ai été élu adjoint au Maire, délégué à la culture, après une suite de malentendus et de quiproquos qui se sont transformés tous en « bien entendus » et en choses intéressantes. J'ai donc continué sur le plan de l'institution et de l'ouverture ce qui avait été entrepris par Germain Viatte et Dominique Wallon, en prenant de nouveaux fonctionnaires qui étaient : Bernard Blistène pour tout ce qui tournait autour des musées, Claude Domenach, dans un premier temps, qui a très vite disparu, ensuite Hervé Mariotti, dans un deuxième temps pour la direction des services culturels. J'ai continué à développer cette ouverture très large, à laquelle j'ai ajouté un accueil dans tous les sens du terme, accueil avec tous ses synonymes, toutes ses significations. L'accueil des artistes : « Cette ville est à vous ! » Il faut en profiter, que vous soyez là depuis longtemps, que vous arriviez là, que vous ayez envie de venir là. J'ai développé une politique sur deux axes essentiels : C'est quoi l'art contemporain ? C'est le mélange des disciplines culturelles. C'est-à-dire qu'on ne sait pas où la danse s'arrête et où commencent les arts plastiques, où le cinéma finit et où commence la poésie, etc. On a commencé ça par une biennale qui s'appelait *D'un art l'autre*, avec Bernard Millet. La question était : qu'est-ce que la photographie, si on ne la considère pas comme photographie, mais comme un élément dans un espace, dans une installation pour employer un terme contemporain. Et là, j'ai bien vu que ça fonctionnait. Puis Bernard Blistène est arrivé, on a continué là-dessus avec *Danses tracées*, comment les chorégraphes écrivent, c'est quoi une retransmission alors qu'il n'y a pas de langage et pas d'écriture codée, ça m'intéressait également beaucoup. Et la troisième, c'était celle pour laquelle je pensais être le plus impliqué,

Poésure et peinture, qu'est-ce qui s'est passé pendant tout ce siècle sur les avant-gardes historiques, du futurisme à aujourd'hui ? Qu'est-ce qui s'est passé par rapport à cet apport considérable de la poésie dans toutes les autres disciplines culturelles, y compris l'invention, l'initiative des arts contemporains. On a mélangé de façon tout à fait considérable les disciplines culturelles. Je me suis alors aperçu que pour aller au bout de l'idée, au bout marseillais de l'idée, non seulement une vision physique de Marseille, mais une vision vraiment conceptuelle de cette ville, il fallait continuer le mélange des disciplines culturelles avec le mélange des origines culturelles. Et c'est là que j'ai pu faire entrer dans le débat quelque chose de considérable, qui était tout l'aspect musical. C'est quoi le flamenco qui rencontre le rock, le raï, le rap et toutes ces musiques mélangées. Il y a toujours eu cet accueil et cet accompagnement, les artistes étaient les maîtres du jeu. Ce n'était évidemment pas le politique, évidemment pas les fonctionnaires. C'était eux les maîtres du jeu, et nous, on accompagnait ça de manière très facile et sans problèmes. De 1989 à 1995, puisque j'ai démissionné en 1995, j'ai développé en six ans pratiquement tout ce que je voulais faire. Reste le rapport à la Chine qui n'a pas été commencé, parce que Marseille-Shangai ce n'était pas rien, je n'ai pas eu le temps. Il reste des chantiers ouverts. L'autre point qui m'a paru important pour accompagner cette double ligne politique – le mélange des disciplines culturelles et le mélange des origines culturelles –, c'est que je me suis aperçu qu'il y avait un problème grave dans cette ville, c'est qu'on perdait notre mémoire. Ce qui m'intéressait, c'était de retrouver la mémoire de cette ville, pour la retrouver il fallait « boucher » toutes les carences culturelles de la ville, par exemple les *Cahiers du Sud*, qui ont été pendant près d'un siècle le grand rival de la *Nrf*, de toutes les grandes revues, parisiennes entre guillemets, et qui étaient oubliées. Tout ce qui était l'aspect poétique de cette ville, qui a vu naître Antonin Artaud, qui n'est pas n'importe qui, et mourir Arthur Rimbaud, qui est aussi quelqu'un de très important. Il n'y avait rien par rapport à tout ça. Donc on créait un abcès de fixation, au sens clinique du terme, parce que l'abcès de fixation, comme chacun sait, guéri en réparant la mémoire, et en faisant le Centre international de poésie de Marseille. Même chose sur l'art africain, qui est quelque chose d'absolument énorme, l'Afrique fait partie de Marseille, qu'elle soit du nord ou que ce soit l'Afrique noire, comme tout ce qui tourne autour de l'océan Indien ou la Réunion, de l'île Maurice et tant d'autres choses. Là, on a fait le musée d'art amérindiens, océaniens et africains. Et ainsi de suite on a commencé à développer comme ça des pans entiers de cette opération-là, qui était : comment on retrouve la mémoire de cette ville, qui s'est perdue, on ne sait pas comment, on ne sait pas pourquoi. Il fallait retrouver par rapport à des tas de choses : l'arrivée des pieds noirs, la main d'œuvre immigrée qu'elle soit arabe, portugaise ou italienne. Et Marseille de ce côté-là, a fait avec ses artistes, un travail tout à fait considérable. Là j'étais vraiment dans ce que nous voulions faire, il restait à résoudre deux ou trois problèmes, et donc on a continué à travailler, à réfléchir sur cette histoire, et comment on arrive à poser de manière vraie les concepts qu'on a mis en place. Ce sera aussi l'ouverture du musée d'art contemporain. Il permettait justement de développer de manière considérable, et c'est ce qu'ont fait Philippe Vergne et Bernard Blistène, ces concepts du mélange des origines et des disciplines. On a continué à développer sur ces critères-là, y compris le domaine des spectacles vivants. En développant ce domaine, c'est là où il y a eu l'autre axe possible, qui était : comment des gens qui ne sont pas « faits » pour la culture, selon eux, et vous savez comme moi que ce n'est pas vrai, ils pensent qu'ils ne sont pas « habilités à ». On a donc créé des lieux pour qu'ils soient bien, c'est le cas des friches industrielles. Il se trouve que quand je suis arrivée en 1989 dans cette ville, il y avait 540 hectares de friches industrielles, c'est-à-dire d'usines abandonnées. Pas forcément pour des raisons de faillites, simplement parce que c'est plus intéressant d'avoir un siège social à Genève ou c'est plus intéressant de centraliser telle fabrication dans un pays du Tiers-Monde, où la main-d'œuvre est moins chère. La plupart (il y en avait bien quelques-unes qui avaient fermé suite à une faillite) était abandonnée. On a récupéré petit à petit des espaces pour que les gens arrivent dans ces friches et se sentent, non pas comme dans un musée, non pas comme dans un théâtre, non pas dans le mythe de la culture, qui n'est pas faite pour eux, mais dans un endroit qui est fait pour eux : une ancienne usine. Ça permet le mélange des gens qui venaient voir la culture parce que ce sont des gens de culture, et des gens qui venaient là parce que c'était chez eux. On a eu ce mélange

formidable des différents publics de Marseille, et ils se sont tous aperçus, qu'ils soient fils de bourgeois de la rue Paradis ou fils des quartiers nord et du Merlan, qu'ils avaient des choses à se dire. Et comme le concept commençait à fonctionner, c'est là où j'ai créé, et je me suis battu, des scènes nationales dans les quartiers, qui sont les quartiers, entre guillemets, « défavorisés » de Marseille. La scène nationale du Merlan par exemple : les gens venaient dans leur théâtre, c'est chez eux, c'est dans leur quartier ; et les gens qui voulaient voir des choses très fortes, venaient voir les spectacles au Merlan. C'est très important cette jonction des publics. Evidemment ça marche mieux dans la tranche d'âge de vingt à trente-cinq ans, que dans d'autres, mais ça a très bien fonctionné.

Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

J'ai amené le stimulus de départ, le starting-block. Six ans c'est très court, douze ans c'est trop long, mais pour vraiment transformer une idée et l'accompagner, il faut une dizaine d'années. C'est pour ça que je commence à penser comment je pourrais continuer le travail qui a été entrepris. En fait c'est ça, je suis le starting-block des coureurs que sont les artistes. Les artistes sont là ils sont au départ, et puis si on leur donne « un coup de fouet », qui est une aide, et bien cela fonctionne. Je leur ai dit : « Voilà les axes : le mélange des disciplines, le mélange des origines, quelles sont nos mémoires, au pluriel, quels sont nos peuples, au pluriel, pluriel qui est pour moi très important au sens grammatical, pas au sens politique. » Et les gens arrivent de partout, d'Afrique du nord, de l'océan indien, des pays du nord, tout le monde arrive, parce que les gens savent qu'ils vont pouvoir travailler ensemble, avoir des moyens, des ateliers d'artistes, des résidences pour les écrivains, pour les plasticiens. Mon rôle a été d'abord de trouver des fonctionnaires qui allaient accompagner ces projets : des chargés de mission, les directeurs des musées dont je vous parlais tout à l'heure, qui comprenaient de quoi je parlais, qui n'avaient pas à être en lutte, parce que quand on arrive en politique dans une ville comme Marseille, ce qui est mon cas en 1989, de par le passif et le passé – les deux termes sont valables –, le fonctionnaire fait la culture et le politique serre des mains. Je l'ai fait pendant trois ou quatre mois, pas plus parce qu'après je me serais énervé très fort, je leur ai expliqué que je ne venais pas pour être réélu. Je venais pour penser ce qu'était une ville comme Marseille et ce que ça voulait dire de faire de la culture dans une ville comme Marseille. Le reste je m'en moquais, et je m'en moquais tellement, que comme je n'avais pas été d'accord trois fois, je suis parti, on n'en parle plus ! Maintenant, on en reparle parce que je pense qu'il y a des mémoires qui ont été oubliées, notamment la mémoire chinoise, du bleu de chine, à Marseille-Shangai, tous les bateaux qui faisaient ça. J'étais là comme ça, avec un grand plaisir d'accompagner tout ça, ça veut dire qu'on suit, on n'est pas là seulement au moment où ça commence, on reste avec eux pour voir comment ça se perpétue, comment ça se développe, comment ça s'épanouit. Il y a des choses qui ont été formidables, d'autres moins. J'ai parlé du Mac, pour les musées il y a eu aussi la création du Musée de la Mode, du Préau des Accoules. Pour les centres d'art le Cpm ou encore Lieux Publics qui s'est installé à Marseille. Il y a eu aussi toutes les associations d'artistes qu'on a soutenues : Servières, l'Observatoire, Interface, Vis à Vis, Intime Conviction, Porte Avion, etc. Ou encore l'art dans les lycées avec l'artothèque du Lycée Antonin Artaud et la salle d'exposition du lycée du rempart. Pour les artistes, on a créé des ateliers à Boisson, à Lorette, etc.

Quand on crée un mouvement comme ça, il y a d'un seul coup une rivalité qui se crée entre les différents groupes de théâtres, entre les différents groupes de plasticiens, les gens se surveillent, les gens sont jaloux au sens positif du terme, les gens sont beaucoup plus créatifs, « ils se tirent la bourre ». Il y a un mouvement qui s'est créé comme ça jusqu'en 1995, jusqu'à l'arrivée de J.-C. Gaudin, qui a fermé beaucoup de dossiers qui avaient été ouverts. Y compris des dossiers qui avaient été ouverts sous Jacques Toubon, ministre de la culture de l'époque, qui était quand même beaucoup plus proche de la municipalité actuelle, que de celle qui était la nôtre.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?

Il y a des gens d'une telle générosité qu'on ne peut pas les passer sous silence. Traquandi, par exemple est un type qui a beaucoup apporté à cette ville. Ceccarelli avec ses journaux, ses rencontres, ses coups à boire dans son atelier, c'est un type qui a fait beaucoup de choses. Leur apport à tous les deux est énorme, c'est incroyable. Après il y a des artistes qui m'ont marqué parce que leur apport a été considérable au niveau de la création, comme Frédérique Guétat-Liviani par exemple. Dans les jeunes qui sont arrivés à ce moment-là, il y a eu l'arrivée de vagues et de vagues de gens incroyables, comme Christophe Tarcos, Pascal Poyet, Nathalie Quitane, dans l'écriture notamment. Le travail de Philippe Vergne a aussi été un travail sur l'art contemporain. Il a été en litige avec moi, une bagarre violente, on ne s'est pas fait de cadeaux. C'est ce qui était bien, un jeune conservateur ne faisait pas de concessions à un élu, et ce genre d'émulation crée des liens importants et on a beaucoup travaillé grâce à ça. L'un des événements marquant de ma période a été Richard Baquié : sa vie, son œuvre, sa mort, les trois choses étant comme d'habitude très liées. Pour le spectacle vivant, c'est ce qui s'est passé autour de trois ou quatre personnalités : Ferdinand Richard et la musique accompagné de Philippe Foulquié ; Alain Liévaut au Merlan ; Michel Crespin pour le théâtre de rue et des espaces comme la Minoterie ou les Bernardines

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

Je crois que la municipalité actuelle n'a rien à faire de la culture, ce n'est pas là-dessus qu'elle se bat, peut-être à juste titre. Les politiques, par rapport à leur style de vie et par rapport à leurs désirs à eux, ce qui compte c'est la pérennité. Comment on fait pour être réélu ? On est dans une autre logique. Avec Robert Vigouroux et sa tribu ce n'était pas « comment être réélu ? », c'était « comment faire pour cette ville ? ». Quelques fonctionnaires ont des idées là-dessus, mais on voit bien que les politiques ne les suivent pas. Ceux qui voudraient suivre le débat culturel comme Roger Lucionni par exemple, sont un peu asphyxiés par ceux qui ne le suivent pas. Il y a deux dossiers qui, pour moi, sont très symptomatiques. La donation César. Je vous rappelle que c'est près de trois cents pièces qui sont données à la ville de Marseille, pour que César ait son musée dans sa ville. La femme de César est là, la fille de César est là, ils sortent du bureau de Vigouroux où ils ont signé l'acte de donation, et les cent élus de Marseille, se mettent debout et l'acclament, c'est le « standing-ovation » pendant une demi-heure montre en main. Il y avait la majorité vigouriste, il y avait également pour l'opposition d'un côté Lucien Weygand, Jean-Noël Guérini et Michel Pezet, à côté Jean-Claude Gaudin et les différents groupes RPR et UDF de Marseille. Ils se sont tous levés pour applaudir bien fort, et quelques mois après que le projet est abandonné, finalement il n'existe plus. On a perdu ces pièces définitivement ! Alors les raisons qu'on nous donnera sont toujours des raisons administratives, ce qui n'est pas vrai : personne ne s'est opposé à cette donation, elle a été adoptée à l'unanimité, y compris par J.-C. Gaudin et J.-N. Guérini. On en parle plus aujourd'hui ! Autre exemple, il y a eu une étude de faisabilité pour une très grande bibliothèque, sous la dépendance la bibliothèque nationale à Paris, bibliothèque spécialisée dans les livres méditerranéens, aussi bien historique, que mathématique, que chimique, que littéraire, qui se serait installée dans l'Hôtel Dieu. Il y a eu un projet et Monsieur Toubon, à ce moment ministre de la culture, donne beaucoup d'argent pour faire une étude de faisabilité, à la clé une subvention considérable de l'Europe. C'est-à-dire que dans cette première étape, le coût pour les Marseillais, égale : rien ! C'est un projet qui est abandonné. Et ce projet abandonné se transforme en une bibliothèque de moindre envergure, à l'Alcazar, dont la vocation initiale n'est quand même pas la littérature ! J'aurais plutôt vu qu'on continue cette opération littéraire à l'Hôtel Dieu, comme c'était prévu, et qu'à l'Alcazar, un essai de renouveler ce qui a été une gloire de Marseille, l'opérette. Qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui l'opérette ? Si l'on revient à mon concept de disciplines culturelles, ce peut être une opérette de Raï, de Rap, de Flamenco-rock, etc. Ce serait quand même fantastique, qu'on confie à des types comme ça, Akhénaton, Luna Blanca, Gipsy King et qu'on leur dise : « Faites-nous une opérette ! » On va faire une bibliothèque, cours Belsunce, ce n'est ni l'espace, ni le lieu, ni le mythe...

Par ailleurs, il y a des galeries très importantes qui ont fermé, comme la galerie de Marseille, c'était quelque chose de tout à fait considérable dans le travail. Il reste toujours le duo, la galerie Athanor

et galerie Pailhas / Arca, Jean-Pierre Alis et Roger Pailhas, qui était le duo qu'on connaissait avant tout ça. Les associations pour le peu que j'en connaisse, qui essaient de travailler, comme la galerie Jean-François Meyer, Porte Avion, des gens comme Frédérique Guétat Liviani, sont des gens qui souffrent, qui n'ont pas beaucoup de moyens pour travailler et qui en ont de moins en moins. Quand j'ai démissionné, je suis allé voir le directeur des affaires culturelles pour lui demander de faire un effort pour ces associations-là. Parce que quelque part, comme Vigouroux les sentait assez proches de moi, pour me « punir » de ma démission, il avait quand même diminué les subventions de ces associations. Je pensais que ce n'était pas normal qu'ils subissent ma punition. Quand il y a eu les nouvelles élections et que Jean Mangion a été nommé directeur, c'est le seul rendez-vous que j'ai eu avec la nouvelle municipalité, pour lui dire : « Il faut que la punition soit levée, ces associations ne sont pas responsables de ma démission ». Il m'a dit qu'il n'y avait aucun problème et en fait ça n'a pas bougé. C'est trois exemples pour dire qu'on ne peut pas leur en vouloir, mais ce n'est pas leur histoire. Ils ont choisi ce qu'ils veulent réussir. Ils n'ont pas de chance avec l'OM, parce qu'ils ont beaucoup investi, mais ça je n'y peux rien. Ils ont plus de chance avec les grandes fêtes, mais le problème, c'est qu'il n'y a personne pour dire à Marseille que cette fête de 2600 ans, elle n'a pas lieu d'être. On sait que Marseille n'a pas 2600 ans mais 28 000 ! C'est quand même beaucoup plus intéressant, de savoir que le mythe fondateur n'est pas une espèce de mariage à la Walt Disney de Gyptis et Protis, dont tout le monde se moque, en tout cas moi, mais que c'est un type qui était dans une grotte, aujourd'hui au fin fond de la mer, et qui était en train de réfléchir au rapport entre la culture et la magie. C'est quand même beaucoup plus intéressant comme mythe fondateur, qu'un marin qui arrive comme ça sur une plage, où il y a une pauvre petite Ligurie, qui change de mari pour faire des alliances. Ça m'intéresse moins. Le mythe aurignacien est beaucoup plus fondateur que le mythe gréco-ligure. On est beaucoup plus vieux que ça.

L'art contemporain à Marseille vu par deux institutionnels (titre)

Christine Breton

Conservateur du patrimoine, chargée de missions à la Ville de Marseille.

- Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?
- Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?
- Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

Je préfère partir d'aujourd'hui, du présent pour échapper à l'évolution linéaire, aux grands traits, à la généralité. Votre mot « scène artistique » me fait réagir car les catégories « art » et « artiste » me paraissent très relatives. Ces catégories ont été historiquement fabriquées et il serait intéressant de les mettre en regard d'un travail d'histoire et d'histoire de l'art. En revanche, il y a une chose qui compte au présent, c'est la mise en œuvre. Au deux sens du terme, au sens de mettre en œuvre, par exemple une sauce béchamel, et la mise en œuvre : la fabrication des œuvres. Ce qui est fondamental, c'est l'œuvre, l'œuvre là. En amont de l'œuvre « là », c'est la mise en œuvre, et en aval c'est la restitution de cette œuvre au corps social. L'œuvre a son rôle par rapport à ce corps social, et inversement. Seul ces rapports-là et les interstices entre ces trois éléments m'intéressent plutôt que la catégorie artistique. Ceci répond à la question du « aujourd'hui » et la « scène ». Si je refuse une catégorie générale, c'est parce que je suis préoccupée de l'ancrage, du particularisme, du spécifique à cette œuvre-là, qui apparaît là. Elle est là, elle existe là, elle a pris corps là. Et c'est ce rapport du « elle est » et « elle est là », au sens « objet là » qui m'intéresse. On ne met pas en œuvre des conditions d'émergence et d'apparition de l'œuvre de la même façon à Marseille que n'importe où ailleurs. Il y a une spécificité entre « penser général » et « agir local ». Dès 1980, au musée de Grenoble où j'étais conservateur avec Thierry Raspail, nous regardions la ville. Quand je suis arrivée à Marseille en 1985 [C. Breton a assuré la direction par intérim du FRAC Paca - Marseille],

deux choses m'ont frappée : Richard Baqué travaillant dans une pièce de 4m x 4m (cela concerne les conditions de la mise en œuvre, plus particulièrement l'espace de l'atelier) et les conditions d'élaboration de la commande publique dans la ville qui restaient semblables à celles du XIX^e siècle ! Je travaille dans le secteur public donc je m'intéresse à l'économie de ce secteur. En tant qu'historienne d'art j'y observe une révolution économique : à la fin XIX^e siècle en France, l'économie de l'État pesait pour 16 %, à la fin du XX^e siècle, elle pèse pour 46 %. On assiste à un envahissement de l'État et à partir de ce moment-là tout est transformé, on ne peut plus penser la place de l'artiste, la place de l'art et les termes de la commande comme au XIX^e siècle. Transformons les termes de la commande, au lieu de nous intéresser à un objet que l'on va commander à un artiste pour un autre objet, par exemple une architecture - c'est le 1% - ou un objet pour un autre objet : le musée. Ce n'est pas l'objet par rapport à l'objet, c'est un objet par rapport à un contexte. C'est la place de cet objet dans cette complexité, et cette complexité je l'appelle ville et je l'appelle Marseille. Or cette complexité a aussi des spécificités, et ce qui devient très passionnant c'est de montrer la complexité dans la complexité et faire évoluer les termes de la commande au plus près de cette complexité. La commande dans l'espace public, c'est la commande dans les interstices, c'est la commande dans l'« entièresité » de la ville donc dans des espaces hyper symboliques ; comment cette ville est-elle reliée à son extérieur ? Si l'on veut créer les conditions de la commande, il faut absolument élaborer les termes de la commande à tous les niveaux : topographique, hyper symbolique, etc. Voilà pour une part de la mise en œuvre. L'autre part, ce sont les conditions économiques de la mise en œuvre des œuvres, pour 46 % le service public joue son rôle dans les modes de fabrication : donner aux artistes les moyens de la production. La politique des Ateliers et de la commande, qui a été mise en place par la Ville de Marseille à partir de 1988, vient de cette analyse-là, reliée très fortement au territoire. On avait des milliers de m² dans une ville que 400 000 habitants avait abandonnée : classes d'école, maisons, usines, places publiques. Si on réfléchit dans un autre type d'économie, on peut refaire une distribution de tous ces espaces. D'où la politique complexe d'ateliers avec tous les niveaux : aides à l'acquisition pour les artistes, bourses d'aménagement, programmes de construction d'ateliers, programmes de récupérations de friches industrielles et de mise à disposition directement aux artistes, pour le franc symbolique. Construire une politique complexe : le tout friche ça ne rime à rien, la bourse d'aide à l'aménagement d'un atelier ça ne rime à rien et la construction de programmes d'ateliers logements État/Drac ça ne rime à rien, mais tout ça ensemble ça rime à quelque chose. Ceci correspond aux conditions de la mise en œuvre et dans celles-ci, il y a un enjeu intellectuel, un enjeu politique, enjeux auxquels je participe comme actrice du service public. Un troisième volet s'ajoute : comment l'œuvre matérielle ou concept peut-elle apparaître ? Comment peut-elle se diffuser dans l'ensemble social ? Une seule posture de service public s'impose : sans arrêt à l'écoute, en position d'échange avec les artistes pour essayer d'adapter l'administration aux besoins de l'artiste au moment précis de sa demande. Cette hypothèse de travail a fonctionné dans un rapport d'aller-retour. Mon rôle consistait à entendre les demandes hyper spécifiques des artistes à un moment donné et inventer ensemble progressivement les conditions d'existence des œuvres. Il ne s'agissait pas de subvention mais des échanges économiques particuliers entre le service public et les artistes, sur des postures particulières jusqu'à la limite où un artiste nous exprime l'impossible, car cela nous permettait de bouger et subrepticement de changer les structures administratives, donc la loi. Le système de subventions est devenu le modèle dominant à partir de 1995. Cela met en place des systèmes pervers, que le livre Subversion et subvention [Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention, un art contemporain et argumentation esthétique*, 1994] a très bien montré. Ces systèmes ne sont que des exercices de pouvoir et dans un contexte de tradition clanique, c'est surtout ce qu'il ne fallait pas faire. Aujourd'hui le catalogue du Fonds communal est édité et on réussit le tour de force, tout de même extraordinaire au regard de l'histoire, de ne pas citer mon nom même dans une note avec une petite étoile ! [C. Breton, recherche, retrouve, réorganise et pérennise le Fonds communal de 1988 à 1995]. Il en est de même pour les archives de sept années de politique culturelle municipale, jamais versées aux archives municipales et pour l'essentiel détruites. C'est une grande leçon, parce que c'est aussi l'apprentissage, à ma petite échelle, de la disparition qui s'opère régulièrement dans cette ville

et qui est aujourd'hui liée au dépeçage de cette ville. Je fais allusion aux découpes d'aménagement du territoire qu'elles s'appellent Euroméditerranée ou GPV [Grand Projet de Ville] ou aux découpes de propriétés d'État dans la ville : SNCF, conservation du littoral, DDE, Armées ou aux découpes inconscientes des balkanisations religieuses communautaires... Où est la ville-campagne, la ville-état, la ville-comptoir, la ville-franche, bref l'entier ?

L'œuvre émergente comme la « ville émergente » nous enseignent, nous obligent à nous positionner nous-mêmes pour pouvoir voir. Depuis longtemps, nous savons que ce qui est à voir n'est pas là où on nous le désigne. C'est donc la transformation personnelle qui est au cœur de la question du point de vue.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?

J'ai une chance formidable, c'est d'avoir pu changer ma propre position dans la ville, aussi bien géographique qu'administrative et politique. Grâce à ce léger décalage, opéré en 1995 [C. Breton est chargée de la mission Patrimoine intégré dans les 15^{ème} et 16^{ème} arrondissements de Marseille depuis janvier 1995], j'ai vu apparaître des choses que je ne voyais pas auparavant. Aussi, une image me vient et accompagne ce témoignage : c'est l'image de Krzysztof Wodiczko présentant son bâton de pèlerin, d'immigré [*Alien staff*, 1993], dans la ruine du musée qui n'a jamais vu le jour [Fondation Rau] et qui était déjà le chantier du Mac. Il était en face du responsable de la mission municipale « Emploi, formation », mission qui est le futur de cette ville, et en face de tous les gens qui parcouraient la ville de lieu à lieu pour dessiner cette « logique de vie, logique de ville » [*Logique de vie, logique de ville*, séminaire III, juin 93, Marseille]. C'est cette image-là que je voudrais parce qu'elle dit bien la posture que j'ai aujourd'hui et que j'aime, cette grande interrogation que je ne comprends pas. J'avais conçu *Logique de vie, logique de ville* comme une exposition avec une forme particulière, ce n'était pas un colloque. Une exposition de toutes les directions générales de la Ville, et là on touchait à l'entièreté de la ville, à tous les niveaux : topographique ; géographique, avec le petit bus qui nous faisait circuler ; administratif, c'est-à-dire l'organisation administrative de Ville de Marseille, soit une entreprise de 11 000 employés. On touchait au niveau le plus symbolique, son histoire, l'incohérence de son *continuum* historique, les immenses disparitions, oublis qui le rythment, c'est au fond des oublis qu'il y a le sens. Et c'est ça qu'il faut travailler ici, il faut faire de l'histoire autrement, faire de l'histoire en creux. La chose qui me frappe le plus c'est que l'on ait réussi cette mise en œuvre. Ça veut dire que cette ville est capable, déjà au niveau des ces administrations de prendre les risques de l'inconnu, imaginons au niveau des ces habitants ! On prenait le bateau, on ne savait pas quel temps il allait faire, on ne sait pas quelle mer on allait avoir, on ne savait pas où on allait. Le bâton de Wodiczko, symboliquement, dit les migrations, les mouvements de chaque être, et le « je ne sais pas où je vais, avec ma propre histoire dans ce bâton ».

Une autre chose, c'est plus compliqué encore, est ce que je découvre en travaillant à St-André : la nécessité de dire notre histoire autrement, parce que nous sommes en face d'un oubli systématique et organisé. On fait disparaître de l'histoire, des populations entières, sous prétexte qu'elles ont traversé la Méditerranée ou le Pacifique. Et tout ceci est très bien organisé, ça commence par « Ce territoire de ville des 15^{ème} et 16^{ème} arrondissements de Marseille n'a pas de patrimoine ». On décrète. Il en est de la catégorie patrimoine comme de la catégorie art, elle n'a pas de pertinence aujourd'hui dans cet espace-là. Ainsi, le patrimoine n'est surtout pas ce que l'on me désigne comme patrimoine. En revanche, ce qui a de la pertinence, c'est la mise en œuvre de la mémoire, la mise en œuvre de l'apparition, de la continuité, ce sont les filiations, c'est quelque chose de terriblement impalpable. Ainsi, n'étant pas reconnu comme patrimoine, on se dépêche de l'effacer : les usines du XIX^e siècle, patrimoine industriel, il n'en reste plus rien ; les quartiers auto-construits sous prétexte de bidons villes et d'hygiène, on n'en garde strictement aucune trace. Pourtant, ce *continuum*-là, cette culture constructive est une filiation, mais tout est fait pour que ces filiations soient détruites. On n'a même pas ramassé ethnologiquement parlant la mémoire de cet habitat-là et de toutes les relations sociales qui lui étaient liées. Tout ceci correspond à de vrais actes de guerre, ce n'est pas

de la transformation urbaine ! C'est dans les manques et les absences que je dois donc aller chercher, mais il y en a beaucoup là. Il y a une espèce de ville à l'envers qui se met en place, alors, quelle peut être la part de responsabilité pour refabriquer du *continuum*, quand je dois respecter le besoin et la particularité de n'être rien, besoin de rien, on n'est plus rien, on n'a plus rien ? Il faut inventer de faire du moins, du rien !

Peut-être que la forme de l'exotisme au sens Segalien du terme, c'est ce droit à rien dont j'ai parlé, liée à une situation économique terrible, liée à une exploitation de l'homme par l'homme. Ceci serait la plus juste hypothèse de travail. Ce serait la plus belle leçon d'exotisme, au sens de partage, de rapport à l'autre.

Pour revenir aux personnalités marquantes, réponse réflexe, ce serait Claude Domenach [créateur et directeur de la direction générale des Affaires culturelles de la Ville de Marseille de 1989 à 1991]. En fait, je ne peux pas penser en termes marquants, en marques, mais plutôt en matière globale. Du coup, les « marques » viennent des ateliers, tous ! Dès 1983, celui de Traquandi, celui de Ceccarelli ou des ateliers collectifs comme 663 x 314 [association d'artistes située à la Joliette, 2^{ème} arr. de Marseille, créée en 1978] : c'était passionnant et j'y ai beaucoup appris, car je ne pensais pas qu'il y avait un rapport entre l'art et le féminisme, je ne savais pas faire avec ça. J'ai tout compris dans ces laboratoires-là, dans ces rapports de personne à personne qui s'établissaient dans l'atelier, quand on partage la parole avec l'artiste dans ce lieu-là, à un moment donné. La matière dont je parle c'est ça, c'est comme entrer dans la matérialité de la pensée collective, la matérialité de l'évolution des concepts ensemble ou encore entrer dans l'évolution de ce que l'on nomme ensemble l'inconnu. Lorsqu'un artiste met une forme sur cet inconnu, la petite limite de l'inconnu a bougé, et c'est ça pour moi l'aventure de l'art. Comment une forme matérialisée ou dématérialisée change un paysage mental et change ce rapport à l'inconnu, et cela pour tout le monde. C'est l'espace public de l'inconnu. Partager avec un artiste sa parole, ses mots, la découverte, sa position face à l'inconnu c'est faire agora dans l'atelier, à deux ou trois, puis à plus, c'est faire agora dans une salle d'exposition, faire agora dans les interstices de la ville, dans l'entièreté de la ville.

Thierry Ollat

Directeur des Ateliers d'Artistes - Office de la Culture de Marseille

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

Avant tout et si vous le permettez, je souhaiterais répondre à votre question en évoquant plutôt quelques souvenirs.

Pour donner des repères précis, j'ai découvert réellement la scène artistique marseillaise à partir de 1985. Avant cette date, ma connaissance via les revues ou au travers de mes études en histoire de l'art, restait assez superficielle. En 1985, j'ai eu la chance de venir travailler quelques mois pour le Cirva, qui était alors installé dans deux bureaux minuscules de l'école d'art d'Aix-en-Provence. Françoise Guichon, sa directrice, m'avait engagé dans le cadre d'une exposition qu'elle préparait sur le verre et les arts plastiques et qui aurait dû se tenir dans le bâtiment des Semouleries Nouvelles du quartier de la Joliette. C'était un projet ambitieux qui, s'il avait pu être mené à terme, aurait permis de réunir, dans le cadre étonnant de ce bâtiment, les œuvres les plus importantes des artistes contemporains ayant travaillé avec le verre. Ainsi c'est à Françoise que je dois le plaisir d'avoir pu découvrir réellement la scène artistique marseillaise.

C'était la grande époque de l'Arca de Roger Pailhas, tous les artistes qui émergeaient à Marseille passaient par l'Arca. Je pense à Richard Baquié, à Gérard Traquandi, et à d'autres plus jeunes comme Guy Giraud. L'association Arca menait un travail de pionnier en région. Avec l'Arca, Roger Pailhas inventait l'un des premiers centres d'art en région et l'on en parlait beaucoup hors de Marseille. Et puis, à côté, d'autres galeristes faisaient un travail de fond comme Jean-Pierre Alis. Sans oublier le Frac Paca qui était dirigé alors par Véronique Legrand

C'est l'époque aussi où j'ai eu la chance de rencontrer Richard Baquié pour la première fois grâce à Jean-Louis Marcos qui devait l'interviewer, et m'avait invité à l'accompagner. C'était un grand bonheur, j'ai toujours un très bon souvenir de ce moment-là. J'ai rencontré aussi pendant la même période Georges Autard, Judith Bartolani, Bernard Boyer, Jean-Jacques Ceccarelli, Jean Louis Delbès, Marie Ducaté, le groupe Dunes, Gérard Fabre, Brigitte Garcia, Piotr Klemensiewicz, Guy André Lagesse, Gilles Melgrani, François Mezzapelle, Jean-Claude Ruggirello, Gérard Traquandi et beaucoup d'autres. C'est avec eux que cette histoire a commencé pendant les rencontres dans les ateliers de la Joliette et de Lorette. La visite de Lorette à elle seule était une véritable aventure physique dans le dédale du bâtiment abandonné. J'ai rencontré aussi les gens de Porte Avion, des Rambles et d'autres galeries associatives aujourd'hui disparues.

Cette histoire est faite d'amitiés entretenues au fil du temps ; au fil d'une carrière qui m'a amené à travailler à Genève pour le Centre d'Art ou à Grenoble au Magasin. A Grenoble, avec Adelina von Fürstenberg, le Magasin a soutenu la revue Airport de la galerie Porte Avion. Guy Giraud est venu exposer son travail dans mon appartement. C'était en 1990, et cette même année, si ma mémoire est bonne il réalisait pour Joël Yvon une superbe exposition dans la galerie Interface, située à l'époque rue de la République. En 1994 Richard Baquié ré-installait « Etant donné... » au Magasin. Roger Pailhas, entre-temps devenu galeriste international, prêtait des œuvres pour nos expositions. Sylvie Amar en stage à l'Ecole du Magasin y rencontrait François Hers, directeur du projet des nouveaux commanditaires de la Fondation de France avec qui elle collabore toujours (1), et proposait Olivier Menenteau pour un travail sur la mémoire des membres d'une communauté gitane semi-sédentarisée...

En observant l'évolution des artistes, il me semble qu'il y a une différence de comportement entre la génération qui a maintenant autour de 45 ans, qui s'est toujours impliquée sur la scène marseillaise, même si Richard Baquié faisait figure d'exception (celle-là même qui confirme la règle) en s'en tenant volontairement à l'écart, et les générations plus jeunes. Pour les premiers, il est important, vital d'être basé à Marseille, de respirer son air. Les générations qui sont venues ensuite me semblent plus détachées, où peut-être ont-elles moins le courage de reconnaître cet attachement, pudeur, indifférence au résultat du match Marseille-Paris, impatience ? Un autre élément me semble important au début des années 90, c'est l'intérêt qui se déplace vers une autre discipline de la scène artistique marseillaise: la musique rap, hip hop...

La période connaît aussi un fort développement de l'accompagnement institutionnel dès le milieu des années 80.

D'un côté, la ville achète des bâtiments désaffectés, les rénove avec le soutien des fonds européens et les met à la disposition des artistes ou de leurs associations créant en même temps : les bourses d'aide au projet, le financement des associations développant de nouveaux outils de diffusion (publications, revues, galeries), le fonds communal d'achat d'œuvres, les comités d'experts pour évaluer les projets, les Ateliers d'Artistes. C'est le travail de Christine Breton soutenu par Dominique Wallon et encouragé par Christian Poitevin.

De l'autre, la ville développe ses musées. La réouverture de la Vieille Charité avec Germain Viatte était magnifique. Puis avec Bernard Blistène, l'ouverture du Mac, fut pétillante. En moins de deux années, avec Philippe Vergne il réussira à établir sa réputation au niveau international. A ce moment 1994/96 la dynamique contemporaine des Musées de Marseille regroupe le Mac, le Musée de la Mode et le Cinémac grâce à la complicité qui lie Philippe Vergne, Olivier Saillard et Philippe Bérard. Cette dynamique fédère autour d'elle de nombreuses personnes : artistes, galeristes, collectionneurs et public. Cet enthousiasme a permis de maintenir l'attention sur la création contemporaine à Marseille dans un moment rendu particulièrement difficile par la crise du marché de l'art, les difficultés des centres d'art et la cabale développée contre l'art contemporain en général. Ensuite Corinne Diserens a poursuivi une programmation brillante en faveur de l'art

contemporain, qui met d'autant plus en évidence son absence de suivi. Il est donc devenu urgent aujourd'hui que le Mac retrouve sa place de lieu de référence et sa présence stimulante pour la scène des arts visuels et pour Marseille.

Aux côtés des musées, d'autres acteurs institutionnels se sont affirmés et renforcés ces dernières années comme le Frac PACA dirigé par Eric Mangion et l'Ecole Supérieure des beaux-arts de Marseille, dirigée par Michel Enrici qui envisage sérieusement son retour en centre ville. Et puis aussi la Friche de la Belle de Mai qui a commencé à mettre des choses en place même si elle est toujours en déménagement, accueillant deux associations d'artistes, une structure pour la vidéo, une banque de données sur internet concernant les artistes de la région, une galerie d'expositions...

A partir de ces observations, de ces expériences et de tout ce que j'ai pu apprendre depuis que je suis ici : en particulier avec vous lors de la préparation de l'exposition sur les associations d'artistes organisée par Havam et les Ateliers d'Artistes en 1996, il me semble que le début des années 1980 est gardé en mémoire comme le début du renouveau de cette histoire-là. C'est à prendre en compte en regard d'une situation plus globale, d'intérêt renouvelé pour les arts plastiques à partir de la fin des années 70. Cette évolution favorable à la création plastique contemporaine fut particulièrement encouragée et stimulée par la politique du ministère de la Culture de 1981 à 1987. Cette dynamique s'est trouvée renforcée par l'évolution du marché de l'art international, qui a connu un véritable « boum » dans les années 80. Dans ce contexte, Marseille apparaissait comme une ville dynamique, où il se passe vraiment des choses importantes et intéressantes, où l'émergence de nouveaux talents va de pair avec la volonté et la capacité de créer sur place une scène vivante. Les lieux ouvrent en grand nombre, surtout les associations, portées par des gens inventifs, souvent en réseau avec des partenaires hors Marseille. En résumé l'une des rares scènes en province où l'on trouve en grand nombre des artistes qui vivent et travaillent sur place et inventent des choses. Ça m'a beaucoup intéressé, surtout quand j'étais à Grenoble, où les associations de plasticiens étaient très peu nombreuses.

A Marseille, l'atout majeur c'est le grand nombre d'interlocuteurs : les artistes et leurs associations, les amateurs, quelques galeristes et collectionneurs, les institutions et les collectivités, enfin les enseignants et leur public qui va du primaire à l'université. Dans cet ensemble, c'est la présence des artistes qui est exceptionnelle. Il n'y a pas beaucoup de villes en France où l'on rencontre une situation semblable, il y a Paris et Marseille, et maintenant Nantes.

Aujourd'hui les acteurs du mouvement associatif se sont professionnalisés avec le soutien des collectivités. Leurs projets ont pris des formes précises, comme par exemple ceux des associations Arcade, Arrimage, Astérides, Diem Perdidi, Interface, l'Observatoire, Smp, Tohu Bohu, Triangle etc... Par contre, ce que j'observe c'est la très nette régression en terme de création d'associations. Cela pose un problème car une scène artistique ne reste vivante que si elle garde la capacité d'accueillir de nouveaux projets. D'autre part, les associations existantes finissent elles-mêmes par être les victimes du succès de leurs fondateurs, ce qui prouve au passage l'utilité de la formule. Les plus performants d'entre eux, ceux qui ont la chance d'avoir accès aux réseaux, finissent par les quitter car ils n'arrivent plus à gérer simultanément leur travail personnel et leur engagement au sein de l'association. C'est ce qui vient d'arriver à La Compagnie avec les départs successifs de Valérie Jouve, Estelle Fredet et Thierry Crombet.

Dans les deux cas, absence de création de nouveaux outils associatifs et disparition des projets existants, le risque d'appauvrissement de la scène est réel.

Autre point : le renouveau de la commande publique, en 1995 il y avait des projets avortés aujourd'hui les projets se réalisent, il y a des appels d'offre réguliers, ça c'est un plus pour les artistes basés ici, une possibilité de ressources. De même l'activité du fonds communal qui est très cohérente, sérieuse. Tout semble concorder pour soutenir de manière cohérente la scène, même si

aucun artiste ne peut sérieusement envisager de vivre d'une commande publique tous les dix ans et d'un achat du fonds communal ou du frac tous les cinq ans.

Quant au marché privé, peut-on réellement en parler ? A l'exception de quelques amateurs privés, de quelques collections d'entreprises comme Vacances Blues il reste pratiquement inexistant même si avec « Art Dealers », Roger Pailhas s'efforce avec beaucoup de courage de faire bouger les choses.

Quel est ou quel a été, votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

Lorsque je voulais partir du Magasin, j'avais en tête un désir et deux pistes. Je voulais travailler dans une situation entre guillemets en marge, parce que mes expériences successives au Centre d'Art Contemporain de Genève et au Magasin de Grenoble, m'avaient montré que si l'on veut travailler sur l'expérimentation, et si l'on veut suivre la création de manière assez proche, tout en évitant d'être « a fashion victim », à récupérer les grands noms et les modèles qui circulent partout, il faut évoluer dans une situation tolérante et ouverte. Je pensais que la situation marseillaise ou strasbourgeoise à l'époque, étaient intéressantes parce que justement elles étaient hors de ces grands flux, comme un peu en marge mais en même temps très proches. Marseille par rapport à sa position sur tout l'arc méditerranéen, et son aura dans le domaine des arts visuels depuis une trentaine d'années; Strasbourg parce qu'elle est située à côté de l'Allemagne, de la Suisse...

Un jour du début de l'été 1994, Christine Breton m'a contacté à la suite d'une formation que j'avais conduite sur les travaux de la Fondation de France à Grenoble à laquelle elle avait participé et qui l'avait beaucoup intéressée. Elle m'a demandé de travailler sur le projet d'une association pour les « Ateliers d'Artistes », indépendante de celle de l'Office de la Culture. Après avoir étudié celle du Magasin et demandé conseil à quelques amis administrateurs j'ai rédigé une proposition de statuts que je lui avais faxés à l'époque. Suite à cela elle m'a proposé de développer ce projet avec l'accord avec Christian Poitevin. La période électorale qui s'ouvrait en 1995 n'a finalement pas permis au projet d'association indépendante, qui devait être dirigée par Catherine David, d'aboutir, et les Ateliers d'Artistes sont restés ce qu'ils étaient : un des secteurs de l'Office de la Culture de Marseille. J'ai finalement été engagé par l'Office pour les diriger à partir du 1er juin 1995. Entre-temps les Ateliers étaient restés fermés cinq mois.

Reprenant alors le projet où il en était resté, j'ai remonté une équipe et lancé les travaux de rénovation à partir de mes observations et en fonction des objectifs que je m'étais fixés, expérimentation, accueil, diffusion internationale, services aux artistes et au public.

Premier constat : quand bien même Bernard Gavoty et son équipe avaient accompli un travail extraordinaire pour créer les Ateliers, soutenir les artistes et développer leur public, plusieurs choses faisaient que l'organisation même des Ateliers n'était pas satisfaisante. D'abord le rapport direct au public était inexistant étant donné que les bureaux dans lesquels ils travaillaient étaient au premier étage totalement isolés de la salle d'exposition et des ateliers des artistes en résidence. Ensuite la salle d'exposition n'était pas compatible avec un programme d'échanges internationaux et un projet à caractère expérimental et pédagogique en faveur des jeunes artistes. Le plafond sombre aux poutrelles métalliques irrégulières écrasait tout l'espace. Une énorme soufflerie de chauffage suspendue faisait office de sculpture ready-made dans un des angles de la galerie, une paroi de 10 cm supportant un tuyau inutile coupant en deux un mur de 20m. La perception de l'espace enfin était complètement déséquilibrée par le télescopage des sources de lumières naturelles et artificielles. J'ai donc décidé de faire un grand carré en supprimant le recoin situé face à l'entrée qui devenait un espace idéal pour l'accueil du public et le bureau. En faisant ainsi, les lumières naturelles provenant du côté rue n'affectaient plus l'équilibre de l'éclairage artificiel dans la salle, seul, le couloir du fond exposé au nord conservait ses sources de lumière naturelle.

La salle est ainsi devenue très facile à obscurcir, un peu comme une réponse aux artistes qui utilisent de plus en plus fréquemment les images projetées, qu'il s'agisse de vidéo, de films ou de diapositives.

En faisant disparaître la poutraison sous un faux plafond blanc, en supprimant la soufflerie et le morceau de mur inutile, la salle d'exposition devenait un espace parfait, de dimensions cohérentes (16x16m et 3,75m sous plafond). Une échelle qui reste humaine pour un espace public, à la fois ni trop petit ou trop intime et ni trop grand ou trop spectaculaire. Une taille qui favorise la réflexion sur le rapport de l'œuvre au spectateur et qui permet d'innombrables possibilités de transformation donc d'expérimentation de l'espace et tout cela à peu de frais.

Enfin, un format carré, abstrait, différent de la plupart des lieux d'exposition marseillais qui portent la trace de leur histoire. Avec ce travail sur l'espace, j'ai voulu neutraliser toutes les interférences inutiles pour donner aux artistes la possibilité d'expérimenter, ici, des conditions d'accrochage qu'ils sont amenés à rencontrer hors de Marseille.

Si l'on pense à la galerie de la Friche (qui fut créée une année plus tard), il y a une présence du bâtiment très forte, on prend le Mac, c'est la même chose, on prend la galerie de l'École c'est encore la même chose, où encore la très belle galerie de Joël Yvon, c'est toujours la même chose, etc... Dans un sens ces espaces sont aussi très attachants, mais il me semblait que la galerie des Ateliers pouvait être un contrepoint utile. En tout cas, cela s'est révélé être une expérience très utile et très riche d'enseignements pour les artistes d'ici. Et pour les artistes étrangers qui sont confrontés à ce genre d'espaces, c'était un repère évident.

Ensuite la « surface de résonance ». Le travail en réseau permet aux Ateliers de mettre en relation les artistes avec des professionnels qui ont une expérience large et qui disposent d'une écoute, d'une crédibilité importante. Pour la plupart, ils sont critiques d'art, free-lance curators ou bien ils travaillent dans les musées et les centres d'art contemporains voir dans d'autres institutions. L'objectif premier est de soutenir les artistes avec l'aide de tous les partenaires potentiels de ce réseau. Prenons l'exemple de J.C. Ruggirello, les Ateliers ont monté le projet d'exposition que le MUHKA d'Anvers a repris. C'est un projet « Ateliers d'Artistes » qui part dans un grand musée européen. Situation différente avec Giuseppe Caccavale, un autre projet des Ateliers mené en partenariat avec le Cirva et qui sera développé simultanément à Venise par la fondation Querini Stampalia. Cette année c'est Saverio Lucariello qui verra son exposition être reprise par le Frac des Pays de la Loire. Sans parler des échanges d'artistes de résidences, avec Hambourg, Munich, Venise, Turin...

Le travail en réseau se développe de plus en plus rapidement. Il bénéficie des divers effets retour provoqués par tout ce qui a été réalisé depuis quatre ans. Cela permet de soutenir de plus en plus efficacement les artistes qui travaillent ici afin qu'ils trouvent ailleurs de nouveaux partenaires, de nouvelles ressources. Et c'est toujours dans cette perspective que l'on édite ou co-édite maintenant des catalogues, indépendamment de nos propres expositions, pour que les artistes qui travaillent ici puissent disposer rapidement d'outils de qualité pour faire connaître leurs travaux.

Je pense que l'on n'aurait pas réussi à faire tout cela si l'on n'avait pas, tout au début, su crédibiliser ce projet par des expositions collectives qui montraient la situation locale, des échanges avec d'autres villes et bien entendu des monographies d'artistes qui ont une certaine renommée au niveau international comme Beat Streuli, Huang Yong Ping, Johan Muyle ou Marie José Burki. Ces artistes ont porté notre renommée sur leurs épaules, par exemple quand Beat Streuli est montré aux Ateliers avant l'Arc et la Biennale de Sydney, quand Pierre Hughes que je présente à la Fondation Bevilacqua la Masa pendant la Biennale de Venise de 1997 est choisi pour représenter officiellement la France en 2001, quand Huang Yong Ping après les Ateliers représente la France à la Biennale de Venise avec Jean-Pierre Bertrand, quand Johan Muyle représente la Belgique pour la Biennale de Sao-Paulo, etc... à croire que les Ateliers sont un véritable porte-bonheur pour les artistes.

Lorsque les Ateliers d'Artistes sont cités dans le catalogue officiel du pavillon français en face de la Fondation Cartier, cela aussi crédibilise l'histoire du lieu. Voilà pour les paillettes, d'un autre côté ce qui crédibilise bien évidemment le projet c'est son contenu. A ce titre si les artistes soutiennent ce projet c'est qu'ils ont tous pu y trouver un espace d'expérimentation avec toute la liberté,

l'attention et le respect que cela suppose qu'ils débutent dans leur aventure ou que déjà plus confirmés ils prennent d'autres risques.

Enfin, il y a les projets dédiés aux très jeunes artistes qui entrent aussi dans notre fonction pédagogique. Ils concernent les artistes sélectionnés pour la Biennale des Jeunes Créateurs de la Méditerranée, qui est organisée avec Liliane Shauss et le service des relations internationales de l'Office de la Culture. Et cette année, les artistes du post-diplôme de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille. C'est la première fois que l'on travaille de cette manière avec l'école en présentant les étudiants qui ont été pendant l'année 1999-2000 sous la direction de Toni Grand. La publication réalisée avec Bik et Book est très réussie, elle servira ces jeunes artistes. Pour l'exposition on a déjà l'assurance qu'elle ira l'année prochaine au Centre Régional d'Art Contemporain de Sète.

En conclusion, le rôle des Ateliers d'Artistes tel qu'il se définit aujourd'hui consiste en un accompagnement de la scène marseillaise d'une part et d'autre part l'invention d'une institution artistique nouvelle, crédible au niveau international, alliant les outils de diffusion du centre d'art : galerie, publications, conférences etc... à ceux d'une structure de services aux artistes et au public incluant résidences, invitation de professionnels, micro édition, Internet, conseil et formation.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?

Parmi les choses qui m'ont marqué, c'est la faculté qu'il y a ici de rebondir sur les projets. Si rien n'est jamais totalement acquis, rien n'est définitivement perdu.

Je pense, par exemple au fait d'arriver avec mes collègues, à convaincre les professionnels de venir à Marseille, de faire des visites d'ateliers quand bien même il existe dans de multiples villes à travers le monde des scènes très intéressantes, c'est remarquable. Marseille dispose d'un pouvoir d'attraction très fort.

Des professionnels comme les commissaires de Manifesta, par exemple, que ce soit Robert Fleck, Barbara van der Linden, Maria Lindt et cette année Francesco Bonami. Tous se souviennent qu'à Marseille il se passe des choses. C'est une image positive de Marseille qui circule dans le monde de l'art et cela c'est important pour les artistes et pour Marseille. Je pense aussi aux collectionneurs qui viennent pour Art Dealer, ça aussi c'est intéressant. Je pense en particulier à un collectionneur comme Ariel Roger qui a donné une œuvre aux Ateliers d'Artistes après leur en avoir prêté une autre pendant l'exposition Perception Nomades en octobre 1997. Ca, c'était une sacrée surprise !

Je crois qu'il y a une grande confiance de la part des artistes, des collectionneurs et du monde de l'art en général dans la scène marseillaise. La professionnalisation des acteurs de cette scène marseillaise est évidente pour un grand nombre de nos interlocuteurs.

L'autre phénomène le plus marquant, c'est l'accessibilité de tous les acteurs de cette scène. Comparés à d'autres endroits, c'est très facile d'avoir un rendez-vous avec ceux qui sont responsables. Les gens sont très disponibles, très ouverts.

Comme événement on ne peut pas oublier l'exposition de Dieter Roth, quelqu'un qui fait sa dernière exposition à Marseille, un tel engagement, un vieux Monsieur comme ça, aussi jeune et libre, qui disparaît quelques mois après. Cet artiste extraordinaire a réalisé une exposition à couper le souffle. Avec quelle simplicité, quelle générosité ! Le catalogue, vous vous souvenez du catalogue, composé de photocopies, pas deux exemplaires identiques. Il faut aimer ces artistes là, ils sont si rares. J'ai été très touché par cette rencontre. C'est une grande chance que cette exposition ait vue le jour à Marseille.

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

Il y a beaucoup de différentes perspectives et disciplines, la danse, la musique, les spectacles de rue. Toutes concourent à la renommée de Marseille et pas seulement les arts plastiques.

Ce que je crois pouvoir devenir une source de difficulté, une source d'affaiblissement, c'est le moindre engagement des jeunes artistes à créer des structures, des associations. Je pense que cela doit faire réfléchir aussi la Direction Générale des Affaires Culturelles. Il faut penser à cela. Il est indispensable que le tissu associatif continue à être vivant et qu'il suscite des vocations.

Ensuite je pense que dans la situation actuelle, en plus du Mac qui est dans un entre-deux, je crois que la Friche aussi est un projet qui a du mal à se donner à voir dans sa globalité. Ils sont très desservis par leurs déménagements successifs, il serait temps d'y voir un peu plus clair, je sais que cela va se faire, mais c'est trop lent.

A part cela, une chose me semble fondamentale c'est le retour de l'école des beaux-arts en centre ville, c'est une urgence. Les artistes vivent dans la cité, une des grandes forces de Marseille, c'est cette vie urbaine, cette urbanité pétillante, toute la communication de la ville ne parle que de cela, depuis la Coupe du Monde et La Massalia. C'est vraiment un argument omniprésent, alors pourquoi l'académie se tiendrait à l'écart de la ville ? C'est impensable, pire c'est une aberration !

Il faudrait encore augmenter le nombre des ateliers pour les artistes. Il est important que de nouveaux ateliers soient créés, que des bâtiments désaffectés soient transformés en ateliers. Chaque année on recense de 100 à 150 nouvelles demandes. C'est important pour que la ville reste une ville d'accueil.

Une chose très positive c'est le développement de la commande publique, qui va de pair avec la rénovation de la ville.

Il reste que le problème des débouchés financiers pour les artistes n'est pas facile à résoudre. Si les collectivités ont mis en place des modalités de soutien efficaces, le marché privé doit trouver lui aussi les moyens de se développer. Cette faiblesse du marché local est regrettable dans la mesure où l'on constate que de plus en plus d'artistes de Marseille émergent. Ces artistes il faut continuer à les aider et les épauler le temps qu'ils gagnent suffisamment de présence dans les réseaux, de surface de reconnaissance, pour qu'ils puissent en entraîner d'autres à leur suite. On connaît cet effet boule de neige, et l'on sait combien il renforce la scène marseillaise.

1- cf. l'installation de Michelangelo Pistoletto pour l'Institut Paoli Calmette inaugurée cette année

L'art contemporain à Marseille vu par deux directeurs des musées (titre)

Germain Viatte

Directeur du projet muséologique des musées du Quai Branly

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

Je suis conservateur, ce qui m'intéresse c'est le travail du musée, un travail de terrain en quelque sorte. Je venais du Centre Pompidou, institution parisienne et internationale, pour laquelle la ville alentour est importante, mais pas déterminante. Ce qui m'a beaucoup intéressé quand je suis arrivé à Marseille, c'est de mesurer la force du territoire. Ce territoire se reflétait dans un système de musées très éclatés, où semble-t-il, pendant longtemps, la personnalité la plus rayonnante avait été Marielle Latour, qui dirigeait le musée Cantini, le musée des beaux-arts et le musée Grobet Labadie. Quand Gaston Defferre m'a demandé une sorte d'expertise, avant de me proposer de venir à Marseille, j'ai essayé de mettre en évidence les atouts de ce territoire, possibilités que je pressentais mais que je ne connaissais pas encore vraiment. Il y avait tout d'abord un acquis institutionnel, c'est-à-dire le réseau des petits et grands musées dispersés à travers la ville ; il y avait la Vieille Charité, dont la rénovation était achevée, mais qui n'était occupée à ce moment-là que par des services universitaires ou liés à l'audiovisuel, mais pas de musée. J'ai proposé d'en faire le centre d'un dispositif logistique

qui regrouperait l'ensemble des musées. Ce qui m'a intéressé d'abord, c'était de procurer à cette dispersion des moyens et de fonder l'activité des musées tout d'abord sur la qualité monumentale de ce lieu, le centre de la Charité, puis sur la spécificité de chacun des éléments, tout en conduisant une politique globale commune. Avec la volonté d'affirmer une identité culturelle particulière qui ne soit pas une identité municipale, bien qu'elle dépende évidemment de la municipalité, mais une identité « Musées de Marseille ». Je crois que cela ne s'était pas produit auparavant et je crains que cela se soit peut-être un peu défilé depuis. J'espère que Danielle Giraudy arrivera à réaffirmer cette identité, parce que c'est très important de pouvoir répondre à un regard culturel singulier, un regard très étendu et très intéressant parce qu'il rappelle l'histoire du territoire en question, ses horizons dans les échanges internationaux, et ses capacités créatrices du moment. J'arrivais aussi à un moment où Jean-Pierre Alis et Roger Pailhas étaient en pleine forme, et où une nouvelle génération d'artistes s'affirmait avec des personnalités très fortes comme Traquandi ou Baquié. On voyait déjà le résultat du travail réalisé par François Bret à l'école des beaux-arts. On pouvait tirer profit de ce qui s'était passé dans les années 60-70, et en même temps proposer une stabilisation et des ambitions nouvelles. Ce qui m'intéressait aussi beaucoup, c'est que ce territoire permettait, à travers les capacités intellectuelles de la ville, une certaine interdisciplinarité : présenter la danse, dire la littérature, faire entendre la musique, tout cela témoigne de Marseille et de sa capacité d'affirmer son caractère unique. J'ai eu la chance, d'abord avec Gaston Defferre, puis avec Robert Vigouroux, de bénéficier d'un soutien absolu de la mairie. Dominique Wallon jouait un rôle fondamental, il permettait aux professionnels de s'affirmer sans qu'ils se trouvent constamment inféodés aux petits et grands débats de la politique locale et les laissait faire leur travail en toute sérénité. J'ai essayé à ce moment-là d'affirmer la capacité de l'équipe des musées à produire eux-mêmes de grandes manifestations. Ce furent toutes les expositions de la Vieille Charité à ce moment-là : *La Planète affolée*, *Le Corbusier et la Méditerranée*, *Sublime indigo*, *Peinture/Cinéma/Peinture*, etc., mais aussi celles du musée Cantini. J'ai un peu regretté qu'après moi, les musées soient devenus davantage des lieux d'accueil de manifestations extérieures, sauf dans le domaine qui m'intéresse actuellement, celui des arts non occidentaux. Alain Nicolas que j'avais orienté sur ce domaine a mené une politique de production que je trouve très courageuse et de haut niveau. C'est très important pour une ville de cette dimension de pouvoir affirmer cette capacité et de devenir un partenaire à égalité avec d'autres grandes métropoles sur le plan national, dans l'aire méditerranéenne, et au niveau international. Il fallait essayer de mener une politique ambitieuse qui marque la place de Marseille dans ce parcours de la culture méditerranéenne. Il ne faut pas oublier aussi le travail de fond sur les collections, conservation, acquisitions et l'organisation d'une logistique professionnelle propre aux musées.

Quel est, ou quel a été, votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

Je crois qu'on a réussi en quelques années pas mal de choses ; il y en a d'autres qui n'ont pas abouti. Je me fondais beaucoup sur un contact constant avec le monde culturel local et avec la société civile marseillaise. Vraiment, personnellement ce qui m'a le plus intéressé, c'est cette notion de communauté. Nous nous trouvions en prise directe avec des gens de qualité, qui faisaient plein de choses, des éditeurs, des gens du théâtre, des musiciens, des danseurs.. C'était tout à fait remarquable. On n'a pas ce même sentiment à Paris où les choses se situent à un niveau plus mondain, plus « parisien ». Il n'y a pas mille recettes, la bonne c'est d'essayer de faire des choses ambitieuses, de qualité, et d'associer les équipes qui travaillent dans les musées, de les mobiliser vraiment, et en même temps de savoir s'ouvrir sur l'extérieur. A la fois sur l'extérieur proche et sur l'extérieur plus lointain, l'international, ce qui fait partie de la physionomie même de Marseille. Sachant aussi que le site est en lui-même un atout extraordinaire, c'est une ville passionnante par son insertion géographique, la qualité de ses paysages, la diversité de sa population. Il y a là quelque chose d'assez unique, même dans le sud de la France. N'importe quel sujet bien traité peut ici se trouver en relation avec l'histoire et l'identité de la ville. Ça, c'est très rare. Parlez d'Odessa,

parlez du cinéma, de couleur, à chaque fois vous pouvez jouer sur l'universel et trouver des ancrages réels, profonds, toujours vivants par certains aspects, dans la ville elle-même. C'est quelque chose qui a orienté la politique que j'ai menée avec la plupart des conservateurs et des personnels des musées. Florence Ballongue a contribué à faire de cette activité très sérieuse une vitalité très festive très ouverte sur la ville. C'était un point fondamental. Ce n'était pas du professionnalisme froid, mais c'était directement branché sur la vie des quartiers et des créateurs d'autres domaines. Le centre de la Charité, à ce moment-là, a connu des moments merveilleux grâce à Florence. Grâce à Gaston Defferre et à de nouveaux dispositifs publics comme le FRAM, j'ai pu relancer la politique d'acquisition de façon éclatante en faisant acquérir par le musée Cantini, le musée des beaux-arts et pour le centre de la Charité des ensembles très importants : la collection du D^r Gastaud à la Charité, cette collection de crânes, c'est extraordinaire ; les grands tableaux de Max Ernst, de Arp, d'André Masson rappelaient leur passage à Marseille. J'ai mené cette politique dans des domaines très différents aussi bien la faïence régionale, la peinture européenne du XVII^e siècle, la peinture moderne du XX^e siècle. Ce qui est très important, c'est d'affirmer une ambition et d'essayer de la réaliser, de ne pas se raconter d'histoires, car parfois en région et c'est vrai aussi à Marseille, on préfère plutôt inaugurer que faire... On a créé quantité de musées qui peuvent être dynamiques mais qui peuvent aussi être un peu abandonnés faute de moyens, il faut bien savoir où situer ses priorités. La dispersion est ici un phénomène dangereux.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?

Je pense surtout à Richard Baquié. Ce qui était frappant, c'était cette vitalité d'un milieu non conventionnel, réellement vivant, qui accédait naturellement à des échanges de niveau international sans aucune prétention. Il était aussi intéressant de pouvoir faire venir des artistes de l'extérieur, et la ville est pour cela un atout merveilleux. J'ai pu ainsi inviter un artiste japonais fameux dans les années 50, Kasuo Shiraga, qui est arrivé à Marseille en grand costume traditionnel. Un artiste d'avant-garde, plongé dans la tradition de son pays et représentant l'un des mouvements les plus actifs des années 50, le mouvement *Gutai*. C'était bien avant que le jeu de Paume ne fasse son exposition *Gutai*. Ce sont des relations qui prennent un autre caractère, familier et merveilleux, dans une ville comme Marseille que quand on est à Paris.

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

Aujourd'hui, ça m'est un peu difficile de porter un jugement parce que je ne la vis pas au quotidien. Les gens que je retrouve ont un peu tendance à jouer la nostalgie, ce dont j'ai horreur. Pour en parler, il faudrait vraiment voir quel est cet aujourd'hui. J'insisterai sur le travail quotidien de l'équipe des musées et sur l'esprit joyeux que Florence Ballongue avait établi. Il faut savoir lier l'esprit de la ville à une activité qui, par ailleurs, est patrimoniale, sérieuse. Chaque vernissage était alors une sorte de petit miracle. J'ai assisté récemment au vernissage de l'exposition *Papou*, et j'ai trouvé qu'il était un peu tristounet, alors que l'exposition est très belle, ambitieuse et bien faite. On n'a pas l'impression que la ville mesure la qualité de cet effort, de son personnel ; c'est « un truc en plus ». Quand on fait quelque chose d'exceptionnel, il faut que les gens le sachent. Il faut souligner le caractère remarquable d'une réalisation qui représente au mieux toute la ville pour ses habitants comme au-dehors. Je crois que si on veut avoir une activité manifeste dans une ville comme celle-ci, il faut affirmer son originalité. Il est très important d'être producteur d'événements locaux et universels, on peut alors se situer dans une relation vraiment originale par rapport à l'extérieur.

Danièle Giraudy
Conservateur général du Patrimoine
Directeur des musées de Marseille

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

Je ne sais pas si j'ai encore tous les éléments pour donner une vision, parce que je suis arrivée depuis six mois. J'ai surtout, maintenant, une vision de l'état des lieux des quinze musées et de celui des collections de l'archéologie, à la mode, des arts et traditions populaires à l'art moderne, plus que de la scène artistique. Je vois de mieux en mieux certains éléments, grâce aux interlocuteurs que j'ai rencontrés, ou avec lesquels je commence à travailler. Mais, dans ce maillage de la ville par les artistes, il y a encore de grands pans que je ne connais pas bien, parce que je ne veux pas rencontrer les gens seulement à travers une exposition. Marseille est une ville que j'aime, dans laquelle j'ai travaillé quand j'avais vingt-cinq ans, en sortant de l'école du Louvre, de l'institut d'art et de l'école des beaux-arts. Je suis arrivée ici en 1965, j'ai quitté Marseille en 1972. J'ai eu depuis des contacts réguliers avec Marseille, notamment avec les différents directeurs, Germain Viatte, Bernard Blistène, moins avec Corinne Diserens, quelques contacts aussi avec des artistes marseillais. Mais depuis que je suis arrivée, ce qui me frappe, c'est la vitalité de la scène artistique marseillaise. C'est d'ailleurs ce qui m'a donné envie d'y revenir et de répondre de façon positive à l'invitation qui m'était faite de devenir le directeur des musées. Ce qui me frappe c'est qu'aujourd'hui des artistes réussissent par exemple très bien aux Etats-Unis, sans avoir fait forcément une étape parisienne, ce qui était à l'époque où j'arrivais ici, le désir de chacun. Le désir d'un artiste qui travaillait à Marseille, c'était d'exposer à Marseille, ensuite d'exposer à Paris, d'agrandir le cercle de ses collectionneurs, d'avoir une exposition au musée Cantini, et dans les musées parisiens, Beaubourg n'existait pas encore. Aujourd'hui c'est plutôt d'avoir une reconnaissance internationale et d'avoir les moyens de faire des projets particuliers. Moins de vendre une œuvre, que d'avoir les moyens de réaliser une grande installation. Une exposition sans production, il semble que ça intéresse moins les artistes, comme une exposition sans catalogue. Cette énergie vitale, marseillaise, prometteuse, ajoutée au fait que les artistes sont toujours en avance sur les autres, c'est un très bon signe pour la vitalité de la ville sur le plan culturel et économique. Elle rebondit sur de grands projets, comme Euroméditerranée, la Belle de Mai, le grand Longchamp [le projet d'un grand ensemble muséal, dont une partie serait consacrée aux arts, une autre à la nature et aux sciences]. Tout cela c'est favorable et ce sont des projets auquel l'art est associé très fortement. Un autre élément me frappe, c'est la façon dont tous les artistes se groupent aujourd'hui en associations, ces petites P.M.E. qui apprennent à déposer des projets, évaluer des dépenses, toutes choses que des artistes disaient qu'ils étaient incapables de faire et qu'ils déléguaient à leur marchand. Aujourd'hui je les trouve extrêmement dynamiques dans la manière de rebondir d'un projet à l'autre, de rhabiller un projet qui n'a pas trouvé de subvention, pour en inventer quelque chose qui redémarre sur le budget de l'année suivante. Dans les commissions d'attribution auxquelles j'ai assisté, au sein de la direction des Affaires culturelles, j'ai trouvé des personnalités, un dynamisme intéressants, avec peut-être des limites. Il y a trente ans, la création était différente de ce qu'on appelait l'animation, aujourd'hui pour intéresser, un projet intègre souvent le public auquel il est destiné. Peut-être est-ce parfois un intérêt d'opportunité, car ces projets restent souvent élitistes et peu à la portée du grand public. Ce qui n'a pas changé en revanche, c'est la manière de ne pas atteindre le public qui n'est jamais venu dans les musées, malgré les efforts de certains dans le patrimoine intégré par exemple. On a tendance à favoriser le public des connaisseurs et des amateurs, et les jeunes plutôt que les vieux. En tant que conservateur je dois trouver un triangle idéal entre l'artiste, le musée et le public. Le travail sur le public doit être développé et inclus dans la prévision des budgets. 10 % de notre budget est consacré aux visites commentées, c'est un effort nouveau. Le budget de la culture de la ville inclut aussi des grands moments festifs comme *La Marcéleste*, *La Féerie de l'eau*, *La Massalia*, qui drainent les quartiers, les brassages de population pour un seul jour, mais qui représentent de grandes dépenses. Cette ville a le sens et le goût de la fête. Pour vous donner un

ordre de grandeur, une journée de *Marcéleste*, représente le budget de fonctionnement de tous les musées pour toute l'année. En revanche, décider de mettre le quart du prix d'un catalogue, dans l'édition d'un petit journal gratuit tiré à 50 000 exemplaires, c'est un choix culturel, éducatif, pour aller vers des publics plus larges, et nous l'avons fait cette année. Nous rêvons de navettes gratuites qui réuniraient les musées et leurs visiteurs avec un billet groupé.

Quel est, ou quel a été, votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

A l'époque il y avait deux groupes de musées, les musées d'archéologie à Borély, avec les collections gréco-romaines et égyptiennes et puis les musées des Beaux-Arts à Cantini, Grobet et Longchamp, dont la directrice était Marielle Latour, et dont j'étais l'adjointe. Avec elle, j'ai appris ce qu'était une exposition, non pas l'approche théorique que j'en avais eue à l'école du Louvre, mais l'approche pratique, professionnelle. A Cantini, il fallait tout faire : on dessinait l'affiche, je faisais la maquette des catalogues, je remplissais les premiers bordereaux administratifs, etc. J'ai fait mes premières visites commentées chaque jour, il fallait amener le public de Paul Klee à l'art Maya, d'André Masson, de Max Ernst à César. Le bonheur, c'était de rencontrer les artistes, et c'est un bonheur et une expérience si importante, que je m'applique à la faire faire à mes étudiants de l'école du Louvre et bientôt à ceux de St Charles et de Luminy. Chaque année, les élèves de muséologie qui travaillent avec moi doivent faire une monographie sur un artiste contemporain. Au début de l'année, ils sont tout intimidés par leur artiste, et quand arrive le mois de juin et l'oral, ils sont émerveillés de cette découverte d'être entrés dans l'atelier d'un artiste, d'avoir compris son travail. Ils présentent une monographie écrite et une boîte d'échantillons des matériaux de cet artiste, parce que c'est sur ces méthodes de collecte que je les oriente. C'est d'ailleurs une recherche que j'ai commencée à Marseille dans l'indifférence générale, et que je continue à trouver très nécessaire. Ces échantillons viennent d'être exposés au Brésil après Lyon et Nîmes, et sont une source de renseignements précieux pour les historiens, les restaurateurs. Que l'on soit animateur ou conservateur, on est le médiateur entre l'artiste et le public, et cela n'a pas changé et c'est une grande joie. Je n'oublierai jamais les longues discussions avec Max Ernst, André Masson, Prassinis, Hartung, César, Raysse, qui nous ont raconté des choses formidables et des expériences de l'art si différentes de celles digérées, transformées et mises en ordre dans les livres d'art. Tout cela était une vraie découverte, avec une femme magnifique, Marielle Latour, d'une grande rigueur, d'une grande éthique morale, pleine de tendresse et de fragilité, un mélange de deux personnes complètement antinomiques. Elle avait aussi le désir d'aider de jeunes artistes. Quand j'ai commencé à enseigner à l'école des beaux-arts, j'avais à peu près l'âge de mes élèves, j'avais le trac et j'écrivais mes cours sur des bostons, pour ne pas qu'on voit mes mains trembler. J'ai eu des étudiants comme Jean Digne, ou comme Jean-Michel Alberola et Traquandi, puis j'ai exposé tous les artistes qu'on a achetés : Surian, Daumas, Sylvander qui aujourd'hui font partie d'une génération qui à son tour forme les plus jeunes. Nous avons aussi bâti avec Marielle Latour et André Cordesse puis sa femme, collectionneurs marseillais beau-frère et sœur de Gaston Defferre, une commission d'achats pour acquérir des œuvres d'artistes pour le musée Cantini. On avait mis dans cette commission des artistes. Il y avait le directeur de l'école des beaux-arts, François Bret, César, Jacques Busse, plusieurs des enseignants de l'école. On avait des critiques d'art aussi, comme Restany. Chacun arrivait avec son réseau, et avec les renouvellements tous les trois ans – il y a des fonctionnaires qui sont membres de droit et les autres membres sont élus pour une période courte –, la collection s'est enrichie de beaucoup d'artistes dont nous étions les premiers à acquérir des œuvres. Elles ont été acquises à faibles coûts. Je me rappelle le mal qu'on a eu à faire rentrer une peinture d'Yves Klein, j'ai dû la présenter à trois reprises. On est le premier musée à avoir acheté une œuvre de Hantaï. La galerie Fournier avait été formidable et nous avait dit que si on n'avait pas assez d'argent, elle nous faisait un prix et on pouvait la payer en deux ou trois ans. Le Balthus, on l'a acheté aussi en deux ans. Ça a été un débat terrible, parce qu'on ne pouvait acheter que lui, et rien d'autre pendant un an pour avoir cette merveilleuse nature morte, sauf une petite œuvre à un jeune artiste pour respecter le testament de Jules Cantini qui prévoit cette alternative.

La critique que je ferais après coup de ces années à Marseille, c'est qu'on a été trop timides, on n'a pas trop osé demander, notamment des donations (ce que j'ai obtenu ensuite à Antibes au musée Picasso). En revanche, la création d'une collection contemporaine était novatrice, et le premier catalogue qui en ait fait état en 1969 s'appelait *Naissance d'une collection*. On a fait entrer trois cents œuvres dans les cinq, six premières années, qui a eu son exposition à Beaubourg. La direction des musées est créée par la suite, en 1982 au départ de Marielle Latour, par Germain Viatte, je crois à l'initiative d'Edmonde Charles-Roux et de Gaston Defferre, après l'exposition *L'Orient des Provençaux*, laquelle avait montré la force de tous les musées ensemble, sur un thème commun, notamment dans le domaine de la recherche et de la lisibilité pour l'extérieur. Mais ces gros moyens-là ont un peu caché peut-être l'important travail qui avait été fait avant sur les collections, malgré son exposition à Beaubourg. Et c'est étrange de penser, aujourd'hui, que Cantini a pu faire de très belles acquisitions d'œuvres du début du siècle, grâce à l'énergie de Germain Viatte et de Bernard Blistène, et que c'est le Mac, qu'ils ont construit, qui recueille les achats qu'on avait faits pour Cantini dans les années 60-70, en achetant la génération des artistes qui étaient nos contemporains.

J'ai aussi fait des actions en faveur des enfants : Marseille a ouvert le premier musée de France consacré aux enfants à Longchamp. Avec des présentations très simples : les œuvres d'art mises à la hauteur des enfants, pas d'étiquettes classiques mais des textes écrits à la main, un peu comme dans Babar et avec les matériaux de l'artiste pour expliquer le processus de création auquel je suis attachée peut-être à cause de ma double formation : de peintre à l'école des beaux-arts et d'historienne de l'art. Ni la famille, ni l'université ne développent cette sensibilité qui s'acquiert en éduquant le regard et la main. On a aussi créé un muséobus, qui faisait le tour des quartiers plus éloignés. C'était un vieil autobus vidé de ses fauteuils, transformé en petite exposition itinérante, qui allait sur les places des marchés, dans les hôpitaux, dans les bidonvilles ou les quartiers éloignés. J'ai filmé l'arrivée du muséobus dans un quartier lointain et la curiosité des habitants. Et après on emmenait les enfants voir les musées, et à Longchamp on leur disait toujours en arrivant : « Voilà, tout ce qui est là est à vous ! », et on expliquait ce qu'était un patrimoine commun. Et la visite parfois s'arrêtait là : ils étaient tellement émerveillés devant cette cascade, ces colonnes, les parquets, les cadres dorés, qu'ils demandaient : « C'est à nous ? ». On répondait « oui », et c'était le grand choc. Le Musée des Enfants qui avait été ouvert en janvier 1968 avec l'équivalent de 1000 francs de l'époque, un budget de misère, avait eu, par je ne sais quel hasard un article dans *Le Monde*, et l'ouverture était totalement passée inaperçue des marseillais, sauf des écoles qui amenaient les petits. Un de ces petits élèves de la maternelle était d'ailleurs Jean-Charles Bérardi, devenu aujourd'hui maître de conférence à l'université, qui forme à son tour des médiateurs. Je trouve que c'est une belle boucle. C'est l'article du *Monde* qui nous avait stupéfaites Marielle Latour, la Mairie et moi-même, qui avait donné tout d'un coup un éclairage positif sur ce travail, qui a donné naissance à plein de musées d'enfants en France, et qui a provoqué aussi mon départ, puisque après j'ai été invitée à faire quelque chose du même ordre avec beaucoup plus de moyens au Centre Pompidou, l'Atelier des Enfants. On avait aussi créé un service de mallettes pédagogiques qui aujourd'hui sont toujours au Préau des Accoules. Voilà, c'est un petit résumé de flashes, d'impressions, avec le plaisir d'avoir réalisé des expositions, le plaisir de faire entrer des œuvres, présentées d'ailleurs assez vite à Beaubourg dans l'exposition *Trois collections : Marseille, Grenoble, Saint-Etienne*. Après ça Grenoble et Saint-Etienne ont construit des grands musées pour présenter leur collection. Le démarrage des années 60-70 a été plus énergique à Marseille, Marseille a été pilote, et ensuite Saint-Etienne, avec Bernard Ceysson, puis Grenoble ont pris les devants avec leur grand musée d'art contemporain. Les quinze musées marseillais dans leur diversité et leur particularité ne présentent pas leurs richesses accumulées dans un seul bâtiment. Si aujourd'hui on imaginait un « Louvre marseillais », le public se rendrait compte que, de la Grèce antique, en passant par l'Égypte et Rome, les costumes du musée du Vieux-Marseille, les trois mille vêtements du musée de la Mode, le Médailler, les Beaux-Arts, le patrimoine de la ville est exceptionnel. En même temps, dans une ville aussi étendue – deux fois Paris -, je ne regrette pas qu'on ait à visiter

autant de lieux, parce qu'une bonne visite de musée dure une heure et quart, une heure et demie et que chaque musée dans son quartier a sa raison d'être.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ? Nous étions une bande d'amis. On montait des projets ensemble, avec l'école des beaux-arts et François Bret, avec Marielle Latour, on avait peu de crédits de réception, et Pally Defferre, qui était la première femme de Gaston Defferre tenait maison ouverte chaque fois qu'il y avait un vernissage ou un artiste à accueillir. A la préfecture, il y avait un collectionneur d'Art moderne qui était le préfet Cousin, et chaque fois qu'on avait besoin d'une voiture pour aller chercher un artiste à Marignane, il nous prêtait une voiture de la préfecture, il logeait nos artistes. C'était simple, l'administration était beaucoup moins compliquée qu'aujourd'hui. Les Amis des Musées préparaient les buffets, les artistes présentaient leurs jeunes collègues. Les « acteurs culturels » travaillaient ensemble, en pleine complicité.

Les expositions, qu'on a faites avec Marielle Latour, étaient des expositions monographiques avec à la clé la rencontre d'un artiste. Parler avec Max Ernst, qui était comme un bel oiseau, maigre, avec ces yeux si bleus, Masson qui nous a raconté les surréalistes à Paris, Breton qui leur interdisait d'aller écouter de la musique, Magnelli qui avait une collection d'art africain formidable. C'étaient des grands chocs. C'est le métier que j'ai fait tout au long de ma vie, en différents lieux, avec César que j'adore – j'en parle encore au présent, toutes ces rencontres d'hommes étaient formidables, des rencontres de collectionneurs aussi. On a présenté à Marseille, et après on a pu l'acquérir, la collection de têtes coupées mélanésiennes du Docteur Gastaud, un médecin inspiré ; Pierre Guerre, l'ami de St John Perse, dont on a exposé les œuvres d'art africain que ses enfants ont donné à la ville après sa mort et qui m'a appris comment les commenter. C'étaient des gens exceptionnels, dont j'ai un beau souvenir. Il y a eu aussi cette exposition Maya, qu'on avait faite avec l'Allemagne, et la rencontre avec l'ambassadeur du Guatemala à Paris, l'écrivain Miguel Angel Asturias, qui était venu passer huit jours à Marseille, où l'on a annoncé qu'il avait reçu le prix Nobel, en étant à Marseille même. Tout d'un coup ça a été un rush ! Je crois qu'il n'y a jamais eu autant de monde au musée que pour accueillir Asturias, sauf quand on a eu la visite de Scoblar, le grand joueur de football, qui, par je ne sais quel hasard, était venu visiter le musée. Moments marquants, exceptionnels. Et, en revanche le plaisir de commenter tous les jours à des groupes de visiteurs, parfois très jeunes et notamment recevoir des groupes d'enfants aveugles et de les guider. A la question bouleversante d'une petite fille non-voyante, un jour de mistral, qui m'a demandé : « Quelle est la couleur du vent ? » j'étais incapable de répondre et j'ai passé trente ans à faire des expositions avec des handicapés, notamment les aveugles, dont une exposition qui a duré dix ans et qui a fait le tour du monde : *Les mains regardent*, puis un jardin d'odeurs au musée Picasso d'Antibes et un livre en relief « Caresser Picasso ».

Après, mon départ de Marseille, je me rappelle des expositions faites par mes successeurs : *La Planète affolée*, *Sublime Indigo*, l'exposition de Françoise Viatte, je l'ai adorée. La passion, l'imagination qu'ont mises Germain Viatte, Bernard Blistène et Corinne Diserens à réunir des œuvres majeures. Une exposition sur le dessin que Germain Viatte a inventée à travers la ville en lien avec toutes les galeries d'art, je trouve que c'était aussi une très bonne idée. L'exposition de Schlemmer, magnifique, qui était l'au revoir de Corinne Diserens, a ébahi tout le musée Cantini, avec des centaines d'œuvres, on plongeait au cœur de cette œuvre de façon généreuse et abondante. L'exposition de César par Blistène à la Vieille Charité était formidable Celle d'Arman par Alain Nicolas, Paget avec Marie Paule Vial. J'espère que sous ma direction on va en inventer de nombreuses autres pour être à la hauteur de ces expositions. C'est le cas des *Papous*, récente réussite d'Alain Nicolas et bientôt le *Triomphe du Baroque*.

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

A Marseille, mais partout ailleurs, aujourd'hui, les techniques artistiques sont d'une immense variété. 80 000 matériaux entrent dans la composition des œuvres d'art, depuis les matériaux

organiques et fragiles, comme le sang et la salive, les cheveux, jusqu'à des matériaux synthétiques, les polymères, etc. Les œuvres ne sont plus faites pour aller dans les maisons privées des collectionneurs, mais elles ont pris des proportions énormes parce qu'elles sont faites pour une exposition, un musée. Les musées à leur tour ont changé de forme pour s'adapter à ces œuvres et elles sont bien souvent instockables. Pour citer l'exemple d'un jeune artiste marseillais que j'aime beaucoup, Gilles Barbier, il a fait une œuvre de grande taille pour l'exposition de réouverture de Beaubourg, elle a été acquise par un collectionneur, mais celui-ci ne sait absolument pas où il va la mettre. Quel est le musée qui va la prendre en dépôt ? Ces formats desservent les artistes. Exactement comme, sur le plan économique, l'inflation créée par les artistes américains les a condamnés à n'être acquis qu'au sein de leur propre pays, et ces cotes gonflées les confisquaient aux autres pays. De là est né un effet nuisible de fausse concurrence. C'est une des raisons pour lesquelles, je crois qu'ils ont été mal représentés dans les musées européens pendant longtemps. Alors qu'après les années 60, les mouvements ont été très parallèles des deux côtés de l'Atlantique dans leurs développements. L'art est devenu vraiment international.

Le poids des équipements technologiques rend complexe la présentation des œuvres aujourd'hui et leur conservation. C'est un souci très grand aujourd'hui pour les conservateurs. Entre la Marseille d'il y a trente ans et la Marseille d'aujourd'hui, c'est le plus grand changement. Ceux qui veulent faire des œuvres éphémères risquent de ne pas laisser de traces, je le regretterai toujours, mais c'est leur droit. Ceux qui ne se posent pas la question et qui aimeraient perdurer, il faut qu'on veille sur eux, c'est notre métier. Pour revenir à Marseille, la scène artistique me semble aujourd'hui d'un grand dynamisme, elle est à la fois branchée sur tout ce qui se passe ailleurs, aussi bien que sur tout ce qui naît ici, l'artiste est un citoyen du monde. Je trouve que vingt-cinq cinémas, cinquante théâtres, tous ces ateliers entre la Friche, Boisson, tous ces nouveaux espaces alternatifs, le FRAC, sont dynamiques. Cela me paraît d'ailleurs normal que ça existe dans la deuxième ville de France, ce serait désolant que ça ne se passe pas à Marseille. J'aimerais mettre en garde les artistes, comme un professeur que je suis, parce que ça m'a encore frappé hier au vernissage de la Beauté à Avignon. J'aimerais les mettre en garde sur le fait qu'il ne faut pas confondre but et moyens. Séduits par ces nouveaux moyens d'expression, qu'on pourrait d'une manière très globale et insuffisante baptiser de nouvelles technologies, ils en font leur but, et si le moyen est confondu avec le but, on reste dans le décoratif. Si cet outil choisi par l'artiste - lumière, vidéo, film - n'est pas mis au service d'un acte réellement créateur, ce n'est qu'un peu de courant qui passe dans un fil, un peu de pellicule fragile. Pas plus que le crayon qui nous sert à prendre des notes et avec lequel Matisse peut faire un merveilleux dessin.

Pour répondre à votre question, j'ai confiance dans l'avenir que Marseille se fabrique et que ses artistes lui inventent. Ils laisseront notre trace, demain. J'aimerais que leurs publics et eux-mêmes sentent qu'ils sont plus solidaires, les plasticiens, les musiciens, les danseurs, les comédiens. Si nous avons les artistes que nous méritons, nous devons leur donner les moyens de travailler (ateliers), d'exposer (musées, galeries, lieux alternatifs), communiquer, car c'est eux aussi qui vont donner à Marseille son nouveau visage.

L'art contemporain à Marseille vu par les galeristes (titre)

Jean-Pierre Alis
La galerie Athanor

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

Du début des années 70 à la fin des années 80, l'évolution a toujours été ascendante. Si dans les années 60 au Musée Cantini (sous la direction de M. et Mme Latour) on pouvait voir de remarquables expositions de niveau international, aucun lieu ne proposait dans la continuité des expositions « d'art contemporain » hormis La Touriale, librairie/galerie ouverte en 1966.

Le renversement de situation s'est produit à partir de l'école d'art installée à Luminy. Au début des années 70, à l'initiative de François Bret, apparaissent dans le corps enseignant des artistes « d'avant-garde »; Max Charvolen, Christian Jaccard, Joël Kermarrec, Toni Grand, Claude Viallat, puis Jean-Louis Vila, qui vont modifier les pratiques et le comportement des élèves, les incitant à se regrouper en associations, à créer des ateliers et des lieux d'exposition.

Dès lors, les lieux associatifs créés par des groupes de jeunes artistes allaient proliférer, soutenus financièrement par la Ville, la Région et la DRAC. Si pour certains, la durée est limitée dans le temps, à ce jour leur nombre n'a cessé d'augmenter.

Une embellie qui se poursuivait avec l'activité accrue des musées, grâce au complexe de la Vieille Charité, les programmes du Musée Longchamp, l'arrivée de Germain Viatte à la direction des musées qui allait donner une nouvelle impulsion. Il faut signaler aussi la création de structures culturelles municipales et régionales très présentes et efficaces, l'implantation du FRAC PACA, la création du CIRVA, l'ouverture des Ateliers d'Artistes Boulevard Boisson, lieu d'exposition et de résidences d'artistes, la création du CIPM à l'initiative de Christian Poitevin, le Musée de la Mode et la création de la Galerie de l'école d'Art en centre ville.

Il faut revenir à l'école d'Art qui, dès le milieu des années 70, a accueilli de nombreux intervenants, critiques, écrivains, responsables culturels qui ont contribué à l'évolution de la situation.

Quant aux galeries privées, leur nombre n'a jamais été important, presque inexistantes dans les années 60. Certaines ont eu une durée limitée dans les années 70; une petite amélioration de courte durée apparaît dans les années 80, beaucoup disparaîtront après la détérioration du marché au début des années 90.

Les collectionneurs peu nombreux de la fin des années 60 au début des années 70.

L'ouverture d'Athanor allait en attirer assez vite quelques-uns autour de quelques artistes vivant à Marseille et assez rapidement pour les artistes venus de l'extérieur.

Du milieu des années 80 au trois premières années 90, de nouveaux collectionneurs se manifestèrent pour se réduire depuis cinq ou six ans à une poignée.

Aujourd'hui, après l'ouverture du MAC en 1994, peut-être une opportunité mais une erreur géographique dans une architecture peu propice à la mise en espace des œuvres d'art, l'effervescence culturelle est bien retombée; abandon du projet de Musée César, fermeture temporaire du Musée Cantini et du MAC (réouverts à ce jour avec l'espoir, après la nomination de Danièle Giraudy à la Direction des Musées, du retour à une activité plus importante de l'ensemble des Musées).

Pour terminer positivement, il faut signaler l'attention et les actions de la Direction Générale des Affaires Culturelles, de l'Office de la Culture, la politique d'achat du Fonds Communal qui depuis trois ans a considérablement étoffé sa collection.

Reste le grand nombre d'artistes installés à Marseille et l'attrait qu'exerce la Ville auprès d'artistes d'autres régions ou venus de l'étranger; une situation encore peu mise en évidence et peu exploitée qui étonne les visiteurs étrangers.

Présentes également par leurs aides, les structures culturelles de la région et du département.

En Europe, la France apparaît comme le pays le plus centralisé avec des moyens hypertrophiés pour la culture dans la capitale « Paris ».

J'allais oublier les médias, de quatre quotidiens qui à la belle époque rendaient compte régulièrement des expositions. Seuls deux subsistent, très avares de comptes rendus descriptifs ou critiques. Quant à la télévision : FR3 PACA se cantonne, pour la culture, au folklore régional.

Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise?

C'est une question qu'il faudrait aussi poser à d'autres personnes qu'à moi-même. Athanor a tenu simultanément plusieurs rôles; au départ celui de galerie permettant à des artistes vivant à Marseille de montrer leurs œuvres alors qu'il n'existait que peu de lieux d'exposition.

Dans l'année qui a suivi l'ouverture, ont été exposés des artistes reconnus sur le plan national. Rapidement, au milieu des années 70, les liens créés avec l'École d'Art et une partie des enseignants ont conduit la galerie à servir de banc d'essai et de lieu de rencontres pour plusieurs générations d'élèves.

Dans le même temps, les responsables culturels de plusieurs villes à la périphérie de Marseille (Aubagne, Gardanne, etc...), m'ont confié l'organisation d'expositions, démarches étendues au centre culturel Goethe Institut et plus tard avec les musées, le FRAC, la Galerie de l'École d'Art. En résumé, Athanor a eu un fonctionnement entre la galerie marchande et le centre d'art. Elle a participé à plusieurs manifestations collectives sur l'ensemble de la ville (musées, lieux associatifs, lieux privés). Athanor a assuré depuis 1972 dans ces murs, 132 expositions personnelles, 56 expositions collectives, 13 expositions à thème. Quelques-unes des expositions réalisées hors galerie : « Dessin dans la Ville » (1985, dans plusieurs Musées, au FRAC et dans plusieurs lieux privés), « Itinéraires » (1986, au FRAC, Directrice : Véronique Legrand, dans le cadre de l'inauguration des locaux du FRAC), Exposition « Soutter » (1987, Musée Cantini), exposition à l'école d'Art de Nîmes (1987), Exposition aux Grands Bains Douches de la Plaine (Association ARCADE), Exposition à la Galerie Interface M.M.M. (1996, galeriste : Joël Yvon), « Ma Belle Utopie » (1997, Galerie de l'école d'Art, Marseille), « La Collection J. P. Alis » (Musée de Céret, 1998), « Passions croisées » (Fondation Regards de Provence - *Reflets de Méditerranée*, 1998).

Dans la plupart des expositions personnelles ou à thème, les œuvres étaient montrées pour la première fois ou conçues pour des projets proposés aux artistes (« Art tout Foot », « Le Paysage à Marseille dans les années 90 », « Ma Belle Utopie »)

En 28 ans d'existence, la galerie a occupé quatre lieux dont deux simultanément en 1983, avec seulement deux fois en 1984 et en 1990, trois mois d'interruption dû aux changements de locaux.

Une activité dans l'édition, catalogues ou monographies (Jean-Jacques Surian, Georges Autard), en coédition avec des Musées ou Centre d'Art (Vincent Bioulès, François Mezzapelle) ainsi que d'autres petits catalogues comme, par exemple, Daniel Dezeuze (textes et dessins de D. Dezeuze).

Par le biais de Vidéo 13, avec Alain Dufau et Jean-Louis Marcos, participation aux vidéos suivantes : « Jean Capdeville », « Claude Viallat », Bernard Pagès », « Jean-Luc Uro ».

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc...)?

Citer les artistes, les personnalités culturelles, institutionnelles ou politiques qui ont marqué la scène culturelle sur une trentaine d'années est un exercice qui ne me convient pas. On trouvera ces

indications dans mes réponses aux deux premières questions et dans l'énumération des activités et expositions de la galerie durant vingt-huit ans.

Roger Pailhas

Directeur de la galerie Roger Pailhas

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

Il n'y a pas d'évolution particulière de la scène artistique marseillaise au cours de ces trente dernières années (sauf pour les Marseillais), au même titre que depuis le début du siècle où chaque décennie avait le sentiment d'être plus novatrice que la précédente créant une situation de création pour un public local mal informé.

Ce qui se justifiait il y a quelques années par ce manque d'information : presse, télévision, radio, se justifie plus difficilement à notre époque où l'on a tendance à tout mélanger et à mettre dans la même catégorie tous les acteurs de la culture bons et mauvais ; ce qui serait éventuellement excusable de la part de certains de nos élus, l'est moins de la part de personnalités dites compétentes ou qui croient l'être.

Ne nous leurrions pas, il n'y a qu'une dizaine de personnes à Marseille qui sont capables de parler d'art contemporain à un certain niveau et donner à cette ville une véritable image professionnelle, les autres brouillent les pistes des spectateurs non éclairés qui ont le sentiment d'être dans un exceptionnel foyer de création, alors que tout n'est qu'« amateurisme » et empêche Marseille de décoller de sa médiocrité créatrice : Marseille est en art « visuellement parlant » encore une ville de province, elle n'est pas une capitale, très peu de ses actions sont répertoriées sur le plan international.

Le jour où le « public » pensera qu'être peintre ou sculpteur est un métier au même titre que chirurgien, médecin, menuisier ou autre, que l'on peut parler d'art à d'autres moments que le soir entre amis entre la poire et le fromage et que ce public comprendra que pour faire vivre la création il faut acheter, l'art se portera mieux.

Le jour où la presse ne mélangera pas les genres et accordera la place nécessaire aux arts plastiques sans passer par l'audimat qui n'encourage que la paresse intellectuelle.

Le jour où nos élus auront plus d'ambition et pourront faire la différence entre des projets internationaux qui contribuent à l'image qualitative de leur ville et des projets d'intérêts locaux indispensables à l'animation de cette ville, l'art se portera mieux et l'on pourra parler d'une vraie scène artistique pas spécialement marseillaise, mais rayonnante de Marseille.

Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

Mon rôle est celui de me battre depuis vingt ans pour ma conception du rayonnement de Marseille en passant malheureusement un peu trop de temps à éviter les crocs en jambes rageurs des médiocres ; ils sont très nombreux, mais ne font pas le poids face aux expositions faites depuis 1982 à l'ARCA et à la galerie Roger Pailhas, face au travail qui a été fait en faveur de l'art et des artistes et de celui que nous faisons actuellement. Il faudrait être idiot ou ne pas aimer Marseille pour ne pas utiliser la seule galerie ou association dans cette ville et même dans la région capable d'exister sur la scène mondiale (je rappelle que nous sommes la seule galerie du sud de la France invitée à la plus grande foire du monde : Bâle qui compte une liste d'attente de 800 galeries internationales pour 200 élus).

Mon rôle en 1982 a été de sortir l'art contemporain complètement ancré dans cette ville qui se sclérosait dans des expositions inter quartiers et de le faire rivaliser avec la scène internationale. Aujourd'hui, c'est la même chose mais aidé par des professionnels qui sont : Danielle Giraudy, Thierry Ollat, Eric Mangion, Véronique Legrand, Michel Enrici, mais aussi Jean Mangion et Bernard Millet et les deux nouveaux espoirs liés aux médias : Sylvia Girel et Myriam Guillaume et l'ancien Patrick Merle

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?
De Gaston Defferre à Jean-Claude Gaudin les maires et leurs adjoints à la culture et directeurs des affaires culturelles ont tous plus ou moins soutenu la création artistique en s'entourant plus ou moins d'individus qualifiés, mais il leur a manqué à tous l'ambition de Christian Poitevin et de Jean Mangion.

Je n'oublie pas Michel Pezet qui a été et demeure l'homme politique le plus éduqué en matière de culture et c'est pour lui que j'ai organisé en 1982 à la fête de la Rose ma première grande exposition *Forme, Lumière, Mouvement*.

Pour les conservateurs, Bernard Blistène a fait de merveilleux achats pour les musées : *Amore Mio* de Richard Baquié et la *Cabane Eclatée* de Daniel Buren ; Danielle Giraudy, très professionnelle et très impliquée dans cette ville, va faire du bon travail.

Chez les artistes : Richard Baquié, Julien Blaine, Michèle Sylvander, Piotr Klémensiewicz, Gérard Traquandi, Gilles Barbier, Guy Limone, Saverio Lucariello, Mathieu Briand sont les fers de lance de cette ville, il y en aura d'autres. J'ai toujours beaucoup de sympathie pour Jean-Pierre Alis et lui suis reconnaissant d'avoir accepté que les Viallat, Grand, Kermarrec, Jaccard s'exposent à la galerie Athanor

Aujourd'hui en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?
Comme je le disais précédemment, rien ne changera si le public et les élus ne font pas de différence entre les amateurs et les professionnels, sachant qu'il y a la place pour les deux, mais chacun dans leur cour pour éviter les « parasitages ».
La scène marseillaise n'existe que pour les marseillais. A-t-on vraiment envie qu'elle existe en dehors ? Si oui, je vous ai donné les noms.

L'art contemporain à Marseille vu par les collectionneurs (titre)

Henri Sotta Collectionneur

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?
Je me suis vraiment intéressé à la peinture qu'à partir de 1982, après trente-deux ans de navigation sur les mers lointaines ; je n'ai donc malheureusement pas connu l'époque de la Touriale, ni les débuts de Jean-Pierre Alis responsable d'Athanor, au boulevard Onfroy. Notre premier contact vraiment marquant avec l'art contemporain date de 1985 : l'exposition *Marseille : Ils collectionnent*, du musée Cantini, nous a fait connaître de nombreux peintres marseillais et cela nous a donné envie d'acheter à notre tour. C'est alors que nous avons rencontré André Nègre et Jean-Pierre Alis et les achats ont débuté avec Daumas, Bernex, Gwezenneg, Fred Deux, Ceccarelli, Verbena, etc., ce n'était que le début d'une longue série. Nous nous réunissions souvent le samedi dans la réserve d'André Nègre avec Max Fabre, Lombardi, Ceccarelli et d'autres... C'était très sympathique. Depuis la fermeture de la galerie, nous n'avons jamais retrouvé cette ambiance. Le

Radeau était aussi un grand lieu de rencontre des artistes de la région, il a lui aussi malheureusement disparu.
Tous les galeristes regrettent la disparition de nombreux collectionneurs ; il est vrai que le marché de l'art a basculé à la fin des années 80 après quelques années d'euphorie. Les spéculateurs ont disparu du marché, ils représentaient sans doute 90% des acheteurs de l'époque. L'art contemporain est pour l'instant en sommeil.

Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?
Notre rôle n'a pu être que très limité. A la mort de Pierre Ledda, peintre, sculpteur, poète, nous avons créé une association pour promouvoir son œuvre ; Alain Paire nous a efficacement aidés en exposant dans sa librairie-galerie d'Aix-en-Provence des sculptures. Toujours grâce à lui, nous avons exposé des peintures à l'espace Écureuil rue Mongrand à Marseille et au théâtre Toursky (Richard Martin était un ami de Pierre Ledda).
Dans la mesure de mes moyens, j'essaie d'aider des peintres en difficulté, c'est ainsi que Vladimir a pu exposer chez Corinne Brenet, à la galerie Divinyl, et en dernier à la galerie La Digue.
Nous avons exposé des œuvres de nos peintres à Allauch, Plan-de-Cuques, Aix-en-Provence et la Seyne-sur-Mer. Nous participons au festival de l'Art singulier de Roquevaire qui a lieu tous les deux ans. Et cette année nous avons organisé l'assemblée générale « Les amis de François Ozenda », qui s'est déroulée à Allauch.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?
Les artistes qui ont le plus marqué la scène artistique marseillaise : Surian, Ceccarelli. Je ne parle pas de César et Louis Pons qui ont vécu loin de Marseille, mais qui ont contribué à faire connaître et aimer cette ville.
Les événements marquants de ces vingt dernières années, pour le musée Cantini ces sont les expositions : *Marseille : Ils collectionnent* ; la rétrospective de Jean-Michel Basquiat ; l'exposition de Pierre Klosowski ; Juan Gris ; Oscar Schlemmer ; Fred Deux ; Giorgio Morandi. Pour la Vieille Charité : l'exposition *Kachinas, Poupées rituelles des indiens Hopi et Zuni* ; *Armand et l'Art africain* ; *Les Papous*. En dehors de Marseille, il y a les expositions de la Villa Tamaris à la Seyne-sur-Mer : Velicovick, Combas, Georges Bru.
Le Mac et le Frac ne m'ont pas laissé de souvenirs impérissables, mais notre goût personnel n'est peut-être pas le bon. Par contre nous avons beaucoup aimé les deux expositions organisées par Michel Bépoix, sur l'Art singulier à l'Espace 13 à Aix-en-Provence.

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?
Je ne pense pas que l'an 2000 apporte beaucoup de changement. Autrefois la peinture était principalement achetée par les collectionneurs ; les amateurs d'art faisaient leur choix sans spéculer sur l'avenir. Ils n'avaient pas tous des châteaux et les œuvres bien souvent étaient de dimension modeste. Maintenant nous rencontrons de plus en plus des artistes très jeunes qui ne peignent que pour les musées et les Frac. C'est là que le système culturel déraile. Cette professionnalisation de l'artiste fait que l'amateur laisse la place aux experts et aux spécialistes. La société a-t-elle besoin d'artistes ? Quel est le bon goût et le mauvais ? L'institution traite la culture d'une façon technocratique, l'amateur d'art ne recherche qu'un coup de cœur, une émotion. Pour aider les artistes je proposerais de donner des subventions aux amateurs d'art et non pas aux institutions !! L'amateur s'engagerait à prêter ses œuvres pour des expositions et celles-ci seraient récupérées par l'Etat au décès des collectionneurs. Je pense que dans les années à venir les galeries vont disparaître faute de clients et à cause d'Internet, mais les artistes seront toujours de plus en plus nombreux et espérons que les amateurs d'art le seront aussi.

Josée et marc Gensollen Psychiatres et collectionneurs d'art contemporain

Quelle est votre vision de l'évolution de la scène artistique marseillaise au cours de ces vingt, trente dernières années ?

Marc Gensollen : L'évolution a été insuffisamment positive. Elle n'a pas été comparable à celle que l'on voit dans d'autres grandes métropoles, notamment dans les pays limitrophes. En matière d'expositions publiques, on a grandement apprécié la succession des trois directeurs des musées qui se sont investis auprès des créateurs contemporains : Germain Viatte pour commencer, puis Bernard Blistène et Corinne Diserens en troisième lieu. La plus récemment nommée, Danielle Giraudy, n'a pas encore proposé des expositions dont on puisse apprécier la qualité. Il y a eu une trajectoire vraiment positive. Comme on est appelé à circuler on a souvent entendu des échos très favorables au niveau du public international. Marseille : « Ah ! Vous avez le Mac ! Vous avez eu telle rétrospective, on est passé cet été, c'était formidable ! » ou bien pour Carl André à Cantini, on a entendu : « C'était une des plus belles expositions de Carl André », ça c'étaient des américains. Même chose encore pour Dieter Roth. Toutes ces expositions très conséquentes ont été manifestement très bien reçues à l'étranger. Infiniment plus que par les autochtones. Même les personnes présumées être intéressées ou cultivées ou informées, elles ne savaient pas qu'à Marseille il y avait une exposition importante d'un artiste majeur. Et ce sont par ailleurs, les mêmes qui critiquent ce qui se passe dans leur cité. Donc pour les musées, il y a eu pendant ces quinze dernières années un travail réel qui a été accompli et qui a été reconnu, surtout hors les murs.

Josée Gensollen : Nous avons vécu un grand moment de bonheur quand il y avait comme conservateur, Philippe Vergne, parce qu'il y avait des expositions intéressantes et en même temps son parti pris de montrer des jeunes artistes. C'est en fait le moment où il y a eu le plus de cohésion, et nous étions ravis de voir, quand il y avait les conférences au Mac, de nombreux jeunes étudiants de Luminy qui étaient là. Il y a eu toute cette démarche d'information et puis je crois aussi que ces dernières années, il y a eu une très grande cohérence entre le Mac, les ateliers d'artistes avec Thierry Ollat, et avec ce qui se passait au Frac avec Eric Mangion. Par contre à propos des associations, on les sait nombreuses à Marseille, mais leur visibilité est difficile pour nous, qui ne sommes disponibles que le week-end.

Marc Gensollen : La preuve de cette cohésion c'est que Philippe Vergne a été pressenti par le Walker Art Center de Minneapolis, qui l'a sollicité, il est conservateur là-bas depuis cinq ans, et il organise une exposition très importante sur le divertissement, qui va être reprise au centre Pompidou. Finalement, le centre Pompidou récupère après Minneapolis une exposition qu'un conservateur « marseillais » a montrée, et qu'il a montée là-bas. Pourquoi ? Parce que les Américains ont reconnu en Philippe Vergne, quelqu'un de grande valeur.

Josée Gensollen : Dans cette exposition où les artistes internationaux sont nombreux, il n'a pas oublié Marseille, puisqu'il y a deux jeunes artistes méridionaux : Alexandre Périgot et Mathieu Briand.

Marc Gensollen : Pour ce qui est des galeries à Marseille, il faut reconnaître à Pailhas un vrai travail sur le plan national et international, parce qu'il n'a jamais manqué la foire de Bâle. C'est un de ceux qui ont présenté sur ces stands très souvent un one man show ou même très souvent un stand conçu par un artiste, et ça, c'est tout à fait original. Ce sont des initiatives qui ont ensuite été reprises. Il a une orientation dans sa galerie, qui par moments est forcément plus éclectique. Il présente des jeunes artistes qui n'ont pas toujours défini leur trajectoire, mais les lignes de force de la galerie Pailhas, on les connaît : c'est une galerie qui est reconnue à l'étranger ; c'est la galerie qui est à Marseille, et c'est une des grandes galeries de Provence pour tout dire. Il y a Pailhas et Sparta à Chagny.

Josée Gensollen : Il y a Sollertis et quelques autres.

Marc Gensollen : Le marché de l'art en Provence est toujours très loco-régional, et on doit vous dire en toute simplicité : lorsque dans les années 80, on a vu Jean-Pierre Alis arpenter les allées de la Fiac comme une âme en peine, on l'a abordé, et on lui a dit : « Il faut qu'on parle de ça, il n'y a pas

de raison, vous montrez des artistes qui sont intéressants, on est tout prêt à vous aider pour financer un stand à la Fiac. » Notre projet qui était un projet ouvert, sincère et généreux, je pense, a lamentablement capoté. Voilà, c'est tout on ne rentrera pas dans les détails.

Quel est ou quel a été votre rôle sur la scène artistique marseillaise ?

Marc Gensollen : Chaque fois qu'on rencontre quelqu'un de curieux, d'intéressé, d'abord ça nous réjouit, nous pouvons partager des idées sur la création contemporaine. On lui propose d'aller voir une exposition, s'il y en a une intéressante à Marseille ou sinon d'aller au Carré d'art à Nîmes, d'aller au nouveau musée à Villeurbanne, au Capc à Bordeaux, au Mamco à Genève, au Magasin à Grenoble, au Creux de l'enfer à Thiers... Dans tous ces lieux où la création en train de se faire est montrée. C'est l'occasion de se retrouver entre amis, de se réunir autour d'une bonne table si possible, on est toujours partant pour accompagner les personnes qui sont désireuses de découvrir cela.

Josée Gensollen : J'ai appris qu'il y avait un café des arts³, comme on apprécie Jean-Noël Bret qui est historien d'art, j'y suis allée, et c'était ce jour-là sur le thème du marché de l'art à Marseille. On a entendu qu'il n'y avait pas de collectionneurs à Marseille, bon !

A une époque, on fonctionnait à plein-temps sur la scène locale, puisqu'on travaillait à Marseille, tous nos loisirs étaient consacrés à aller discuter avec les quelques personnes qui pouvaient nous parler d'art. On essaie à l'heure actuelle, quand des personnes sont demandeuses, de faire la même chose que si on était peut-être enseignant, c'est-à-dire, on conseille le livre d'art qui est bien fait pour une première approche sur l'histoire de l'art, telle revue qui nous paraît plus pertinente. A Marseille, on trouve navrant le fait qu'il soit difficile de trouver *Bloc Notes*, *Purple Prose*, *Parachute*, *Flash Art*... Fatalement, le public marseillais est moins informé.

Marc Gensollen : Sans être présomptueux, je pense que les gens reconnaissent chez nous des êtres passionnés, investis, qui parlent volontiers de la création contemporaine et de la manière dont on vit ça au quotidien, et ça a suscité chez certaines personnes un intérêt.

Josée Gensollen : A toutes les personnes qui avaient une curiosité intellectuelle ou esthétique, nous avons essayé de faire partager notre passion. Je pense, par contre, que parfois nous avons joué probablement un rôle dissuasif vis-à-vis de personnes qui nous ont sollicités en terme de placement, en leur montrant des choses plutôt d'art conceptuel. Visiblement ils se sont dit : « Cela ne doit pas pouvoir se revendre », et ils se sont tournés vers la peinture provençale, dont ils peuvent voir dans les salles des ventes la montée des cotes...

Marc Gensollen : Ce qui nous intéresse se sont les personnes qui disent : « Je n'y comprends rien et j'aimerais bien savoir. Je vais voir des expos mais il n'y a personne pour m'expliquer, qu'est-ce que ça signifie, comment cela s'inscrit dans notre actualité ? ». Les gens qui posent ces questions nous ravissent, on peut s'engager totalement dans une réflexion, une approche pédagogique, presque didactique, de ce qu'est la création de notre temps.

Josée Gensollen : Avec l'idée que les artistes ont ce rôle merveilleux d'énoncer les choses bien avant que les médias ne le fassent, ils ont toujours quelques longueurs d'avance.

A leur arrivée, Bernard Blistène et Philippe Vergne, avant que le Mac ouvre, s'étaient demandés s'il y avait un public potentiel à Marseille, nous pensions qu'il y avait beaucoup de personnes curieuses. L'objectif était de susciter des débats, après une initiation à l'histoire de l'art contemporain. Avec Marc, et avec le support de l'association des musées, est apparue l'idée de la formation. C'est d'abord Bernard Blistène qui a fait des conférences, qui étaient thématiques : l'art américain, l'art conceptuel, l'art minimal, etc. Philippe Vergne a parlé des artistes de la jeune avant garde. Et après, il y a eu de plus en plus d'intervenants extérieurs. L'idée, si cela avait continué, était de faire du Mac un lieu de réflexion sur la contemporanéité.

Marc Gensollen : C'est vrai que ça demande un réel investissement. Après les choses se sont un peu ralenties, notamment après le départ de Philippe Vergne et plus encore après celui de Bernard Blistène. C'était un deuxième travail !

³ Le dernier vendredi de chaque mois, Yves Gerbal et Jean-Noël Bret organisent un café des arts au bar des Danaïdes.

Josée Gensollen : Avec le support de l'association des musées, nous avons organisé des voyages, à prix coûtant, le week-end pour que les étudiants puissent venir. L'idée était de visiter le plus de choses possibles, aucun musée ne nous faisait payer l'entrée, et il y avait toujours le conservateur ou le directeur qui était là. Pour nous c'est partager une passion ; loin des querelles locales entre institutions, privés, galeristes, etc. Où qu'on aille, les galeries sont subventionnées, ça n'a pas l'air d'être un problème uniquement marseillais. On a l'impression, et ça c'est dommage dans notre ville, qu'il y a des difficultés à avoir une cohésion. Ce qui est important, c'est la création.

Marc Gensollen : Les directeurs des différents lieux, que ce soit le Frac, les musées, les galeries, les ateliers d'artistes devraient se mobiliser pour fédérer des énergies.

Josée Gensollen : Lors d'événements comme *Art Dealers* lorsque des collectionneurs d'un haut niveau viennent à Marseille, c'est l'occasion de leur montrer des jeunes créateurs.

Marc Gensollen : Il faudrait créer de multiples événements au même moment. Une fête des arts plastiques dans la ville. Dans d'autres grandes villes, ils y réussissent, lorsqu'ils font leurs soirées de vernissages, on va d'un endroit à l'autre, c'est une soirée de fête, on se retrouve, on échange des idées... On fait le parcours de toutes les galeries et c'est souvent couplé avec de grands événements artistiques dans les musées.

Quels sont les personnalités, événements ou lieux qui pour vous ont marqué la scène artistique marseillaise (artistes, politiques, institutionnels, acteurs culturels, galeries, expositions, etc.) ?

Marc Gensollen : Oui, Germain Viatte en premier lieu, Bernard Blistène, Philippe Vergne, Corinne Diserens, ça c'est pour les musées. Pour les ateliers, Thierry Ollat bien sûr.

Josée Gensollen : On le connaissait déjà par le Magasin à Grenoble.

Marc Gensollen : Pour le Frac, Eric Mangion, qu'on a connu alors qu'il venait du journalisme je crois. Voilà un garçon qui s'est impliqué, et qui est véritablement concerné par la scène artistique contemporaine, pas seulement marseillaise d'ailleurs.

Josée Gensollen : Il y a des historiens localement, qu'on aime bien entendre, quand on écoute François Bazzoli, Jean-Noël Bret, Frédéric Valabrègue, sur des questions assez larges on trouve souvent qu'ils font un vrai travail pour que le public perçoivent les changements dans l'art. Nous aimerions qu'ils invitent plus souvent des intervenants comme Nicolas Bourriaud... Très au fait de l'art d'aujourd'hui. Au niveau de l'école des beaux-arts Michel Enrici est un excellent conférencier, avec beaucoup d'humour. Le précédent directeur avait fait venir à Marseille des artistes importants comme Bertrand Lavier, François Morellet ou Stanley Brouwn.

Marc Gensollen : Il y a Enrici, qui est diplomate, qui gère parfaitement l'école des beaux-arts, dont on aime particulièrement le discours et la distance. Je crois que ce qui a été un coup extrêmement dur au Mac, c'est le départ de la librairie. Elle faisait un travail de qualité, un travail de fond. Un musée d'art contemporain a besoin d'une librairie documentée sur les artistes qui sont présentés, sur l'esprit du musée, avec des ouvrages de fond sur l'histoire de l'art, la pensée du moment, avec des ouvrages de sociologie, de philosophie, pas seulement sur les arts plastiques. Dans toutes les grandes cités dynamiques il y a toujours une politique centrée sur l'art contemporain, en Allemagne, en Grande Bretagne, aux Etats-Unis bien sûr, en Suisse, en Espagne. Il y a toujours une étroite relation entre l'activité économique et culturelle d'une cité. Les politiques, je le crains, n'ont pas toujours la lucidité suffisante pour comprendre à quel point une politique orientée sur la création contemporaine est un bras de levier pour eux.

Aujourd'hui, en 2000, quel regard portez-vous sur la scène artistique marseillaise ?

Josée Gensollen : On attend beaucoup des initiatives personnelles, associatives. On attend moins de l'institution actuellement. Un exemple : pourquoi l'exposition choisie pour la réouverture du Mac est celle de l'artiste Errò présentée au Jeu de Paume ?

Marc Gensollen : C'est une expo qui plaira, mais c'est un pas en arrière considérable. J'ai un petit peu peur, de ce qui va se passer dans les mois, les années à venir pour Marseille. Ce qui également nous a un peu attristé, c'est lorsque Madame Giraudy a été nommée, et qu'elle a été appelée à diriger les musées de Marseille, il fallait qu'elle nomme un conservateur pour le Mac, et entre autres

noms presentis il y avait celui de Jean-Marc Prévost. Jean-Marc Prévost dont on apprécie le travail, a monté la collection du musée de Rochechouart, qui est maintenant un ensemble reconnu pour sa valeur, et on se réjouissait de sa venue à Marseille. C'était quelqu'un qui était dans la lignée de conservateurs comme Philippe Vergne. La ville l'a choisi par l'intermédiaire de Danielle Giraudy, mais ne s'est pas donné les moyens de le convaincre.

Marc Gensollen : On est passé à côté. On passe à côté des opportunités, parce les hommes politiques ont leur vision de la chose, ils ne sont pas avertis, informés, ils ne cherchent pas à l'être et leur position est à courte vue. Ce sont des prises de position électoralistes et pas celles de choix un peu âpres en première approche, mais dont la décantation, après, montre toute la valeur et toute la signification. Les belles choses, parfois demandent à cheminer sur un sentier qui n'est pas toujours très confortable, l'art contemporain c'est ça. Ce n'est pas flatteur, ce n'est pas fait pour plaire, ce n'est pas joli à regarder, c'est souvent polémique, critique, c'est la traduction d'une pensée. Mais c'est ça l'art. Les hommes politiques éclairés, avisés, devraient pouvoir être favorables et prendre des risques. On manque de locomotives à Marseille, de figures de prou.

Josée Gensollen : Il y avait, par exemple, une œuvre qui avait été proposée il y a quelques années, qui aurait été fabuleuse à Marseille, c'était le pavillon de Dan Graham [*Children's Pavillon, année de création ?*], avec tous les enfants de différentes nationalités, cela aurait été pertinent.

Marc Gensollen : On aurait mis ça sur la plage, cela aurait été formidable. On a préféré des commandes publiques sans intérêt.

On manque de grands leaders forts, avec des personnalités qui imprègnent les jeunes artistes, et qui font des émules après. Là, tout le monde « se tire dans les pattes », on a une impression très morcelée, très éparpillée, de groupuscules claniques, qui ne cessent de critiquer leurs voisins, plutôt que de produire un travail conséquent. Ça nous désole un petit peu. Mais on reste confiant, Marseille a vu bien pire. En guise de conclusion, ce qu'on observe à Marseille, par rapport à la France, et qui prend un caractère très provincial, et bien c'est un peu comme ce qui se passe entre la France et le reste du monde occidental. La France occupe une place assez provinciale, tout à la fois au carrefour des grands axes, mais en même temps assez frileuse, assez en repli sur ses valeurs personnelles reconnues, critiquant ses propres artistes et n'ayant pas le courage et l'énergie qu'on observe dans les pays voisins. Ce serait peut-être une mentalité qu'on retrouve à l'échelon national, exacerbée à Marseille.

Nous espérons toutefois qu'au-delà des particularismes limités à une région, voire une nation, l'ouverture de notre ville sur le reste du monde pourra se faire et pourquoi pas dans l'esprit initié par Catherine David ou Jean-Hubert Martin.

1^{er} point : L'institutionnalisation de l'art, quand le pouvoir public saisit les arts visuels

La représentation de l'artiste et sa formation : le cas de l'école d'art de Marseille (titre)

Claire Ayard

L'école d'art de Marseille s'est affirmée tout au long du travail d'enquête comme l'une des composantes les plus déterminantes du contexte artistique local, se révélant comme l'un des facteurs essentiels de l'évolution de la scène des arts plastiques, voire de son apparition. A Marseille, nombreux sont les artistes qui ont suivi une formation à l'école d'art de Luminy. S'intéresser aux artistes vivant dans cette ville sans mentionner la présence et le rôle de l'école d'art n'aurait pas été concevable. Alors pourquoi, la population des artistes est-elle, à Marseille, indissociable de l'école ? L'école d'art aurait-elle produit des artistes ? Quand et comment ? Quelles sont donc, à Marseille, les conditions sociales de production des artistes ? Et quelle part de responsabilité accorder à l'école d'art ?

Etre artiste ne s'apprend pas qu'à l'école. Aujourd'hui pourtant, l'enquête sociologique montre qu'une formation au sein d'une école d'art agit en faveur d'une insertion dans le monde de l'art. Une carrière artistique commence souvent grâce à l'atout d'une formation. Celle-ci peut être déterminée par les années d'initiation qui conditionnent l'entrée dans le réseau des instances de l'art, dont l'école d'art fait désormais partie. Elle est dorénavant une institution majeure pour la constitution du réseau relationnel. Entrer dans une école d'art, c'est avant tout s'offrir le bénéfice du non-isolement. Elle est un lieu de rencontres où s'établit un cercle de reconnaissance des pairs. Raymonde Moulin remarque que l'école « assure plus une fonction de socialisation que de formation⁴ ». Pourtant le passage à l'école semble formateur. C'est à l'école que s'édifient les critères de définition de l'artiste. Elle fait autorité en matière de jugement de goût et de définition de l'art contemporain. Le passage à l'école est un temps particulier où chacun se consacre à la réalisation de sa vocation. C'est alors le goût et l'envie de la pratique artistique qui priment sur la question des risques de l'avenir professionnel. Il s'y élabore une certaine image de soi, car il y règne encore la valeur de la figure de l'artiste libre. Se positionner dans le monde de l'art s'avère une des meilleures façons de valoriser sa formation artistique. Car il importe à l'élève de savoir s'exposer continuellement aux jugements pour se définir lui-même, acteur de sa propre production artistique dans le champ de l'art vivant⁵.

L'Inspection générale de l'enseignement artistique propose cette récente définition des écoles d'art : « lieux de diversité, de pluralité, d'inquiétude et d'expérimentation. Elles sont des espaces de rencontres, d'enthousiasmes, de débats, de conflits où l'on tente toujours de parier pour du sens. Elles sont l'endroit d'un fonctionnement et d'un savoir sans cesse questionnés, faisant du détour fictionnel une démarche essentielle, etc. L'enseignement qui y est mis en œuvre est d'emblée fondé sur l'expérience. L'école d'art est avant tout un lieu de travail, lieu d'apprentissage (au travers de la pratique artistique) d'une connaissance émotionnelle du réel et d'une plasticité intellectuelle. L'école d'art a une fonction utopique incompressible : elle est le lieu où la culture se commente, se dialogue, se critique, s'expérimente, se décante de tout ce à quoi le marché culturel l'oblige à se conformer⁶ ».

En France, l'école d'art est sous la tutelle pédagogique du ministère de la Culture. Il existe quarante-cinq écoles régionales et municipales, huit écoles nationales en région et trois écoles nationales supérieures.

L'école municipale de Marseille propose actuellement un cycle court et un cycle long. Les études débutent par une année commune. C'est à la fin de la deuxième année que l'étudiant choisit son orientation vers un des trois cycles longs de spécialisation : Art, Communication, Design. L'élève doit comptabiliser un certain nombre d'unités de valeur et présente à la fin de la troisième année

⁴ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p.299 à 323.

⁵ Sur la question des évaluations dans l'école d'art : Claire Ayard, *La construction de l'identité d'artiste, formation et insertion sociale, les arts plastiques à Marseille 1968-1998*, travail de doctorat en cours, E.H.E.S.S, Marseille.

⁶ *Les écoles d'art en France, éléments et données pour un état des lieux, pour un projet à bâtir*, Paris, délégation aux Arts Plastiques, Inspection générale des enseignements artistiques, 1997.

une exposition de son travail devant un jury composé de personnalités du monde artistique et d'enseignants d'autres écoles en vue de l'obtention du Diplôme national d'arts plastiques (DNAP). A l'issue de la cinquième année, l'élève confronte la présentation de son travail à un jury en vue de l'obtention du Diplôme national supérieur d'études plastiques (DNSEP).

L'école de Marseille assure également une formation artistique par le biais de cours périscolaires dans différents quartiers de la ville.

Elle a été successivement dirigée par Elie-Jean Vezien de 1942 à 1961, François Bret de 1961 à 1984, Bernard Tournois de 1985 à 1987, Georges Touzenis de 1987 à fin 1990, Norbert Duf(f)ort, puis par Michel Enrici depuis 1994, encore en fonction aujourd'hui.

A Marseille, cette institution a beaucoup changé de nom depuis les années 60. Au temps de sa localisation place Carli, elle s'appelait l'école des beaux-arts de Marseille. Quand elle a déménagé en 1968 sur le campus de Luminy, on a davantage usé de l'appellation d'école d'art ou plus précisément d'école d'art et d'architecture jusqu'en 1978 quand les directions beaux-arts et architecture de l'école ont été séparées. Le terme trop académique de « beaux-arts » a été abandonné pour marquer la rupture avec l'enseignement précédent. Puis en 1988, elle est devenue l'école supérieure des beaux-arts de Marseille, le baccalauréat est exigé depuis la réforme et c'est aussi cette année qu'est créé un troisième cycle, le post-diplôme international. Elle veut ainsi légitimer sa place parmi celle des établissements d'enseignement supérieur.

Les transformations pédagogiques survenues la même année au sein de cette école vont être analysées à partir du croisement des effets des réformes de l'enseignement artistique décidées, par l'Etat depuis 1973, avec ceux de l'histoire locale ; étant donné, l'importance à Marseille de l'engagement de certaines personnalités du monde artistique et du monde politique en faveur du développement de l'art vivant. L'objectif étant ainsi de comprendre l'incidence de son fonctionnement sur le champ artistique local.

Les prémisses des transformations pédagogiques dans l'histoire locale : la construction de l'école d'art de Luminy (sous-titre)

La lecture de documents d'archives concernant l'école des beaux-arts, alors située place Carli dans des locaux construits sous Napoléon III⁷, révèle d'énormes difficultés matérielles (manque de place et de lumière, locaux défectueux) mais surtout une certaine médiocrité du côté des enseignements, une « routinisation » et une « insuffisance » chez certains. Les commentaires des inspecteurs montrent combien le modèle d'enseignement ne convient plus, ils proposent « *d'interdire la copie de plâtres dépourvus de qualités artistiques au profit de copies de formes simples (fruits, fleurs, animaux vivants de préférence)*. »⁸

Ces traces mettent au jour le triste état de l'enseignement artistique à Marseille avant les années 60. En 1961, François Bret, peintre, arrive à Marseille pour prendre la direction de l'école des beaux-arts. Gaston Defferre, Maire de Marseille l'a prié de passer le concours de directeur après avoir entendu parler de son enseignement à l'école des beaux-arts de Nice depuis 1950. Il succède donc à Elie-Jean Vezien, partant à la retraite en 1961. A la suite de sa nomination François Bret entreprend l'analyse de la situation de l'école afin de remettre un rapport au maire et à l'inspecteur général de l'enseignement artistique. « *Le problème numéro un était un problème de locaux. Les locaux construits sous Napoléon III étaient inadaptés à un enseignement plus dynamique et plus actuel que je voulais faire dispenser, car l'école était encore empreinte de classicisme, un pompiérisme dix-neuviémiste qui ne correspondait pas aux aspirations de la jeunesse* »⁹.

La construction d'une nouvelle école d'art (sous-sous-titre)

⁷ Rapports d'inspection depuis 1945, notes et lettres du directeur, délibérations municipales.

⁸ Rapport d'inspection de Roger Marx, 10/01/1951. Angélique Schaller, *Le contexte de l'œuvre peinte dans les années 50 à Marseille*, mémoire de maîtrise d'histoire, université de Provence, 1992.

⁹ François Bret, entretien inédit par Claire Ayard, 1988.

S'imposaient donc en priorité d'autres locaux. Et c'est grâce à André Malraux, ministre des Affaires culturelles et Gaétan Picon, directeur général des arts et des lettres que François Bret obtient une subvention de 50 % du montant total, de la part de l'Etat pour la construction d'une nouvelle école. La mairie finançant l'autre moitié, l'établissement est construit en un an et demi sur le site de Luminy. C'était à ce moment-là le seul terrain disponible, correspondant aussi à l'époque, au modèle des universités américaines écartées des villes, isolées en pleine nature. Lors de l'inauguration de la nouvelle école d'art en octobre 1968, François Bret déclare « *c'est dans les perspectives d'un enseignement rénové, vivant, tourné vers l'extérieur et vers l'avenir que nous avons travaillé déjà... C'est aussi dans le but de combler le fossé qui existait entre l'enseignement et la création contemporaine que nous avons mis en place un enseignement plus libre, et c'est dans le but d'abattre les cloisons qui séparaient les élèves architectes des peintres et des sculpteurs que nous tentons de leur faciliter les contacts et de les faire travailler ensemble afin qu'ils prennent dès l'école l'habitude de le faire naturellement dans la vie et qu'ils parlent le même langage.* »

Dans son discours, Gaston Defferre invite les élèves à « *s'engager dans la vie politique pour faire la société de demain, il ne faut pas que votre rôle soit exclusivement technique mais qu'il soit aussi d'action... Il n'est donc pas possible d'attendre que la transformation de la société soit devenue effective pour modifier les méthodes d'enseignement. Il faut donc dispenser un enseignement pluridisciplinaire, il faut vous offrir toutes les possibilités, (...) que l'enseignement artistique et technique soit aussi sociologique, politique, économique, philosophique. Cette ouverture d'esprit, c'est l'avenir de Luminy.* » C'est un discours politique enthousiaste qui proclame la rénovation des enseignements artistiques dans cette école toute neuve. Les événements de mai 1968 ne sont pas loin et personne ne l'ignore. François Bret a engagé ses idées de modernisation de l'enseignement et il tient à les mettre en application, d'autant plus qu'il bénéficie du soutien bienveillant du maire. Il y a à ce moment-là à Marseille un engouement et une croyance en des changements nécessaires et possibles du côté de l'école d'art.

Avant de poursuivre l'étude du cas particulier de l'école d'art de Marseille, une présentation des multiples transformations dont l'école d'art fut l'objet depuis le XIX^e siècle semble nécessaire.

Histoire des réformes de l'enseignement artistique, une représentation officielle de la formation des artistes (sous-titre)

La question de l'enseignement de l'art est à situer dans une perspective historique. L'enseignement artistique a été sujet à de nombreux remaniements ministériels depuis 1973. En effet, tout au long du XX^e siècle, les écoles d'art vont subir des réformes profondes pour s'adapter aux transformations de la production artistique. Rappelons que la création de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture date de 1648. Sur décision royale, elle exerçait le monopole de l'enseignement artistique en formant des élèves selon une doctrine artistique. Elle imposait ainsi une vision de l'art et influençait directement la création et le goût dominant. L'Académie des beaux-arts fut créée en 1816 et décidait de l'enseignement officiel par le biais des Ecoles des beaux-arts afin de perpétuer la tradition. Signée Napoléon III, une réforme importante survient en 1863, suite à de nombreuses polémiques à l'encontre du pouvoir de l'Académie et de l'art français. Le ministère des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts décide une centralisation administrative des écoles et nomme désormais le critère enseignant, il redéfinit les modalités de la formation artistique en établissant de nouveaux critères scolaires, déclarant une nouvelle attente : la notion d'originalité. En 1879, l'Etat renforce son contrôle de l'enseignement artistique par des réformes annulant la méthode académique de reproduction pour favoriser un traitement plus individuel des sujets. En 1895, de nouvelles réformes transforment les contenus d'enseignement pour les adapter à la révolution industrielle et technologique. On introduit donc des disciplines scientifiques et des formations en art appliqué tout en structurant le cursus scolaire en trois niveaux.

Puis survient la période historique où le monde de l'art connaît une scission entre les académismes et les avant-gardes. D'autres projets d'enseignement apparaissent alors, comme celui de faire école. C'est le début des années 1910-1920 et l'élan moderniste s'empare d'écoles comme le Bauhaus pour croire à l'utopie de l'invention d'une nouvelle tradition esthétique¹⁰.

Ces aventures sont de courtes durées, mais elles posent des questions de fond sur le rôle de l'école d'art dans la formation des artistes au XX^e siècle. Car, l'école va devoir désormais s'associer à l'apparition de nouvelles formes artistiques.

Les réformes de 1973-74 de l'enseignement artistique (sous-sous-titre)

Les réformes de l'enseignement de l'art traduisent toujours une volonté et un besoin de réajuster l'enseignement à l'actualité artistique. Elles signalent donc l'inadéquation récurrente de la formation à la réalité de la production artistique et aux besoins de la société. La lecture attentive et critique des réformes qui jalonnent l'enseignement artistique depuis 1973 pose d'une part la question du rôle de l'état dans l'établissement des modèles pédagogiques mis en œuvre dans les écoles d'art et d'autre part la fonction de l'école et la finalité de l'enseignement artistique : produire des artistes ?

Quelles conceptions de l'art et des artistes peut-on lire à travers les textes de ces réformes ? Quel type de relation l'art doit-il entretenir avec la société ? Et en conséquence, quelle fonction sociale attend-on de l'artiste ? Quel rôle l'Etat assume-t-il envers les artistes ?

Toute réforme pédagogique suppose sans aucun doute un changement idéologique dans le domaine du savoir et des comportements. L'idéologie intellectuelle, sociale et politique des années 1960-70 véhiculée par des revues comme *Tel Quel*, *Art Press* ou *Peintures cahiers théoriques* exerça une forte influence dans les formations artistiques.

Les événements de 1968 ont bouleversé l'organisation de la formation dans les écoles des beaux-arts et ont provoqué la contestation du système académique de la copie : la créativité est apparue comme une revendication majeure. Ils ont préfiguré la réforme de 1973. André Malraux, alors ministre des Affaires culturelles, avait même envisagé en novembre 1968, étant donné ce constat d'écart entre le système pédagogique et les formes de l'art vivant, la suppression des écoles d'art au profit d'un renforcement des arts appliqués complété par la création d'un institut de l'environnement. Les répercussions de mai 68 ne sont en fait inscrites au niveau de l'enseignement de l'art et par la voie officielle qu'aux rentrées scolaires 1973-1974, soit cinq ans après.

Les réformes de l'enseignement artistique sont établies par l'Inspection générale de l'enseignement artistique du ministère de la Culture (à l'époque Ministère des Affaires culturelles). La grande réforme des écoles d'art au XX^e siècle s'intitule « formation nouvelle du cycle de spécialisation département Art » et porte sur la rénovation totale de l'orientation du « département art » des écoles d'art de province en 1973. Elle décide une réadaptation des écoles aux multiples modes d'expression artistique en déterminant une nouvelle composition du corps enseignant, ouvrant l'équipe des professeurs à des plasticiens représentants de tendances et courants différents de l'art contemporain. « *Il est apparu qu'aujourd'hui, l'art n'était plus resserré en quelques moyens d'expression privilégiée comme il l'était il y a peu encore, en se manifestant par les techniques de la peinture, de la sculpture, de la gravure (...). Utilisant sans cesse des moyens d'expression nouveaux, il fuse de toutes parts et s'exprime par l'intermédiaire de n'importe quelles techniques, soit répertoriées parmi les techniques traditionnelles, soit appartenant au registre des technologies avancées, à moins qu'elles ne soient des techniques si anciennes que la tradition même ne les avait pas retenues (...). Il s'agit donc d'admettre que tout est envisageable*¹¹ ».

¹⁰ Sur cette question, voir Yves Michaud, *Enseigner l'art*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1993.

¹¹ Décrets : *formation nouvelle du cycle de spécialisation « département art », année scolaire 1973-74*, circulaire n°3, ministère des Affaires Culturelles, Inspection générale de l'enseignement artistique, enseignement de l'Architecture et des Arts Plastiques, 14 septembre 1973.

L'esprit général tient à proposer au sein du département Art « *une pédagogie expérimentale telle que sa nature le veut, c'est-à-dire une recherche artistique sans contrainte professionnelle.* » Elle doit permettre ainsi « *l'expérimentation la plus large des moyens d'expression contemporain (...)* informer en permanence, favoriser le choix des techniques en dehors des schémas figés, aiguïser la curiosité et le goût de la manipulation inventive, surtout développer le choix en profondeur des moyens d'expression propres à chacun et révéler l'authenticité de la personnalité, hors des normes académiques et des modes. »

Cette réforme importante est suivie par une autre datée du 7 janvier 1974, introduisant l'enseignement de la culture générale dans les écoles d'art. Elle recrute de nouveaux enseignants en lettres, philosophie, histoire de l'art, langues, des documentalistes-bibliothécaires, etc. Animé par un souci d'ouverture, cet enseignement de culture générale doit aider les élèves « *à acquérir un état d'esprit apte à s'interroger, à se documenter (...)* car l'objectif général est à long terme de « *créer et d'entretenir une curiosité d'esprit permanente développant l'imagination intellectuelle et plastique*¹² ».

La constitution d'une équipe pluridisciplinaire développe des conditions favorables à un dynamisme de travail et de recherche. Celle-ci propose des repères pluriels et mobiles, rompant ainsi avec l'immobilisme du repère unique du maître, cher aux anciennes académies de peinture et de sculpture.

La réforme de 1988 (sous-sous-titre)

Elle propose un aménagement de la réforme de 1973. C'est une réforme de réactualisation. Il est réaffirmé que les écoles d'art sont des lieux de « formation à la création ». Au profit d'un « découloisnement », la notion de département disparaît, remplacée par des options. L'étudiant peut disposer de passerelles entre les différentes options. L'enseignement d'environnement s'intitule désormais design ou design/cadre bâti pour le cycle court. L'apprentissage des techniques et des bases du langage plastique est réévalué. L'enseignement de culture générale est renforcé et l'apprentissage d'une langue étrangère devient obligatoire. Le DNAP (diplôme national d'arts plastiques) sanctionne désormais trois années de formation. Le jury du DNAP sera constitué de trois membres, un représentant de l'école et deux représentants du ministère (au moins un venant d'une autre école.) Enfin, le recrutement est défini autour de trois épreuves et le baccalauréat devient obligatoire¹³ (sauf cas de candidature soumis au jury d'admission).

La réforme de 1997 (sous-sous-titre)

Elle instaure une première année « propédeutique » commune à tous les étudiants et définit un programme d'enseignement au sein duquel l'élève doit « *améliorer sa capacité de travail et de recherche, développer ses capacités d'analyse et imaginer sa relation au monde.* ». L'élève est évalué en contrôle collectif en milieu d'année et subit un examen en fin d'année. A la fin de la deuxième année, l'étudiant doit choisir une option parmi art, communication et design. Les étudiants peuvent circuler entre différents « Ateliers de Recherche et de Création » nouvellement créés. Ceux-ci réunissent plusieurs enseignants autour d'un projet proposé aux élèves de manière à leur proposer un parcours plus individualisé et plus mobile.

¹² Décrets : *Culture Générale dans les écoles d'art, année scolaire 1974-75*, circulaire n°5, ministère des Affaires Culturelles, Inspection générale de l'enseignement artistique, enseignement de l'Architecture et des Arts Plastiques, 7 janvier 1974.

¹³ Décrets n°88-1033 du 10 novembre 1988 portant sur l'organisation de l'enseignement des arts plastiques dans les écoles nationales, régionales et municipales d'art habilitées par le ministre chargée de la Culture.

Les intentions de cette réforme visent à mieux adapter les textes de 1988 au contexte général de l'art contemporain. Elle cherche à faciliter l'insertion professionnelle des étudiants dans le domaine artistique et para-artistique en reconsidérant la question des options et des spécialisations¹⁴.

Les points qui suivent propose d'observer, à Marseille, les effets de ces différents remaniements au sein de l'école d'art. Il s'agira nécessairement de croiser les attentes nationales avec leurs inscriptions dans le contexte local particulièrement favorable au changement pédagogique étant donné la présence d'acteurs engagés dans l'art contemporain. Ce sont surtout les années 1970-1990 qui seront étudiées car, elles marquent le changement considérable du champ artistique local.

L'application de la réforme de 1973 à l'école d'art de Luminy : la constitution d'une équipe d'artistes-enseignants¹⁵ (sous-titre)

François Bret cumule les deux fonctions de direction pour l'école d'art et l'école d'architecture (1961-1984). « *Diriger consiste surtout à déléguer* » dit-il.

Il s'agit d'assurer l'ouverture de l'école en sollicitant des intervenants extérieurs. Les enseignants sont recrutés sur concours, le directeur fait également appel à des candidatures. Le système des vacances et des « artistes visiteurs » permet d'inviter librement des intervenants ponctuels. Il fait appel à Claude Viallat qui arrive à Marseille en 1973 après avoir quitté d'abord les Beaux-Arts de Limoges où il était professeur depuis 1967, puis ceux de la Seyne sur Mer. Impossible de ne pas mentionner l'essentiel des idées proches du groupe supports-surfaces pour introduire Claude Viallat et présenter un aperçu des préoccupations artistiques de l'époque. On pourrait d'ailleurs rapprocher le radicalisme de ses questions autour de la peinture de sa pratique pédagogique, des libertés qu'elle engage et des attitudes qu'elles supposent. Dans un curriculum vitae rédigé par C. Viallat lui-même, retrouvé dans les archives de Luminy, apparaît un commentaire au fil des années des expositions, rencontres et textes qui ont compté pour lui depuis 1966. Il élabore un « sens du travail » attaché surtout à l'évolution de ses manipulations techniques. « *Mise en évidence du tableau-montage, châssis-toile comme scène et mise en scène de la peinture (...) déconstruction de la structure importante du support. Analyse des différents éléments, travail systématique des éléments séparés : toile = tissu = matériau souple, châssis = bois = matériau dur. Analyse et travail sur tous les problèmes sous-jacents : tissage, trame, nœuds, capillarité, diffusion, montage, clouage, ligature (...) retour aux éléments premiers, gestes élémentaires. Travail sur l'élasticité et la décoloration, sur la mise en circulation et la vente de la peinture*¹⁶ ».

Dés l'été 1966, Claude Viallat met en application quantité de variations autour de cette forme en haricot ou osselet devenue aujourd'hui sa marque. Ses empreintes s'appliquent sur tous supports (toiles, papiers, tissus imprimés, draps, etc.). L'impression recto-verso amène d'autres ouvertures comme le pliage, la superposition, la répétition et entraîne une réflexion sur d'autres façons de présenter la peinture. L'application de la couleur sur le support apparaît comme une assimilation des recherches de Matisse sur la fusion de la couleur et du dessin au profit de la forme. L'ensemble des solutions extrêmement radicales adoptées par les membres du groupe supports-surfaces au cours du milieu des années 60 et du début des années 70 : absence de composition, inutilité du châssis, confusion figure-fond à travers l'absence d'image correspond d'après Bernard Ceysson à « *l'interrogation d'un certain nombre d'artistes sur leur propre statut, sur les possibilités de peindre après ce qui avait été proposé par le Nouveau Réalisme et après l'extrémisme de BMPT. Comment était-il possible de renouer avec un projet de peinture ? Je crois que ce débat-là a d'abord eu lieu parmi les gens du très éphémère groupe Supports-Surfaces*¹⁷ ».

¹⁴ Arrêtés des 6 mars et 10 juillet 1997 relatifs à l'organisation des études conduisant au DNAT et au DNSEP

¹⁵ Pour le recueil de témoignages sur les nouvelles pratiques des artistes-enseignants : Claire Ayard, *Regard sur la situation des arts plastiques à Marseille 1968-1989, suivi de Marseille-Jean-Claude Ruggirello-Richard Baquie*, maîtrise arts, université de Paris VIII, 1989.

¹⁶ *Curriculum Vitæ* de Claude Viallat, 1973, document inédit, archives des beaux-arts de Luminy.

¹⁷ Bernard Ceysson, interview Art Press, n°132

De nombreuses personnalités ayant appartenu à supports-surfaces ou travaillant en connivence avec le projet des pratiques déjà évoquées ont enseigné ou continuent de le faire dans des écoles d'art du sud de la France car, souvent originaires de cette région. Ces artistes développent une réflexion sur la notion d'œuvre et adoptent un regard analytique et théorique sur la pratique de la peinture. Leur présence dans les écoles d'art s'explique aussi par leur facilité à construire un questionnement sur la pratique artistique. « *A l'époque les gens qui faisaient de la sculpture passaient des diplômes de peintre (...) tout se nommait peinture. La peinture avec le paradoxe du terme, était dominante comme formulation, comme concept de pratique, même quelqu'un qui écrivait passait un diplôme de peinture, actuellement on dirait un diplôme art. Pour la peinture, il y avait ou des atypiques complets, ou ceux qui étaient le plus proche d'une espèce de turbulence d'informations événementielles, ce qui se passait en France, aux Etats-Unis, à l'époque c'était assez dominant, c'était un esprit très post minimal, il y avait une peinture qui était très sur la réserve, sur la retenue, sur l'économie... Il y avait des gens qui étaient le plus attentifs et qui comprenaient bien qu'il se passait quelque chose dans l'art, dans la définition de l'œuvre, ce n'était pas forcément une influence, mais c'était un mode d'accès à une espèce d'actualité de l'œuvre qui était à la fois pertinent, juste et critiquable, mais c'était un ensemble très vivant, c'était une définition conceptuelle de l'œuvre d'art, de ce qu'elle veut dire, de sa relation au sciences humaines, donc c'était très pertinent. Sinon ceux qui étaient atypiques étaient ceux qui ne se mettaient pas du tout dans ce paramètre-là et s'activaient dans leur coin, ils étaient singuliers par un refus qui était dommageable d'une certaine manière, parce que toute cette actualité qu'il y avait autour d'un esprit post-minimaliste était quand même très très riche, c'était à la fois post-Fluxus, post minimal, cette espèce d'attitude qui était propre à la fin des années 70, au milieu et à la fin des années 70*¹⁸ ».

Claude Viallat est rejoint par Joël Kermarrec en 1974 (il quittera alors son poste d'enseignant pour les arts plastiques à l'université de Paris VIII, Vincennes en 1975). dans l'équipe de professeurs du département art, il est le seul représentant d'une pratique picturale tournant autour de la figuration (de la figuration et sa disparition). Sa position relève d'une distance critique jouant à dérouter le commentaire et le déchiffrement par l'entretien d'une ambiguïté objet-espace (figuration brouillée, gommée, inachevée, ne laissant que des traces de son apparition, hantée par les références à l'histoire des mythes et de la peinture. Pierre Gaudibert le présentait en 1971 comme celui qui occupait « *une position originale à l'intérieur d'un courant encore mal formulé et profondément actuel, que l'on pressent dans les préoccupations aussi bien de peintres que de sculpteurs et d'objecteurs, à la recherche d'une jonction - ou d'une synthèse - entre le surréalisme, le pop art et l'op art (par exemple cette violente réaction que fut le funk art de la côte ouest des USA contre le minimal art toujours si mal connu en Europe)*¹⁹ ».

Toni Grand rejoint l'école d'art en janvier 1976. Sculpteur, son travail s'élabore alors autour d'une conception de la sculpture comme pratique déconstructive et procédé de connaissance : des actions simples marquant un matériau - le bois -, produisent toutes sortes de possibilités combinatoires et d'interventions. « *Toni Grand est arrivé bien plus tard, je ne l'ai pas eu comme enseignant, il a été véritablement le prof de sculpture qui arrivait à Luminy, avant il y avait des sculpteurs traditionnels et classiques*²⁰ ». Puis arrivent Christian Jaccard en septembre 1976, Soun Gui Kim, Max Charvolen, Jean-Louis Vila, etc. L'enseignement de culture générale a d'abord été assuré par l'artiste Ben durant quelques mois en 1975, puis par Yves Michaud de 1976 à 1978, Marcelin Pleyne et de nombreux vacataires et intervenants ponctuels, Danièle Giraudy, Claude Fournet, Yves-Alain Bois, etc. assureront également cet enseignement.

Claude Viallat quitte Luminy au début des années 80 pour aller enseigner à l'école d'art de Nîmes ; Toni Grand et Joël Kermarrec partent respectivement en 1985 et 1986 et vont enseigner à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

¹⁸ Dominique Gauthier, entretien réalisé par Claire Ayard, 12 février 1998. Il fut élève à l'école d'art de Luminy de 1973 à 1976.

¹⁹ Pierre Gaudibert, *Du culturel au sacré*, Paris, éditions Casterman, 1981.

²⁰ Dominique Gauthier, entretien cit.

Les pratiques pédagogiques des artistes-enseignants (sous-titre)

Décloisonnement et circulation (sous-sous-titre)

Il n'est plus question d'avoir « ses » élèves. Le rapport d'appartenance s'efface pour donner libre cours à des échanges pluriels. Pour en finir avec la relation singulière de l'enseignant à l'enseigné, on insiste désormais sur l'idée d'une pluralité d'étudiants face à une pluralité de professeurs. Il s'agit de donner à entendre et à voir le plus de points de vue possibles. « Difficile de parler encore de maître quand il est plusieurs, n'a plus d'estrade, joue comme circulateur, avec la possibilité que ce qu'il dit soit reçu ou non²¹ ».

Les ateliers ne portent plus le nom d'un maître, les enseignants ne sont plus liés à un espace de travail et encore moins aux élèves qui l'occupent. On a recours à un « espace pédagogique sans fixité²² ».

La fin de l'atelier du maître élimine aussi le risque du vedettariat et évite que les élèves ne se précipitent tous vers l'artiste le plus renommé. Les enseignants circulent donc d'un atelier à un autre. « Ils étaient volants, il n'y avait pas d'atelier spécifique, c'est nous qui avons dit 'atelier Jaccard', 'atelier Grand' ou même 'atelier Viarrec-Kermalla', pas eux²³ » (Gérard Fabre). « Il n'y a plus de barrière entre les ateliers, les élèves circulent et peuvent se construire leurs lieux²⁴ ». Il s'agissait d'abolir les frontières entre les ateliers comme entre les disciplines (sculpture, peinture...) pour encourager l'ouverture à la pluridisciplinarité (ou interdisciplinarité). Devant un tel éventail de points de vue et d'interventions, l'élève se doit d'échapper à l'unique proposition de la répétition : « Il y avait le danger que récusaient à l'époque mes collègues, c'était le danger de la maîtrise, dire aux gens ce qu'il fallait faire : à savoir, perpétuer l'enseignement traditionnel, l'enseignement précédent²⁵ » (Yves Michaud).

L'intérêt réside dans la confrontation et l'étendue des regards propres à chaque enseignant.

- « Chaque enseignant était lui-même. La variété et les gestes artistiques en présence faisaient qu'il y avait un éventail abordable par les étudiants, compréhensible et critiquable. Il y avait une somme de choses différentes et dans cette différence, l'étudiant choisissait, prenait ce qui lui convenait²⁶ » (Toni Grand).

- « Marseille avait un avantage, c'était à première vue l'incohérence et l'opposition nécessaire, l'intelligence de s'entendre avec des avis différents. C'est ce qui a été fructueux²⁷ » (Joël Kermarrec).

- « Il y avait une grande connivence, comme la base était très amicale, la liberté de parole était grande. C'était une question de complémentarité, comme un match de football, comme un relais de parole. On se passait la parole²⁸ » (Yves Michaud).

- « Je ne sais pas si c'est une structure, si c'est une loi, une règle, en tout cas, c'est une entente. » (Toni Grand)

C'est cette entente et cette ouverture qui ont pu aider aux élèves de se situer, d'amorcer leurs propres questionnements, d'avancer dans leurs pratiques sans suivre un modèle unique. A ce sujet, les enseignants de deuxième cycle tentent d'apparaître dès le premier cycle pendant les séances de modèles vivants, afin de faire entrevoir d'autres perspectives. « On chevauchait premier et second cycle, on allait en premier cycle raconter des histoires sur le ou les modèles. Apprendre à dessiner

²¹ Yves Michaud, *La Peinture sans modèle*, préface à Luminy, ateliers de peinture de l'école d'art de Marseille, exposition du 22/09 au 28/10 1976, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

²² Joël Kermarrec, *La Peinture sans modèle*, op. cit.

²³ Entretien réalisé par Claire Ayard, janvier 1988.

²⁴ François Bret, *La Peinture sans modèle*, op. cit.

²⁵ Entretien réalisé par Claire Ayard, 16 novembre 1988.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Entretien inédit réalisé par Claire Ayard, 7 juillet 1988

²⁸ Entretien cité 16 novembre 1988.

avec des modèles vivants, Viallat parlait à partir de ce modèle vivant du rapport au sol, aux murs...moi, c'était plus l'histoire du modèle même. Que veut dire le dessin d'observation ? Dans quelle position se met-on ? Que signifie se mettre en arc de cercle, tous équidistants autour du modèle ? Que peut nous raconter cette volonté d'abêtir les gens, leur apprendre à répéter les modèles idéologiques plutôt que de regarder ce qu'on cherche dans une école d'art ? Les individualités. Faire de l'identité, pas de l'identité, les modèles, c'est ça. » (Joël Kermarrec)

Ces nouvelles pratiques ne s'inscrivent plus dans le rythme production/correction. « Cela demande un temps de parole et un type de relation qui n'est pas celui de la correction esthétique et qui est plus long. » (Toni Grand) Dans ce type de rapports multiples, « ce système d'échanges sans fixité où personne n'est là où il est » (Joël Kermarrec), les paroles s'entrecroisent de manière discontinue. « Encadrement constant et discours multiples induisent un temps pédagogique qui n'est plus linéaire, ni limité à des exercices mais un temps scandé et littéralement hétérogène, fait de temps différents, temps de travail individuel de l'élève, temps des présences et des absences des enseignants qui se succèdent ou se reprennent, temps forts ou faibles, etc.²⁹ ».

Les artistes-enseignants ne sont présents à l'école que quelques jours par semaine ou une semaine par mois. La diversité des temps de présence des professeurs s'ajoute à l'alternance des interventions, les passages dans les ateliers peuvent être individuels ou collectifs. Des propositions peuvent se compléter, se contredire, être rejetées ou entendues à plus long terme. « Il y avait la parole avec un écho qui était la vie de l'atelier. Chaque parole transmuait par l'écoute des autres et revenait ». (Joël Kermarrec)

L'attitude de l'enseignant joue du contexte collectif pour rendre l'écoute active afin que chacun puisse se réapproprié la parole, la fasse circuler et évoluer, il n'y a ainsi plus de dépendance à la voix du maître, elle est multipliée. « Quand quelqu'un commence à travailler, le travail est souvent très mince, très fluide, c'est une chose tout à fait imprécise. Ce qui est important, c'est de se pencher sur ce travail, essayer de le lire, bien le regarder et donner les clés qui sont les impressions que nous pouvons avoir sur les directions qu'il peut prendre, sur la manière dont la personne s'investit, (...) quelle est la marge de sincérité, de personnalité, (...) mais encore, cela passant par l'ensemble des enseignants analysant ce travail. Enfin, cette somme d'analyses, aussi bien théoriques que techniques, qu'esthétiques est livrée à la personne et là-dessus, le choix lui reste absolument à faire.³⁰ ».

Proche du procédé de la maïeutique, ce type d'intervention consiste à toujours pousser l'élève à se situer. Il est renvoyé sans cesse à lui-même, à son engagement personnel dans une pratique artistique. « La connaissance, ce n'est pas le savoir, pas la compilation. C'est plutôt que chacun soit vraiment là où il est, c'est qu'il sache comment il émerge dans un monde donné, comment il peut travailler ce monde. Ça veut simplement dire lucidité quant à ce monde et conscience de soi au monde, en percevant comment fonctionnent les appareillages culturels. » (Joël Kermarrec)

La pluralité des techniques (sous-sous-titre)

« L'enseignement à Marseille était plus un enseignement de réflexion que de techniques. Celles-ci étaient secondaires, soumises à la volonté d'expression ». (Joël Kermarrec) Son enseignement relevait davantage de la demande des élèves. « On n'allait pas imposer une technique qui aurait imposé un mode d'expression ». Tout s'axait en effet sur le questionnement et les techniques ne pouvaient que rester à son service. C'est l'idée qui décide du moyen à employer. Toutefois l'expérimentation de techniques variées permet d'agrandir le champ de réflexion. La diversité des approches contribue à l'évolution et démonstration d'un concept. En cela, la présence d'artistes défenseurs des projets de supports-surfaces (Viallat, Grand, Jaccard) a largement contribué à cette ouverture (eux-mêmes très engagés alors dans des démarches plastiques plurielles). « Je dis toujours que la question de la technique est une fausse question, elle est intéressante, mais ce n'est

²⁹ Yves Michaud, *La Peinture sans modèle*, op. cit.

³⁰ Claude Viallat, « Enseigner l'art à Luminy-Marseille », émission radiophonique, *Présence des arts*, France Culture, 21 septembre 1976.

pas une bonne question. Je n'insiste jamais sur une technique, les techniques s'abandonnent, se reprennent, se prolongent. Elles s'emploient quand elles sont nécessaires dans un projet, dans une pensée. Elles ne sont pas premières. Elles sont secondaires et utiles à quelque chose. Quand il n'y a pas une technique, il y a toutes les techniques. » (Toni Grand) Cette prise de position rejoint la résolution du refus d'appartenance. Il ne s'agit plus du tout d'entretenir un rapport semblable à celui de la transmission d'un savoir et d'un seul, ni d'appliquer et démontrer la maîtrise d'une technique unique. Il est indispensable d'inciter à la découverte de quantités de moyens comme d'être à l'écoute de multiples points de vue pour éviter la formation d'ensemble, le danger de la reproduction, de l'identique.

L'ouverture au monde de l'art (sous-titre)

L'examen des pratiques des artistes-enseignants au cours des années 73-85 permet de constater un nombre important d'initiatives extra-scolaires, post-scolaires (ou para-scolaires) liées très directement à des interventions du corps enseignant, mais émanant en particulier de Claude Viallat ou de Joël Kermarrec. Le rôle de l'école d'art et des professeurs n'est-il pas d'aider à des degrés différents, et non obligatoires, les élèves à une intégration sociale et une implication artistique agissant au-delà de l'école ? « Viallat considérait que les expositions étaient la continuité de l'école. L'épreuve de réalité devait arriver très vite. Kermarrec pensait cela en terme de vérification » (Yves Michaud) Toutes les actions menées pour diffuser les travaux de leurs élèves ne peuvent être énumérées ici. Leur inventaire est relativement difficile à élaborer avec exactitude. Les contacts sont parfois provoqués de façon très indirecte (ou discrète), ainsi la responsabilité de celui qui les a déterminés est à peine visible. Il arrive pourtant que leurs contributions soient plus évidentes et c'est justement là que l'on peut accuser après coup un phénomène de maîtrise. Car proposer « ses » élèves pour une exposition, c'est bien sûr révéler l'intérêt d'un travail mais c'est également attirer l'attention sur le professeur. Les élèves peuvent servir de « porte-parole ». Inversement, on peut dire que le succès des maîtres aide à exposer par intermédiaire ; on pénètre un réseau de connaissances plus facilement selon l'école d'où l'on vient, les artistes et les professeurs que l'on a connus.

Parmi les expositions directement dépendantes des actions d'enseignants, on peut mentionner en 1976, l'importante exposition de 21 élèves des ateliers de peinture de l'école d'art de Luminy-Marseille à l'ARC au musée d'Art Moderne de la ville de Paris³¹.

Cette manifestation connaît un certain retentissement médiatique et ce sont surtout les propos des enseignants impliqués (Viallat, Kermarrec, Michaud et Bret) qui déclenchent les réactions de la presse. L'exposition témoigne de la singularité de l'enseignement mené dans une école d'art de province.

Le quotidien de Paris du lundi 27 septembre 1976 consacre une pleine page à cette école « autre », située par rapport à l'élève et non par rapport au maître. Gilles Plazy dans les nouvelles littéraires du 30 septembre 1976 remarque le double intérêt d'une telle exposition : voir les travaux de jeunes créateurs de province et aborder les questions de l'enseignement des beaux-arts. Il finit par insister sur le paradoxe de l'enseignement artistique ne préparant pas à gagner sa vie même s'il aide à s'engager dans une aventure. Il ajoute que Kermarrec et Viallat, en connaissance de cause, ont comme métier le professorat et non la peinture « car la peinture est rarement une sinécure ». Geneviève Breerette, dans Le Monde du 26 octobre 1976 décèle dans cette exposition quelques « tics ou une certaine propension à tourner autour du support de la peinture ». Elle estime toutefois que ces productions dégagent suffisamment de « responsabilités et d'autodétermination » pour écarter toute idée d'académisme dans les enseignements de Kermarrec et de Viallat ». Elle énonce alors les nouveaux principes : la notion de travail toujours inachevé, la quête ouverte (...) pour finir par constater que ces innovations en matière d'enseignement artistique se doivent d'être assumées

³¹ Luminy, ateliers de peinture de l'école d'art de Marseille, 22 janvier au 28 octobre 1976, musée d'Art Moderne de la ville de Paris avec Asplanato, Bohin, Boyer, Brunon, Chapuis, Degay, Delpeuch, Di Sarro, Donnat, Duquesne, Erikson, Fabre, Gasnault, Gauthier, Janni, Jolivet, Laroche, Loigne, Parodi, Ikawa, Thibaudin.

en nombre si elles veulent résister au monopole des structures traditionnelles. Elle mentionne d'ailleurs l'existence en province de peintres « nouvelle manière » qui isolés, sont neutralisés par un enseignement traditionnel régnant à 99 %. Enfin, dans Le Provençal du 12 septembre 1976, Jean Boissieu fait le lien avec l'exposition de la galerie Athanor et insiste sur la qualité du directeur de l'école, François Bret. Il annonce cette exposition comme « heureuse et significative ».

La galerie Athanor (sous-sous-titre)

Peu de temps avant en effet, la galerie Athanor dirigée par Jean-Pierre Alis, située 11 boulevard Onfroy à Marseille avait présenté 3 X 7 peintres : trois expositions de quinze jours montrant des travaux d'élèves de l'école d'art de Marseille mélangés à ceux de jeunes parisiens : Boyer, Erikson, Di Sarro, Fabre, Chapuis, Brunon et Pêcheur du 21 mai au 1^{er} juin, Asplanato, Laroche, Gasnault, Martin, Otto, Delfau et Peduzzi du 2 au 15 juin, Loigne, Delpeuch, Parodi, Monnier, Gauthier, Margaritis et Degay du 16 au 30 juin. C'est Yves Michaud qui signe le texte de présentation et des liens se tissent entre des jeunes artistes de Paris et de Marseille. Sous l'impulsion de Claude Viallat et Joël Kermarrec, la galerie Athanor devient un espace de rencontres et de confrontations pour des élèves et des enseignants de Luminy. Jean-Pierre Alis expose les travaux de Viallat, Kermarrec, Vila, Grand et aussi ceux de très jeunes artistes découverts par le biais de l'école d'art. La galerie Athanor est alors un véritable lieu convivial de discussions et de retrouvailles amicales.

Ces rencontres ont engagé un dynamisme certain pour une action artistique à Marseille. Elles ont déclenché des manifestations artistiques importantes et nouvelles à Marseille. Claude Viallat a organisé Marginale 74, une exposition éclatée en quatre points de la ville et les six jours de la peinture en juin 75 au stade Vallier³² ».

L'école, lieu de construction d'un réseau professionnel (sous-titre)

Les artistes-enseignants sont parfois membres de commission de jury pour des expositions ou des évaluations dans d'autres écoles. Kermarrec et Viallat sont qualifiés d'informateurs vigilants en ce qui concerne la prospection et proposition de jeunes artistes de province pour les ateliers de l'ARC en 1981/82. Kermarrec participe au comité du salon de mai à Paris. Bernard Boyer y expose en 1976 ; en 1982, ce sont Richard Baqué, Jean-Louis Delbès, Gilbert della Noce et Gérard Fabre. Kermarrec fait également partie du jury de peinture de l'exposition de la fondation Whanki (coréenne) en 1987. Elle a lieu au CNAP, rue Berryer, sont présents quelques anciens de Luminy : Sylvie Achard, Gérard Fabre, François Mezzapelle, Christiane Parodi et Anne-Marie Pêcheur. En septembre-octobre 1987, au CREDAC, centre d'art contemporain à Ivry sur Seine, l'exposition dates de péremption réunit six jeunes artistes venus de Luminy : Frédéric Clavère, Gérard Giachi, Guy Giraud, Yannick Gonzalez, Gou Hy Jeong et Thierry Thoubert. L'exposition est réalisée grâce à l'initiative de Kermarrec et de l'association Mode de Paris à Marseille. Elle a aussi lieu au FRAC à Marseille en décembre. Les textes du catalogue sont de Frédéric Valabrègue.

L'énumération des actions des enseignants en faveur d'une insertion des élèves dans le monde des expositions est très incomplète. Il faudrait observer de près les parcours professionnels des élèves issus de l'école d'art et enquêter sur leurs modes d'introduction et de circulation dans les réseaux du milieu de l'art, c'est là l'objet d'une autre enquête. On remarque néanmoins combien une introduction rapide dans la vie professionnelle est souvent dépendante des volontés et des possibilités des enseignants. L'école participe donc inévitablement à l'indispensable réseau relationnel exigé pour une carrière artistique.

Depuis 1982, une biennale des écoles d'art, Germinations propose chaque année une sélection de jeunes artistes issus d'écoles d'art. C'est une manifestation de promotion qui a lieu dans différents pays d'Europe.

³² En ce qui concerne les associations et la galerie Athanor, se reporter aux chapitres s'y rapportant.

La création à Marseille d'une année supplémentaire de troisième cycle en 1988, par le directeur Georges Touzenis, offre encore plus directement à des jeunes artistes sélectionnés, une multitude de moyens et de rencontres. Elle place aussi l'école à un niveau de compétition internationale.

La galerie de l'école d'art de Marseille ouvre en mars 1989, elle est située dans le centre ville et peut être considérée comme un espace pédagogique tout à fait légitime. Elle accueille des expositions d'artistes invités, d'artistes-enseignants ou des travaux d'élèves et elle inscrit une présence de l'école dans la ville.

Les effets de la réforme de 1973 à Marseille (sous-titre)

La réforme de 1973 fait surgir l'ambition de former des artistes au sein d'écoles d'art de province. La volonté de faire venir les artistes dans les écoles d'art a permis le partage de leur expérience de la création. Cette volonté a construit des conditions de production de croyance en une carrière artistique pour les élèves de l'école d'art inscrits dans le département Art. Les années d'apprentissage à l'école d'art leur ont ouvert ou confirmé la perspective de devenir artiste malgré toute la difficulté et le risque que cet engagement suppose. A Marseille, les premiers effets de cette réforme se font sentir dès l'apparition de manifestations artistiques telles *Marginale 74*, les *Six jours de la peinture* en 1975, et par l'action en faveur des jeunes artistes menée depuis 1973 par Jean-Pierre Alis directeur de la galerie Athanor. Le militantisme de Viallat pour une action artistique en province a été relayé par des acteurs locaux et s'est inscrit dans la ville.

Mais c'est surtout l'engagement des anciens élèves de l'école d'art dans une action associative qui marque le plus les bénéficiaires d'un enseignement rénové à l'école d'art de Luminy. L'école a produit des acteurs agissant en faveur de l'art à Marseille. Depuis 1975, ceux-ci s'installent dans la ville pour mettre en place les modalités nécessaires à leurs projets artistiques³³. Les années 1980 sont les plus remarquables, elles concentrent une quantité de manifestations qui reconnaissent à Marseille un nombre important de jeunes artistes. Marseille attire l'attention et le regard de professionnels de l'art : *Marseille 10 ans de création 1970-1980, collections du musée Cantini* en 1980, *Communication Art Région* à Créteil en 1980, *midi et demi* à Avignon en 1981, *Lieux d'artistes* à Marseille en 1982, *Marseille Art Présent* à Marseille en 1983, etc. C'est en France le début de l'apparition sur la scène de l'art d'artistes sortis des écoles de province : Sète, Saint-Etienne, Marseille (Combas, Di Rosa, Favier, Piffaretti, Laget, Giorda, Gauthier...)

Une nouvelle politique culturelle nationale se met en place en France dès 1981 avec Jack Lang, ministre de la Culture. Les arts plastiques connaissent alors un soutien considérable. La décentralisation culturelle en région a largement contribué depuis 1982, à la mise en place des conditions de soutien et de développement des initiatives artistiques et culturelles. A Marseille, grâce à ce nouvel élan politique déterminé à soutenir l'art vivant, une infra-structure se développe en faveur de cette nouvelle population d'artistes³⁴.

Le centre d'art l'Arca dirigé par Roger Pailhas ouvre ses portes en février 1983. Il défend une politique de diffusion de l'art contemporain local, national et international.

La municipalité de Marseille met en place une structure administrative, support de sa nouvelle politique culturelle en 1986. Dominique Wallon, collaborateur de Jack Lang, ministre de la Culture, est nommé directeur des Affaires Culturelles de Marseille, il est chargé de constituer une équipe pour mener une politique culturelle municipale. Il institutionnalise l'action culturelle municipale en répartissant les interventions à une équipe constituée de chargés de mission. En janvier 1988, est créé le poste d'interlocuteur municipalité/artistes occupé par Christine Breton, chargée de mission pour l'art contemporain. Le rôle consiste à surtout aider à la production, entendre et répertorier les

besoins des artistes, tâcher d'apporter un soutien financier à la réalisation de projets, favoriser la quête d'un atelier, défendre les dossiers en commission, etc.³⁵

L'Etat et les pouvoirs publics territoriaux se retrouvent donc aux deux extrémités du champ artistique. Ils participent à la formation des artistes dans les écoles d'art et améliorent leurs conditions d'existence par le biais de l'aide au projet, l'achat de leurs œuvres (FRAC, musées, commandes publiques...), leur diffusion dans son réseau d'institutions, ou encore par leur embauche directe dans ses propres institutions (écoles d'art, ateliers de pratiques artistiques dans l'enseignement secondaire, interventions artistiques dans le cadre du développement social). L'Etat et les instances culturelles municipales et régionales se substituent de plus en plus au marché de l'art, devenu une source insuffisante, voire inexistante de revenus pour la majorité des artistes. Marseille se présente comme le terrain d'observation idéal pour la mise en application et les effets des politiques d'enseignement artistique et des politiques culturelles ministérielles. Les transformations du champ artistique local sont ici particulièrement dépendantes des directives nationales en faveur de l'art et des artistes ; même si bien entendu des acteurs locaux ont largement contribué à construire et développer le réseau de l'art vivant à Marseille.

Un recrutement local d'artistes-enseignants (sous-titre)

L'équipe actuelle d'artistes-enseignants de l'école d'art de Marseille compte de nombreux anciens élèves : Bernard Boyer, Jean-Louis Delbès, Piotr Klemensiewicz, François Mezzapelle, Richard Monnier, Anne-Marie Pêcheur, Jean-Claude Ruggirello, Gérard Traquandi, Gilbert Vialle, Anita Molinero. D'autres anciens élèves interviennent en tant qu'artistes-enseignants dans les ateliers périscolaires de l'école mis en place par François Bret. (Christiane Parodi, Pierre Chanoine, Michèle Sylvander, Yvan Daumas, Galtier, Gilles Traquini, Pierre Albert, Françoise Buadas, Bernard Briançon) ou enseignent dans d'autres écoles d'art (Dominique Gauthier, Gérard Fabre, Frédéric Clavère, etc.). La présence de ces anciens élèves de Luminy devenus enseignants dans la même école pose question. C'est un cas extrêmement particulier dans le paysage français des écoles d'art. Leur recrutement fut possible grâce à la politique d'enseignement de certains directeurs ; François Bret a voulu que d'anciens élèves puissent bénéficier d'heures de vacation pour l'enseignement périscolaire, Georges Touzenis (directeur de 1987 à fin 1990) et Michel Enrici (directeur aujourd'hui) semblent également avoir suivi cette direction de recrutement local. Mais la présence de ces anciens élèves de Luminy dans l'équipe d'artistes-enseignants s'explique aussi par leur réussite au concours national. Leur réflexion sur leur pratique artistique et la qualité de leur discours ont agi en faveur de leur réussite. Il faut dire qu'ils connaissaient en quelque sorte les codes de fonctionnement puisque eux-mêmes étaient issus d'écoles d'art et avaient côtoyé des artistes-enseignants. Doit-on se demander si l'avenir d'un élève d'école d'art est l'enseignement ? Ou bien pour un jeune artiste, le métier parallèle d'enseignant est-il devenu obligatoire ? Est-ce que la situation du marché de l'art ne permet plus l'autonomie économique des artistes ? Quel type d'influence ont donc exercé ces artistes-enseignants entrés dans les écoles à partir de la réforme de 1973 ? S'est-il instauré un modèle d'artiste-enseignant ? Peut-on alors parler de reproduction, donc de maîtrise ? Produire des artistes-enseignants, est-ce là un des effets inattendus de la réforme de 1973 ?

Conclusion (sous-titre)

Depuis 1863, les réformes de l'enseignement artistique accusent une inadaptation de la formation à la réalité de l'art contemporain. C'est pourquoi elles veulent sans cesse réajuster le contenu de l'enseignement à la réalité de l'art vivant. Les écoles d'art cherchent à rapprocher les étudiants du

³³ Se reporter au chapitre sur les associations d'artistes.

³⁴ Se reporter aux chapitres des politiques culturelles municipales et régionales pour ce qui concerne l'institutionnalisation et les structuration du champ artistique.

³⁵ Claire Ayard, *L'incidence de la formation et du développement des politiques culturelles sur la constitution et l'évolution d'un milieu artistique : les arts plastiques à Marseille 1960-1990*, mémoire de D.E.A., E.H.E.S.S Marseille, 1992.

milieu artistique contemporain. Elles influencent ainsi les pratiques pédagogiques vers une certaine représentation de ce que doit être un artiste aujourd'hui.

Depuis la rénovation de l'enseignement artistique dans les écoles d'art en 1973 et le renouvellement des enseignants, il est possible de remarquer qu'un nouveau type d'artiste est formé par l'école d'art de Marseille. En effet, la présence dans cette école de nombreux anciens élèves de Luminy dans l'équipe d'artistes-enseignants questionne la profession d'artiste aujourd'hui et sur la place du modèle d'artiste-enseignant. Mais c'est surtout l'observation des transformations du contexte de la diffusion de l'art contemporain à Marseille qui permet de mieux comprendre l'apparition d'un nouveau type social d'artiste. Une multitude d'associations d'artistes a émergé à Marseille depuis 1975 : les élèves issus de l'école d'art ont inventé une façon de s'intégrer dans la ville, en se donnant des moyens de production (partage d'ateliers collectifs) et de diffusion (programmation d'expositions dans des lieux alternatifs, édition, contacts avec d'autres artistes). Le phénomène des associations d'artistes présente un nouveau modèle d'auto-formation et d'auto-promotion pour les jeunes artistes. Le regroupement associatif se fait le plus souvent durant les toutes premières années après l'école d'art. Les associations offrent aux jeunes artistes un mode de visibilité sociale et le regard des pairs les aide à renforcer leur image et leur identité d'artiste.

La réforme de 1973 a fait naître au sein de l'école d'art de Marseille une croyance en une carrière d'artiste. Le directeur, François Bret, avait déjà affirmé la nécessité de rénover l'enseignement, il a donc accueilli cette réforme avec beaucoup de ferveur. L'école d'art de Marseille fut en France, l'une des écoles qui s'est le plus impliquée dans l'expérimentation pédagogique. Les artistes issus de l'école se sont progressivement installés dans la ville. Leur implantation a peu à peu entraîné un changement du paysage artistique. Le champ artistique local s'est modifié grâce à des mesures de développement culturel mises en place par les politiques culturelles nationales et municipales. A Marseille, l'Etat encadre ou accompagne la vie d'artiste. Il participe activement à la formation des artistes en élaborant les réformes de l'enseignement artistique et en recrutant les artistes-enseignants. Il développe des politiques d'action culturelle menée par des fonctionnaires culturels au sein de la direction régionale des Affaires Culturelles (DRAC) ou au sein du pouvoir municipal avec la nomination de Dominique Wallon (ex-directeur de la direction du Développement culturel au ministère de la Culture).

Cette année 2000-2001, un site expérimental de formation s'est créé à l'école d'art de Luminy. Il y est question de préparer les artistes à des interventions en direction de différents publics (public des scolaires, public des musées, etc.). La fonction d'animation est désormais associée à celle d'artiste. L'Etat se préoccupe des actions des artistes dans la vie publique, il prévoit désormais de les former. Ce constat, déjà pointé, montre que les nouvelles orientations sociales de la politique culturelle de la fin des années 90 véhiculaient une nouvelle représentation de l'artiste. Avec l'apparition de cette option d'animation, prolongent les interrogations concernant les attentes des pouvoirs publics en faveur d'un rôle d'artiste animateur social. Les récentes orientations de la politique d'éducation artistique de Jack Lang, ministre de l'Education nationale vont ouvrir les établissements scolaires à des artistes. L'intérêt de ces rencontres entre des artistes et des écoliers, collégiens ou lycéens réside dans la confrontation à un adulte qui cherche, questionne le sens, travaille l'expression et se positionne dans une histoire des images et des idées. L'artiste présente son univers artistique, singulièrement. La qualité de son intervention se joue dans la richesse de sa recherche et dans sa capacité à partager sensiblement son expérience. Il se distingue en cela des enseignants devant lesquels les élèves sont habituellement placés. Qu'est-ce qu'une spécialité d'animation peut apporter à un jeune élève d'école d'art ? Va-t-il désormais construire l'image d'une vie d'artiste-animateur-intervenant ? Cette formation orientée du côté des publics se fera-t-elle au détriment de la recherche artistique personnelle ? Cette nouvelle orientation scolaire survient-elle pour assurer un moyen supplémentaire d'encadrement et de garantie pour la survie économique des artistes ? La prise en charge de la carrière artistique par l'institution se poursuit. L'existence d'une telle formation dans une école d'art modifie la croyance en une carrière d'artiste uniquement engagé dans sa recherche plastique. Elle oriente discrètement la formation de l'artiste vers des actions

complémentaires d'animation et de médiation. Ne s'agit-il pas là encore, d'une entreprise de politique éducative cherchant à ajuster l'enseignement au champ artistique contemporain ?

L'institutionnalisation de la culture : le cas des arts visuels (titre)

Florence Mazzella, Angélique Schaller

(Intro)

Parler de l'institutionnalisation de culture à travers les arts visuels nous entraîne à parler de chronologie. Si l'on doit chercher la date de départ d'une politique municipale dans ce domaine, 1986 s'affiche devant nos yeux. Afin de mieux percevoir l'évidence de cette date, une description succincte des années précédentes pose un contexte dans lequel la structuration administrative et politique s'établit. Puis tout en dressant l'histoire de cette institutionnalisation, c'est le rôle de la mission art contemporain qui donne le ton. Les questions posées sont donc celles des choix, des objectifs et des applications de cette institutionnalisation pour les arts visuels. Sans évaluer à proprement parlé les conséquences de cette politique pour les arts visuels, tout au long de cet article et à la lecture de l'ensemble de l'ouvrage, celles-ci sont largement évoquées.

Les choix politico-institutionnels avant 1986 : les arts visuels : les grands absents (sous-titre)

Gaston Defferre, maire de Marseille de 1953 à 1986, définit un de ses devoirs de maire comme étant « *de propager la culture sous toutes ses formes et la rendre accessible à tous, sans distinction de classe sociale.*³⁶ » Au cours de son dernier mandat, la politique culturelle et les actions se font aux moyens de trois types de structures :

- la direction des beaux-arts gère les grands équipements institutionnels : archives municipales, bibliothèque municipale, Conservatoire national de région, école des beaux-arts, muséum, zoo³⁷ ;
- la direction des musées, de 1984 à 1986, mène une politique de rénovation, d'agrandissement, de restauration³⁸ ;
- l'Office municipal de la culture et des loisirs (OMCL) est une organisation para-institutionnelle au statut associatif (Loi 1901). La présidence est assurée par le maire et l'équipe administrative est constituée d'élus ou de fonctionnaires "mis à disposition" par d'autres services, pour gérer l'office municipal³⁹. Cette structure qui a en charge l'action culturelle ne possède pas d'équipe de professionnels culturels, ni de techniciens. La conception de la culture est d'abord sociale, puis artistique.

Pour visualiser rapidement les intérêts de la municipalité pour le domaine de la culture et des arts visuels en poids monétaire, les trois tableaux suivants (1984, 1985, 1986) indiquent les actions inscrites au budget de la Ville par ordre de priorité. La prépondérance va au spectacle vivant (théâtre et musique) et au patrimoine muséal, puis aux actions de l'O. M. C. L., lesquelles sont spécifiques et traduisent une vocation socioculturelle. L'Office s'attache à soutenir le théâtre par le biais de conventionnements et mène une politique de développement culturel auprès des marseillais.

1984

- 1) Opéra
- 2) Centre de formation lyrique
- 3) Théâtre national de Marseille

³⁶ Gaston Defferre, *Décentralisation culturelle*, Ville de Marseille, 1979.

³⁷ Ces équipements sont inscrits au *Budget 1986*. L'article sur l'école des beaux-arts détaille cet établissement, les autres équipements ne sont que cités qu'à titre indicatifs.

³⁸ L'article sur les musées évoque ces rénovations, la structuration et la politique de ce service municipal.

³⁹ «création de l'OMCL Désignation des conseillers», *Délibération n° 76/306, séance du 9 avril 1976*, extrait des registres des délibérations du conseil municipal .

4) OMCL

- opération de sensibilisation artistique en milieu scolaire
- aide aux théâtres
- conventions avec les théâtres
- aides ponctuelles à la création
- aides à la diffusion
- festivals populaires d'été

5) Théâtre le Merlan

6) Ballet de danse Rolland Petit

7) Conservatoire National de Région

8) C. P. M. A.

9) Musées :

Musée d'Histoire de Marseille, Musée des beaux-arts, Cantini, Grobet-Labadié, Borély, Vieille Charité

10) Bibliothèque Municipale

1985

1) Théâtre du Gymnase - A. Hammer

2) Théâtre du Merlan

3) Conservatoire National de Région (CNR)

4) Formation métier d'acteur

5) Théâtre National de Marseille (TNM)

6) Bibliothèque Municipale

7) Opéra

8) Centre d'insertion professionnel

9) OMCL :

- convention avec des compagnies et lieux de diffusion
- aide à la création
- mission arts plastiques (revue Mars)
- encouragement pour des initiatives culturelles

10) Rolland Petit

11) Musées :

Vieille Charité, Borély, Cantini, Longchamp, Grobet-Labadié, Musée d'Histoire de Marseille

1986

1) Théâtre le Gymnase

2) Théâtre le Merlan

3) Opéra

4) Comité des Fêtes

5) Conservatoire National de Région (CNR)

6) C.P.M.A.

7) Roland Petit

8) OMCL

- animations scolaires
- convention à des compagnies et diffusion
- Festivals Populaires
- encouragements aux initiatives culturelles

9) Bibliothèque municipale

10) Théâtre National de Marseille (TNM)

11) Musées :

Cependant, le soutien au théâtre de l'OMCL ne satisfait pas tous les directeurs de théâtre, Maurice Vinçon, directeur du théâtre de Lenche depuis sa création en 1977, s'exprime de manière à la fois véhémante et assez juste, au cours d'un conseil d'administration de l'Office : « (...) si une politique cohérente a été amorcée (par exemple avec les conventionnements) l'éparpillement des aides pratiqué afin de calmer les revendications et d'essayer de satisfaire le plus grand nombre de troupes, conduit parfois à l'attribution de sommes ridicules, qui ne permettent pas à ces équipes de vivre et de travailler, mais ne font que les encourager à poursuivre leur action dans le misérabilisme. Au lieu d'étayer solidement le développement culturel de la ville, cette politique entretient un sous-prolétariat culturel dont les produits restent inévitablement médiocres dans leur exécution.⁴⁰ »

C'est donc dans un souci déclaré de démocratisation de la culture que l'Office met en œuvre une politique de décentralisation culturelle à l'échelle de Marseille, dont quatre secteurs, puis un cinquième à partir de 1985 se dégagent. Le graphique ci-dessous montre la répartition budgétaire de l'Office où « l'aide aux théâtres est au premier rang de ses priorités afin de créer un tissu d'activités et de spectacle qui sont proposés à l'ensemble de la population.⁴¹ » Le secteur des arts plastiques n'apparaît qu'en 1985. Les deux premières années, les subventions vont aux galeries Athanor et Arca, un atelier d'art public et la revue *Mars*. La chargée de Mission, Christine Breton, en poste à partir 1988 n'aura de cesse de faire augmenter son enveloppe budgétaire puis de créer une ligne au budget Ville. Mais en 1987, malgré un quasi doublement de sa ligne budgétaire, ce secteur ne dépasse pas 4,44% du budget de l'Office. Pour ce qui est de l'animation scolaire, ce secteur va disparaître du chapitre des dépenses ; en 1987 il a baissé 46,65% par rapport à l'année précédente. En ce qui concerne le poste animations culturelles, il permet de produire des événements comme les « festivals populaires », *Marseille en fête*. En 1985, on peut lire que les Marseillais ont pu écouter « des concerts de rock, jazz, musique brésilienne ou chansons provençales, assister à des ballets de danse moderne ou folklorique, participer à des kermesses ou à des joutes aquatiques⁴²... » Les idées présidant à l'organisation de cette fête présentées par Mme Rosmini de l'OMCL : « ce sont des manifestations à caractère ludique, organisées avec la volonté de mobiliser les forces vives de chaque quartier, dont tout le tissu associatif (...) un effort d'autofinancement par les organisations est attendu les dossiers doivent être remis au siège de la fédération Léo Lagrange » Le budget représente 10,86% de l'Office à répartir sur l'ensemble des 16 mairies de secteur, organisatrices de ces manifestations. Cela laisse présager du peu de possibilités, auxquelles s'ajoute l'absence de professionnels de la culture. Ce n'est qu'en 1987 que ce budget sera exclusivement consacré à la manifestation « L'été marseillais » il subit une augmentation de 129,06%. Il s'agit d'« un renforcement des activités estivales autour du thème de « l'été marseillais », qui devrait être marqué par la promotion d'un ensemble d'activités diversifiées et ambitieuses : expositions, festivals populaires, productions théâtrales à la Vieille charité, fête spectaculaire du Vieux-Port⁴³... » A cela s'ajoute une politique de communication qui enregistre une fantastique

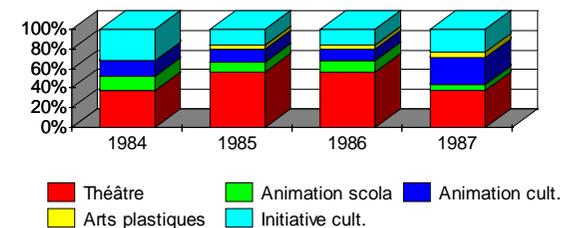
⁴⁰ Intervention de Maurice Vinçon, « Compte rendu de la réunion du conseil d'administration de l'OMC de vendredi 7 février 86 », *OMC Conseil d'administration de 1984 à 1986*, versement. 828 W article 3.

⁴¹ Il s'agit de conventions avec les théâtres, les entreprises en instances de conventionnement, l'aide à la création et à la diffusion. *note du Cabinet des Adjoints, le 15 février 1985*, dans «O.M.C. Budget 1986», versement 828 W article 4.

⁴² *Marseille Information*, n°159, mars 86, p. 4.

⁴³ *Présentation du projet de budget primitif 1987 pour les affaires culturelles*, 21/11/86, versement 857 W article 7.

augmentation de 660%, alors que pour la période de 1984 à 1986, cette part, inférieure à 1%, ne cesse de diminuer⁴⁴.



Aux côtés des grandes institutions culturelles, direction des Musées et direction des Beaux-Arts, l'office de la Culture peut accomplir sa vocation socioculturelle, mais la part du budget de l'office dans le budget principal de la ville est caractéristique de l'absence de réflexion sur le concept de développement culturel, cher à Gaston Defferre (en 1986, l'OMCL représente 7,66% du budget culturel de la Ville, soit 0,12% du budget principal). Ceci fait dire à Dominique Wallon « il y avait un provincialisme total de la vie culturelle ici, vraiment on n'avait aucune idée de ce qu'il se passait sur le plan des grandes mouvements intellectuels ou de la création (...) C'était une ville enclavée, elle l'était sur le plan culturel et ses institutions participaient à cet enclavement.⁴⁵ » Les seuls dynamismes qu'il lui reconnaît concernent la politique muséale dirigée par Germain Viatte et la diversité, la richesse du tissu artistique.

Incontestablement, ce crédit est insuffisant pour un organisme qui a l'ambition de gérer l'action culturelle sur l'ensemble de la cité. Il est impossible d'avoir une politique globale cohérente, seule la « politique de l'éparpillement » et du « coup par coup »⁴⁶ est de règle. D'ailleurs, le manque d'engagement vers le secteur professionnel de la culture entraîne de fâcheuses réductions de budget. En 1984, l'office est subventionné à 20,13% par l'État via la Direction de Développement Culturel (DDC). Or, en 1985 et 1986, l'État suspend son financement et préfère distribuer ses crédits directement aux organismes choisis. Conséquence de la politique de décentralisation, le ministère de la Culture établit les partenariats au prorata de l'investissement de la collectivité et de ses motivations. De toute évidence, la vie culturelle marseillaise s'exclut et est exclue⁴⁷ de la mouvance culturelle nationale, il y a incompatibilité des objectifs de ces deux instances.

Un changement gouvernemental trouve opportunité dans la cité phocéenne (sous-titre)

1986 est une date importante. En effet, elle correspond au niveau national aux élections législatives qui amènent le changement de la majorité gouvernementale et à l'arrivée à la municipalité de Marseille d'un nouveau maire. Tant au niveau politique qu'au niveau administratif, ce changement bouleverse le panorama culturel et permet la mise en place d'une politique d'institutionnalisation de

⁴⁴ Cette part budgétaire se limite à « une enveloppe financière permettant à l'office d'apporter une aide aux actions non subventionnées », « Presse et relations publiques » et « Frais de publicité », *OMC...*, archive citée, versement 828 W article 4.

⁴⁵ Dominique Wallon, entretien réalisé par Florence Mazzella, le 13/08/92, Marseille.

⁴⁶ Intervention de M. Vinçon, archive citée.

⁴⁷ *Rapport au conseil sur le budget primitif 1986*, dans «Office Municipal de la Culture», versement 828 W article 4.

la culture pour la ville. C'est en mars de cette même année, que Jack Lang quitte le ministère de la Culture, Philippe Léotard lui succède, tout en conservant les équipes en place. Le nouveau ministre diminue de façon considérable les crédits accordés à la direction du Développement culturel (DDC) créée et dirigée par Dominique Wallon. Trois mois après les élections, la DDC est supprimée, le ministre crée une direction de l'Administration générale et de l'Environnement culturel⁴⁸. Un mois avant sa suppression, Dominique Wallon, haut fonctionnaire diplômé de l'E.N.A., Inspecteur des Finances, quitte son poste de Directeur⁴⁹.

A cette même période à Marseille, correspond l'arrivée du nouveau maire, Robert P. Vigouroux, successeur de Gaston Defferre, décédé le 6 mai 1986. Cette année va être décisive pour la vie culturelle de Marseille. Nous devons nous attarder sur l'intérêt que porte le nouveau maire au développement culturel dans la cité. Un document postérieur à la prise de fonction de Dominique Wallon (septembre 1986⁵⁰) traduit ce souci. Le maire y affirme l'engagement de la Ville dans une politique culturelle ; « *il faut maintenant que cette ville, en prenant appui sur ce qui a déjà été réalisé, modifie son image et acquiert une renommée nationale et internationale.*⁵¹ » Pour la période antérieure, la conception de la culture se limitait aux grands équipements institutionnels et à l'action socio-éducative de l'O.M.C, il n'y avait pas la volonté de placer Marseille sur la scène culturelle nationale et internationale. D'ailleurs Dominique Wallon, interviewé dès les premiers mois de son arrivée, dit qu'« *ici chacun crée dans son coin, sans s'intéresser aux autres. Il faut dépasser les frontières, s'ouvrir aux métropoles méditerranéennes : Gênes, Barcelone, Naples, Athènes...*⁵² »

Avec le nouveau maire, Michel Pezet, troisième adjoint de Gaston Defferre, démissionne et rend à Robert P. Vigouroux les secteurs qu'il avait en délégation : l'enseignement artistique, les musées, les archives municipales, les écoles de danse et le ballet national Rolland Petit. Par ailleurs, Maître Paoli⁵³, remet la plus grande partie de ses délégations (théâtres, bibliothèques et office de la culture) au maire ; une démission refusée et négociée par un monopole qu'il garde sur les affaires culturelles et la délégation musique lyrique. Ainsi, Robert P. Vigouroux récupère tous les secteurs en délégation : les musées, l'enseignement artistique, la danse, l'architecture, OMC, etc. « *Un super Monsieur culture*⁵⁴ », Dominique Wallon, est nommé au poste de chargé de mission pour les affaires culturelles, placé dans la hiérarchie des fonctionnaires municipaux, directement auprès du maire⁵⁵. C'est par l'intermédiaire de Jack Lang qu'il rencontre Philippe San Marco, Edmonde Charles-Roux et Robert P. Vigouroux afin de « *sortir Marseille d'une politique culturelle de qualité moyenne que Maître Paoli illustre un peu.*⁵⁶ » se rappelle Dominique Wallon. Dans une note pour la préparation de l'intervention du maire, datée du 1^{er} septembre 1986, Robert Verheuge⁵⁷ récapitule la situation culturelle précédente et conclue ce propos sur la « *balkanisation* » des services de la

⁴⁸ Robert Verheuge, *Gérer l'utopie. L'action culturelle dans la cité*, Aix-en-Provence, Édisud, 1988, p.30.

⁴⁹ Dominique Wallon, entretien cité.

⁵⁰ Dominique Wallon, entretien cité et in *note à l'attention de M. le Maire, le 1.09.86*, R. Verheuge, Conseiller technique du Cabinet du maire dans "Réunions ville, réunions/ séances de travail chez M. le maire. 1986 à mai 1988", versement 857 W art. 12, p. 3.

⁵¹ O.M.C. *Conseil d'Administration du 2 décembre 1986*, archive citée, p.4.

⁵² Nicole Le Caisne, "Un Parisien à la culture", Provence-Alpes-Côte-d'Azur, *L'Express*, 31 octobre/11 novembre 1986.

⁵³ adjoint délégué chargé des affaires culturelles depuis 1970 sous G. Defferre

⁵⁴ Michèle TADDEI, "Le rendez-vous de septembre", *Le Méridional*, 29.07.86, s.p.

⁵⁵ "Marseille s'attache un spécialiste", *Le Provençal*, 23.07.86, s.p.

⁵⁶ Dominique Wallon, entretien cité.

⁵⁷ R. Verheuge est le conseiller technique au Cabinet du maire pour le domaine de la culture, des sports et du tourisme, O.M.C. *Conseil d'Administration du 2 décembre 1986*, versement 828W article 4, p. 3.

ville ; laquelle entraîne les « *saupoudrages ou les actions parfois menées en notre sein de façon presque concurrente d'un service à l'autre* ». Aussi, un paragraphe de cette note sur la « *répartition des rôles* », propose que Dominique Wallon n'ait pas un rôle cantonné à l'administratif, mais qu'il mette en place une réelle politique. Ce nouveau chargé de mission élabore donc les outils et le contenu d'une politique culturelle. S'il concentre de nombreuses délégations via le maire et l'absence de chef hiérarchie, il échoue à inscrire un poste de secrétaire général des Affaires culturelles au sein de l'organigramme municipal, ainsi qu'une direction générale des Affaires culturelles. La municipalité lui ayant toujours refusé l'officialisation de son service, ne comptant que 6 personnes⁵⁸ sur une mairie en employant 10 000, la mission des affaires culturelles s'articule autour de deux axes. Un premier est l'officieuse direction générale qui agit en véritable direction administrative. A sa tête, il place un fonctionnaire municipal chargé de son administration, Hervé Mariotti, recruté dès le début de l'année 1987. Ce service s'occupe de la gestion et de la coordination des grands équipements culturels : écoles, bibliothèques, musées... Le second s'attache à la restructuration et aux nouvelles missions de l'office de la culture. Par la suite tous les chargés de mission recrutés travaillent aux deux structures.

Dominique Wallon s'entoure de chargés de mission spécifiques. Reine Prat, formée, elle aussi à la DDC, quitte son poste décentralisé à la direction régionale des Affaires culturelles PACA. Sa tâche concernait plus particulièrement l'étude de l'accroissement des publics. Elle devient conseillère artistique des grands équipements municipaux avec des missions plus spécifiques pour le théâtre et les arts plastiques. La vague de licenciement au théâtre du Gymnase permet le recrutement de Véronique Traquand et Patrick Ciercoles pour la communication en matière culturelle. Le cinéma est attribué à Philippe Mano et Christine Breton, dernière recrutée en janvier 1988, est missionnée pour les arts plastiques, Reine Prat gardant le théâtre et la danse. L'OMCL abandonne la notion de loisirs et déménage pour s'installer dans des locaux plus vastes, rue de la République. Si l'office a toujours pour mission d'organiser des manifestations fédérant des initiatives diverses, s'il reste le gestionnaire principal des subventions municipales, il évolue quant à ses interlocuteurs : il ne s'adresse plus aux amateurs ou aux structures d'animation mais aux créateurs professionnels. Avec une augmentation de budget de 28,82% pour l'office et de 17% pour la totalité du secteur culturel, ces deux structures ont pour objectifs de « *développer, élargir, enrichir et diversifier les rapports entre les publics, les populations et la création comme patrimoine artistique*⁵⁹ ».

Comme l'exprime clairement Reine Prat, « *le fondement du travail sur Marseille se trouve dans une histoire de la politique culturelle en France qui a été la création d'une direction du développement culturel*⁶⁰ ». Le développement culturel « *signifiant l'idée qu'il y a des synergies possibles entre le travail artistique, le travail d'action culturelle et puis la vie sociale de la ville*⁶¹ » ; l'« *action* » étant différente de l'« *animation* » culturelle : « *C'était tout le travail de mise en rapport de la création artistique avec, disons, la société (...) sous-entend un travail direct de la création artistique mais fait dans certaines conditions ou certains lieux qui lui donnaient un sens plus fort de rapport à la société, en tout cas des couches ou lieux qui n'avaient, en général, pas de rapport à l'art*⁶² ». Ce concept national s'est développé à Marseille à un moment où il n'a plus d'audience

⁵⁸ Le premier en date est Robert Verheuge lequel, en décembre 86, est déplacé de son poste de conseiller technique au cabinet du maire, il devient, après le départ de M. Murat, directeur de l'office de la culture. Pour mener à bien sa mission, il n'était pas possible à D. Wallon que quelqu'un puisse être auprès du maire. M. Murat va rejoindre Me Paoli pour la décentralisation lyrique.

⁵⁹ *Politique d'action Culturelle*, « mise à jour du dossier de mars 1987 : projets pour la politique culturelle de la Ville. Le chargé de mission, Note de service, le 27 mars 1988 », p. 1.

⁶⁰ Reine Prat, entretien inédit réalisé par Florence Mazzella, Marseille, 22 et 23/3/1992.

⁶¹ Dominique Wallon, entretien réalisé par Claire Ayard, *L'Incidence de la formation et du développement des politiques culturelles sur la constitution et l'évolution d'un milieu artistique à Marseille, 1960-1990*, mémoire de DEA, EHESS, Marseille, 1992., p. 47.

⁶² Ibid. p. 46.

parisienne causé par la cohabitation : « *Lorsque François Léotard (...) fit disparaître cette direction, devenue pour la droite le symbole de la politique culturelle socialiste, il mettait fin (...) à un héritage des dernières années Malraux*⁶³ ».

En 1989, Dominique Wallon, rappelé par Jack Lang, quitte Marseille ; Maître Paoli battu aux élections remet la musique aux affaires culturelles ; Robert P. Vigouroux est confirmé dans sa fonction de maire, il répartit la délégation culture à cinq élus⁶⁴ dont deux adjoints pour les arts visuels et le patrimoine : Francis Allouch se voit attribuer l'école d'art, la danse et les espaces culturels tandis que Christian Poitevin s'occupe du théâtre, des musées, cinéma, vidéo, arts plastiques et crée la délégation de la poésie. Au niveau administration, Liliane Schauss dirige la nouvelle « mission internationale » de l'office, Didier Urbain devient « monsieur rock », tandis que Robert Verheuge prend les affaires musicales. Reine Prat suit Dominique Wallon, les autres chargés de mission restent en poste toujours au sein des deux structures. Quant à la direction, elle est confiée à Claude Domenach qui avait déjà succédé à Dominique Wallon à la direction de la maison de la culture de Grenoble en 1982. En avril 1989, il occupe encore le poste de conseiller culturel à l'ambassade de France en Israël et c'est le 1^{er} juin 1989 qu'il arrive à Marseille.

La réélection du maire a assis son autorité, les adjoints à la Culture sont investis et proches de lui, l'administration culturelle a fait la preuve de son efficacité... Autant de facteurs qui, en 1991, permettent la création de la Direction générale des affaires culturelles⁶⁵. Les relations avec l'office sont précisées dans la délibération « *évaluation des dossiers artistiques sous l'autorité du maire et des élus qui ont reçu délégation* » et le pouvoir des élus est renforcé. La direction générale des Affaires culturelles (D. G. A. C.) assure le contrôle administratif et financier des associations, compagnies et structures recevant des subventions, ainsi que tous les services municipaux et institutions culturels. Enfin, la D. G. A. C. assume des fonctions de coordination horizontale avec les autres partenaires publics (collectivités nationale et locales) ; dans les quartiers et en milieu scolaire ; les échanges internationaux... A la mort de Claude Domenach en 1991, son poste sera vacant, seul reste le directeur administratif : Hervé Mariotti qui en 1993, nommé directeur général par intérim, définit ainsi les « *cinq missions de la D. G. A. C.* » : « *le développement culturel, un rôle d'interface entre les partenaires culturels de la cité, le management culturel, un rôle de communication en médiatisant la ville par la culture et, accessoirement, organiser des manifestations* » avec comme « *directions déterminantes* » : « *la vocation euroméditerranéenne, la mutation urbaine au titre de nouveau pôle Euroméditerranée et des actions du DSU et la reconnaissance des identités communautaires*⁶⁶. »

⁶³ Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, La Documentation Française, Paris, 1996, p. 328.

Philippe Urfalino rappelle dans *L'invention de la politique culturelle* que la DDC est la réalisation d'un projet né avant 1968, au sein de l'administration centrale qui projetait de créer la direction de l'Action Culturelle restée inachevée suite au départ de Charles de Gaulle. Entre 1971 et 1973, le « développement culturel » devient le concept officiel du ministère de Jacques Duhamel et Jacques Rigaud. Puis, il est abandonné avant d'être repris en 1982 par... Dominique Wallon et un gouvernement socialiste.

⁶⁴ Christian Poitevin, 4^{ème} adjoint ; Michel Carcassone, 9^{ème} adjoint : musique, opéra, conservatoire, relation avec le CPMA ; Francis Allouch, 30^{ème} adjoint ; Françoise Dinguirard, conseillère : théâtres non municipaux, maison de l'artisanat et des métiers d'art ; André Dahan, conseiller : livres, lecture publique, archives. Virginie Le Guay, « Culture : embouteillage », *Le Méridional*, 12/04/89, s.p.

⁶⁵ *Direction des affaires culturelles – Création d'une direction Générale des Affaires culturelles*, délibération du 22/07/91, n° 91/486/AG.

⁶⁶ « Hervé Mariotti, directeur général des Affaires culturelles, 1^{er} juin 1993 – Passer commande - », *Document interne*, publication dans le cadre d'une des missions du secteur art contemporain, *Logique de vie, logique de ville*, Ville de Marseille, s.p.

Deux exemples, la mission art contemporain et la commande publique, permettent de saisir la politique culturelle en matière d'arts visuels⁶⁷.

La mission art contemporain, un axe fort de cette politique. (sous-titre)

Originaire de Grenoble, conservateur du patrimoine et historienne de l'art, Christine Breton arrive en 1988 au poste de chargée de mission art contemporain. La création de ce poste repose sur un diagnostic : « *prédominance de l'école d'art et des musées dans le tissu artistique marseillais. Il y avait un déséquilibre dans le cycle de l'art et mon travail consistait en un rééquilibrage de ces déséquilibres. Dès le début, il y a donc eu un parti pris de tourner le dos à l'école d'art et aux musées qui pouvaient fonctionner tout seul.*⁶⁸ » Les carences marseillaises seraient la diffusion et l'historicisation : l'œuvre d'art passe de l'atelier au musée sans faire l'objet d'une référenciation à court ou moyen terme ni d'une analyse historique. Christine Breton a donc développé cinq fonctions à sa mission : « *diffusion, création, réflexion, référenciation et historicisation.*⁶⁹ » La grande bataille aura aussi été budgétaire. Inexistant en 1984, balbutiant en 1986 et 1987, le secteur art contemporain atteint les 3,6 MF en 1994. Pour mener à bien les cinq fonctions définies, Christine Breton crée ou réhabilite des structures et délègue des missions. Un des premiers actes concerne le fonds communal. Créé dans les années 50 puis tombé dans l'oubli depuis 1976, il est rétabli en 1990 et confiée à Jacqueline Nardini (étudiante en histoire de l'art à Aix). Chargée de gérer les dons et legs d'œuvres d'art à la municipalité et la décoration des bâtiments municipaux, elle s'occupe peu à peu de toutes les opérations de commande publique et assure la mission de référenciation immédiate.

L'année suivante, un autre niveau de ce cercle de l'art, les ateliers d'artistes de la ville de Marseille (Ex-art transit ; un des « 50 projets du maire dans la campagne de 1989 ») sont inaugurés. Dirigé par un autre Grenoblois, Bernard Gavoty, cette structure gère les ateliers (espaces de création) ainsi que divers outils de diffusion (salle d'exposition et support d'information) et touche aussi à la référenciation puisqu'elle élabore et entretient une documentation de dossiers d'artistes.

Enfin, en 1994, une mission particulière est créée dans le cadre de l'office de la culture afin d'organiser l'attribution de subventions et de travailler à un retour critique auprès des artistes. Elle est confiée à Annie Chevretil-Desbiolles, ancienne responsable publicitaire à la revue *Art Press*.

Mais si Christine Breton délègue, elle entend cependant garder comme mission personnelle tout ce qui relève de la réflexion : la revue *La galerie de la mer* et le colloque « Logique de vie, logique de ville » (versants théoriques de la commande publique). Elle donne aussi des cours à l'UFR d'histoire de l'art d'Aix-en-Provence où elle œuvre (au niveau professoral et étudiant) à une liaison entre l'université et le tissu artistique marseillais.

Concernant les ateliers, elle s'occupe de la politique d'investissement de lieux en friche et de négociations avec des structures de logements sociaux. Et elle continue à maîtriser et décider des subventions du budget DGAC, dites « subventions de fonctionnement », c'est-à-dire, les plus importantes financièrement. En fait, Christine Breton ne délègue jamais totalement et « *révèle une attitude interventionniste (...) elle parlait pourtant de la fonction de chargée de mission comme devant s'écarter d'une tentative de personnalisation, rester neutre* »⁷⁰.

⁶⁷ En ce qui concerne la politique culturelle pour l'école d'art et les musées, se reporter aux articles respectifs.

⁶⁸ Entretien inédit par Angélique Schaller, Marseille, 10/10/96.. Ce cycle de l'art reprend les différentes étapes de la vie d'une œuvre d'art, de l'atelier aux livres d'histoire en passant par la galerie et le musée. Des portes sont pointées soulignant le passage d'une sphère à l'autre (espace intime / atelier ; privé / galerie ; public / institution).

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ C. Ayard, *L'Incidence de la formation*, op. cit. p. 53.

Le soutien aux associations est la clé de voûte du système ; plusieurs étapes sont nécessaires à sa mise en place. (sous-sous-titre)

L'apparition d'une réelle ligne budgétaire date de 1987 avec 530 000F⁷¹. Après une légère baisse en 1988, liée au financement de la manifestation *Manaba*, le budget double en 1989 pour atteindre le million de francs. Des variations d'une année sur l'autre mais une tendance générale à la hausse qui permettra d'atteindre les 3 629 000 francs en 1993 avant de diminuer de nouveau.

Comment ces subventions sont-elles attribuées ? De 1988 à 1990, l'OMCL gère le seul budget concernant les arts plastiques sur des propositions de la chargée de mission art contemporain. En revanche, de 1991 à 1993, trois budgets sont distingués : le premier concerne les jeunes associations et les projets individuels ; le second – Fonds d'intervention culturelle (FIC) – traite des projets plus importants et est voté par le Conseil municipal ; le dernier est celui de la ligne D.G.A.C. : il propose des subventions d'un montant substantiel, dites « subventions de fonctionnement » à des allocataires choisis par la chargée de mission. A partir de 1994, Christine Breton décide des attributions de la ligne D.G.A.C. tandis qu'Annie Chevretil-Desbiolles, missionnée au sein de l'office, organise un groupe de travail chargé de faire des propositions (à l'élu) pour l'attribution des budgets gérés par l'OMC.

En ce qui concerne les subventions de fonctionnement, celles-ci sont calquées sur un modèle existant dans le théâtre. Théoriquement, des contrats unissant les partenaires territoriaux devaient permettre de renouveler simplement les subventions d'une année sur l'autre, sans que l'association ne perde de temps dans le montage de dossier. Cependant, les contrats sont officieux et les « partenaires » ne jouent pas systématiquement le jeu. Entendons par partenaires les autres collectivités, puisque de coutume officieuse, connue et acceptée de tous, quand une collectivité s'engage cela entraîne plus aisément les autres dans la même direction, d'autant plus si cette première subvention accordée relève du budget principale de la collectivité. Ainsi, la Région ne finance pas Des Photographes en Méditerranée en 1991, ni Joël Yvon and Partners en 1992, associations pourtant entrée au budget D.G.A.C. cette même année.

Chaque année, de nouveaux bénéficiaires devaient intégrer cette liste grâce à une augmentation du budget global mais aussi avec une réduction du montant des subventions allouées à chacun⁷². Neuf des dix associations subventionnées en 1994 regroupent des artistes ayant un projet de diffusion. L'objectif semble donc être de proposer une alternative au marché de l'art en démontrant qu'une entreprise de diffusion menée par des artistes se justifie. En relayant les galeries, les associations permettent la création de nouveaux espaces de diffusion.

Lorsqu'en 1994, Annie Chèvretil-Desbiolles prend ses fonctions de chargée de mission, et met en place un groupe de travail, la politique culturelle en direction de l'art contemporain est renforcée, et au delà de l'aide financière, il s'agit pour les structures institutionnelles d'instaurer un dialogue avec les créateurs marseillais, d'engager un processus de médiation et de contribuer à la reconnaissance des initiatives locales.

Des critiques d'art nationaux sont mandatés et rémunérés afin de venir passer un mois sur le terrain. Leur mission : rencontrer des porteurs de projet artistique (individuels ou associatif) qu'ils représenteront ensuite devant un groupe de travail, ce dernier étant composé, en plus des rapporteurs, de personnalités locales impliquées dans le domaine de l'art (artistes, sociologue, architecte, etc.).

⁷¹ Les projets financés sont essentiellement liés aux musées (quatre sur sept), c'est entre autres l'aide aux expositions *Sublime Indigo*, *Le Corbusier et la Méditerranée*, *Japon, passé-présent* et une vidéo sur *La Planète affolée*. Sans oublier une importante provision (120.000F) pour la revue *Mars* [créée et dirigée par Marc Partouche].

⁷² Le nombre de bénéficiaires passe de trois en 1991 à dix en 1994 et le budget de 550 000 F à 1 270 000F.

Deux intérêts au moins à cette mise en place : d'une part, diffuser le travail des artistes marseillais en le confrontant à des interlocuteurs « étrangers » ; d'autre part, susciter la discussion, chaque personne étant de « tendance » artistique différente. A travers cette expérience, ce sont les modalités habituelles d'attribution qui sont modifiées. Elles s'articulent autour d'une procédure nouvelle, où chaque projet est discuté et où chaque attribution de subvention a fait l'objet d'un choix collectif et concerté. A l'inverse, au cours des procédures antérieures le choix dépendait d'une seule et unique personne, ou d'un comité d'experts lequel devait juger en un ou deux jours plusieurs dizaines de dossiers, sans jamais rencontrer les porteurs de projet. La volonté d'instaurer un dialogue développé en amont, en mandatant des rapporteurs, est également présente en aval, où la chargée de mission FIC doit rendre compte des raisons de la non-attribution. Tout ceci va dans le sens d'une certaine transparence dans l'attribution des deniers publics et d'une plus grande lisibilité de la politique municipale dans le domaine.

Dans les faits, le groupe de travail s'est heurté à une seule dimension consultative. « *Il est insupportable qu'un élu ringard puisse faire assumer des choix ringards à une commission qui n'est peut-être pas d'accord* » s'exclame Rudy Ricciotti, architecte et collectionneur marseillais participant au groupe de 1994. Elu et chargée de mission peuvent effectivement intervenir en dernier recours et éviter qu'une association active dans la cité phocéenne ne soit écartée pour cause de « mauvais devoir »⁷³.

La mise en place de nouvelles modalités dans la procédure d'attribution des subventions va dans le sens d'une meilleure connaissance des attentes et des objectifs des créateurs marseillais. Cependant, cela n'est pas sans poser des problèmes, notamment concernant le rôle du politique et son implication dans les décisions.

La commande publique : solliciter, diffuser et historiciser la création. (sous-sous-titre)

En créant le Fonds de la commande publique, le ministère de la Culture relance en 1983 une procédure tombée en désuétude et souvent « réduite à l'exercice du 1 % »⁷⁴

A Marseille, un outil adéquat existe : le fonds communal. Créé le 21 février 1951, il gère les œuvres destinées à la décoration d'édifices communaux, sous forme de prêt. Dons, legs mais aussi achats permettent d'enrichir ce fonds qui répertorie 284 œuvres en 1989, même si aucun achat n'est venu l'enrichir depuis 1970. En 1990, Christine Breton nomme donc Jacqueline Nardini à la tête de cette structure réactivée et obtient la réouverture d'une ligne budgétaire en 1991 : des crédits de 100 000 F sont votés chaque année, complétés à partir de 1993 par des subventions équivalentes du Conseil régional, du Conseil général et de la DRAC.

Pour enrichir cette « collection urbaine », différentes procédures vont être utilisées. C'est en 1992, qu'est annoncé dans la revue *La galerie de la mer*⁷⁵, l'insertion des œuvres du 1% au sein de la collection du fonds communal.

Le 1%, budget affecté à la création d'une œuvre d'art contemporain dans un projet de construction d'un édifice public, est modernisé via les lois de décentralisation⁷⁶. Il connaît cependant trois problèmes majeurs, qui ne sont d'ailleurs pas spécifiques à Marseille : l'abandon ou la non

⁷³ R. Verheuge, débats du 18 mars, enregistrement.

⁷⁴ C. Mollard, *La passion de l'art*, Paris, éd. La Différence, 1986, p. 139.

⁷⁵ Jacqueline Nardini, « Le 1% : permanence d'une expression idéologique », *La ville et l'atelier*, La galerie de la mer, n°6, Ville de Marseille, p. 6.

⁷⁶ Initiée en 1936, cette mesure s'impose réellement en 1951 mais se limite aux constructions du ministère de l'Education nationale, avant de s'élargir, en 1978, aux constructions des autres ministères. La loi de décentralisation impose aux communes, départements et régions de consacrer 1% de leurs investissements à l'insertion d'œuvres d'art aux nouveaux bâtis. Si la loi ne devient effective qu'en 1986 pour les communes, Marseille devance l'appel en adoptant le principe au conseil municipal du 28 mai 1984.

ouverture de dossier suite à une méconnaissance de la procédure de la part des architectes et des élus ; l'absence d'entretien des œuvres réalisées ; le caractère tardif des interventions d'artistes souvent réduites à une fonction décorative. Dans le cadre de la structuration de la politique culturelle, l'objectif est que le 1% ne soit plus cantonné aux espaces scolaires, afin que les œuvres ne soient plus seulement didactiques. C'est dans cette optique que Christine Breton va user de cette procédure pour augmenter la collection artistique de la ville. Le but est la constitution d'un patrimoine contemporain et la valeur artistique prime désormais sur la dimension pédagogique. Sur quarante-huit opérations financées, trente viennent de ce 1%. Si la volonté est d'introduire des techniques nouvelles, comme la photo ou le design, l'objectif est aussi de soutenir la création marseillaise puisque à l'exception de Jean-Michel Wilmotte au musée de la mode, toutes sont réalisées par des artistes phocéens.

La commande publique locale est des plus diverses. Elle peut faire l'objet d'une sollicitation des artistes. (sous-sous-titre)

Que ce soit *Port of view*⁷⁷ de Dennis Adams, invité à réaliser une œuvre à Marseille par l'association L'Observatoire ou *Venise*⁷⁸ de Victor Burgin avec l'association Des Photographes en Méditerranée ; c'est par une évolution de leur posture d'artiste et leur travail dans la cité, que les associations invitent, élaborent une commande à un autre artiste. Ensuite, c'est l'intervention publique qui amène les fonds nécessaires à la poursuite. D'autres postures sont possibles, des artistes peuvent aussi solliciter l'instance publique afin que se mette en place un processus qui pourra conduire à une commande publique, ces cas-là entraînent le renversement du rapport commandité/commanditaire. Telle a été le cas : pour Antoni Muntadas qui, ayant déjà décliné son projet *Ville musée* dans d'autres cités européennes, en s'arrêtant à Marseille, sollicite une commande⁷⁹ auprès du service culture⁸⁰, ou alors les quatre artistes marseillais du projet *Zoo* – Jean-Jacques Surian, Judith Bartolani, Claude Caillol et Yvan Daumas – selon le même modèle réalisent une œuvre *in situ* au jardin zoologique rénové du parc du Palais Longchamp. Dernier cas, rare mais intéressant : la sollicitation par... des habitants. A l'occasion de la rénovation de la cité de Frais Vallon, les habitants décident d'organiser une exposition de leur savoir-faire. Par le biais de l'urbaniste Chantal Deckmin, ils font appel aux compétences des artistes Pascale Stauth et Claude Queyrel. Ces derniers mettent en forme l'exposition et en réalisent l'affiche ; le financement du travail passe par une commande et la ville reste propriétaire de l'affiche.

Bien loin des traditionnelles interventions sculpturales, ces commandes recouvrent des réalisations artistiques très différentes : installation, vidéo, affiches... Mais le point commun reste la ville. Marseille est envisagée d'un point de vue général, permettant d'avancer un propos sur l'image ou sur l'identité urbaine. Ainsi *Port of view*, œuvre qui inverse les données géographiques traditionnelles de perceptions de la ville, en présentant sur le Vieux Port des images réalisées dans les quartiers Nord de la cité, ou encore *Œuvres fixes et cinéma vidéo* de l'artiste ENOS qui propose un lien entre son lieu d'origine, Saint-Prix et Marseille : entre misère campagnarde et détresse urbaine.

Autre point important : les projets ne sont pas tous réalisés mais font toujours l'objet d'une présentation dans *La galerie de la mer*. Par exemple, les trois tableaux de Cheri Samba, la galerie de la mer de Marie Ponchelet⁸¹ ou le studio cinéma de Rainer Oldendorf⁸². Pourquoi ? Parce que « *La*

*galerie de la mer a la prétention d'inventer de nouveaux territoires de diffusion de l'œuvre d'art, de nouveaux modes de production de l'œuvre d'art... La galerie de la mer décrit un Marseille théorique, un Marseille comme conjecture dont la ville actuelle serait le compromis et l'imparfaite réalisation*⁸³ ». Ce faisant, Marseille fait figure de précurseur. En effet, en 1994 et 1995, la délégation aux Arts Plastiques subventionne des recherches afin de recenser les projets restés à l'état d'esquisse afin « *d'inverser le processus de la commande et créer des îlots d'utopie*⁸⁴ ». Cependant, le recensement de *La galerie de la mer* n'est pas complet et l'ouverture intellectuelle qui y est prônée n'est pas générale. L'association République 116 réalise une peinture avec des motifs de végétation méditerranéenne sur une palissade entourant l'arc de triomphe de la Porte d'Aix pendant sa rénovation. Des pressions d'ordre raciste auraient exigé sa suppression. De même, le 1% de l'IUFM Canebière confié à trois artistes marseillais – Pascale Stauth, Claude Queyrel et Hervé Paraponaris - ne verra jamais le jour ; le maire ayant du mal à prendre des décisions au cours de la période électorale mouvementée de 1995.

La commande publique : les initiatives municipales (sous-sous-titre)

Cette vitalité de la commande locale pallie les carences nationales : en effet, même si les consignes sont aux soutiens des entreprises locales, la commande publique nationale reste un exercice rare. A Marseille, trois cas seulement entrent dans ce cas de figure de collaboration financière nationale via le Fonds de commande publique : *L'Aventure* de Richard Baquié, *Le monument à Rimbaud* de Jean Amado et *Le mâât des Fédérés* de Daniel Buren.

Au premier cas correspond un contexte politique, institutionnel et administratif neuf et singulier pour la période. Suite aux nouvelles décisions collatérales entre les affaires sociales et culturelles, la commission nationale de Développement social des quartiers (CNDSQ) annonce que la réhabilitation des quartiers ne doit plus exclure le secteur culturel de ses programmes : ouverture et intégration du champ artistique professionnel dans l'espace social urbain. Dans ce contexte, la première commande aux multi partenaires publics est ce projet, lancé en 1984, de sensibilisation à l'art contemporain, suivi de la création d'une œuvre d'art, réalisé dans le cadre de la réhabilitation des quartiers Nord de Marseille. Suite à un concours et des incompatibilités de définitions des fonctions et pouvoirs de chaque acteur, il faut attendre le nouveau service de Dominique Wallon et Christine Breton, pour qu'un artiste, Richard Baquié, réalise une œuvre d'art public. L'inauguration se fait en mai 1988 après bien des... mésaventures. En effet, le premier artiste sélectionné, Dani Karavan, avait insisté sur un aspect primordial de ce projet -l'entretien et l'appropriation- « *Toutefois, je tiens à souligner le fait que l'effort requis par ce projet se révélera vain s'il n'est pas suivi d'un effort de maintenance perpétuel. Le soin apporté à l'entretien permanent de l'ensemble du projet ne rassemblera pas seulement les autorités de la ville et les habitants, mais sera considéré par les habitants comme un symbole de leur propre importance. Il les rendra également responsables de leur environnement*⁸⁵ ». Ce dernier abandonne donc son projet de *sculpture environnementale*⁸⁶ (transformer le périmètre donné en un vaste jardin comprenant des espaces verts arborés et des parterres d'eau prévus pour la rencontre des habitants) en octobre 1986, prenant acte de l'impossibilité d'obtenir des garanties nécessaires quant à la volonté de la municipalité d'entretenir l'ensemble de cet aménagement⁸⁷. Ce que Dani Karavan a peut-être pressenti, mais sans les preuves, tient sûrement au refus, de la part des services techniques de la ville, notamment la direction de l'Environnement et des Espaces verts (DEEV) de se faire spolier par un artiste et un

⁷⁷ Dennis Adams, *Port of View, Vieux-Port*, Marseille, septembre 1992, exposition sur la maquette *Portrait de Port of View*, musée Cantini, Marseille, septembre 92.

⁷⁸ Victor Burgin, *Venise*, vidéo, Marseille, 1992, référencée au fonds communal, n° 477.

⁷⁹ Cet artiste de renommée internationale, était déjà connu par C. Breton et avait déjà participé à l'expérience « *Logique de vie, logique de ville* » en 1992/93.

⁸⁰ Muntadas, *Mythe et stéréotype regard des regards*, Marseille, 1994/95, référencée au fonds communal, n° 495.

⁸¹ *La galerie de la mer*, n°5, Ville de Marseille, 1991.

⁸² *La galerie de la mer*, n°6, Ville de Marseille, 1992.

⁸³ Christine Breton, « *Déshydratation* », *La galerie de la mer*, n°5, Ville de Marseille, 1991.

⁸⁴ « *Dossier commande publique* », *Arts Info*, n°75, avril-juin 1995.

⁸⁵ Dani Karavan, *Description du projet d'aménagement du quartier de Cèdres-Malpassé, Marseille, 13^{ème} arrondissement*, Paris, 14 octobre 85, in annexes p. 66 à 67 au mémoire Florence Mazzella, *La politique culturelle à Marseille de 1986 à 1989 : une application, la sculpture de Richard Baquié, L'Aventure*, maîtrise d'histoire de l'art, université de Provence, 1992.

⁸⁶ *Ibid.*, p.67

⁸⁷ *Ibid.*, p.67

projet de grande envergure sur leur territoire. Le directeur de ce service, Jean-Pierre Many, demande au secrétaire général, M. Villaret, qu'« *autorité soit faite* » pour que la réhabilitation de la DEEV ne s'adapte pas au projet d'art public. En septembre 1986, la réponse lui annonce que « *Nous confirmons qu'en ce qui concerne l'aménagement du vallon de Malpassé, nous ne tiendrons aucun compte du projet d'art public dans la mesure où l'autorité municipale nous indique cette position*⁸⁸ ». Au cours de l'été 1987, le projet est repris par Richard Baquié sur décision de Dominique Wallon. « *Des lettres d'acier géantes marquent le mot « Aventure ». Sur une fontaine une photographie de Marseille. Et sous un plancher de verre, une BMW désossée dort à jamais*⁸⁹ ». Défaillances techniques, absence de suivi et incompréhension des services municipaux puis détériorations du public auront rapidement raison de *L'Aventure* qui finit coulée sous du béton⁹⁰.

Le cas Baquié en résumé, car il signale assez bien l'interventionnisme d'un service culturel à la recherche de légitimation et de reconnaissance. Au lendemain de l'inauguration, déjà des détériorations dues à l'impératif d'inaugurer, mais elles sont réparées par l'artiste et les entreprises engagées dans la production. En septembre 1988, un ingénieur conseil en matériaux composites, sur la demande de Christine Breton, fait son rapport, globalement les entreprises ont profité de la situation. Cette sculpture est pour Hervé Mariotti « un pari technologie » et « un pari sociologique » et surtout un coût supplémentaire de 65% de la réalisation pour sa restauration, sans pour autant assurer la pérennité. Le choix est clair : un coût de travaux minimum. Par la suite l'ensemble sculptural souffre encore d'autres dégradations auxquelles s'ajoutent celles des habitants se sentant flouer par la municipalité. Alain Paire dira « *Voici quelques semaines, sans mot dire, les services de la Ville ont préféré arrêter les dégâts, le béton masque la fosse*⁹¹ ». Cette œuvre d'art public reste dans les mémoires, mais elle est surtout remarquable pour les jugements arbitraires qui oublient le contexte de la commande. A vouloir imposer un acte pour affirmer sa présence sur le territoire et défendre ses conceptions du « développement artistique », le service culturel a lui aussi mal jaugé la confrontation de différentes dimensions politique, sociale, administrative et technique.

Le monument à Rimbaud est inauguré en janvier 1989. Cette sculpture en basalte et ocre rouge est située sur la plage du Prado, face à la mer. L'initiative reviendrait à Gaston Defferre qui, visitant la rétrospective parisienne de Jean Amado en 1985, aurait oralement invité l'artiste à venir travailler à Marseille. L'orientation commémorative de l'œuvre correspond aux grands principes fixés par le fonds de la commande publique. Le choix de Rimbaud permettant une référence à l'histoire marseillaise⁹².

La troisième commande publique nationale est aussi inaugurée en 1989. Pour fêter le bicentenaire de la Révolution, Daniel Buren retrace la marche des Fédérés de Marseille à Paris, en plantant dans chaque ville étape, un mât orné de fanions, symbolisant le nombre de marcheurs, découpés dans le tissu à bande de 8,7 cm. A Marseille, le mât est implanté sur le cours Estienne d'Orves. Mais tout en étant une commande nationale, les textes prévoient que l'entretien est à charge des municipalités. Or, la municipalité de Marseille va décider de le « déplacer », le disposant sur un rond-point menant aux galeries contemporaines des musées de Marseille⁹³. Confrontés au mistral, les fanions ne tiendront pas le coup...⁹⁴

⁸⁸ *Art public Malpassé/Les Cèdres*, « Projet Karavan », dossier 6/6, archive non versée, D. G. A. C.

⁸⁹ Alain Paire, « la bête à Baquié », *Le Provençal*, 18/5/1988. L'ensemble sculptural de R.

Baquié est installé au carrefour de la cité les Cèdres, bd Bouge, 13^{ème} arr. de Marseille et inauguré en mai 1988.

⁹⁰ « Patrimoine Baquié – Malpassé : l'aventure est finie », *Le Provençal*, 8 juin 1990.

⁹¹ « Patrimoine Baquié – Malpassé : l'aventure est finie », *art. cit.*

⁹² Arthur Rimbaud séjourne une première fois à Marseille suite à un accident malheureux : c'est à l'hôpital de La Conception qu'il est amputé d'une jambe à un retour de voyage. Il viendra ensuite s'installer à Marseille où il décèdera.

⁹³ Appelé couramment le MAC, Bd Haïfa, 8^{ème} arr. de Marseille.

⁹⁴ Longtemps laissé chu au sol et à l'abandon, au moment où s'écrit ce livre, le mât a été restauré.

Réussite ? Echec ? Entre les deux premières, on peut cependant noter une différence de traitement en amont qui ne sera pas sans répercussions. La monumentalité et les matériaux employés dans *Le monument à Rimbaud* permettent au public de reconnaître une sculpture ; ce qui n'est le cas ni pour le mât de Buren ni pour *L'Aventure* : « *on en voit tous les jours passer des voitures et pour voir une statue, il faut aller au bout du monde*⁹⁵ ». Jean Amado fait l'objet, avant inauguration, d'une exposition au musée Cantini, la Galerie de la mer faisant office de catalogue, permettant l'identification du statut d'artiste. Tandis que Richard Baquié n'est reconnu que dans le milieu de l'art contemporain et ne bénéficie pas encore de la caution muséale, malgré que le premier numéro de *La galerie de la mer* lui soit consacré⁹⁶. Quant à Daniel Buren, il est lié aux polémiques des colonnes du Palais Royal et « au fait du prince » ; Le ministre venant inauguré donnera lieu dans la presse à « *Quand Jack nous refait le coup de Buren*⁹⁷ ».

Alors, entre les différences de matériaux - solides et faits pour résister aux intempéries et aux attaques humaines chez Jean Amado, à l'inverse du mât de Daniel Buren déplacé sans une seule étude sur les conséquences, ou l'absence de professionnels techniques et de prise en compte du contexte social pour le cas Baquié - même si ce dernier tente d'expliquer que destruction n'est pas synonyme d'échec mais permet de poser la question des limites d'une œuvre d'art dans l'espace public -, la question de savoir il y a-t-il échec ou réussite ne peut être tranchée. La seule chose à dire serait que l'expérience pourra peut-être servir aux futures initiatives d'art public. Si toutefois l'objectif d'une commande d'art public est clairement signifié à tous les partenaires.

Faire vivre le patrimoine. (sous-sous-titre)

Alors que le Fonds de la commande publique s'est allié aux Monuments historiques afin de promouvoir une conception vivante de la notion de patrimoine, la ville de Marseille signe une convention avec la caisse des monuments historiques (28 septembre 1987) afin de permettre la réalisation d'expositions d'art contemporain dans les locaux de la Tour du Roy René. C'est dans ce même cadre que l'Etat prévoit un programme afin d'aider les métiers d'art. Des deux expériences menées dans le domaine, la plus importante est installée à Marseille : le CIRVA qui initie les artistes à de nouvelles techniques de vitrail aux coûts moindres que les procédures traditionnelles. Créé en 1984 à Aix-en-Provence, le CIRVA s'installe dans les 1400 m² d'un ancien entrepôt de la Joliette en 1986. Son substantiel budget de fonctionnement complété par des bourses attribuées par le Centre national des Arts plastiques (CNAP) lui permet d'inviter une trentaine d'artistes par an. En dix ans, Marseille a ainsi accueilli nombre de personnalités prestigieuses du monde de l'art international (François Morellet, Piotr Kowalski, Erik Dietman, Hervé di Rosa, Giuseppe Penone, entre autres) sans pour autant négliger les créateurs marseillais, tels Marie Ducaté, Judith Bartolani et Claude Caillol, Didier Tisseyre ou Giuseppe Caccavale. Outre ces invitations, le CIRVA répond à des commandes publiques ou privées en agissant en maître d'œuvre : réalisation d'un igloo de verre pour l'artiste italien Mario Merz, création de vingt vases prototypes pour le CNAP, par exemple. Enfin, le CIRVA met son savoir-faire à disposition du patrimoine et tente de remédier aux problèmes de coût trop élevé ou de techniques oubliées lors de restauration délicate. Ainsi, il a fabriqué les briques de verre particulières de la villa Le Corbusier et de la villa Noailles ou a réalisé les prototypes (fabriqués dans une usine allemande) des vitraux de Pierre Soulages pour l'abbaye de Conques.

Au niveau local, le principe de l'art public et de la commande vont faire l'objet de réflexions organisées, associatives puis institutionnelles.

⁹⁵ Nathalie Heinrich, « Les mésaventures de L'Aventure », *Des Costumes pour Marseille, bulletin n°9, février 1995.*

⁹⁶ Tout en étant jugé de manière lapidaire comme un échec, cette œuvre permet la conception et réalisation du 1^{er} n° de *La galerie de la mer*, seul numéro de la collection à être épuisé.

⁹⁷ Virginie Le Guay, « Quand Jack nous refait le coup de Buren », *Le Méridional*, 15 décembre 1989.

Alors que l'institution fait preuve d'un mutisme total sur le sujet, un professeur d'histoire de l'art à l'université d'Aix-en-Provence, Gérard Monnier, organise le 2 juillet 1982, les 1^{er} Rencontres d'Art Public à Fontblanche (Vitrolles). Devant le succès rencontré la seconde édition prend la forme d'un véritable congrès de 15 jours, avec expositions, débats et stages de formation des élus. Le tout sera consigné dans un ouvrage qui ne paraîtra qu'en 1986, où sont formulées des questions majeures sur les possibilités de réalisation ; la nécessité de s'ouvrir à de nouvelles formes plus adaptées à l'espace public assimilant les notions de pérennité et d'éphémère ; sur les écueils politiques (électorales) ou économiques (absence de financement des études à l'encontre de ce qui se pratique chez les architectes) et enfin sur la nécessité d'informer le public.

Il faut attendre 1992, pour trouver une entreprise similaire au niveau institutionnel. La mission art contemporain s'engage dans un cycle de séminaires se clôturant sur un colloque national, autour des thèmes : le(s) rapport(s) entre commande – création – ville ; la commande et son produit ; le(s) rapport(s) commandité/commanditaire. Si le colloque prévu ne se déroule pas, il donne lieu à une série d'études locales intéressantes ; le premier séminaire réunissait des membres des affaires culturelles, des chercheurs et des artistes, leurs réflexions sont parues dans un tiré à part de *La galerie de la mer* n°6, intitulé *Manifeste* (séminaire de l'île de Daume, 12 septembre 1992). Le second regroupait des acteurs des différents services de la municipalité – élus et administratifs - (séminaire au Palais du Pharo, 16 mars 1993), ce séminaire a fait l'objet d'une publication à usage interne justement appelée *Document interne*, retranscrivant les entretiens entre Christine Breton et ses « confrères ». La dernière rencontre, remplaçant le colloque, réunissait tous les membres des deux autres séminaires, dans un parcours au sein de la ville, avec des lieux choisis où chacun d'eux et par deux présentaient oralement ou visuellement leur conception des tous ces thèmes. Le point de départ était que « *c'est la ville qui nous pense et non l'inverse*.⁹⁸ » La ville est posée comme point commun et la culture comme outil de communication transversal entre les différents services ; l'ambition finale est de « *mettre à disposition de l'artiste la régie et la technique la plus extraordinaire : l'ensemble de tous les services de la ville*⁹⁹ ».

Les réponses aux trois questions¹⁰⁰, lesquelles étaient le canevas du *Document interne*, permettent de mettre en valeur l'inadéquation de l'outil administratif avec son objet : une ville trop lourde pour les budgets municipaux chargés de la gérer et, comme conséquence, des actions dans l'urgence et dans le court terme. L'administration marseillaise étant une trop lourde machine, pas encore adaptée à gérer le vivant et ne possédant que les outils à la gestion du bâti, l'immobilier.

Conclusion.

D'une situation de quasi-absence du paysage artistique, la ville est donc passée, en une dizaine d'années, à un poste d'avant-scène, avec des institutions puissantes, modernisées et médiatisées, une administration tentaculaire et active. Malgré une réflexion sur les territoires marseillais et la mise en place d'outils opérationnels, l'interventionnisme qu'il soit conceptuel (le colloque *Logique de vie, logique de ville* qui n'eut pas lieu et surtout qui est resté sans suite de la part des acteurs) ou de l'ordre de l'action, par exemple la politique d'aide, on peut se questionner sur l'avenir d'un tel développement : le nombre de demandes de subvention ne tend-t-il pas à signaler une sorte d'institutionnalisation des projets ? L'augmentation de la collection urbaine (1 % et commande

publique) permet-elle, compte tenu de la lourdeur structurelle de la municipalité, que les productions artistiques réalisées suivent la création en train de se faire (l'œuvre de Muntadas était prévue à une échelle de plus grande envergure comparativement à la seule présentation publique à la Friche de la Belle de Mai : un camion-ciné réalisé en collaboration avec *L'Alhambra cinéMarseille* et l'école d'architecture devait circuler et présenter le film/installation *Mythe et stéréotype* dans divers quartiers de la cité : coût jugé suffisant, le second volet de cette commande n'a pu voir le jour au-delà du plan papier et des réunions de travail) ? Ces questions ne sont point des critiques mais des interrogations qu'il semble nécessaire d'avoir à l'esprit. A l'institutionnalisation de la culture correspond un cadre dont il faut connaître les règles et les objectifs. Il suffit pour s'en rendre compte d'être un artiste qui monte un projet sur un territoire DSU (développement social urbain) et qui doit donc participer à des réunions de concertations où sont indiqués les cadres et objectifs d'une œuvre dans le contexte social, et enfin qui doit faire correspondre son projet aux directives consignés dans le dossier envoyé à tout porteur de projet.

Enfin, et par rapport à une certaine dualité Paris/Marseille, dans de nombreux domaines, on retrouve les ambitions nationales dans les préoccupations locales. Si la question de « Marseille, bon élève de Paris » se pose, il est quelques domaines (ateliers d'artistes, commande publique...) où la cité phocéenne a su trouver des applications originales à des directives nationales ; des « applications » toutefois confiées essentiellement à des non-Marseillais questionnant par là la volonté de professionnaliser les acteurs municipaux et surtout les enjeux politiques que peut sous-tendre l'institutionnalisation de la culture.

⁹⁸ Florence Mazzella, « La commande et son produit : logique de vie, logique de ville », *étude et application lors du séminaire du 16/3/1993, réunissant élus et responsables municipaux*, ville de Marseille, document interne DGAC, Marseille, 1993.

⁹⁹ « Christian Poitevin, adjoint délégué à la culture, vendredi 28 mai 1993 », *Document interne*, Ville de Marseille, édition non publiée.

¹⁰⁰ Comment concevez-vous votre fonction de directeur, les fonctions de votre direction, les rapports avec les autres partenaires municipaux, votre logique de ville ? comment concevez-vous l'action, la fonction du service public à l'échelle de la ville dans le cadre d'une commande ? Comment concevez-vous le rapport commandité/commanditaire F. Mazzella, *Document interne*, ibid.

Une nouvelle donne : la politique régionale et les arts visuels dans les années 80 et 90 (titre) Florence Mazzella, Angélique Schaller

« Les murs des villes de Provence, en cette période de fin d'année 1990, sont couverts de grandes affiches. Sur fond vaguement océanique, elles annoncent l'ouverture d'un Espace Régional de la Création Contemporaine. L'information est commentée en hautes lettres majuscules : LE CONSEIL REGIONAL DYNAMISE LES ARTS PLASTIQUES. (...) A qui s'adresse un tel message ? Quel peut-être le sens pour les électeurs du Conseil régional ? Que veut dire « dynamiser les arts plastiques », formule qui suggère soit un sex-shop, soit un arsenal¹⁰¹ ? ». Comme l'a remarqué, le certes peu progressiste, Marc Fumaroli, dans les années 90 les arts visuels constituent « un terrain à occuper » pour les hommes politiques¹⁰². A l'instar de la municipalité, le Conseil régional va développer une administration singulière qu'il va appuyer sur une structure forte et préexistante : le Fonds Régional d'Art Contemporain (F.R.A.C.). Cependant, l'institution régionale communiquant beaucoup, on ne peut que remarquer la difficulté qu'ont les élus à trouver leur credo, le propos se cherche, mêlant les notions de buts, orientations et outils et oscillant entre culte du passé et celui de la création.

« Quatre axes principaux » annonce Jean-Claude Gaudin en 1986¹⁰³, « trois directions » affirme-t-il six mois plus tard, à l'occasion de la venue du ministre, François Léotard¹⁰⁴ ; « trois grands principes » explique, en 1989, Jean-Pierre Roux, président de la commission des Affaires culturelles au Conseil régional¹⁰⁵ ...

Le problème est que les cartes que pourrait spontanément jouer une institution de droite sont, dans le champ des arts plastiques, ambiguës ou insuffisantes. En effet, sa tendance naturelle va à un argumentaire autour des notions d'économie, de culture traditionnelle, locale et patrimoniale. C'est d'ailleurs ce qu'il fait dans un premier temps. Cependant, l'action menée par Jack Lang et la municipalité socialiste complique les choses car le gouvernement a déjà usé de la carte économique « investir dans la culture, c'est investir dans l'économie »¹⁰⁶. Jean-Claude Gaudin en a bien conscience puisqu'il n'aura de cesse de préciser la différence de contexte : celui du libéralisme. C'est cependant une carte qui sera rapidement abandonnée par le Conseil régional au profit de la notion « d'image » : utiliser la culture pour améliorer le prestige et attirer les investisseurs. Un autre challenge est de concilier culture traditionnelle et création, sachant que sur le terrain, les différents acteurs sont très opposés.

Le FRAC. Une création nationale, un développement local. (sous-titre)

A l'instar de la ville, la politique artistique régionale repose sur une structure forte, à vocation patrimoniale, assumant des fonctions d'acquisition, de conservation et de diffusion, à destination exclusive de la création contemporaine : le Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC). Vitrine de la décentralisation, les FRAC « répondent à la pluralité des objectifs de la DAP »¹⁰⁷ mais vont devenir « l'institution la plus décriée des années quatre-vingts »¹⁰⁸ : Après l'euphorie des crédits

débloqués et des achats tous azimuts, vient le temps du doute et des écueils de la procédure pour, enfin, parvenir à la maturation dans la décennie suivante¹⁰⁹.

Inauguré par Jack Lang, le 2 octobre 1982, le FRAC de la région Provence Alpes Côte d'Azur ne dépareille pas dans cette analyse nationale. 1983 et 1984 seront les années de l'enthousiasme des achats¹¹⁰ : les artistes de la région (Georges Autard, Jean-Jacques Ceccarelli, Anne-Marie Pêcheur...), bien représentés, côtoient des créateurs reconnus (Edouardo Arroyo, Simon Hantaï, Joan Mitchell...).

Rapidement, des problèmes d'organisation se posent : où stocker, comment montrer ? Des frais de gestion exponentiels grèvent le budget¹¹¹ et remettent en cause une priorité donnée aux achats. En 1985, le FRAC dispose de locaux personnels, 1 000 m² place Francis Chirat à Marseille, où sont concentrés réserves, bureaux et salle d'exposition. L'année suivante, ce sont les statuts qui évoluent et le FRAC, jusque-là géré par l'office régional de la Culture, relève désormais d'une association : « Support ».

La collection elle-même n'est pas exempte de critiques : trop semblable au fonds du musée Cantini ou trop liée aux critères du marché de l'art¹¹² : bref, elle n'a pas su trouver sa spécificité. La diffusion pose le problème du suivi pédagogique d'œuvres contemporaines présentées dans toute la région sans autre forme de présentation. Cependant, la question sera partiellement réglée avec l'acquisition d'un local où des expositions sont régulièrement organisées par des commissaires extérieurs. Parmi les 17 manifestations proposées entre 1987 et 1989, quelques-unes font événement - tels *Les déchargeurs*, *Materia Prima*, *Beuys avant Beuys* ou *Passé-présent, récits et méandres* - même si, là encore, des critiques sont formulées : « en élaborant ainsi des expositions dont le budget est forcément conséquent, le FRAC PACA s'écarte de sa mission primitive (...) se borner à accroître et diffuser ses collections, ou bien encore se réserver pour la promotion de jeunes artistes »¹¹³.

Investissement d'un local permanent, organisation d'un support associatif, élaboration de diffusions régionales, conception d'expositions marseillaises... Peu à peu, le FRAC PACA se réorganise. Après Véronique Legrand et Christine Breton, Bernard Muntaner prend la direction du FRAC sans en avoir le statut officiel, tout comme son successeur, Isabelle Bourgeois. Pourtant, c'est bien en 1990, que semble dater le « redémarrage » de la structure. En effet, la somme consacrée aux acquisitions augmente de nouveau, attestant d'un équilibre enfin trouvé avec le poste de gestion, le travail de diffusion se concentre sur la collection et une mission pédagogique est mise en place. Celle-ci est d'ailleurs originale : des liens sont noués avec l'Education nationale et chaque professeur élabore son projet pédagogique : séance de travail au FRAC et dans les lycées, prêts d'œuvres, interventions d'artistes... Cependant, cette originalité restera au stade expérimental car l'essai ne sera pas reconduit.

Malgré ces réorientations, un projet artistique global (motivant acquisitions et diffusion) a du mal à se dessiner. Le FRAC a des difficultés à intégrer les nouvelles pratiques artistiques de la jeune création. Il manque de prospection vis-à-vis des jeunes artistes et des créateurs travaillant hors du système galerie-musée, tout en souffrant d'un manque d'inscription dans le tissu artistique

¹⁰¹ Marc Fumaroli, *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*, Fallois, Paris, 1991, p. 11-12.

¹⁰² Cela va être d'autant plus prégnant à Marseille, que mairie et Conseil régional affichent des majorités politiques différentes et que le président de l'institution régionale – Jean-Claude Gaudin - n'aspire qu'à devenir premier édile de la cité phocéenne.

¹⁰³ Gilou Domenge, « Economie et culture », *La Marseillaise*, 22/9/1986. Les 4 axes sont : développement des grandes institutions, assistance technique, formation et exportation.

¹⁰⁴ Michèle Taddéi, « Une culture pour l'avenir », *Le Méridional*, 22/2/1987. Ce sont : le patrimoine, l'enseignement culturel et le rayonnement de la France à l'étranger.

¹⁰⁵ Michèle Taddéi, « Culture en PACA ? bilan à mi-parcours », *Le Méridional*, 9/6/1989 : la création, la diffusion, la formation.

¹⁰⁶ Déclaration de François Mitterrand, au colloque « Création et développement », en 1983.

¹⁰⁷ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, 1992.

¹⁰⁸ Raymonde Moulin, Idem.

¹⁰⁹ Ce classement en trois périodes a été opéré par Maïten Bouisset, « Les Fonds régionaux d'art contemporain », *Arts Infos*, n°63, décembre 1992/janvier 1993.

¹¹⁰ Grâce à des budgets conséquents : 2 963 000 francs en 1983 puis 2 147 000 en 1984.

¹¹¹ De 267 745 francs la première année, ils dépassent les 2 millions en 1988 et 1989.

¹¹² La première critique est notamment faite par Marc Partouche dans son article « Un FRAC convivial », *Revue Mars*, n°1, 1984, p. 18-21. L'année suivante, Gérard Monnier remarque que la collection du FRAC est « la même que celle qu'aurait fait un collectionneur bien introduit dans le milieu artistique parisien [...] des critères en relation étroite avec ceux des notables du marché », in « Institution publique et orientation culturelle : les acquisitions du FRAC », *Avis de recherche*, 3^e et 4^e trimestre 1985, p. 30-36.

¹¹³ Alain Paire, « Georges Rousse au FRAC », *Le Provençal*, 23 juillet 1989. Pourtant, lors d'une réunion des directeurs de FRAC en 1991, Marie-Claude Lejeune, conseillère aux arts plastiques de la région Rhône-Alpes, souligne qu'« un rôle du FRAC n'est jamais mentionné : celui de la réflexion sur l'art et de l'aide à la critique encore non connue ». Ce que fait le FRAC PACA en confiant l'organisation d'exposition à des commissaires extérieurs.

marseillais et sans pour autant entretenir de relations avec des structures nationales ou internationales. Bref, à directeur officieux, redémarrage laborieux.

La maturation viendra avec la nomination d'un véritable directeur : Eric Mangion¹¹⁴. Concernant les acquisitions, le jeune directeur s'oriente résolument vers la création contemporaine : plus de 90% des achats porte sur des œuvres réalisées entre 1990 et 1995. Voilà pour le « fil conducteur », appliqué aux artistes marseillais mais aussi internationaux. Si la peinture et la sculpture sont toujours représentées, la collection s'ouvre aux techniques actuelles : photographie, vidéo et surtout installation. Le FRAC acquiert même une œuvre d'une artiste « virtuelle » (Nancy Crater)¹¹⁵. Quatre axes distincts vont organiser le travail de diffusion : les expositions dans le local marseillais, le prêt d'œuvres, la diffusion de la collection et l'organisation de manifestations estivales autour du FRAC. A Marseille, la philosophie est similaire à celle des acquisitions : promouvoir la création contemporaine. Le lien avec la collection n'est pas systématique mais prépondérant : si l'exposition est parfois antérieure à l'achat, seuls deux artistes exposés ne sont pas représentés dans le fonds (Sylvie Blocher et Thomas Schutte) : dans la plupart des cas, l'exposition permet donc de recontextualiser les œuvres du FRAC.

Le prêt d'œuvres est désormais « artistiquement motivé » : participer aux manifestations telles *L'art américain dans les collections publiques, L'art et l'industrie...* Ainsi, le prêt sert à inscrire le FRAC PACA dans un réseau artistique national et international. Sans oublier les expositions réalisées dans toute la région PACA, confiées aux bons soins de commissaires free-lance, ainsi que l'organisation de manifestations estivales organisées dans diverses villes de la région. Evidemment, pour ces dernières actions, l'ensemble du fonds est concerné sans plus d'accent sur la création contemporaine. Le tout propose donc une politique de diffusion cohérente et équilibrée.

Par ailleurs, la dimension pédagogique n'est pas négligée. Outre les visites commentées gratuites des expositions, le FRAC signe des conventions avec l'Education Nationale¹¹⁶ ainsi que les CRDP et CDDP (centres régional / départemental de documentation pédagogique) proposant d'actifs relais dans toute la région. Pour finir, Eric Mangion réorganise le fonds de documentation du FRAC (catalogues, ouvrages et revues), qu'il ouvre à la consultation, et il inscrit sa structure au videomuseum, catalogue exhaustif et informatisé des collections publiques. Enfin, si les publications sont moins nombreuses, elles répondent désormais à un objectif précis : non plus garder des traces systématiques des expositions mais être lié à un projet éditorial précis.

L'important travail réalisé par Eric Mangion se fait à un moment où un nouveau directeur prend les Ateliers d'artistes de la ville de Marseille en main : Thierry Ollat. Les deux hommes ont la même option résolue pour la jeune création régionale et nationale. Si bien que, à partir de 1994, les trois institutions publiques marseillaises importantes se préoccupant d'art contemporain (FRAC, Ateliers d'artistes et MAC) procèdent aux mêmes choix artistiques. L'alternative n'est alors plus que le fait des associations, aux moyens budgétaires bien inférieurs.

Une administration spécifique.(sous-titre)

¹¹⁴ Il s'agit en fait d'un échange de poste puisque Eric Mangion qui arrive de la mission arts plastiques de l'ORC est remplacé par Isabelle Bourgeois qui s'occupait du FRAC.

A noter que celui-ci va rapidement expérimenter l'importance de la légitimité. Les bureaux administratifs ayant été déplacés pour l'exposition « Yoon-Ja et Paul Devautour » afin que les secrétaires travaillent au milieu des œuvres : devant les critiques des visiteurs, le président – Bernard Jacquet – fait pression pour mettre fin à l'expérience. Eric Mangion ne pourra tenir tête que grâce à son statut officiel.

¹¹⁵ Nancy Crater est inventée lors d'un colloque du même nom organisé en 1994 au FRAC, à Marseille. Les divers critiques invités devaient parler de « l'œuvre qu'ils voudraient voir ». L'achat du FRAC a porté sur le compte-rendu de ce colloque réalisé par la revue *Bloc Note*.

¹¹⁶ La première année, des professeurs montent une exposition autour d'une œuvre du FRAC de Carlos Kusnir « J'aurais voulu être un artiste » qui tournera dans dix collèges et lycées du département. L'année suivante, ce sont dix expositions différentes qui sont présentées dans dix villes de la région. Des propositions différentes chaque année, avec un même relais à l'Education nationale en la personne de Caroline Clément.

C'est donc à un jeune homme de 24 ans que le Conseil régional confie, en 1989, la mission arts plastiques : Eric Mangion qui (un hasard ?) est cousin de Jean Mangion, directeur de l'office régional de la Culture (ORC). C'est cette année que la structure est réorganisée : divisée en services généraux (travaux administratifs et de gestion) et service culture (regroupant les chargés de mission). Si l'organisation est similaire à celle municipale, les intitulés changent : « arts plastiques » remplace « art contemporain », « audiovisuel » celui de « cinéma » ou « Europe » celui de « international ». Des nouveautés font aussi la différence puisque des missions « patrimoine », « culture provençale » et « diffusion-documentation » sont inaugurées. La dernière reprend d'ailleurs les principes édictés par la DATAR¹¹⁷ : « *les régions doivent concevoir de véritables stratégies culturelles [qui passent par] un état culturel de la région : implantation des équipements, évaluations des activités de fréquentations et de pratiques, mises en lumière des zones mal desservies*¹¹⁸ ».

Le nouveau chargé de mission arts plastiques va bénéficier d'une année pour mettre son service sur pied puisque celui-ci ne deviendra officiel que fin 1990 via un numéro spécial de la revue *Pac'arts*¹¹⁹ et l'importante campagne d'affichage mentionnée par Marc Fumaroli. En mars 1991, *Le Méridional* publie un important portrait d'Eric Mangion¹²⁰ : la politique régionale dans le domaine est lancée.

Les subventions aux associations constituent le « gros dossier » du Conseil régional qui revient sur les positions radicales adoptées au lendemain des élections : « *nous ne voulons plus diluer nos aides dans un puzzle multi-associatif mais faire une sélection ciblée (...)* Au lieu de donner 10 fois 10 000 francs, nous donnons 100 000 francs pour une seule¹²¹ ». L'examen des subventions attribuées à partir de 1991 montrent de « *nombreux 10 000 francs* ».

L'innovation du Conseil régional porte sur les modalités d'attribution : elles ne sont plus décidées par une seule personne mais par une commission de professionnels. Le demandeur doit cependant d'abord passer par le filtre administratif : « *chaque année, ce sont 1 800 dossiers qui en moyenne sont traités par ce service [culture]. Après étude, un millier de dossiers se révèlent « hors critères » et font alors l'objet d'une lettre de rejet (...)* les huit cents autres font l'objet d'un contrôle minutieux¹²² ».

Outre l'introduction de professionnels, cette commission innove en invitant des personnalités nationales pour discuter avec celles œuvrant en région PACA et en conviant des artistes aux débats. La pierre d'achoppement de cette commission originale sera le peu de temps imparti aux délibérations : l'examen de 150 dossiers en une ou deux journées tourne rapidement à l'usine, sans oublier que de nombreuses personnes ne connaissant pas les projets, jugent sur dossier. Un tiers des bénéficiaires sont des associations marseillaises, ne différant guère de celles soutenues par la municipalité.

Moins efficace sera la politique entamée dans les ateliers d'artistes. Si l'on retrouve une préoccupation municipale, les bourses mises en place s'interrompent rapidement : « *Jean Mangion révélait que, faute de demandes de la part d'artistes ou d'association, l'enveloppe débloquée restait en partie à pourvoi*¹²³ ».

Dernier axe important de cette politique régional : l'ouverture en décembre 1990 de l'ERCC, Espace Régional de la Création Contemporaine, dans une église du 19^e siècle, rue Edmond Rostand. Durant deux ans, sept expositions¹²⁴ se succéderont, agrémentées de publications. Couverture importante de la presse locale, vernissage comble... le lieu est une réussite. Même si Eric Mangion

¹¹⁷ DATAR : Délégation de l'aménagement du territoire et de l'action régionale.

¹¹⁸ Bernard Latarjet, *Rapport DATAR*, ministère de la Culture, de la Communication et des Grands Travaux et ministère délégué chargé de l'Aménagement du territoire et des reconversions, Paris, 1992, p.48.

¹¹⁹ « Spécial arts plastiques », *Pac'arts*, n°4, 4^e trimestre 1990.

¹²⁰ Michèle Taddéi, « Au service de l'art sans tricher », *Le Méridional*, 25/3/1991.

¹²¹ Jean Mangion, *PACA Magazine*, n°7, 1988.

¹²² « Rapport d'activité de l'ORC, 1991/1992 », office régional de la Culture, Conseil régional PACA, Marseille, 1992.

¹²³ Patrick Merle, « Les monologues se suivent... », *Le Méridional*, 16/1/1992.

¹²⁴ Sergej Mironenko, Patrick Box, Andrés Serrano, Loïc Le Groumellec, Eric Fonteneau, 7 artistes québécois et 7 jeunes marseillais.

se défend régulièrement de poser l'ERCC en « *second FRAC* »¹²⁵, on peut noter entre autres que l'ouverture de l'ERCC correspond à une période creuse de l'activité du FRAC. Et qu'ainsi elle propose une vitrine à la région au cœur de la ville. D'autant que le directeur est offensif à l'égard des structures traditionnelles de diffusion de l'art, notamment de la municipalité : « *la vocation de l'ERCC est de prouver qu'il peut y avoir un lieu alternatif en France, entre les galeries et les musées, dont le seul ressort ne soit pas de l'Etat*¹²⁶ », « *Un espace qui permet de briser l'image de l'institution qui ne sait entretenir que des rapports froids avec les artistes : il s'agit de ne pas apparaître systématiquement comme un vulgaire tiroir-caisse !*¹²⁷. » Si le lieu a correctement rempli sa mission de diffusion, les objectifs de débats et d'échanges d'artistes ont, eux, périçlité : les *Samedis des Dominicains* ne connaîtront que quelques exemplaires et le seul échange se fera avec Montréal.

La seconde face de Janus : la culture provençale.(sous-titre)

« *Arts plastiques : la région s'active* », « *Le retour à l'école à l'école provençale*¹²⁸ » : ce n'est pas un hasard si le chroniqueur culturel du *Provençal* présente ainsi la politique artistique de la région. A l'image et concurrence aux arts plastiques, la culture provençale va bénéficier d'un chargé de mission spécifique et d'un fonds d'acquisition : le FRAOP, Fonds régional d'acquisition des œuvres provençales.

Ce FRAOP est une initiative originale du Conseil régional. « *Constatant l'hémorragie d'œuvres d'art provençal en direction de l'étranger, notamment Etats-Unis, Japon, Europe du Nord et Moyen-Orient, (...) considérant qu'il est nécessaire de protéger la richesse patrimoniale de la culture provençale, le Conseil régional a décidé de créer un fonds*¹²⁹ ». Se faisant, l'institution régionale se définit une véritable mission de service et d'utilité publics. Ceci est d'autant plus pertinent que c'est précisément là que l'institution régionale peut être attaquée. La vitalité du réseau de la peinture provençale (galeries, collectionneurs, presse...) ne montre aucun dysfonctionnement susceptible de justifier une intervention du service public.

Sous la direction de Charles Ward, la Région confie à une commission de cinq membres¹³⁰ le soin de sélectionner des œuvres provençales afin de constituer une collection. Le budget annuel de 2 millions de francs, servant à l'acquisition et à la gestion du fonds, est bien supérieur à l'engagement financier que la Région consacre au FRAC, certes cofinancé par l'Etat. En six ans, 11 847 000 francs vont permettre l'acquisition de 80 pièces d'abord accueillies dans les réserves du FRAC puis, à partir de 1993, dans un local situé à Aix-les-Milles. Dans cette collection où les Marseillais sont bien représentés (63 sur 80), Adolphe Monticelli trouve une place majeure : 6 tableaux représentant quelque 2 millions de francs, soit 20 % des investissements globaux. Une prépondérance du paysage et des marines est remarquable ainsi que les « fauvistes » qui représentent presque la moitié de la collection. L'ensemble ne diffère pas des collections muséales de Marseille, Aix-en-Provence, Martigues, Toulon... Les artistes du FRAOP sont en effet déjà dans les fonds municipaux. Une distinction peut cependant être remarquée : si le Palais Longchamp consacre une bonne partie de son fonds aux artistes marseillais « orientalistes »¹³¹, ces derniers sont

¹²⁵ Michèle Taddéi, « Un (bon) esprit de chapelle », *Le Méridional*, 17/12/1990 et Claudine Galéa, « Un nouvel espace pour l'art contemporain », *La Marseillaise*, 17/12/1990.

¹²⁶ « Rapport d'activité de l'ORC, 1991/1992 », opus cit.

¹²⁷ Michèle Taddéi, « Un (bon) esprit de chapelle », art. cit.

¹²⁸ Alain Paire, « Arts plastiques : la région s'active », « Le retour à l'école à l'école provençale », *Le Provençal*, 02/1990.

¹²⁹ « Rapport d'activité de l'ORC, 1991/1992 », opus cit.

A noter que de nombreux articles dans la presse locale attestent cette « hémorragie » : Alain Paire, « Monticelli convoité par le Japon », *Le Provençal*, 27/10/1989, « Alain Paire, « Un Japonais détient 76 Monticelli », *Le Provençal*, 17/2/1990...

¹³⁰ Joseph d'Authier de Sisgaw, commissaire-priseur, Gérard Gamet, directeur de collection, Luc-Elysée Serraf, directeur de la revue *La côte des arts*, André Alauzen, historien d'art et Bernard Plasse, ancien chroniqueur artistique du *Méridional* dans les années 70.

¹³¹ Auxquels une grande manifestation - « L'Orient des Marseillais » - organisée à Marseille en 1982 a rendu hommage.

totallement ignorés par le FRAOP. Ce dernier point pourrait laisser croire qu'il y a une volonté de compléter les collections municipales et non pas d'obtenir une collection « labellisée » Conseil régional. Mais, à part les « orientalistes », le constat est davantage à la redondance entre FRAOP et musées municipaux.

Le système des subventions est aussi appliqué à la culture provençale. Sous l'impulsion du chargé de mission, André Ariès, une commission décide qui sont les bénéficiaires. Si les modalités de fonctionnement sont similaires aux arts plastiques, il n'en va pas de même des budgets : de 1992 à 1995, le budget baissera de 921 000 francs à 375 000 francs. Les bénéficiaires sont étonnement hétéroclites : mairie, syndicat d'initiative ou SIVOM... pour des activités concernant le vin, le théâtre ou... la parfumerie ! Etrangement, c'est à ce chargé de mission qu'en 1996, l'ORC confiera le soin de gérer les subventions concernant la photographie. Enfin, André Ariès mène des actions de « valorisation »¹³². Pour exemple : l'invitation de l'ethnologue et historien américain David Streight, secrétaire de l'association internationale pour la défense des langues et des cultures menacées, la publication de l'étude sur *L'universalité de la langue provençale*, la remise de *Miréio d'or* à Gap ou la création d'un musée Chabaud.

conclusion

Les lois sur la décentralisation confiaient aux Conseils régionaux une mission d'investissement dans le domaine culturel. Non seulement la région PACA s'acquitte de ses devoirs, mais les dépasse en se préoccupant de fonctionnements, attribuant des subventions, allant même jusqu'à ouvrir des espaces d'exposition. L'importance de l'engagement marseillais d'une structure régionale laisse deviner des velléités de concurrence de la municipalité phocéenne. D'autant que la Région se positionne souvent en regard des actes municipaux. Cependant, elle ne se contente pas de « mimer » son « adversaire » et multiplie les signes distinctifs en bâtissant notamment son originalité sur la culture provençale.

¹³² « Rapport d'activité de l'ORC, 1991/1992 », opus cit.

2^{ème} point : Création & artistes

Le phénomène associatif à marseille, introduction

A Marseille, le phénomène associatif peut être analysé à travers quatre paramètres : la politique culturelle nationale, la politique culturelle locale, l'histoire associative au sein de la ville et la présence d'acteurs concernés par ce type d'initiative.

Le texte de Florence Alegria Bonniel retrace l'histoire des regroupements d'artistes à Marseille depuis le XIX^e siècle. Il énonce les motivations principales de ces associations d'artistes : faire connaître l'art à Marseille, diffuser les oeuvres autrement que par les voies officielles et partager les loyers de vastes ateliers collectifs.

Le texte de Claire Ayard propose une lecture de l'évolution du phénomène associatif à Marseille depuis 1975. Il fait apparaître une corrélation entre l'initiative associative : lieu de revendication, de singularisation et d'action et la position artistique en tant que démarche d'expression et de distinction. Le phénomène associatif est étroitement lié à Marseille à des changements survenus au sein de l'école d'art. Une réforme de l'enseignement de l'art datant de 1973 transforme radicalement les modes d'apprentissage artistique. Un grand nombre d'élèves scolarisés à l'école d'art de Luminy reste dans la ville pour y travailler et y mener une recherche plastique. Certains se regroupent en association et investissent d'anciens entrepôts industriels pour y aménager des ateliers collectifs ou des espaces d'exposition. L'association d'artistes s'avère à Marseille, un mode d'insertion sociale idéal, pour des jeunes artistes à peine sortis de l'école d'art.

Le texte de Angélique Schaller présente l'explosion des actions associatives durant les décennies 80-90. A Marseille, le phénomène associatif évolue en corrélation avec les politiques culturelles locales. L'institutionnalisation de la politique culturelle municipale à partir de 1986 marque le développement des projets associatifs. La vitalité artistique locale est encouragée financièrement par les actions culturelles municipales et régionales. Les propositions associatives se divisent en trois grandes catégories : diffusion, création et intervention dans les quartiers. Les politiques culturelles ont développé des effets pervers du côté des propositions associatives devenues plus ou moins dépendantes de leurs critères de choix.

A l'origine des associations d'artistes à Marseille (titre)

Florence Aléria

Avant d'étudier en détail les associations d'artistes à Marseille, nous essaierons de donner une définition du terme "associations d'artistes" et d'en faire la genèse. Il y a en effet des nuances à établir entre "art collectif", "atelier collectif", "groupe d'artistes qui s'unissent pour infléchir un sens nouveau de l'art"¹³³ et "association d'artistes".

L'association d'artistes se différencie du groupe et de l'art collectif en ce qu'il n'y est jamais question de revendiquer une esthétique commune, mais plutôt de mettre en commun des moyens matériels et logistiques permettant de se faire connaître sans passer par les circuits de diffusion traditionnels.

Deux définitions peuvent être proposées. Celle, générale du terme association, qui se crée pour promouvoir des objectifs d'une autre nature que ceux poursuivis par la société commerciale¹³⁴. Celle plus spécifique, définissant les lieux alternatifs : "Structures en général de type associatif, situées en marge des circuits officiels et qui présentent, avec souvent un côté underground, des artistes et des événements d'avant garde"¹³⁵.

Quant au choix de la structuration en association loi 1901, il apparaît comme le moyen d'officialiser une présence et un travail, ce qui se révélera particulièrement intéressant dans les années 1980, car le statut de loi 1901 permet de recevoir des subventions.

Les premiers regroupements d'artistes (sous-titre)

C'est au XIXe siècle que l'on voit apparaître, à Paris comme en région, un nouveau système d'organisation de la vie artistique, qui ouvre la voie à un réseau d'expositions parallèle au système officiel. Pour permettre le maintien de toute une production ne répondant pas aux normes fixées par le jury des salons officiels, un certain nombre de structures se mettent en place. Les artistes de la fin du XIXe siècle utilisaient alors l'exposition de groupe comme un moyen de faire connaître leurs œuvres avant de trouver un marchand.

Ce sont les mêmes motivations, le besoin à la fois d'échapper aux circuits traditionnels de diffusion des œuvres et la nécessité de montrer leur production, qui conduiront les artistes de la seconde moitié du XXe siècle, en France comme à l'étranger, à se regrouper au sein d'associations.

A Marseille, c'est à l'exemple des cercles et des sociétés savantes, que se sont constitués les premiers regroupements associatifs destinés à diffuser la création artistique¹³⁶.

En novembre 1850, la Société artistique des Bouches-du-Rhône, d'abord appelé Société des arts de Marseille, s'installait à Marseille, comme antenne régionale de la Société artistique de Paris. "Une semblable société était plus nécessaire à Marseille que partout ailleurs puisque l'éloignement qui sépare Marseille de la capitale place notre ville tout à fait hors de portée des grandes expositions annuelles de peinture et de sculpture. [...] (Euvre d'intérêt général au plus haut degré dont le but est de faire de Marseille le centre intellectuel et artistique du Midi"¹³⁷. Cette société recevait, dès 1852, le soutien de l'empereur pour 1000 francs, du conseil municipal pour 300 francs et du conseil général pour 200 francs. Remarquons donc que, déjà, les pouvoirs publics soutenaient financièrement ces initiatives.

D'autres associations, comme l'Union des arts, qui était à vocation nationale et se proposait de réunir toutes les associations s'occupant de science, de littérature et d'art, s'inquiétait de la situation des arts à Marseille, jugée peu reluisante en regard des possibilités économiques du moment : "Tandis que les embellissements de notre grande cité suivent le mouvement ascensionnel de sa

richesse commerciale, les arts seuls restent stationnaires, plongés dans un lourd engourdissement qu'ont vainement tentés de secouer les diverses sociétés d'encouragement artistique"¹³⁸.

Curieusement, ce constat d'une impossibilité de rayonnement artistique à Marseille allait devenir une constante contre laquelle les associations et regroupement d'artistes, les musées et la municipalité essaieront de se battre. Les années 1860 apparaissent riches en associations qui essaient de remédier à cette situation. Émile Loubon avait créé un salon aux soins de la Société des amis des arts et de la Société artistique. Jules Charles-Roux, toujours soutenu par les collectivités locales, créait en 1866, le cercle artistique de Marseille, qui, au moyen de conférences et d'expositions de peinture, témoignait d'une tentative d'intéresser un plus large public.

Cependant, les carrières artistiques se faisaient toujours à Paris. Là encore, force est de constater que, si les artistes vivent et travaillent en Province, leurs marchands sont ailleurs, et Marseille n'a toujours pas su créer d'événement artistique d'envergure.

Les peintres de Rive-Neuve (sous-titre)

L'installation des artistes autour du Canal et du quai de Rive-Neuve a certainement été le point de départ d'une tradition de regroupement artistique qui perdure jusqu'à nos jours.

En 1988, Joseph Letz, architecte en chef du département, créait l'association des artistes marseillais avec Casile, Decanis, Raphaël Ponson et Antoine Magaud, qui prend la présidence de l'association en 1890¹³⁹. Le but de l'association était de représenter l'ensemble des disciplines artistiques et d'organiser les expositions. Celles-ci eurent lieu régulièrement de 1899 à 1912, la guerre mettant fin à leurs activités. Une spécificité de cette association est que ses membres sont tous des artistes reconnus par les instances officielles, certains ayant même bénéficié de commandes publiques.

La localisation de ces structures, relativement proche les unes des autres, s'explique par l'installation, à la Joliette, de nouveaux docks, qui laissaient vacants les anciens entrepôts du Canal et de Rive-Neuve. Les artistes pouvaient s'y installer dans de grands ateliers.

S'installer dans ce que l'on nomme aujourd'hui "les bâtiments en friche" place les artistes de Rive-Neuve, non seulement à l'origine d'une tradition de regroupements, mais aussi de ce qui est devenu, dans les années 1980, un des axes de la politique culturelle de la Ville : utiliser les friches industrielles pour maintenir et attirer les artistes à Marseille.

Comme c'est encore souvent le cas aujourd'hui, les regroupements d'artistes étaient aussi liés à des problèmes financiers : "À Rive-Neuve, seuls les ateliers avec fenêtres en façade étaient occupés, ils valaient entre quatre cents et cinq cents francs par an. Les passages des anciens entrepôts étaient presque en ruine. Là, les ateliers se louaient de cent à deux cent cinquante francs par an"¹⁴⁰.

On voit à travers ces exemples se dessiner quelques caractéristiques du regroupement d'artistes qui perdureront jusqu'à aujourd'hui :

- se donner les moyens de travailler en province alors que la création est soumise à une reconnaissance officielle qui se fait la plupart du temps à Paris ;
- remettre à la fois en cause les conditions du marché et les modes de production et de diffusion des œuvres ;
- faire reconnaître l'importance pour une grande ville d'avoir un tissu culturel et artistique conséquent.

En 1922, un organisme important est créé à Paris à l'initiative de mécènes et de diplomates qui s'associent pour faire connaître la création et le patrimoine français à l'étranger l'Association française d'action artistique (AFAA), classée loi 1901 et reconnue d'utilité publique en 1923. "L'association développe principalement des échanges artistiques dans le domaine des arts visuels et du spectacle vivant"¹⁴¹. Toutefois il semble que cette initiative n'ait pas trouvé d'échos à Marseille.

¹³³ "Collectif Art", Encyclopaedia Universalis, p. 769.

¹³⁴ Charles Debbasch et Jacques Boubon, *Les associations*, Paris, Puf, coll. "Que sais-je ?", 1993, p. 6.

¹³⁵ *Groupes, mouvements, tendances de l'art depuis 1945*, Paris, Éditions de l'ENSBA, 1992, p. 166.

¹³⁶ La liste des associations d'artistes mentionnées pour cette fin de XIXe siècle n'est certainement pas exhaustive, elle a été établie à partir de recherches effectuées aux archives départementales et municipales de Marseille.

¹³⁷ *La Société artistique des Bouches-du-Rhône*, Marseille, Imprimerie et lithographie Jules Barile, 1850, p. 10 à 15.

¹³⁸ *L'Union des arts, création d'un centre intellectuel*, Typographie et lithographie Arnauld et Cie, 1860, p. 3.

¹³⁹ A. Alauzen, *La Peinture en Provence*, Marseille, Éditions Jeanne Laffitte, 1984, p. 369.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 373.

¹⁴¹ J.-M. Djian, *La Politique culturelle*, Paris, Marabout, 1996, p. 100.

L'engagement politique et la volonté de rupture furent aussi le point de départ du groupe des Peintres prolétariens, créé en 1933 par Antoine Serra, Simon Auguste, Toncini et François Diana. Ce groupe organisa des expositions chez le photographe Detaillès et, en 1935, une exposition de groupe à la galerie Jouvène. Au-delà de l'anecdote - l'abandon du costume traditionnel du peintre pour celui de docker -, il s'agissait davantage de manifester la volonté de ne plus réserver l'art à l'élite bourgeoise locale. Tandis que les peintres prolétariens prennent, en 1934, le nom de Peintres du peuple, sur le plan national, André Gide, Louis Aragon, Cassou, Barbusse et André Malraux créent en 1935, l'association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR), dont la section locale s'installe au 68, rue Sainte à Marseille. Sous le Front populaire, l'AEAR devint la première maison de la culture de province : les Peintres du peuple s'y intégraient et organisaient, avec l'aide d'André Malraux, des manifestations d'art contemporain. La première manifestation organisée avec Malraux fut une exposition rassemblant des œuvres de Picasso, de Léger, de Gromaire, de Gleizes et, pour les artistes provençaux, d'Audibert, de Seyssaux, de Chabaud et de jeunes artistes soutenus par Antoine Serra.

Durant la Seconde Guerre mondiale, bien que Marseille soit devenue la cité refuge des écrivains et des artistes, la plupart des artistes locaux allaient passer à côté du renouveau stylistique qu'aurait pu engendrer la présence de Masson, de Zadkine ou de Breton : les groupes qui continuaient à se former autour du bar *Le Péano* perpétuaient la tradition de "l'école de Rive-Neuve." Cependant, l'institution muséale s'ouvrit sur l'art contemporain : en 1953, le musée des Beaux-Arts organise le premier Salon des artistes contemporains ; le musée Cantini, jusque-là musée des Arts décoratifs, devient musée d'Art contemporain. Les expositions présentées allaient contribuer à la nouvelle orientation de Marseille vers l'art vivant.

Nouveaux lieux d'auto-formation et d'auto-promotion : les associations d'artistes¹⁴² (titre)

Claire Ayard

La ville de Marseille connaît depuis le déménagement de l'école des beaux-arts sur le campus de Luminy en 1968, des transformations révélant une forte évolution de son contexte artistique. Le phénomène associatif à Marseille est inséparable des changements pédagogiques survenus à l'école d'art. Un grand nombre d'élèves scolarisés à l'école d'art de Luminy reste dans la ville pour y travailler et y mener leurs recherches plastiques. Certains se regroupent en association et investissent d'anciennes manufactures transformées en ateliers collectifs ou en espaces d'exposition. Depuis 1975, différentes associations d'artistes se succèdent, chacune animée par des actions et une implication singulière. Les implantations progressives des artistes dans la ville tracent une conjoncture et des conditions qui entraînent un changement du paysage artistique. L'action des institutions et autres structures pour la diffusion de l'art se modifie pour s'adapter à la singularité de la situation.

Enseigner l'art à l'école d'art de Luminy Marseille : apprentissage artistique et insertion sociale (sous-titre)

À Marseille, il semble que l'école d'art ait réellement contribué, durant l'apprentissage des élèves, à la poursuite d'un engagement dans une pratique de recherche artistique, souvent accompagnée d'une démarche d'inscription sociale revendiquant le statut d'artiste. Ceci est visible par le biais des créations d'associations d'artistes : lieux d'autoformation, de socialisation et d'actions artistiques alternatives. En effet, ces regroupements collectifs permettent aux jeunes artistes de s'affirmer, de se définir et de s'identifier artistes dans la cité.

La réforme de 1973 de l'enseignement artistique (sous-sous-titre)

La réforme de l'enseignement dans les écoles d'art de province en 1973 "formation nouvelle du cycle de spécialisation département art" (14 novembre 1973) revendiquait principalement la nécessité de s'adapter aux modes d'expression de l'art actuel. Elle ouvre les écoles d'art de province aux artistes d'avant-garde afin d'en finir avec les académismes : le règne des maîtres d'atelier n'incitait qu'à la reproduction et la répétition de leur savoir-faire. Des artistes décident de s'impliquer dans l'enseignement pour proposer d'autres types d'interventions et d'apprentissage. L'arrivée à Marseille d'artistes très engagés dans leur travail artistique bouleverse un certain type de professorat bien établi, alors engagé dans la transmission des techniques traditionnelles des beaux-arts. Le corps enseignant est désormais amené à proposer une pédagogie plus expérimentale et à s'appuyer sur l'idée de circulation. Il n'y a plus de modèle unique, les ateliers ne portent plus le nom d'un maître, les enseignants ne sont donc plus liés à un espace de travail et encore moins aux élèves qui l'occupent¹⁴³.

L'artiste Claude Viallat (ancien membre du groupe Supports-Surfaces) arrive à Luminy en 1973 appelé par le directeur François Bret. On pourrait rapprocher son engagement dans la peinture à sa pratique pédagogique. Méridional, il revendique de vivre, travailler au pays et de mener une action artistique en province. Supports-surfaces a dénoncé le commerce fait avec la peinture, accusé les

¹⁴² Ce texte prolonge une réflexion menée dans deux articles : "Des nouveaux lieux d'autoformation : les associations d'artistes (1973-1982)" in *Marseille : associations d'artistes 1976-1996*, HAVAM, 1996 et "Les associations jouent-elles un rôle alternatif et/ou complémentaire à celui des institutions ? Quelles ambitions et quelles actions les distinguent ?" in *Art contemporain et pluralisme : nouvelles perspectives*. Actes du colloque organisé par l'association Artifices à Apt, Paris, Harmattan, 1999.

¹⁴³ Pour une analyse plus approfondie consacrée à l'enseignement donné à l'école des beaux-arts de Luminy, voir le "chapitre sur l'école d'art".

modes de conservation, d'accrochage et de sacralisation de l'œuvre d'art. Réfléchir au statut de l'œuvre et de l'artiste tout en échappant au système officiel conduit ces artistes à inaugurer de nouveaux circuits de diffusion des œuvres hors du circuit institutionnel et commercial. Ils organisent par exemple des expositions en pleine nature.

De nombreuses personnalités du groupe Supports-Surfaces enseignent dans des écoles d'art du midi de la France, originaires pour la plupart de cette région, ils militent pour une action artistique en province.

L'école d'art de Luminy s'ouvre à des artistes aux pratiques différentes. Claude Viallat est rejoint par Joël Kermarrec en 1974, Toni Grand en janvier 1976 puis Christian Jaccard, Soun-gui Kim, Max Charvolen, Jean-Louis Vila...

A force de circulation, l'espace de l'école est pratiqué comme un espace où se vivent l'extérieur et l'intérieur ; ce qui commencera par une ouverture sur la ville.

Des initiatives extra scolaires : une ouverture sur la ville (sous-titre)

La présence d'artistes enseignants venus de l'extérieur a permis d'en faire venir davantage. Claude Viallat a déclenché un certain nombre de manifestations à Marseille que l'on pourrait qualifier d'événements : "Marginale 74"¹⁴⁴ et "Les six jours de la peinture"¹⁴⁵. Hors contexte de l'exposition traditionnelle, ces manifestations feront l'objet d'un suivi médiatique : dans la revue "L'art vivant" pour la première ; dans le quotidien régional Le Provençal pour la seconde (avec une pleine page chaque jour durant les six journées de la manifestation).

Dirigée par Jean-Pierre Alis, la galerie Athanor, sous l'impulsion de Claude Viallat et Joël Kermarrec, devient un espace de rencontres et de confrontations pour quelques élèves et enseignants de Luminy. En 1976, elle présente "3X7 peintres"¹⁴⁶, trois expositions de quinze jours se succèdent, montrant des travaux de jeunes étudiants de Luminy mêlés à ceux de jeunes parisiens. L'automne suivant, les travaux de certains élèves de Luminy sont montrés à Paris, à l'ARC, au musée d'art moderne de la ville¹⁴⁷. Très médiatisée, cette exposition témoigne de la singularité de l'enseignement mené dans une école d'art de province¹⁴⁸.

On voit combien l'école d'art s'affirme à un moment donné à Marseille, comme une institution majeure impliquant peu à peu des élèves dans une ville et une ville dans l'art contemporain.

Nombreux sont les élèves diplômés de l'école d'art qui restent à Marseille, telle est l'immédiate constatation. Ils continuent à travailler pour la plupart et recherchent un lieu à investir comme atelier.

Une solution de transition : l'atelier collectif ou la galerie associative (sous-titre)

A Marseille, la désindustrialisation des années 1970 a laissé à l'abandon des entrepôts et des hangars. Inutilisés, ils deviennent des endroits privilégiés pour l'installation d'atelier et suggèrent des regroupements. Les jeunes artistes créent des associations et partagent ces vastes locaux distribués en espaces-ateliers. Ces initiatives collectives sont une des caractéristiques propres aux

¹⁴⁴ *Marginale 74* : 15 juin - 15 septembre 1974. L'exposition est éclatée en quatre points de la ville et présente deux groupes d'artistes : les premiers travaillant sur les problèmes de la toile et du support ; les seconds se distinguant par leur fonctionnement autour de l'action, la performance.

¹⁴⁵ *Les six jours de la peinture* : juin 1975. Pendant six jours et six nuits se succèdent performances et actions au stade Vallier.

¹⁴⁶ *3X7 peintres*, galerie Athanor. Du 21 mai au 1er juin 1976 : Boyer, Erikson, Di Sarro, Fabre, Chapuis, Brunon, Pêcheur. Du 2 au 15 juin : Asplanato, Laroche, Gasnault, Martin, Otto, Delfau, Peduzzi. Du 16 au 30 juin : Loigne, Delpeuch, Parodi, Monnier, Gauthier, Margaritis, Degay. Le texte de présentation est de Yves Michaud, enseignant de culture générale à Luminy.

¹⁴⁷ *Luminy, ateliers de peinture de l'école d'art de Marseille*, 22 septembre - 28 octobre 1976, ARC, musée d'art moderne de la ville de Paris : Asplanato, Bohin, Boyer, Brunon, Chapuis, Degay, Delpeuch, Di Sarro, Donnat, Duquesne, Erikson, Fabre, Gasnault, Gauthier, Janni, Jolivet, Laroche, Loigne, Parodi, Ikawa, Thibaudin.

¹⁴⁸ Voir chapitre sur l'école d'art pour davantage de détails concernant ces initiatives.

jeunes plasticiens passés par le département Art de Luminy. Se rassembler, continuer à partager un même lieu, ne serait-ce pas reproduire les conditions que l'on a connues à l'école ? La stimulation exercée par le groupe devient en quelle que sorte la modalité immédiatement envisageable et surtout la plus pratique financièrement pour la poursuite d'une recherche artistique après l'école. La qualité principale d'une école d'art est la confrontation permanente au jugement. Ce besoin de retour critique est prolongé durant ces années postsecondaires par le partage d'ateliers ou par l'organisation d'expositions. Le regroupement favorise les rencontres et les multiples.

La liberté d'association ; une valeur de la démocratie (sous-titre)

La formation d'une association est dominée par un principe de liberté. Elle réunit des individus autour d'une volonté collective d'agir et de promouvoir des objectifs communs. C'est une forme de mobilisation collective, un moyen de participation et de visibilité publique. Les associations de loi 1901 ont connu un essor remarquable au cours des années 70. On parlait alors de phénomène associatif, ce mode de regroupement et d'action était interprété dans « *le contexte idéologique et politique, scientifique aussi des années 7* » comme une « *dynamisation de la société civile et un renforcement de la démocratie*¹⁴⁹ ».

L'action associative est une liberté publique. Au sein d'un régime démocratique, la liberté d'association est un « contrepoids ». « *Il n'existe pas de démocratie sans contrepoids*¹⁵⁰ ». Parce qu'elles expriment les revendications des citoyens, les associations apparaissent comme des lieux de médiation des relations entre citoyens et gouvernants. L'association s'assimile à un contre-pouvoir, c'est un lieu d'expression permettant d'associer et de concerner les individus dans la participation au pouvoir. Elle contribue donc à la décentralisation du pouvoir sous la forme d'un engagement civique volontaire. L'association est aussi souvent génératrice d'innovations sociales parce qu'elle exprime des besoins nouveaux. Son action précède celle des pouvoirs publics parce qu'elle émerge directement des citoyens. Elle est d'ailleurs également un lieu de formation pour les citoyens, ils apprennent ensemble, dans le cadre d'une cause collective, par quels moyens et quelles procédures ils peuvent engager le dialogue avec les instances du pouvoir. C'est une organisation qui rend possible le développement de la relation au pouvoir par le biais des demandes de subventions auprès des institutions ou encore par l'organisation d'interventions alternatives publiques ou par le travail d'édition.

Associations et ambitions personnelles (sous-titre)

L'association permet une intégration à la collectivité. En tant que groupement, elle rassemble la défense d'intérêts individuels transformés en intérêts collectifs. « *Il y a recherche dans l'association d'un appui collectif à une cause personnelle*¹⁵¹ ».

La sociabilité organisée par le biais d'un groupement associatif permet la mise en place de stratégies diverses visant autant la volonté de se faire connaître que l'envie d'une vie sociale plus riche ou même le désir d'une promotion sociale. Elle peut ainsi répondre à des ambitions personnelles. Michel Bozon observe dans son étude monographique de Ville franche-sur-saône « *des styles sociaux de comportement dans un contexte local*¹⁵² ». Le milieu associatif apparaît comme un « *élément de stratégie municipale en même temps qu'un élément de stratégie individuelle* ». La recherche d'une notabilité et d'une acquisition sociale ou culturelle plus grande est plus fréquente chez les dirigeants et les animateurs associatifs.

¹⁴⁹ Balme, Richard, « La participation aux associations et le pouvoir municipal, capacités et limites de la mobilisation pour les associations culturelles dans les communes de banlieue », *Revue Française de sociologie*, XXVIII, 1987, p. 601-639.

¹⁵⁰ Boudon, Jacques & Debbsch, Charles, 1985 : *Les associations*, Paris, PUF, Que Sais-je ?

¹⁵¹ Boudon, Desbassch, 1985, op. cit.

¹⁵² Bozon, Michel, *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de province, la mise en scène des différences*, Lyon, PUF, 1984.

On observe des affinités entre l'initiative associative, lieu de revendication, de distinction et d'action, et la position artistique en tant que démarche d'expression et de singularisation. Dans la rencontre entre les deux, il y a compatibilité dans les intentions, l'une peut servir l'autre et réciproquement.

La revendication du statut d'artiste : l'association comme lieu d'inscription et d'action sociale (sous-titre)

On retrouve dans ces initiatives associatives le refus d'être agi par un système officiel. Or, celui-ci est encore inexistant à Marseille à la fin des années 70 et au début des années 80. Il y a carence en matière de structures de diffusion et de promotion de l'art contemporain. Il n'y a pas encore à Marseille de soutien institutionnel en faveur de la création artistique contemporaine en dehors de l'école d'art et du musée d'où la quête de reconnaissance par le regroupement associatif, lieu d'expression autonome et volontaire. Les jeunes artistes assument donc la prise en charge de leur existence publique. L'organisation associative apparaît ainsi comme un temps de transition idéale après l'école d'art pour continuer à exercer une pratique artistique. Ces associations expriment à un moment donné à Marseille un certain rapport de forces assumé par les artistes au sein du milieu artistique local. On observe une dimension éducative non formelle dans les milieux associatifs car une démarche d'autoformation se met en place en dehors des appareils éducatifs et scolaires. Ces regroupements engagent un processus de socialisation, une prise en charge de l'affirmation de son propre statut à l'image d'une entreprise de professionnalisation.

“Les associations sont non seulement des organisations de sociabilités, de regroupements et de rencontres mais ce sont surtout des structures d'interventions sociales et politiques qui œuvrent pour le changement des réalités sociales et politiques”¹⁵³.

Le regroupement associatif des artistes est finalement, au-delà des avantages économiques de partage de location d'atelier, le lieu d'une émulation, d'une sociabilité et d'une stimulation collective. C'est aussi un moyen d'affirmer une visibilité publique adressée aux professionnels du monde de l'art, aux institutions et aux publics. C'est une démarche de socialisation et d'inscription sociale. C'est une revendication individuelle au nom du collectif qui offre une intégration à la collectivité et une multitude de possibilités de rencontres.

Le phénomène associatif répond à la question : comment exister en tant qu'artiste ? C'est un travail d'autoformation et d'auto-définition qui se légitime par le groupe dans une stratégie de reconnaissance sociale. Les associations offrent aux jeunes artistes un mode de visibilité sociale. Le regard des pairs aide à confirmer l'image et l'identité de l'artiste. Il y a création d'une communauté de « semblables ». Le groupe auto-proclame un statut identitaire tout en défendant fortement la notion d'addition d'individualités. C'est en quelque sorte une étape de formation pour certains artistes à Marseille avant l'affirmation d'une carrière plus individuelle dans le monde de l'art professionnel. Au fil des années, de nombreux élèves sortis de l'école d'art utilisent ce moyen de regroupement associatif pour commencer leur vie d'artiste en dehors de l'école. C'est ainsi que l'on peut expliquer le véritable phénomène de prolifération des associations d'artistes. La politique culturelle municipale a su s'intéresser à ces comportements au point de les soutenir financièrement, voire de les encourager autour des années 87-95.¹⁵⁴

Les premières associations d'artistes à Marseille : 1975-1982 (sous-titre)

Il reste à présenter rapidement les associations d'artistes créées à Marseille entre 1975 et 1982. Elles sont toutes initiées par d'anciens élèves de l'école d'art de Luminy. L'association l'ADDA est la première recensée, ses membres sont très proches à cette époque des préoccupations de Supports-surfaces, de l'intellectualisation du propos sur la pratique artistique et du désir de diffuser l'art

contemporain par d'autres circuits. L'expérience de l'ADDA en qualité d'atelier collectif, d'espace d'exposition et de débat n'est pas méconnue par les autres élèves du département art de Luminy. Ceux-ci viennent parfois visiter les expositions et rencontrer les artistes. Cette initiative a déclenché un véritable processus d'identification chez les élèves de l'école d'art. D'autres associations d'artistes se sont constituées dès le début des années 80 : Images Actes Lies, atelier de Lorette et Cinabre. Elles occupent chacune des locaux différents mais cela n'empêche pas les rencontres. Ces artistes se connaissent (étant tous pour la plupart d'anciens élèves de l'école d'art) et ils mènent en commun quelques initiatives. Toutes ces associations d'artistes ont la particularité d'accueillir aussi des artistes “isolés”, évitant ainsi de fonctionner essentiellement en groupes artistiques. Le terme de groupe n'est d'ailleurs pas adapté. Si ces artistes partagent des espaces, il faut préciser que les préoccupations plastiques de chacun se démarquent. L'objectif commun est avant tout de se faire connaître, d'exister dans sa ville et de rencontrer le public en dehors des circuits de diffusion traditionnelle.

La galerie association l'Adda (Association pour la Diffusion et le Développement de l'Art) (sous-sous-titre)

Date de création : 16 décembre 1975

Membres fondateurs : Jean-Baptiste Audat, Roger Boulay, Monique Bougnase, Bernard Brunon, François Devaux, Dominique Gauthier, Caroline Margaritis, Richard Monnier et Anne-Marie Pêcheur.

Membres bienfaiteurs : François Bret, César, Danielle Giraudy, Pierre-Alain Hubert, Henri Wytenhove, Marielle Latour, Joël Kermarrec, Claude Viallat.

Adresse : 194, rue Horace Bertin 13005 Marseille ; dans une petite école désaffectée.

Buts : « *Nous situer en dehors des circuits commerciaux, laisser toute liberté à l'élaboration de projets et d'actions futurs. Le but essentiel est de montrer à Marseille un nouveau type de travail pictural. La présence de peintres lors de chaque exposition sera l'occasion d'approfondir la compréhension de son travail qui sera introduit par une documentation. Nous voulons permettre la circulation d'une information qui ne soit ni fixée dans les circuits officiels, ni dépendante du marché de l'art au moyen d'expositions mais aussi de rencontres avec des peintres dont le travail s'inscrit directement dans nos préoccupations, dans les débats et dont le bulletin constitue un compte-rendu* ». La première exposition organisée par l'ADDA dans ses locaux est consacrée à Bernard Pagès : « Travaux muraux » du 2 au 20 mars 1976. L'artiste travaille sur place durant une semaine, occupé à griffer, marteler les murs.

Il est éclairant de souligner que l'association est dissoute en 1979 après que Richard Monnier ait obtenu une bourse de séjour pour la RFA (1977), que Anne-Marie Pêcheur ait obtenu un poste de professeur à l'école des beaux-arts de Bordeaux (1978) et Dominique Gauthier, un poste à l'école d'art de Montpellier (1979). L'association apparaît ainsi comme un temps intermédiaire entre formation et profession.

663 X 314 : (sous-sous-titre)

Date de création : Née en 1976, l'association devient officielle le 18 juin 1978 et s'installe à Marseille en 1979.

Membres fondateurs : groupe d'artistes femmes - Danielle Gibrat, Monique Kissel, Geneviève Lebon, Myriam Librach, Corinne Mercadier, Barbara Pollack.

Adresse : 34, rue de la Joliette 13002 Marseille, dans une ancienne manufacture de chaussures.

Buts : « *Se donner des conditions de travail avec un espace disponible pour s'isoler et recevoir. Accueillir des travaux extérieurs. Se donner les moyens de gérer les urgences des expressions interdites ailleurs. Ne pas travailler seul dans un atelier mais avoir un regard possible des autres, animé par des liens très forts aussi bien intellectuels qu'affectif* ».

IAL (Images Actes Liés) : (sous-sous-titre)

Date de création : 13 mars 1981

¹⁵³ Portelli, Patricia, « L'autoformation en milieu associatif », *Revue Française de pédagogie*, 102, janvier mars 1993.

¹⁵⁴ Voir le texte de Angélique Schaller et voir liaison

Membres fondateurs : Pierre Carbuccia, Pierre Corbet, Pierre Chanoine, Jean-Louis Delbès, Michel Pernon.

Adresse : 34, rue de la Joliette 13002 Marseille. Dans les anciens locaux de 664X314.

Buts : « *L'atelier fonctionne autour d'une chose fondamentale, nous voulons que la diversité de notre travail et de nos demandes soient les éléments moteurs de nos activités. Dans ce but, nous organisons des rencontres sur des thèmes précis qui se déroulent sous forme de soirées/débats. (...) Rompre le rapport exclusif qui existe par le biais des galeries et des musées, ceci afin d'établir de nouveaux liens entre créateurs et publics. (...) Nous confronter avec d'autres espaces que ceux de la peinture tels que le rock et agir au travers de nos propres créations* ».

Cinabre : galerie associative. (sous-sous-titre)

Date de création : 26 octobre 1981.

Membres fondateurs : Georges Autard, Bernard Boyer, Patricia Cagliero, Rosa Estapé, Gérard Fabre, Jean Gasnault, Claire Laroche, Cathy Michon-Rajon, Hélène Mooren.

Membre d'honneur : François Bret.

Adresse : 30, cours d'Estienne d'Orves 13001 Marseille.

Buts : « *Se regrouper dans le but de présenter diverses tendances de l'art contemporain mal connues dans la région. Proposer en dehors de tout sectarisme qui ne ferait qu'appauvrir notre vision du monde artistique contemporain, un choix d'artistes et d'œuvres très large dans lequel retrouverait les différents courants qui marquent notre époque* ».

Edition de fascicules, diffusion de cartons d'invitation auprès de nombreuses personnalités du milieu de l'art. La première exposition est consacrée à Pierre Buraglio du 17 février au 13 mars 1982.

atelier de Lorette : (sous-sous-titre)

Date de création : 18 juin 1981

Membres fondateurs : Guy Ibanez, Piotr Klemensiewicz, Gilles Melgrani, Serge Navetat, Anne-Marie Teule, Gérard Cairaschi, Catherine Charve, François Mezzapelle, Judy Milner.

Adresse : 1, place de Lorette 13002 Marseille, dans un entrepôt.

Buts : Création d'ateliers collectifs. « *Lieux de création où nos recherches se confrontent et s'enrichissent dans un dialogue quasi quotidien. Dans les faits il s'agit bien pour nous et de façon prédominante de vivre à Marseille une qualité de rapport entre artistes et un large public* ».

Il serait intéressant de mener une réflexion sur ce nouveau rôle d'artiste- médiateur- responsable d'un lieu d'exposition. Ces initiatives associatives révèlent et accusent la carence de la ville en matière d'encadrement et de diffusion de l'art vivant. C'est pourquoi à Marseille, les jeunes artistes ont tenté d'en assumer la charge par le biais d'actions artistiques alternatives.

C'est une expérience de prise de parole et d'affirmation de soi qui, pour un jeune artiste, est remarquablement formatrice pour l'apprentissage de l'entrée dans le monde professionnel de la diffusion artistique et du marché de l'art.

Le contexte de la décentralisation culturelle du début des années 80 : les intérêts déclenchés par les associations d'artistes (sous-titre)

L'existence de ces initiatives et de ces regroupements d'artistes n'est pas méconnue. Une telle concentration d'événements associatifs suscite l'intérêt de médiateurs culturels cherchant à vouloir faire reconnaître un dynamisme spécifique au sud de la France. Au début des années 80, les préoccupations autour de l'idée de décentralisation commencent à être vives.

On peut citer quelques manifestations remarquables.

- *Situation I Provence Côte d'Azur* à la Maison des Arts André Malraux à Créteil du 17 septembre 80 au 16 novembre 80. Elle présente sur l'initiative de Jean Mollock, Alin Avila et Olivier Lépine, cinq associations d'artistes du sud français : 663 x 314, Atelier de lorette, l'atelier (Nice), Lieu 5 (Nice), Calibre 33 (Nice).

- *Midi et demi* à Avignon du 7 juillet 81 au 2 août 81 est encore organisée par Alin Avila avec Calibre 33 (Nice), L'atelier (Nice), IAL, Atelier de lorette, Galerie Grimaldi (Aix), Queue de cerise et une sardine (Toulon).

- *Lieux du corps ART/Provence*, organisée par l'office municipal de Gardanne en 1982, c'est une grande exposition collective d'artistes travaillant dans le sud.

- *Lieux d'artistes* : En 1982, la biennale de Paris décide de faire appel à la collaboration de 25 associations de plasticiens parallèlement à sa manifestation centrale à Paris. Elle veut soutenir les activités régionales. A Marseille, du 1^{er} au 17 octobre 82, les trois associations IAL, Atelier de Lorette et Cinabre prêtent leurs locaux et décident ensemble de la sélection et réunion de 50 plasticiens, danseurs, vidéastes et musiciens. Alin Avila est toujours (avec Monique Kissel, membre de 663 x 314) à l'origine de ces manifestations.

- *Action création 82* : 82 jeunes artistes sont rassemblés dans un espace de 2500 m², dans un contexte de fête populaire et politique, la fête de la Rose au parc Chanot, les 23 et 24 octobre 1982. Cette manifestation veut dresser un juste panorama de l'actualité artistique régionale en s'appuyant sur la réalité associative fort significative de la pratique de nombreux jeunes artistes installés dans le sud français. Cette exposition est à l'instigation de Roger Pailhas qui ouvrira, quelques mois plus tard, en février 1983, un centre d'art contemporain : l'Arca.

- *Marseille Art Présent* : Manifestation européenne des revues d'art. Organisée par Jean-Pierre Alis et Marc Partouche, cette exposition est éclatée en quatorze points de la ville, dans des lieux institutionnels, privés et associatifs. Elle présente trente-trois artistes et réunit en un colloque de trois jours les principaux critiques d'art européens. Le but de l'événement était de faire reconnaître Marseille comme un nouveau point important de l'art en France en invitant les principaux supports de diffusion spécialisés, en exhibant la multiplicité des lieux d'exposition existant à Marseille et en exposant douze jeunes artistes de la région.

La spécificité locale devient un mobile de médiatisation culturelle (sous-titre)

Ces rassemblements de grande envergure permettent de remarquer combien l'intérêt porté sur la région sud, Marseille/Nice, est déjà prononcé au début des années 1980. On remarque un modèle-type d'exposition collective. Témoigner par le nombre semblait alors le premier argument pour rendre compte d'une particularité artistique régionale. Ce type d'action pourrait s'inscrire comme la conséquence directe d'un militantisme de décentralisation. La décentralisation pose la question essentielle du territoire et de sa recomposition. Ces manifestations sont organisées par des médiateurs culturels à l'affût des spécificités locales et des initiatives artistiques méritant reconnaissance. C'est au début des années 80 que les régions commencent à vouloir revendiquer et défendre une image culturelle singulière et digne. Informer de l'existence des phénomènes culturels et artistiques spécifiques est désormais à la base d'une image de marque régionale ou municipale à énoncer.

A ce propos, Benjamin Buchloh accuse les médiateurs culturels d'adopter « *des idéologies appropriées : régionalisme, préservation du patrimoine et de l'identité culturelle nationale, maintien de la domination de l'avant-garde locale*¹⁵⁵ ». Cette remarque ouvre une polémique sur la place du spectaculaire et des faux-semblants, comment diffuser sans outrage et mener une action culturelle juste ? La place grandissante du politique dans la gestion des événements culturels impose de telles réflexions. C'est le début de l'exercice de cette reconnaissance des particularités de l'art

¹⁵⁵ Buchloh, Benjamin : "Le musée et le monument", in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 409.

contemporain local qui ouvre la mise en scène d'une politique culturelle en faveur des arts plastiques à Marseille.

A partir du début des années 80, la mise en œuvre d'une volonté de développement culturel se présente comme une action partenariale entre les décideurs politiques, les créateurs et les dirigeants associatifs. A Marseille, ils contribuent ensemble à jouer un rôle d'apprentissage institutionnel dans le domaine des arts plastiques autour d'un idéal d'identité locale.

L'Arca, centre d'art contemporain : conjoncture et opportunité (sous-titre)

Un centre d'art contemporain est inauguré à Marseille en février 1983, sur le cours Julien, dans une ancienne rûgerie de bananes, c'est l'Arca (Association Régionale de Création Artistique). Il est dirigé par Roger Pailhas, amateur et collectionneur d'art contemporain, industriel, membre militant du Parti socialiste et gendre de François Bret directeur de l'école d'art de Marseille. L'association est subventionnée par le ministère, la ville, le département, la région et bénéficie de fonds privés. Cet espace d'exposition assure la relève institutionnelle de diffusion des artistes de la cité tout en présentant un programme d'exposition d'art contemporain national et international. La politique de communication et de médiatisation du centre d'art est très forte, il y a énormément de comptes rendus dans la presse locale, des journalistes spécialisés se déplacent pour témoigner, des galeristes comme Léo Castelli, sont invités à venir voir les ateliers des artistes marseillais. C'est en France, l'époque d'une grande convivialité autour des événements relatifs aux arts plastiques. La politique de Jack Lang a fortement favorisé le développement des arts plastiques au cours des années 80. Les vernissages de l'Arca attirent une foule de gens, il y règne une atmosphère de fête. L'Arca est situé au cœur d'un espace piéton, dans un quartier concentrant de nombreux bars et restaurants. C'est un public aimant sortir, curieux de la mode et des artistes qui s'ajoute au public des artistes et du monde de l'art. Le centre organise des expositions personnelles d'artistes marseillais : Richard Baquié, Judith Bartolani, Jean-Louis Delbès, Marie Ducaté...

Une manifestation intitulée « *Identité Marseille* » réunit 20 artistes de Marseille dans les locaux de la Vieille Charité en coproduction avec les musées de Marseille (du 28 juillet 86 au 30 septembre 86). Cette exposition engage le choix personnel de Roger Pailhas. Le titre est contesté. Cette notion d'identité rejoint la forme des affirmations médiatiques, dans l'urgence d'une existence et d'une reconnaissance locale. Le jour de l'inauguration de l'exposition, quelques-uns des artistes exposés débattent autour de cette initiative à l'occasion d'une rencontre organisée par Radio France Culture dans l'émission « les arts et les gens » avec les journalistes Alin Avila et Valère Bertrand. Georges Autard témoignait : « *je me sens marseillais, le problème n'est pas là, mais je ne me sens pas d'accord avec cette exposition qui vient un peu tard. L'identité existait depuis très longtemps dans les ateliers d'artistes, dans les associations... La joliette, c'était un grand soufre, avec des artistes tous différents. Il y avait une entente, une bonne communauté d'esprit, une vie d'artiste, des soirées, il y avait beaucoup de choses qui aujourd'hui n'existent plus. Il n'y avait pas de désir de former un groupe, c'était notre force...* » L'animateur de l'émission présente le titre comme « mal choisi » précisant qu'il s'agit plus d'une situation que d'une identité. Le comportement de dirigeant culturel de Roger Pailhas révèle à travers ses actions publiques en faveur du local, une promotion individuelle, un accès à la notabilité locale grâce à la personnalisation des manifestations. L'association est en quelque sorte incarnée par son dirigeant. « *Le dirigeant associatif obtient le renforcement d'une position d'influence valorisant son statut social. La notoriété publique ou l'accès à des responsabilités constituent des gains individuels incitatifs au bénévolat*¹⁵⁶ ».

En automne 1986, Roger Pailhas décide d'interrompre l'aventure de l'Arca centre d'art, faute de subvention suffisante, car la région a supprimé tout soutien financier, c'est, d'après Roger Pailhas, parce qu'il est un homme de gauche. (Il y a effectivement changement politique à ce moment-là, la région Paca passe à droite en 1986). On peut s'étonner que la municipalité de gauche ne propose alors un soutien plus conséquent. On sait qu'une nouvelle orientation de la politique culturelle est en

¹⁵⁶ Balme, Richard, 1987, op. cit.

train de se mettre en place avec l'arrivée en 1985 de Germain Viatte, chargé de créer une direction commune aux musées de la ville. Peut-être y a-t-il alors d'autres ambitions institutionnelles concernant la diffusion de l'art contemporain à Marseille et le centre d'art l'Arca n'est plus tellement soutenu. Roger Pailhas ouvre donc dans les mêmes locaux que l'Arca une galerie d'art privée : la galerie Roger Pailhas. Celui-ci déclare dans les journaux locaux *Le provençal* et la *Marseillaise*, que « *les artistes marseillais n'auront plus la priorité* ».

Cet exemple illustre bien la rencontre des différents intérêts au niveau local. On remarque un partenariat entre pouvoirs publics et initiative citoyenne. L'émergence de ce type de projet a été rendue possible au moment de la création d'instances bureaucratiques de soutien et d'encouragement. L'administration culturelle s'est fortement impliquée au cours des années 80, au niveau national, régional et communal. Jean-Louis Fabiani observe que le mouvement associatif environnementaliste et l'administration de l'environnement ont « *une histoire commune* ». Il y a une sorte de légitimité d'existence réciproque et de une reconnaissance mutuelle. C'est une configuration d'interdépendance entre la bureaucratie d'état et les associations cherchant à « *faire reconnaître leur utilité, leur compétence et leur représentativité, par rapport à un système de représentation politique locale dont ils peuvent contester à tel ou tel moment la capacité de garantir l'intérêt public*¹⁵⁷ ».

La mise en place d'une administration culturelle municipale(sous-titre)

A Marseille, une dynamique associative en faveur des arts plastiques devient extrêmement visible à partir de 1987-1988.

Elle coïncide avec la mise en place progressive d'une structure administrative, support d'une politique culturelle municipale¹⁵⁸.

A la demande du maire de Marseille et sous le conseil du ministère de la culture, Dominique Wallon (haut fonctionnaire d'état, ancien directeur de la Direction du Développement Culturel (DDC) au ministère de 1982 à 1986, qui démissionne de ce poste quand la droite arrive au pouvoir) est chargé de mission auprès du maire de Marseille. Il est recruté pour constituer une équipe, institutionnaliser une action culturelle municipale et créer une direction des affaires culturelles au sein de la mairie. Il est intéressant de souligner qu'il sera assisté de Reine Prat qui a aussi travaillé à la DDC et à la DRAC Paca en tant que « conseiller pour le théâtre et les spectacles » et « conseiller pour l'action culturelle ». Ils se réfèrent tous les deux au modèle du ministère de la culture pour définir le statut d'un chargé de mission et pour former une équipe d'administration culturelle. L'infiltration du lexique de l'action culturelle de l'Etat des années 80 est aussi conséquente à l'infiltration des personnes dans les régions et à différents postes de responsabilité. Le développement culturel est fondateur de l'idéologie professionnelle des opérateurs de politique culturelle.¹⁵⁹

Les associations et l'idéologie du développement culturel : une attirance réciproque (sous-titre)

Les pouvoirs publics détiennent par l'intermédiaire de la politique culturelle la légitimité et le pouvoir d'agir en faveur de la formation, création et diffusion artistiques. L'argument politique du

¹⁵⁷ Fabiani, Jean-Louis, « la dynamique du mouvement associatif environnementaliste : élément pour un état de la question » in *La dynamique du mouvement associatif dans le secteur de l'environnement : état de la question, monographies régionales*, rapport de recherches, CREDOC, Déc. 1995, tome 1, 1995, p.13-41

¹⁵⁸ Schaller, Angélique, *Les arts plastiques dans la décentralisation culturelle, 1982-1994 : le cas marseillais*, mémoire de doctorat « Cultures, sociétés et échanges des pays de la Méditerranée septentrionale », Université d'Aix-Marseille, juin 1998.

¹⁵⁹ Ayard, Claire, *L'incidence de la formation et du développement des politiques culturelles sur la constitution et l'évolution d'un milieu artistique, Les arts plastiques à Marseille 1960-1990*, mémoire de D.E.A de sciences sociales, Marseille, EHESS, 1992.

développement culturel domine. Il doit participer à une transformation de l'image de la ville, à un développement économique, une démocratisation et une vitalité culturelle. Pour cela, il s'agit d'être attentif au « tissu artistique intermédiaire » à côté des grandes institutions culturelles, il devient important de « faire émerger », « repérer sur le terrain » les potentialités humaines dans les domaines culturels et artistiques. Il y a aussi l'argument du particularisme local qui accompagne ces notions d'émergence et de terrain. La logique du développement culturel s'ancre sur une vision de territorialité globale.

En 1988, un poste de chargé de mission à l'art contemporain est inauguré par l'arrivée de Christine Breton. Une ligne budgétaire arts plastiques et graphiques a été inaugurée en 1987 à l'Office Municipal de la Culture (association paramunicipale). A partir de cette date le nombre d'associations augmente, les initiatives artistiques se multiplient, elles sont engagées par des artistes de la ville ou plus récemment installées à Marseille. (86 créations d'associations d'artistes ont été recensées entre 1982 et 1994, ce nombre est sans doute inférieur à la réalité.)

Ces chiffres posent question : quels nouveaux comportements artistiques engendrent cette action politique de développement culturel ? Peut-on constater une influence de la part de l'institution publique sur les initiatives culturelles associatives ?

On peut avoir recours à une typologie des actions associatives de manière à mieux repérer les conduites récurrentes et les différentes mobilisations des artistes. La « typologie est un outil d'analyse et non pas un découpage de la réalité¹⁶⁰ »

On distingue surtout des initiatives collectives autour d'un lieu de création (partage d'un atelier et de matériel de production), d'un lieu de diffusion (espace d'exposition dans l'atelier, la galerie, l'appartement ou travail d'édition de revues, d'affiches...) et des interventions artistiques et sociales en direction des quartiers populaires et périphériques.

Développement culturel et développement social (sous-titre)

Pour mieux tourner autour de la question qui nous intéresse, nous retiendrons la dernière ligne d'action, celle concernant l'implication des artistes dans un travail qu'on peut assimiler à un travail d'éducation artistique ou à un travail social.

Que représente cet engagement-là venu des artistes ? Est-ce un nouvel intérêt civique en faveur des exclus ou un créneau financier, une nouvelle ligne d'orientation des pouvoirs publics ?

La question nécessite une prudence extrême parce que l'ambiguïté est complexe. Les précédentes associations d'artistes présentaient une volonté de s'affirmer en tant qu'artiste, c'était une véritable entreprise de singularisation, un désir très fort de ne pas se résigner au statut d'abandonné social invisible. Il y avait une démarche d'auto-proclamation associée à une forme de dénonciation des carences de la ville en matière de reconnaissance des artistes et d'intérêt pour l'art contemporain. Tout cela manifestait une « nécessité de se prendre en main pour être pris en compte¹⁶¹ ».

Les jeunes artistes assumaient alors en quelque sorte la prise en charge de leur existence publique, en attendant le relais des professionnels. On sait que le choix du « métier » ou du « statut » d'artiste est soumis à une forte dimension d'incertitude, c'est un risque professionnel. Le plus souvent, maintenant les artistes doivent occuper des emplois alimentaires, quand ils ne sont pas artistes, ce qui n'empêche pas le cumul, mais la question n'est pas là. Comment vivre et comment exister, comment s'y prendre dans une vie d'artiste quand les productions artistiques ne sont pas achetées ?

L'artiste-animateur social : une direction politique d'action contre l'exclusion (sous-titre)

L'émergence des missions DSU (développement social urbain) au sein des municipalités s'est associée à l'action culturelle sur le territoire de la ville. Elle oriente l'idée de la culture comme

¹⁶⁰ Fabiani, Jean-Louis, 1995 op. cit.

¹⁶¹ De Cazol, Henri, « Lieux d'artistes », Catalogue *biennale de Paris*, 1982.

moyen de lutter contre l'exclusion armée d'arguments ambitieux tels « le décloisonnement territorial, l'ouverture », « encourager la présence physique de l'artiste capable par le projet de création d'entraîner avec lui des publics... », « susciter la production d'œuvres avec et pour les habitants », « reconstruire la mémoire collective et l'identité sociale¹⁶² ».

A Marseille on comptabilise un nombre important d'associations regroupant des artistes engagés dans un travail d'animation orienté vers le social. La fonction d'animation est à questionner, c'est une pratique de médiation avec des publics, « un ensemble de techniques destinées à faciliter la rencontre entre le créateur, œuvre et le public¹⁶³ ». Jean Caune s'interroge sur le rôle des pratiques et phénomènes culturels dans l'optique d'une construction de sens, entendu comme rapport social et comme projet collectif. D'après lui, combler ainsi la fracture sociale relève de l'illusion. Il remarque justement qu'après « l'action culturelle des années 60, le développement culturel des années 70, la création artistique et la communication culturelle du début des années 80 », nous arrivons à la phase de la médiation culturelle pour renouer le lien.

La crise sociale d'aujourd'hui exproprie les individus, autant dans le domaine du travail que dans le territoire de la ville. « Lutter contre l'exclusion, c'est inventer des espaces où les individus sont entre eux, chez eux, des espaces qui soient des lieux d'expression, lieux de coopération, des lieux d'initiative¹⁶⁴ ».

Une nouvelle forme de reconnaissance du statut d'artiste ? (sous-titre)

Pourquoi des artistes se sentent-ils concernés au point de s'engager dans un projet socioculturel ? N'y a-t-il pas confusion entre processus artistique et processus social ? Doit-on parler maintenant au sein des politiques culturelles d'une « dictature du social » ? « Les artistes ne peuvent être employés comme médecins du social » disait Luc Carton lors des assises Culture/Ville à la Grande Halle de la Villette à Paris le 7 novembre 97 dans le cadre des *Rencontres des cultures urbaines*. Marseille compte beaucoup d'interventions associatives à vocation pédagogique ou d'aide à l'insertion. L'initiative d'artistes dans ce secteur présente-t-elle une forme différente ? Dans quelle mesure l'artiste assume-t-il une fonction singulière de travailleur social ?

L'association *Arts et développement* (créée en 1990) organise des ateliers hebdomadaires de pratique picturale en extérieur sur des places de cités HLM et laisse les enfants s'exprimer plastiquement. Ces ateliers de rue font l'objet d'expositions en dehors du quartier.

L'association *La Cie (la Compagnie)* (créée en 1992) est un collectif d'artistes. Elle propose dans le quartier Belsunce des ateliers de pratiques artistiques (peinture, photographie, vidéo, cirque) aux enfants et adultes du quartier. L'idée est de mener les enfants à une lecture critique des images et de la représentation. Cette association édite une revue annuelle : « l'inventaire » qui cherche à développer une réflexion sur l'image et le document à travers l'image photographique et le texte. Elle est le fruit d'un travail collectif réunissant aussi des membres extérieurs à l'association mais concernés par ces questionnements sur la photographie et les images. *La Cie* est un lieu ouvert quotidiennement qui propose à la fois un espace de convivialité - il y a toujours du café pour celui qui passe, il y a des abonnements à des journaux quotidiens -, des expositions temporaires et un atelier de création : car l'association dispose d'outils de travail photographiques et vidéo utiles aussi aux artistes de l'association. C'est un espace de sociabilité qui au sein du quartier arabe de Belsunce s'apparente à une sorte de lieu de proximité et de voisinage. Ceux qui y passent ont du temps, le temps du chômage ou le temps en dehors de l'école. Cet aspect-là nous permet d'introduire la question de la rentabilité vivement évoquée et attendue par les donateurs de subventions. L'évaluation d'une action artistique à vocation sociale comme celle-ci s'opère autant au niveau de la participation directe aux ateliers de pratiques artistiques (comptabilisation du nombre d'individus

¹⁶²Note d'orientation DSU, thématique culture, Ville de Marseille, Etat, Région PACA, FAS, 1998.

¹⁶³Caune, Jean, « Pratiques culturelles et lien social : un changement de paradigme de la culture » in *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ?*, Paris, Hermès 20, CNRS, 1996, p.169-175.

¹⁶⁴Caune, 1996, op. cit.

concernés) qu'au niveau de l'existence même du lieu dans son inscription et son ouverture au quartier. C'est un bilan difficilement formulable, que se passe-t-il dans la rencontre entre cet espace de production artistique, les individus qui s'en occupent et des publics à priori non déterminés à cette confrontation ?

Quant à la question de la place de l'artiste dans une entreprise de travail social, nous sommes loin d'y apporter une réponse. Parce que ce type de projet présente déjà l'ambiguïté d'une volonté d'éducation populaire associée à une volonté de création artistique personnelle, il y a un aspect indissociable complexe : les artistes se demandent comment leurs images peuvent être regardées et interprétées par des publics qui ne sont pas prédestinés comme celui du micro monde de l'art. Cette implication est défendue par certains comme « un moyen d'insertion dans l'environnement », elle n'aide pas à présenter un statut d'artiste plus évident vis-à-vis de l'extérieur mais elle apporte une forme de régularité et de repère dans la vie sociale. D'autres évoquent une difficulté permanente à se recentrer sur leur travail de création personnelle, ils avouent une position souvent délicate et insatisfaisante : être ni l'un, ni l'autre, ni artiste reconnu pour son travail, ni véritable animateur social. Quand le dilemme devient trop encombrant, il leur faut faire un choix. Le travail associatif est alors pour eux la conjonction d'expériences transitoires, celle du travail collectif entre artistes, celle de l'action pédagogique et aussi celle du questionnement sur sa place dans la société, le sentiment d'utilité sociale se pose parfois.

La question de la place des artistes dans la fonction d'animateur social pose l'opportunité du moyen d'intégration à la collectivité mais dans l'ombre d'un malentendu. Un étudiant de l'école d'art craignait en se « *préoccupant du lien social, d'y perdre son individualisme* » et il ajoutait qu'« *à force de faire du social, on fait du social* ». C'est d'après lui un moyen de communication illusoire.

Conclusion

Il a été montré combien les organisations associatives sont des lieux de transition idéale après l'école pour continuer à exercer une pratique artistique. A Marseille, le phénomène des associations d'artistes répond à la question : comment exister en tant qu'artiste ? On y retrouve constamment une démarche de socialisation et d'inscription sociale revendiquant un tel statut. C'est un travail d'autoformation et d'auto-définition qui se légitime par le groupe dans un but de reconnaissance sociale. Compte tenu du caractère répété de ces conduites associatives, on peut les assimiler à une sorte de passage initiatique précédant la vie professionnelle. De telles prises de position éclairent sur la place de l'artiste, sa définition et son rôle dans la cité, prenant à Marseille la forme particulière d'une issue post-scolaire où l'affirmation de soi permet de sortir du statut d'étudiant.

En France, le contexte des revendications politiques, intellectuelles et artistiques des années 1970, a été largement diffusé, par le biais de la réforme de l'enseignement artistique de 1973, dans les lieux de formation artistique que sont les écoles d'art. La réforme introduisait des artistes d'avant-garde dans l'équipe pédagogique. Ces nouveaux artistes/enseignants étaient porteurs de questionnements autour de la pratique artistique, ils introduisaient une dimension critique face à l'histoire de l'art et voulaient échapper à la tradition et au système officiel. Un tel contexte a permis l'émergence d'autres comportements artistiques et la mise en place d'autres circuits de diffusion pour l'art vivant.

Sinistrée en matière de diffusion de l'art actuel au début des années 1970, Marseille bénéficie depuis 1975 de la volonté de nombreux élèves de l'école d'art de s'inscrire dans leur ville en s'impliquant dans la vie artistique. Ce qu'ils firent par la création de nouveaux lieux de diffusion et par l'invention de nouvelles formes d'actions artistiques.

Ces alternatives à l'action culturelle ont d'abord bénéficié du soutien d'artistes/enseignants comme Claude Viallat et Joël Kermarrec, de médiateurs comme Alain Avila (critique d'art, journaliste à Radio France Culture), Marc Partouche (critique d'art), Jean-Pierre Alis (galeriste), Alain Paire et Jean-Louis Marcos (critiques et journalistes locaux), Roger Pailhas gérant de l'Arca, etc.

L'action associative menée par les artistes à Marseille est très diversifiée, mais elle a aussi beaucoup évolué depuis 1975. On le constate surtout depuis la formation à Marseille d'une administration culturelle municipale en 1986, celle-ci ayant beaucoup encouragé et soutenu les initiatives artistiques associatives.

Toutefois, les nouvelles orientations sociales de la politique culturelle de la fin des années 90 interrogent sur une nouvelle représentation de l'artiste véhiculée par les pouvoirs publics. Quels sont les rôles et les définitions de l'artiste, quelle place lui accorde-t-on et laquelle prend-t-il ? Que signifient ces attentes quant au nouveau rôle de l'artiste dans un travail d'animateur social ? Et comment les comportements artistiques peuvent-ils résister à son influence et ses orientations ?

Les pouvoirs publics détiennent le monopole des directions de l'action culturelle. Ils témoignent publiquement de leur soutien en faveur des artistes et des initiatives culturelles et acquièrent ainsi plus de pouvoir sur l'ensemble du champ artistique. La transformation des initiatives associatives menées par les artistes à Marseille dessine un panorama artistique de plus en plus dépendant des subventions des pouvoirs publics.

La prise en charge de la "carrière" artistique semble être progressivement soutenue ou relayée par les institutions.

Associations d'artistes à Marseille de 1982 à 1994 (titre) Angélique Schaller

Pour cette période de douze années, de 1982 à 1994, nous avons recensé quatre-vingt-six créations d'associations. Un chiffre probablement en deçà de la réalité. Nous avons en effet retenu que les associations sur lesquelles nous avons au moins des renseignements tels que : nom, membres, dates de création, objectifs et réalisation ; nos sources n'étant constituées que des revues de presse locales et, lorsque ceux-ci étaient accessibles, des rapports de subventions. En regard de la décennie précédente, qui compte moins d'une dizaine de créations, ce chiffre – même sous-estimé – de quatre-vingt-six associations montre le développement du phénomène associatif dans le tissu artistique marseillais.

L'intitulé de l'exposition et le peu d'espace dont nous disposons nous ont fait éliminer tout exposé des initiatives des "non-artistes". Mais nous soulignerons, dans le cadre de cette distinction artistes / non-artistes, les spécificités des initiatives d'artistes, montrant que, en matière de diffusion, d'intervention dans l'espace public, dans les quartiers et les cités, les associations d'artistes proposent des projets particuliers, très différents des initiatives des non-artistes.

Loin d'une étude exhaustive des associations d'artistes, ce texte tente de baliser ce phénomène associatif en soulignant les dates clés, en dressant une typologie des objectifs et en formulant les questions que soulèvent ces entreprises.

Quelques dates clés (Sous-titre)

Une lecture chronologique de ce phénomène révèle deux périodes charnières : 1986-1987 et 1990-1991.

Mais portons d'abord notre attention sur la période précédant la première balise chronologique : 1982-1987. Durant ces cinq années, les associations d'artistes de la décennie précédente (Lorette, Cinabre, Ial, 664 x 316) perdurent, la galerie Athanor prend un statut associatif, L'ARCA, occupe le devant de la scène et, tandis que l'on peut noter les expériences de Frédéric Valabrègues dans la "Villa R." ou celle de Vidéoscaf (diffusion vidéo), d'importantes manifestations semblent capter toute l'attention : Marseille art présent (MAP) et Identité Marseille.

La diffusion serait donc à l'honneur, avec, si ce n'est l'association Tore, des entreprises n'émanant pas d'artistes.

Concernant les initiatives d'artistes, un premier palier se dessine en 1987 : le nombre d'associations augmente et la "durée de vie" s'allonge ; la plupart des créations d'alors existent encore aujourd'hui et, après s'être stabilisé un moment, le mouvement repart quantitativement ; à partir de 1991, le chiffre ne cesse de croître.

En comparant ces dates à la chronologie des politiques culturelles, on voit dessiner des liens. Ainsi la première période, 1985-1987, correspond à la mise en place d'une structure institutionnelle culturelle municipale avec, successivement : création d'une Direction des musées avec la venue de Germain Viatte en 1985 ; nomination de Dominique Wallon au poste de chargé de mission auprès du maire en 1986, et de Reine Pratt au poste de conseillère artistique théâtre et arts plastiques en 1987 ; création d'un poste de chargé de mission art contemporain confié, en 1988, à Christine Breton ; inscription de nouvelles lignes dans les budgets municipaux : enfin, "réforme" de l'Office municipal de la culture et des loisirs (OMCL) dans le but de mettre en place un dialogue plus souple avec le tissu associatif.

Elaboré en 1990, le conseil régional supérieur des arts plastiques (CRSAP) signe une restructuration du système de subventions en région. Ce conseil d'experts a pour mission de déterminer les bénéficiaires des subventions régionales.

De son côté, l'officieuse structure municipale s'officialise et la ville dispose désormais de trois lignes budgétaires pour financer les associations :

- la première, gérée par l'office municipal de la Culture, concerne les jeunes associations et les projets individuels ;
- la deuxième, le fonds d'intervention culturel (FIC), est votée par la municipalité, sur proposition de l'OMCL, à l'intention des associations non institutionnelles ;
- la troisième, ligne budgétaire de la direction générale des Affaires culturelles (DGAC), propose, à des associations qu'elle considère comme structurantes du tissu marseillais, des subventions "de fonctionnement", plus importantes et reproductibles d'une année sur l'autre. C'est à partir de 1991 que les sources de subventions pour les associations se multiplient et se diversifient.

Conjonction de quatre éléments (Sous-titre)

Le phénomène associatif marseillais semble se situer à la conjonction de quatre paramètres.

– La politique nationale : décentralisation et personnalité de Jack Lang ont conduit à une reconnaissance "politique" de l'art contemporain. Des structures ont ainsi été créées et des crédits débloqués pour aider au développement de cette discipline. Ce qui eut des répercussions au niveau local : région et municipalité (le département étant moins concerné par la culture au moment de la répartition des compétences) deviennent "demandeuses" de projet à subventionner. Pour "dialoguer" avec ces institutions et bénéficier de leurs "services", chaque individu se voit forcé de passer par le statut associatif (toutefois, dès 1994, la Ville commence à subventionner les individus par le biais de l'aide à la création).

– La politique locale : les arrivées de Germain Viatte, de Dominique Wallon, de Reine Pratt et Christine Breton semble susciter une période d'"euphorie créatrice" autour d'un tissu culturel qui reste à construire. L'institution veut se poser en véritable interlocuteur, voire en partenaire, et privilégier l'adresse directe aux artistes. De plus, la municipalité voulant éclairer sa politique par des "événements phares" (*L'Eté marseillais* et *Manaba*), elle a besoin du travail des associations pour en fixer le contenu.

– Une histoire associative : avec l'Adda, 664 x 314, Cinabre, Lorette et République 116, les artistes marseillais ont un passé et une pratique associative proposant un terrain favorable à une politique tournée vers le système associatif (cf. Claire Ayard, infra, "des nouveaux lieux d'autoformation : les associations d'artistes (1973-1982)").

– Un présent actif : le nombre d'artistes installés à Marseille étant traditionnellement important, les initiatives d'artistes sont nombreuses et sont venues "nourrir" l'institution en propositions diverses.

Une lecture exclusivement chronologique reste cependant réductrice, car elle pose les actes politiques comme antérieurs aux initiatives d'artistes : si la présence de Christine Breton semble avoir été importante en ce qu'elle proposait un interlocuteur institutionnel, c'est dans les propositions des artistes qu'il convient d'aller chercher le contenu des projets réalisés avec l'aide de l'institution.

Mais l'intérêt d'un questionnement, du point de vue institutionnel, du phénomène associatif, élargit la problématique. L'analyse des subventions aux associations devient un des paramètres qui permet d'interroger tant les raisons conduisant les collectivités locales à jouer la carte politique de la culture – et notamment celle de l'art contemporain –, que d'éventuelles particularités et spécificités des politiques menées par les différentes collectivités.

Le phénomène associatif : réalités et enjeux (Sous-titre)

On peut distinguer deux directions, cependant liées, du travail des associations d'artistes :

- la mise en place concrète du tissu culturel avec un lieu de production et un espace de diffusion ;
- un travail plus théorique d'élaboration d'un discours formalisant le travail de l'association et la proposition artistique dans un projet culturel.

S'il est toutefois évident que l'interrogation des différents points ne peut passer que par une analyse particulière de chaque expérience, les enjeux de ces initiatives associatives sont nombreux et divers.

De l'association, on peut dire :

- qu'elle se présente comme le moyen d'expression d'une parole individuelle qui puisse être entendue par un nombre plus important d'interlocuteurs ;
- qu'elle permet aux artistes de réfléchir sur leur place, au sein d'un projet culturel, dans l'espace urbain et plus globalement dans la cité, et donc d'interroger le statut de l'artiste ;
- qu'elle propose un outil d'émancipation vis-à-vis des lieux de pouvoir publics ou privés (la création d'économie particulière, de systèmes de diffusion spécifiques seraient autant de possibilités d'autonomie) ;
- qu'elle invente une "aventure humaine" où rapprochement et séparation doivent être lus avec le même intérêt ;
- qu'elle participe d'un projet artistique personnel dans lequel elle s'inscrit.

Les associations d'artistes comme espace de diffusion, de création ou de travail dans la ville (Sous-titre)

Chaque association affiche des objectifs principaux, que l'on peut classer en trois catégories : diffusion, création et intervention dans les quartiers. A partir de ce premier répertoire, nous avons une vision globale des modèles expérimentés.

Des espaces de diffusion (Sous-titre)

Les associations Les Rambles et La Vega semblent fournir une véritable base de recherche en ce qu'elles ont proposé des modèles de travail qui semblent avoir été perçus à plusieurs niveaux.

Trois points importants peuvent ainsi être dégagés.

– Ces projets ont l'ambition de proposer des salles d'exposition dont la programmation est guidée par une sensibilité d'artistes, non contrainte par des impératifs d'ordre commercial ou institutionnel.

– Les associations formulent des critiques envers les circuits en général, et envers l'école d'art en particulier. Ainsi, dans un article du *Provençal* annonçant l'ouverture de la galerie, les artistes de l'association prennent position en expliquant que : "*L'école d'art ne s'occupe pas, ou s'occupe peu, de la promotion de nos travaux d'étudiants. [...] Les circuits institutionnels, qu'ils soient publics ou privés, ne nous offrent que peu de possibilités*" ; mais ils se démarquent en affirmant n'être "*ni la galerie des Beaux-Arts, ni une association d'étudiants*"¹⁶⁵.

– Ces initiatives ont généré leur propre économie. Les Rambles se sont d'abord autofinancés par une vente aux enchères d'œuvres d'artistes tandis qu'ils ont payé le loyer par la cotisation des dix membres de l'association. (Les collectivités n'ont attribué de subventions qu'au vu du travail effectué.)

Ces propositions permettent déjà de formuler les axes de lecture de l'activité de diffusion des associations d'artistes. On retrouve ainsi cette volonté de proposer une programmation gérée par une sensibilité d'artiste, non soumise à des critères de mode, de monumental, de spectaculaire, etc. – les moyens de financement mis au point soulevant la question de l'élaboration d'une économie particulière et du rapport qu'elle entraîne avec les différents

¹⁶⁵ Propos recueillis par Caroline Clément (*L'hebdo*, mai 1987). Le problème du "manque de promotion des travaux d'étudiants par l'école" semble toutefois avoir été entendu, puisque cette dernière ouvre en 1989 la Galerie de l'école d'art et multiplie les expositions d'étudiants (en troisième cycle, diplômés ou élèves d'un simple atelier) dans différents lieux du centre ville.

partenaires. (Mais ce n'est, encore une fois, que dans l'analyse de chaque projet que l'on pourra distinguer les spécificités de chacun dans ce domaine.)

L'analyse du phénomène associatif marseillais présente quelques difficultés d'écueils : la lisibilité de ces entreprises et, éventuellement, la confusion entre le statut d'artiste et celui de "galeriste associatif". La réponse varie en fonction des initiatives de chaque association. On peut ainsi différencier Interface ASA (qui pose l'exposition comme un objet artistique), Des Photographes en Méditerranée (qui mène un travail photographique spécifique tout en gérant l'Atelier Nadar, un travail d'échanges et d'expositions qui est partie prenante de leur projet artistique) et Porte-Avion (qui présente la galerie comme "performance in process").

Enfin, assez rapidement, les associations s'occupant de diffusion ont manifesté le projet de "sortir de la salle d'exposition". Il semble, une fois encore, que l'on puisse nettement distinguer les initiatives d'artistes de celles des non-artistes. Ces derniers proposent, pour l'essentiel, des expositions dans des bars, des restaurants ou des théâtres, tandis que les associations d'artistes réalisent des propositions particulières, telles qu'investir l'espace urbain, ses rues ou ses murs, utiliser l'affiche dans toutes ses possibilités (affichage sauvage ou organisé), l'espace de la revue, la performance, le téléphone, etc.

Des ateliers de création (Sous-titre)

Un certain nombre d'associations ont pour but de favoriser l'expression artistique d'un groupe d'artiste et de mettre en place un atelier collectif. Quelques remarques succinctes peuvent être faites, que des entretiens ultérieurs viendront alimenter, confirmer ou infirmer.

On note ainsi une augmentation de la pluridisciplinarité, une évolution (mais pas générale) du concept d'"atelier de création" à celui de "structure de production". Enfin, il semblerait que ces ateliers se montrent de plus en plus fréquemment au public par le biais de journées portes-ouvertes, de participations à des manifestations ou de réalisations d'expositions à l'intérieur ou à l'extérieur de l'atelier.

Des travaux en quartiers et en cités (Sous-titre)

"*L'aventure est à Malpassé*", disait Richard Baqué en 1988. Depuis, plus d'une association s'est installée dans les banlieues marseillaises ou dans les quartiers dits défavorisés. En 1988, l'Artothèque Antonin-Artaud ouvre ses portes dans un lycée du XIII^e arrondissement. En 1989, le centre social du Château de Servières – implanté dans le XV^e arrondissement – se dote d'une salle d'exposition d'art contemporain. Léopard Plastic envahit les anciens abattoirs du XV^e arrondissement. Plus récemment, le Hors-Là investit l'ancien presbytère du Canet. Enfin une vingtaine d'associations s'est créée, depuis 1986, dans le II^e arrondissement, précisément au sein des quartiers du Panier et de Belsunce.

Les interventions n'émanant pas d'artistes proposent des expositions avec, éventuellement, des animations dans des lieux à vocation pédagogique ou d'insertion. De leur côté, les initiatives d'artistes prennent différentes formes, interrogeant notamment la participation d'un projet artistique à un projet socioculturel.

En comparant quelques cas... (Sous-titre)

Arts et développement & La Cie (Sous sous-titre)

Bien que Arts et Développement compte aujourd'hui près de cinq ans de travail tandis que La Cie n'a proposé que quelques interventions, il est enrichissant de comparer les activités de ces associations : Arts et Développement organise des ateliers de peintures hebdomadaires sur les places des cités ; La Cie a proposé des studios-portraits photo de rue. Largement subventionnées (DSU et collectivités locales) ces entreprises présentent deux autres points

communs : un souci de "retour" et l'absence de contraintes données aux participants. La différence concerne les interventions et le rôle des intervenants : si Arts et Développement reconnaît d'emblée le potentiel créatifs des enfants et a pour seul but de le laisser s'exprimer, La Cie garde une ambition pédagogique tant dans la lecture que dans la production d'une image et veut provoquer un regard critique chez l'enfant.

SITe & Don Diego (Sous sous-titre)

En 1992 et 1993, avec des financements du conseil général, SITe effectue deux travaux dans les cités des XIII^e et XIV^e arrondissements : *Paysages XIII^e-XIV^e*, qui est un ensemble d'interventions photographiques rassemblées dans une optique de revalorisation de l'image de quartier ; *Immeuble D*, qui s'attache à la réaction de ses anciens habitants devant l'implosion de la barre D de la cité Frais-Vallon.

En 1994, Don Diego intervient à Frais-Vallon sur une commande de la Ville, organisant l'exposition des savoir-faire des habitants de la cité, en fédérant les différentes initiatives, trouvant les formes de présentation et réalisant une affiche-blason.

Dans les deux cas, l'intervention s'intègre précisément au travail artistique des associations : photographes s'interrogeant sur la notion de territoire pour les premiers ; importance de la notion de "prestataire de services" chez les seconds.

Dépassant la simple exposition ou l'animation autour de l'exposition, ces expériences d'associations d'artistes posent plusieurs questions sur la manière dont peut s'inscrire un travail artistique dans un projet socioculturel et, inversement, sur la prise de conscience d'une "culture des quartiers" et la constitution d'un patrimoine culturel. Enfin, n'a-t-on pas, dans ce contexte mis à jour par les associations, les prémices d'un phénomène existant aujourd'hui à l'échelle nationale, et dont *Télérama* s'est fait récemment l'écho : "*La culture pour s'en sortir ?*".

Conclusion (Sous-titre)

Si des éléments de comparaisons avec d'autres villes seraient utiles pour illustrer l'atypie de l'ampleur du phénomène d'associations d'artistes à Marseille, c'est une étude plus approfondie qui est nécessaire pour analyser de quelle manière les projets artistiques sont venus s'inscrire dans des projets culturels et nourrir des politiques culturelles ou socioculturelles.

Un tel phénomène doit être mis en perspective avec les événements politiques récents, tels le changement de municipalité, qui semblent modifier radicalement les anciennes orientations. En effet, associée à une suppression de subventions de fonctionnement, la réorganisation des services municipaux, qui évoluent vers le système des comités d'experts pratiqué par la région, ne va pas manquer d'avoir des répercussions sur ce paysage associatif.

S'intéresser aux associations conduit ainsi à aborder les rouages des politiques culturelles et, plus particulièrement, la question du mode de distribution, ou de non-distribution, des subventions. Il serait en particulier judicieux d'interroger les effets pervers de certaines formes de financements publics dans l'installation d'une situation telle que celle des associations d'artistes à Marseille ces dernières années, où l'objectif principal de certains projets se trouve entrer en conformité avec les critères d'évaluation mis en place par les "subventionneurs". Une telle situation pouvant être éclairée par l'étude des associations non-subventionnées, qui élaborent d'autres modes de fonctionnement, notamment économiques.

Associations d'artistes s'occupant de la création (Sous sous-titre)

Association des poulpes anonymes (APA)
Casa Factori

INTeRFACe MMM
Intime Conviction SDF
L'Observatoire
La Vega
Le Hors-Là
Les Ateliers Nadar
Les Rambles
Porte-Avion
Tore

Les ateliers de création (Sous sous-titre)

Arrimage
Art'M
Astérides
Brouillard Précis
Casa Factori
Don Diego de la Vega
Ex Nihilo
Intime Conviction SDF
L'Observatoire
La Cie
La Vigie
Le Hors-Là
Le Laboratoire
Les Allumettes
Les Pas Perdus
Des Photographes en Méditerranée
Ligne Oblique
Machina Posse
Mode de Paris
Mouvement Quotidien
Ornic'art
Pas Pareil
Pixel Gris
Ribes
Silo
SITe
Triangle-France
Un bol du vide
Visao global

Petite bibliographie d'articles ayant souligné l'évolution du phénomène associatif à Marseille (Sous sous-titre)

Hervé Lucien, "Associations ou associés ?", *Taktik*, Hors série spécial Bôzart, février 1994.
François Bazzoli, "Nouvelle situation de l'art contemporain à Marseille", *Revue Marseille*, 162, février 1992.
Alain Paire, "Galeries associatives : écoutons la différence", *Le Provençal*, 16 juillet 1988.
Jean Boissieu, "Ces artistes qui regardent ailleurs", *Le Provençal*, 24 janvier 1982.

Quelques exemples d'associations... (Sous sous-titre)

Tore, née en 1985, a proposé, dans un appartement de la rue Sénac, des expositions plus ou moins suivies jusqu'en 1992, participant également à diverses manifestations (*Dessins dans la ville, Passé-Présent. Récits et Méandres*) et réalisant quelques opérations avec la galerie Athanor.

Les Rambles regroupe dix jeunes artistes, pour la plupart encore étudiants à l'école d'Art, et se propose de créer et de gérer un nouveau lieu d'exposition à Marseille : la galerie des Rambles. (L'association durera le temps de la galerie.)

Don Diego de la Vega est née de l'association de six artistes (ex-membres des Rambles), dont le repère est la galerie De la Vega. Après avoir assuré la programmation de la galerie jusqu'en février 1991, l'association devient le cadre de travail de deux artistes : Pascale Stauth et Claude Queyrel.

INTeRFACe ASA, créée en 1987, qui a pour objectif de "*promouvoir la création individuelle et collective grâce à la recherche, l'édition et l'exposition*", comptabilise près de 45 expositions (dans des galeries tenues par l'association et d'autres lieux de la ville) et quelques publications (de la revue *Mon Amour* au catalogue de l'exposition *Tony Grand / Bernard Piffaretti*).

Des Photographes en Méditerranée, née en 1987, regroupe deux photographes qui ont ouvert en 1991 les Ateliers Nadar, un lieu d'exposition consacré à la photographie et réalisant notamment des échanges avec des artistes étrangers.

Porte-Avion, une galerie dépendant de l'association Artel, fut "*fondée en 1987 par des artistes sensibles aux problèmes de communication et conscients de la promotion dont a besoin l'art contemporain*". A contre-courant de la plupart des initiatives associatives, son investissement dans le jeu de l'art contemporain fit évoluer son statut "à but non lucratif" vers celui de galerie commerciale.

SITe, créée en 1988, s'installe en 1992 dans un atelier au 32, rue Estelle, regroupant des photographes qui se proposent de "*promouvoir, de favoriser et d'animer la recherche sur l'image des lieux et des territoires*". Sur des projets ponctuels, SITe s'associe à d'autres créateurs : plasticiens, compositeurs, poètes, etc. ; avec des œuvres telles que *Résurgence, ...pour les mamelles, Restanques*.

L'Observatoire, née en 1990, qui propose des "*invitations ponctuelles faites à d'autres artistes, l'édition des revues et de livres d'art, la réalisation d'affiches et de projets in situ dans l'espace urbain*", compte aujourd'hui quatre numéros de revue, huit affiches, deux collections et six titres de livres d'artistes.

Intime Conviction SDF se propose, sans galerie ni lieu d'exposition, de "*permettre de voir et de faire voir avec d'autres exigences que celles du marché de l'art et des institutions*", présentant, dans l'espace urbain, des interventions dont certaines aboutissent à des publications : *Enfermement, A jeun, L'exposition de Marseille, Le fleurissement des autres...*

L'Association des poulpes anonymes (APA), qui diffuse, depuis juillet 1993, des œuvres sonores par téléphones, au rythme d'une par mois, compte aujourd'hui une trentaine d'interventions de poètes, de vidéastes, de plasticiens, etc.

Casa Factori, effective depuis 1989, ne se lance qu'en 1994 dans l'édition, au rythme de trois numéros annuels, d'un journal mural créé par des artistes de Marseille et d'ailleurs : *Revue d'expression artistique et politique, N° 1* se propose de "*donner à voir et à lire dans l'espace à la fois de la rue et de la page imprimée*".

Arts et Développement, créée par Loïc Chevrant-Breton en 1990, se fixe trois objectifs : "*Faire émerger les richesses d'expressions et la créativité des habitants des cités en difficulté ; créer une passerelle vers l'extérieur*", et organise trois ateliers de peinture hebdomadaires dans les espaces publics des cités de Font-vert, de Saint-Joseph et de La Castellane.

La Cie, un collectif d'artiste créé en 1991, est installée dans des locaux du 19 bis, rue Francis de Pressensé, où l'association ouvrait un "atelier permanent" aux enfants du quartier de Belsunce. Un incendie ayant ravagé les lieux, la proposition a évolué, depuis 1994, en studios-photo organisés dans le boulo-drome de Belsunce et dans les écoles. La Cie édite également la revue de photographie *L'inventaire*.

Le Hors-Là, née en 1991, se propose d'"*organiser des échanges entre Marseille et la région du Nordeste au Brésil*". Depuis 1994, l'association dispose d'un espace proposant, dans le XIII^e arrondissement, ateliers de travail, lieux d'exposition et d'accueil.

1^{er} point : Les lieux d'exposition

Les musées de Marseille dans les années 80 : Inventer le musée du XXI^e siècle (titre) Angélique Schaller

De Germain Viatte à Bernard Blistène : les étapes de la politique muséale à Marseille dans les années 80 (sous-titre)

Germain Viatte, une inscription des musées sur la scène nationale (sous-sous-titre)

En juin 1984, Gaston Defferre demande à Germain Viatte¹⁶⁶ “ une expertise des musées en vue de la création d'une direction des musées des Beaux-arts de Marseille¹⁶⁷ ”. Le rapport est rendu en juillet 1984 et Germain Viatte est embauché en 1985.

Revenons de manière plus détaillée sur le “ diagnostic ” qu'il fait de la situation marseillaise. Germain Viatte commence par souligner les points positifs : des collections correctes malgré quelques lacunes essentiellement dues au manque de moyens financiers ; un personnel efficace ; des initiatives intéressantes tel “ L'atelier des enfants ” mis en place par Danielle Giraudy dans les années 70 au musée Cantini, initiative reprise au centre Beaubourg ; un patrimoine et des bâtiments muséaux favorables ; une volonté municipale. Mais parallèlement, des points faibles viennent freiner le développement muséal marseillais : l'impossibilité structurelle de travailler en équipe ; l'éclatement des collections ; le manque de spécialisation des établissements ; la faiblesse des budgets ; et enfin l'absence d'espace pour les expositions temporaires et l'absence d'expositions consacrées à la photographie.

Face à ce diagnostic, la première étape de la restructuration des musées engagée par Germain Viatte consiste, en avril 1985, à créer une direction des musées de Marseille : “ Une direction commune, l'idée étant de rassembler les moyens à tous les niveaux¹⁶⁸ ” : intellectuels, financiers, administratifs et techniques.

Fort de cet outil adéquat qu'est la direction des musées, Germain Viatte attaque l'ensemble des problèmes de front et lance simultanément un nombre important de chantiers. Les bâtiments des anciens établissements Bourgey-Montreuil sur les quais de la Joliette, appartenant aux musées, sont remis en Etat afin d'accueillir les collections. Le musée Cantini est agrandi. La Vieille Charité est restaurée et devient “ centre de la Vieille Charité ”. C'est elle qui héberge la direction des musées et, par ailleurs, 900 m² sont dévolus aux expositions temporaires et 500 m² sont affectés à une galerie photographique. L'aile-est et le premier étage sont destinés à accueillir les collections d'archéologie méditerranéenne. Le musée Borely, quant à lui doit devenir, à plus ou moins long terme, un musée des arts décoratifs en conservant son capital provençal et en accueillant la galerie de faïence de Cantini qui fait figure de “ bizarrerie ” dans un musée entièrement voué à l'art moderne et contemporain. Enfin, c'est en 1991, qu'ouvre le premier musée spécifiquement consacré aux enfants - le Préau des Accoules -, il s'inscrit directement dans la suite du travail amorcé par Marielle Latour et Danielle Giraudy de 1967 à 1977 au musée Cantini (l'atelier des enfants mis en place à Beaubourg trouve son origine ici à Marseille). C'est une première au niveau national. Le parti pris muséologique se révèle original : l'animation n'est pas envisagée comme un complément de l'œuvre, comme c'est le cas dans les musées traditionnels, mais constitue le centre de l'activité du musée. “ Apprendre par la pratique, le jeu, l'expérience vécue, tels sont les objectifs de l'équipe du Préau¹⁶⁹ ”.

En ce qui concerne le budget consacré aux collections, il est désormais de cinq millions de francs. L'Etat soutient la politique d'acquisitions des musées marseillais par le biais du FRAM et l'achat d'œuvres importantes fournit ainsi l'ossature sur laquelle peuvent venir se greffer de nouveaux dépôts de l'Etat. Enfin, le financement privé est sollicité, permettant, par exemple, l'acquisition de

¹⁶⁶ Germain Viatte est alors conservateur au Centre d'art contemporain du centre Georges Pompidou.

¹⁶⁷ Source : “ Gaston Defferre aimait la peinture ”, *La Côte des Arts*, février-mars 1986.

¹⁶⁸ Source : “ Les musées de Marseille ”, *Avis de recherche*, 1^{er} trimestre 1987, p. 28.

¹⁶⁹ Source : “ Le musée des enfants ”, *Taktik*, n° 374, août 1996.

l'œuvre *Les Oiseaux* de Max Ernst pour une somme de 2,5 millions de francs¹⁷⁰. Une politique d'exposition – sur laquelle nous revenons dans le point suivant –, est mise au point visant à “ *préparer l'accroissement de notre patrimoine, affirmer la diffusion de la connaissance [...], affirmer une capacité d'ouverture à d'autres horizons et d'autres collaborations sans passer nécessairement par Paris* ”¹⁷¹.

Le dernier axe essentiel touche le public, des actions de communication sont menées pour sensibiliser les publics, avec la mise à disposition d'outils de diffusion efficaces. C'est tout d'abord le dépliant “ musée ”, qui répertorie les lieux, les collections, les informations pratiques. Véritable outil de communication, cette plaquette évolue avec Bernard Blistène vers le format carré (15 x 15 cm), qui la singularise et la distingue des traditionnels programmes, le dépliant est diffusé via le fichier de la direction des musées de Marseille, mais également déposé dans divers lieux culturels de la ville (la Fnac, l'office de la Culture, les théâtres, les cinémas, par exemple). Les cartons d'invitation, de format identique, relancent l'information contenue dans le programme et sont diffusés auprès de l'ensemble du fichier. La diffusion repose par conséquent pour l'essentiel sur ce fichier centralisé qui regroupe plus de quatre mille adresses. Deux axes de diffusion sont privilégiés, l'un, ciblé vers les professionnels, qui vont à leur tour pouvoir relayer l'information, l'autre, “ tous azimuts ”, vers les visiteurs potentiels de Marseille et de la Région. Récemment, les cart'com (cartes postales supports de publicités culturelles) sont venues compléter les outils de diffusion que sont la plaquette et le carton. Ces cart'com sont diffusées sur des présentoirs spéciaux dans des lieux multiples et variés (cinémas, cafés, salles de concerts, entre autres).

D'autres supports sont investis pour satisfaire aux attentes des publics : les catalogues par exemple qui viennent soutenir et enrichir les actions de communication et de diffusion. C'est en 1986 que l'édition de catalogues devient systématique. Si les catalogues antérieurs sont de petite taille et de dimensions variables, à partir de 1986, la couleur se systématisait et le format se stabilise (22 x 30 cm). En 1990, Bernard Blistène met en place une coédition avec la Réunion des musées nationaux, qui permet de donner une image unifiée des différents catalogues des musées de la ville, à travers une ligne reconnaissable et spécifique. Pendant quelques années, une revue est diffusée : *L'Agrafe*. *L'Agrafe* est l'outil du service d'animation (créé en 1987). La réalisation en est confiée à Claire Mizrahi, sa mission consiste à coordonner les activités des services éducatifs des différents musées. Cette revue est diffusée principalement auprès des personnels d'éducation et des élèves. Elle s'adresse à un public spécifique, et son contenu est à vocation pédagogique. La direction des musées de Marseille saura aussi s'associer à la presse spécialisée : par exemple, à *Connaissance des arts* et *Galerie Magazine* pour marquer l'ouverture du Mac. En parallèle, des actions complémentaires sont menées pour favoriser l'accès à l'art et séduire le public : le muséobus, les conférences, les animations (concerts dans les musées, par exemple) s'inscrivent dans cette volonté de diversification. Outre ces actions de diffusion, qui ciblent directement les publics, un autre axe de diffusion est développé auprès des médias, et notamment de la presse quotidienne. L'objectif est là encore d'atteindre les publics et de sensibiliser les Marseillais à ce qui se passe dans leur ville ; mais également de médiatiser les musées de Marseille sur la scène nationale (à travers la presse spécialisée et généraliste). G. Viatte mène ce travail tout au long de sa délégation, et son successeur, B. Blistène, affine ce rapport avec la presse en créant un service de presse au sein de la direction des musées. La mission de ce service consiste à assurer une transmission permanente de l'information ainsi qu'un travail systématique de relance. À cette fin des dossiers de presse sur les expositions, “ à la ligne musée ”, sont systématiquement constitués et diffusés (photographies, extraits de catalogues, fiches techniques). Ce relais est important, puisqu'il permet d'atteindre un grand nombre de personnes : l'ensemble des lecteurs de la presse, qui ne s'intéressent pas spontanément à l'art, mais qui, ponctuellement, à travers leur quotidien sont informés des expositions. Enfin, afin de « faire se croiser » les différents publics, les musées de Marseille organisent des concerts et amènent ainsi au musée un public de mélomanes.

¹⁷⁰ “ Les musées de Marseille ”, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

De la création d'une direction commune à l'augmentation des budgets, en passant par des actions efficaces en direction des publics, la réorganisation des musées de Marseille orchestrée par Germain Viatte marque un tournant pour la ville de Marseille. Les références et l'inscription dans une histoire locale sont d'ailleurs un paramètre de la politique de Germain Viatte. Les hommages rendus au travail de Marielle Latour et la valorisation de la situation locale sont nombreux. C'est dans ce sens qu'il semble falloir lire le vernissage de l'exposition *Marseille, ils collectionnent* en 1985. La première manifestation importante que signe Germain Viatte à Marseille se situe au musée Cantini. Véritable succès médiatique, *Marseille, ils collectionnent* attire les louanges de la presse nationale saluant ainsi l'éclosion marseillaise. Hommage à Marielle Latour, le catalogue est aussi l'occasion pour Germain Viatte de mettre en avant le patrimoine local, soulignant “ *le faisceau continu d'initiatives publiques et privées et la solidarité entre les acteurs de la ville* ”¹⁷².

Pour ce qui est des collections, Germain Viatte comble certaines carences, par exemple en faisant l'acquisition d'œuvres issues du Fauvisme, lequel joue un rôle “ *pour l'irruption du monde méditerranéen dans l'art moderne* ” et du Surréalisme, privilégié “ *pour des raisons historiques locales* ”¹⁷³. Ces acquisitions permettent un parcours cohérent de 1905 à nos jours. En 1987, la photographie fait son entrée dans les collections. C'est Bernard Millet qui prend en charge ce domaine et s'attache aussi bien à la photographie historique (Marseille au XIX^e ou le Pont transbordeur), qu'à la photographie contemporaine.

Durant quatre ans, Germain Viatte met en place les outils d'une politique muséale efficace. En janvier 1989, recruté par l'Inspection des musées de France, il quitte Marseille avec les honneurs, recevant des mains de Robert P. Vigouroux la Grande Médaille de la ville. A son départ, il hisse Marseille au rang d'étape d'une carrière professionnelle nationale.

Bernard Blistène : Une inscription sur la scène internationale (sous-sous-titre)

C'est dans cette idée d'“ étape professionnelle ” qu'après l'intérim assurée par Roland May¹⁷⁴, Bernard Blistène arrive à Marseille en 1990. Ce conservateur du musée d'art moderne du centre Pompidou et professeur à l'École du Louvre se voit “ *offrir de diriger les musées de Marseille* ”¹⁷⁵. Une partie du travail de Bernard Blistène se trouve dans le prolongement direct de celui de Germain Viatte. Les transferts et aménagements des collections d'art africain et d'art contemporain sont en droite ligne de la politique de restructuration des musées engagée à partir de 1985. En revanche, un second volet des entreprises du nouveau directeur se distingue particulièrement de la politique menée par son prédécesseur. Cette singularisation relève certainement d'enjeux personnels. Les musées de Marseille étant devenus une étape professionnelle, Bernard Blistène doit se distinguer de Germain Viatte et mettre en place la “ *griffe Blistène* ”¹⁷⁶. Si le premier directeur était devenu “ monsieur musée ”, Bernard Blistène prétend au titre de “ monsieur art contemporain ” : sa personnalité s'impose dans tous les lieux importants de la ville et “ *les choix de Blistène* ”¹⁷⁷ s'affichent dans la presse au niveau de l'école d'art, du FRAC, des jeunes artistes, etc. Alors que Germain Viatte ciblait sur l'originalité - montrer à Marseille ce que l'on n'a pas vu ailleurs -, Bernard Blistène opte, lui, pour l'inscription dans un réseau - pourquoi ne pas montrer à Marseille ce que l'on peut voir ailleurs. Après une période de singularisation par rapport à Paris, Marseille, désormais reconnue, peut entrer en compétition avec la capitale. Une compétition d'ailleurs alimentée par le discours offensif de Bernard Blistène : “ *nos musées sont des armes* ”¹⁷⁸.

¹⁷² *Marseille, ils collectionnent*, catalogue, Marseille, 1985, p.7.

¹⁷³ *L'Art moderne à Marseille, la collection du musée Cantini*, catalogue, Marseille, p. 13. et 15.

¹⁷⁴ Roland May est conservateur au musée d'archéologie.

¹⁷⁵ Source : “ Bernard Blistène, entretien ”, revue *Mars*, été-automne 1990, p. 42.

¹⁷⁶ Source : “ Le premier anniversaire de Bernard Blistène ”, *Le Provençal*, 29 juillet 1991.

¹⁷⁷ Source : “ Les choix de Blistène ”, *Le Provençal*, 17 janvier 1992.

¹⁷⁸ Source : “ Les musées sont des armes ”, *Art Press*, n°175, décembre 1992.

Dans cette idée de compétitivité, les musées de Marseille manquent de l'espace moderne d'exposition qu'est la "White box" : des salles d'expositions carrées et blanches qui forment les conditions internationales d'exposition de l'art contemporain. C'est ce que, selon ses possibilités, propose le MAC¹⁷⁹. Comme précédemment, la Vieille Charité avait été le lieu emblématique d'une politique, les Galeries contemporaines deviennent l'espace témoin des nouvelles ambitions des musées de Marseille.

Cette politique fait des adeptes. Certains galeristes y voient un soutien efficace à leur activité marchande : "Enfin l'institution, en montrant l'art contemporain va montrer ce que je présente"¹⁸⁰. D'autres acteurs ont une opinion plus réservée sur ce parti pris "internationaliste". Leurs principales critiques concernent le manque d'intérêt pour les expériences locales et le peu d'originalité des propositions émises en regard de la scène internationale. Ces réserves trouvent matière à leur argumentation lors de l'ouverture du MAC en mai 1994. L'exposition inaugurale présente les collections publiques et privées d'art contemporain. Une remarque concerne les premières qui ont fait appel à des œuvres du FRAC et du FNAC, niant ainsi l'histoire de cette collection marseillaise où les carences seraient aussi importantes que les atouts. Par ailleurs, Jean-Pierre Alis ne figure pas parmi les collectionneurs marseillais, ce qui signifie une non-reconnaissance du travail de la galerie Athanor depuis 1972. Les réactions seront parfois vives, comme en témoigne la "Lettre ouverte à J.-P. Alis"¹⁸¹ écrite par Georges Autard qui dénonce les choix faits pour l'exposition d'ouverture du musée, qui, selon lui, dénotent un manque de reconnaissance évident de l'histoire de l'art locale, celle portée et défendue pendant des années par J.-P. Alis : "L'histoire ne se refait pas aussi aisément ; et se manipule encore moins." Pour marquer son opposition, G. Autard évoque "les allures de galeriste new-yorkais" nécessaires "pour avoir "vitrine" au Mac". En témoigne également cet extrait d'un article où Thierry Agnone, "toujours aussi diplomate", qui, à l'occasion d'une exposition à la galerie associative J.-F. Meyer, fête "sa non-programmation par le Mac, son non-achat par le Frac et tout le MIC MAC"¹⁸². Malgré ces divergences, l'ouverture en mai 1994 du Mac signe un tournant dans la politique muséale marseillaise et constitue un événement fortement médiatisé par la presse quotidienne locale et la presse spécialisée.

Un espace pour l'art contemporain : le nouvel enjeu des musées (sous-sous-titre)

Les galeries contemporaines des musées de Marseille s'installent dans l'ancienne fondation Rau, à Bonneveine : un espace rénové de 5 000 m² dont l'aménagement intérieur a été confié à un architecte parisien, spécialiste de muséographie : Lorenzo Piquerias. Le coût global est de 5,8 millions de francs, financé à 50 % par l'Etat, 8,40 % par la région et 41,60 % par la ville, soit 2,5 millions de francs pour cette dernière.

Cette nouvelle structure se pose comme complémentaire du musée Cantini. Tandis que ce dernier continue à s'occuper des œuvres du début du siècle aux années cinquante, les Galeries contemporaines prennent la relève des années soixante à nos jours. Le musée Cantini gardant l'initiative des achats, une distinction géographique et structurelle est faite entre expositions modernes et contemporaines. Enfin, ce nouvel espace a pour vocation de donner une dimension internationale aux musées de Marseille.

La première question posée concerne le statut. Le MAC s'est vu refuser l'appellation de "musée" par la Réunion des musées nationaux. Cet Etat de fait est revendiqué comme un choix par Bernard Blistène qui le transforme ainsi en atout : la "labélisation" muséale serait une source de sclérose, peu appropriée aux ambitions d'ouverture et de modernité que se fixe le lieu : "L'intitulé des

¹⁷⁹ A l'appellation de MAC s'ajoute le sous-titre des "galeries contemporaines des musées de Marseille", situé dans les quartiers sud de la ville.

¹⁸⁰ Source : Roger Pailhas, "Parole de marchands", *Planète Sud*, hors série "Art", 28 mai 1994.

¹⁸¹ Source : "Lettre ouverte à J.-P. Alis", *Taktik*, n° 280, juillet 1994.

¹⁸² Source : "MIC MAC", *Taktik*, n 296, 14-21 décembre 1994.

fige trop les choses pour une aventure que nous voulons ouverte et plus indéfinie"¹⁸³. Il y a cependant tout un jeu entre "Galeries contemporaines des musées de Marseille" et l'abréviation MAC. Ce sigle est spontanément lu comme Musée d'Art Contemporain alors qu'il signifierait en fait Marseille Art Contemporain. Bien que Bernard Blistène souligne que le baptême de "MAC" ait été fait "sans ironie"¹⁸⁴, le terme apparaît évidemment comme provocateur. Cette dimension provocatrice est certainement liée à une opération de communication (plutôt réussie étant donné la malice avec laquelle les journalistes se sont prêtés au jeu) mais ne va pas sans rappeler les propos de Bernard Blistène affirmant "les musées sont des armes"¹⁸⁵. Anticipant les réactions que peuvent susciter les rapports entre art contemporain et institution muséale, il provoque d'entrée la polémique, pour avoir l'avantage de l'ouverture ou, peut-être, détourner le débat. Une critique commune faite aux musées d'art contemporain est leur disparition derrière une dimension carriériste d'un curator charismatique. La personne s'occupant du MAC, Philippe Vergne¹⁸⁶, est un jeune homme de 27 ans, n'ayant pas le statut de conservateur et se contentant du titre et du salaire de directeur des Galeries contemporaines. Ce qui est soit une réponse au problème précité, soit un moyen d'apposer plus facilement "la griffe Blistène"¹⁸⁷, sur le contenu de cette nouvelle structure. Les créations de musées contemporains dans des grandes villes de province dans les années quatre-vingts ont été le fait de grands architectes¹⁸⁸ : des objets architecturaux forts, à l'impact symbolique puissant et aux coûts élevés. Avec la Fondation Rau, Marseille propose une solution économique : "Le MAC détient le record du musée le moins cher de France : moins de 6 millions de francs pour 4 500 m² de salles, non compris le cinéma, les bureaux et le jardin"¹⁸⁹. Cette proposition est revendiquée comme un refus d'ostentation, une conscience de priorités socio-économiques plus importantes à Marseille et une volonté de s'inscrire en faux contre l'attitude dominante en "priviliégiant le contenu sur le contenant"¹⁹⁰. L'opportunité proposée par la donation du docteur Rau est ainsi transformée en atout et les difficultés posées par l'espace muées en "défi d'exposition". Si les Galeries contemporaines posent ainsi des questions sur le statut d'un musée d'art contemporain, son économie ou son administration, la gestion de la confusion est cependant un paramètre important des réponses proposées. Concernant le contenu de cette structure, la question est "comment présenter l'art contemporain ?". D'un point de vue théorique, les ambitions sont de mettre en place un lieu d'expérimentation, proposer une structure légère et flexible permettant de s'inscrire résolument dans le présent. La nouveauté par rapport aux pratiques muséales traditionnelles est de distinguer collection et exposition, en affirmant qu'exposer n'est pas acquérir. C'est dans cette optique qu'en 1995 est mise en place l'exposition *Opportunistes*. La logique est cependant poussée plus loin puisque les *Opportunistes* présentent non seulement de très jeunes artistes marseillais sans systématiquement les acheter mais que, de plus, elle les montre "hors-musée", dans les espaces publics de la structure : hall, cafétéria par exemple. Cette présentation de l'art actuel comporte une part de risque au nom de laquelle "un droit à l'erreur"¹⁹¹ est revendiqué. Cette scission achat/présentation garantit des attaques basées sur l'inaliénabilité des collections publiques rendant irréversibles toutes erreurs en terme d'acquisition. Malgré ce cadre théorique, la réalité est plus complexe. Les musées de Marseille ont acquis des œuvres de jeunes artistes, notamment marseillais (Yannick Gonzalez, Hervé Paraponaris, entre

¹⁸³ Source : "Bernard Blistène", *Art Thèmes*, références manquantes.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Source : "Les musées sont des armes", *Art Press*, op. cit.

¹⁸⁶ Il est aujourd'hui au Walker Art Center de Minneapolis aux Etats-Unis.

¹⁸⁷ Source : "Le premier anniversaire de Bernard Blistène", *Le Provençal*, art. cit.

¹⁸⁸ Yves Bayard et Jean-Michel Wilmotte à Nice, Roland Simounet à Villeneuve d'Ascq, Philippe Macary, Olivier et Antoine Félix Faure à Grenoble, Renzo Piano à Lyon, Adrien Fainsbilder à Strasbourg.

¹⁸⁹ *Guide Tocqueville des musées de France*, Minerva, Genève, 1997, p. 124.

¹⁹⁰ Source : "Histoire d'un mac...", *Taktik*, supplément spécial musée, mai 1994.

¹⁹¹ Source : "Espace du présent" *Connaissances des Arts*, numéro spécial "Marseille : art moderne - art contemporain", mai 1994.

autres). Toute une argumentation compliquée entre alors en jeu et montre la difficulté de gestion de paramètres parfois contradictoires¹⁹².

Les expositions dans les musées de Marseille : diversité et pluralité (sous-titre)

Si la mise en place d'une direction des musées et ses vertus fédératrices ont permis une réorganisation et une optimisation du potentiel muséal marseillais, au-delà de l'institutionnalisation, de la création - ou du remaniement - de lieux, au delà de la mise en place d'outils de diffusion et de communication efficaces, une politique d'exposition ambitieuse va être développée. L'exposition devient l'activité principale du musée et constitue dès lors " *le média privilégié dont s'emparent les musées pour devenir des institutions culturelles davantage intégrées dans la société de consommation et de loisirs. (...) c'est dorénavant le média exposition qui rythme la vie des musées*¹⁹³ ". Cette politique d'expositions se construit à Marseille autour de deux ambitions : hisser la ville sur la scène nationale de l'art et lui permettre d'avoir un rayonnement artistique à l'image de celui des autres grandes métropoles françaises, valoriser et singulariser la scène artistique locale.

Dans un premier temps peuvent être considérées les expositions qui s'inscrivent dans une politique muséale " locale ", de proximité et propre à Marseille, dans un second les expositions qui s'inscrivent dans une politique muséale globale - nationale - telle qu'elle est reconnue et légitimée par les personnes ou institutions responsables des musées et qui font référence.

Tout au long de leur délégation, Germain Viatte et Bernard Blistène n'ont cessé de montrer que " *tous les musées ne sont pas les mêmes et tous n'ont pas à produire le même type d'activités*¹⁹⁴ " et de réfléchir sur les formes que peut prendre une activité muséographique en France dans les années 80 et 90. La politique d'exposition qu'ils vont conduire va dans ce sens et va jouer sur la complémentarité des musées. Ainsi, une division du travail est opérée entre le musée Cantini et la Vieille Charité, et plus récemment avec le Mac. On peut repérer deux types d'expositions au musée Cantini : collectives et monographiques. L'enjeu étant de poursuivre le travail didactique engagé par Marielle Latour pour informer le public des évolutions de l'art moderne et contemporain. Historiques ou actuelles, monographiques ou collectives, les expositions au musée Cantini privilégient la peinture. Ce constat appelle une remarque sur l'espace même du musée Cantini : une demeure du XVIII^e, peu appropriée à la réception de sculptures et d'œuvres monumentales. Ce qui explique d'ailleurs que la rétrospective César, en 1995, se soit déroulée à la Vieille Charité alors que la classification ci-dessus la prédisposait à être présentée au musée Cantini. A côté du musée Cantini, la Vieille Charité fait figure de lieu des " audaces ". Le premier point est l'absence de délimitations chronologiques et géographiques : de l'Antiquité à nos jours en passant par l'âge révolutionnaire, la période baroque, les expositions sont diverses et réfèrent à des formes artistiques, des périodes variées. Tout en étant fortement liée à la Méditerranée, la Vieille Charité peut accueillir des expositions aussi différentes que *La verrerie européenne*, *Le Japon des avant-gardes*, ou encore les photographies de Nan Goldin. La création du Mac, comme cela a déjà été signalé permet de recentrer les expositions du musée Cantini autour de l'art moderne, laissant l'art contemporain au Mac. Mais, au-delà de cette répartition, c'est à travers les expositions et le repérage de tendances qu'émerge la singularité de la politique muséale marseillaise de 1985 à 1995.

Les expositions qui mettent en valeur et en avant le tissu artistique marseillais (sous-sous-titre)

" *Une grande première à Marseille et sans doute en France est réalisée actuellement par le musée Cantini*¹⁹⁵ ". C'est ainsi qu'est présentée l'une des premières expositions organisée par G. Viatte qui

¹⁹² Voir à ce propos l'article sur les galeries qui évoque ce paradoxe concernant la programmation des mêmes artistes par des espaces d'exposition aux statuts pourtant différents.

¹⁹³ Daniel Jacobi, " Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ", *La lettre de l'OCIM*, n°49, 1997, p. 10.

¹⁹⁴ Source : " Espace du présent ", *Connaissances des Arts*, op. cit.

¹⁹⁵ Source : *La Marseillaise*, le 20 juillet 1985, titre manquant.

" *a eu la très heureuse idée de demander aux collectionneurs de sa ville, de présenter une sélection de leurs acquisitions dans le domaine de l'art contemporain : cette initiative permettra de détruire le préjugé néfaste qui voudrait que Marseille se désintéresse de la culture d'aujourd'hui*¹⁹⁶ ".

Ils collectionnent est une exposition emblématique, en effet, si en 1985 il semble nécessaire de restructurer les musées marseillais et de renforcer l'activité concernant les expositions d'envergure nationale et internationale, la première nécessité consiste à valoriser le potentiel local et impliquer les acteurs locaux (des collectionneurs aux éditeurs, en passant par les galeristes ou critiques d'art). L'objectif est double, premièrement, attiser la curiosité extérieure et s'assurer une reconnaissance des professionnels de l'art ; deuxièmement : impliquer, reconnaître, légitimer les acteurs essentiels de la vie artistique marseillaise. Par cette exposition, les musées de Marseille s'engagent dans un rapport de proximité entre le musée et les acteurs de la scène artistique. Sous le même titre auront lieu *Ils collectionnent II* en 1994 à l'occasion de l'ouverture du Mac (exposition consacrée à quelques collectionneurs d'art contemporain) et *Ils collectionnent* en 1995 au M.A.A.O.A. (exposition consacrée aux collectionneurs d'arts africains). Moins directement il sera régulièrement fait appel aux collectionneurs pour des expositions thématiques, c'est le cas notamment pour l'exposition *La planète affolée*, pour laquelle un certain nombre d'œuvres seront prêtées par les collectionneurs marseillais. Cette volonté d'impliquer les acteurs locaux se consolide à travers la politique des cartes blanches. Le principe repose sur l'organisation d'exposition dans les musées par des personnes extérieures au musée. Ce sera, lors de la réouverture de la Vieille Charité, l'occasion d'exploiter les nouvelles salles prévues pour des expositions temporaires. Ce principe de cartes blanches permet de modifier le fonctionnement traditionnel du musée et de substituer au conservateur des organisateurs ponctuels qui engagent un rapport à l'art différent. Parmi ces expositions, on peut notamment en signaler trois qui se sont déroulées en 1986 : *Identité Marseille* à la Vieille Charité que l'on doit à Roger Pailhas, collectionneur d'art contemporain, fondateur de l'Arca puis de la galerie Pailhas ; *Le choix d'André Dimanche* au musée Cantini, André Dimanche étant un éditeur marseillais ; *Marseille hall sud* de Marc Partouche, au musée Cantini également. On retrouve cette politique de cartes blanches dans d'autres musées et notamment au Préau des Accoules, le musée des enfants, c'est le cas en 1991 avec C. Buri Hersher. L'intention est, à travers ces expositions, de tisser des liens entre l'institution muséale, reposant sur des principes et des modalités structurelles spécifiques (axés principalement sur la conservation), et la scène artistique, reposant sur d'autres types de fonctionnement, plus dynamiques, plus innovants. Les musées marseillais introduisent dans leur mission un rôle nouveau, plus " spectaculaire ", plus en phase avec la réalité présente de l'art. Cette nouvelle orientation cadre très bien à Marseille et permet à l'effervescence artistique " underground " de prendre une dimension nouvelle, ainsi que de trouver sa place au sein de l'institution muséale.

A ce propos, les musées de Marseille témoignent d'une reconnaissance toute particulière pour les artistes résidant dans la ville. Déjà avec l'Arca, centre d'art contemporain, implanté à Marseille de 1982 à 1986, on pouvait observer une volonté clairement énoncée de montrer des jeunes artistes marseillais et de les faire connaître. Il manquait à Marseille des structures professionnelles de diffusion de l'art contemporain, et c'était alors un argument politique justifiant la nécessité de valoriser le tissu artistique local. Les musées, en confiant l'exposition *Identité Marseille* à Roger Pailhas, une exposition collective regroupant de jeunes artistes vivant à Marseille, pour la plupart issus des écoles d'art de Luminy ou d'Aix-en-Provence, participent à la valorisation de la scène artistique locale et jouent un rôle dans la reconnaissance des artistes locaux. Sicard Bergeron écrivait dans *Art Thèmes*¹⁹⁷ : " *Par cette sélection, Marseille prouve une fois de plus la force de création de ses artistes et affirme l'identité marseillaise comme une réalité. La première impression d'ensemble est l'homogénéité, et cela malgré la forte personnalité des individualités. Ce qui les relie tous est la poétisation des rapports qu'ils entretiennent avec la vie* ". " *Identité Marseille* " inaugure une série d'expositions en faveur des artistes locaux. Le musée agit alors comme une institution orientée vers la découverte de jeunes talents artistiques et plusieurs expositions s'y

¹⁹⁶ Source : *Semaine Provence*, du 12 juillet 1985, titre manquant.

¹⁹⁷ N°35, août-septembre 1986.

consacrent, par exemple : *Georges Autard* (musée Cantini, 1990), *Les visiteurs* (Mac, 1995), *Richard Baquié* (Mac, 1998). L'institution muséale n'oublie pas de montrer aussi des artistes marseillais déjà reconnus et les expose en valorisant toujours le caractère local de leurs origines. Ce sera le cas pour les expositions consacrées à Césaire ou à Cézanne. Toutes ces expositions en faveur des artistes liés à Marseille parce qu'ils y sont nés ou qu'ils y ont travaillé, participent à une valorisation de la ville : Marseille est une ville qui a des artistes, ceux-ci ont choisi d'y vivre, d'y rester, d'y revenir, etc. Il y a une histoire des artistes à Marseille et le musée se présente comme un témoin de la scène artistique locale : il est le lieu d'une visibilité de l'histoire des artistes.

Les expositions "à thèmes" représentent également un axe majeur dans la politique d'exposition développée à Marseille. Les thèmes renvoient par exemple à une réflexion sur l'art et ses rapports avec d'autres disciplines, c'est le cas avec les expositions comme *Peinture Cinéma Peinture* en 1989, *Danses tracées* en 1991 ou encore *Poésure et Peinture* en 1992. Le "concept" *D'un art l'autre* consiste à croiser des disciplines différentes afin d'interroger les rapports que les arts plastiques entretiennent avec la photographie, la poésie, la danse, le cinéma, par exemple. Les thèmes renvoient également à de grands courants de l'histoire de l'art, les expositions s'inscrivent alors à la fois dans une volonté d'innovation et de consécration. Le thème renvoie enfin à des éléments divers, c'est le cas avec l'exposition *L'Art au corps* au Mac en 1996, une exposition qui réunit des œuvres aussi différentes que celles de Gina Pane, des actionnistes viennois ou encore de Orlan ; c'est la couleur avec l'exposition *Sublime indigo* à la Vieille Charité en 1987.

Un autre type d'exposition va se démarquer à Marseille, qui singularise lui aussi la politique muséale de la ville. Si la volonté de faire participer les acteurs locaux est omniprésente, la scène artistique elle-même est régulièrement mise en avant et en valeur. Que ce soit *Dessins dans la ville* en 1985, *Marseille en Révolution* en 1989, *Poésure et peinture* en 1993, chacune de ces expositions est impulsée par les musées de Marseille et met à contribution différents lieux et acteurs de la scène artistique marseillaise : galeries, associations d'artistes, etc. Ces projets communs confèrent aux musées un rôle et un statut nouveaux, plus entreprenants ils s'impliquent concrètement sur la scène artistique et amènent tout un ensemble de lieux à participer avec eux à l'élaboration de l'histoire artistique de Marseille. Sur la base d'un projet commun des lieux entretenant chacun un rapport à l'art spécifique (marchand pour les galeries, institutionnel pour les musées, etc.) s'agrègent et se complètent, créent une véritable synergie, pour offrir plus de proximité et plus de diversité aux publics et surtout pour dynamiser la scène artistique locale.

A travers les types d'exposition décrits, qui ont chacun en commun le fait de mettre en valeur Marseille, ses lieux, ses acteurs, son histoire, la fonction du musée se trouve élargie et étendue. Les musées de Marseille sans cesser de jouer leur rôle de "gardien" du patrimoine, ont su innover, favoriser un rapport de proximité avec les acteurs et structures constitutifs de la ville et de la scène artistique.

Hisser Marseille au rang de métropole culturelle (sous-sous-titre)

Si l'ouverture des Galeries contemporaines des musées renforce la possibilité d'organiser à Marseille des expositions d'artistes contemporains internationaux, jusqu'alors, le musée Cantini et la Vieille Charité, à l'occasion d'expositions temporaires, ont contribué à élever et à faire reconnaître Marseille sur la scène artistique nationale et internationale. Plusieurs expositions ont contribué, par l'affluence qu'elles ont suscitée et par la médiatisation qui en a été faite, à faire des musées de Marseille des musées reconnus : on peut repérer, entre autres, l'exposition consacrée à Edward Hopper (1992), celle de Jean-Michel Basquiat (1994) au musée Cantini ou encore celle de Nan Goldin (1996) et Orozco (1997) au Centre de la Vieille Charité. Montrer des artistes contemporains de renommée devient l'un des axes de la politique muséale marseillaise. L'ouverture du Mac permet de systématiser cette démarche. La possibilité nouvelle qu'offre ce lieu de faire succéder des expositions temporaires s'inscrit dans l'évolution plus globale du statut du musée. Si la question d'une "extrême adhésion au présent de la création" se pose : "Le musée ne vient-il pas court-circuiter les galeries, hors leur fonction prosaïquement commerciales, empiéter sur ce rôle de

découvreur de la nouveauté que les plus dynamiques d'entre elles se sont donné, historiquement"¹⁹⁸, à Marseille cette initiative était nécessaire. Les quelques galeries spécialisées dans l'art contemporain (Athnor, Pailhas et Galerie de Marseille, cette dernière fermant en 1996) ne permettaient pas de montrer des artistes reconnus à un niveau international (et qui n'auraient pas trouvé acquéreur sur le marché de l'art marseillais). Le Mac permet de montrer ces artistes, sans les contraintes financières qui s'imposent aux galeries, et vient relayer le Centre de la Vieille Charité. Parmi les expositions d'artistes internationaux, et qui se succèdent au Mac depuis son ouverture, on peut repérer celle consacrée à Robert Rauschenberg en 1994 ou encore celle de Dieter Roth en 1997. Si l'ouverture du Mac signale une orientation plus franche vers l'art contemporain international, les musées de Marseille n'ont pas pour autant négligé de montrer des artistes français de renommée nationale et internationale. C'est plus souvent sous la forme de l'exposition personnelle ou dans le cadre d'expositions thématiques que ces artistes sont présentés. Il y a eut celle consacrée à Pierre Klossowski au musée Cantini en 1990, à Picasso dans le même musée un an plus tard, ou encore à Arman au centre de la Vieille Charité en 1996.

L'art contemporain a été ces dernières années une priorité dans les expositions organisées par les musées, mettant à contribution d'autres musées que le Mac, signalant l'ambition de la politique muséale à Marseille de montrer toutes les formes d'art, volonté qui se concrétise en 1992 par l'ouverture du M.A.A.O.A. (Musée des Arts Africains, Océaniques et Amérindiens) et par l'organisation régulière d'expositions consacrées à ces arts. Le musée repose sur la collection d'arts africains léguée en 1978 à la Ville de Marseille par les héritiers de Pierre Guerre, se rajoutent ensuite la collection Gastaut en 1989, puis enfin le dépôt fait par la chambre de commerce et d'industrie de Marseille concernant la collection Reichenbach en 1993. Ponctuellement des expositions temporaires ont lieu : *Les poupées Kachina* en 1994, *Ils collectionnent* consacrée aux collectionneurs d'art africain en 1995, *Arman et l'art africain* en 1996.

L'alternance marseillaise en matière de politique d'exposition, la volonté de ne privilégier ni la création locale, ni nationale, ni internationale, ou plutôt la volonté de privilégier les trois à la fois a permis aux musées marseillais d'acquiescer une renommée certaine sur la scène artistique nationale. A l'issue de ce parcours qui nous a mené de la description de la politique muséale et de ses différentes orientations, à l'issue de ce parcours thématique à travers les expositions des musées, les objectifs affichés par Germain Viatte en 1985, qui consistait à "faire en sorte que nous [les musées de Marseille] soyons tout à fait exemplaires dans les modalités même de présentation, de conservation et de restauration"¹⁹⁹, cette volonté que les musées de Marseille soient des structures reconnues et d'envergure nationale, sont réalisés. Reste à "relier l'histoire de Marseille (...) aux développements les plus ambitieux de l'histoire de l'art en France et à l'étranger"²⁰⁰, c'est l'objet du dernier point de ce chapitre.

L'institution muséale, un lieu de visibilité de la ville et de son histoire artistique (sous-titre)

Les musées de Marseille prennent l'initiative de produire des expositions qui constituent "un dispositif médiatique fortement organisé"²⁰¹ par le biais duquel ceux-ci acquiescent un statut nouveau. Outre les fonctions pérennes de conservation et de restauration, les musées sont désormais les protagonistes de leur histoire, c'est à travers les expositions, leur contenu et leur symbolique qu'ils prennent sens et qu'ils acquiescent reconnaissance et légitimité auprès des spécialistes et des publics. D'autre part Marseille veut sa place sur la scène artistique et culturelle autrement que de manière ponctuelle, et pour cela il faut faire des expositions de références, qui symbolisent la richesse et le dynamisme de la ville, affirmant un certain professionnalisme. Les musées et les expositions constituent des moyens de légitimation et contribuent à valoriser l'image de la ville.

¹⁹⁸ Source : entretien avec B. Blistène, *Connaissance des Arts*, Hors série n°55, p. 12 à 13

¹⁹⁹ Source : B. Blistène, interview réalisée par F. Kahn, *Taktik*, n°102, septembre 1990, p. 8.

²⁰⁰ Source : "Suyvez le guide : Germain Viatte, directeur des musées", *La Marseillaise*, le 11 avril 1986, p. 22.

²⁰¹ J. Davallon, "Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs", *revue cit.*

Comme il a été montré, le travail muséal sur l'histoire s'articule précisément autour de ces trois paramètres : lieu, collections permanentes et expositions temporaires²⁰². Ainsi, comment à travers une politique muséale mise en place et des expositions “apologétiques” Marseille a (re)conquis une image de ville historique et culturelle.

Le premier argument des musées est donc le bâtiment même ou son emplacement, il est la trace de la ville à une autre époque. C'est en parcourant ces lieux que s'illustre la première démonstration de “Marseille ville d'histoire”. La multiplication des structures est un point important de la politique muséale municipale, on observe le plus souvent de simples déplacements et non des créations. Ces déménagements répondent à une volonté de politique d'ensemble cohérente mettant en adéquation lieu, collection et parcours urbain. Les bâtiments, liés individuellement à leur contenu, racontent collectivement une histoire. Que disent ces lieux aujourd'hui ? Ils expliquent que Marseille existait à la période grecque, romaine, au XVI, XVII, XVIII et XIX^e siècles. D'un bâtiment à l'autre, ils sont autant de preuves tangibles, scénarisées, d'un parcours menant de la création de la cité à aujourd'hui. Les collections de ces différents musées proposent, elles aussi, leur itinéraire historique. Telle est l'ambition de la Direction des musées : éclairer à travers l'étude de courants ou de faits artistiques, des périodes inconnues ou sous-estimées de notre histoire locale, révéler le passé prestigieux de la cité. Deux axes sont privilégiés pour parvenir à ce résultat. Le premier axe répond à la volonté de “faire de Marseille, une métropole artistique et culturelle attirant les artistes, les médias mais aussi les industries culturelles²⁰³”, avec un objectif, celui de valoriser la ville au regard de l'extérieur. Le deuxième axe s'articule autour de la volonté de “contribuer à forger une identité collective²⁰⁴”, et privilégie lui l'intérieur, la ville en elle-même. Ce pari des années 80, revaloriser Marseille, doit gagner en crédibilité, et du fait que “Marseille culturelle” n'est pas une création *ex nihilo* liée à décentralisation ou voulu par Paris, c'est aux acteurs politiques marseillais d'engager ce processus de médiatisation et de valorisation de la ville. Ainsi, comme le rappelle Christian Poitevin : “On travaille sur notre identité mais on essaye aussi de se recomposer une histoire par rapport à cela²⁰⁵.” Cette entrée de l'histoire se révèle nécessaire pour “prouver à ceux qui ne veulent pas comprendre qu'on a cette maladie là, la culture, depuis 28 000 ans”, et que la reconnaissance d'une “Marseille culturelle” passe dans un premier temps par la reconnaissance de l'histoire de la ville. Car si Marseille est une ville ancienne, elle ne fait pas histoire. Jean Viard avance plusieurs arguments pour expliquer cette carence : le fonctionnement de la ville sur une logique maritime de l'éphémère et de l'instabilité ; le manque d'investissement dans l'accumulation intellectuelle ; la perte de la part de rêve que suscitait la Méditerranée ; le poids de la mauvaise réputation. “Aujourd'hui, Marseille est fatiguée d'être Marseille, la mauvaise réputation a fini par faire douter les Marseillais d'eux-mêmes et de leur ville²⁰⁶”, plus que jamais, la ville est face à “la nécessité d'un imaginaire propre et neuf pour oublier Marseille, c'est-à-dire commencer à l'accepter et à l'aimer²⁰⁷”. En arrière plan de cette volonté de renouer avec une histoire passée, l'idée est que la Marseille d'hier doit pouvoir faire oublier la Marseille de la décolonisation, la Marseille pauvre, la Marseille en crise, la Marseille mafieuse, la Marseille raciste, etc. Si jusqu'à présent, on pensait qu'une plaque de bronze sur le Vieux-Port suffisait pour savoir que Marseille était grecque, que le marché de Noailles démontrait que Marseille était pluri-culturelle et pluriethnique, avec la crise, la grève des dockers, le ralentissement de l'activité portuaire, la montée des idées lepénistes, la disparition du ciment social que représentait la personnalité de Gaston Defferre, aujourd'hui cela ne suffit plus et la ville doit désormais apprendre à gérer son héritage et valoriser son image.

²⁰² Rappelons ici l'effort des différents directeurs de musée successifs pour obtenir un nombre d'espaces suffisants, afin de présenter régulièrement les collections permanentes.

²⁰³ Robert P. Vigouroux, *Eléments pour un débat culturel*, rapport de la ville de Marseille, document interne, 1987.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Christian Poitevin, *Document interne*, publication du colloque “Logique de vie, logique de ville”, Marseille, 1993, (pages non numérotées).

²⁰⁶ Pierre Echinard, “La mauvaise réputation”, *Marseille, une histoire de famille*, coll. Autrement, hors-série n°36, Paris, février 1989, p. 142 à 156.

²⁰⁷ Jean Viard, “Oublier Marseille”, *Faire la politique*, coll. Autrement, n°122, Paris, mai 1991, p. 139 à 147.

Pour illustrer ce retour au passé, cette valorisation de l'histoire, il suffit de s'arrêter sur l'origine de la ville. Jusqu'en 1991, Marseille avait 2 500 ans d'âge, cette “ancienneté” représentait un atout. Or, en 1991, la ville a une grande chance : la découverte de la grotte Cosquer. En quelques heures, la ville n'a plus 2 500 ans mais 28 000 ans ! L'impact de cette découverte révèle le poids de l'histoire, et l'adjectif à la culture lui-même use de cet argument providentiel. Le problème de cet opportun et providentiel argument est qu'il se trouve à 37 mètres sous le niveau de la mer, et que la seule trace des 28 000 ans de Marseille, de ce site antérieur à Lascaux, classé monument historique, est un sanctuaire englouti. Pour contourner cette difficulté et donner une visibilité à cette découverte, une sorte de *fac-similé* accessible est rapidement réalisé : le CCSTI organise dans le bâtiment des docks de la Joliette une exposition, en l'occurrence un sas bleu, dans une salle étroite et sombre, dans lequel est présenté un film d'une demi-heure qui est une reconstitution virtuelle sur un ordinateur du site de Cosquer. Le musée d'histoire, propose une exposition de photographie du site.

La découverte de la grotte Cosquer et la mise en scène de cette découverte, sont emblématiques, parce qu'en même temps qu'elles révèlent un moment insoupçonné de l'histoire de la ville, elles nous montrent comment l'histoire de Marseille peut être réécrite, comment la Marseille d'aujourd'hui peut être vue différemment, au regard d'un passé redécouvert.

Réécrire l'histoire : montrer et valoriser la ville (sous-sous-titre)

Si l'élaboration de cette histoire s'inscrit au sein de la politique culturelle, c'est avec les musées qu'elle est la plus visible. Les musées de Marseille sont les témoins et les passeurs de l'histoire de la ville, à travers les bâtiments eux-mêmes et à travers les collections. C'est la Marseille grecque que l'on rencontre au musée d'histoire, la Marseille romaine au musée des docks romains. S'il n'y a rien de monumental pour l'antiquité tardive et le haut moyen-âge, en revanche ces périodes sont comblées par les collections et les expositions. Le 16^e siècle est présenté au musée du Vieux Marseille, et la Vieille Charité est l'illustration du grand siècle. Le siècle des lumières, trouvera sa place dans le futur musée des arts décoratifs, tandis que le 19^e et le 20^e sont respectivement au palais Lonchamp et au MAC. Au-delà de cette répartition chronologique (un musée par période) et spatiale (un musée égal un bâtiment), où les musées se partagent l'histoire et l'espace urbain marseillais, l'histoire de la ville est scénarisée comme une histoire à raconter. L'objectif étant d'éclairer à travers l'étude de courants ou de faits artistiques des périodes inconnues ou sous-estimées de l'histoire locale, de révéler le passé prestigieux de la cité.

Les exemples d'expositions qui vont dans ce sens ne manquent pas. Si on les évoque chronologiquement, en regard de l'époque qu'elles font renaître, il y a l'exposition *Marseille en révolution* (1989). Cette exposition nous montre que “dans l'ensemble des manifestations consacrées au bicentenaire, il convenait que la première fut consacrée au rappel historique du rôle de tout premier plan que notre cité a joué dans l'événement fondateur de la République. Que le nom de notre ville soit lié de façon indissociable à l'hymne national est en soi une preuve indiscutable de tout le poids réel et symbolique qui était celui de Marseille après 1792. C'est à l'évocation d'épisodes célèbres ou méconnus que nous sommes conviés... découvrir ou redécouvrir cette page essentielle de notre histoire²⁰⁸”. Un propos politique confirmé par une parole scientifique : “Le cliché d'un Marseille qui aurait raté son rendez-vous avec le siècle des Lumières ne résiste guère à cette enquête aux multiples entrées²⁰⁹” et permet de “montrer que la créativité des artistes a parfois égalé l'audace politique des citoyens marseillais²¹⁰”.

Cette mise en scène de l'histoire de Marseille, on la retrouve avec *L'Orient des Provençaux* (1982). C'était alors le 19^e siècle qui était mis en avant, et plus encore “le rôle joué au nom de la France par la Provence et le Marseillais aux échelles du levant²¹¹”. L'exposition montrait aussi qu'“au-

²⁰⁸ *Marseille en Révolution*, Marseille, coédition musées de Marseille et Editions Rivages, 1989, p.5.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹¹ *L'Orient des provençaux*, édition musées de Marseille, 1982, p. 4.

delà des bases structurelles et historiques, c'est surtout avec le 19^e siècle que la différence marseillaise prend réellement place dans la conscience nationale²¹² ". L'impact de l'exposition est réel : les foules se déplacent, " Hourra, le cap des 180 000 visiteurs est franchi²¹³ " ; les Parisiens sont intéressés, *Paris Match* et *France Culture* consacrent des articles à l'exposition ; Léopold Sédar Senghor vient la visiter ; un colloque international est organisé²¹⁴. Le pari est gagné et ouvre des voies qui vont ensuite être exploitées : la culture comme moyen d'influencer positivement l'image de Marseille.

Toujours pour ce même siècle, une autre exposition doit être signalée : *Marseille au XIX^e, rêves et triomphes d'une ville* (1991). Il s'agit d'illustrer le fait qu' " au 19^e siècle, Marseille connaît un essor sans précédent, comparable à celui des grandes villes américaines. La ville d'alors où se mêlent étroitement culture classique et tradition populaire, est remodelée autour d'axes nouveaux²¹⁵ ". L'entreprise de valorisation est ici manifeste, peut être même exagérée. En effet, quelques remarques sont faites face à la mise en scène, à la célébration d'un passé peut être moins extraordinaire que ne le montre l'exposition : " Je persiste à dire néanmoins qu'il y a un parti pris flagrant qui consiste à offrir une vision quelques peu positiviste de l'histoire phocéenne. Comme si un passé glorieux pouvait augurer d'un avenir radieux et conjurer les angoisses et les interrogations du présent²¹⁶ ".

Enfin, et pour revenir un peu en arrière, en 1986, les musées fêtent leur renouveau en grande pompe avec l'inauguration de la Vieille Charité et la présentation d'une exposition, *La Planète affolée*, réhabilitant le rôle de la ville durant le moment crucial de la dernière guerre mondiale. Avec cette exposition, il s'agit de souligner que " le rôle culturel de Marseille à certaines périodes critiques de notre histoire est souvent resté méconnu du grand public ", l'objectif étant qu' " une exposition d'une telle envergure puisse enfin révéler la place éminente tenue par notre ville dans cette aventure historique et intellectuelle²¹⁷ ".

Ces expositions, en même temps qu'elles racontent l'histoire de Marseille et sont l'occasion de faire renaître un passé parfois oublié, s'inscrivent dans un processus de valorisation de la ville, processus qui tend, à travers une réhabilitation du passé à valoriser le présent.

Marseille : terre d'accueil d'artistes prestigieux (sous-sous-titre)

A toutes les époques, la ville a su accueillir des étrangers prestigieux, à qui elle a permis d'exprimer leur talent. Que ce soit Puvis de Chavannes, un peintre qui voit son œuvre " inscrite cette fois dans la décoration de l'un des édifices les plus caractéristiques du second Empire, œuvre d'Espérandieu qui commande lui-même à Puvis de Chavannes le décor de l'escalier d'honneur²¹⁸ " [Palais Lonchamp], Marseille est aussi la ville qui a su " après guerre, accueillir la Cité Radieuse " réalisée par Le Corbusier, " premier bâtiment d'importance et première commande publique de l'architecte en France²¹⁹ ".

On peut aussi rappeler que Rimbaud est mort à Marseille, que Lazlo Moholy-Nagy est venu à Marseille en 1929 réaliser " une série de photographies et un film sur le Vieux-Port révélant entre autres, le Pont Transbordeur comme un des motifs privilégiés des artistes attachés à l'esprit de l'école du Bauhaus²²⁰ ".

Enfin, Marseille est un lieu de naissance d'artistes injustement méconnus. La première opportunité, de réhabiliter ces artistes, est fournie avec le centenaire de la mort d'Adolphe Monticelli. Une

grande exposition est organisée à la Vieille Charité en 1986. Le crédit scientifique et l'objectivité sont garantis par la participation au projet du spécialiste américain de l'artiste : Aaron Sheon. Ce qui transparait avec cette exposition, c'est le manque de reconnaissance de cet artiste, qui, loin d'être lié à la qualité de son œuvre, est dû à son éloignement de la capitale. L'exposition permet même d'en faire un précurseur : " C'est cette approche de la matière, utilisant peu le couteau à peindre et préférant les chiffons et même les doigts, qui fait de Monticelli le précurseur des peintres de la gestualité, des peintres brochant directement dans la couleur " et de montrer l'"influence réelle que cet autodidacte exerça sur les peintres de la fin du 19^e siècle, visible dans cet extrait d'une lettre que Vincent Van Gogh adressa à son frère Théo en 1888²²¹ ".

On observe le phénomène similaire avec Alfred Lombard. L'exposition qui lui est consacrée est la " première tentative d'étude de la vie et de l'œuvre d'Alfred Lombard " et permet " une approche de la figuration dans les années 20, de la peinture murale dans les années 30 et de l'alternative entre figuration et abstraction au lendemain de la seconde guerre mondiale²²² ". C'est une manière de l'inscrire dans une histoire nationale malgré son " retrait des milieux artistiques de la capitale, il se fait peu à peu oublier²²³ ".

A l'occasion du tricentenaire de la mort de Pierre Puget, on rappelle l'étendue de l'œuvre de cet artiste marseillais qualifiée " des plus originales²²⁴ ", avec des références nombreuses à des artistes reconnus pour souligner l'influence de l'artiste dans l'histoire de l'art, ce sera par exemple des dessins comparés à ceux du Lorrain, des écrits à ceux de Delacroix et enfin Cézanne : " Si tu veux me parler d'un Provençal, parle-moi de Puget. En voilà un qui sent l'ail, et Marseille et Toulon, même à Versailles, sous le soleil de cuivre de Louis XIV. Il y a du mistral dans Puget, c'est lui qui agite le marbre²²⁵ ". Puget est un artiste protéiforme, dont les œuvres sont célébrées dans l'Europe entière, reconnus par ses pairs et les ayant influencés, inscrit dans une histoire nationale tout en ayant su porter les couleurs de la Provence et de Marseille, il est emblématique et montre bien comment Marseille entend réhabiliter et revaloriser des artistes injustement oubliés.

Reste enfin César, " l'un des plus grands sculpteurs français de la seconde moitié du XX^e siècle²²⁶ " célébré en 1993 à la Vieille Charité. Pourtant dans ce cas précis, l'entreprise de valorisation de la ville au travers de l'une de ses personnalités artistiques n'ira pas jusqu'au bout. Le projet du musée César sera envisagé suite à la donation que l'artiste fait à la ville, il est présenté comme " 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 César²²⁷ ". Reportée plusieurs fois, l'ouverture du musée ne se fera finalement pas²²⁸.

Mais jusque-là ce ne sont que des percées, des micro-ingérences dans l'histoire nationale. C'est en 1994 que Marseille va entrer dans l'histoire nationale de l'art par la porte de l'Estaque. Dès 1988, on trouve les formulations initiales de ce qui va être révélé en 1994. François Bazzoli dans la revue municipale *La galerie de la Mer* écrit : " Une curieuse constatation rarement faite et rarement analysée montre qu'il n'y a pas de capitale totalitaire dans le déroulement de l'histoire de l'art. Une capitale artistique est la capitale d'une époque donnée d'un certain moment historique seulement ", en fait " il n'est pas d'art, d'histoire de l'art sans dénomination locale : école de Fontainebleau, de Barbizon, de Pont-Aven, de Sienna²²⁹ ". A travers cet article, il introduit une logique où l'absence de l'école de Marseille – ou de l'Estaque -, apparaît comme un oubli

²²¹ Adolphe Monticelli, Marseille, coédition Jeanne Laffitte, musées de Marseille, 1986, p. 9 et 10.

²²² Alfred Lombard, édition des musées de Marseille, 1987, p. 7.

²²³ *Ibid.*, p. 5.

²²⁴ Pierre Puget, Marseille, coédition musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 12

²²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²²⁶ César, Marseille, coédition musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 8.

²²⁷ Source : " César donne le premier coup de pioche ", *La Marseillaise*, 7 décembre 1994.

²²⁸ Parmi les causes invoquées pour justifier le non-aboutissement de ce projet, il y aurait une question de délais, le chantier a permis de découvrir un site archéologique, dont l'exploitation ne permettait pas de respecter les clauses du contrat de donation ; il y aurait également une question de coût, et peut-être aussi, cet argument est récurrent, une question politique, le projet étant engagé sous une municipalité de gauche et poursuivi sous une municipalité de droite.

²²⁹ Source : " Dérivages ", *La galerie de la mer*, n°2, ville de Marseille, 1988, pp. 28-29.

historique. Il va proposer de déterminer le moment historique identifiable et daté, durant lequel Marseille a été capitale historique : “ *Il est possible de faire débiter l’histoire de l’art moderne, en 1871, à l’Estaque, petit port de pêche où Cézanne s’installe pour fuir la réalité de la guerre puis l’impact de la guerre civile* ” précisant que “ *l’Estaque est aussi important que la Sainte Victoire* (qui elle est reconnue par l’histoire de l’art). *Même plus puisqu’il va y venir en pèlerinage les Braque, les Derain, les Dufy* ” et qu’ils vont permettre, ici, l’ “ *implantation du pré-expressionnisme et du cubisme* ”²³⁰. La première intuition de ce nouveau point de vue sur l’histoire de l’art, on la trouve donc dans un article. Vient ensuite l’exposition organisée par Jean-Roger Soubiran au musée de Toulon : *Le paysage provençal et l’école de Marseille 1845/1874* qui propose un recensement exhaustif des images produites dans ce cadre. Puis *Les Provinces de la peinture* écrit par François Bazzoli et publié aux éditions Jean-Michel Garçon où, fort de ses premières esquisses dans l’article et de la matière recensée par Toulon, Bazzoli développe son idée initiale. Il souligne l’insistance de toute la côte méditerranéenne à jouer un rôle dans l’histoire artistique comme autant d’aventures personnelles. Cassis, Saint-Tropez, Nice, Sète, Collioure deviennent les étapes d’une histoire de l’art revisitée. Il définit la Provence de la terre (qui inspire essentiellement les artistes du cru), celle de la lumière (qui attire les étrangers) et celle de l’ailleurs (qui canalise tout ce que l’Orient a de rêvé, qui permet de peindre l’ailleurs sans quitter la ville ou de se déplacer pour continuer à peindre ailleurs des images d’ici). L’ampleur de cette recherche, relègue quelque peu l’Estaque, site pour lequel un travail “ *sera fait en profondeur si la grande exposition par les musées de Marseille se réalise en 1994* ”²³¹.

Alors qu’il a l’intuition, Bazzoli ne fera pas partie de l’aventure muséale qui voit la consécration de ce qu’il avait pressenti. La grande exposition est bien inaugurée en juin 1994, mais le contenu a été affiné, moins radical il ne s’agit plus de la naissance de la peinture moderne mais de la naissance du paysage moderne. L’exposition est réalisée autour de l’essai de l’américain William Rubin sur : *Cézanne et les origines du cubisme* publié pour la première fois en langue française dans le catalogue. En complément de l’exposition, un “ *ouvrage de référence* ” est édité, et on se préoccupe du grand public qui “ *ignore peut être encore que ce petit port de pêche industriel et touristique au nord de la rade de Marseille fut un lieu capital où s’est joué entre 1870 et 1910 une aventure exceptionnelle de la vision aboutissant à la peinture moderne* ”²³². Ainsi, l’été précédent les élections municipales, une aventure est bouclée. Marseille entre dans l’histoire de l’art : c’est dit écrit, nommé, expliqué, référencé dans un catalogue labellisé par les musées et la communauté scientifique nationale et internationale avec la caution du public et de la presse.

Marseille s’inscrit dans la compétition nationale (sous-sous-titre)

Au début des années 90, Jean Viard écrivait à propos de l’histoire de Marseille : “ *Le jeu s’organise entre la désignation par l’autre et l’être de la ville, qui se met à produire des discours “ anti ”, thème par thème : “ ville sans monument ”, elle ne les mettra que tardivement en valeur ; “ ville clientéliste ”, elle sera antiparisienne ; “ ville sans culture ”, elle ne valorisera pas ses créateurs ; “ ville plébéienne ”, elle mettra du temps à recentrer ses élites* ”²³³ S’il en fut longtemps ainsi, les années 80 semblent renverser la situation. Par le biais des musées, la ville va pour la première fois à l’encontre de ce que l’on pense d’elle. Elle prend en main son image et sa réputation, devient active voire revendicative. Sans histoire ? Elle prône la négligence d’événements et de personnes de la part de l’histoire nationale et se charge elle-même des réhabilitations. Les images se font positives : une terre d’accueil ouvertes aux expériences novatrices, pluri-culturelle et multiethnique, la ville accueille les populations mais assimile aussi quelques grands noms. L’entreprise historique élaborée au cours de ces années est un édifice solide : basé sur les XVIII^e, XIX^e et première moitié du XX^e

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² Christian Poitevin, « éditorial », *L’Estaque, naissance du paysage moderne*, Marseille coédition des musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 8.

²³³ Jean Viard, *Marseille une ville impossible*, Paris, Payot, 1995, p. 226.

siècle, charpentée par quelques grandes personnalités du cru ou assimilées, élevée autour de l’épisode de l’Estaque et peaufinée par la consécration actuelle de César.

Parallèlement à l’acquisition de cette légitimité historique, la ville tente de s’ériger en modèle. Se doter de structures performantes, faire appel aux services de professionnels d’envergure nationale, ne doit pas uniquement servir à mettre la ville dans le sillage de la capitale et Marseille prétend devenir une place artistique de premier ordre. Comme l’avait déjà remarqué Emmanuel Négrier dans un texte non publié intitulé “ *Exporter Marseille* ”, dans un premier temps, la décentralisation provoque une collaboration des instances locales et nationales pour une plus grande autonomie des premières. Mais, très rapidement, cela cède à la compétition.

L’exposition de Jean-Michel Basquiat à Marseille (1992) souligne cette logique : en “ *organisant cette première rétrospective en France, les musées de Marseille poursuivent un travail de prospection des artistes contemporains de notre époque* ”²³⁴. Cette volonté de créer l’événement et de faire office de précurseur sera l’un des axes développé dans la politique muséale marseillaise. C’est ainsi que “ *pour la première fois en Europe, un musée organise une importante exposition des œuvres photographiques de John Coplans* ” (1989), ou encore cette “ *exposition [qui] présente pour la première fois en France et en Europe du sud une sélection de trente peintures d’Edward Hopper* ” (1989). Les exemples peuvent se multiplier : Antoni Tapiès, Henri Michaux, Claes Oldenburg, Malcom Morley, etc. ; ils sont également présentés dans les musées marseillais et si la présentation de l’artiste n’est pas en soi une primeur, systématiquement un angle particulier est recherché pour argumenter sur la singularité : “ *la première présentation autour de l’idée d’atelier* ” pour Claes Oldenburg, le “ *premier hommage posthume* ” d’Henri Michaux, la publication du “ *premier ouvrage en français* ” sur Fluxus, le “ *premier compte-rendu de la bibliothèque éclectique de Robert Smithson* ”, etc. Autant d’exemples qui montrent l’importance d’être “ *premier* ”.

A cela s’ajoute une internationalisation des expositions : une vingtaine d’expositions sont réalisées en collaboration avec d’autres structures et Vigouroux le formule de manière explicite dans la préface du catalogue de *Poésure et peinture* : “ *On ne le rappelle pas assez, Marseille est désormais présente hors de chez elle : pas de manifestation qui ne se réalise sans le concours de partenaires étrangers* ”²³⁵ ; ou encore à l’occasion de la biennale de photographie : c’est “ *un événement phare d’envergure internationale (...) se situer rapidement au rang des manifestations incontournables qui rythment aujourd’hui la vie des arts plastiques* ”²³⁶.

Les relations et les collaborations privilégient donc l’international, bien que ponctuellement des relations aient été nouées avec le musée de Saint-Etienne, ceux de Belfort, Lyon ou Bordeaux. D’évidence, la ville veut s’inscrire dans un réseau artistique étranger : une douzaine d’expositions avec l’Italie et l’Espagne ; une dizaine avec des villes d’Europe du Nord et trois avec les Etats-Unis. En revanche pour chacune de ces initiatives Paris est absente, ou alors mise en concurrence : il est ainsi rappelé, lors de l’exposition de Fred Deux que “ *la collection Cantini (...) est unique en France* ”, en effet “ *seul le MNAM possède un fonds équivalent* ”²³⁷. S’il est certain que l’internationalisation des expositions, observée à Marseille, s’inscrit dans une directive nationale, il semble bien que Marseille souhaite s’affranchir d’une “ *tutelle* ” parisienne et construire une politique muséale qui lui soit spécifique et qui la place au rang de scène artistique reconnue, et pourquoi pas exemplaire. Cette volonté se retrouve par exemple avec le Cipm (Centre international de poésie de Marseille) où la question du modèle est encore plus explicite : “ *Il [le Cipm] a pris une place notable sur la scène française et internationale au point que l’on se plaît à dire, ici et ailleurs, que le modèle qu’il constitue pourrait servir d’exemple* ”²³⁸. Mais cette volonté signale

²³⁴ Robert P. Vigouroux, « éditorial », *Jean-Michel Basquiat*, Marseille, coédition musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1992.

²³⁵ Robert P. Vigouroux, *Poésure et peinture*, Marseille, coédition Musées de Marseille et Réunion des musées nationaux, 1993, p.7.

²³⁶ *D’un art l’autre*, Marseille, coédition Musées de Marseille et Images en manœuvres, 1990.

²³⁷ Robert P. Vigouroux, « éditorial », *Fred Deux*, édition des musées de Marseille, 1989.

²³⁸ Christian Poitevin, « éditorial », *Dix ans de poésie directe*, Marseille, coédition musées de Marseille, CIPM, Réunion des musées nationaux, 1994.

aussi la prise en compte de la spécificité de la ville et de son fonctionnement propre. Comme le rappelle Germain Viatte : “ *Au niveau national, à Paris, j’ai souvent observé que la réalité du terrain compte assez peu. Tout au contraire, dans une grande métropole comme Marseille, le terrain de travail est un élément déterminant, soudainement on se trouve au cœur d’une région, dans une ville au sein de laquelle la géographie des musées s’impose naturellement* ”²³⁹.

Fort de plusieurs années d’activité, Marseille va pousser plus avant la compétition avec Paris lors de l’exposition *L’art au corps*, en 1996. Cette exposition suit de quelques mois l’exposition présentée à Beaubourg : *Masculin Féminin, le sexe de l’art*²⁴⁰. Sur un thème commun, le MAC réalise une proposition personnelle. La proximité provoque la comparaison et dans un article publié dans *Le Monde*, Marseille sort vainqueur : la proposition étant jugée plus pointue, supérieure et pertinente. Il ne s’agit plus de voir à Marseille ce que l’on pourrait voir à Paris mais de présenter à Marseille mieux ou ce que l’on ne peut pas voir à Paris.

Grâce à la politique muséale mise en place depuis 1985, Marseille, en même temps qu’elle a fait renaître des épisodes oubliés de son histoire, s’est positionnée avec professionnalisme et originalité sur la scène nationale. La ville, au travers d’expositions et d’événements, s’est hissée au rang de métropole culturelle, et si au début des années 90, on entendait encore : “ *Marseille cherche sa culture. Comme on tâtonnerait pour remettre la main sur une paire de lunettes égarées* ”²⁴¹, aujourd’hui certaines expositions sont encore régulièrement évoquées pour leur exemplarité et leur originalité (*La Planète affolée, L’Estaque, naissance du paysage moderne, L’Art au corps*, etc.) ; de nouveaux projets sont en cours et la presse nationale, lorsqu’elle consacre des dossiers sur Marseille évoque plus souvent la ville du renouveau culturel que la ville à la mauvaise réputation²⁴². Marseille, en réhabilitant son passé, en cherchant dans son histoire les éléments d’une revalorisation de son image, en se démarquant dans la conception et la réalisation d’expositions, a réussi à se construire comme une scène artistique à la fois exemplaire et spécifique. Mais si le pari semble aujourd’hui réussi et que l’image de Marseille a été valorisée, à trop se tourner vers le passé le risque n’est-il pas aussi de se répéter et de négliger des événements, des artistes, des œuvres qui font la Marseille d’aujourd’hui, et qui par manque d’attention et de médiatisation échappent à l’entreprise de valorisation de la ville. Si le passé doit être réhabilité, le présent doit lui aussi faire l’objet de l’attention des politiques, parce que “ *si l’on ne débat pas cette histoire en train de se faire, on aboutit à une sorte de culture virtuelle qui ne se justifie [par la suite] que par auto-proclamation* ”²⁴³.

²³⁹ Source : *Semaine Provence*, 22 février-1^{er} mars 1985, p. 3.

²⁴⁰ En 1996.

²⁴¹ Source : “ Marseille, la flambée des arts ”, *Télérama*, n° 2232, 21 octobre 1992.

²⁴² “ Marseille la flambée des arts ”, *Télérama*, n° 2232, 21 octobre 1992 ; “ L’art déboucle à Marseille ”, *Télérama*, n° 2336, 19 octobre 1994 ; “ Feu d’artifice à Marseille ”, *Le Point*, n° 1160, 10 décembre 1994 ; “ Marseille, la renaissance ”, *Muséart*, n 81, avril 1998, etc.

²⁴³ Source : entretien avec G. Barbier, propos recueillis par A. Schaller, *La Marseillaise*, 9 mai 1997.

Des lieux d’exposition à Marseille 1960 - 1969 (titre)

Shirley Veer

On connaît l’importance pour celui qui s’affirme artiste ou aspire à l’être de la nécessité de montrer ses œuvres. Pour qu’une œuvre fonctionne, il ne lui suffit pas d’être achevée, elle doit également pouvoir être diffusée. Dans le monde contemporain des arts plastiques, l’exposition est le moyen de faire fonctionner une œuvre. Il est nécessaire que les œuvres produites par un artiste soient présentées à un public. Il existe donc une interdépendance entre l’artiste, producteur d’œuvres, et le marchand, distributeur de cette production. L’artiste qui souhaite s’inscrire au sein d’un réseau de distribution doit tenir compte de conventions existantes, c’est-à-dire s’adapter à un marché dans lequel il espère être diffusé. De plus, “ *les œuvres d’art portent toujours l’empreinte du système qui assure leur distribution, mais à des degrés divers* ”²⁴⁴.

Présenter trois galeries marseillaises actives dans les années 60 : la galerie Merenciano, Le Solstice et La Touriale, est une tentative de restitution d’une histoire sociale de l’art et de la culture à Marseille. Ces trois galeries ici présentées sont avant tout des lieux d’exposition temporaires privés qui ont privilégié des artistes vivants. Ce choix n’a pas pour but d’éclipser d’autres lieux qui ont également compté au cours des années 60, et que nous aurions aussi souhaité présenter, mais elles témoignent d’une volonté : celle d’impulser une dynamique nouvelle à la vie artistique locale en marquant un détachement vis-à-vis d’un art “provençaliste” déjà reconnu.

Il faut voir dans cette exposition une tentative pour la restitution d’un passé somme tout proche. Aborder les lieux d’exposition à Marseille entre 1960 et 1969 à travers trois galeries et présenter au public une lecture qui se situe à l’interstice de plusieurs regards et de sciences sociales – essentiellement la sociologie et l’histoire de l’Art – est une tentative de voir autrement la vie artistique d’une ville sur laquelle on a trop souvent dit qu’il ne se passait rien à cette époque. Derrière ce “rien”, il se trouve forcément quelque chose. Des lieux ont existé, offrant l’opportunité à ceux qui s’affirmaient artistes peintres sculpteurs, de monter leur production. L’autonomie d’une ville se mesure au nombre de lieux de sociabilité dont elle dispose ; l’autonomie de la vie artistique d’une ville doit également se mesurer au nombre de lieux accueillant la production artistique des créateurs qu’elle abrite. C’est d’abord en restituant ces lieux d’exposition dans la ville, en rappelant leur existence que l’on pourra ensuite se poser d’autres problématiques.

Le contexte des années 60 : prospérité et décentralisation (Sous-titre)

Dans le monde occidental, les années 60 correspondent à une phase de prospérité économique et de croissance démographique importante qui tend à accélérer le processus de transformation sociale. Une période faite de contrastes et de paradoxes qui se caractérise par l’émergence de valeurs et d’idéologies nouvelles prêtes à faire basculer les traditions en place.

Dans le domaine culturel : “ *Depuis les années 60 et dans tous les pays occidentaux, la culture est devenue un enjeu dans les débats proprement politiques* ”²⁴⁵. En France, sous la V^e République, la création, en 1959, d’un ministère d’Etat chargé des Affaires Culturelles est la concrétisation d’une longue tradition de démocratisation qui remonterait au Front Populaire, voire à l’époque des Lumières²⁴⁶. Le décret du 24 juillet 1959 fixant les missions du nouveau ministère d’Etat assigne pour tâche au ministère de la Culture de “ *rendre accessibles les œuvres capitales de l’humanité, et d’abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d’assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création d’œuvres d’art et de l’esprit qui l’enrichissent* ”²⁴⁷.

Paradigme dominant des années 60, la démocratie culturelle passe symboliquement par la mise en place en province des maisons de la culture dont la première est inaugurée au Havre en 1961.

²⁴⁴ Becker Howard, *Les Mondes de l’Art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 113.

²⁴⁵ Moulin Raymonde, *L’Artiste, l’institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 88.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 90

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 156, note 8.

D'autres villes suivront : Amiens, Bourges, Grenoble, Saint-Etienne. Marseille aura son projet de maison de culture qui ne se concrétisera jamais²⁴⁸.

La vie artistique à Marseille au cours des années 60 est à l'image de cette époque : paradoxes et contrastes abondent. D'un côté, l'institution qu'est le musée affirme de plus en plus clairement ses intentions artistiques et pédagogiques, créant en 1960 une commission d'achat qui vise à favoriser l'acquisition d'œuvres contemporaines. De l'autre, les galeries de la ville diffusent, pour la majorité, une peinture de tradition déjà éprouvée, hésitant à se lancer dans la promotion d'un art plus expérimental.

A Marseille, le schéma habituel de ces deux secteurs semble inversé. Ce ne sont pas les marchands d'art qui sont les promoteurs de l'actualité artistique, mais l'institution muséale gérée par la municipalité.

Penture locale et tradition provençale (Sous-titre)

L'image des grands marchands-entrepreneurs de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e, comme Volland ou Khanweiller, ne peut pas, dans ce contexte artistique de province, trouver son équivalent. Cependant, une tradition picturale locale est depuis longtemps présente. La création d'une école gratuite de dessin²⁴⁹ au XVIII^e siècle et, plus tard, en 1877, l'ouverture d'une classe de peinture offre une possibilité de formation aux aspirants peintres locaux. Si aucune étude n'a été effectuée sur l'expansion démographique des élèves inscrits à l'école des beaux-arts à Marseille depuis le XIX^e siècle, nous supposons que l'école fournit depuis son ouverture son lot d'artistes chaque année²⁵⁰.

Si tous ne suivent pas ces cours pour embrasser par la suite la carrière de peintre, certains, faute de poursuivre leur formation à Paris, se satisferont d'en faire plus modestement leur métier en restant sur place. Leur renommée bien souvent ne dépassera pas leur région, voire leur ville (si de leur vivant ils n'ont pas été en contact avec la capitale). Néanmoins, sur le plan local, nombreux sont ceux qui trouvent des débouchés auprès d'une clientèle de petite et moyenne bourgeoisie.

Des amateurs apprécient leurs productions et des intermédiaires sont présents dans la ville sous différentes enseignes. Comme le relate Jean-Roger Soubiran dans un chapitre du catalogue consacré au paysage provençal et à l'école marseillaise²⁵¹, au milieu du XIX^e siècle, la peinture possède des lieux d'exposition et de vente pour l'amateur. Papetiers, peintres-experts possèdent des boutiques où se mêlent et alternent la présentation d'artistes provençaux aux envois de peintres parisiens²⁵².

²⁴⁸ Revue de Marseille, numéro spécial, *Douze ans d'actions municipales (1953-1965)*, n° 58, 1965.

On projette une maison de la culture sur le terrain alors en friche de la Bourse. Un plan, une coupe et une élévation du projet architectural sont publiés. Cet équipement culturel comprendra deux théâtres, une salle contenant 1 200 places et une plus petite pouvant accueillir 520 spectateurs. Des salles de conférences, de réunions, une salle d'exposition au second étage, une discothèque, un club de lecture et un "snack-bar". Ce programme ne sera pas réalisé et c'est un centre commercial qui occupera le terrain à la fin des années 60. p. 150 et suivantes.

²⁴⁹ Wuillequiey Bruno, *L'École des beaux-arts*, cat. ; *Marseille au XIX^e*, rêves et triomphes, musées de Marseille et R.M.N. 1992, p. 117 à 125. Une première école gratuite de dessin est ouverte en 1753. Dissoute à la Révolution, ce n'est qu'en 1804 que l'école est officiellement créée et, en 1874, emménagé dans un nouveau bâtiment conçu à cet effet. Cet article retrace le fonctionnement de l'école au XIX^e siècle : modalités d'inscriptions, concours de recrutement des professeurs ainsi que des directeurs.

²⁵⁰ Aux Archives Communales de la ville sont conservés des registres d'inscriptions d'élèves de l'École des beaux-arts de Marseille au début du XX^e siècle. Ces documents révèlent des informations intéressantes. En dehors des renseignements traditionnels comme le nom, la date de naissance, le lieu, deux colonnes sont réservées pour indiquer la profession du père et le métier auquel se destine l'élève. On remarque que de nombreux élèves se destinaient à des professions liées à l'artisanat, envisageant d'exercer plus tard le métier de menuisier, de boulanger, d'ébéniste... D'autres souhaitent se consacrer à la carrière de peintre. Le nombre de ces derniers semble moins important.

²⁵¹ Soubiran J.R., *Le paysage provençal et l'école de Marseille avant les impressionnistes, 1945-1947*, cat., d'exposition, R.M.N. et Musée de Toulon, Paris, 1992, in Chap. VII.

²⁵² *Ibid.*, p. 117. Chez Tassy, par exemple, on voit des Couture, des Muller, des Delacroix, des Descamps, des Diaz, et des artistes marseillais qui participèrent au Salon des Arts de Lyon. Considéré comme un véritable musée ouvert sur rue, la presse locale donne à ce lieu d'exposition le titre de "Musée Tassy".

L'auteur distingue pour la période deux générations de marchands. Les premiers, Revest, Tassy et Turin exercent entre 1841-1860. Leurs activités sont régulières durant une dizaine d'années. Revest, par exemple, signalé en 1841 dans *la Gazette du Midi*, réduit son activité commerciale vers 1852. Tassy, son grand rival, apparaît en 1851 et disparaît en 1860. Le troisième homme de "*la décade conquérante de l'école marseillaise*", Turin expose des lithographies à partir de 1847. La deuxième génération, composée de trois marchands, se situe entre 1853 et 1868. L'activité de ces commerces n'est dans la durée guère plus longue que les premiers. Paul Martin, papetier, exerce entre 1853 et 1864. Quetin, ancien papetier également, inaugure son magasin en décembre 1864. Le dernier, Guiboud, est signalé comme marchand de tableaux entre 1865 et 1868.

Les grands magasins de la rue Saint-Ferréol accueillent des expositions des peintres de l'école marseillaise au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle²⁵³. Ces lieux ne posséderont jamais le prestige de la capitale, mais témoignent qu'au Second Empire un marché en province existe et favorise la distribution des peintres issus de l'école des beaux-arts. Quelques-uns seront reconnus comme des maîtres paysagistes du XIX^e siècle ; ils seront consacrés dans les musées.

Le terme d'école provençale est assez ambigu pour que les auteurs qui ont contribué à la création de son mythe utilisent ce terme avec certaines précautions :

"L'étude en profondeur de l'évolution de la peinture en Provence, du XIV^e siècle à nos jours, oblige ceux qui s'y sont livrés à convenir qu'il n'y a pas à proprement dire d'école provençale... Et si, à travers nos recherches, nous nous sommes persuadés que le terme d'école provençale était impropre, après avoir évoqué la vitalité des ateliers marseillais, peut-être pouvons-nous maintenant nous risquer à écrire que l'école marseillaise de peinture est une réalité²⁵⁴".

Pour J. Soubiran :

"Si, au sens strict du mot, l'école provençale du XIX^e siècle fut sans doute un leurre, en revanche, il a bien existé, au-delà des contestations, et malgré ses tribulations, une école marseillaise de peinture²⁵⁵".

Cette école marseillaise a son chef de file, Emile Loubon, peintre et directeur de l'école des beaux-arts de Marseille, de 1845 à 1863. Après lui, personne, semble-t-il, ne saura prendre véritablement le relais et insuffler aux peintres marseillais cette énergie qui leur permit de tenir, durant vingt années, une place importante dans la création expérimentale.

L'image contemporaine des peintres qui se définissent comme les héritiers de cette tradition picturale est ici considérablement écorchée ; ils sont considérés comme simples faiseurs de peintures. Pour les uns, les peintres "de Marseille" demeurent les garants d'une tradition régionale où le naturalisme et le « colorisme » sont les maîtres mots. Pour les autres, ces peintres constituent une arrière-garde qui maintient la production régionale à l'extérieur des préoccupations picturales contemporaines. Des récits journalistiques, comme celui écrit par Jean Tourette en 1965²⁵⁶, contribuent à perpétuer le mythe d'une école locale. La "bohème artistique" qu'il décrit par de nombreuses anecdotes sera baptisée école de Rive-Neuve par homologie avec le quartier où la plupart de ces peintres ont leurs ateliers.

La survivance d'une tradition provençale réside dans ce goût persistant qu'ont les collectionneurs du Midi pour les thèmes naturalistes, les paysages locaux, la vie rustique et le monde des loisirs. On aime, en priorité, l'art qui fait "*l'inventaire des lieux, des objets, d'une sorte de joie de vivre, hors de la grande ville, hors du temps*"²⁵⁷.

Comme le remarque Gérard Monnier²⁵⁸, cette peinture est célébrée jusqu'au début des années 60 par de nombreuses expositions. Elle est reconnue par une large clientèle d'amateurs et par les musées de la ville. Le musée Cantini et le musée des beaux-arts de Marseille consacrent, au cours des années 50

²⁵³ *Ibid.*, p. 116 à 124.

²⁵⁴ Alauzen André, *Petite histoire des Ateliers Marseillais (la peinture de 1810 à 1950)*, Revue de Marseille, n° 84, p. 45.

²⁵⁵ Soubiran J.R., op.cit., p. 192.

²⁵⁶ Tourette Jean, *Marseille au temps du transbordeur*, La Savoisiennne, 1965, p. 152 à 169.

²⁵⁷ Monnier Gérard, "*Art contemporain. Les arts plastiques*", *Guide bleu, Provence - Alpes - Côte d'Azur*, Paris, Hachette, 1987, p. 105.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 107.

et 60, des expositions temporaires aux peintres les plus importants, ayant bénéficié, au début du XX^e siècle, d'une reconnaissance parisienne. En 1948, Jean-Baptiste Olive (1848-1936) ; en 1954, Seyssaud (1875-1928) ; en 1956, Auguste Chabaud (1882-1955) ; en 1958, Mathieu Verdilhan (1879-1965), auront leur exposition dans l'un ou l'autre musée de la ville. Ces expositions participent à un processus de redécouvertes d'artistes régionaux. Ces opérations "revalorisantes" sont le résultat "d'efforts enfiévrés du marché marseillais"²⁵⁹ au cours des années 50 :

"Des clans plus ou moins rivaux ont mis en œuvre des techniques de faire-valoir tout à fait comparables à celles utilisées à Paris (héritiers collectionneurs détenteurs de stocks plus ou moins importants, critiques d'art, journalistes, marchands, commissaires-priseurs ont conjugué leur action pour assurer la mise en valeur et la promotion, à l'échelon national, de leurs gloires régionales)... L'œuvre d'Auguste Chabaud a été exposée au musée Cantini du 15 mai au 15 juin 1956. La galerie (marseillaise) Werther Merenciano a présenté Auguste Chabaud dans les collections privées en janvier-février 1959 ; la galerie Drouant (52, faubourg Saint-Honoré) a consacré une exposition à Auguste Chabaud en 1963...

La référence à la gloire parisienne refusée, le recours à des préfaciés parisiens, l'organisation d'expositions dans les galeries parisiennes témoignent de la volonté d'obtenir pour le peintre régional la reconnaissance du marché parisien, seule capable de conférer à l'artiste un statut national²⁶⁰.

On observe également que le musée accueille des salons qui regroupent des artistes vivants se revendiquant de cette tradition.

Du dix novembre au premier décembre 1965, l'union des artistes de Provence organise un *Salon Annuel des Artistes de Provence* qui se déroule au musée des beaux-arts. 119 artistes peintres, 11 sculpteurs et 3 céramistes sont présents ; on compte une majorité d'artistes "provençaux", une dizaine d'artistes invités "travaillant dans la région" et six élèves "les plus brillants" de l'école des beaux-arts.

Ce salon se caractérise par "*le respect de la tradition des grands disparus, lumière triomphante et glorification de la couleur... Le visiteur qui quitte le soleil en retrouve la splendeur ici. La Provence continue dans la grande salle du Palais Longchamp. Elle s'y installe pour notre joie et notre délectation²⁶¹*". En 1966, un Second Salon annuel des artistes de Provence sera présenté au musée des beaux-arts.

Topographie (Sous-titre)

Les galeries d'art et autres lieux assimilés se concentrent, à Marseille dans une zone assez bien délimitée qui se situe au sud de la Canebière. Les quartiers les plus riches en galeries, toutes catégories confondues, sont le quartier de l'Opéra, celui de la Préfecture et le quartier Saint-Victor. Cette zone peut physiquement tracer un quadrilatère dont les limites seraient la Canebière, la rue de Rome, la rue Dragon, la rue Fort-Notre-Dame et le quai Rive-Neuve.

Dans ces trois quartiers de tradition commerçante, les boutiques de luxe se concentrent sur et au pourtour de la rue Paradis qui en est l'axe privilégié et le plus long. Egalement, centre administratif avec la Préfecture et le Palais de Justice, ce secteur est doté de deux importants équipements culturels : l'Opéra, rue Mozart, et le musée Cantini, rue Grignan. La presse régionale qui compte trois quotidiens : *Le provençal*, *Le Méridional-La France* et *La Marseillaise*, ont leurs bureaux et leurs presses cours d'Estienne d'Orves. Les Cahiers du Sud, revue, dont le rayonnement dépassera largement la cité, est à quelques pas, cours Jean-Ballard, et elle sera active jusqu'en 1966.

²⁵⁹ Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne, Paris, 1965, p. 435 à 440. L'auteur explique comment le marché opère pour valoriser des œuvres moins connues et constituer une nouvelle demande sur le marché de la peinture. On montre des œuvres pour créer la demande, on tente de les rattacher à un mouvement, une école reconnus, puis on dissimule "pour faire croire à la rareté". Si le marché parisien use de cette tactique, le marché provincial en fait de même avec ses peintres régionaux avec, en plus, le souci de les faire consacrer afin de hausser leur valeur sur le marché régional.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 438, note 32.

²⁶¹ *La Marseillaise*, 11/11/1965

L'autre rive du Vieux-Port n'est pas un lieu où le commerce de luxe s'épanouit. Ces vieux quartiers de Marseille des origines voient pour une courte période deux galeries s'y installer : l'Atelier et l'Escalier. Deux lieux marginalisés et dont la durée de vie ne dépasse pas deux ans. A la périphérie du centre ville, quelques lieux d'expositions émergent de façon isolée : le quartier des Cinq-Avenues, avec La Touriale ; la corniche avec la galerie Saint-Georges. L'essentiel des galeries et des lieux les plus actifs se concentrent dans les quartiers les plus marchands de la ville où le passage et la domiciliation d'une clientèle potentielle sont élevés.

Raisons sociales (Sous-titre)

Les galeries
Les antiquaires
Les marchands de meubles
Les studios de photographie
Le cas du journal *L'Antenne*
Les lieux de consommation
Les expositions en ateliers

Dans la presse quotidienne des années 60, on relève 55 lieux d'exposition entre 1960 et 1969. Beaucoup de ces lieux sont assimilés à des galeries mais peuvent être en réalité des antiquaires, des restaurateurs, des marchands de meubles, des bars, des studios de photographe, un hall de journal, une librairie. Les raisons sociales véritables de la majorité de ces lieux sont hétérogènes.

Les galeries (Sous sous-titre)

Le nombre de galeries d'art proprement dit s'élève à huit. Trois de ces galeries existent déjà avant 1960 : la galerie Jouvène, la galerie Garibaldi et la galerie Merenciano.

La galerie Jouvène, située au 39, rue Paradis, ouverte dans les années 40, résulte de l'association de deux marchands, M. Maurice et M. Lambert. Avant la seconde guerre mondiale, ce lieu était connu sous le nom de galerie Lambert.

La galerie Garibaldi existe officiellement depuis 1947 au 55, rue Paradis. Cependant, ce marchand exerçait dans les années 20, dans une boutique qui faisait office de librairie et de cabinet d'expertise. Dans les années 60, Charles Garibaldi acquiert une certaine renommée et se distingue des autres galeries. Depuis son ouverture, la programmation d'expositions d'art moderne, telles que Picasso ou Gleizes, montre que ce marchand est en relation avec d'importantes personnalités du monde de l'art de Paris comme Khanweiler ou le critique d'art Frank Edgar. C'est un lieu d'exposition atypique dans le paysage artistique de Marseille, une galerie qui fait figure "d'outsider" par ses rapports privilégiés avec la capitale.

La galerie Merenciano, présente tout au long des années 60, est ouverte depuis 1955 au 7, rue Fortia, près du cours Estienne d'Orves. Cette galerie, qui est au début une brocante, devient l'un des lieux les plus actifs de la ville et sans aucun doute un des plus représentatifs de ce qu'est une galerie d'une grande ville de province durant cette période. La programmation des expositions est variée, mêlant peintres régionaux, anciens ou actuels, avec des peintres qui connaissent un certain succès commercial national, comme Bernard Buffet ou Priking.

Les autres galeries, comme l'Atelier, Alain Le Breton, Le Solstice, La Vigie, sont des lieux qui émergent au cours des années 60. Leur existence est d'une dizaine d'années pour deux d'entre elles (Alain Le Breton, Le Solstice), les deux autres sont plus éphémères. Une dernière "galerie-galerie" est présente au début des années 60, mais disparaîtra dès 1963 des rubriques de la presse, c'est L'Escalier.

L'antiquaire (Sous sous-titre)

La frontière entre l'antiquaire et la galerie est parfois floue. Certains marchands ont débuté comme brocanteur – ce fut le cas de Merenciano – d'autres ont commencé par présenter des peintres vivants et se sont ensuite tournés vers le commerce des antiquités pour survivre, comme pour Alain Le Breton.

L'antiquaire reste l'une des raisons sociales les plus apparentes. Sept lieux sont enregistrés sous ce nom. L'activité commerciale de ces antiquaires est associée au commerce de l'objet ancien et plus rarement de l'objet archéologique. Il est, à Marseille, le plus souvent non spécialisé ou si l'on préfère "polyvalent". Il répond dans la plupart des cas à la définition du brocanteur qui est un commerçant qui n'est ni spécialisé dans une époque, ni dans un type de production. Leur formation est souvent acquise sur le terrain par la pratique et la manipulation d'objets et leurs connaissances viennent d'une culture souvent autodidacte.

La quasi-totalité des antiquaires à Marseille est concentrée dans la rue Paradis et ses pourtours ; la présentation d'expositions s'ajoute aux commerces de meubles et d'objets anciens. Les peintres présentés dans ces lieux sont en revanche des artistes vivant et travaillant à Marseille et dont c'est parfois leur première exposition. Pour les antiquaires les plus prestigieux, quelques expositions témoignent que l'on y présente des maîtres du XIX^e siècle rattachés à l'école paysagiste provençale. Ces antiquaires sont : Jean Berthier, Gaucherand, Lespert, Neumann, Art de France, Porcher, H. Lavit et Tessier.

Le commerce de luxe s'associant à l'art est un phénomène courant, les antiquaires, et, à un degré moindre, les marchands de meubles, accueillent dans leur boutique de la peinture, parfois de la tapisserie. Ces galeries-boutiques se plient aux exigences de leur clientèle ; elles proposent une peinture "d'ameublement" dont le caractère décoratif est primordial, une peinture plus traditionnelle que novatrice où paysages, natures mortes, bouquets, scènes champêtres et marines sont à l'honneur.

Le marchand de meubles Grégoire (Sous sous-titre)

Un de ces marchands semble cependant sortir du lot : la galerie Grégoire, située au 89, rue Breteuil. Ce luxueux magasin de meubles et de décoration spécialisé dans l'ameublement moderne et contemporain présente au cours des années 60 des expositions où la tapisserie contemporaine (Lurçat, Boker, Mathégot, Poliakoff, Vieira Da Silva, Pignon, Hartung...) et la peinture de grand format sont privilégiés. Les propriétaires présentent également des expositions de sculpture, de céramiques et de photographies en relation avec une galerie parisienne, La Demeure. Ce magasin bénéficie d'une reconnaissance institutionnelle, plusieurs de ses manifestations sont patronnées par la ville de Marseille.

Le studio de photographie (Sous sous-titre)

Detaille, Da Silva, La Fargue sont des studios de photographe assimilés au monde de l'art et présentent au cours des années 60 des expositions, de photographies bien sûr, mais aussi de peinture. C'est le cas du studio-galerie Da Silva, situé au 167, rue Saint-Ferréol, qui présente régulièrement tout au long des années 60 des expositions. Orienté surtout vers la présentation d'œuvres peintes réalisées par des artistes de la région, nous pouvons y voir la production récente d'Edgar Mélik, artiste habitué de cette galerie. On y présente aussi Max Papart en 1961, Guerrier en 1963, ou encore une exposition de groupe qui rassemble les artistes et les poètes qui gravitent autour de l'atelier de Jo Berto.

Le studio Detaille, situé au 77, La Canebière, programme depuis les années 20 des expositions. C'est en 1965, après la rénovation des locaux, qu'il recommence à organiser des expositions. Les œuvres présentées peuvent regrouper des artistes comme Kisling, Maillol, Dufy, au côté d'œuvres de Verdilhan, Seyssaud, César et Toncini. On alterne les "écoles" dites de Paris avec celle dite de Provence. M. Detaille présente des artistes reconnus – par exemple en 1960 une exposition de

lithographies de Daumier – mais aussi des artistes inconnus dont la carrière ne s'affirmera jamais par la suite.

L'Antenne (Sous sous-titre)

Le hall de ce journal maritime marseillais situé au 17, rue Venture sert depuis avril 1960 d'espace d'exposition. La presse cite que le hall d'entrée de ce journal "*se convertit en galerie d'art*". Des expositions individuelles et de groupes sont présentées ; la programmation durant cette décennie est aussi jalonnée de plusieurs salons amateurs. Ces manifestations, dont la portée est essentiellement locale, présentent pêle-mêle, à un rythme soutenu, des paysages provençaux ou alpestres, des marines, des bouquets, de la peinture religieuse et naïve, de la céramique ou de la sculpture. Elle offre aussi à de jeunes artistes marseillais dont le travail exprime une recherche picturale se détachant de la tradition, l'occasion de montrer leur travail.

En septembre 1964, Joseph Alessandri présente ses œuvres. En octobre 1965, Jean-Jacques Surian organise dans ce lieu l'une de ses premières expositions. Espace d'exposition plus que véritable galerie, le hall de ce journal maritime est par son activité soutenue un lieu non négligeable au cours des années 60.

Les lieux de consommation (Sous sous-titre)

Les lieux publics, tels que les bars et les restaurants, sont traditionnellement des lieux où les artistes trouvent une entente avec le propriétaire pour y présenter leur travail. Ces lieux ne présentent pas systématiquement des expositions, et sont pour certains d'entre eux régulièrement fréquentés par les artistes.

A Marseille, six de ces bars sont cités sous la rubrique "expositions" au cours des années 60. Le bar Péano est celui qui aura l'activité la plus régulière. Véritable lieu de sociabilité, il est comparé à ce que furent avant la guerre les cafés de Montparnasse²⁶² : un lieu de rencontre entre les peintres eux-mêmes et quelques amateurs, des journalistes et sympathisants de l'école dite de Rive-Neuve dont le chef de file est, depuis les années 50, Pierre Ambrogiani. Le Péano est, somme toute, les coulisses des ateliers tout proches.

Mimi Pinson, salon de thé situé au 16, boulevard de la Libération, est en revanche tombé dans l'oubli. Ce lieu néanmoins participe de façon originale à la vie artistique marseillaise à la fin des années 60. M. Régnauld, dès 1966, dans l'arrière-salle de son établissement, présente des expositions. Il met, en fait, les cimaises gratuitement à la disposition des artistes, et ce sont surtout des jeunes créateurs qui en profitent. Par exemple, Yvan Daumas (1967) et Michèle Sylvander (1968) feront leur première exposition chez Mimi Pinson. A peine sortis de l'école des beaux-arts, ces jeunes artistes incarnent la génération qui a vécu la transition entre l'ancienne école place Carli et la nouvelle école à Luminy. L'enseignement qu'ils reçoivent est empreint des mutations pédagogiques qu'opère le nouveau directeur, François Bret, nommé à ce poste en 1960.

Des expositions en ateliers (Sous sous-titre)

Avant l'émergence des galeries d'art, l'artiste recevait commanditaires et clients dans son atelier. Cette pratique au XX^e siècle devient plus marginale mais demeure souvent une solution transitoire en attendant d'être intégré dans un circuit de diffusion plus officiel. Les frais d'exposition sont réduits au minimum et sans l'intervention d'un intermédiaire inutile. L'exposition en atelier reste tout de même contraignante pour l'artiste et dès qu'il peut intégrer un réseau de distribution, cette solution est abandonnée.

²⁶² *Le Provençal*, 30/04/1960. "Le Péano appartient désormais à l'histoire de l'art. Il représente pour l'école marseillaise ce que furent avant la guerre les cafés de Montparnasse : un lieu de rencontre entre les peintres et quelques amateurs, somme toute, les coulisses des ateliers tout proches (quai de Rive-Neuve, avec les peintre Audibert, Ambrogiani, Ferrari, Orcino."

Dans la presse, treize expositions dans des ateliers d'artistes sont mentionnées. Huit en 1960, une en 1965, deux en 1966, deux en 1967 et une en 1968. Aucun des artistes ne renouvelle une seconde fois cette expérience ; du moins l'information par voie de presse n'est pas faite. Cependant, un certain nombre d'entre eux exposent régulièrement au cours des années 60 dans différents lieux d'exposition de la ville.

Durée de vie (Sous-titre)

Dans l'ensemble, ces lieux d'exposition ont une existence courte. Près des deux tiers ont une durée de vie qui n'excède pas trois ans, et nous comptons à peine sept lieux qui ont une existence supérieure à neuf ans.

On remarque que la durée de vie des lieux d'exposition n'est pas tributaire de la raison sociale. Une "galerie-galerie" n'a pas nécessairement une existence plus longue. Le fait d'avoir une autre activité économique peut même être un facteur déterminant pour la survie des lieux d'exposition. Le Solstice en est une preuve, puisque le propriétaire a une affaire parallèle, une société de nettoyage, qui lui permettait d'utiliser les mêmes locaux. La galerie-librairie La Touriale est un autre exemple, plus traditionnel, où l'on mêle deux activités "culturelles" ensemble.

Ces professions sont interdépendantes sur le plan financier, l'une des activités nourrissant l'autre et vice versa. La galerie Merenciano, qui se consacre uniquement à la vente de tableaux, s'engage dans une pratique commerciale, ce qui lui permet de fonctionner sans avoir besoin d'une activité parallèle pour survivre.

L'exposition individuelle est plus fréquente que les expositions de groupe. L'exposition monographique est la manifestation la plus recherchée par l'artiste et la plus attendue par le public alors que l'exposition de groupe reste pour les artistes vivants une "arme provisoire". Dans le dénombrement des expositions annoncées dans la presse, on remarque que l'exposition de groupe se présente assez fréquemment sous la forme d'un salon, ou rassemble généralement deux à cinq artistes vivants dont la renommée n'est pas encore bien établie au niveau local mais dont la production présente certaines affinités. On rencontre aussi des expositions de groupe qui correspondent à une sélection de noms célèbres, ou du moins bien connus du public amateur. Leur légitimité est locale ou régionale, comme pour les peintres paysagistes du Midi à la fin du XIX^e siècle. Plus exceptionnellement, les expositions de groupe constituent une sorte de "panaché" d'œuvres d'artistes du XX^e siècle dont la renommée est nationale, voire internationale.

La galerie Merenciano (Sous-titre)

Né en 1912 d'un père espagnol artiste peintre et d'une mère française, Werther Merenciano se destine presque naturellement à une carrière artistique. Après une scolarité à Calas, dans les Bouches-du-Rhône, il poursuit ses études à Paris et entre à l'école des Arts Décoratifs en 1931 et obtient son diplôme en 1934. En 1935, il s'installe à Marseille et prend les premiers contacts avec le milieu artistique local.

Sa peinture lui semble difficile à vendre et il choisit de se reconverter en marchand. En 1954, il tient la "galerie d'art" au 75, rue de La Canebière, et l'année suivante, en 1955, il ouvre son propre magasin au 7 de la rue Fortia. Cet espace est d'abord un magasin de brocante, mais très rapidement il le transforme en véritable galerie où il présente essentiellement des expositions de tableaux.

Cette galerie, situé près du cours Estienne d'Orves, en face du légendaire bar Péano et à proximité de la presse locale, est au centre de la vie commerciale et artistique marseillaise. Elle représente l'une des galeries, avec Jouvène et Garibaldi, les plus actives des années 60. Son directeur, non satisfait de renouveler son accrochage tous les quinze jours environ, décide très vite d'étendre ses activités professionnelles. Il organise, dès 1958, des expositions de peinture à la foire internationale de Marseille et crée la même année le prix de la Peinture Jeune.

Ce marchand d'art s'assurera auprès d'une large public d'amateurs une renommée. Il expose des jeunes artistes locaux : Ferrari, Odile Savajols-Carle, Jean-Claude Quilici, et des noms plus célèbres comme certains peintres provençaux ou parisiens : Monticelli, Seyssaud, Verdilhan, Marcel Arnaud, Rouault ou Buffet. Ouverte dans les années 50, l'art figuratif domine. L'abstraction, pourtant bien en place à cette période, ne semble pas l'attirer particulièrement, mais il accueillera quelques artistes qui s'inscrivent dans cette mouvance.

Marchand d'art mais non "loueur de mur", la diversification de ses activités est pour lui un outil publicitaire extraordinaire. Lors des foires internationales de Marseille au Parc Chanot, Werther Merenciano oriente judicieusement le parcours des promenades de façon à ce que le Palais des Arts soit incontournable. Cette opération pouvait lui amener jusqu'à 200 000 visiteurs en quinze jours, ce qui donnait à ses accrochages une dimension spectaculaire.

Merenciano n'appartient pas à la race des marchands novateurs. Il se rattache plutôt à cette catégorie de marchands dont l'infrastructure commerciale est bien développée. Il diffuse généralement un art plus traditionaliste que novateur, mais il sait recevoir sur ces cimaises des artistes qui se distinguent de l'art provençal. En 1962, il accueille, sous l'égide du lithographe Jo Berto, une exposition où l'on retrouve Méla, Louis Pons, Raffaelli, Walther. En 1963, en 1966 et 1969, Odile Savajols-Carle qui s'engage dans une recherche picturale très personnelle est présentée dans cette galerie.

La sélection des œuvres, souvent éclectique, veut répondre aux goûts et à la demande d'une clientèle diversifiée. Dans les années 60, on peut tout aussi bien voir dans cette galerie des œuvres de maîtres de l'école dite provençale du XIX^e siècle ou du XX^e siècle comme Monticelli, Seyssaud, Verdilhan, ou des peintres de l'école de Rive-Neuve comme Ambrogiani, Toncini, Ferrari. On peut être également convié à l'inauguration d'un vernissage où Bernard Buffet, Yves Brayer ou Prying ont envahi les cimaises de toiles qui ont pour thème Marseille ou la Provence. Des artistes moins connus et moins cotés sur le marché défilèrent dans cette galerie, mais n'auront guère l'opportunité de faire une véritable carrière de peintre. D'autres ont poursuivi dans cette voie et pratiquent toujours aujourd'hui leur art et se sont constitués un réseau d'amateurs et de collectionneurs.

Cette pratique de programmation éclectique est assez courante dans les galeries de "province" car on sait que la valeur symbolique et économique des œuvres s'effectue sur les grandes places de l'art. Dans le climat économique des années 50 et 60, Werther Merenciano semble posséder suffisamment le sens des affaires et de discernement en matière de peinture pour tirer honorablement son épingle du jeu.

Marcel Arnaud 1878-1956 (Sous sous-titre)

Contrairement à nombre de ses contemporains, la carrière de Marcel Arnaud n'est pas celle d'un peintre bohème. Entré à l'école des beaux-arts de Marseille en 1890, il s'oriente dans un premier temps vers le décor de théâtre. Nommé professeur de dessin à Aix-en-Provence en 1914, il deviendra directeur de l'école d'Art en 1917, puis conservateur du musée Granet en 1926.

A Paris, où il travaille pour le théâtre de la Porte Saint-Martin, il découvre au Louvre la peinture de Franz Hals et Rembrandt, tandis que dans les ateliers d'artistes court le nom de Cézanne. Ces deux influences marqueront désormais sa peinture à laquelle il revient après avoir été portraitiste des officiers de marine à Toulon.

En 1913, Marcel Arnaud revient s'installer à Aix où il loue l'atelier de Cézanne, rue Boulegon. Sa rencontre avec Ravaisou et Louise Germain, qui avaient travaillé aux côtés de Cézanne, va lui permettre de recueillir l'enseignement du maître. La nature morte et surtout le paysage vont alors devenir ses thèmes de prédilection ; délaissant les clairs-obscur, sa palette s'éclaircit tandis qu'il peindra essentiellement en plein air.

Comme chez Cézanne, la profondeur est évacuée, le paysage solide est matérialisé par une pâte épaisse, mais si Marcel Arnaud exécute ses tableaux rapidement, les compositions sont toutefois mûrement réfléchies, jouant sur des oppositions de lignes et de valeurs.

Les nombreuses expositions auxquelles il participe attestent du succès qu'il rencontre : médaille d'or du salon de Toulon dès 1903, à 35 ans, Jean-Baptiste Olive lui consacre une exposition particulière

dans sa galerie du boulevard Longchamp. On le trouve aussi associé à Seyssaud, Chabaud et Verdilhan pour des expositions collectives.
Seul provençal à avoir véritablement travaillé dans le sillage de Cézanne, Marcel Arnaud a cependant développé un style personnel le démarquant de toute école.

Odile Savajols-Carle (Sous sous-titre)

Licenciée en philosophie, Odile Savajols-Carle s'engage dans la peinture en autodidacte. Dès les années 50, elle peint des paysages désertiques (vallées du Haut Verdon, Iles du Riou), avec un vocabulaire formel très épuré. Le motif est observé à grande distance et sa transfiguration sur la toile tend déjà vers une écriture du signe.

Elle peint sa première toile abstraite en 1956 et, même si la nature reste une source d'inspiration première, elle n'en retient que la substance poétique.

Dans les années 60, une série de peintures s'inspire du paysage, sans anecdotes, des calanques. Elle suggère la présence humide et lumineuse de l'air, ou bien l'éclat de sa pureté, celle du vent et du calme des eaux. Très sensibles, ces peintures semblent être nées d'une vibration. La matière des toiles est soignée avec un grand raffinement : le grain de la toile, de légères coulées savamment dirigées, ou une arête aiguë qui tranche sur des douceurs de glacis. Il en va de même pour les aquarelles d'une extrême sensibilité. La légèreté et la délicatesse de Odile Savajols-Carle l'apparente dans l'esprit à l'art japonais.

Par ce goût de la distance et d'une certaine économie picturale, Odile Savajols-Carle est arrivée, progressivement dans les années 60, à ce qu'est appelé l'abstraction lyrique. Ses dernières expositions à Marseille : Galerie Athanor et Atelier Vis-à-Vis.

La galerie Le Solstice (Sous-titre)

Chansonnier à Montmartre, le propriétaire de la galerie Le Solstice, située dans le quartier de Saint-Victor, rue d'Endoume, ouvre en avril 1963. C'est un espace d'exposition qui connaît une activité régulière tout au long des années 60. Venu à Marseille "*pour des raisons familiales*", Rudy Caumont n'est pas étranger à la ville puisque, sous l'occupation, il y travaillait déjà.

Propriétaire d'une société de nettoyage et du "four des navettes" par son épouse, l'ouverture de cette galerie est pour lui le moyen de garder contact avec la capitale, et plus précisément avec la vie montmartroise. Le Solstice restera tributaire de "l'affaire parallèle", un plus qui durera jusqu'à ce que la galerie ne coûte pas trop chère.

Pendant sept ans environ, Le Solstice aura une activité importante. Les vernissages ont lieu tous les 21 jours environ et Rudy Caumont présente aussi bien des artistes vivant à Paris que des peintres marseillais : Jean Mouton, Ducret, Guancé, Mélik, Max Fabre, Bernard Brandi, Benincasa, Alessandri... Il tente à sa manière de rapprocher ces deux mondes dans des expositions de groupe, mais la résistance face à ce qui vient de l'extérieur, à un label autre que celui de l'école provençale est encore très forte. Dans ce contexte artistique des années 60, la programmation de la galerie Le Solstice restera assez audacieuse, de par sa volonté de montrer, à voir et à acheter une peinture qui sort des limites de la région.

En 1969, Le Solstice devient une association culturelle et déménage de la rue d'Endoume au 1, rue de l'abbaye-Saint-Victor. Le rythme des expositions s'espace et le fonctionnement change. A partir de cette année, il n'est plus marchand de tableaux. Rudy Caumont ouvre simplement la galerie aux peintres et, devant la qualité sans cesse décroissante des expositions présentées, il ferme la Le Solstice définitivement aux environs des années 70.

Joseph Alessandri né en 1940 (Sous sous-titre)

Né à Tunis, de parents corses, Joseph Alessandri fait partie de cette jeune génération d'artistes aux côtés de Daumas, Sylvander, Walther... qui émergent à Marseille au début des années 60. Sa

première exposition, alors âgé de 27 ans, a lieu à la galerie Le Solstice en 1967. C'est après quelques cours du soir aux beaux-arts de Marseille et une expérience chez un maître verrier qu'il décide de se consacrer entièrement à la peinture.

Installé dans un atelier du Roucas-Blanc, Alessandri va accumuler de nombreux objets ou plutôt "déchets" ramassés dans des décharges publiques ou sur la plage : caisses dégingluées, bouteilles en plastiques, poupées désarticulées, morceaux de ferraille, divers matériaux : bois, fer, tissu, qu'il taille, peint, polit, brûle ou laisse à l'état brut. Il va élaborer de grandes pièces qui sont autant d'assemblages, collages, plaqués sur de grands panneaux. De ces tableaux, sorte de bas-reliefs, mais aussi de ses dessins, naît un univers sombre hanté de montres fantastiques, vision chaotique qui le fera se rapprocher du dessinateur Louis Pons rencontré chez le lithographe Berto.

Durant les années 60, il expose à la galerie Le Solstice (1967), à La Touriale (1969), à Paris et en Suisse, et au début des années 70 chez Athanor (1973), puis chez Noëlla Gest à Saint-Remy-de-Provence (1972, 1975, 1976).

Aujourd'hui, il vit et travaille à Eygalières et expose régulièrement à Marseille à la galerie Sordini

Louis Arnaud né en 1921 (Sous sous-titre)

C'est en fréquentant l'atelier d'ébénisterie de son beau-père que Louis Arnaud acquiert la volonté de devenir sculpteur. A l'âge de 14 ans, il devient élève de l'école de la place Auguste-Carli. Une bourse de la municipalité lui permet de poursuivre sa formation à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Paris, de 1932 à 1935, dans l'atelier de Henri Bouchard. Puis sévit la seconde guerre mondiale durant laquelle Arnaud est déporté deux ans au titre du Service de Travail Obligatoire.

De 1962 à 1967, il enseigne le dessin au lycée Sud de Marseille. Il renouvelle l'expérience de 1974 à 1979 en tant que chef d'atelier de sculpture de l'école nationale des beaux-arts d'Alger qui vient d'être créée.

Ce qui prime pour Arnaud, c'est le métier et, toute sa carrière, il continue à expérimenter. Mais sa préférence va à la taille directe, une technique particulière difficile d'exécution puisqu'elle ne permet guère l'erreur, la forme devant surgir du bloc de matière.

Ce sont d'ailleurs six tailles directes sur bois, plus une Vierge en laiton, qu'il présente à la galerie Le Solstice en juillet 1963. Il y a parmi elles deux études d'animaux, pièces de petites dimensions. Cependant le thème que Louis Arnaud privilégie est la femme. Ainsi, *Figure de Proue* et *Nu allongé* sont caractéristiques de ses préoccupations. Les silhouettes sont massives, les formes rondes et les volumes pleins. Cela suffit aux journalistes pour évoquer Maillol.

Max Fabre né en 1928 (Sous sous-titre)

Après des études à l'école d'art de Marseille et le début d'une carrière marquée par sa participation au *Salon des moins de 30 ans* en 1952, aux côtés de Trabus et Trofimoff, Max Fabre décide d'aller séjourner à Nice.

De 1954 à 1961, il y rencontre Masson, Dubuffet, Cocteau, et affirme son indépendance vis-à-vis de la peinture provençale que l'on pratiquait encore à Marseille. Les peintures qu'il expose ensuite au Solstice révèle alors le style personnel qu'il a élaboré. Proche de Max Ernst et Masson par la technique, le côté fantastique et "informulé" de ses œuvres, Max Fabre doit aussi à Dubuffet l'aspect brut de sa peinture. Les couleurs passées, essentiellement dans des tons bruns et gris, parfois mêlées de sable, donnent souvent à sa peinture la matité des fresques.

Bien qu'il n'ait pas pris part au débat abstraction-figuration, les compositions souvent en frise donnent le plus souvent une vision très dépouillée où le graphisme et la matière prennent le pas sur la représentation réaliste.

Max Fabre, qui dit n'appartenir à aucun grand mouvement artistique contemporain, qualifie son œuvre de "*peinture de sentiment, de pulsion, d'intimité (...) d'humour et d'humour*".

Dernière exposition à Marseille à la galerie Agora.

Jean Mouton (Sorgue) né en 1924 (Sous sous-titre)

Ancien élève de l'école des beaux-arts de Paris, devenu professeur de dessin, c'est en 1953 qu'il s'installe à Aix-en-Provence. Il vient alors d'exposer au Salon d'Automne et les œuvres de cette période, essentiellement des portraits, révèlent l'influence de l'expressionnisme et son admiration pour Soutine.

Après une série de tableaux marqués par l'inspiration religieuse, c'est à partir de 1960 que Jean Mouton se détache peu à peu de la figuration.

Dans le même temps, la couleur disparaît de son œuvre. Les peintures et les dessins qu'il présente à Paris (galerie Chabaud et galerie de l'Université) puis à Marseille (galerie du Solstice à partir de 1964) témoignent d'un monde intérieur tourmenté. Les titres de ses œuvres font l'écho du sentiment chaotique qu'il a face à la société moderne ; entre le réel et le cauchemar, la solitude et l'espoir, dans la ville en loque, le crépuscule du monde, l'homme est souffrant, défiguré par un graphisme précis sur fond de paysages réduits à des signes.

Révolté qui n'admet pas la condition morale de l'homme moderne, tel apparaît Jean Mouton dans ces années 60, "obsédé par tout ce qui s'achève, par la vanité de toute chose (...), l'art au service de l'idée, et si l'œil n'est pas séduit, l'esprit est accroché"²⁶³.

La librairie-galerie La Touriale (Sous-titre)

La Touriale ouvre ses portes le dix décembre 1966. C'est une librairie "généraliste" où Jean Puech, le fondateur, présente diverses manifestations, dont des expositions. D'abord courtier pour le Cercle du Livre Précieux à Paris où il rencontre Topor, Folon, Bellmer, le véritable déclic pour la peinture se produit chez le lithographe Jo Berto²⁶⁴ qu'il rencontre en 1958. Dans son atelier, il croise Louis Pons, Méla, Walther, Courteau ou Alessandri...

Le choix présenté à la galerie est à la fois le choix d'un libraire aimant la littérature fantastique et surréaliste (André Breton est mort en 1966) et celui d'un amateur qui cherche à présenter des jeunes artistes, d'ailleurs le plus souvent rencontrés chez Jo Berto. Ainsi, il expose Michaud, Méla et Walther – des abstraits – et plus tard Odile Savajols-Carle, Valabrègue, Louis Pons et le sculpteur italien Brunetta (un cas particulier : il brûlera ses œuvres après l'exposition).

Marchand d'art avec un fond d'œuvres en dépôt et prenant un pourcentage sur les ventes, Jean Puech ponctue la vie de sa galerie d'événements autres que des signatures de livres et des projections de cinéma. En 1966, il fait venir des films sur les surréalistes belges – Magritte ou Delvaux – de Belgique, et présente en 1967, en même temps que l'exposition, le fameux film alors interdit de Michaud sur la mescaline. La publicité se fait de bouche à oreille, Jean Puech n'avait aucune autorisation de projection.

Les expositions, les signatures de livres suivies de projections font très rapidement de cette librairie-galerie un peu marginale un lieu incontournable où jeunes architectes et médecins, étudiants des beaux-arts et intellectuels viennent s'alimenter en littérature spécialisée.

En contact avec des galeries parisiennes : Denise René, Claude Givaudas, Desbrières, La Touriale offre à sa clientèle un choix important de gravures et de lithographies et suit la plupart des revues spécialisées : *Cimaise*, *Opus*, *L'œil*, *Oblique*. Jusqu'en 1984, cette librairie-galerie présentera des expositions avant de changer de propriétaire.

Méla né en 1928 (Sous sous-titre)

²⁶³ Jacqueline Grandmaison, *Vision des Arts*, n° 50, 1966.

²⁶⁴ L'atelier d'art lithographique Berto, créé en 1946, dans le quartier du Vieux-Port, fut durant les années 50 et 60 un lieu de rencontre pour la jeune génération d'artistes : Raffaelli, Pons, Vitali, Walther, Alessandri, mais aussi des poètes et des comédiens tels que Gérard Neveu, Todrani et Michèle Fontayne.

Berto travaillait avec l'ensemble des galeries marseillaises pour lesquelles il imprimait des affiches d'expositions : Merenciano, Alain Le Breton, Lespérut, Capellières... et pour le *Théâtre Quotidien de Marseille* (1955 à 1966). Editeur d'art, il se concentrera à la publication d'ouvrages où seront associés textes d'auteurs et lithographies d'artistes.

Méla est un autodidacte qui, depuis 30 ans, peint dans la solitude de son atelier du cours Estienne d'Orves pour son plaisir et se manifeste très peu, ne cherchant pas à entrer en contact avec d'autres artistes, ni avec des galeries ou des marchands. Il le dit lui-même : "*Je suis une espèce de moine, l'art représente tout pour moi, c'est un sacerdoce, je suis rentré en religion*"²⁶⁵. Pour lui, peindre, c'est donner "*la priorité au dessin, puis la lumière, la matière et en dernier la couleur*"²⁶⁶.

Il réalise de grands formats qui restent en chantier une année entière ; il nourrit sa toile de couches successives aux teintes sourdes et y insère des arabesques par de petites touches légères et incisives, généralement brunes et parfois noires. Les couches sont grattées et lissées jusqu'à ne faire qu'une à la surface de la toile. C'est un travail d'érosion et de métamorphose : de vastes étendues minérales, d'où jaillissent continuellement des formes selon un mouvement tourbillonnant qui rythme cette calligraphie.

Durant les années 60, il participe à de très rares expositions : en 1961, à la galerie Alain Le Breton ; en 1963, une exposition collective chez Merenciano proposées par le lithographe Berto, puis en décembre 1966, à la librairie-galerie La Touriale.

Depuis 1990, il expose à deux reprises à la galerie Athanor et une rétrospective a été présentée à l'espace Ecuireuil.

Louis Pons né en 1927 (Sous sous-titre)

Après avoir exercé différents métiers, Louis Pons est dessinateur humoristique à la Libération, notamment pour le journal *La Marseillaise*. Il cesse cette activité pour se consacrer à l'étude du paysage et des objets d'après nature. Son style affirme déjà une forte personnalité, le trait incisif et vigoureux. Il rencontre Berto auprès de qui il s'initie à la lithographie.

Dans les années 50, il entame une grande production de dessins à l'encre de Chine, extrêmement fouillés. Dans un acharnement minutieux, son trait incisif envahit la feuille, rejetant la clarté et le vide pour faire apparaître un monde étrange et souterrain qui grouille d'une faune fantastique. L'acuité du graphisme, la ligne expressive, le rythme sont les qualités dominantes qui ont fait la force de cette œuvre en marge de son temps, tout comme l'a été celle des maîtres que Louis Pons reconnaît : Hercule Seghers, Adolphe Bresdin, Wols ou encore Soutter.

Louis Pons réalise aussi des assemblages avec des objets mis au rebut, qu'il amasse et fait se rencontrer dans le secret de son atelier-laboratoire. On y retrouve ce bestiaire peu banal qui hante ses dessins.

En 1966, il publie, chez l'éditeur Robert Morel, des réflexions sous formes d'aphorismes sur le "dessin". Aux environs de 1970, il cesse de dessiner suite à des troubles visuels.

Installé à Paris, il se concentre, depuis ce temps-là, à la réalisation de ses objets.

Nicolas Valabrègues né en 1950 (Sous sous-titre)

Nicolas Valabrègues grandit dans un milieu favorable aux arts. Il aime à souligner le rôle joué par sa grand-mère, brocanteuse et compagne du dessinateur Louis Pons, dans la demeure de laquelle se déroule la majeure partie de son enfance.

Il réalise ses premières sculptures entre 1962 et 1964. Si Valabrègues estime avoir utilisé le bois par opportunité, celui-ci n'en demeurera pas moins son matériau de prédilection.

Trois ans après, il s'inscrit à l'école des beaux-arts de Marseille où il ne reste que quelques mois. Il peut dès lors accompagner son père, un industriel, au Niger. C'est durant ce séjour d'une année à Niamey qu'il fait l'essentiel de son apprentissage visuel. De retour en France, en novembre 1968, il s'installe à Cotignac, un petit village du Haut-Var.

Au mois de juin 1969 a lieu sa première exposition personnelle à la librairie-galerie La Touriale. Préfacée par Louis Pons en vers libres, elle bénéficie d'un accueil chaleureux, les journalistes

²⁶⁵ Entretiens réalisés le 16/11/1990 par Sylvie Amar.

²⁶⁶ *Ibid.*

s'accordant à juger son travail prometteur. Valabrègues présente onze pièces réalisées en Afrique. Ce séjour lui a révélé des essences comme le Kola, le bois de fer ou celui de nîmme qui se caractérise par leur couleur noire. Valabrègues a taillé directement dans le bois des grands volumes, parfois agrémentés de fer, à la figuration empruntant au monde animal ou végétal. Ce naturalisme s'appuie sur la courbe, mais il est très schématisé, ce qui peut mener à l'abstraction.

Parmi les œuvres exposées se trouve *Sculpture-Personnage* qui, par sa verticalité et sa frontalité, de même que par la géométrisation de ses formes, fait songer à un totem africain. Cependant, toute comparaison doit être comprise dans un sens très général. La démarche de Valabrègues ne comporte aucune charge spirituelle, mais consiste bien plus à rendre compte des forces de la nature.

Par la suite, l'artiste effectue des séries, abordant successivement les thèmes de la mer, la rivière ou la ville, et revient périodiquement à une figuration plus réaliste.

Walther 1932-1994 (Sous sous-titre)

Après des études à l'école des beaux-arts où elle obtient en 1956 le prix Poggioli, Walther s'installe dans l'atelier de Canepa, son ancien professeur, au quai de Rive-Neuve. A partir des années 60, on la retrouve au domaine Ventre où elle demeurera jusqu'à sa mort. Elle fréquente parallèlement l'atelier du lithographe Berto où elle côtoie Alessandri, Daumas... et réalise quelques lithographies, notamment pour le *Théâtre Quotidien de Marseille*, ainsi que des décors de théâtre

Walther élabore une peinture abstraite dans une technique de papiers collés et de "marouflage" sur des panneaux de bois colorés, où elle inscrit des graphismes noirs à l'encre de Chine à l'aide d'un bout de roseau.

Elle effectue la décoration du pavillon français et celle des florales internationales de Turin en 1961 et de Hambourg en 1963. Par la suite, en 1965, elle participe à une exposition collective des Amis des Arts, à Aix-en-Provence, aux côtés de Mouton, Amado, Richelet. En 1962, le musée Cantini acquiert deux toiles de Walther.

Cartographie des lieux d'exposition (Sous titre) (mettre les n° des lieux ci-après en liaison avec la carte dans le catalogue, à scanner ?)

1 ATELIER

20, rue de la guirlande

M. Dalmon, artiste. Galerie de poche dont les activités sont répertoriées en 1963 et 1964. Présente des jeunes artistes.

2 L'ANTENNE

17, rue Venture

Journal maritime. Jeunes artistes locaux. 1960 - années 1970.

3 AU GAULOIS

52, rue Francis Davso

Bar-restaurant.

4 GALERIE JEAN BERTHIER

104, rue Paradis

Jean Berthier, antiquaire. Peinture figurative. Expositions régulières durant les années 60.

5 BAR BOUÉ

12, cours Gouffé

Emile Boué. Expositions répertoriées de 1960 à 1962.

6 GALERIE BRIARD BERNARD

145, boulevard de la Libération

Bernard Briard, encadreur.

7 GALERIE CAORS

18, rue des Trois-Frères-Barthélémy

M. Caors, encadreur.

A partir de 1964, expositions de peintres provençaux.

8 ATELIER CEZANNE

24, rue Paradis

Association loi 1901, fondée en 1934 par Berthe Samat. Toujours en activité. Artistes traditionalistes et provençaux.

9 GALERIE LA COUPOLE BAR CHANTECLERC

1, place Félix-Baret

Expositions organisées en collaboration avec diverses structures.

10 DA SILVA

67, rue Saint-Ferréol

M. Da Silva. Studio de photographie. Peintres provençaux.

11 DETAILLE

77, La Canebière

M. Detaille. Studio de photographie. Ecole provençale et école de Paris.

12 DOMAINE DES GALERES

25, cours d'Estienne d'Orves

André Nègre, encadreur et restaurateur. Exposition de jeunes artistes locaux. 1961-1992.

13 GALERIE L'ESCALIER

35-37, rue Henri-Tasso

Galerie d'art. Artistes traditionnels et provençaux. Fin des activités en 1963.

14 SALLE FABIEN

21, cours d'Estienne d'Orves

Expositions en 1961 et 1966.

15 GALERIE LA FARGUE

63, rue Paradis

Claude Crac. Studio de photographie. A partir de 1968, expositions de photographie.

16 GALERIE DE FRANCE ART DE France

68, rue Paradis

Jean Berthier. Peintures traditionnelles et provençales. Expositions régulières à partir de 1965.

17 GARIBALDI

55, rue Paradis

Charles Garibaldi. Ecole provençale. Ouverture en 1942.

18 GALERIE GAUCHERAND

5, rue Fortia

M. Gaucherand, antiquaire. Peintures traditionnelles et provençales. 1960-1965.

19 GALERIE GREGOIRE

89, rue Breteuil

M. et Mme Grégoire, décorateurs spécialisés dans le mobilier contemporain. De nombreuses expositions de tapisseries en collaboration avec la galerie parisienne La Demeure.

20 GUTENBERG

63, rue Francis-Davso

Peintures régionales et de tradition.

21 GALERIE JOUVENE

39, rue Paradis

M. et Mme Maurice. Galerie ouverte depuis les années 1940. Peintres locaux dans la tradition dite "coloriste". Exposition de céramique et artisanats divers.

22 GALERIE LAGRANGE

55, rue Grignan

Salle des ventes. Expositions en 1965 et 1966 en sous-sol, dans une salle voûtée du XVIII^e siècle.

23 ALAIN LE BRETON

131, rue Paradis

Alain Le Breton, antiquaire et romancier. A parti de 1960, jeunes artistes marseillais.

24 GALERIE LESPERUT

33, rue Paradis

Antiquaire. Expositions jusqu'en 1966. Jeunes artistes provençaux.

25 MERENCIANO

7, rue Fortia

Wether Merenciano. Peinture régionale, école de Paris.

26 MIMI PINSON

29, boulevard de la Libération

M. Regnault. Salon de thé. Expositions à partir de 1966. Jeune peinture régionale.

27 GALERIE MORON

49, rue Sainte

François Moron, antiquaire. Expositions en 1965 et 1966.

28 GALERIE NEUMANN

107, rue Paradis

Gaston Neumann, antiquaire. Peinture provençale en 1960 et 1961.

29 BAR LE PEANO

15, cours d'Estienne d'Orves

Fondé à la fin des années 1930 par M. Péano. Nombreuses expositions où sont privilégiés les artistes provençaux.

30 GALERIE PORCHER

20, rue Saint-Saëns

1967-1969.

31 GALERIE ALEX REBOUL

1, cours d'Estienne d'Orves

Encadreur.

32 GALERIE ROLAND

82, rue Sainte

Encadreur.

33 LEOPOLD G. ROUX

16, rue Grignan

M. G. Roux, expert en tableaux et objets d'art pour les douanes françaises et la Cour d'Appel. Studio de photographie.

34 GALERIE SAINT-GEORGES

15, Corniche Kennedy

Peinture provençale. Expositions à partir de 1966.

35 LE SOLSTICE

29, rue D'ENDOUME

Rudy Caumont, chansonnier à Montmartre. 1963-1970. Artistes marseillais, en marge de l'école provençale, et parisiens.

36 GALERIE SAUVEUR STAMMEGNA ART ET RESTAURATION

74, rue Breteuil

G.S. Stammegna. Atelier de restauration de tableaux. Peinture provençale.

37 LA TOURIALE

211, boulevard de la Libération

Jean Puech et Michèle Estrayer. Librairie-galerie ouverte en 1966. Nombreuses manifestations, lectures, signatures, cinéma et expositions d'art moderne et contemporain.

38 LA VIGIE

66, Promenade de la Plage

M.Rohmer. Ouverture en 1967.

39 GALERIE 133

133, avenue Camille-Pelletan

Henri Courtial. Expositions à partir de 1967.

Les galeries d'art contemporain à Marseille dans les années 90 : une situation paradoxale (titre)

Sylvia Girel et Florence Mazzella

La première question qui se pose lorsqu'on aborde le thème des galeries d'art contemporain à Marseille est celle du statut. Si l'on dénombre pléthore d'espaces de diffusion de l'art contemporain²⁶⁷, il apparaît que les lieux sont indistinctement désignés comme des galeries. Une analyse plus approfondie révèle en fait que ce label réunit des espaces d'expositions aussi différents que peuvent l'être la galerie Miliani (galerie de type marchand) de la galerie La Cadrerie (dont l'activité principale est l'encadrement), la galerie Athanor (galerie de type marchand et association) de la galerie Autrep'art (association soutenue pendant trois ans par le conseil général des Bouches du Rhône).

Le problème d'une recherche sur les galeries d'art renvoie donc dans un premier temps à l'absence de définitions juridiques précises au sein des institutions chargées de leur recensement : la galerie peut prendre la forme d'un commerce au même titre que tout autre commerce, d'une société anonyme (S.A.), d'une société anonyme à responsabilité limitée (SARL) ou encore d'une association loi 1901, en autres statuts. Si l'on s'arrête à la définition des experts, le galeriste est considéré comme " *un travailleur indépendant qui, en principe, exerce dans une entreprise de petite dimension, une activité commerciale* ", son activité repose donc sur un acte de commerce, " *un acte où l'intention spéculative est essentielle, il n'y a pas d'acte de commerce sans l'intention de gagner de l'argent*"²⁶⁸.

Dans un deuxième temps, l'analyse des galeries d'art renvoie à la notion d'engagement esthétique. Si les œuvres que l'on voit à la galerie Pailhas, à la galerie La Digue et à la galerie Sordini, ont en commun d'appartenir à la catégorie " art " et d'être contemporaines dans le sens " d'actuel ", elles relèvent de courants artistiques différents. L'expression " art contemporain " ne renvoie plus seulement à l'art actuel, à la création " aujourd'hui et maintenant ", mais à un label et à une " catégorie ". S'il existe une peinture provençale contemporaine ou encore un art brut contemporain à Marseille, c'est de l'art contemporain tel qu'il est défini et présenté par les experts du milieu de l'art dont il s'agit dans cet article : un art qui émerge entre les années 60 et 70²⁶⁹, se caractérisant par des œuvres qui par leur forme, par leur contenu, par les matériaux ou le type de support qu'elles utilisent sont spécifiques et s'écartent de courants artistiques plus traditionnels dans leur forme et leur contenu : installations, performances, vidéos, etc.

Au regard des arguments avancés dans cette introduction, la situation des galeries d'art contemporain à Marseille, doit être abordée en deux temps. Dans un premier temps, il faut s'arrêter à une analyse *stricto sensu* des galeries d'art contemporain, entendues comme des espaces d'exposition privés et marchands ; dans un second temps il faut engager une analyse comparative qui porte sur tous les lieux désignés comme des galeries, qu'elles soient associatives, institutionnelles ou privées. L'enjeu étant de montrer la spécificité de la situation marseillaise et d'engager une analyse sur l'évolution du statut des galeries d'art contemporain.

La situation marseillaise (sous-titre)

L'inventaire des galeries *stricto sensu* à Marseille se révèle très restreint. Quelques lieux seulement sont enregistrés comme ayant une activité commerciale. En croisant les sources officielles, les observations et les données recueillies sur le terrain, trois galeries se distinguent à Marseille dans les

²⁶⁷ Pour plus de précisions sur ce point, se référer au chapitre sur les lieux de diffusion de l'art à Marseille.

²⁶⁸ Michel Allenou, *Guide des professions artistiques*, Montesquieu-Volestre, Magma Dunod, 1995, p. 197.

²⁶⁹ Dans un débat télévisuel sur l'art contemporain, diffusé sur *La Cinq* en décembre 1998, en présence de Luc Ferry, Bertrand Lavier, Yves Michaud, Catherine Millet, Raymonde Moulin, Daniel Soutif, la " datation " de l'art contemporain, a fait l'objet de multiples propositions. Pour R. Moulin et C. Millet, l'art contemporain date des années 60, avec la création du label pour R. Moulin et l'apparition de nouvelles formes artistiques pour C. Millet ; pour D. Soutif, à partir des années 70, date de création des premiers musées d'art contemporain ; pour Y. Michaud des années 60-70 au moment des derniers sursauts de l'art d'avant garde...

années 80, par leur statut (elles sont inscrites au registre du commerce), par leur position sur la scène artistique, par leur histoire et leur engagement esthétique.

La première galerie qui fait référence à Marseille, parce qu'elle est la plus ancienne, est la galerie Athanor. Créée en 1972 par Jean-Pierre Alis, elle constitue la première galerie consacrée aux arts visuels contemporains, elle relaie et prolonge le travail amorcé par Jean Puech en 1969 à la librairie-galerie La Touriale. Viennent ensuite, chronologiquement, la galerie Roger Pailhas, créée en 1986 et la galerie de Marseille créée en 1991 par Nina Rodrigues-Ely et Juliette Hini (fermée en 1996). Ces trois galeries répondent à tous les critères des galeries privées à caractère marchand, elles sont donc comparables, bien que " *la réalité de la situation est, naturellement, plus nuancée et plus complexe. Première observation : il est simpliste de traiter des galeries comme d'une communauté cohérente*"²⁷⁰. " Tout en ayant un statut commun, elles révèlent des fonctionnements et des engagements esthétiques différents.

A travers l'étude des expositions de ces galeries, les modalités habituelles de monstration sont repérables : les galeristes alternent les expositions individuelles, collectives, libre ou à thèmes, élaborées autour d'un groupe d'artistes, liés par un contrat moral au galeriste qui les défend . Chaque type d'exposition offrant au galeriste - et aux artistes - des perspectives différentes. Chacune de ces trois galeries fonctionne sur ce schéma habituel, avec toutefois une différence sensible entre la galerie Athanor qui maintient un rythme d'environ dix expositions par an, et la galerie Pailhas et de Marseille qui en réalise environ quatre dans l'année.

La galerie Athanor (sous-sous-titre)

Ce rythme de dix expositions, c'est celui que le galeriste a choisi de s'imposer pour que son espace devienne un véritable lieu de passage, où l'amateur sait qu'au gré des saisons il découvrira de jeunes artistes (Thierry Agnone, Yannick Gonzalez, Frédérique Clavère, Guy Giraud, etc.), il reverra des artistes emblématiques de l'histoire récente de l'art, tel Claude Viallat, et suivra l'évolution et le parcours des artistes fidèles à la galerie, qui, comme Jean-Jacques Ceccarelli (première exposition en 1973), Jean-Jacques Surian (idem), Georges Autard (1978), exposent régulièrement. J.-P. Alis montre dans son espace une sensibilité à l'art contemporain souvent qualifiée d'éclectique. Elle est à l'image de sa collection personnelle d'art contemporain, nourrie de rencontres et de coups de cœur, et accessible à un public très diversifié. Athanor a suscité ainsi de nombreuses vocations de collectionneurs et les relations que J.-P. Alis entretient avec les artistes qu'ils montrent ne sont pas des relations contractuelles, mais plutôt amicales. S'il est marchand, J.-P. Alis est avant tout un collectionneur, qui à travers sa galerie fait partager sa passion pour certaines œuvres et certains artistes. Son engagement esthétique est en partie liée à Marseille ; la galerie Athanor apparaît comme la galerie ayant le mieux défendu les artistes locaux et les jeunes artistes. Athanor bénéficie d'une aura particulière, elle est souvent décrite comme la vitrine de l'art contemporain à Marseille, un lieu de mémoire.

La galerie Pailhas (sous-sous-titre)

La galerie Pailhas s'écarte de ce modèle, bien que le lieu soit lui aussi empreint de la personnalité de son directeur. Roger Pailhas propose une alternance d'expositions plus liées aux exigences de la scène artistique contemporaine nationale et internationale. Dans sa galerie, il manifeste des engagements esthétiques moins attachés à Marseille et aux artistes qui y travaillent, il s'est tourné vers des artistes médiatisés sur la scène nationale et internationale. Que ce soit Daniel Buren, Dan Graham ou encore plus récemment Andy Warhol, R. Pailhas, en exposant des artistes de cette renommée, est confronté à des contraintes de temps et de moyens plus importantes, ce qui explique aussi le nombre d'expositions plus restreint. Il observe donc une alternance entre les artistes confirmés de la scène nationale et internationale, les artistes marseillais qu'il défend (Julien Blaine, Michèle Sylvander) et les jeunes artistes marseillais (Frédéric Coupet²⁷¹, Pascal Stauth et Claude Queyrel). Plus que tout autre à Marseille, R. Pailhas s'est lancé dans la diffusion de l'art

²⁷⁰ Propos tenus par P. Dagen, références manquantes.

²⁷¹ Frédéric Coupet ne fait plus partie aujourd'hui du groupe d'artistes défendu par R. Pailhas.

contemporain qualifié d'international. Et, dès 1986, il a surtout montré des artistes d'envergure, reconnus et médiatisés par le milieu de l'art comme Christian Boltanski, Panamarenko, Jeff Wall. Parallèlement, en exposant de jeunes artistes, le galeriste joue, comme le fait J.-P. Alis, son rôle de diffuseur/découvreur, mais au détriment de l'intérêt financier. Dans divers entretiens R. Pailhas exprime cette différence profonde entre son lieu et celui de J.-P. Alis : il se considère comme un galeriste, un marchand et se fixe des objectifs économiques « *Pour moi une galerie c'est une entreprise*²⁷² ». Il préfère exposer un artiste "porteur" et satisfaire ainsi aux critères de "rentabilité"²⁷³, tandis qu'à l'inverse, au risque d'y perdre financièrement J.-P. Alis exposera un artiste pour lequel il a eu un coup de cœur et qu'il souhaite défendre.

Si R. Pailhas s'est d'abord imposé sur la scène de l'art par la création de l'association l'Arca (Association régionale de création artistique créée en 1982), la création de la galerie va marquer la scène artistique locale. Passant d'un engagement esthétique local, à un engagement esthétique représentatif de la scène artistique nationale et internationale, R. Pailhas joue un rôle essentiel pour la réception de l'art à Marseille : d'une part, il s'adresse aux amateurs "en général", leur proposant des tendances artistiques qui jusqu'alors n'étaient pas montrées ; d'autre part, il répond aux attentes de certains collectionneurs. Sa galerie prend place sur le marché de l'art marseillais aux côtés – et non en concurrence – de la galerie Athanor.

La galerie de Marseille (sous-sous-titre)

La galerie de Marseille adoptera un mode fonctionnement assez proche de la galerie Pailhas par le nombre d'expositions et l'engagement esthétique, avec l'objectif de montrer à Marseille des artistes français ou étrangers qui ne l'étaient pas jusqu'alors. Ces artistes sont reconnus sur la scène nationale et internationale comme le sont Robert Combas ou Basserode. De la sorte, la galerie se positionne comme l'un des relais des galeries parisiennes en province. N. Rodrigues-Ely et J. Hini s'attachent également à suivre et montrer le travail d'artistes marseillais comme Piotr Klemensiewicz et à défendre de jeunes artistes comme Marc Boucherot, Frédérique Guétat-Liviani ou Made in Eric. Mais la position de la galerie est toutefois spécifique, notamment par "sa jeunesse" ; Athanor existe depuis plus de vingt ans et R. Pailhas, s'il crée sa galerie en 1986, dispose d'une expérience de plusieurs années avec l'Arca. La galerie de Marseille s'est située dans un créneau intermédiaire, entre l'art international et l'art local, entre la galerie Pailhas et la galerie Athanor. Ce qui a permis à Marseille, pendant un temps, de voir des galeries privées diffuser l'art contemporain dans sa diversité. Cette conjoncture intéressante du point de vue de la diffusion n'a pu durer. La galerie de Marseille a pu assumer un rôle de diffuseur, mais sans contrepartie financière : elle s'est heurté à la difficulté de constituer un réseau de collectionneurs et de générer des fonds.

Chacune de ces galeries s'est imposée en défendant des artistes spécifiques, différents de ceux défendus par les autres, mais en même temps, et en des proportions différentes, chacune a eu le souci de représenter les trois profils types d'artistes : de jeunes artistes, des artistes locaux ou régionaux, des artistes nationaux et internationaux. A l'image des artistes défendus, les œuvres montrées dans ces trois galeries marseillaises sont diverses. Si l'on reprend les critères techniques habituellement retenus pour évaluer et répertorier les œuvres, rien ne permet de singulariser chacun des lieux. Aucune de ces galeries ne défend une technique particulière et on ne retrouve pas de spécialisation à ce niveau ; les unes et les autres proposent de la peinture (Vincent Bioulès à la galerie Athanor, Gérard Traquandi chez Pailhas, Robert Combas à la galerie de Marseille), des sculptures et installations (Wang Du chez Pailhas, Dominique Cerf à Athanor, Sol Lewit à la galerie de Marseille), des photos (Jean-Christian Bourcart à Athanor, Pierre Huyghe chez Pailhas, Victor Burgin à la galerie de Marseille). Toutefois, certaines formes artistiques telles que la vidéo ou les installations seront plus représentées aux galeries Pailhas et de Marseille, et inversement la peinture à la galerie Athanor.

²⁷² Entretien réalisé par S. Girel, février 2000.

²⁷³ C'est aussi dans cette perspective que R. Pailhas ouvrira une galerie à Paris, fermée récemment.

Les œuvres, si elles réfèrent à toutes les techniques, renvoient aux engagements esthétiques propres à chaque lieu. La galerie Pailhas et la galerie de Marseille en devenant, à Marseille, les représentantes de ce qu'il est convenu d'appeler l'art international se positionnent dans le réseau national et international : celui des grandes foires d'art contemporain (auxquelles elles participent), de Chicago à Bâle, des galeries parisiennes aux galeries new-yorkaises.

A elles trois, ces galeries proposent un panorama assez large de l'art contemporain d'aujourd'hui. Chacune axe son travail vers un champ différent de la création artistique contemporaine, privilégiant les jeunes artistes et les artistes marseillais ou à l'inverse se faisant le représentant d'artistes nationaux ou internationaux. Tous ces choix ont façonné – et encore aujourd'hui – l'histoire récente des arts visuels.

Si aujourd'hui la galerie de Marseille a fermé ses portes, Athanor et la galerie Pailhas continuent le travail amorcé depuis des années et restent des lieux de diffusion emblématiques et incontournables de l'art contemporain à Marseille. A l'issue de cette présentation deux questions restent en suspens, qui introduisent une situation paradoxale sur la scène artistique marseillaise : Marseille ne compte-t-elle que deux galeries d'art contemporain ? Comment ces lieux assurent-ils leur fonctionnement au vue des difficultés rencontrées par la galerie de Marseille, difficultés qui l'ont contraint à fermer ?

Le paradoxe des galeries privées à Marseille (sous-sous-titre)

La présentation proposée ne renvoie qu'à ces trois lieux, parce qu'elle met entre parenthèses la complexité des lieux en se limitant à la définition *stricto sensu* de la galerie. En réalité la situation des galeries sur la scène marseillaise est plus complexe et soulève des paradoxes. Si ces galeries sont privées et marchandes, ce qui retient l'attention de prime abord, en revanche, leur particularité est leur double statut. Elles sont simultanément privées et associatives²⁷⁴.

La galerie Athanor, chronologiquement, est d'abord privée ensuite associative, puis cumule les deux statuts. Associative, puis privée, la galerie de R. Pailhas, malgré un enchaînement inverse, joue également ce double jeu et alterne les projets "galerie" et les projets "association". Juliette Hini et Nina Rodrigues-Ely créent parallèlement et simultanément la galerie de Marseille et l'association Marseille Transfert. Ce double statut est alors reconnu et légitimé par la ville elle-même. Se situant ainsi dans deux logiques de la scène de l'art, chacune ouvrant diverses perspectives, privées et marchandes d'un côté, associations de l'autre, les trois galeries jouent sur les opportunités qui leur sont offertes. Le marché les y oblige, l'institution les y incite. Il est significatif de noter qu'en 1990, dans un document de synthèse, *Marseille et ses équipements culturels 1990*, la ville de Marseille répertorie la galerie Athanor et la galerie Pailhas parmi les vingt et une galeries associatives soutenues par la municipalité. La confusion entre lieux marchands et lieux de type associatif est ici manifeste : les galeries citées étant assimilées à des lieux purement associatifs. En 1994, un pas de plus est franchi, lors de l'attribution des subventions allouées par la ville aux associations ayant déposé un projet : " *Une motion, votée à la majorité moins une voix, a décidé une aide systématique à ces trois structures*²⁷⁵ ". Les galeries Athanor, Pailhas et de Marseille, respectivement les associations Athanor, Arca, Marseille Transfert sont désormais ouvertement soutenues financièrement par la ville, après qu'ait été discutée la recevabilité du financement public de lieux privés. Cette décision vient entériner et légitimer le cumul des statuts. En revanche, si elle permet à ces galeries d'assurer leur fonctionnement, elle les engage dans une politique de diffusion différente, où la vente d'œuvres n'est plus la condition *sine qua non* de leur existence et de leur "survie".

La finalité commerciale de la galerie se trouve relayée par d'autres finalités et rapproche ces galeries d'autres lieux, d'autres types de galeries et d'autres profils de galeriste. Vue sous cet angle,

²⁷⁴ C'est au budget de 1985 de l'Office municipal de la culture et des loisirs que sont signalées pour la première fois l'octroi spécifique de subventions aux galeries Athanor et Arca. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y en ait pas eu avant, sous d'autres intitulés. Se reporter à l'article sur la politique culturelle et les choix de l'O. M. C. L. en matière d'art contemporain avant la création d'une mission municipale pour l'art contemporain.

²⁷⁵ Source : Angélique Schaller, " Projets associatifs : à la recherche d'interlocuteurs ", *La Marseillaise*, 13 juillet 1994.

peu de choses permettent de distinguer, au cours d'une visite, la galerie Meyer de la galerie Athanor, la galerie Pailhas de la galerie Porte Avion. En effet, la dimension économique et marchande liée à la diffusion n'est jamais totalement absente des lieux non marchands : l'objectif est toujours de montrer des artistes et à terme de leur permettre de vivre, et pour les lieux d'en vivre. Parallèlement, l'enjeu commercial ne constitue plus le fondement des galeries *stricto sensu*. Dans la pratique il s'avère difficile de distinguer clairement, entre une galerie commerciale qui organise des manifestations sous couvert d'une association et une association-galerie loi 1901, qui, dans des conditions spécifiques et limitées, procède à des ventes. Les galeries privées et marchandes ne représentent qu'une partie de la réalité de la scène artistique marseillaise et ne prennent tout leur sens que mis en regard avec les autres galeries (de type associatif et institutionnel), lesquelles représentent un secteur considérable.

Les galeries, des espaces en mutation (sous-titre)

Pour comprendre l'évolution des galeries à Marseille, deux approches s'imposent. La première renvoie à l'analyse des galeries privées à travers l'exemple des galeries Athanor et Pailhas. La seconde est contextuelle, elle réfère à l'ensemble des lieux, ainsi qu'à l'évolution d'ensemble des modalités de création et de diffusion de la création contemporaine ces dernières années.

Profession : galeriste, une démultiplication des rôles (sous-sous titre)

Une première question se pose concernant les galeristes, celle du rôle du marchand et de son charisme dans le milieu de l'art. Le journaliste Jean-Louis Marcos s'interroge : " *Aujourd'hui, ils (les galeristes) n'échappent pas à la décade de l'ego. Eux aussi comme tout le monde veulent être des stars*²⁷⁶ ". Loin de s'effacer derrière un espace et un groupe d'artistes, les galeristes marseillais J.-P. Alis et R. Pailhas, du fait de leurs engagements esthétiques et de la longévité de leur lieu²⁷⁷, ont modelé leur galerie suivant leur personnalité. Chacun d'eux, étant une personnalité de la scène artistique locale, la façonne et y laisse son empreinte personnelle. Collectionneurs, institutionnels, publics reconnaissent à ces galeristes un rôle prépondérant. Et s'ils ont des lieux et des goûts différents, il est possible de comparer leur parcours ; ne serait-ce que parce que l'un et l'autre sont des " autodidactes " de l'art, des collectionneurs passionnés et parce qu'ils ont à l'origine la même profession, celle d'entrepreneur.

Pour chacun d'eux, l'aventure de l'art s'est amorcée à partir d'une rencontre avec une personne et/ou un lieu. Pour J.-P. Alis il est possible de remonter à son enfance, au village de Céret, village des Pyrénées orientales fréquenté par de nombreux artistes (Picasso, Braque, Soutine, etc.), pour R. Pailhas à sa vie de " jeune-adulte ". Pour l'un et l'autre une expérience déterminante a eu lieu à Marseille et a joué un rôle de catalyseur. À la librairie/galerie La Touriale pour J.-P. Alis : " *L'histoire remonte à 1966, lorsque je me suis occupé de l'aménagement de la librairie/galerie de Jean Puech, La Touriale. Grâce à lui j'ai rencontré des artistes. (...) En 1972, mon entreprise déménageait dans un nouveau local dont une partie restait inoccupée. La librairie/galerie devenant trop petite, Athanor est née dans les combles du Bd Onfroy*²⁷⁸ ". À la

²⁷⁶ Source : *Provençal*, le 29 juin 1986

²⁷⁷ Presque trente ans pour la galerie Athanor et quinze ans années pour la galerie Pailhas.

²⁷⁸ Source : Angélique Schaller, " Alis ou l'art d'initier l'art contemporain ", *La Marseillaise*, 16 février 1992.

galerie Influx²⁷⁹ pour R. Pailhas : " *Je suis allé voir une exposition à la galerie Influx et c'est là que j'ai rencontré les quelques artistes marseillais qui étaient là, notamment Klemensiewicz*²⁸⁰ "

Leur personnalité et plus précisément leurs engagements esthétiques personnels vont leur permettre d'acquiescer un rôle privilégié. La galerie Athanor est reconnue pour être représentative de l'histoire artistique locale et Hervé Mariotti²⁸¹ précise : " *Si quelqu'un arrive à Marseille et veut se faire une idée pas trop erronée de ce qui s'est passé de significatif à Marseille, il doit aller voir chez Alis*²⁸² " Ainsi, Jean-Pierre Alis a inscrit Athanor dans l'histoire de l'art locale. Ami des artistes du mouvement Supports-Surfaces, il se place à l'orée de la création. Dans les premières années de son activité, il assoie sa renommée en exposant la plupart des enseignants invités à l'école supérieure des beaux-arts (Claude Viallat, Toni Grand, Joël Kermarrec, Christian Jaccard, Marcelin Pleynet), de jeunes artistes à peine diplômés (Anne-Marie Pêcheur, Gérard Fabre, etc.), mais aussi des artistes " extérieurs " (Olivier Debré, Jean Le Gac, etc.).

En ce qui concerne R. Pailhas, son engagement esthétique, moins éclectique, est plus orienté vers ce que l'on appelle l'art international, où se côtoient des artistes de renommée, médiatisés et dont les œuvres renvoient à des courants spécifiques, que ce soit l'art conceptuel ou minimal. Il accueille ainsi des artistes encore jamais montrés à Marseille comme : On Kawara, Joseph Kosuth, ou Pierre Huyghe exposé dès 1994 à la galerie et considéré aujourd'hui comme l'une des figures de prou de la jeune création contemporaine. Mais il expose aussi des artistes marseillais ou issus de la région comme Richard Baquieu ou César. Il noue des contacts particuliers avec des artistes et se lance avec certains dans la coproduction d'œuvres, c'est le cas avec Dan Graham et Jeff Wall (*The children's pavilion*, 1989) ou encore Daniel Buren (*La Cabane éclatée*, 1985).

En transformant l'association l'Arca en galerie privée en 1986, R. Pailhas saisit l'opportunité de montrer, et peut-être vendre à Marseille, des artistes jamais exposés dans cette ville : " *Il est vrai que Marseille n'a pas encore sa place dans le circuit international de l'art contemporain. Le défi est passionnant*²⁸³ "

Si leur personnalité explique que leurs galeries sont, plus que d'autres, reconnues et médiatisées, c'est aussi parce qu'ils ont su diversifier leurs activités. Outre les tâches parallèles au travail de galeriste (édition de catalogue, participation aux foires d'art contemporain, coproduction d'œuvres, etc.), ils ont chacun développé des activités qui dépassent leur rôle de marchand. Parmi celles-ci, quelques exemples peuvent être signalés pour éclairer leur parcours.

En 1985, J.-P. Alis est un des initiateurs de *Dessins dans la ville*, une exposition éclatée dans différents lieux de la ville, il substitue à son rôle de marchand, un rôle d'organisateur, de créateur d'événement. En 1988, il propose aux collectionneurs et publics en tout genre des dîners chez lui et engage avec eux un autre rapport à l'art²⁸⁴. En 1995, il lance avec Yves Michaud le projet Havam, mettant son expérience et ses connaissances au profit d'une recherche sur une histoire sociale de l'art à Marseille. R. Pailhas, de son côté est à l'initiative d'expositions comme *Action Création 82*, en 1982 où quatre-vingt deux jeunes créateurs de la région sont exposés. Plus récemment, en 1986, il organise l'exposition " Jardins secrets " qui présente des œuvres choisies par quatre marchands : Sonnebend, Fischer, Bishofberger, Nahon. Enfin en 1996, il crée *Art Dealers* la première foire d'art contemporain à Marseille. Le galeriste sélectionne et expose d'autres galeristes. Il n'est plus

²⁷⁹ La galerie, située au cours d'Estienne d'Orves, ouvre en 1976 par la volonté d'Aurélia Grégory, mais ferme en 1984, faute de moyens financiers suffisants et de soutiens des collectivités. Elle a exposé des artistes contemporains comme Mario Prassinos, Léon Zack, l'américain Kœning, le suisse Théo Gerber, le vénitien Ludivico de Luigi... Expositions, performances, signatures de livres, concerts, conférences, débats se sont succédés durant ses huit ans d'activité. Source : Mireille Guillet, " 1976 - 1984 : la galerie Influx ", *Marseille XXè : un destin culturel*, Via Valeriano, Marseille, 1995, p. 280.

²⁸⁰ Source : entretien réalisé par Florence Algéria, le 2 janvier 1993. Outre cette expérience, R. Pailhas rappelle dans cet entretien qu'il est le genre de François Bret, directeur de l'école des beaux-arts de Marseille de 1968 à 1984. Situation personnelle qui lui a permis de côtoyer le milieu artistique bien avant la création de sa première structure l'Arca.

²⁸¹ Directeur général de la D. G. A. C. (direction générale des Affaires culturelles) de 1993 à 1995.

²⁸² Source : entretien réalisé en 1994, par Sylvia Girel.

²⁸³ Source : " Roger Pailhas, collectionneur et galeriste sentimental ", *Galerie Magazine*, hors série " Marseille ", 1994.

²⁸⁴ A ce propos voir l'article : " Marseille : l'art vivant sort de l'ombre. Devine qui vient déjeuner chez Jean-Pierre Alis ? ", *Le Provençal*, 19 juin 1988.

l'intermédiaire entre créateurs et publics, mais entre galeristes et publics, un rôle nouveau qui lui permet de dynamiser sa galerie et de créer à Marseille un événement.

Outre la personnalité des galeristes, la situation locale explique ces initiatives et cette démultiplication du rôle des galeristes. La richesse artistique et la dynamique créatrice locales permettent cette diversification. La densité de la scène artistique et les relations d'échanges entre les différents lieux sont un potentiel que les galeristes marseillais ont su saisir. Par ailleurs, il y a une nécessité de pallier la faiblesse du marché de l'art ou plus précisément de contourner un problème fondamental sur la scène artistique locale : la quasi-inexistence, voire l'absence de marché structuré et organisé de l'art contemporain.

Organiser des événements, fédérer des énergies sont aussi une manière de pérenniser l'activité du galeriste en lui donnant de nouveaux rôles et fonctions sur la scène artistique. L'activité principale du galeriste s'en trouve modifiée et la galerie devient autre chose qu'un "commerce de l'art", dans un même temps les espaces d'exposition se multiplient à Marseille. Sous des statuts différents et avec des engagements esthétiques qui se croisent, s'opposent et se superposent les galeries ouvrent, ferment et se succèdent sur un tempo énergétique.

Galerie ou association : les galeries associatives, un compromis (sous-titre)

Il faut attendre les années 80 pour voir se multiplier à Marseille les lieux de diffusion de l'art contemporain. Parmi ces lieux, les galeries associatives jalonnent et façonnent l'histoire artistique locale. Parmi les plus "anciennes" peuvent être citées la galerie Interface, la galerie Porte Avion, la galerie du tableau, la galerie Meyer, la galerie Art Cade, etc., qui ont aujourd'hui acquis une reconnaissance et une renommée qui assure leur pérennité.

On peut aussi évoquer les galeries contemporaines des musées de Marseille (autrement nommé Mac), qui utilisent le label galerie et le proposent aussi leur espace à de jeunes artistes, relayant le rôle des galeristes. On peut encore citer la galerie de l'Ecole, vitrine de ce qui se passe à l'école des beaux-arts. Cette multiplication des lieux, se présentant comme des "galeries", renvoient à des lieux aux statuts, aux objectifs et aux engagements esthétiques différents, créant une certaine confusion et venant étayer la problématique des galeries à Marseille.

Le recours au statut associatif révèle une stratégie sous-jacente ; il vient confirmer le paradoxe marseillais et interroge d'une part la difficulté qu'ont les galeries à assurer leur fonctionnement et les galeristes à rester dans un rôle déterminé de marchand d'art, d'autre part sur une spécificité locale caractérisée par "le boom" des associations d'artistes dans années 80²⁸⁵.

Renonçant à la définition *stricto sensu* de la galerie, prenant en compte les structures de type associatif qui développent des activités de diffusion, promotion et de vente d'œuvres d'art, ce sont les modalités d'exposition de l'art contemporain et leur évolution qui peuvent être interrogées et analysées.

Parallèlement à l'évolution du rôle et des fonctions du marchand, se pose la question des artistes, qui, responsables de galeries associatives, assument eux aussi un rôle de galeriste et développent des stratégies de vente et d'auto-promotion de leur travail. L'exemple, parmi d'autres, de Joël Yvon et son association Interface est caractéristique de ces nouveaux rôles qu'occupent les artistes. Artiste, galeriste, coordinateur de manifestations, organisateur de rencontres, Joël Yvon définit sa posture comme celle d'un médiateur entre l'œuvre, l'artiste et les lieux de diffusion : "En ce qui me concerne, je suis un relais entre les artistes et les espaces de monstration que j'assujettis d'un sens nouveau"²⁸⁶. Diplômé de l'école des beaux-arts de Marseille, il inaugure en 1987, au 25 rue de la République, une galerie/appartement : espace intime, de grande superficie, où le déplacement est propre au lieu. Il préfère la circulation de l'information par le "bouche à oreille" à une logique de communication. Cet espace où il montre ses œuvres, est aussi le lieu d'exposition d'artistes comme Frédéric Clavère, Guy Giraud, Caillère, Christian Bonnefoix, Jean-François Maurige, etc.²⁸⁷. En 1994, Interface déménage et investit les ateliers municipaux d'artistes de Lorette, autre type de lieu

²⁸⁵ Se reporter sur ce point au chapitre sur les associations.

²⁸⁶ Source : Frédéric Khan "Le monstreur", *Taktik*, n° 154, le 16 octobre 1991.

²⁸⁷ Source : "Chez Joël Yvon", *L'expo de la Semaine*, du 28 septembre au 5 octobre 1990.

mais un même parti pris. Les artistes exposés sont Fabrice Hybert, Pep Agut, Jean Laube, Alain Léonési, Thierry Thoubert, Patrick Corillon, Yves Bellorgey, Anke Doberauer, Henk Visch, Patrick Van Caekenbergh, Jean-François Maurige, Juan Munuoz, etc. L'accent est mis sur les jeunes artistes et sur les formes de créations novatrices où se mêlent musique, vidéo, performances par exemple.

En créant sa galerie, il réalise deux objectifs. Le premier est personnel : pour pallier les difficultés inhérentes au métier de créateur, J. Yvon devient galeriste : "Je suis un artiste qui s'est déplacé dans sa pratique"²⁸⁸ ; le second est esthétique : "En fait, ce que je fais à Interface / MMM, je le fais comme si c'était une œuvre (...). Je n'ai pas une approche de programmeur, ni d'institutionnel, ni de directeur de lieu"²⁸⁹.

Porte Avion est également créée en 1987 par des artistes, Jean-Jacques Le Berre et Marc Roudier. Si dans un premier temps les artistes créent le lieu pour diffuser leur travail, "après plusieurs expériences décevantes (...) pour éviter certains blocages (...), ils ont très simplement décidé de se prendre en charge"²⁹⁰. Porte Avion évolue rapidement et devient une galerie à part entière en montrant d'autres artistes : Andrade, Fleury, Giacchi, Charvollen, Burroughs, etc.. Association au départ, ce lieu a la volonté de se transformer en galerie commerciale²⁹¹. Les artistes se professionnalisent, embauchent un administrateur venu du Luxembourg et passent un contrat avec une attachée de presse parisienne : "Une galerie associative est dans un premier temps une entreprise amusante. (...) Aussi c'est une histoire qui soit s'arrête, soit évolue vers la professionnalisation"²⁹². Présente sur les foires d'art contemporain, editrice d'une revue, organisatrice d'expositions dans la ville, la galerie Porte Avion assume pleinement son rôle de galerie et exploite les opportunités offertes par ses statuts, opportunités qui permettent également "une auto-promotion" des artistes initiateurs du lieu sous le pseudonyme Gloria Mundi. Le projet de galerie privée, qui devait coïncider avec la reprise de la galerie par d'autres responsables, permettant aux artistes de "lâcher" leur rôle de galeriste, n'aboutit pas pour des raisons politiques. La galerie a gardé son statut associatif, et continue sa programmation axée sur les formes les plus contemporaines de l'art, dans un espace rue Sainte.

Ce type d'initiative et de pratiques : un espace de diffusion géré par un (ou des) artistes et montrant des artistes, est un mode de fonctionnement qui se développe voire se généralise à Marseille. On ne voit plus de galeries marchandes s'ouvrir²⁹³, en revanche des galeries associatives créées et gérées par des artistes, des galeries institutionnelles ou para-institutionnelles, des galeries issues d'initiative privée ou enfin des galeries à objectif social voient le jour. Ceci illustre une nouvelle définition du terme galerie et de sa fonction²⁹⁴. La multiplication des lieux de diffusion a permis à de nombreux artistes de créer et de montrer leur travail, mais la finalité commerciale a été affaiblie en cours de route : si de plus en plus d'œuvres sont exposées dans ces multiples lieux, pour les artistes, la multiplication des occasions de montrer leur travail ne s'accompagne pas nécessairement d'une multiplication des occasions de le vendre. Autant de pistes qu'une enquête approfondie permettrait de développer.

L'évolution des galeries, de leur statut et des modalités de fonctionnement sont le signe de transformations plus profondes, l'émergence de ces nouveaux modèles de galeries et de ces nouveaux rôles intermédiaires que les galeristes ont su se construire, révèle une mutation plus profonde de la scène artistique.

²⁸⁸ Source : "Le monstreur", *art.cit.*

²⁸⁹ Source : Frédéric Khan "Interface-à-face", *Taktik*, n° 332, 4-11 octobre 1995.

²⁹⁰ Source : "Porte Avion" : un espace original, des artistes autonomes", *Le Provençal*, 5 mars 1988.

²⁹¹ En 1991, création d'une société civile professionnelle.

²⁹² Source : Angélique Schaller, "Diffuser l'art contemporain", *La Marseillaise*, 12 janvier 1992.

²⁹³ La galerie de Marseille ferme ses portes en 1996, la dernière galerie privée consacrée à l'art contemporain ayant ouvert est la galerie de Fabrice Miliari en 1995, qui ferme en 1999.

²⁹⁴ Dans l'article sur "La scène artistique marseillaise à la fin des années 90 : des territoires et des lieux", une description plus détaillée de ces différents lieux d'exposition est proposée.

Le marché de l'art contemporain, un problème récurrent (sous-sous-titre)

La faiblesse du marché, voire son inexistence, est un constat partagé à Marseille. Les raisons en sont multiples, mais elles tiennent, plus particulièrement, à une crise globale des marchés financiers, à la situation économique locale et aux caractéristiques locales de la population. Des caractéristiques socioprofessionnelles et un niveau de revenus bas d'une certaine partie de la population, comparativement aux autres villes françaises, ne prédisposent pas à la pratique d'une collection. Mais cet argument est insatisfaisant, il n'est pas nécessaire qu'il y ait pléthore de collectionneurs, mais simplement qu'il y ait des collectionneurs entreprenants sur la scène artistique locale. Un autre argument peut être avancé, lié à la place prédominante du marché de l'art parisien. Reconnue et légitimée, la scène parisienne bénéficie d'une médiatisation et offre des garanties qui encouragent les artistes à y travailler ou à y être représentés ; critères qui incitent aussi les collectionneurs à y faire leurs achats ou encore qui poussent les galeristes à y ouvrir des "antennes" ou des succursales (c'est le cas de la galerie Pailhas, de la galerie Porte Avion ou encore de la galerie de Marseille). Autant d'éléments qui freinent le développement d'un marché local de l'art. Cette question n'est pas nouvelle et se pose à Marseille, elle est évoquée en 1990 dans la revue *Mars* : " *On peut à juste titre s'interroger, voire s'inquiéter, de ce que le marché demeure essentiellement un fait " capitale " et que Paris conserve comme une forme désuète d'autorité alors même que l'activité du milieu de l'art n'y est plus dominante. (...) Alors que la France s'est dotée d'un appareil institutionnel tout à fait performant, il importe que les foires, que les ventes, que les salons ne soient plus le seul fait d'une capitale encombrée. Quand on verra un marchand parisien ouvrir une antenne en province et non plus à quelques mètres de sa première boutique, quand les artistes ne seront plus les otages inconsiderés d'un système de représentation exclusive, quand le milieu de l'art se sera vraiment décloisonné, alors il est à penser que tous ses acteurs - et les artistes en premier - bénéficieront de conditions encore meilleures de travail*²⁹⁵ ".

Si cet argument semble valide, pourtant un autre est parfois évoqué, qui ne met pas en cause l'effet " capitale " mais les acteurs locaux, par exemple des collectionneurs. Dans un entretien donné à J.-L. Marcos, J.-P. Alis décrit l'évolution de sa relation avec les collectionneurs et sa vision de ce phénomène : " *Presque tous m'ont échappé. C'est-à-dire qu'en province, dès qu'un collectionneur est bien informé, s'il a les moyens, il va à Paris très rapidement ou au besoin à l'étranger. (...) Y compris pour acheter les mêmes choses que j'ai chez moi. Il me semble aussi que le collectionneur a besoin du prestige du lieu, d'être un acteur, et qu'il a besoin d'une mise en scène, d'un décor plus important qu'une galerie de province. De plus, la plupart sont peu curieux de découvrir et de parier sur de jeunes artistes dont les œuvres sont moins chères mais plus risquées*²⁹⁶ ". Certains collectionneurs, de leur côté, disent ne trouver à Marseille ni les artistes qu'ils souhaitent acquérir, ni les galeristes du niveau des galeristes parisiens, new-yorkais ou bâlois avec lesquels ils sont en relation. Si chaque point de vue se défend, ces divergences pèsent lourd sur le marché local et sur la situation des artistes, une incompatibilité est mise au jour entre l'offre et la demande.

Face à ce problème du marché de l'art local, les pouvoirs publics ont mis en place une politique culturelle de soutien, en positionnant l'association comme interlocuteur privilégié. Véronique Traquandi²⁹⁷ dans un article s'en explique : " *Nous manquions de galeries proches des créateurs et acceptant d'exposer leurs œuvres. Aussi, nous avons décidé de créer des galeries associatives, mais également de soutenir le démarrage des structures commerciales, et/ou de consolider les axes de travail de celles déjà installées*²⁹⁸ ". Malgré cette attitude et politique d'aide, voire de palliatif à la dynamique mercantile, Véronique Traquandi, à juste titre, n'estime pas positif un soutien aveugle : " *Soutenir directement les galeries n'est pas une solution. On ne peut subvenir sempiternellement aux problèmes des uns et des autres. D'autre part, sur quels critères se baser ? Nous ne voulons pas intervenir en instaurant une sorte de Rmi distribué aux professionnels, sans compter que cela peut*

²⁹⁵ Sources : " Voir, collectionner, vendre ", *Mars*, été-automne 1990.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Chargée de mission pour la communication au service des Affaires culturelles de la ville de Marseille, en poste de 1987 à 1995.

²⁹⁸ Source : Jean Da Luz, "L'art et l'argent", *Marseille le magazine*, n° 50, avril 95, pp. 12-15.

*porter aussi atteinte à l'autonomie de l'artiste. La reprise doit venir du marché et de lui seul, même si nous sommes conscients du problème de l'uniformisation rampante des œuvres exposées, raisons commerciales obligent. Ceci dit, le problème reste entier, car les galeristes ne défendent plus leurs artistes*²⁹⁹ ".

Récurrent lorsqu'il s'agit d'art contemporain, le problème du marché n'est qu'une facette des difficultés liées à la diffusion des arts visuels contemporains, d'autres arguments doivent être analysés.

L'évolution des formes de la création et multiplication des espaces de diffusion (sous-sous-titre)

S'il est aujourd'hui difficile de distinguer les différents types de galeries, du fait de la diversité des statuts, un autre problème se pose celui des engagements esthétiques et des choix stratégiques des lieux. Si *a priori* il est convenu que les "expositeurs" dans les musées, les galeries, les lieux alternatifs, tels que les galeries d'artistes, développent des stratégies différentes, et sans vouloir tendre vers une vision caricaturale (on attend du galeriste un rôle de découvreur, du conservateur un rôle de gardien du patrimoine par exemple), aujourd'hui un mélange des rôles apparaît et crée une certaine confusion. A Marseille, cela se traduit de deux manières. Premièrement, la multiplication des lieux n'est pas nécessairement corrélée par une multiplication des choix d'artistes et d'œuvres ; on retrouve ainsi les mêmes artistes simultanément dans un lieu privé, un lieu associatif, un lieu pédagogique et un lieu institutionnel³⁰⁰. L'alternative introduite par le système associatif n'est pas pleinement réalisée, du fait qu'elle profite souvent aux mêmes artistes. Deuxièmement, galeristes privés, galeristes associatifs, responsables institutionnels, adoptent des stratégies similaires qui, à défaut de se faire concurrence, entraînent une confusion pour les publics. Ainsi, " *alors que les marchands d'autrefois défendaient leurs artistes à contre-courant des institutions, les directeurs de galerie et les directeurs de musées contemporains participent de concert à la constitution de la valeur artistique*³⁰¹ ". Dans ce processus le rôle de la galerie et du marchand s'en trouve modifié et les artistes eux-mêmes ont joué un rôle. Que ce soit en endossant le rôle de galeristes et en se positionnant comme les médiateurs et promoteurs de leur travail, ou du fait qu'ils " *ont adapté leur production aux différents marchés, [les artistes] ont leur part de responsabilité dans la situation actuelle. Un même artiste proposera des produits différents selon qu'ils sont destinés aux musées, aux galeries ou aux particuliers*³⁰² ". Dans un même temps, d'autres ont opté pour une solution différente, voire catégorique : ils " *ont explicitement cherché à rendre leur travail irrécupérable par le marché : œuvres in situ, réalisations éphémères, utilisation de nouveaux supports autorisant la reproduction*³⁰³ ". Cela n'est pas sans poser d'autres problèmes aux galeristes, qui se trouvent face à des œuvres " invendables ", non par leur qualité esthétique, mais principalement par leur forme et les conditions de leur diffusion. La question qui viendrait très à propos, mais qui ne sera qu'évoquée ici, est celle qui interroge l'origine et l'explication d'une telle évolution des formes de la création. Cette évolution donne aux œuvres, cette caractéristique de ne pouvoir être achetée par des collectionneurs particuliers. Suite à l'exposé de la situation marseillaise qui voit : 1/ l'institution se mêler du marché de l'art et de la diffusion en subventionnant des galeries ; des galeristes qui, en retour, sollicitent des subventions pour pallier les difficultés économiques, 2/ des artistes qui se montent en association et s'adressent de plus en plus aux institutions pour montrer leurs travaux, 3/ des institutions qui ne se limitent plus à la conservation et à la diffusion du patrimoine mais participent aux processus de création, 4/ l'introduction de nouveaux supports technologiques, et enfin la prise en compte de la posture de l'artiste comme faisant déjà acte de création, bref, tous ces éléments, et d'autres encore, contribuent à

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ C'est le cas, entre autres de : Piotr Klemensiewicz (galerie de Marseille, Athanor) ; Frédéric Clavère (Athanor, Frac, artothèque Antonin Artaud, L'Apocope) ; Jean-Jacques Surian (Athanor, artothèque Antonin Artaud, galerie de l'École) ; Jean-Louis Delbès (Athanor, Pailhas, artothèque) ; Frédéric Coupet (Pailhas, l'Association des poules anonymes).

³⁰¹ " L'art et l'argent ", *Marseille le magazine*, op. cit

³⁰² Source : " Le monstreur ", *Taktik*, art. cit.

³⁰³ " Art - marché de l'art ", in *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1995.

L'affaiblissement de ce marché de l'art contemporain de province qui supporte mal la concurrence parisienne.

Malgré cette énumération, non exhaustive, malgré ces différents indices contextualisant la situation de la galerie d'art contemporain à Marseille, on ne peut toutefois savoir, en l'état de cette étude, quelle situation engendre l'autre. Et même si, par exemple, l'institution, avec la politique culturelle des années quatre-vingts, semble être une des causes à cette requalification de l'œuvre plus destinée pour la diffusion qu'à l'achat, rien ne nous dit que les formes des productions artistiques n'auraient pas évolué en dehors du « monde » de la galerie dans sa définition économique. Et qu'ainsi, les œuvres produites ne se seraient pas destinées de toutes manières à la contemplation plutôt qu'à l'achat par le particulier. A la lecture de l'analyse de Claire Ayard dans son chapitre sur l'école d'art de Marseille, en effet, crédit peut être donné à cette hypothèse : les réformes des écoles d'art en France et l'expérience pilote de la formation artistique de l'école d'art de Marseille tendraient à montrer que la production artistique échapperait au domaine du marché de l'art pour trouver reconnaissance et labélisation auprès du monde de l'institution³⁰⁴.

(conclusion)

L'évolution et les mutations des galeries privées à Marseille posent des questions plus générales sur l'évolution des modalités de création, de diffusion et de réception de l'art contemporain, qui dépassent la problématique de cet article. La scène artistique marseillaise, forte de la multiplicité et de la diversité des types de galeries, et d'une manière générale des lieux de diffusion de l'art contemporain, forte des centaines d'artistes qui y exposent, apparaît comme singulière et paradoxale. Au fur et à mesure des évolutions et mutations qui ont été pointées, les galeries perdent de leurs spécificités, elles s'éloignent du monde « marchand » de l'art et se rapprochent du monde des associations et du monde de l'institution par un système d'influences mutuelles. Loin d'être néfaste en terme de création et d'innovation ces évolutions fondent la vitalité et l'effervescence artistique et culturelle de Marseille. Comme le rappelle Joël Yvon : « *On ne peut plus acheter une œuvre d'art comme on le faisait avant, aller dans une galerie, avoir des rapports confidentiels avec son marchand d'art* », de ce fait, « *il faut dépoussiérer tout ça et partir sur de nouveaux modes de diffusion, d'exposition. (...) On peut imaginer d'autres types de fonctionnement, d'autres systèmes de production*³⁰⁵ ». Ce changement, W. Benjamin l'avait déjà repéré et, à son époque, mis en relation avec la reproductibilité technique des œuvres d'art³⁰⁶. Pour lui, c'était « *une nouveauté positive et décisive* » qui « *entraînait la disparition complète de la valeur "culturelle" de l'œuvre en faveur de sa valeur "d'exposition"*³⁰⁷ ». Reste que le problème du marché de l'art et des opportunités pour les artistes de vivre de leur travail ne sont pas réglés. Aujourd'hui, à Marseille, deux solutions se profilent : la première, à l'image du projet *Fiest'art* proposé par les Docks du Sud, vise à « créer » un marché et susciter des ventes, c'est une réponse ponctuelle et à court terme au problème du marché de l'art local ; la seconde implique un débat et une réflexion à plus long terme sur la manière, pour les créateurs, de « rentabiliser » un travail de création qui, soit du fait de la forme qu'il prend, soit à travers les modalités de sa diffusion, n'a plus pour finalité d'être acheté, mais parfois simplement d'être montré.

³⁰⁴ Se reporter au chapitre sur l'école d'art de Marseille et plus particulièrement aux paragraphes concernant « La pluralité des techniques » et « L'ouverture au monde de l'art ».

³⁰⁵ Source : « Interface-à-face », *Taktik*, n° 332, 4-11 octobre 1995.

³⁰⁶ « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, cité par Vattimo G., *La Société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 66. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.

³⁰⁷ Vattimo G., *La Société transparente*, op. cit., p. 67.

D'un espace d'exposition à l'autre, d'une rue à l'autre : itinéraire à travers la scène artistique contemporaine (titre)

Sylvia Girel

« La frontière est relation dans la mesure où elle juxtapose des territoires qui se confrontent, se comparent et se découvrent. Dans ces conditions les relations peuvent être d'opposition, d'échange ou de collaboration. »

Raffestin, C., « Autour de la fonction sociale de la frontière », *Espaces et Sociétés*, n°70-71, 364/1992, p. 160. (citation d'en tête)

Des territoires de l'art à Marseille ? (sous-titre)

La scène artistique marseillaise se déploie dans un espace urbain. La ville est réputée pour son étendue, pour ses quartiers – « *la ville aux cent villages* ». Sans entrer dans une analyse détaillée de l'espace urbain marseillais³⁰⁸, pour comprendre la scène artistique, le premier indicateur est sa configuration dans la ville. A Marseille, il est admis aussi bien par le sens commun, par les urbanistes, les sociologues, et les politiques qui tentent d'y remédier, que la ville est scindée en deux grands pôles : quartiers nord et quartiers sud, respectivement quartiers pauvres et quartiers riches, la frontière entre ces territoires étant délimitée par la Canebière. Si cette frontière n'est pas *a priori* significative pour la scène de l'art, elle peut être introduite comme un repère. Plusieurs questions se posent alors : comment les lieux de l'art se distribuent-ils dans la ville ? Quels parcours de la ville proposent-ils ? Peut-on repérer des quartiers plus artistiques que d'autres ? La scène de l'art est-elle répartie sur toute la cité, indifféremment ou, au contraire, est-elle localisée en certains points créant des « territoires » de l'art ?

Si l'on prend en compte l'ensemble des lieux d'exposition recensés par la ville de Marseille, c'est-à-dire tous les lieux d'expositions : des associations d'artistes, à celles de peintres amateurs, des galeries vouées à l'art contemporain à celles vouées à l'art provençal, des lieux qui ont une programmation régulière à ceux qui ont une programmation ponctuelle, on obtient une liste de plus d'une centaine de lieux de diffusion répartis sur l'ensemble des arrondissements de Marseille. En revanche, la liste est plus restreinte, si l'on ne retient pour l'analyse que les lieux qui se sont spécialisés dans l'art contemporain, entendu comme « *une expression qui s'est imposée surtout à partir des années 80, supplantant alors "avant-garde", "art vivant", "art actuel"*. (...) Suffisamment explicite pour que l'interlocuteur comprenne que l'on parle d'une certaine forme, et non pas de tout l'art produit par tous les artistes aujourd'hui vivants et qui sont donc nos contemporains³⁰⁹ ». Pour le dire autrement, il s'agit d'« *un art en train de se faire, observateur de la réalité actuelle, et en phase avec cette réalité, aussi bien dans les thèmes que dans les structures de production. Un art à la fois présent et prospectif*³¹⁰ ». Pour cette analyse, ce sont les lieux qui répondent à cette définition et dont la programmation est régulière et médiatisée qui ont été retenus³¹¹.

A travers deux cartes, *Les lieux d'exposition au centre de Marseille* et *Les lieux excentrés*, l'objectif est de montrer comment se répartissent les lieux et comment cette répartition engage l'analyse vers une description de la scène de l'art à travers des quartiers, des territoires de l'art. Le concept de territoire semble approprié à l'analyse : le territoire constitue à la fois une réalité spatiale et sociale, un cadre et une ambiance, il introduit la notion de parcours et de réseau. C'est « *l'espace fixe, situationnel ou personnel sur lequel un ayant droit exerce un contrôle et dont il défend les limites*³¹² » et les intérêts, mais c'est aussi une réalité symbolique et sociale : « *Les territoires se*

³⁰⁸ Voir à ce sujet, et entre autres, les ouvrages de M. Roncayolo, *Les Grammaires d'une ville*, Paris, éditions de l'Ehess, 1996, *Marseille : les territoires du temps*, Paris, éditions locales de France, 1996 ; et de B. Morel, *Marseille : naissance d'une métropole*, Paris, L'Harmattan, 1999.

³⁰⁹ Catherine Millet, *L'Art contemporain*, Paris, Domino, p. 6.

³¹⁰ Source : définition de l'art contemporain d'un amateur, donnée dans le cadre d'une enquête par questionnaire.

³¹¹ Plus précisément, notre analyse porte sur la fin des années 90, ne prétend pas à l'exhaustivité, et s'appuie sur une définition précise de l'art contemporain. La conjugaison de ces trois critères explique que certains lieux ne soient pas mentionnés.

³¹² Joseph L. E. Goffman et la *microsociologie*, Paris, PUF, 1998, p. 124.

font, se fabriquent (dans le temps !), ils peuvent se défaire, s'articuler les uns aux autres, répondre inégalement aux incitations extérieures ou aux transformations de la société urbaine³¹³. »

Carte n° 1 : les lieux d'expositions consacrés aux arts visuels contemporains au centre de Marseille

³¹³ Roncayolo M., *Marseille, les territoires du temps*, Paris, Éditions locales de France, 1996, p. 8.

Le périmètre autour du cours d'Estienne-d'Orves, historiquement quartier des arts (sous-sous-titre) Sans parler de quartier de l'art, comme on le fait à Paris pour certains quartiers, à Marseille il existe un périmètre circonscrit, qui du quai de Rive-Neuve au cours Pierre-Puget, de la rue Saint-Ferréol à la rue Fort-Notre-Dame, concentre un grand nombre de lieux de diffusion de l'art contemporain (musées, galeries, associations) et ce depuis des décennies³¹⁴.

Ce quartier est historiquement marqué par une dynamique artistique. Dans les années 60, de nombreuses galeries sont en activité, les artistes travaillent dans des ateliers voisins, et tous se retrouvent au Péano cours d'Estienne-d'Orves pour échanger leurs points de vue sur l'art, nouer des relations. Étudiants et enseignants de l'école des beaux-arts participent à cette dynamique jusqu'en 1969, date à laquelle l'école se délocalise. Tous ces éléments (lieux d'expositions, espace de convivialité, la présence d'artistes et d'étudiants) créent une synergie, une vitalité, qui expliquent qu'aujourd'hui encore, malgré la disparition de nombreuses galeries, et malgré l'absence de « café des arts »³¹⁵, ce périmètre reste attirant. Deux effets se conjuguent : sa centralité et, surtout, l'effet de halo que certains lieux comme le musée Cantini ou les galeries comme Jouvène et plus tard Athanor ont pu générer.

Dans les années 90, de nouvelles galeries ouvrent dans ce périmètre (la galerie de l'École en 1989, la galerie de Marseille en 1991, la galerie Autrep'art et la galerie J.-F. Meyer en 1993, la galerie Miliani et le Cargo en 1995, etc.), tandis que d'autres plus anciennes s'en rapprochent : la galerie Athanor ouvre en 1972 boulevard Onfroy (dans le 8^e arrondissement), transite par la rue Paradis en 1983 et Moustier en 1985, et s'installe finalement rue Grignan en 1992 ; la galerie Pailhas, quitte le cours Julien où elle était depuis 1986 pour le quai de Rive-Neuve en 1996 ; la galerie Porte Avion, après s'être installée rue Ferrari en 1988, investit la rue Sainte en 1994.

Du musée Cantini à la galerie Pailhas, l'amateur d'art ne croise pas moins d'une quinzaine de lieux de diffusion sur ce territoire, la rue Sainte étant, avec la rue Grignan, celle qui rassemble le plus grand nombre de lieux : « *La rue Sainte était déjà à Marseille celle qui rassemblait le plus grand nombre de galeries. Avec l'ouverture de la petite (grande) dernière (galerie F. Miliani) elle peut décidément être rebaptisée "la rue de l'art"*³¹⁶. »

Dans les années 90, en plus de s'étoffer, le périmètre s'étend, remonte jusqu'au cours Julien et dessine un parcours allant du Vieux-Port à la Plaine. De nombreuses rues sont investies : rue Lafon par les Ateliers Nadar³¹⁷ en 1990 ; rue Estelle par Arrimage³¹⁸ en 1994 ; rue de Châteauredon par L'Apocope³¹⁹ en 1997 entre autres.

Ce premier territoire de l'art se construit autour des multiples lieux qui le jalonnent et qui successivement sont venus s'y installer, offrant au visiteur, sur un périmètre restreint, en plein cœur de la ville, une multitude de lieux de visites, et par conséquent le confrontant à une multitude d'expositions, d'artistes et d'œuvres.

Si l'art s'est enraciné ici, c'est en vertu d'un contexte historique favorable, mais c'est aussi parce qu'un processus continu d'actions et d'interactions en faveur d'une meilleure diffusion et réception de l'art s'est peu à peu mis en place. Conscients de l'effet collectif, et surtout de la mise en place d'une circulation, les diffuseurs (galeristes, responsables d'association, etc.) impulsent eux-mêmes les moyens d'assurer leur visibilité et leur fréquentation. Ce territoire repose donc sur une situation locale spécifique et sur le choix des diffuseurs de s'implanter près d'autres lieux, en s'intégrant au territoire existant et en l'amplifiant. Si les motivations des uns et des autres pour s'installer ici plutôt qu'ailleurs, peuvent s'expliquer par d'autres paramètres (modicité des loyers, opportunité de trouver des espaces appropriés, etc.), le fait est, que les choix conjugués des uns et des autres créent une synergie et ont permis de promouvoir ce territoire au rang de quartier artistique et culturel. Il

³¹⁴ Voir l'article de Shirley Veer, sur les galeries dans les années 60.

³¹⁵ S'il n'existe pas de « café des arts », à l'image de qu'a pu être le Péano dans les années 50-60, en revanche, des rencontres-débats sur l'art, les artistes sont régulièrement organisées, à l'initiative de J.-N. Bret et Yves Gerbal aux Danaïdes, ou de S. Guillerand au Café Julien, par exemple.

³¹⁶ « La rue de l'art », *Taktik*, n° 315, 3-10 mai 1995.

³¹⁷ Association de photographes.

³¹⁸ Association d'artistes et graphistes.

³¹⁹ Association d'artistes.

représente aujourd'hui à Marseille le quartier le plus artistique, par la densité des lieux, par la pluralité des espaces d'exposition, aux statuts (institutionnel, privé, associatif) et aux engagements esthétiques (art contemporain, art moderne, photographie, peinture, vidéo, etc.) diversifiés.

Le Panier, construction d'un quartier artistique (sous-sous-titre)

Quelques centaines de mètres en face, de l'autre côté de la frontière délimitée par la Canebière, véritable village dans la ville, on se retrouve dans le quartier du Panier. Ce quartier, historiquement et symboliquement stigmatisé, que ce soit en référence à la Seconde guerre mondiale ou au banditisme, réputé à Marseille et hors Marseille pour être un quartier dangereux, est l'objet depuis les années 80 de multiples projets de réhabilitation. Avec l'appui des politiques (de droite et de gauche) et des habitants, le quartier cherche à (re)conquérir une image et une identité plus attrayantes, plus culturelles.

L'un des projets d'envergure est la réhabilitation de la Vieille-Charité et sa transformation en 1986 en « *centre culturel et intellectuel*³²⁰ », doté : d'une institution muséale, qui privilégie à la fois le bâtiment (monument historique), les salles d'expositions temporaires et les expositions permanentes³²¹ ; d'une formation universitaire de haut niveau (3^e cycle), l'École des hautes études en sciences sociales ; d'un salon de thé-restaurant pour favoriser la convivialité ; d'une librairie spécialisée dans l'art et les sciences sociales ; du CIPM (Centre international de poésie Marseille). Véritable foyer culturel, « *la Vieille-Charité et sa chapelle baroque, due à Pierre Puget, vont devenir les points essentiels du bouleversement muséal phocéén orchestré par G. Viatte*³²² » ; c'est le « *nouveau foyer de la culture marseillaise*³²³ », « *un nouveau Beaubourg*³²⁴ ».

Le Centre de la Vieille-Charité est voué à transformer le quartier en quartier artistique et culturel. Le Frac Paca (créé en 1983) ouvre un espace d'exposition en 1987 dans le Panier et vient relayer le Centre en proposant aux visiteurs de découvrir les artistes de la collection. Dans les années 90, un autre musée ouvre, non loin : le préau des Accoules, c'est un musée consacré aux enfants. Plus récemment, s'ouvrent plusieurs galeries d'art contemporain (Interface, La Digue), d'autres plus éclectiques d'artisanat d'art, qui créent, comme c'était le cas pour le territoire précédent, un itinéraire riche et diversifié.

Mais, contrairement au territoire précédent qui se construit autour des initiatives des acteurs de l'art, celui-ci renvoie de prime abord à des initiatives liées à la politique culturelle. Le premier territoire repose sur des volontés et des actions individuelles qui, en s'agglomérant, génèrent une dynamique artistique ; le second repose plus sur des volontés et des actions institutionnelles qui visent à créer, à générer cette dynamique. Le premier périmètre est artistique, celui-ci est voué à le devenir.

Cette entreprise de valorisation du quartier par la culture est relayée par la presse locale (notamment *Taktik*³²⁵, qui consacre régulièrement des articles ou dossiers à ce sujet) et nationale³²⁶. Potentiellement, le quartier du Panier dispose de tous les attributs qui hissent un quartier au rang de quartier culturel, mais la réalité est plus complexe, « *et le Panier court toujours après sa vocation artistique, entre les rénovations d'immeubles vétustes et l'image trouble d'un quartier longtemps réservé à la pègre marseillaise*³²⁷ ».

S'inscrivant dans le champ de la politique culturelle, les actions menées sont parfois remises en cause par les artistes ou galeristes, qui critiquent la manière dont la revalorisation du quartier est gérée et parlent de folklorisation. Marc Boucherot, au cours de son action de rue, *L'attaque du petit train*, exprime son point de vue et tourne en dérision la visite touristique du quartier³²⁸. Chez

³²⁰ Ce projet est conçu et réalisé par G. Viatte, nommé directeur de la toute nouvelle direction des musées de Marseille, en 1985.

³²¹ MAAOA (musée des Arts africains, océaniques et amérindiens) et musée d'Archéologie.

³²² Source : « Pierre Puget revisité », *Mars*, n° 6, automne 1985.

³²³ Source : « Renouveau de la Vieille-Charité », *Géo*, n° 164, octobre 1992.

³²⁴ Source : « Un conservateur pour abattre des murailles », *La Vie mutualiste*, juin 1986, p. 38.

³²⁵ Hebdomadaire traitant de l'actualité culturelle locale.

³²⁶ Voir entre autres : « Renouveau de la Vieille-Charité », *Géo*, n° 164, octobre 1992 ; « Vivre Marseille », *Le Monde*, 15 octobre 1998 ; « Marseille, la renaissance », *Muséart*, n° 81, avril 1998 ; « Feu d'artifice à Marseille », *Le Point*, n° 1160, 10 décembre 1994 ; « Marseille la flambée des arts », *Télérama*, n° 2232, 21 octobre 1992 ; « L'art déboule à Marseille », *Télérama*, n° 2336, 19 octobre 1994.

³²⁷ Source : « L'âme du Panier », *Taktik*, n° 321, 14-21 juin, 1995.

³²⁸ Cette performance, a consisté – entre autres – à bombarder les touristes installés dans le petit train avec des œufs et de la farine, en brandissant des pancartes sur lesquelles était écrit : « On n'est pas des gobis ! » Le gobi est « un petit

certain galeristes, venus s'installer avec cette volonté d'échanger et de communiquer avec les gens du quartier, même constat : ils se plaignent régulièrement des problèmes de vandalisme ou de vol : « *Il y a un très puissant malaise qui transpire en permanence. Il y a quelque chose qui ne se construit pas*³²⁹ ». L'art est là, les lieux existent et exposent, mais ils ne génèrent pas la dynamique culturelle attendue. Il semble qu'un ingrédient manque, que cette dynamique ne puisse venir que de l'intérieur : « *Si le Panier devient un jour, sans perdre son âme populaire, un véritable foyer de création artistique, on le devra à tous ceux qui ont, peu ou prou, ancré leur amour de Marseille dans ces ruelles étroites où passe parfois un petit train de touristes avides d'exotisme facile*³³⁰. »

Ce territoire de l'art illustre le rôle d'entrepreneur culturel que veut assumer la ville de Marseille, mais met en avant la difficulté de faire participer les habitants d'un quartier, qui ne se sentent pas toujours concernés par les actions menées par les politiques ou les responsables de lieux d'exposition. La politique culturelle prend pour acquis que si l'offre est de qualité et bien structurée, le public suit. Il semble aujourd'hui nécessaire de remettre en cause ce précepte, et de se pencher sur les attentes et motivation des publics, mais c'est là un autre débat.

Ce territoire de l'art, délimité par le Panier, est culturellement à deux vitesses : d'un côté, des institutions structurantes et massives, qui sont le résultat d'une politique culturelle, de l'autre, des lieux alternatifs, résultats de volontés individuelles, qui jouent sur l'effet de halo généré par le Centre de la Vieille-Charité et le Frac et saisissent les opportunités offertes par le quartier, opportunités économiques ou en terme d'espaces propices à la création d'ateliers.

Ces deux territoires de l'art, vers le cours d'Estienne d'Orves et le Panier, ne serait-ce que par la visualisation qui peut en être faite à travers les cartes proposées, sont saillants, mais d'autres moins évidents, parfois en construction, peuvent être signalés.

poisson qui fréquente assidûment les côtes méditerranéenne. Célèbre pour ses gros yeux. Le comparer à un être humain c'est traiter ce dernier d'ahuri », source : *Le Parler marseillais*, Marseille, éditions Jeanne Laffitte, 1986.

³²⁹ Source : « Interface-à-face », entretien de J. Yvon, *Taktik*, n° 332, 4-11 octobre 1995.

³³⁰ Source : « L'âme du Panier », *op. cit.*

Vers de nouveaux quartiers de l'art, les lieux prolifèrent et s'agglomèrent, créant de multiples territoires de l'art (sous-sous-titre)

L'étendue de l'espace urbain, déjà évoquée plus haut, est une caractéristique importante de la ville de Marseille. En regard de cela, la ville offre des possibilités multiples d'implantation, en dehors des territoires cités ci-dessus. Pourtant, l'art n'est pas partout, et il apparaît que certains facteurs viennent influencer sur le choix d'un lieu d'implantation. De nouveaux territoires de l'art émergent à partir de volontés individuelles, mais l'attrait n'est plus lié à l'histoire artistique du quartier ou à la politique culturelle, il est lié à des données essentiellement économiques, et pour certains lieux d'expositions, il est simplement lié à la volonté de rester proche de l'hyper-centre.

La rue Consolat et les rues adjacentes illustrent cette démarche et, depuis quelques années, se trouvent investies par des associations d'artistes et des lieux de diffusion. Cette rue et ce quartier près des Réformés focalisent l'intérêt des artistes ou des responsables de lieux qui s'y installent pour deux raisons : la modicité des loyers, la proximité du centre ville. Si le Radeau, situé dans ce périmètre, au début de la rue Consolat, a aujourd'hui fermé ses portes, d'autres lieux s'y sont installés et continuent (régulièrement pour certains, ponctuellement pour d'autres) à diffuser de l'art : c'est le cas de Sabyne Barthélémy et des Poulpes Anonymes, association créée en 1993 ; c'est le cas de Frédérique Guétat Liviani et son association Fidel Anthelme X créée en 1994 ; c'est le cas encore de Tohu Bohu, situé juste à côté, boulevard de la Libération depuis 1995 ; c'est le cas de SMP (Sol Mur Plafond) qui ouvre un espace en 1996, entre autres lieux.

A proximité en remontant vers la Plaine, un autre territoire se constitue. Avec Art Cade, qui joue sur les opportunités offertes par la ville, en rachetant les anciens bains douches de la Plaine, les aménage et les restaure, pour en faire un lieu d'exposition ouvert en 1992. D'autres lieux s'installent dans ce périmètre, probablement aussi pour des raisons économiques et d'opportunité d'espaces : la galerie Marquage s'installe rue Vian en 1994, le]'OI[rue Saint-Pierre et RLBQ rue Saint-Savournin en 1997.

Un peu plus excentrée, et créant un pôle artistique pluridisciplinaire, la rue Forbin constitue elle aussi un territoire de l'art. Réhabilitant les anciens locaux de la manufacture de tabac de la Seïta, la Friche, proche du centre, a su accueillir de multiples structures (d'arts plastiques, de musique, de théâtre, de vidéo, etc.), de multiples projets (conférences, colloques), et développer des espaces de rencontres et de convivialité (café, restaurant), recréant ainsi tout ce qui « fabrique » un quartier artistique.

Ces territoires, plus alternatifs et plus récents que les précédents, reposent sur la dynamique créatrice spécifique de la ville, impulsée par les nombreux artistes vivant et travaillant à Marseille. Exploitant des locaux désaffectés, profitant des loyers modérés, les artistes et diffuseurs, en choisissant ces rues et ces quartiers, insufflent une vie culturelle et artistique nouvelle, plus dispersée dans la ville.

S'il est trop tôt pour parler de synergie – les acteurs et diffuseurs de l'art ne se concertent pas, il n'y a à proprement parler de « management » de la scène de l'art – il semble qu'aujourd'hui les différents territoires tendent à se rejoindre pour former une scène artistique plus dense et homogène. L'extension du territoire autour du cours d'Estienne-d'Orves, en direction des Réformés d'une part et de la Plaine d'autre part, l'ouverture de nouveaux espaces d'exposition permettront, si le processus se poursuit, de créer un parcours plus étendu. Et si aujourd'hui le regroupement des lieux forment des territoires, avec la création de nouveaux lieux, la scène artistique pourrait s'étendre à l'hyper-centre, créant un réseau, un parcours de l'art, allant du quai de Rive Neuve aux Réformés, de la rue Forbin à la rue Saint-Pierre.

À la périphérie du centre d'autres lieux se sont implantés, ils sont éloignés pour des raisons d'opportunités ou de motivations, des raisons économiques ou de choix d'espace, ils créent à eux seuls, dans des quartiers souvent culturellement désertés, des enclaves de l'art.

Carte n° 2 : les lieux de diffusion excentrés

Les lieux d'exposition excentrés (sous-sous-titre)

Les lieux d'exposition excentrés sont répartis dans différents arrondissements, et forment une couronne autour du centre ville.

Le Mac est excentré pour des raisons économiques et d'espace. Le Dr Rau a cédé son musée à la ville de Marseille, lui évitant ainsi la recherche et la réhabilitation de locaux pour installer son musée d'Art contemporain, inauguré en 1994³³¹. Loin du centre et isolé dans un quartier résidentiel, le lieu s'est doté d'une cafétéria, d'une librairie, plus récemment d'un centre de documentation, pour favoriser la convivialité, inciter les amateurs à se déplacer.

Le cas de figure est similaire pour l'espace d'exposition des Ateliers d'artistes de la ville de Marseille, ouvert en 1989, et situé loin de l'hyper-centre, dans les anciens locaux de l'entreprise Vitarex. Les locaux désaffectés se prêtent à la création d'ateliers pour les artistes et à l'aménagement d'une salle d'exposition. Le Laboratoire, un lieu pluridisciplinaire, qui propose ponctuellement des expositions, s'est installé en 1995 à proximité, jouant probablement sur la proximité des Ateliers et du théâtre de l'Antidote.

Le Château de Servières, qui est en premier lieu un centre social, a lui aussi créé un espace d'exposition pour l'art contemporain excentré : dans les quartiers nord de Marseille. En plus du désir de montrer de l'art contemporain, les objectifs sont pédagogiques et sociaux, la proximité recherchée est celle des gens du quartier et non celle du milieu de l'art. Le choix du quartier répond à la volonté d'amener de l'art contemporain là où il n'y en a pas.

C'est aussi la volonté des responsables de l'arthothèque Antonin Artaud, qui a été créée au sein d'un lycée, dans le 13^e arrondissement de la ville, afin de sensibiliser lycéens et enseignants à la création contemporaine.

D'autres lieux excentrés peuvent encore être cités : les anciens abattoirs de Marseille, dont les locaux désaffectés regroupent diverses associations d'artistes (Casa Factori, Léopard Plastic, etc.), des ateliers, et proposent ponctuellement des expositions ; le musée du Point de vue, situé « *au lieu dit le Belvédère, sur l'autoroute du Littoral A55*³³² », un espace d'exposition dont le sujet d'exposition est le point de vue et qui organise régulièrement des événements ; l'école supérieure des beaux-arts de Marseille propose ponctuellement des expositions ; le musée Borély, en attendant d'être transformé en musée d'accueil des expositions ; etc.

Tous ces lieux, disséminés dans la ville, sont l'occasion de mesurer la carence artistique et culturelle de certains quartiers, mais surtout par opposition font apparaître la notion de circuit de l'art : l'art est dispatché dans la ville, mais la scène artistique est loin d'être désordonnée ; le choix d'un territoire ou d'un quartier pour implanter un lieu de diffusion suit une logique qu'il est possible de repérer. Trois arguments semblent pouvoir expliquer l'organisation de la scène artistique et sa répartition dans l'espace urbain : l'argument historique et artistique, l'argument politique, l'argument économique. L'histoire et la vitalité artistique d'un quartier créent un environnement favorable à la création de lieux, les lieux bénéficient de l'aura des autres et s'insèrent dans un parcours existant. La politique culturelle tente de créer cet environnement, à travers la création et l'implantation de lieux institutionnels et à travers le soutien aux initiatives privées ou associatives. La réalité économique de la ville, en crise, offre elle aussi des possibilités, permettant d'investir et de réhabiliter culturellement des lieux précédemment voués à l'industrie. Ces trois arguments façonnent la scène artistique, ils orientent les choix des galeristes et responsables de lieux d'exposition, mais sans que cela soit nécessairement réfléchi et anticipé. Pourtant, cette réalité d'un hyper-centre artistique et culturel est intégrée et assimilée, elle semble aller de soi, et certains acteurs de la scène artistique et/ou amateurs s'en font l'écho, en déplorant le fait que le Mac soit si éloigné et en souhaitant le retour de l'école supérieure des beaux-arts au centre-ville, par exemple.

L'inscription des lieux dans l'espace urbain et la réalité de ces territoires de l'art sont spécifiques à la scène artistique locale, il existe dans la ville des rues jalonnées d'espaces d'exposition, des parcours qui mènent l'amateur de lieux en lieux, d'expositions en expositions révélant la richesse et la diversité de la création contemporaine à Marseille. Deux problèmes liés l'un à l'autre se posent

toutefois, qui viennent contrebalancer cette présentation « idyllique » de la scène marseillaise : le premier concerne le manque de visibilité de ces lieux, qui ne sont repérables que si on les connaît ou si l'on est muni de leur adresse et d'un plan de Marseille ; le second concerne le manque de médiatisation, du fait qu'aucune revue spécialisée n'existe sur les arts visuels contemporains. Cet envers du décor fait l'objet d'une analyse plus approfondie en fin d'article.

Galleries, institutions, associations, etc. : pluralité des lieux, pluralité des statuts (sous-titre)

À travers la description des territoires de l'art de nombreux lieux ont été cités : galeries, musées, associations, institutions, sans que qu'ils soient décrits. Quels sont ces lieux ? Quel est leur statut ? Qui les dirige ? Quels sont leurs modes de fonctionnement et leurs objectifs ? Multiples et divers, les lieux se différencient les uns des autres tout d'abord en fonction de leurs statuts, ensuite en fonction de leurs engagements esthétiques, et enfin en fonction de leur notoriété sur la scène artistique.

Les lieux institutionnels (sous-sous-titre)

Ce premier type de lieux regroupe un ensemble d'espaces de diffusion qui ont en commun de dépendre financièrement et logistiquement des pouvoirs publics. Ils sont administrés par des institutions locales, régionales ou nationales.

Les musées constituent un premier ensemble, ils dépendent de la ville. À Marseille, tous les types de musées, des plus populaires (musée de la Moto) aux plus savants (musée d'Art contemporain), sont représentés, sans qu'aucun pourtant ne soit reconnu par la Réunion des musées nationaux. Les musées consacrés à l'art contemporain sont jusque dans les années 90, le musée Cantini et le Centre de la Vieille-Charité. Dans les années 90, la scène de l'art s'est enrichie de nouveaux musées. Le préau des Accoules en 1991, le musée de la Mode en 1993 et le musée d'Art contemporain baptisé : Mac, les galeries contemporaines des musées de Marseille, en 1994. Le musée de la mode, bien que la majorité de ses expositions soient consacrée au thème de la mode, tisse des liens avec les arts visuels contemporains, en organisant des expositions en partenariat avec le Mac, ou le musée Warhol par exemple. D'autres institutions ou para-institutions existent à Marseille qui proposent des expositions et offrent une alternative aux musées. Ce sont les Ateliers d'artistes, une structure gérée par l'office municipal de la Culture³³³, ils sont actuellement dirigés par T. Ollat. Dans l'espace d'exposition, s'alternent la présentation d'artistes marseillais, d'artistes étrangers, d'expositions thématiques (par exemple l'exposition organisée par Havam en 1996, sur le thème des associations d'artistes à Marseille), ou pédagogiques (exposition de travaux d'enfants en 1997). Parmi ces lieux liés à l'institution, il y a la galerie de l'école supérieure des beaux-arts de Marseille. Excentrée depuis 1969 sur le campus de Luminy, l'école s'est dotée en 1989 (sous la direction de Georges Touzenis) d'une vitrine au centre ville en créant sa propre galerie. Les expositions sont consacrées aux étudiants diplômés, aux enseignants/artistes de l'école, mais également à d'autres artistes marseillais, français ou étrangers.

Une autre institution doit être signalée, qui dépend de la Région : le Frac³³⁴. Le Frac acquiert en 1987, un espace de réserve et d'exposition. Espace d'exposition à part entière, la galerie du Frac Paca, fonctionne comme une galerie en exposant les artistes de la collection ou en accueillant des projets d'artistes.

Enfin, Marseille dispose d'un centre d'art, une institution qui dépend du ministère de la Culture : le Cirva³³⁵. Mais ce lieu est principalement tourné vers la création et ne dispose pas d'espace d'exposition. La diffusion se fait à travers d'autres lieux, comme le Centre de la Vieille-Charité, qui propose en 1997 une exposition : *Cirva, le verre, Dix ans de création à Marseille*.

³³³ Créée en 1976, l'office municipal de la Culture est une association loi 1901, cf. l'article sur la politique culturelle pour plus de détail sur la création de cette structure.

³³⁴ Créés en 1982, dans le cadre de nouvelle politique de décentralisation, les vingt-trois fonds régionaux d'art contemporain de France collectionnent et diffusent des œuvres d'artistes vivants. Voir l'article d'Angélique Schaller.

³³⁵ Centre international de recherche sur la création et le verre, installé à Marseille en 1986.

³³¹ Cf. l'article sur les musées qui explique plus en détail la création du Mac.

³³² Site Internet du musée : <http://home.worldnet.fr/chaudoir.htm>

Les lieux de type institutionnel sont donc nombreux et statutairement différents. Certains disposent de structures souples et facilement adaptables à la création contemporaine et à des propositions innovantes : c'est le cas de la galerie de l'École et des Ateliers d'artistes ; d'autres doivent répondre à des attentes et à des contraintes spécifiques : c'est le cas des musées et du Frac, qui jouent un rôle de conservateur du patrimoine, vivant ou non. Dans un cas comme dans l'autre, ces structures sont spécifiques sur la scène de l'art, car elles ne sont pas soumises aux contraintes du marché. Leur budget de fonctionnement est acquis, elles proposent des expositions et des œuvres « à voir ».

Les lieux privés, les lieux marchands (sous-sous-titre)

Laissant de côté les galeries consacrées à un art plus traditionnel ou plus régionaliste (galerie Jouvène, galerie Lacydon, galerie du Pharo, galerie Stammegna, etc.), à Marseille, seuls quelques lieux répondent aux critères statutaires propres aux galeries privées à caractère marchand³³⁶.

Trois galeries marchandes, gérées par des galeristes (et non des artistes), ayant pour point commun de diffuser et vendre de l'art contemporain, se distinguent à Marseille dans les années 90. Chacune, en revanche, manifeste un engagement esthétique, un (des) statut(s) différent(s). Les plus représentatives, par leur longévité et leur notoriété, sont les galeries Athanor et Pailhas. La troisième, aujourd'hui disparue, est la galerie de Marseille³³⁷. Les galeries Athanor et Pailhas sont considérées et reconnues comme les deux principales galeries d'art contemporain à Marseille. Leur histoire est entièrement liée à la personnalité de leurs responsables : Jean-Pierre Alis et Roger Pailhas. Chacune de ces galeries s'est spécialisée dans un créneau artistique. Ainsi, la galerie Athanor présente essentiellement des artistes reconnus sur la scène locale et régionale, et consacre régulièrement des expositions aux jeunes artistes marseillais. Athanor constitue l'un des lieux les plus représentatifs à Marseille par sa longévité et sa réserve, représentative de la création locale de ces trente dernières années. La galerie Pailhas présente des artistes de renommée nationale et internationale, inscrits dans le courant labellisé de l'art contemporain international, elle est représentative d'un mode de fonctionnement proche de celui des grandes galeries parisiennes, et participe à plusieurs des grandes foires d'art contemporain (Bâle, l'Arco, Chicago, la Fiac entre autres)³³⁸. La galerie de Marseille vient compléter ce panorama en 1991, Nina Rodrigues-Ély et Juliette Hini proposent des artistes français, renommés et reconnus sur la scène parisienne, comme Combas par exemple. La galerie de Marseille est ainsi un des relais des galeries parisiennes en province. Si cette galerie a su trouver un créneau et proposer des artistes et des œuvres encore peu montrés à Marseille, si elle remplit ainsi sa mission de diffusion, économiquement elle ne réalise pas ses objectifs et se trouve contrainte de fermer ses portes en 1996.

D'autres galeries doivent pourtant être signalées, bien qu'elle se consacrent à des courants moins pointus, à des artistes moins « avant-gardistes » et reconnus à l'échelle locale et régionale : les galeries Sordini (créée en 1986) et Serero (créée en 1989) sont exclusivement privées, et font figure d'exception sur la scène locale, parce qu'elles existent depuis plus de dix ans, et si les œuvres et artistes qu'elles défendent sont de moindre envergure, leurs responsables ont su fidéliser un public, attirer une clientèle et assurer ainsi leur viabilité.

Les lieux associatifs et les galeries associatives (sous-sous-titre)

Dès la fin des années 80, on observe une recrudescence du nombre des associations³³⁹. Le phénomène associatif qui explose dans les années 80 représente une nouvelle alternative pour la diffusion des arts visuels contemporains, qui sont dès lors montrés dans des espaces plus souples, aux contraintes différentes de celles des institutions et des galeries privées. Pour la plupart, les galeries associatives dépendent financièrement des pouvoirs publics (rarement de ressources privées), mais contrairement aux institutions, qui ont une mission de service public qui les oblige au

respect d'un cahier des charges, elles sont totalement libres dans leur politique d'exposition et dans leurs choix esthétiques. Ces lieux sont de loin les plus nombreux à Marseille.

On distingue premièrement les galeries associatives, qui fonctionnent sur le modèle décrit pour les galeries privées, avec un galeriste (qui n'est pas artiste), une programmation spécifique (c'est-à-dire un engagement esthétique ou un groupe d'artistes privilégiés), mais leur statut est exclusivement associatif, et par conséquent *a priori* à but non lucratif. En réalité la législation des associations a dû s'adapter aux évolutions et à la multiplication des formes associatives, et les galeries associatives sont autorisées à vendre, mais ne peuvent dépasser un certain seuil en ce qui concerne leur chiffre d'affaire.

Parmi les plus spécifiques, sur la scène de l'art : la galerie du Tableau de Bernard Plasse. Elle inaugure en 1990, à Marseille, un nouveau mode d'accrochage : un tableau par semaine³⁴⁰. La galerie est commerciale au départ, mais elle se transforme rapidement en association : Diem Perdidi, en 1991, et se consacre « à la promotion de l'art contemporain essentiellement issu de Marseille (...). La plupart des artistes présentés à la galerie du Tableau sont des jeunes artistes ne pouvant prétendre cotiser à la Maison des artistes³⁴¹ ». Lieu de passage incontournable, notamment le lundi, jour du vernissage hebdomadaire, ce lieu d'exposition permet aux amateurs de découvrir, redécouvrir sans cesse des artistes jeunes ou moins jeunes, marseillais ou étrangers. La galerie Meyer, ouverte en 1993, est elle aussi représentative des galeries associatives. Jean-François Meyer offre son espace à de nombreux artistes et principalement aux artistes locaux et aux jeunes artistes. Lieux de passage aussi bien pour professionnels, les artistes que les amateurs, dans un roman il évoque la difficulté d'être galeriste, et l'intérêt du statut associatif : « *Tout ceci [les expositions] me coûte d'ailleurs fort cher. (...) Heureusement que les subsides publics grappillés çà et là auprès d'institutions charitables – quoique opportunistes – me permettent malgré tout de surseoir à ce manque éternel de fonds, que je tâche de pallier également par une frénésie marchande, pas toujours récompensée* ».

Viennent ensuite, les associations d'artistes qui proposent, elles aussi, des espaces de diffusion. La différence essentielle réside dans le fait qu'elles sont créées et dirigées par les artistes eux-mêmes. En plus de leur travail de création, ils engagent un travail de diffusion. Ces associations sont nombreuses et dynamiques, et cela a été montré dans diverses recherches, c'est une spécificité marseillaise³⁴². Certaines se démarquent par leur longévité, la régularité de leurs expositions, et par une professionnalisation plus marquée, et figurent parmi les lieux les plus représentatifs et emblématiques de l'art contemporain sur la scène marseillaise.

Interface / MMM, créée en 1987, est la galerie d'un artiste. Joël Yvon, artiste et galeriste, se partage entre ces deux rôles et parfois les fait fusionner. En créant sa galerie, il réalise deux objectifs. Le premier est personnel : pour pallier des difficultés inhérentes au métier de créateur, Joël Yvon devient galeriste : « *Je suis un artiste qui s'est déplacé dans sa pratique*³⁴³ » ; le second est esthétique : « *En fait, ce que je fais à Interface / MMM, je le fais comme si c'était une œuvre (...). Je n'ai pas une approche de programmeur, ni d'institutionnel, ni de directeur de lieu*³⁴⁴. » Son lieu se situe aujourd'hui au cœur du Panier, et sa programmation mêle les différentes formes contemporaines de l'art (performances, vidéos, œuvres sonores).

Porte Avion, est un autre exemple. Cette galerie est créée en 1987 par des artistes, Jean-Jacques Le Berre et Marc Roudier. Si dans un premier temps les artistes créent le lieu pour diffuser leur travail, « *après plusieurs expériences décevantes (...) pour éviter certains blocages (...), ils ont très simplement décidé de se prendre en charge*³⁴⁵ ».

³³⁶ Voir l'article sur les galeries co-écrit avec Florence Mazzella.

³³⁷ Une remarque s'impose : si ces galeries sont privées, chacune dispose en parallèle d'une association (Athanor pour Athanor, l'Arca pour Pailhas, Marseille Transfert pour la galerie de Marseille), qui leur permet de faire des demandes de subventions.

³³⁸ Il s'agit ici de décrire brièvement ces lieux, mais il va de soi que J.-P. Alis réalise également des expositions d'artistes de grande renommée comme Viallat et R. Pailhas de jeunes artistes marseillais comme Stauth et Queyrel.

³³⁹ Voir l'article d'Angélique Schaller sur les associations.

³⁴⁰ Le tableau est exposé en vitrine, l'espace extrêmement réduit de la galerie ne permettant pas d'autres possibilités d'accrochage. Aujourd'hui, les murs ont été renouvelés et le lieu peut accueillir une ou deux œuvres supplémentaires.

³⁴¹ Source : B. Plasse, entretien, 1998.

³⁴² Cf. l'article d'Angélique Schaller et Claire Ayard sur les associations.

³⁴³ Source : « Le monstreur », *Taktik*, n° 154, 16 octobre 1991.

³⁴⁴ Source : « Interface-à-face », *Taktik*, n° 332, 4-11 octobre 1995.

³⁴⁵ Source : « "Porte Avion" : un espace original, des artistes autonomes », *Le Provençal*, 5 mars 1988.

D'autres associations d'artistes, plus récentes, ont également fait leurs preuves. Astérides créée en 1992 s'est installée à la Friche. Portée par des créateurs marseillais (Gilles Barbier, Sandrine Raquin, etc.) l'association est à la fois un lieu de création et de diffusion. Depuis bientôt huit ans Astérides accueille des artistes dans six ateliers, réalise des expositions dans les locaux désaffectés, produit des catalogues, édite des multiples afin d'impulser un marché de l'art, etc. SMP (Sol, Mur, Plafond) est plus récente, créé en 1994, « *cet espace d'exposition est pris en charge par ses quatre membres fondateurs artistes : Jean-Paul Berrenger, Ingrid Hochschoner, Stéphane Magat et Geraldine Pastor Lloret. Il est le lieu de leur engagement dans la promotion de toutes formes contemporaines d'art. Loin ou tout à côté (c'est selon) des filtres politico-économiques que sont les critiques, galeries et commissaires d'expositions publics, SMP est un lieu d'expérimentation et de création faisant une place bien différente aux artistes invités et à leurs travaux*³⁴⁶ ». SMP, en plus de la programmation régulière d'expositions dans l'espace de la rue Consolat, dispose d'un site Internet, et engage les visiteurs vers le nouvel espace virtuel de l'art via le Web. Tohu Bohu créée en juin 1995 par Denis Prunier et Olivier Turpin, deux jeunes artistes propose un fonctionnement original et joue sur la tradition des expositions dans les appartements, et privilégie l'événementiel. Dix fois par an et durant un week-end, ils visitent leur atelier-appartement, pour exposer des artistes.

Ces quelques exemples d'espaces d'exposition, créés à l'initiative des artistes, montrent la diversité des lieux qui s'offrent au public et la diversité des engagements esthétiques. Le renouvellement est continu et de nouveaux espaces se créent, on peut repérer parmi ceux qui ont une activité régulière, RLBQ et L'Apocope, qui multiplient les interventions en collaboration avec d'autres lieux, Le Bureau des compétences et des désirs, qui a développé de nombreux projets à Marseille et à l'extérieur de Marseille, ou encore Triangle qui développe des échanges et propose des expositions à la Friche.

Les associations qui diffusent l'art sont parfois à caractère social. Ni galeriste ni artiste, les responsables qui créent ces lieux révèlent d'autres motivations. Le Radeau, Art et développement, le Château de Servières, La Compagnie sont des associations de diffusion de l'art contemporain, qui ont des préoccupations sociales. De fait, ces lieux s'adressent par leur programmation aux publics initiés, mais également à d'autres publics, qui *a priori* ne s'intéressent pas à l'art contemporain. Chacune de ces associations repose sur une volonté de lier l'art et le social, mais chacune dans une perspective différente.

Le Château de Servières, qui a fêté ses dix ans d'existence, est le plus représentatif par sa longévité et sa renommée. Les responsables ont réussi le pari de tisser des liens entre l'art contemporain et les gens du quartier, alliant et mêlant préoccupations sociales et esthétiques sans jamais faire de concessions, ni d'un côté ni de l'autre. Située dans le centre social, la galerie expose des œuvres contemporaines, d'artistes locaux, français ou étrangers.

Enfin, les associations éducatives et pédagogiques, créées au sein de lycées ou collèges proposent, elles aussi, des espaces de diffusion. L'Artothèque Antonin Artaud, le Passage de l'art, la galerie du collège Gaston Defferre, sont parmi les multiples lieux pédagogiques qui se sont intéressées à l'art, et qui ont créé des lieux et mis en place des projets pédagogiques d'envergure³⁴⁷.

Mais depuis plus de dix ans, c'est l'Artothèque Antonin Artaud créée en 1988, à l'initiative d'enseignants, qui fait office de modèle. Geneviève Couraud, professeur, amateur d'art, impliquée culturellement et politiquement dans sa ville, a permis à l'Artothèque de se développer et surtout d'être reconnue sur la scène artistique locale. L'Artothèque est aujourd'hui connue et reconnue pour la qualité des artistes exposés et pour sa ligne d'édition, les Cahiers de l'Artothèque. Chaque exposition est l'occasion pour les lycéens de découvrir et d'interviewer un artiste souvent de Marseille ou de la région.

Le Passage de l'art créé en 1992 à l'initiative de Lyse Madar, vient relayer le travail pédagogique amorcé dix ans plus tôt par l'Artothèque, et organise des expositions en partenariat avec la galerie

Athanor, ou des manifestations de plus grande envergure, comme *L'art renouvelle le lycée et la ville* : « *Cet événement est une démarche culturelle. La volonté de Lyse Madar est de révéler l'art contemporain à un jeune public non initié, mais avide de connaissance*³⁴⁸. »

Le statut associatif est une solution bien exploitée et idéale pour la diffusion et la promotion de l'art contemporain. Artistes, galeristes, enseignants y découvrent la possibilité d'ouvrir une galerie, sans avoir les contraintes financières et administratives liées au statut commercial et privé. Ce foisonnement associatif s'explique pour les artistes-diffuseurs de manière assez pragmatique : « *La majorité est constituée de créateurs ayant adopté ce statut afin de dialoguer avec l'institution qui ne reconnaît pas l'individu comme interlocuteur*³⁴⁹. » L'association est alors parfois une solution palliative aux problèmes que les artistes rencontrent dans la diffusion de leur travail. Pour les autres, les raisons sont directement liées aux objectifs, pédagogiques ou sociaux, qui appellent cette forme de regroupement suffisamment souple et en même temps fédératrice et réglementée. Les nombreux artistes qui travaillent à Marseille sont sollicités par ces lieux qui souvent privilégient la création locale et offrent une alternative aux musées, aux lieux institutionnels et aux galeries.

Les lieux pluridisciplinaires (sous-sous-titre)

D'autres lieux sont créés dans les années 90, et proposent des espaces de grande envergure voués entre autre à la diffusion des arts visuels contemporains.

Certains, comme le Cargo créé en 1995³⁵⁰, proposent une formule nouvelle à Marseille : la création d'un espace de diffusion pluridisciplinaire (arts visuels, concerts, soirées techno, entre autres). Recourant aux aides de la ville et engageant un partenariat avec le département, utilisant les contrats attractifs et économiques que représentent les contrats emploi solidarité, le Cargo a pu rénover un espace immense rue Grignan et s'est doté d'un personnel compétent et motivé. À travers ce lieu, les artistes de Lézard Plastic Production (installés aux Abattoirs) rejoignent le centre ville et systématisent leurs propositions en se positionnant comme un centre d'art pluridisciplinaire. Cargo, contrairement à des lieux qualifiés d'underground, s'est situé résolument sur la scène médiatique de l'art : « *On n'est plus aux abattoirs et le professionnalisme teinte tout cela d'une rigueur que laissait présager la liste des sponsors et partenaires*³⁵¹ », « *avec ces 900 m², ils seront les plus grands espaces non institutionnels consacrés aux arts plastiques et aux arts contemporains de la ville*³⁵² ». Disposant d'un bar, d'une boutique, le Cargo devait à court terme générer ses propres fonds. Le projet de départ vaste et ambitieux, qui va dans le sens d'une « rentabilisation de l'art », amène quelques années après un bilan mitigé. Si certaines expositions ont marqué Marseille (Nam June Paik ou Marie Ducaté), les difficultés économiques ont obligé le lieu à fermer ses portes.

Autre lieu, aux projets aussi ambitieux et diversifiés, la Friche de la Belle de Mai. Investie en 1990-1991, inaugurée officiellement en 1992, cette ancienne manufacture offre des expositions, des concerts, des colloques. L'espace se partage entre « *plasticiens, musiciens (le groupe IAM y a son studio), des architectes, des chorégraphes (Georges Appaix, le groupe Dune), des éditeurs, le journal underground Taktik, une radio locale, Grenouille, et un restaurateur* » et il a un objectif : « *"faire ici ce qu'on ne fait pas ailleurs" dit Foulquié*³⁵³ ». Plusieurs associations de plasticiens : Art'm, Arts Studio, Astérides, Ornic'Art, le Dernier Cri, Triangle France, y travaillent et certaines d'entre elles y organisent des expositions, des échanges avec des artistes étrangers. En 1998, la ville de Marseille intègre le développement de la Friche dans ses grands projets structurants, la Friche est présentée comme un projet-phare, le pilier culturel : « *Sur le périmètre d'Euroméditerranée, la plus grande opération française d'aménagement urbain et de développement économique, un pôle de production artistique, de développement culturel et économique se réapproprie les anciennes manufactures de tabacs : la Friche de la Belle de Mai*³⁵⁴. »

³⁴⁸ Source : « L'art renouvelle le Lycée et la ville », *Taktik*, n° 452, 6-13 mai 1998.

³⁴⁹ Source : « La confusion comme méthode », *La Marseillaise*, 9 mai 1997.

³⁵⁰ Fermé en 1999.

³⁵¹ Source : « Cargo : e la nave va... », *Art jonction, Le journal*, n° 3, octobre-décembre 1995.

³⁵² Source : « Le Cargo qui veut déboucher le vieux port », *Taktik*, n° 330, 20-27 septembre 1995.

³⁵³ Source : « Feu d'artifice à Marseille », *Le Point*, n° 1160, 10 décembre 1994.

³⁵⁴ Site Internet de la mairie de Marseille :

<http://www.mairie-marseille.fr/scultur/pages/francais/accueil.htm>

³⁴⁶ Source : site Internet de SMP, <http://services.worldnet.net/stemagat/>

³⁴⁷ « L'art renouvelle le lycée », à l'initiative du Passage de l'art, propose en 1998 plusieurs expositions d'artistes dans des lycées marseillais. Manifestation reconduite chaque année, est aussi l'occasion d'organiser des rencontres et débats autour de l'art contemporain.

Les lieux liés à l'entreprise (sous-sous-titre)

L'Espace Écureuil, Vacances bleues, Brenet Nicolai, sont des entreprises qui développent des activités de mécénat et qui réalisent ponctuellement des expositions d'art contemporain. L'Espace Écureuil est une véritable galerie dans son mode de fonctionnement, et dépend de la Caisse d'épargne. L'Espace Écureuil développe une politique active de diffusion et de promotion de l'art contemporain à travers des expositions, un programme de conférences sur l'art, des ventes aux enchères au profit de causes sociales.

Avec une démarche différente, Vacances bleues, une société de voyages spécialisée pour les personnes retraitées, s'est attachée les services d'une critique d'art, Nicole Baschet, dont la mission consiste à élaborer une collection d'art contemporain et parallèlement à offrir au personnel en premier lieu et ensuite aux vacanciers une initiation à l'art contemporain.

Ces lieux, aux objectifs diversifiés, constituent encore une alternative pour les artistes, qui y trouvent de nouveaux espaces de diffusion et pour les publics qui y trouvent des espaces de visites supplémentaires.

Les inclassables (sous-sous-titre)

Enfin, à Marseille il existe des lieux de l'art inclassables, car non attachés à un lieu spatial, matériel : les murs de la ville, l'espace urbain d'une manière générale sont régulièrement investis. Casa factori, par exemple, offre aux citoyens « une image pour rien, juste un cadeau (...), un regard différent, une surprise, un arrêt, un détour, une rencontre », et propose une alternative « aux images commerciales (achetez...), informatives (sachez que...), incitatives (votez pour...) »³⁵⁵, qui font que notre environnement est visuellement surchargé, saturé de communication. Leur proposition est une revue murale, appelé *Numéro*, qui suit la ligne du bus 70. L'art est sur les murs, à la portée du regard de n'importe quel passant.

Les Poulpes anonymes offrent aux artistes, « qui peinent à trouver un espace d'expression en dehors des revues cérébrales ou des usuels Mickey de service »³⁵⁶, un nouvel espace de création et de diffusion : le téléphone. C'est un rapport à l'art réellement nouveau qui est engagé. La réception n'est plus visuelle mais auditive, la démarche ne consiste plus à visiter mais à téléphoner. Autre inclassable : Vidéochroniques, qui assure la promotion et la diffusion de l'art vidéo depuis plus de dix ans. Sédentarisé quelques années au Centre de la Vieille-Charité, aujourd'hui Vidéochroniques est installée à la Friche et expose dans différents lieux (Ateliers d'artistes du boulevard Boisson, galerie de l'École, etc.). Plus récemment est né le musée du Point de vue, situé sur un promontoire, « au lieu dit le Belvédère, sur l'autoroute du Littoral A55 »³⁵⁷, il a été évoqué comme l'un des lieux excentrés, ce musée en plein air expose tout simplement Marseille, la ville, le paysage.

Et tous les autres...(sous-sous-titre)

Tous les lieux abordés jusqu'ici se consacrent pleinement à la diffusion des arts visuels contemporains à Marseille. D'autres encore peuvent être cités. Moins spécifiques, ils ne sont pas consacrés exclusivement aux arts visuels contemporains, ponctuellement, en parallèle à d'autres activités, ces lieux diffusent de l'art contemporain. On peut répertorier, entre autres : les lieux appartenant à la ville ou à l'État et investis occasionnellement par des expositions (la tour du Roy René, le château Borély) ; les théâtres (la Minoterie, le Chocolat théâtre) ; les cafés et restaurants (le café Parisien, le restaurant Mosaïc, le salon de thé/restaurant Chez Benjamin) ; les librairies et disquaires (la Fnac consacre systématiquement un espace mural à une exposition de photographies, les Arcenaux³⁵⁸) ; les mairies de secteur ; les centres culturels de quartier, le Goethe Institut (fermé en 1998) ; les Docks de la Joliette ; etc.

Diversité et pluralité, richesse ou confusion (sous-titre)

Pour conclure, la scène de l'art, celle à laquelle se trouvent confrontés les publics, se caractérise à Marseille par un foisonnement et un renouvellement des lieux de diffusion. Le caractère parfois éphémère de certaines aventures artistiques est ici largement compensé par une vitalité et un renouvellement perpétuel. Les notions de rapsodie, d'accumulation, sont récurrentes. Par ailleurs, la politique culturelle a su embrayer et s'adapter à la situation locale, le tissu associatif et son subventionnement public en sont une illustration. Si le foisonnement et la diversité sont manifestes, en filigrane de cette présentation « tous azimuts », il apparaît pourtant que les lieux et les propositions sont loin d'être équivalents. Il est intéressant d'étayer la description et de faire ressortir la hiérarchie des lieux de diffusion de l'art, afin de montrer que si potentiellement l'ensemble des lieux et des propositions décrites sont accessibles aux publics, dans les faits, la probabilité d'être confronté à certains lieux et à certaines propositions est faible si l'on ne fait pas partie du cercle des initiés. Ainsi, certaines associations ressemblent plus à des clubs privés, tandis que certains musées concernent « le tout public ». Bien que l'art soit presque partout dans la ville, il existe un « réseau de sociabilité »³⁵⁹ de l'art sur la scène artistique marseillaise, c'est-à-dire un circuit qui s'organise autour de quelques lieux et de quelques personnalités. Et, « de prime abord ce réseau se laisse mal apercevoir, il n'est pas visible immédiatement. La difficulté est alors de le délimiter, de remonter la filière de ses interactions, et de le cerner en fonction de l'information qui y circule »³⁶⁰.

À travers le discours des professionnels de l'art et des amateurs c'est une autre représentation de la scène de l'art, qui émerge et qui, à l'inverse de celle proposée, repose sur quelques lieux connus et reconnus comme des hauts lieux de l'art contemporain. C'est alors deux réalités (deux niveaux aussi) de la scène artistique locale qui émergent : la première, élargie à l'ensemble des lieux et des acteurs de l'art, comme cela a été proposé ; la seconde, restreinte à quelques lieux et à quelques personnalités médiatisés par les acteurs influents du milieu de l'art – principalement les artistes et les galeristes – et reconnus comme tels par le milieu de l'art et par les revues spécialisées. Ainsi, lorsqu'on parle de l'art contemporain à Marseille, sont écartées de fait les galeries d'art provençal ou régional, mais également certaines galeries associatives, certaines associations d'artistes, qui, bien que présentant parfois les mêmes artistes, sont considérées comme non spécifiquement contemporaines. La scène de l'art contemporain à Marseille, vue sous cet angle, révèle plusieurs niveaux : il y a des lieux reconnus par l'ensemble du milieu de l'art (artistes, galeristes, amateurs, etc.) et qualifiés de lieux professionnels et voués à l'art contemporain dans le sens défini en début d'article, ce sont principalement la galerie Pailhas, la galerie Athanor, le Mac, Porte Avion, Interface, les Ateliers d'artistes, la galerie de l'école, le Frac, le musée Cantini et le Centre de la Vieille Charité ; viennent ensuite d'autres lieux, qui sont perçus comme des lieux plus alternatifs et/ou underground, ce sont la galerie Meyer et la galerie du Tableau par exemple et ensuite d'une manière générale les associations de jeunes artistes comme l'Apocope, Rlbq, Smp ou Tohu Bohu ou encore les galeries associatives comme Servières ou l'artothèque Antonin Artaud ; enfin d'autres lieux sont écartés du réseau « art contemporain », parce qu'ils se consacrent à des artistes actuels, dont le travail est plus diversifié, plus proche de la peinture figurative, de l'art singulier ou de l'art africain, ce sont par exemple les galeries galerie Sordini et Serero. D'autres encore existent, moins connues, elles défendent d'autres formes artistiques (le verre et la céramique pour la galerie Hyaline, l'artisanat d'art pour la galerie Marquage, la peinture provençale pour de nombreuses autres). Ces différents réseaux fondent la spécificité de la scène artistique marseillaise, et lui donnent sa richesse et sa densité. En revanche, par manque de cohérence et de médiatisation et peut-être aussi parce que les acteurs de l'art, et notamment les galeristes, sont plus dans un travail individuel que collectif, la richesse cède souvent le pas à la confusion. De multiples événements ont lieu, parfois en même temps, certains passent inaperçus, d'autres ont plus d'échos qu'ils ne devraient. Ainsi, si la diversité des lieux de diffusion est manifeste, la renommée des lieux et des propositions artistiques est distribuée de manière inégale, et tend vers un nivellement plus que vers une mise en concurrence des différents lieux. Nivellement accentué par l'agenda *In Situ* qui ne

³⁵⁵ Source : « Afficher, c'est résister », *Taktik*, n° 296, 14-21 décembre 1996.

³⁵⁶ Source : « La nuit du poulpe », *Taktik*, n° 390, 18-25 décembre 1996.

³⁵⁷ Site Internet du musée : <http://home.worldnet.fr/chaudoir.htm>

³⁵⁸ Chaque année Les Arcenaux accueille Baz'Art, un supermarché de l'art contemporain, ce nouveau mode de diffusion se concrétise en 1994 à Marseille. L'objectif est d'allier diffusion et vente, objectif rendu possible par les prix modérés des œuvres présentées.

³⁵⁹ Expression empruntée à Amphoux P., Ducret A., « La mémoire des lieux », *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIX, 1985.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 200.

permet pas de distinguer les lieux et de se faire une idée de ce qui y est exposé, par l'absence d'articles critiques, qui créent, au mieux, une certaine confusion pour ceux qui ont déjà la démarche de s'intéresser à l'art, mais d'une manière générale qui induisent une indifférence et une méconnaissance des lieux d'expositions et une absence de visibilité de l'art contemporain à Marseille.

Les territoires de l'art dont il a été question dans cet article, s'ils sont connus des professionnels, des initiés, échappent aux non-initiés, et à plus forte raison aux amateurs non-Marseillais de passage dans la ville. Dans la pratique, il est plus simplement difficile de repérer ces lieux dans la ville, parce qu'il n'existe pas – ou plutôt plus³⁶¹ – de document de diffusion efficace et visuel pour informer les amateurs d'art, pour les orienter dans la ville, il n'y a pas, non plus de relais médiatique suffisant, à l'échelle de la ville et de la dynamique artistique. Cette carence est d'autant plus préjudiciable, qu'elle crée une certaine confusion face à la multitude des lieux d'exposition. Du Panier à la Friche, des quartiers nord au quartiers sud, l'amateur se retrouve dans des espaces d'exposition différents : si certains lieux ont en commun de partager un territoire, leurs statuts, leurs objectifs et leurs engagements esthétiques sont différents et diversifiés. Les actions et les propositions sont nombreuses et diverses, les situations évoluent rapidement, révélant des mutations plus profondes, qui sont rarement analysées. La scène artistique marseillaise est dans une phase de transition, et comme le dit cet artiste, avant que les choses aient réellement changé, il faut les consigner et les analyser, il faut aussi donner aux publics non initiés la possibilité de connaître et comprendre l'art contemporain : « *Si l'on ne débat pas cette histoire en train de se faire, on aboutit à une sorte de culture virtuelle qui ne se justifie que par auto-proclamation. Marseille a besoin de vraies galeries, d'un organe critique. Les collectionneurs ont besoin d'être formés. Les artistes ont besoin de lieux de débat. J'ai besoin de savoir où je suis, où je peux me positionner... Aujourd'hui je peux le faire facilement par rapport à la situation nationale ou internationale par le biais des revues parisiennes et européennes, mais pas par rapport à Marseille*³⁶². »

Ce qui ressort toutefois de ce travail d'organisation et de description de la scène de l'art, de cet itinéraire des arts visuels à Marseille, c'est sa richesse et son effervescence. Celles-ci créent une véritable dynamique et participent au processus qui voit l'image de Marseille changer. De désert culturel, Marseille est de plus en plus souvent présentée comme ville de la movida ; entre les deux clichés, il existe toute une réalité qui se vit au jour le jour par une multitude d'artistes, de professionnels, d'amateurs d'art et si finalement les arts visuels à Marseille sont bien représentés, parfois là où on s'y attend le moins, si la diversité des lieux et expositions est à même de séduire des publics divers, il reste à le faire (re)connaître.

³⁶¹ Jusqu'en 1997, les Ateliers d'artistes de la ville de Marseille éditait un document : *Via Marseille*, consacrés exclusivement aux arts visuels contemporains, proposant une carte sur laquelle étaient pointés les lieux d'exposition. Ce document a cédé sa place à *In Situ*, un agenda pluridisciplinaire, édité par l'Office de la culture, qui propose pour les arts visuels, un calendrier des expositions, tous types de lieux confondus.

³⁶² Source : entretien avec G. Barbier, propos recueillis par A. Schaller, *La Marseillaise*, 9 mai 1997.

« *Ils collectionnent* », suite : parcours à travers les collections d'art contemporain marseillaises³⁶³ (titre)
Sylvia Girel

« Qu'est-ce qu'une collection, la question peut sembler superflue ou triviale, la collection est une de ces notions qu'il paraît inutile de définir, puisqu'elles sont immédiatement comprises de tous – ce qui revient finalement à dire qu'elle ne prête pas à controverse. Reste que ce consensus est implicite. »

D. Cohen, « Collections, collectionneurs et droit », in *Passions privées*, Paris, Musées de la ville de Paris, 1995, p. 84. (citation d'en tête)

Le discours médiatique sur les collectionneurs marseillais (sous-titre)

Le discours commun sur les collectionneurs marseillais d'art contemporain, alimenté et corroboré par la presse spécialisée et les professionnels de l'art, affirme qu'« on les compterait sur les doigts d'une main ». Marseille serait une ville sans collectionneurs, ce qui, au regard de la richesse de la scène artistique semble paradoxal.

Il est vrai que la question du recensement des collectionneurs pose un problème. Si certains sont connus des galeristes et professionnels de l'art, notamment du fait qu'ils participent à des expositions et médiatisent leur collection, il en existe d'autres qui ne cherchent pas à se faire connaître, « pour des raisons évidentes de discrétion fiscale, mais aussi pas soucieux de préserver la sphère privée³⁶⁴ ». Il est vrai aussi que l'appartenance d'un amateur à la catégorie des collectionneurs dépend de la manière dont est définie la collection : par rapport à un certain nombre d'acquisitions, par rapport à ce que l'amateur déclare être, par rapport à la rareté des œuvres achetées, etc. Dans le cadre de cet article, à l'inverse de Raymonde Moulin qui, dans *Le Marché de la Peinture*³⁶⁵, s'est intéressée exclusivement aux « grands » collectionneurs, ceux qui possèdent plus d'une centaine d'œuvres et qui sont reconnus par l'institution muséale, les grandes galeries, les artistes, ce sont tous les profils collectionneurs qui ont été retenus. Les collectionneurs marseillais ont été choisis pour la diversité de leur pratique et de leur goût, pour la diversité de leur parcours dans le monde de l'art. Une vingtaine d'entre eux ont été interviewés, bien d'autres auraient pu l'être, remettant en cause l'idée selon laquelle il n'y aurait pas de collectionneur à Marseille. Plus que de l'absence de collectionneurs, il semble qu'on puisse parler de méconnaissance.

C'est à travers la presse et le discours ambiant (fait de la mosaïque des points de vue des professionnels, des galeristes, des artistes), ensuite à travers le discours des collectionneurs rencontrés que « l'activité collectionneuse³⁶⁶ » à Marseille est décrite.

Les collectionneurs marseillais à travers la presse et les expositions (sous titre)

Le discours médiatique sur les collectionneurs marseillais peut être mis au jour à travers deux expositions qui, à dix ans d'intervalle, sont consacrées aux collectionneurs locaux. Ces deux expositions, *Ils collectionnent* et *Ils collectionnent, II*, s'inscrivent dans deux époques : le milieu des années 80 et le milieu des années 90 ; elles sont organisées par deux commissaires d'exposition : Germain Viatte et Bernard Blistène qui ont en commun d'avoir dirigé les musées de Marseille ; et enfin elles révèlent deux engagements esthétiques différents, le premier fortement lié à la scène artistique locale et régionale, le second à la scène internationale de l'art. Les deux expositions illustrent les positions et engagements respectifs des deux directeurs des musées, qui ont su s'associer avec les collectionneurs marseillais proches de leur sensibilité et de leurs engagements

³⁶³ *Ils collectionnent* est une reprise de l'intitulé des expositions consacrées aux collectionneurs marseillais en 1985 et 1994

³⁶⁴ Moulin R., « Les collectionneurs d'art contemporain, la confusion des valeurs », *Passions privées*, Paris, Musées de la ville de Paris, 1995, p. 59.

³⁶⁵ Moulin R., *Le Marché de la peinture en France*, Paris Minuit, 1967.

³⁶⁶ *Ibid.*

esthétiques. B. Blistène, à l'occasion de *Passions privées*³⁶⁷, précise : « Certains (...) sont vos complices. Et d'autres ne le seront jamais. C'est une affaire de choix et d'engagement³⁶⁸. »

Les collectionneurs présentés en 1985 sont nombreux (une trentaine), leurs collections éclectiques. G. Viatte « a ainsi réuni une trentaine de collectionneurs aux goûts divers et affirmés³⁶⁹ » ; « de juin à septembre, les cimaises du musée Cantini ont montré un panorama très éclectique et surprenant, allant de Mathieu Verdilhan à Jean-Charles Blais. (...) Passant hardiment des artistes dits régionaux mais de grand talent, tels Chabaud, Mela, Bru, Ceccarelli, à ceux ayant une renommée nationale voire internationale (Matisse, Giacometti, Twombly, Kounellis, Baselitz...), Germain Viatte a su trouver un équilibre évitant à la fois le provincialisme désuet et le parisianisme "branché"³⁷⁰ ». Le directeur des musées à travers ces choix a privilégié la variété, révélant la richesse et la diversité des collections marseillaises, orientées aussi bien vers la création locale, nationale et/ou internationale.

Les collectionneurs présentés en 1994 sont moins nombreux (neuf), et leurs collections sont représentatives d'un engagement esthétique spécifique : « Les partis pris sont clairs : ceux de Josée et Marc Gensollen pour l'art conceptuel, celui de Rudy Ricciotti pour des jeunes artistes, "vulgaires", celui de Francis Solet pour des œuvres graves à résonance mythologique³⁷¹. » Ces collectionneurs sont « les particuliers [qui] s'associaient délibérément aux grands courants de la scène internationale³⁷² ». Le directeur des musées (B. Blistène), le conservateur du Mac (Philippe Vergne) et les collectionneurs sélectionnés se rejoignent dans un engagement esthétique spécifique et représentatif de la création contemporaine « d'avant-garde », consacré à des artistes emblématiques.

Ces deux expositions font donc émerger deux profils de collectionneurs marseillais. Les premiers (1985) ont des « activités collectionneuses » éclectiques et variées, ils inscrivent leur pratique sur la scène locale, ils participent ainsi à la reconnaissance et à la notoriété des artistes locaux et régionaux. Les seconds (1994) – bien que certains continuent d'acquérir les œuvres de jeunes artistes locaux – ont une démarche plus pointue, leur pratique s'inscrit sur la scène artistique internationale (Paris, New York ou Bâle), ils participent à la reconnaissance et à la notoriété d'artistes d'un autre niveau. Les uns participent et soutiennent le marché de l'art local, les autres évoluent sur un autre marché d'envergure nationale ou internationale³⁷³. Il est souvent reproché aux seconds de ne pas participer au marché de l'art local, le fait est que leurs engagements esthétiques n'étant pas défendus et représentés par des galeristes à Marseille, il se tournent vers d'autres scènes artistiques où ils savent pouvoir trouver des œuvres « à leur goût ». Jean-Pierre Alis, qui a suscité de nombreuses vocations de collectionneurs à Marseille, et qui pendant des années a alimenté les collections de certains, évoque régulièrement ce problème ; il déplore le fait que « ceux qui manient des grosses sommes préfèrent généralement aller acheter sur le marché parisien ce qu'ils peuvent d'ailleurs souvent trouver à Marseille. Acteurs du marché de l'art ils veulent jouer sur une scène plus importante que la nôtre », mais il reconnaît qu'« il existe aussi toute une classe de collectionneurs moyens qui eux restent fidèles »³⁷⁴. La pratique d'une collection est évolutive, et si certains restent attachés aux mêmes artistes, les autres se tournent progressivement vers d'autres créateurs et, de fait, se tournent vers d'autres lieux et d'autres marchands.

³⁶⁷ Exposition de collectionneurs français, du 19 décembre 1995 au 24 mars 1996, au musée d'Art moderne de la ville de Paris.

³⁶⁸ Source : « Passions privées au musée d'Art moderne de la ville de Paris », *Le Journal des arts*, n° 20, décembre 1995.

³⁶⁹ Source : *Le Monde*, 6 octobre 1985.

³⁷⁰ Source : « Regard d'un collectionneur », *Mars*, n° 7-8, hivers 1985-1986.

³⁷¹ Source : « Portrait du Mac en jeune homme », *Galerie Magazine*, hors série « Marseille », 1994.

³⁷² Source : « Ils collectionnent, le retour », *Galerie Magazine, art. cit.*

³⁷³ Qui correspond à ce qu'Y. Michaud nomme le marché de l'avant-garde médiatisée dans *L'art contemporain*, La Documentation française, n° 8004, août 1998, p. 61.

³⁷⁴ Source : « Alis ou l'art d'initier l'art contemporain », *La Marseillaise*, références manquantes.

En fait, à travers les discours des professionnels de l'art, il y aurait les collectionneurs qui se tournent vers des artistes confirmés, reconnus et médiatisés pour la qualité et l'originalité de leur travail, parce que leurs moyens le leur permet, et qui par effet de feed-back sont à leur tour reconnus et médiatisés par le milieu de l'art. À l'inverse, il y aurait les autres collectionneurs, qui se tournent vers les galeries locales, les ateliers d'artistes, où ils savent trouver des prix en rapport avec leur revenu, à la recherche du coup de cœur ou de l'artiste à découvrir. D'un côté les « collectionneurs de noms³⁷⁵ », ceux qui privilégient les œuvres « de gens très connus³⁷⁶ », avec parfois en filigrane l'idée que leur pratique est ostentatoire, et de l'autre les découvreurs, qui misent sur des artistes peu connus avec le désir qu'ils le deviennent, considérés comme des passionnés. La presse locale se fait l'écho de ces points de vue et prend position, défendant un profil de collectionneur au détriment de l'autre. C'est le cas du *Méridional*³⁷⁷, qui joue sa carte de quotidien local et se positionne en privilégiant les collectionneurs impliqués sur la scène locale. Le quotidien prend ainsi le contre-pied de l'exposition *Ils collectionnent, II* de 1994, en faisant l'éloge de trois collectionneurs³⁷⁸, non exposés, qui sont « à part dans le circuit habituel marseillais (...), profondément humains et passionnés (...), qui ont décidé d'investir dans l'individu plus que dans la forme³⁷⁹ ». Si l'on prolonge ce point de vue, et qu'on le croise avec les discours qui circulent à Marseille, il y aurait les « grands collectionneurs internationaux », indifférents à ce qui se passe à Marseille et en face, les « petits collectionneurs marseillais », passionnés et méconnus. Si la question de la médiatisation est une réalité, et que les collectionneurs d'artistes d'envergure nationale et internationale sont plus médiatisés, à travers deux exemples, deux couples de collectionneurs marseillais cette caricature des collectionneurs marseillais peut-être nuancée.

Josée et Marc Gensollen, sont parmi les plus représentatifs des « collectionneurs internationaux ». Leur collection est révélatrice d'un engagement esthétique spécifique : « *L'esthétique à laquelle nous sommes sensibles est essentiellement une esthétique de la pensée (...), notre collection porte sur une réflexion, elle est non rétinienne*³⁸⁰ ». Leurs premiers achats remontent à leurs études, ils ont commencé à acheter dans les galeries de Marseille des artistes locaux et régionaux, pour progressivement se tourner vers d'autres artistes, et par conséquent vers d'autres marchés. Aujourd'hui, leur collection est orientée vers des artistes de renommée nationale et internationale (Carl André, Daniel Buren, Dan Graham, On Kawara, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, etc.), et leur confère une reconnaissance et une médiatisation sur la scène nationale (ils ont exposé leurs œuvres pour Passions privées, et sont régulièrement sollicités par la presse spécialisée (Beaux Arts, Galerie Magazine, Le Journal des arts, etc.), et par les musées auxquels ils prêtent leurs œuvres (*Two Viewing Rooms* de Dan Graham est en dépôt au Mac par exemple). Si c'est sur le marché international de l'art que se font la plupart de leurs achats, ils leur arrivent encore d'acheter à Marseille. Leurs œuvres sont choisies avec parcimonie, longtemps à l'avance. Leurs acquisitions sont aujourd'hui orientées vers les installations ou la vidéo, de ce fait elles circulent et ne sont plus destinées à l'espace privé de leur appartement. Ces collectionneurs ont exposé en 1985 sur la demande de G. Viatte et en 1994, sur la demande de B. Blistène. Très impliqués dans la création du nouveau musée d'Art contemporain, ces collectionneurs impulsent et suivent les conférences d'initiation à l'art contemporain, participent à l'Association des amis des musées, organisent des voyages vers des foires d'art contemporain, etc. Si l'on peut leur reprocher de ne pas participer au marché de l'art marseillais, et de ne pas contribuer à la reconnaissance de la création locale, en revanche leur rôle est important, parce qu'en étant reconnus hors Marseille, en ayant développé une collection d'envergure, composée d'œuvres emblématiques, ils jouent un rôle en terme d'image ; et parce qu'en participant à des projets associatifs ou institutionnels, ils ont le désir de communiquer

leur passion et d'initier les amateurs parfois « hermétiques » à une certaine forme de création contemporaine.

À l'opposé, Anne et Henri Sotta sont représentatifs de ces collectionneurs marseillais méconnus, et non moins passionnés. Si quelques articles leur ont été consacrés dans la presse locale, qu'une vidéo a été réalisée par France 3, ils sont peu médiatisés et peu connus des professionnels de l'art eux-mêmes. Ils commencent leur collection à l'âge de la retraite, suite à l'exposition *Ils collectionnent* de 1985, où ils découvrent la richesse de la création locale et régionale : « *Aujourd'hui, leur maison accueille une collection qui dépasse trois cents pièces. (...) La provenance de cette belle collection, contrairement à d'autres, est presque exclusivement marseillaise*³⁸¹. » Les murs de leur maison sont tapissés d'œuvres, chaque parcelle d'espace est investie et les œuvres les plus éclectiques se côtoient, créant une ambiance particulière : « *Cela va à l'infini, c'est prenant et coûteux. (...) C'est finalement une drogue, mais très saine.* » Les œuvres achetées, Bru, Autard, Ceccarelli, Mezzapelle, Morel, Puech, Quilici, Surian, Verbena, Vladimir, Zazzi, entre autres, ont toutes un point commun : elles ont été achetées par passion, parce qu'elles leur plaisaient esthétiquement, visuellement. Leur passion c'est avant tout celle des artistes, avec lesquels ils tissent des liens intimes : « *S'ils sont en difficulté, un de nos achats peut les aider à repartir.* » Ils organisent aussi des expositions et en assurement les frais. Ils ont ainsi pris sous leur aile un peintre, Vladimir, pour lequel ils trouvent des espaces d'exposition et deviennent mécènes³⁸². Ils n'ont jamais revendu, en revanche ils ont agrandi la maison pour accueillir de nouvelles œuvres. Passionnés, découvreurs, ils fréquentent régulièrement les multiples lieux de diffusion de l'art et privilégient l'achat des artistes locaux et régionaux, participant ainsi à leur reconnaissance sur la scène de l'art locale.

Leurs œuvres sont ponctuellement exposées dans le cadre d'expositions organisées par les municipalités d'Allauch et Plan-de-Cuques. De l'art brut à la peinture figurative ou abstraite, leur collection est représentative de la création locale et régionale de ces vingt dernières années, même si aujourd'hui ils se tournent de plus en plus vers l'art brut ou singulier.

Ces deux couples de collectionneurs révèlent deux profils différents, et souligne la diversité des collections marseillaises d'art contemporain. Si le rôle des collectionneurs sur la scène artistique est déterminant, leur visibilité et leur influence dépendent d'autres acteurs : des galeristes, mais également des responsables institutionnels et notamment des conservateurs de musées qui, à Marseille, ont par deux fois ouvert leurs espaces aux collectionneurs. Le milieu de l'art fonctionne alors comme une instance de légitimation qui, selon les époques et les personnalités qui le dynamisent, accueille et reconnaît certains collectionneurs au détriment d'autres, comme cela se produit pour les artistes. Une remarque s'impose, qui rejoint le questionnement sur la méconnaissance des collectionneurs marseillais. Que ce soit pour les premiers, Josée et Marc Gensollen, ou les seconds Anne et Henri Sotta, il semble que la scène locale, en dehors des expositions de 1985 et 1994, ne prête pas suffisamment attention à la richesse des collections marseillaises et au rôle que peuvent jouer les collectionneurs. Josée et Marc Gensollen bénéficient d'une reconnaissance hors Marseille et à travers eux les professionnels, collectionneurs et galeristes parisiens ou étrangers pourraient être sensibilisés à ce qui se passe ici ; Anne et Henri Sotta assument un rôle de mécène et leur collection est à l'image de la richesse et de la diversité de la création locale et régionale, ils pourraient, en étant plus connus et médiatisés, permettre une meilleure connaissance et reconnaissance des artistes qui vivent et travaillent à Marseille. Le marché de local a besoin des micro collectionneurs et de collectionneurs passionnés comme Anne et Henri Sotta, parce qu'ils jouent un rôle auprès des artistes locaux et régionaux, mais la scène marseillaise, si elle souhaite s'inscrire sur la scène nationale et internationale de l'art et être reconnue par les professionnels de l'art hors Marseille, a aussi besoin de collectionneurs reconnus et médiatisés, comme Josée et Marc Gensollen.

Ces collectionneurs, choisis parce que représentatifs d'un engagement esthétique spécifique, sont loin d'être les seuls à Marseille, leurs collections se distinguent en revanche par leur ampleur. Si l'on revient sur la notion de collection, et qu'on définit « l'activité collectionneuse » comme le fait

³⁷⁵ Source : entretien réalisée par J.-L. Marcos, *Le Provençal*, 14 juillet 1985.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Source : « Art contemporain : l'amour collection », *Le Méridional*, 6 novembre 1994.

³⁷⁸ Mme Gerin-Beltrando, M. et Mme De Bayle, M. et Mme Sotta.

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Source : « Marseille », *Galerie Magazine, art. cit.*

³⁸¹ Source : « Anne et Henri Sotta, collectionneurs passionnés », presse quotidienne locale, références manquantes.

³⁸² Vladimir a ainsi été exposé à la librairie-galerie Divinyl, au restaurant-galerie Mosaïc, à la galerie La Digue.

d'acquérir régulièrement des œuvres d'art pour soi – quels que soient leur nombre et leur prix –, c'est une multitude d'autres collectionneurs qui émergent. Les artistes par exemple : « *Eh oui ! Ils collectionnent aussi... Les artistes ont toujours su, au gré d'échanges de pièces ou plus rarement de coups de foudre traduits en modestes achats, rassembler autour d'eux l'expression de leurs confrères*³⁸³. » Leur démarche est parfois différente, puisque l'acte de collection se passe de l'acte d'achat : l'échange, le troc étant privilégiés, mais leur ensemble d'œuvres n'en constitue pas moins une collection. La galerie Porte Avion leur a rendu hommage le temps d'une exposition, *Cabinet d'amateurs*, en présentant les collections de Frédéric Aubert, Julien Blaine, Jean-François Coadou, Gérard Giachi, Jean-Jacques Le Berre, Pedro Lino, Thierry Cauwet. Si la plupart des artistes ont une « activité collectionneuse » plutôt basée sur l'échange, d'autres comme Jean Bellissen ont une pratique d'achat soutenue et régulière. Cet artiste, comme il le dit lui-même, a deux casquettes : celles d'artiste et celle de collectionneur qu'il endosse pour acheter des œuvres en privilégiant les jeunes artistes comme Gonzalez ou Clavère, et des marseillais comme Autard, Daumas, Surian, Alessandri.

Les galeristes, les institutionnels, les critiques ou les journalistes, en parallèle à leur travail sur la scène artistique, élaborent, eux aussi, des collections riches et diversifiées, notamment grâce aux opportunités de leur profession, qui les met en contact direct avec les artistes. Les collections de J.-P. Alis (galeriste) et R. Pailhas (galeriste) sont à cet égard remarquables, leur rôle de marchand leur permettant d'être en contact direct avec les artistes et de voir en avant première des œuvres qu'ils vont exposer dans leur galerie. On pourrait aussi citer les collections qui s'élaborent dans le cadre du mécénat culturel, comme celle de Pébéo, de Brenet Nicolaï ou de Vacances Bleues, de loin la plus active et dynamique, parce que depuis dix ans Vacances Bleues expose chaque année de jeunes artistes dans ses locaux, rue Grignan et acquiert une ou plusieurs de leurs œuvres³⁸⁴.

Marseille n'est donc pas une ville sans collectionneurs, mais ses collectionneurs sont éclectiques et manifestent des attitudes et des comportements diversifiés sur la scène de l'art, « *le collectionneur reflète ainsi une image de la scène artistique*³⁸⁵. » Après cette description, c'est à travers quelques portraits de collectionneurs marseillais qu'est mise au jour la face cachée du collectionneur, qui vit sa pratique de l'art dans le cadre de sa vie quotidienne avec des choix et des valeurs esthétiques personnelles et subjectives, ainsi, chacun, « *confère à sa collection, sa personnalité, son authenticité. Rejoignant le "je suis ce que j'ai" de Sartre, le véritable collectionneur parle de lui à travers elle*³⁸⁶. »

Quelques portraits singuliers de collectionneurs marseillais « privés » (sous-titre)

E. Girard et B. Kernel³⁸⁷ proposent, dans un texte sur les collectionneurs de « colons », une taxinomie des différents collectionneurs de statuettes africaines ; cette taxinomie, est reprise pour illustrer la singularité des collections et des collectionneurs d'art contemporain rencontrés à Marseille. S'ils s'inscrivent dans des réseaux, et peuvent être assimilés à l'un ou l'autre des profils décrits plus haut, avant tout leur démarche vers l'art est subjective, personnelle, et dévoile des parcours, des attentes et des motivations personnels³⁸⁸.

Le puriste (sous-sous-titre)

« *Les puristes recherchent la pièce exceptionnelle*³⁸⁹. »

Ce collectionneur a parlé de son parcours dans les erreurs avant de se tourner vers des « *formes sobres, épurées* ». « *Je m'intéresse à des œuvres de plus en plus simples au niveau plastique, mais aussi plus difficiles intellectuellement* » ; « *Il y a vingt ans, j'achetais des affiches, vers trente ans j'ai acheté des œuvres à la manière de ..., je les ai revendues, elles n'étaient pas mauvaises en soi.* »

³⁸³ Source : « Cabinet d'amateur », *Al Dante*, n° 8, septembre-octobre 1995.

³⁸⁴ Parmi les œuvres acquises : Georges Autard, Vincent Bioulès, Giuseppe Caccavale, Frédéric Clavère, Charles Gouvernet, Jean-Jacques Surian, Gérard Traquandi, Claude Viallat.

³⁸⁵ Molinari D., « Art moderne et collections privées, observations », in *Passions privées, op. cit.*, p. 109.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ « Le colon : un objet de collection », in *Statuettes habillées de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Syros Alternatives, 1993.

³⁸⁸ Ces portraits ont été élaborés à partir d'une série d'entretiens réalisés entre 1994 et 1995.

³⁸⁹ « Le colon : un objet de collection », *op. cit.*, p. 95.

Peu à peu il est devenu ce collectionneur exigeant, dont les œuvres de Basquiat à Boltanski, de Twombly à Viallat, de Ryman à Lavier, sont représentatives de l'art contemporain le plus reconnu et médiatisé sur la scène internationale. Son parcours est celui d'un amateur qui se spécialise, se forme, pour devenir expert de certaines formes d'art : « *Je ne suis pas un grand lecteur, mais c'est indispensable pour comprendre (...). On est obligé pour sa passion.* » Ses achats devenant de plus en plus sélectifs et financièrement importants, la nécessité de revendre apparaît : « *Beaucoup de ventes par nécessité, pour remanier ma collection.* »

Son goût s'est façonné au fur et à mesure depuis l'enfance. S'il se souvient des peintres espagnols, Goya, El Greco, il précise : « *J'aimais les musées, j'étais à 300 mètres du Prado.* » Au fur et à mesure, c'est vers des « *choses moins immédiates, qui ont plus de mystère, de secret, de contenu intellectuel, d'idée* » qu'il s'est tourné, et « *ça c'est un facteur déterminant, le prorata de l'intellect, du rayonnement de sa pensée.* »

Par conséquent, les achats sont prémédités : « *Je ne fais pas d'achat coup de foudre, c'est toujours mûri. (...). Les achats spontanés ne sont pas les bons achats, on peut se tromper. Il faut planifier en fonction des finances, à des moments je me suis trop emporté.* »

Le terme de puriste illustre l'attitude et la pratique de ce collectionneur, qui a élaboré une collection à la fois privée et « publique », qui s'articule autour d'artistes aux démarches rigoureuses et emblématiques de cette fin de vingtième siècle. Sa collection, si elle est avant tout de l'ordre de l'intime : « *J'éprouve beaucoup de plaisir à faire cette collection, à la regarder* », est aussi publique par sa qualité et la notoriété des artistes qui la composent. Elle est exposée publiquement : « *Il y en a pas mal en dehors, dans mon cadre professionnel et partout. J'ai prêté au musée de Stuttgart, au Mac, à Paris. (...) Je fais aussi des prêts personnels à des amis.* »

Pour ces multiples raisons, son image sur la scène artistique marseillaise est celle d'un collectionneur reconnu et médiatisé, ses achats se font dans les galeries qui défendent des œuvres et des artistes de renommée, surtout ailleurs sur d'autres scènes : « *J'achète en France, en Allemagne* » et « *à Marseille, chez Pailhas* ». Parmi toutes ses œuvres, s'il devait en garder une, ce serait un tableau de Ryman, parce que dit-il « *le contact de cette œuvre me manquerait.* »

La scène de l'art locale le reconnaît comme un acteur de l'art important, notamment pour l'image de l'art contemporain à Marseille. Il fait partie des « collectionneurs internationaux » et si son engagement esthétique et ses choix l'éloignent des œuvres et des artistes locaux, il est inséré sur la scène locale par sa pratique de visite, en tant que collectionneur reconnu.

L'esthète (sous-sous-titre)

« *Les collectionneurs qualifiés d'esthètes n'accordent pour leur part que peu d'importance à l'authenticité de telle ou telle pièce*³⁹⁰. »

Professionnellement impliqué dans le monde de l'art et de la culture, ce collectionneur se démarque par une activité collectionneuse singulière. Son activité de collectionneur est « intermittente » : « *Même maintenant c'est par période, je ne m'intéresse pas systématiquement.* »

La première raison en est que : « *Ce n'était pas possible économiquement et puis en fait ce n'était pas mon mode d'appropriation.* » Ses achats sont éclectiques : « *Mosset, une œuvre de 1974. Un filet de Viallat de 1969. Ce qui me plaît, c'est la rigueur, le presque rien, les œuvres que j'aime c'est celles qui représentent les dernières traces de la peinture. J'ai un Bioulès de 1972. On Kawara, un conceptualiste américain. Et puis des jeunes artistes, Agnone, Guzman, il était connu il y a quelques années, Gilles Barbier, Guy*³⁹¹, il a eu une expo l'an dernier. (...) Sinon j'ai aussi Brown, des gravures de Van Velde, des dessins de Fontana. »

Les critères de choix ne sont ni liés à la passion ni au coup de cœur ni à la renommée de l'artiste, autant d'éléments qui représentent pour lui des anti-critères : « *Il n'y a pas de critères particuliers, je sens profondément, mais si des phrases montent à la bouche quand j'achète, le moment de ce vertige-là, c'est un critère pour ne pas acheter. Je ne veux pas que l'œuvre me rappelle quelque chose, je ne veux pas qu'elle soit séduisante. La qualité principale, c'est qu'elle soit silencieuse, dès qu'elle parle ce n'est plus intéressant.* »

³⁹⁰ « Le colon : un objet de collection », *op. cit.*, p. 96.

³⁹¹ Guy Giraud.

La relation ponctuelle à l'art, qui ne correspond pas une pratique suivie, rejaillit sur la nature de la collection : « *Quelque fois il y a la sensation d'être au cœur d'un ensemble incomplet, il y a le mouvement de vouloir le compléter, ça étend le cadre (...), en fait vous achetez autre chose et la collection tend à l'excroissance. La collection c'est un cancer à elle toute seule, avec des métastases.* » Son rapport à l'art est très personnel et subjectif : « *En achetant une œuvre on achète une image de soi. C'est une manière de me percevoir moi-même, à travers la rencontre d'une œuvre qui modifie.* »

Sa collection est de l'ordre de l'intime, de l'espace privé, mais l'accrochage est réfléchi et évolutif : « *Il y en a toujours très peu qui sont montrées. Je change souvent l'accrochage. Il y a quatre œuvres seulement dans l'appart. Dans la salle de bain il y a des dessins. Il y en a beaucoup dans les placards.* »

Ce collectionneur ne se reconnaît pas dans cette appellation : « *Le collectionneur, c'est celui qui a des moyens plus importants que moi* », pour lui, « *c'est une pulsion qui ressemble, mais ce n'est pas le mot, il n'y a pas de mots. C'est lié au moment. C'est plus de la boulimie, une idiote passion pour quelques artistes* ». Si « *80 % des œuvres que j'ai pourrais partir* », il ne peut se résoudre à en choisir une, parce l'activité collectionneuse peut cesser, et qu'il « *se sent plus concerné par le luxe de l'espace que le luxe de l'objet. Moi j'ai un immense appartement plus que je n'ai d'œuvres. C'est l'appart qui est une vraie œuvre d'art.* » Il n'est pas connu sur la scène de l'art, sauf par les galeristes ou par les artistes auxquels il achète. Sa collection en est une pourtant, et cet amateur appartient au réseau des collectionneurs éclectiques, il est un de ceux qui participent au marché local en achetant ponctuellement sur la scène marseillaise et en prenant le risque d'acheter de jeunes artistes, marseillais ou non.

Le collectionneur anecdotique (sous-sous-titre)

« *C'est un documentaliste né*³⁹². »

Ce collectionneur se distingue des deux premiers par sa profession (inspecteur pédagogique) et ses moyens financiers (modestes). Il ne répond pas au profil habituel du collectionneur³⁹³. Il se distingue aussi par l'omniprésence dans sa démarche de la passion, de l'émotion, qui constituent des données déterminantes de sa pratique. L'entretien a été l'occasion de visiter son appartement comme on visiterait un musée, chaque œuvre étant commentée, contextualisée. Collectionneur des œuvres, il l'est aussi des rencontres avec les artistes, des photos qu'il a pu prendre avec eux, de catalogues qu'ils lui ont dédiés : « *L'art contemporain c'est aussi la rencontre des artistes et, notamment, j'ai rencontré César assez souvent, j'ai pris des photos (...). Des photos d'atelier.* » Tout ce qui a trait à l'art a son importance : « *Je reçois un grand nombre de cartons. À un moment je les jetais, maintenant je les garde, il y en a qui sont splendides. J'en ai une pile comme ça...* » Ses œuvres sont à première vue diverses et éclectiques, de Autard à César, de Debré à Jacquard, de Moore à Pages, mais toutes ont un point commun : « *Ce n'est pas des pièces achetées rationnellement, surtout au coup de cœur* », et pour chacune il raconte une histoire qui mêle les intentions de l'artiste, lorsqu'il a pu les lui demander, son interprétation personnelle, le contexte de l'achat, le « message » de l'œuvre.

L'achat n'est pas le résultat d'un choix mûri : « *J'ai toujours l'idée que si je trouve quelque chose qui me plaît, j'essaierai de l'acquérir.* » De ce fait, la renommée et la reconnaissance de l'artiste n'entrent pas nécessairement en jeu, et chaque œuvre une fois intégrée dans sa vie y a sa place, chacune témoigne d'un moment de sa vie : « *Je n'ai jamais revendu une seule pièce que j'ai achetée.* »

Le caractère passionné dont témoigne sa collection est expliqué à travers « *la notion de l'acte gratuit* » : « *En art c'est un peu étonnant, c'est le potlatch des sociétés anciennes, d'investir une part de son travail dans quelque chose qui n'a pas d'utilité.* » Ce caractère ressort également à

³⁹² « Le colon : un objet de collection », *op. cit.*, p. 102.

³⁹³ « *En dehors de ceux qui se recrutent dans les milieux artistiques ou para artistiques, les collectionneurs appartiennent à diverses catégories professionnelles mais ils ont en commun (...) de se situer au sommet de la hiérarchie professionnelle à laquelle ils appartiennent (...), ils font partie de l'élite non au sens moral mais au sens social du terme.* » Moulin R., *Le Marché de la peinture en France*, *op. cit.*, p. 249.

travers la dimension existentielle des œuvres, qui font partie de la vie de tous les jours, avec lesquelles on a envie de vivre, et qui viennent modifier la perception du réel : « *Pour Debré, depuis que j'ai ce tableau je ne vois plus les champs de la même manière, les moutons je ne les vois plus de la même manière depuis que j'ai vu les dessins de Moore.* »

Si le goût et le regard de ce collectionneur ont évolué, se sont affinés, c'est sur la base d'un rapport à l'art sensible et non intellectuel : « *Dans le monde de l'art il y a toujours conflit entre sensibilité et connaissance (...); une trop grande expertise amène à ne plus avoir de passion.* »

Sa collection est de l'ordre de l'intime, elle s'inscrit dans le cadre de la vie quotidienne, avec la volonté de construire, et de laisser quelque chose derrière lui qui soit représentatif de sa sensibilité esthétique. La relation à l'art est tournée vers la scène de la vie quotidienne plus que vers la scène de l'art, vers le plaisir plus que la reconnaissance. Ce collectionneur fait aussi partie des collectionneurs éclectiques, ceux que l'on ne connaît pas, malgré une collection d'une centaine d'œuvres, acquises dans des galeries ou des ateliers locaux et régionaux, Saint-Paul-de-Vence, Marseille. Mais pour lui, l'art finalement « *ça ne fait partie que d'une toute petite partie de ma vie* », les enfants et la famille représentant pour lui le plus important. Il s'amuse d'ailleurs avec ses proches à choisir une œuvre, la seule à garder « *ce serait Le Guerrier de César (...)* », parce que cette œuvre en alliant crainte, force et faiblesse le touche personnellement et affectivement plus que d'autres. Ce collectionneur participe lui aussi à la scène locale, par une fréquentation régulière des lieux d'expositions et parce qu'il achète parfois dans les galeries marseillaises, mais comme d'autres sa collection reste de l'ordre de l'intime, du privé.

Le collectionneur anthropologue (sous-sous-titre)

« *L'anthropologue s'intéressera plus à un "colon" dont il connaît les origines et pourquoi pas le sculpteur (...); cet individu aime à collecter des pièces authentiques (...), preuves concrètes du travail et de l'évolution d'un sculpteur*³⁹⁴. »

Le statut professionnel est pour ce collectionneur déterminant, son rapport aux œuvres en dépend : « *Les œuvres sont des documents, les œuvres sur les murs, pour moi, ce sont des anomalies.* » Ses achats : Autard, Beuys, Bru, Pistoletto, Pons, Soulages, Traquandi, Vila, Viallat, il les fait, si possible, directement aux artistes, parce que, dit-il : « *J'ai la chance de les connaître.* »

Les critères de choix sont eux aussi en relation étroite avec sa profession : « *L'amateur en général voit l'œuvre pour son plaisir personnel, et en fait, la coupe de tout son contexte.* » Ce n'est pas son cas, et de l'œuvre il dit : « *Je sais d'où elle vient, quelle période... ça s'appelle documenter une œuvre en histoire. C'est pour ça que je ne me considère pas comme collectionneur, ni que c'est une collection ni que je suis un client des galeries.* »

Le rapport à l'art et la pratique de la collection sont ici contingents à la pratique professionnelle, et plus que le discours, l'observation de l'appartement de ce collectionneur est révélatrice : les œuvres, bien que quelques-unes soient accrochées aux murs, sont pour la plupart posées pêle-mêle, côtoyant les livres, les revues. Le concept de document prend tout son sens, l'œuvre est appréhendée différemment, « *elle n'est pas un objet de contenu plastique, mais reliée à un circuit, une pensée, un travail professionnel* ». Reconnu sur la scène de l'art pour ses compétences professionnelles, on ne parle pas de cet historien comme d'un collectionneur. Sa collection est pourtant importante, notamment parce qu'elle illustre toute la richesse de la création locale et régionale, et que les œuvres qui la composent sont représentatives du parcours des artistes. De ce fait, de sa collection, il garderait toutes les œuvres ou aucune, parce que « *l'œuvre ne renvoie pas qu'à elle-même, je suis capable d'acheter des choses laides pour le rapport qu'elles entretiennent avec d'autres, je les aime pour d'autres raisons que leur être esthétique.* » À sa manière, par son travail d'écriture sur les artistes, et parallèlement par ses acquisitions ce collectionneur participe à la reconnaissance des artistes sur la scène marseillaise et joue un rôle sur le marché de l'art.

Et tous les autres... (sous-sous-titre)

Puriste, esthète, anecdotique ou anthropologue ces quelques portraits révèlent la diversité des collectionneurs marseillais et la pluralité des activités collectionneuses. Des collectionneurs, il en

³⁹⁴ « Le colon : un objet de collection », *op. cit.*, p. 105.

existe d'autres, pour lesquels il faudrait inventer de nouvelles dénominations. Un autre collectionneur était un responsable institutionnel. Les artistes de sa collection, « *c'est tous des Marseillais, car c'est ce que vendent les galeries, si j'étais à Nantes, ce serait des artistes nantais. (...) Il y a une très bonne qualité de la création marseillaise, je m'y ennuie moins qu'au milieu d'un certain nombre d'œuvres répertoriées et dont je ne sais pas si elles me fatiguent parce qu'on les a trop vues ou parce qu'elles sont fatigantes* ». Ses artistes, ce sont : Autard, Haroutounian, Klemenciewicz, Mandin, Mezzapelle, Pêcheur, Surian, Traquandi. Le responsable d'un magasin de design avait, lui, des œuvres aussi diverses que peuvent l'être un tableau de Georges Autard et une gravure de Max Ernst. Il y a eut aussi la rencontre avec ce dentiste, dont l'essentiel des œuvres provenait de la collection d'un autre collectionneur marseillais, lequel évoluant vers un engagement esthétique plus lié à l'art abstrait et conceptuel, a revendu des œuvres de Bru ou de Traquandi.

Il y eut aussi cette jeune collectionneuse qui travaille dans la mode, qui n'a acheté que trois œuvres, dont une de Surian, qui représente pour elle un énorme investissement ; ou encore cette femme, chef d'entreprise, qui en plus d'acheter des œuvres pour elle, a engagé sa société et achète des œuvres dans le cadre du mécénat culturel.

Ces exemples, s'ils sont représentatifs de parcours spécifiques et singuliers, sont ceux de quelques collectionneurs, parmi la vingtaine de ceux rencontrés à Marseille. Il est certain que de nombreux autres existent sur la scène de l'art, mais l'élaboration d'une collection n'est pas toujours une pratique visible, elle peut être confidentielle, de l'ordre de l'intime. La découverte d'amateurs collectionneurs passe souvent par des rencontres, faites au hasard des expositions et des vernissages. La confidentialité de leur pratique, s'explique peut-être aussi « *parce que dans notre société, la possession d'une collection peut être interprétée comme un moyen de paraître ou un instrument de profit*³⁹⁵ », et parce que « *c'est en se définissant comme amateur que le collectionneur affirme sa sensibilité esthétique*³⁹⁶ ». Les collectionneurs – et tous ceux que rencontrés le confient – ce sont les autres.

« Collectionneurs internationaux » et « collectionneurs marseillais » (sous-titre)

Pour conclure, et pour revenir à la question de l'absence ou de la méconnaissance des collectionneurs marseillais, il semble nécessaire d'introduire une distinction entre ceux qui évoluent sur la scène locale – « les collectionneurs locaux » – et ceux qui évoluent sur la scène nationale et internationale de l'art – « les collectionneurs internationaux³⁹⁷ ». À travers ces catégories il apparaît que les premiers, qui sont moins d'une dizaine, sont reconnus et médiatisés, et qu'à l'inverse, les autres, plus nombreux, possédant des collections éclectiques de quelques œuvres à plus d'une centaine, ne le sont pas. De ce fait, selon le point de vue que l'on choisit d'adopter et selon la définition de la notion de collection, deux réalités se côtoient. On peut effectivement déplorer la carence de « grandes collections », si l'on ne retient que les collectionneurs qui sont reconnus et médiatisés comme tels. Il est possible, à l'inverse, de faire écho à la richesse et à la diversité des collections de moindre envergure et notoriété, et c'est alors de nombreux collectionneurs qui émergent.

À travers les deux catégories, « collectionneurs internationaux » et « collectionneurs locaux » deux types de parcours se dessinent, liés par exemple aux moyens financiers. Les moyens financiers (peu élevés) des « collectionneurs locaux », les orientent vers les artistes souvent locaux et régionaux, dont la cote reste abordable ; ils sont valorisés par le fait qu'ils prennent des risques importants : ils misent sur des artistes inconnus, privilégient le coup de cœur et l'amour collection ; les moyens financiers des « collectionneurs internationaux », sont moins limités, et bien qu'ils soient loin de consacrer des sommes très élevées, ces moyens leur permettent d'acquérir des artistes de plus

³⁹⁵ Moulin R., *Le Marché de la peinture en France, op. cit.*, p. 191.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Il est difficile de trouver des désignations appropriées, puisque tous peuvent être qualifiés de locaux du fait qu'ils habitent Marseille, mais cette désignation est plus adéquate que celle habituelle qui distingue les « petits » collectionneurs des « grands » collectionneurs, et qui implique une hiérarchie.

grande renommée, ils sont valorisés par la présence, dans leur collection, d'artistes reconnus, médiatiques et cotés sur le marché international de l'art. L'attitude des uns et des autres varie face à la politique d'achat. Les « collectionneurs locaux » privilégient l'achat spontané, qui résulte de la rencontre avec une œuvre à un moment donné au gré des visites de galeries ou d'ateliers. À l'inverse les « collectionneurs internationaux » privilégient l'achat raisonné, qui résulte de la rencontre entre un désir d'œuvre et une œuvre. Les acquisitions sont alors programmées, et c'est souvent vers un galeriste que ces collectionneurs se tournent avec une demande précise. Une autre divergence dans l'attitude, concernant l'engagement esthétique et les choix d'œuvres. Plus leurs moyens sont élevés, plus le rapport à l'art est intellectuel, cognitif, et souvent consacré à un style (conceptuel par exemple). Considérés comme des experts, ces collectionneurs véhiculent une image de l'art et participent à la renommée des artistes, leurs acquisitions sont réfléchies, ils sont considérés comme des experts, et ont le désir de ne pas faillir à cette réputation. Inversement, les collectionneurs aux moyens plus limités développent des collections plus éclectiques, pour les raisons inverses, leur originalité passe par la découverte et la prise de risque et non plus par le prestige des artistes ou la qualité reconnue et expertisée de leurs œuvres ; leur pratique est individuelle, elle s'inscrit dans la sphère privée, elle est de l'ordre de l'intime. En ce qui concerne les artistes, il est significatif de noter que dans les collections étudiées, pour les « collectionneurs locaux » et bien qu'ils aient par ailleurs des engagements esthétiques diversifiés, on retrouve fréquemment Autard, Surian, Traquandi ou Viallat. Ce dernier étant également présent dans les collections des « collectionneurs internationaux », aux côtés d'autres artistes internationaux bien représentés comme Sol Lewit ou Mario Merz.

Pourtant « collectionneurs locaux » et « collectionneurs internationaux » se rejoignent sur plusieurs points. Chez tous, le stéréotype du collectionneur spéculateur est prégnant et chacun tente de s'en écarter³⁹⁸. Tous préfèrent le qualificatif d'amateur à celui de collectionneur, rejoignant les conclusions de R. Moulin. Pour eux, l'amateur, « *c'est celui qui achète par amour et non par intérêt. (...) L'amateur se distingue par le caractère sélectif de sa collection et la qualité de ses découvertes. (...) Les collectionneurs, en se définissant comme amateur, optent pour une formulation doublement valorisante : elle implique désintéressement et bon goût*³⁹⁹ ».

Dans les récits de leur parcours, les collectionneurs marseillais évoquent les origines de leur intérêt pour l'art. Pour certains, la notion de choc prévaut, il y aurait un avant et un après, on passerait du statut de profane à celui de néophyte puis d'amateur, par le biais d'une expérience significative : « *Je pense que c'est le livre de prix scolaire, j'avais 13-14 ans (...), la première démarche de moi vers l'art a été déclenchée par ce livre.* » Pour d'autres, c'est la notion de processus, d'impressionnisme progressive qui prévaut. L'intérêt pour l'art résulterait d'une suite d'événements successifs, d'une « habitude » aux choses de l'art. Choc ou processus, certains lieux de détermination sont mobilisés de manière récurrente : la famille, les visites de musée, l'intérêt pour un art parallèle (littérature, musique, danse), la pratique personnelle d'un art, les études ou encore les amis. En revanche, les lieux de détermination « école » ou « études » ne sont pas évoqués, reflétant peut-être l'absence d'enseignement artistique régulièrement invoqué comme « une exception française ». L'intérêt pour d'autres pratiques culturelles est, lui, commun à tous : « *Je suis aussi un fan de lecture* » ; « *La peinture c'est une des formes d'art où le rapport est le plus fort (...), il y a une seule autre forme où ça se passe comme ça, c'est la danse* ». Un autre élément commun est que leur collection se façonne au cours du temps. Le rapport à l'art, aux œuvres d'art se modifie. Ainsi le premier achat est d'un côté une première expérience décisive qui oriente le développement de la collection, de l'autre, une première tentative qui a souvent tout « de l'essai non transformé ». Les collectionneurs marseillais proposent deux regards sur leurs débuts, le regard amusé de celui qui mesure son évolution et qui considère ses premiers achats, avec l'expérience et la maturité du connaisseur ; et le regard de celui qui ne se pardonne pas ses erreurs, qui renie son passé et déprécie ses premiers choix. Selon certains artistes et galeristes, les

³⁹⁸ Cette tendance est à mettre en relation avec les coups médiatiques et les divers phénomènes spéculatifs des dernières années. L'intérêt pour l'art est plus noble s'il s'accompagne d'un désintéressement pour l'argent et l'esprit de spéculation.

³⁹⁹ Moulin R., *Le Marché de la peinture en France, op. cit.*, p. 192.

collectionneurs parfois reconstruisent leur histoire et leur parcours de collectionneur, et si leurs premiers achats étaient des tableaux liés à la tradition de la peinture provençale, ou à des artistes locaux aujourd'hui oubliés, ils préfèrent évoquer, qui une toile de Viallat, qui une gravure de Man Ray, comme si la qualité actuelle de leur collection risquaient d'être dépréciée par l'évocation d'achats d'œuvres de moindre qualité ou appartenant à des « sous-genres ».

On peut ainsi repérer deux grands types d'évolution des collections. Pour certains l'évolution se fait de manière continue vers un élargissement systématique des œuvres et de leur style, sans qu'aucune œuvre ne soit revendue : c'est la collection accumulation. Pour d'autres, l'évolution est radicale, ces collectionneurs passent d'un engagement esthétique à un autre. Cette deuxième attitude est souvent celle d'amateurs ayant commencé leur collection avec une peinture figurative, accessible, la figuration narrative par exemple, et qui se sont tournés rapidement vers un art plus d'avant-garde, conceptuel ou minimaliste et ont revendu leurs premières acquisitions.

Dans tous les cas, l'évolution se fait au fur et à mesure de l'accumulation des œuvres. Chaque nouvelle œuvre vient s'ajouter aux autres et modifier l'ensemble existant. Une nouvelle acquisition, en prenant place dans l'esprit, le quotidien et l'intérieur de l'amateur, se mesure aux autres acquisitions et modifie ainsi son regard et ses goûts. L'évolution dépend aussi des moyens financiers. Les collectionneurs achètent en fonction de leurs moyens, qui leur permettent, s'ils augmentent, d'envisager des artistes plus chers, de plus grande renommée. Pour certains, l'achat est lié à la pratique de l'art d'une manière intrinsèque : « *Pour moi ce n'était pas une notion refoulée, ça m'a toujours paru normal d'acheter un tableau.* » Pour d'autres, l'achat constitue une étape, une transition d'un type de rapport à l'art à un autre.

Les collections marseillaises sont à l'image de la pluralité et de la diversité des formes de la création contemporaine et révèlent des rapports différenciés à l'art. À travers la presse et les expositions d'une part, à travers quelques portraits singuliers de collectionneurs d'autre part, il semble que le *leitmotiv* sur l'absence de collectionneurs à Marseille peut être nuancé. Plus que d'absence il convient de parler de méconnaissance, et notamment du fait que la pratique d'une collection n'est que dans de rares cas médiatisée, ou alors bien souvent lorsqu'elle l'est, l'accent est mis sur les spéculateurs, sur les collectionneurs d'œuvres qui atteignent des prix records, et cela répercute auprès du grand public, l'idée selon laquelle l'art contemporain serait nécessairement cher, et concernerait un gotha mondain, un cercle d'initiés plus intéressé par l'argent et par la notoriété que leur confrère leurs acquisitions que par l'art. Si ce profil de collectionneur existe, il en est un parmi d'autres, et semble, en tout cas à Marseille, plus virtuel que réel. Tous les collectionneurs rencontrés, bien que différents les uns des autres, bien qu'ayant des engagements esthétiques divergents, sont loin du cliché collectionneur-spéculateur, ce sont comme ils se qualifient eux-mêmes, des amateurs-acheteurs.

La richesse de la création contemporaine et la diversité des prix aujourd'hui montre que collectionner n'est pas nécessairement une pratique « distinctive », l'art contemporain n'est pas nécessairement cher, les œuvres ne sont pas toutes à l'image de celles les plus médiatisées, ni de celles qui font l'objet de polémiques⁴⁰⁰. Une œuvre d'art contemporain, comme le montrent les collections marseillaises, ce peut-être un livre d'artiste, un dessin au fusain, une peinture, une sculpture, une photo, une vidéo, une installation, etc. Devenir collectionneur c'est parfois acheter une œuvre, sans dépenser plus que pour quelques cd, un jeu vidéo ou une affiche encadrée. Les amateurs visitent volontiers les expositions dans les galeries, mais très peu achètent. C'est peut-être parce que les galeristes manquent d'enthousiasme, comme le rapportent les collectionneurs interrogés par Mona Thomas⁴⁰¹, c'est peut-être simplement parce que les amateurs, pensent comme ce collectionneur : « *Pendant longtemps je n'ai pas imaginé qu'il était possible d'acheter (...) en fait ce n'était pas mon mode d'appropriation.* » L'exposition de G. Viatte et plus récemment celle de B. Blistène ont été de ce point de vue déterminantes : elles ont permis aux collectionneurs

⁴⁰⁰ Voir à ce propos l'ouvrage de Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998. Elle relate les polémiques autour des œuvres de Buren, Christo, Pagès, Raynaud, Pinoncelli et Ping.

⁴⁰¹ *Un art du secret, collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

marseillais d'être connus du grand public et médiatisés sur la scène de l'art, elles sont peut-être aussi l'occasion pour les « amateurs ordinaires » de franchir le pas, et pourquoi pas, à leur tour de passer du statut d'amateur à celui d'amateur-acheteur et peut-être à celui de collectionneur.

Des professionnels de l'art aux citoyens, des collectionneurs aux lycéens : la diversité des publics de l'art contemporain à Marseille (Titre)

Sylvia Girel

« Le naturalisme esthétique vise à retrouver une continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de la vie, et tente ainsi de rompre le carcan qui enserrme les beaux-arts dans un compartiment spécial, en luttant contre une idéologie, solidement implantée dans nos institutions, qui distingue l'art de la vie réelle et le place, en marge, dans les musées, les théâtres et les salles de concerts. »

R. Shusterman., *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991, p. 32. (citation d'en tête)

En sociologie, lorsqu'il s'agit d'analyser les publics de l'art, il est d'usage de procéder à une enquête quantitative qui propose, en général, des résultats sur le profil socio-démographique des visiteurs (sexe, âge, etc.), sur la profession et sur la fréquentation (quels lieux, combien de visites par an, etc.). La diversité des lieux de diffusion de l'art contemporain à Marseille conduit à privilégier une autre approche plus qualitative, qui s'articule autour de l'idée de cercle développée par E. Pedler et E. Éthis⁴⁰². Les publics font cercle autour de l'offre artistique, et l'on peut observer plusieurs cercles, qui se distinguent par leur proximité avec le milieu de l'art et leur rôle sur la scène artistique. Il y a les publics attendus et connus (collectionneurs, amateurs, visiteurs de musées ou de galerie), mais il y en a d'autres ponctuels et fugaces (habitants d'un quartier, lycéens, citoyens) qui fréquentent l'art parce qu'on les y incite ou par le biais d'une autre pratique culturelle. Il n'y a pas un public, mais des publics qui entretiennent des rapports à l'art différenciés, et qui peuvent être distingués en regard de leur statut et de leur implication sur la scène artistique et non en regard de leur profil sociodémographique et socioprofessionnel. Ainsi, à Marseille, on peut distinguer trois cercles, et chacun entretient un rapport à l'art spécifique.

Le premier cercle : le public des professionnels de l'art (sous titre)

Le premier cercle est constitué par « les professionnels de l'art ». En même temps qu'ils construisent la scène de l'art, en créant, en diffusant, en exposant, ils constituent un public, celui qui entretient la plus grande proximité avec l'offre artistique, car chaque acteur est doublement impliqué, en tant que professionnel et en tant qu'amateur d'art. Chacun est à la fois producteur et consommateur. Pour observer ce public, les vernissages sont un moment privilégié. En inaugurant le début d'une exposition, le vernissage apparaît comme un moment symbolique, qui permet aux acteurs de la scène de se retrouver autour d'un événement collectif, où la présence des uns et des autres est parfois plus stratégique que conviviale, plus rituelle que spontanée. Moment d'échange, il permet d'entretenir les relations et de diffuser les informations. Ce premier cercle des publics compte, à Marseille, de très nombreux artistes. À lui seul, le public des artistes est divers et hétérogène, mais représente le public le plus dense et le plus assidu.

Ce premier cercle concerne aussi tous les acteurs impliqués professionnellement dans le domaine de l'art. Il y a ceux qui ont des fonctions de médiation entre les créateurs et les publics : les galeristes, les responsables de lieux d'exposition associatifs et les conservateurs qui assurent la diffusion des œuvres en les exposant ; les journalistes, les critiques d'art qui assurent le relais médiatique. Il y a ensuite les étudiants de l'école des beaux arts, puis les enseignants et les chercheurs travaillant dans le domaine de l'art (arts plastiques, histoire de l'art, sociologie de l'art, etc.), et leurs étudiants. Viennent ensuite ceux que l'on désigne sous le terme d'institutionnels, c'est-à-dire ceux qui exercent des fonctions en relation directe avec les arts visuels, au sein des différentes institutions culturelles et politiques de la ville : les chargés de mission de la DGAC, de l'ORC, de la Drac, de

⁴⁰² Pedler E. et Éthis E., « En quête de réception, le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, n° 68, 1994.

l'OCM et du Frac⁴⁰³, le directeur de l'école supérieure des beaux-arts, les responsables de centres d'art comme le Cirva ou Lieux Publics. Enfin dans ce premier cercle, on repère des professionnels dont les activités sont en lien avec l'art, c'est le cas des éditeurs, des graphistes, des imprimeurs, des musiciens, dont les compétences sont requises pour la réalisation de certaines œuvres, et qui de ce fait deviennent un public privilégié.

Ce premier cercle correspond à ce qu'on désigne généralement par « le milieu de l'art » par opposition « au grand public ». Rarement pris en compte comme un public à part entière, du fait de son implication professionnelle et de sa participation à la sphère productive de l'art, ce public par sa densité et son assiduité est essentiel à Marseille. On le retrouve dans l'ensemble des lieux, quels qu'ils soient, avec toutefois des lieux de prédilection : ceux dont la programmation est régulière, d'envergure et qui appartiennent au circuit reconnu et médiatisé. Ce sont, entres autres, les musées (le Mac, Cantini, le Centre de la Vieille-Charité), les galeries Athanor, Pailhas et de l'Ecole, les lieux institutionnels comme le Frac ou les Ateliers d'artistes. Ce qui n'exclut pas que des lieux plus alternatifs attirent aussi ce public, à la différence que ce sont alors les artistes et les étudiants, plutôt que les institutionnels et les galeristes, qui se déplacent vers des galeries associatives comme la galerie Interface, la galerie Porte Avion, la galerie Meyer, ou encore toutes les associations de jeunes artistes.

Ce public, impliqué professionnellement est le plus dense, c'est un public d'initiés, chacun ayant une pratique de l'art corrélée à ses intérêts et ses motivations professionnelles ou universitaires.

Le deuxième cercle : les collectionneurs et les amateurs (sous titre)

Face aux professionnels, deux autres types de publics peuvent être repérés. S'ils se distinguent des premiers, parce qu'ils ne sont pas impliqués professionnellement sur la scène de l'art, les collectionneurs et les amateurs sont également des publics de proximité, par l'intensité et la régularité de leur pratique et parce que, comme précédemment ils font partie des initiés.

Les collectionneurs constituent un public spécifique, par leur pratique qui est à la fois une pratique de visite et une pratique d'achat. De ce fait, les collectionneurs participent activement à la scène de l'art et comme les professionnels, du fait de leur engagement – non plus professionnel, mais financier –, du fait que leur collection est parfois médiatisée par la presse spécialisée, et du fait que des œuvres de leurs collection sont exposées, ils constituent des médiateurs. Plus que des consommateurs de l'offre artistique, ils sont à la fois des destinataires et des « promoteurs » de l'art contemporain. En ce sens, ils sont à la frontière du premier et du deuxième cercle. Relativement peu nombreux à Marseille (cf. article sur les collectionneurs d'art contemporain à Marseille), les collectionneurs constituent un public déterminant : qu'ils soient collectionneurs à titre personnel ou dans le cadre d'activité de mécénat, ils participent directement au marché de l'art. En revanche leur fréquentation des lieux d'exposition diffère de celle des professionnels. Ils n'assistent pas de manière régulière aux vernissages, et s'ils viennent régulièrement pour voir les expositions, ils viennent aussi dans les galeries pour rencontrer le galeriste et attendent de lui qu'ils leur proposent de nouveaux artistes, de nouvelles œuvres. Ils privilégient dans leur pratique de visite les lieux habituels de l'art contemporain (galeries et musées), plutôt que les associations d'artiste ou les lieux plus alternatifs. Ce public est un public tout à fait spécifique sur la scène artistique, un article leur est consacré.

Les amateurs sont le deuxième public qui compose ce deuxième cercle. L'amateur se distingue du collectionneur du fait que sa pratique de visite des expositions n'est pas finalisée par l'acquisition d'œuvre. Ce public est difficile à cerner, il regroupe des individus aux profils sociodémographiques (âge, sexe, situation de famille) et socioprofessionnels divers et hétérogènes. Si l'on retrouve plus généralement et conformément aux enquêtes sur les pratiques culturelles des individus diplômés, appartenant à des catégories socio-professionnelles de type cadres, professions libérales ou profession liées à l'enseignement, il est difficile de cerner précisément ce public à cause de son hétérogénéité et de sa pratique de l'art qui est plus irrégulière et ponctuelle. On y retrouve l'étudiant

⁴⁰³ Respectivement : la direction générale des Affaires culturelles, l'office régional de la Culture, la direction régionale des Affaires culturelles, l'office de la Culture de Marseille, fonds régional d'Art contemporain.

en lettre qui développe parallèlement à son intérêt pour la littérature un intérêt pour l'art ; l'enseignante qui aime se cultiver, qui visite des expositions, va au théâtre, au cinéma, etc. ; le couple de retraités qui profite de son temps libre pour voir des expositions ; etc. Il est d'autant plus difficile de décrire ce public, que le terme d'amateur est flou et que tous les autres publics (professionnels de l'art, collectionneurs) sont aussi des amateurs. Ce public se définit par opposition aux autres, il regroupe les amateurs qui ont en commun de ne pas appartenir au milieu de l'art, c'est-à-dire de ne pas être professionnellement impliqués sur la scène de l'art, et qui ne sont pas collectionneurs. En revanche, les amateurs comme tous les publics décrits jusqu'ici, sont des initiés, ils disposent de connaissances et de compétences en matière d'art contemporain, mais leur pratique répond à des intérêts et des motivations artistiques et culturelles, et se révèle moins soutenue et assidue que pour le premier cercle.

Les publics qui composent le premier et le deuxième cercle, sont ceux attendus et connus sur la scène artistique, ils y fréquentent les lieux habituels de l'art, ceux qui leur sont destinés et desquels ils attendent des expositions : les galeries, les musées, les institutions. Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur la description de ces publics, parce que l'analyse sociologique relaye ici le discours commun, et que finalement cette description tout observateur attentif de la scène marseillaise aurait pu la faire. Si les publics du premier et du deuxième cercle sont les plus visibles, en même temps que les plus connus, à Marseille, il existe d'autres publics pour l'art contemporain, mais la plupart échappent aux analyses parce qu'ils sont hétérogènes et fugaces, parce qu'on ne les rencontre pas dans les lieux habituels de l'art. Ni professionnels, ni collectionneurs, ni amateurs, avec d'autres lieux d'exposition, et à travers des modalités de diffusion des œuvres différentes de celles plus classiques de la scène de l'art, ce sont de nouveaux publics qui émergent, et qui forment un troisième cercle. C'est à ce troisième cercle que la suite de cet article est consacré.

Le troisième cercle : des lieux et des publics (sous-titre)

Pour aborder ce troisième cercle, c'est vers six lieux d'exposition aux propositions artistiques originales qu'il faut se tourner, afin de montrer qu'à Marseille il n'y a pas un public de l'art, mais des publics diversifiés.

Le public du Château de Servières : les gens du quartier (sous-sous-titre)

En 1988, le conseil d'administration du centre social de Servières⁴⁰⁴, a demandé à Régine Dottori de présenter des propositions pour de nouvelles activités. Elle rencontre les gens du quartier, les questionne, pour s'apercevoir que 90 % ont des demandes d'ordre culturel⁴⁰⁵. Elle propose alors une galerie d'art contemporain, « avec des objectifs précis : le premier, c'était de rendre l'art contemporain accessible aux gens du quartier ; (...) le deuxième, c'était de présenter un travail de très bonne qualité pour que les gens d'ailleurs viennent jusqu'ici ; (...) il y avait un troisième objectif : de montrer aux gens d'origine immigrée qui vivaient sur le quartier un aspect contemporain de leur pays d'origine et donc d'être valorisés par ça⁴⁰⁶ ». La galerie est inaugurée en 1988.

Au fur et à mesure, un système d'échange se met en place, entre artistes et gens du quartier, entre artistes marseillais et artistes étrangers, mais dans le souci « de ne pas être une institution : ce qui nous intéresse, c'est les relations humaines, on joue tout là-dessus, les échanges font partie de ça ». Le public local a systématiquement été privilégié, même si « ce n'est pas toujours évident », parce que « les gens ont bien entendu une vision figurative de l'art »⁴⁰⁷. Tout un travail est fait vers les gens du quartier, et principalement autour du vernissage, organisé par « les tartinettes », comme elles se nomment elles-mêmes, c'est-à-dire les mères et grands-mères du quartier : « Que ce soit

clair et net, elles étaient chez elles et elles recevaient », ce qui les valorise et leur fait jouer un rôle, le leur, auprès des artistes et des amateurs d'art.

« En connaissant bien le terrain, on sait sur quoi on peut travailler », déclare R. Dottori, et la réussite du lieu d'exposition est surtout dans cette connaissance et le respect des habitants du quartier. Les individus, « pour être impliqués dans la culture, il faut qu'ils s'y sentent bien. Avec l'ancienne génération, par exemple, c'est le respect de la notion de travail qui prime. Une fois qu'ils ont compris la somme de travail que représente une œuvre, ça passe beaucoup mieux⁴⁰⁸ ». Aimer ou ne pas aimer l'art contemporain n'est pas le propos, « les enjeux étaient complètement différents » ; ce qui importait, n'était pas de créer un public, mais plus simplement de mettre en relation les habitants d'un quartier avec les artistes de leur temps et avec les initiés du milieu de l'art. Un initié le confirme : « C'est pas à Servières que j'ai découvert l'art contemporain ; mais c'est ici que j'ai découvert que les artistes pouvaient avoir d'autres rapports avec leur entourage que ceux qu'ils ont habituellement⁴⁰⁹. »

En 1998, Servières, pour fêter ses dix ans, mène tout un travail axé sur l'échange entre les artistes et les gens du quartier. Ce travail a fait l'objet d'une publication⁴¹⁰, dans laquelle la parole est donnée aux artistes, aux responsables du lieu, aux habitants. Parmi les propositions de ce vaste projet, *Je vous prête une œuvre* a permis aux habitants du quartier d'avoir chez eux pendant quelques semaines l'œuvre d'un artiste. Malgré des réticences de départ : « Nous avons vraiment ressenti à quel point l'œuvre était perturbante, déstabilisante, puissamment investie de charge affective », quelques refus : « Ça doit rester dans la galerie, c'est là sa place » ; « J'ai tout ce qu'il faut chez moi » ; finalement, les œuvres et les artistes ont été bien acceptés. Certains en ont même acheté, d'autres les ont eues, offertes par les artistes, et certains s'en sont séparé difficilement : « Son départ laissa un vide dans mon cœur, car je m'étais habitué à sa présence⁴¹¹. »

Servières est un lieu reconnu sur la scène marseillaise, les publics habituels de l'art, ceux du premier et du deuxième cercle, s'y rendent volontiers pour y voir des photos, des installations, des peintures d'artistes marseillais ou étrangers. Pour avoir privilégié ce lien avec les gens du quartier, c'est aujourd'hui l'un des rares lieux à Marseille qui mêle art et social, sans tomber dans un domaine ou dans l'autre. Les gens des quartiers ne comprennent pas toujours les artistes : « Avoir tout ça dans la tête et faire des trucs pareils, je comprends pas, c'est du boulot en plus » ; ce propos est celui d'un habitant du quartier qui après avoir passé l'après-midi à aider un artiste, donne ses impressions à R. Dottori. En même temps, tous s'intéressent et s'impliquent. Cette relation à l'art, loin des modèles habituels, n'en est pas moins une expérience réceptive. L'objectif n'est pas de combler les attentes du public, ni de lui imposer un art qui ne lui plaît pas, tout se joue dans l'altérité, dans la volonté des uns (créateurs et diffuseurs) de nouer des relations avec les autres, qui sont convoqués non pas en tant qu'amateurs, initiés, mais simplement en tant qu'habitants du quartier. Servières est allé à la rencontre des individus ordinaires et leur a permis d'accéder aux arts visuels contemporains, de constituer un public à part entière.

Le public de Vacances bleues : le personnel de l'entreprise et des retraités

En 1990, Vacances bleues⁴¹², une association, qui s'occupe de tourisme, et s'adresse aux retraités, se lance dans l'élaboration d'une collection et engage une programmation d'exposition au sein de ses locaux. Le projet « lieu d'exposition » est né de la rencontre de M. Carassou-Maillan (directeur) et de Nicole Bachet, à l'occasion d'une exposition qu'elle organise. M. Carassou Maillan lui fait la proposition suivante : « Voilà, j'ai une entreprise, est-ce que vous voudriez faire quelque chose pour moi ? » Malgré quelques réticences de départ, elle pose ses conditions : considération des artistes, engagement esthétique orienté vers la création contemporaine, et une condition majeure : que les œuvres ne soient achetées qu'avec son agrément ; et elle accepte cette proposition.

⁴⁰⁴ Situé dans le 15^e arrondissement, dans les quartiers nord de Marseille. Entretien réalisé avec R. Dottori.

⁴⁰⁵ Estimation de R. Dottori.

⁴⁰⁶ Toutes les citations qui ne sont pas suivies d'un appel de note proviennent des entretiens réalisés auprès des responsables des lieux de diffusion.

⁴⁰⁷ Source : « L'art au Château », *Taktik*, n° 138, 5-12 juin 1991.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Cusin J., in *Château de Servières*, op. cit.

⁴¹⁰ *Château de Servières*, op. cit.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 64 et p. 70.

⁴¹² Situé au centre de Marseille, vers le périmètre du cours d'Estienne-d'Orves. Entretien avec N. Bachet.

Elle est recrutée comme chargée de mission, avec pour fonction de sélectionner les œuvres d'art contemporain qui orneront les seize hôtels de la société. Son travail consiste à visiter les ateliers, monter des dossiers d'artistes susceptibles d'entrer dans la collection. Les dossiers sont présentés au directeur, qui visite à son tour. Le choix est arrêté sur quelques artistes, dont les œuvres sont alors exposées dans les locaux de Vacances bleues rue Saint-Jacques. « *Par contre, au niveau des achats, on attend que ce soit exposé ici pour arrêter notre choix.* » Cette condition est nécessaire pour faire un choix concerté, et laisser les employés de la société côtoyer les œuvres, s'y habituer ; pour leur permettre d'évoquer leurs réticences et leurs préférences. Chaque exposition est l'occasion d'un vernissage et réunit le milieu de l'entreprise et le milieu de l'art. Le rythme est bi annuel, une exposition de printemps et une d'automne.

Les expositions s'adressent, dans un premier temps, au personnel de la société, ou plutôt, s'imposent à eux, dans la mesure où elles n'émanent ni d'une demande explicite ni d'une attente. Les artistes présentés sont tous très contemporains et de préférence marseillais. Parmi les premiers présentés : Simonet. « *Ces œuvres de Simonet ont été très très mal perçues (...) et là j'ai eu en effet plusieurs personnes qui m'ont dit : "Ah ben ça, je comprends pas !", et je me suis retrouvée avec une œuvre disons détournée, quelqu'un avait rajouté une plante verte au milieu, en disant : "Ce sera plus beau comme ça."* »

Pour pallier cette contestation, N. Bachet décide d'organiser une conférence pour le personnel, en présence de l'artiste : « *Il faut que les gens comprennent ce que ça fait là et pourquoi c'est là* » ; cette démarche pédagogique deviendra systématique. Pour le cas de Simonet, « *lorsqu'il s'est mis à parler, ça a été magique, parce que les gens ont compris qu'ils n'avaient pas respecté (...), il a dit de la façon la plus simple comment il avait composé les choses, tout d'un coup tout s'est décrypté, les gens ont compris* ».

Dans les premières années, le travail est discret et orienté vers le personnel de Vacances bleues : « *On s'était donné quatre ans, si en quatre ans c'était pas accepté par les gens de la maison il faut arrêter, on peut pas imposer à des gens de vivre avec des œuvres qu'ils ne supportent pas.* »

Aujourd'hui, Vacances bleues fait partie des lieux reconnus sur la scène de l'art. L'intérêt du lieu est notamment de s'adresser à trois publics, le personnel, les entreprises et le milieu de l'art.

Le projet s'est poursuivi dans les hôtels du club de vacances, avec l'instauration d'un 2^{ème} (Surian, Traquandi, Viallat, entre autres, sont achetés dans ce cadre⁴¹³).

Vacances bleues engage des expériences réceptives différentes de la simple visite. Les œuvres sont soit dans les locaux de l'entreprise soit dans les hôtels, elles s'adressent à des publics multiformes, non initiés, et qui ne fréquentent pas les lieux de diffusion de l'art. Le travail de N. Bachet permet de distiller des œuvres dans un cadre de travail ou de lieu de vacances, d'interpeller le spectateur « ordinaire ». Le résultat est là, et malgré des réticences, le personnel, autant que les vacanciers, fréquente l'art contemporain et répond à une des volontés de M. Carassou-Maillan : « *cultiver son personnel* », vouloir « *que les gens se posent des questions* » et soient confrontés à la création contemporaine sans avoir à franchir les portes d'une galerie, sans que ce soit une pratique préméditée. Le rapport à l'art contemporain montre ici encore sa variabilité, et recevoir l'œuvre n'est pas nécessairement l'apprécier : « *Si vous ne l'aimez, pas continuez de ne pas l'aimer, mais au moins vous savez ce qui se passe à Marseille, ce n'est pas une ville où il n'y a rien qui se passe, il y a des gens qui font de la création, il y a des choses intéressantes, il y a des trucs vivants, et nous on vous en fait part.* »

La constitution d'une collection fait jouer à Vacances bleues un rôle déterminant sur la scène de l'art. En se faisant un devoir d'acheter auprès des galeries, ce lieu joue pleinement son rôle de mécène, il participe au marché de l'art local et constitue un partenaire, un relais, qui peut-être, démultiplié, pourrait pallier en partie le problème récurrent du marché de l'art à Marseille.

Là encore, l'intérêt de ce lieu de diffusion repose sur la volonté d'instaurer un dialogue autour de l'œuvre, autour du travail de l'artiste, et permet, comme précédemment, de voir que les individus –

ici le personnel et les retraités –, s'ils n'ont pas nécessairement d'attentes précises et ne se seraient peut-être jamais intéressés à l'art contemporain, se prêtent volontiers au jeu, dès lors qu'ils se sentent impliqués.

Le public de l'artothèque Antonin Artaud : des professeurs et des lycéens

En 1990, le lycée Antonin Artaud⁴¹⁴ s'est lancé dans un projet sur l'art contemporain à l'intérieur de l'établissement : « *La constitution d'un fonds résolument contemporain (...) permet à une population de 1 700 élèves de se familiariser avec des œuvres parfois déroutantes pour un public qui fréquente peu les musées et les galeries d'art*⁴¹⁵. » « *L'artothèque propose aux seuls membres de la communauté scolaire l'emprunt d'œuvres, la participation à un comité d'acquisitions des œuvres et des visites d'expositions et d'ateliers*⁴¹⁶. »

Grâce à ce projet, les responsables de l'association introduisent l'art contemporain dans un établissement scolaire et créent la possibilité d'ouvrir un dialogue entre les artistes et les lycéens. L'élaboration d'une collection, la mise en place d'un système de prêt et la création d'un lieu de diffusion, sont autant d'initiatives pour rapprocher l'art et les publics. Les lycéens, mais également les enseignants, sont ici « un public participant », ils collaborent à l'organisation des expositions, aux choix des œuvres, leurs expériences réceptives dépassent la simple contemplation, et les engagent à s'investir.

À travers une exposition représentative, *Quatre rencontres pour construire une exposition*⁴¹⁷, il est possible de saisir la manière dont les lycéens s'interrogent sur l'art et les artistes contemporains. Cette exposition s'est construite autour de la rencontre entre quatre artistes : Bernard Dianoux, Gilbert Viale, Fabien Moreau, R. Paupert-Borne ; quatre médiateurs, en l'occurrence des personnalités appartenant au milieu de l'art, à qui on avait demandé de choisir les artistes : Bernard Gavoty, J.-P. Alis, Yves Gerbal, M. Ducaté ; en face d'eux : les lycéens et les enseignants⁴¹⁸.

Les questions des lycéens et enseignants se sont orientées vers le travail de création, les intentions de l'artiste ou sa technique : « *Par rapport aux gens qui vous regardent... vous attendez quoi ? Qu'attendez-vous de nous ?* » ; « *Je voudrais savoir comment vous procédez ?* » ; « *Pourquoi n'y a-t-il pas de titres ?* ». Mais aussi vers le statut de l'artiste et la manière dont il le perçoit : « *Je voudrais vous demander si vous vous considérez comme un artiste ?* » ; « *Vous vous considérez comme un artiste parce que vous exposez, non ?* »

Les médiateurs, par leurs interventions, vont questionner les lycéens et les enseignants, faisant émerger leur représentation de l'art. J.-P. Alis demande par exemple : « *Qu'est-ce que vous considérez comme une œuvre d'art ?* », et se voit répondre : « *Des tableaux, des statues... des choses comme ça.* » L'art, souvent, dans les propos des lycéens, est évoqué à travers les formes canoniques : « *Je ne suis pas une connaisseuse, moi je n'y connais rien, je n'ai pas d'avis, mais ce n'est pas mon style de peinture* », alors que les œuvres présentées sont celles de G. Viale (des ours de tissu blanc qui portent une tête de chien en cire). Les réactions marquent souvent une incompréhension ou une surprise : « *Ça choque* » ; « *Ce qui est surprenant c'est qu'on peut toucher les objets... Quand on va dans un musée, on n'a pas le droit de toucher* ».

À travers ces échanges, les lycéens et les enseignants ont pu poser leurs questions, et les artistes ont pu y répondre, donnant leur propre interprétation. Ce dialogue a permis aux uns et aux autres de parler de l'art, chacun de son point de vue, chacun avec ses doutes et ses certitudes. Apprécié ou non, compris ou non, l'art contemporain est questionné, le travail de l'artiste interrogé, lycéens et artistes renouent le dialogue autour de l'art et amorcent à leur manière une meilleure appréhension des œuvres les plus contemporaines.

L'artothèque, joue donc un rôle essentiel pour la reconnaissance des artistes marseillais et de la région, à travers les expositions la constitution d'une collection. Aujourd'hui, l'artothèque fait partie de ces lieux reconnus et médiatisés sur la scène de l'art, notamment parce qu'en éditant des

⁴¹⁴ Situé dans le 13^{ème} arrondissement de Marseille. Entretien avec G. Couraud.

⁴¹⁵ Source : note d'intention.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Exposition réalisée en 1995.

⁴¹⁸ Les citations sont extraites du compte rendu de ce projet.

⁴¹³ Voir, en annexe n° 7, toutes les acquisitions faites par Vacances bleues.

catalogues et en achetant des œuvres, en plus de sensibiliser les lycéens et les enseignants à l'art, elle participe à la médiatisation des artistes, contribue à leur reconnaissance et assume un rôle de mécène.

Le public de Casa factori : les citoyens

En 1994, Casa factori⁴¹⁹ affiche sur les murs de la ville une revue murale : *Numéro*. La revue suit le parcours du bus n° 70, en direction des quartiers nord de Marseille, ligne « qualifiée d'anecdotique par la RTM⁴²⁰ (...), c'est une ligne fauchée, c'est la ligne des pauvres ».

Laure Maternati et Martine Derain ont travaillé plusieurs années dans le graphisme avant de lancer ce projet de revue murale. Leur objectif est précis : « *Ce qu'on a voulu faire, c'est sortir l'affiche de son histoire de cible, de public justement, dans cette histoire-là, quand on fait des affiches dans le cadre de la commande, c'est qu'on est censé toucher le public, cette fameuse chose qui est une fiction, donc le public indéfini, dont on sait pas qui il est, qu'est-ce qu'il fait, comment il va percevoir les choses et tout ça (...), et puis c'est venu du désir de faire quelque chose dans la rue en tant qu'artiste* ». La volonté est de mettre « *quelque chose qui va sur les murs mais pas dans les supports autorisés* ». Quelque chose qui ne soit ni publicitaire ni politique.

Le choix du parcours est déterminé : « *Entre le Vieux-Port qui est la carte postale médiatique, on va dire, et l'autre carte postale médiatique que sont les cités dites à problèmes* ». L'objectif est d'amener de l'art là où il n'y a rien, ni galeries ni musées : « *On va vers les gens, vers les gens qui ne viendraient pas comme ça.* »

Les premiers affichages s'implantent non sans problèmes : ils sont refusés catégoriquement dans le cadre de l'affichage public. En revanche, trois ans plus tard – la revue est alors reconnue et médiatisée par la presse et le milieu de l'art –, la ville et les instances « décideuses » acceptent l'affichage dans des espaces circonscrits et labellisés.

Les publics de cette revue, qui fait appel à des artistes issus de disciplines différentes (poètes, graphistes, peintres), marseillais ou non, ce sont tous les citoyens, tous ceux qui passent devant, souvent sans la voir, souvent aussi en s'interrogeant sur sa signification. Cerner ce public constitue un véritable défi : « *Le seul moment où on sait ce que les gens en pensent, c'est quand on colle, on passe quand même trois semaines à faire ça et il y a des belles rencontres, des gens qui ont vu le boulot depuis tant de temps, qui sont là, qui viennent parler, qui nous disent des remarques très très simples.* » Ce qui revient, c'est : « *À quoi ça sert ?* », « *Qu'est-ce que ça veut dire ?* ».

Le choix du support, l'affiche, et le parti pris pour un minimum de caractère et de textes, sont également délibérés, afin d'inviter le récepteur à une réception visuelle, et pallier les problèmes de compréhension, notamment dans des quartiers touchés par des problèmes de langues, d'analphabétisme. L'une des revues proposée en 1996 est consacrée à des artistes marocains, elle a suscité de nombreuses réactions, et lors de l'affichage, nombreux sont ceux qui ont interpellé les responsables de l'association, se sentant concernés par les images affichées.

Outre l'affichage dans la rue, la revue est affichée dans le métro : dans la galerie de la station du Vieux-Port, la plus touristique, où les gens s'arrêtent et appellent l'association pour demander à acheter les affiches, par exemple ; ces gens sont eux aussi « des gens ordinaires », des citoyens ou des gens de passage à Marseille. Les expériences réceptives, sont dans le cadre de ces propositions, diffuses et quotidiennes. Là encore, Casa factori est allée à la rencontre du public, lui proposant de l'art sous une autre forme, sans démarche nécessaire, sans connaissances requises. Qui passe par Belsunce ou prend le bus n° 70, verra la revue, ou non, la recevra, ou non ; elle sera perçue comme une proposition artistique pour ceux qui la connaissent, comme un affichage atypique pour d'autres, ou encore comme une simple publicité. Chacun est libre, toutes les expériences réceptives sont possibles.

Le public des Poulpes anonymes : des « mordus » du téléphone (sous-sous-titre)

En 1993, l'association des Poulpes anonymes⁴²¹ est créée. Comme son nom l'indique, elle s'inscrit dans une démarche artistique délibérément ludique, mais néanmoins professionnelle, et propose une nouvelle forme de diffusion pour l'art contemporain.

Les objectifs sont clairs : proposer une alternative sur la scène artistique marseillaise, diffuser l'art, mais différemment, en introduisant un nouveau support de réception : le téléphone. Les raisons du rassemblement ne sont donc ni économiques ni pratiques. Le statut associatif constitue un moyen de structurer l'action, il fournit un cadre, et permet d'inscrire le projet sur la scène artistique, de manière à ce qu'il soit reconnu et légitimé.

La préfiguration de ce projet, que vont concrétiser Sabine et Thomas Gimmig, a lieu en 1993, lors de la manifestation *Poésure et peinture*. En collaboration avec l'association Avanti rapido⁴²² – dont elle est membre – et la galerie niçoise Arcade, Sabine Gimmig présente le travail de Roland Sabatier, qui diffuse, par téléphone, une œuvre sonore : *Extrait de représentation*. L'idée était formalisée, le concept opératoire, il suffisait alors de créer une structure de fonctionnement et de systématiser la démarche à Marseille.

L'APA est née, et à partir de ce moment, la ligne de téléphone : 04/91/54/90/54, aboutissait à un répondeur, sur lequel était diffusé le travail sonore d'un (des) artiste(s)⁴²³.

L'association, c'est Sabine et Thomas Gimmig. L'une plasticienne, passée par l'école supérieure des beaux-arts de Marseille, l'autre musicien. Leur propos artistique se situe entre la création comme enjeu (par la confrontation à un nouveau matériau) et la création comme jeu.

Le téléphone est omniprésent dans notre quotidien (et est amené à le devenir encore plus avec la prolifération des portables), le téléphone fait partie de ces objets technologiques banalisés, usuels, faciles d'accès. En même temps derrière cette apparente banalité, le téléphone est le support de relations sociales complexes et spécifiques. Avec ce support, et le concept de « friture sur la ligne », l'APA se situe à la fois sur la scène de la vie quotidienne et sur la scène de l'art, par le contenu, la forme et la nature des messages. La création artistique, au lieu d'emprunter les structures de présentations conformes et légitimes (galerie, musée), utilise un nouveau support et engage ainsi un nouveau rapport à l'art.

La démarche est novatrice, dans le sens où le support choisi est peu conventionnel, mais ne s'inscrit pas dans une volonté de faire du nouveau pour le nouveau.

Pour ce « lieu », une brève analyse des messages laissés par les auditeurs sur le répondeur⁴²⁴ peut être proposée.

Le premier constat, à l'écoute de tous les messages, est lié à la fréquentation de la ligne. Pour certaines œuvres sonores, les messages affluent. Quatre grands types de message sont repérables.

La réaction la plus courante est la surprise, l'étonnement, elle se traduit notamment à travers des « blancs ». Suite au traditionnel « bip », qui indique au récepteur que son tour de parole est arrivé, beaucoup raccrochent ; d'autres ont un temps de réaction de quelques secondes – pendant lequel souvent on entend des bruits en arrière-fond : des commentaires, un chat qui miaule, des rires –, à l'issue duquel on entend : des « *Allô !* » surpris, des « *C'est fini ?* » interrogatifs, ou plus trivial : « *Mais c'est quoi ce bordel ?* », ou encore : « *Eh ben je crois que je rappellerai parce que je crois que j'ai pas tout compris.* » Mais la plupart laisse « un vrai » message.

Ceux-ci sont multiples. Ils prennent la forme d'un jugement, d'une appréciation de l'œuvre sonore : « *Ben c'était bien, à bientôt, au revoir* » ; « *C'était pas mal mais bon sans plus* » ; « *Euh, bonjour, c'est un élève du collège (...), je tiens à dire que votre musique, elle est très jolie, au revoir* ».

Ils consistent en une demande, par rapport au message, ou qui traduit une volonté de poursuivre la relation hors répondeur : « *Oui bonjour, je suis à la 6^e "good", je m'appelle Pascal Mugnier et je*

⁴²¹ Le siège social de l'association est rue Consolat, dans le 1^{er} arrondissement. Entretien avec S. Gimmig.

⁴²² Avanti rapido est une association installée aux anciens bains-douches de la rue de la Palud. La multidisciplinarité, l'avantage donné à la jeune création marseillaise (Florence Manlik, Valérie Cartier, etc.), les échanges feront la spécificité du lieu.

⁴²³ L'association a, pour l'instant, mis en suspend ses propositions artistiques au téléphone.

⁴²⁴ L'ensemble des messages laissés sur le répondeur de l'APA ont été retranscrits.

⁴¹⁹ L'association est créée en 1989, mais dans un premier temps se consacre à la réalisation de commandes graphiques. Le siège de l'association est aux abattoirs dans les quartiers nord. Entretien avec L. Maternati et M. Derain.

⁴²⁰ Régie des transports marseillais.

trouve le répondeur très amusant. Heu... une question, s'il vous plaît, est-ce que cette personne, on pourra l'avoir pour notre répondeur de chez nous ? Vous pouvez me rappeler au... en demandant mini Pascal, si on peut l'avoir merci » ; « Bonjour, je m'appelle Hélène, je suis tombée sur vos coordonnées par minitel, je trouvais le nom rigolo et je voulais savoir de quoi s'occupait votre association, vous pouvez me joindre au... merci, au revoir ».

Ce sont des commentaires humoristiques, en réponse à l'humour des œuvres sonores : « *Je suis pour la paix dans le couple* » ; « *Le caméléon vaincra* » « *Allô, le poulpe anonyme, c'est le "requin mytho" au téléphone (rire)* » ; « *Tu veux la guerre, tu vas l'avoir (musique plus bruit de jeux vidéo)* ».

Ce sont plus simplement les nombreux messages amicaux des intervenants ou des copains. Ce qui ressort de tous ces messages, c'est la spontanéité des réactions : les récepteurs s'expriment librement à travers un outil qui fait partie de leur vie quotidienne et qui se trouve investi d'une fonction nouvelle, diffuser de l'art.

Les propositions des Poulpes engagent des expériences réceptives nouvelles et l'objectif des responsables est atteint : « *Un des premiers points, c'est que l'art soit accessible à tous entre guillemets, je sais qu'il y a beaucoup de gens qui n'osent pas rentrer dans les musées, d'abord souvent parce que c'est payant, ce que je trouve aberrant ; dans les galeries d'art contemporain, il y a tout un côté très froid et pas souvent convivial, dans le milieu de l'art contemporain en tous les cas. Donc c'était un peu aussi donner un outil qui soit très facile d'accès. (...) On a envie de travailler sur la dérision, sur l'ironie, tout ce qui ludique, tout ce qui est humour.* »

Le public convoqué ici est éclectique et insaisissable, seul le message peut permettre de le cerner et ne peut être saisie que la manière dont l'œuvre sonore est reçue. C'est un nouveau public qui émerge grâce au travail entrepris, et, qui passe dans une cabine téléphonique et trouve le numéro peut appeler et à son tour intégrer le public des Poulpes⁴²⁵.

Le public de Fidel Anthelme X : des intimes et des amis (sous-sous-titre)

En 1994, l'association Fidel Anthelme X (FAX)⁴²⁶ est créée et prend la suite du travail engagé par Intime Conviction Sdf.

« *Intime Conviction Sdf (comprenez : sans domicile fixe) est une association dont le but est de présenter et d'exposer des œuvres d'artistes de façon résolument non conventionnelle. Qu'est-ce que la convention dans ce domaine ? Offrir des productions artistiques qui sonnent comme des produits tout court, c'est-à-dire des objets dont la valeur première est l'aptitude à être achetés. Mais la convention ne s'arrête pas là, comme un polype amorphe, elle s'étend jusqu'aux critères de bon goût, de mondanités médiatiques, au langage tuméfié d'expressions sous perfusion et de néologismes immuno déficients. Bref, dans le domaine de l'art, la convention va loin*⁴²⁷. »

Les propositions de Fax sont dans la lignée de celles de Intime Conviction Sdf, l'association précédente, mais marquent une rupture : « *Fax est née après la disparition d'Intime Conviction au bout de sept ans. Après réflexion, on a mis fin à l'existence de l'association, et puis on a réfléchi à ce qu'on voulait préserver et ce qu'on voulait abandonner.* » Les manifestations organisées dans le cadre de Intime Conviction Sdf ont eu un large écho à Marseille, ont été très médiatiques. L'objectif de chaque événement consistait « *à réfléchir sur la façon de montrer, sur les lieux dans lesquels on voulait montrer, et petit à petit on s'est détaché de l'idée d'exposition, pour beaucoup plus travailler en fait sur le mystère de la création et sur l'impossibilité de diffuser et... sur cette petite chose aussi très précieuse qu'est le fait pour l'artiste de montrer, dans la mesure où tout le temps important de sa création ne se passe pas dans le temps où il montre, mais dans le temps où les choses sont en train de se faire, et que ce qu'on montre, c'est seulement une petite chose, qui peut être sans importance par rapport à tout ça* ». Parmi les manifestations, qui ont généré des publics diversifiés, on peut repérer *Le fleurissement des autres* : « *Sur toute l'année 1994, on avait fait un répertoire des plaques commémoratives, les artistes étaient invités à choisir une plaque, on avait choisi une*

plaque par mois, pour faire les douze mois de l'année et aux dates anniversaires des plaques, chaque artiste commémorait à sa manière, par son œuvre, mais toujours très précieuse l'œuvre, soit alors il y avait des écrivains, qui faisaient une lecture, soit des performeurs qui faisaient une performance, soit des plasticiens... » Cette proposition par la pluralité des formes artistiques (poésie, arts plastiques, etc.) s'adressait à des publics diversifiés et, se déroulant dans la rue, elle s'adressait directement à tous les citoyens.

Médiatisé, reconnu, ce travail est abandonné au profit d'un travail d'édition et de l'organisation d'expositions ou de lectures dans un cadre plus intime. FAX mêle poésie et arts visuels, et les manifestations sont discrètes, de l'ordre de l'intime. Les expositions ont lieu dans l'appartement des fondateurs de l'association et perpétuent le travail engagé des années auparavant à Avignon, où l'objectif était déjà d'exposer différemment. Pour *La très petite bibliothèque*, en 1996, les étagères de leur bibliothèque personnelle sont vidées, pour y mettre des œuvres ; lors des lectures, les amateurs prennent place dans le jardin de l'appartement, comme on le ferait en famille. De Intime Conviction à Fax, c'est intentionnellement que les responsables du lieu se sont détournés de la scène médiatique de l'art, pour renouer avec un public moins nombreux, mais plus impliqué. Et parfois selon les propositions des visiteurs nouveaux s'intéressent à l'art contemporain : « *On a fait cette publication sur poésie et midrash, qui nous a amené un autre type de population, qui est plus une population de gens qui travaillent autour de la langue hébraïque, soit de la langue biblique plus généralement, qui peuvent travailler sur la religion, sur les religions, ces gens-là aussi sont un nouveau public (...), ils ne connaissent des fois rien à l'art contemporain, tout d'un coup ça les intéresse*⁴²⁸. »

Fax propose un autre rapport à l'art, peu de gens viennent, parce que l'espace est restreint et les propositions discrètement médiatisées, mais ce qui s'y passe est toujours très fort et les visiteurs sont des fidèles, des intimes.

Marseillais, retraité, employés, lycéens, professeurs, citoyens, etc. sont, parmi de nombreux autres, les groupes constitutifs de ce troisième cercle. Composé de publics hétérogènes, il se distingue des deux premiers cercles du fait que les individus concernés ne sont plus comme précédemment des initiés de l'art contemporain, leur intérêt pour l'art est suscité plus qu'il n'est spontané. Ils sont « le grand public », celui dont on dit qu'il est hermétique et réfractaire aux formes les plus contemporaines de création, celui que les politiques visent à travers des actions de démocratisation. Les acteurs de la scène artistique marseillaise révèlent ici, qu'avec des actions de médiation et en inventant de nouvelles modalités de diffusion il devient possible de créer des publics, d'amener des « individus ordinaires » à s'intéresser à l'activité créatrice des artistes contemporains.

Conclusion (sous-titre)

Cet enchaînement, des professionnels de l'art à ces autres publics, en passant par les collectionneurs et les amateurs, en même temps qu'il permet de montrer la diversité des publics de l'art, permet d'observer la diversité des expériences réceptives.

L'art est partout : dans les lieux conventionnels (galeries, musées), sur les murs de la ville, au téléphone, dans l'entreprise, chez des artistes, etc., et atteint des publics multiples, parfois insaisissables. « *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*⁴²⁹. » La question récurrente du rejet de l'art contemporain et de la difficulté pour les publics non initiés de s'intéresser à la création contemporaine, est ici reposée. La diversité des publics de l'art à Marseille, qu'ils soient denses ou restreints, assidus ou fugaces, remet en cause les points de vue pessimistes des détracteurs de l'art – pour lesquels il faut disposer d'un bagage « intellectuel-esthétique » pour comprendre l'art contemporain –, et ne reproduit pas l'élitisme observé par les sociologues. Lorsque la médiation entre artistes, diffuseur et publics fait l'objet d'une réelle réflexion, sans que rien ne soit concéder sur la qualité et la contemporanéité des œuvres, on peut concrètement parler de démocratisation. Pourtant cette « *cette démarche nous prend au piège, une fois de plus entre le désir de popularisation de l'art contemporain et sa*

⁴²⁵ Depuis 1999, les Poulpes Anonymes ont mis en suspend leurs activités au téléphone.

⁴²⁶ Le siège social de l'association et le lieu de diffusion, qui ne font qu'un, sont situés rue des Abeilles, près de la rue Consolat, dans le 1^{er} arrondissement. Entretien avec F. Guétat-Liviani.

⁴²⁷ Source : *Taktik*, n°190, juillet 1992.

⁴²⁸ Guétat-Liviani F., entretien.

⁴²⁹ Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, op. cit., p. 43.

désacralisation. (...) Nous restons toujours partagés entre le désir d'une démocratisation et celui d'un respect essentiel de l'œuvre d'art, qui nous redit sans cesse qu'il ne s'agit pas "d'un objet" comme les autres⁴³⁰. » Et lorsque l'art emprunte d'autres voies et joue sur l'événementiel ou la convivialité, démocratisation rime pour certains avec désacralisation et vulgarisation, on passerait de l'élitisme à la kermesse. La question qui se pose est de savoir si la démocratisation consiste aussi en un élargissement des propositions artistiques et des expériences réceptives, ou si elle doit se restreindre à faciliter l'accès aux œuvres conformes à un ensemble d'œuvres et d'artistes légitimés et reconnus. A travers la diversité et la pluralité de ces nouveaux publics, ce sont en fait les mutations des mondes de l'art qui émergent. L'évolution des formes artistiques (installations, performances, etc.), le recours à des matériaux divers et hétéroclites (le corps humain, les objets de la vie quotidienne, etc.), l'introduction de nouvelles technologies (informatique, vidéo, etc.), l'exploration de nouveaux espaces de création (land art, art urbain, etc.) viennent modifier notre rapport à l'art et « du point de vue de la réception, ces mutations entraînent un changement de régime esthétique⁴³¹ », changement auquel certains adhèrent spontanément, tandis que d'autres y résistent, et changement qui implique qu'aujourd'hui de nouveaux publics font cercle autour de l'offre artistique. Et 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 temporaire⁴³² », en revanche aucun chiffre ne permet d'évaluer le nombre de personnes qui sont passées à Marseille devant le *Mât* de Buren, combien ont assisté aux performances de Marc Boucherot au Panier, combien ont vu Vincent Kesserling (Vincenzo), un artiste suisse, entamer la création d'une sculpture aux Réformés. En investissant l'espace urbain ou les appartements privés, en s'implantant dans des quartiers dits difficiles, en utilisant de nouveaux supports comme le téléphone, l'art contemporain se diffuse en dehors des lieux conventionnels, et s'adresse à des publics de plus en plus diversifiés – micro-peut-être – mais qui ajoutés les uns aux autres, représentent plus que le microcosme du milieu de l'art. Dans sa *Présentation des réformes engagées pour une démocratisation de la culture*⁴³³, Catherine Trautman souhaitait « favoriser les conditions d'un rapport fécond de chaque individu à l'art, du respect par tous de l'acte de création. Car il n'y a de culture que parce qu'il y a des créateurs ». Le propos peut être inversé, il n'y a de culture que parce qu'il y a des récepteurs, les publics ne doivent pas être considérés comme de simples destinataires ou de simples consommateurs. Aux côtés des créateurs et des diffuseurs, ils construisent et façonnent la scène artistique. Si les enquêtes ont encore trop rarement valorisé *La place du spectateur*, pour reprendre le titre de M. Fried⁴³⁴, de plus en plus est prise en compte « la pertinence d'une analyse du jugement esthétique qui tient compte de la capacité du spectateur ordinaire à juger de la qualité artistique⁴³⁵ », peut-être est-ce là la voie à suivre pour une véritable démocratisation de l'accès à l'art et la culture.

⁴³⁰ Source : « Quel bazart ! », *Taktik*, n° 295, 7-14 décembre 1994.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 65.

⁴³² Heinrich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 178.

⁴³³ 26 février 1998.

⁴³⁴ Fried M., *La Place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴³⁵ Leveratto J.-M., *La mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000, p. 13.

• POST-PROPOS OU CONCLUSION D'UNE PAGE COMME L'AVANT-PROPOS

A l'issue de ce travail de plusieurs années, sans faire de bilan parce que des recherches sont encore en cours, parce qu'entre la rédaction de nos articles et aujourd'hui de nouveaux lieux ont ouverts d'autres ont fermés, parce que de nouvelles actions ont été engagées qui répondent parfois à des problèmes que nous avons soulevés, etc., il nous apparaît toutefois possible de mettre en avant trois raisons pour lesquelles nous sommes aujourd'hui satisfaites d'avoir mené ce projet à bout.

- La première concerne Marseille, son identité et son image. En proposant des analyses non seulement sur l'art mais sur l'histoire et l'identité de la ville, c'est à l'édification de : « Marseille, métropole euroméditerranéenne et culturelle » que nous avons souhaité contribuer. La réalisation de recherches similaires sur des villes françaises comparables par leur taille et leur densité (Lille ou Lyon par exemple), sur des villes connues pour leur dynamisme artistique (Nice ou Grenoble par exemple) ou encore sur des villes européennes à l'image de Marseille (Barcelone ou Manchester par exemple) permettrait de produire des analyses comparatives et sans constituer un modèle notre recherche pourrait être transposée et utilisée comme un exemple de travail à la fois historique et sociologique, individuel et collectif.
- La deuxième raison concerne l'art contemporain et son analyse. En croisant les approches et les points de vue, c'est à la construction d'une histoire sociale de l'art qui prenne en compte le contexte local (social, urbain, économique, politique et symbolique), que nous pensons avoir contribué. A notre connaissance, si de multiples ouvrages sont parus sur l'art contemporain « en général », sur les différentes formes de la création contemporaine, aucun ouvrage d'histoire sociale traitant de tous les aspects de l'art (création, institutionnalisation, diffusion et réception), pour une ville donnée et sur une aussi longue période, n'avait été proposé. A *fortiori* sur « Marseille, la rebelle » plus connue pour ses faits divers et son déclin économique que pour sa scène artistique et culturelle.
- Enfin au niveau individuel, même si pour certaines l'aventure Havam a été de courte durée, nous pensons qu'elle restera un souvenir marquant, par les discussions et débats des séances de travail, par l'apprentissage du travail collectif, par l'enrichissement des connaissances dont chacune aura bénéficié. Nos parcours professionnels (assistante de conservation, documentaliste, enseignante-chercheuse, journaliste, médiatrice artistique, etc.) et tous les projets que nous continuons de mener en parallèle, montrent que le projet Havam, au moins dans cette volonté de défendre et de médiatiser l'art et Marseille, continuent de nous habiter. Aujourd'hui, notre fonds documentaire, riche et abondant, pourrait être le support à de nombreux articles, mémoires et thèses. Nous passons le relais, car si les centaines de pages de cet ouvrage ont permis de mettre au jour la richesse et la dynamique de l'art contemporain à Marseille, le sujet est loin d'être épuisé.

Bibliographie (à compléter)

La bibliographie que nous présentons est volontairement très détaillée, afin de pouvoir alimenter de nouvelles recherches sur l'art contemporain et plus particulièrement à Marseille. Elle est le fruit de nos recherches bibliographiques respectives, faites dans la cadre des mémoires et thèses que nous avons rédigés. Les ouvrages ou articles qui ont été utilisés de manière approfondie dans les articles sont cités en notes de bas de page.

Ouvrages

- 1986... *Marseille et son image à travers la presse nationale*, Centre de Documentation de l'Agam, Dossier de Presse février 1987, tome 1, chapitre 4 Culture, s.p.
- 1987...*Marseille et son image à travers la presse nationale*, Centre de Documentation de l'Agam, Dossier de Presse juin 1988, chapitre 3 Culture p.96.
- Abadie D., Angremy J., *Médiation art contemporain*, Paris, Galerie nationale du jeu de Paume, 2000.
- Actions culturelles et coopération intercommunale*, Paris, Documentation française, 1992.
- Alauzen A., *Pierre Ambrogiani*, Marseille, éditions Paul Tacussel, 1985.
- Alauzen A. *La peinture en Provence*, Marseille, éditions Jeanne Laffite, 1987.
- Angelo M. (d'), Friedberg E., Urfalino P. avec la collaboration de Mazoyer M.-A., *Les politiques culturelles des villes et leurs administrateurs*, Paris, La Documentation Française, 1989.
- Apkarian A., Ramognino N., Verges P., *Les Médiateurs culturels dans le domaine des arts plastiques : étude localisée de la région Marseille – Aix-en-Provence*, Paris, Ministère de la Culture, Département d'étude et de la prospective, 1992.
- Archambault E., Barthe M.-A., Houzel Y., Lallemand J., Le Vaillant M., *L'insertion professionnelle des élèves des Écoles d'arts plastiques*, Paris, Département des Études et de la prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, 1989.
- Ardenne P., *Art, l'âge contemporain: la création esthétique à la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 1997.
- Art et contemporanéité* (sous la direction de Majastre J.-O. et Pessin A.), Bruxelles, La Lettre volée, 1992.
- Art et sciences sociales*, L'Année sociologique, Paris, Puf, 1989.
- Barber P., *Tout l'art contemporain est-il nul ?*, Paris, Favre, 2000.
- Baudrillard J., *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1997.
- Baudrillard J., *Le Complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka, 1997.
- Baxandall M., *Formes de l'intention*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.
- Bazzoli F., *Les Provinces de la peinture : 1850-1920*, Marseille, éditions Muntaner, 1993.
- Bazzoli F., *Une œuvre de Anne-Marie Pêcheur*, Marseille, éditions Muntaner, 1993.
- Bazzoli F., *Vertiges de la connaissance*, Marseille, Images en Manœuvres, 1992.
- Becker H. S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Belit M., Longue J., Del Alamo A., Tormo M., Et Al, *Le défi culturel*, Paris, éditions Le Parvis, Ibos, 1994.
- Belting H., *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Benhamou F., *L'Economie de la culture*, Paris, La Découverte, 1996.
- Biancheri A., *Les Arts plastiques au XXème siècle*, Nice, Z'éditions, 1993.
- Bilan des rencontres art et ville*, Paris, Institut français d'architecture, 1995.
- Binoche (Maître), *De la peinture moderne en général et de la spéculation en particulier*, Paris, Les Prés aux clercs, 1991.
- Blistène B., David C., Pacquement A. (sous la direction de), *L'Epoque, la mode, la morale, la passion, aspect de l'art aujourd'hui*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1987.
- Boissieu J., *Quand Marseille tenait les clés de l'Orient*, Paris, Fayard, 1982.

- Bony A., *Les années cinquante*, Paris, éditions du Regard, 1982.
- Bourdieu P. (sous la direction de), *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1981.
- Bourdieu P. et Haacke H., *Libre-Echange*, Paris, Le Seuil, 1994.
- Bourdieu P., Darbel A., *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1985.
- Bourdieu P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Busson A., Evrard, Yves, *Portrait économique de la culture*, Notes et Études Documentaires n°4846, Paris, Documentation Française, 1987, p. 20-35.
- Caillet E., Lehalle E., *A l'approche du musée*, Lyon, Pul, 1995.
- Caune J., *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Pug, 1992.
- Caune J., *Culture et communication. Convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble, Pug, 1995.
- Caune J., *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Pug, 1999.
- Cauquelin A., *L'Art contemporain*, Paris, PUF, Que sais-je ?, n° 2671, 1994.
- Cauquelin A., *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je ?, n° 3353, 1998.
- Cauquelin A., *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1996.
- Chalumeau J.-L., *Lectures de l'art. Réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris, Chêne/Hachette, 1981.
- Charre A. (sous la direction de), *Arts et Espaces Publics*, Givors, Maison du Rhône, 1992.
- Château de Servières 1998*, Marseille, 1998.
- Chazel F., *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, MSHA, Talence, 1987.
- Clair J., *Considération sur l'état des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1983.
- Clair J., *La Responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997.
- Collectif, *L'Art contemporain français*, Paris, Le Seuil, 2000.
- Collectif, *Marseille XXème : un destin culturel*, Marseille, Via Valériano, 1995.
- Collectif, *Médiateurs pour l'art contemporain*, Paris, La Documentation française, 2000.
- Comité des galeries d'art, *Les Galeries d'art en France aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Dagen P., *La Haine de L'art*, Paris, Grasset, 1997.
- Danto A., *Après la fin de l'art*, Paris, Le Seuil, 1996.
- Danto A., *L'Art contemporain et la clôture d'histoire*, Paris, Le Seuil, 2000.
- Danto A., *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989.
- Defferre G., *Décentralisation Culturelle*, Ville de Marseille, 1979.
- Déotte J.-L., *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Développement Urbain, l'intervention artistique dans le champs social, Actes des Assises pour l'Égalité d'Accès à la Culture*, Les Cahiers de la DRAC n°1, 31 mai-1er juin, Aix-en-Provence.
- Didi-Huberman G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- Djian J.-M., *La Politique culturelle*, Paris, Le Monde Édition/Marabout, 1996.
- Donnat O., Cogneau D., *Les Pratiques culturelles des Français (1973-1989)*, Paris, La Documentation française, 1990.
- Donnat O., *Les Amateurs, enquêtes sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française, 1996.
- Donnat O., *Les Pratiques culturelles des Français, enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1997.
- Données urbaines, les arrondissements de Marseille*, Marseille, Agence d'Urbanisme de l'Agglomération Marseillaise, décembre 1995.
- Ducret A., *L'Art dans l'espace public*, Zurich, Seismo, 1997.
- Duve (de) T., *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989.
- Duvignaud J., *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967.
- Eco U., *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Points, 1977.

- Estebe P., Remond E., Sallois J., *Les Communes au rendez-vous de la Culture : pour les politiques culturelles municipales*, Paris, Syros, 1983.
- Farchy J., Sagot-Duvauroux D., *Economie des politiques culturelles*, Paris, Puf, 1994.
- Ferry L., *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.
- Focillon H., *La Vie des formes*, Paris, Puf, 1964.
- Forest F., *Art sociologique*, Paris, Union Générale d'éditions, 10-18, 1977.
- Four Pierre-Alain, *Le devenir des école d'art*, Paris, DAP, ministère de la Culture, 1997.
- Francastruc P., *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1993.
- Fried M., *La Place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- Fumaroli M., *L'État Culturel*, Paris, éditions de Fallois, 1991.
- Gasquy-Resch Y. (sous la direction de), *Marseille Montréal : centres culturels cosmopolites*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Gaudibert P., *Du culturel au sacré*, Paris, Casterman, 1981.
- Genette G. (sous la direction), *Esthétique et Poétique*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Gleizal J.-J., *L'Art et le politique*, Paris, PUF, 1994.
- Goffman E., *Façon de parler*, Paris, Minuit, 1987.
- Goffman E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1983.
- Gombrich E. H., *Réflexion sur l'histoire de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- Goodman N., *L'Art en théorie et en action*, Paris, L'éclat, 1994.
- Goodman N., *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- Goodman N., *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- Gournay B., *La Politique culturelle de la France, programme européen d'évaluation*, Paris, La Documentation française, 1988.
- Guilbaut S., *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1988.
- Guillemin A., Verges P., *Les médiateurs culturels dans le domaine des arts plastiques : étude localisée de la région Marseille-Aix-en-Provence*, Paris, Ministère de la Culture, 1991.
- Guiral P., Armagier P., *Histoire de Marseille*, Paris, Mazarine, 1983.
- Haskell F., *De l'art et du goût : jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989.
- Haskell F., *L'Amateur d'art*, Paris, Le Livre de poche, n° 531, 1997.
- Haskell F., *La Norme et le caprice*, Paris, Flammarion, 1986.
- Heinich N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.
- Heinich N., *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- Hermann R., *Paul Allé, son œuvre en trois dimensions*, Marseille, éditions Artéum, 1989.
- Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Tel, 1990.
- Judy H.-P., *Les Usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999.
- Judy H.-P., *Mémoire du social*, Paris, PUF, 1986.
- Jimenez M., *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.
- Jimenez M., *Crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, Klincksieck, 1995.
- Jouannais J.-Y., *Artistes sans œuvres*, Paris, Hazan, 1997.
- Kessler M., *Les Antinomies de l'art contemporain*, Paris, Puf, 2000.
- L'Art de la recherche. Essai en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation française, 1994.
- L'art en question, trente réponses*, Paris, éditions du Linteau, 1999.
- La politique culturelle, 1981-1985 : bilan de la législation. Les musées*, Paris, Service information et communication, ministère de la Culture, 1986, Paris.
- Latarjet B., *L'Aménagement culturel du territoire*, Paris, La Documentation française, 1992.
- Lephy-Merlin C., Epinat H., *Les Dépenses culturelles des communes, analyses et évolutions, 1978-1987*, Paris, La Documentation française, 1991.
- Leveratto J.-M., *La Mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.
- Lucie-Smith E., *L'Art contemporain aujourd'hui*, Paris, Phaidon France, 2000.
- Lyotard J.-F., *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris, La Différence, 1987.
- Marseille au tournant, crise et avenir*, IRM sud, Actes des rencontres des 13 et 14 décembre 1985.
- Menger J.-F., *Le Paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1983.
- Meyer J.-F., *Roman*, Marseille, Porte Avion Prints, 1996.
- Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- Michaud Y., *Enseigner l'art*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- Michaud Y., *L'Art contemporain*, Paris, La Documentation française, n° 8004, 1998.
- Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1998.
- Michaud Y., *Toni Grand*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, collection Contemporains, 1986.
- Michaud, Y., *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- Millet C., *L'Art contemporain*, Paris, Flammarion, Domino, 1997.
- Millet C., *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
- Mollard C., *La Passion de l'art*, Paris, La Différence, 1986.
- Mollard C., *Profession : ingénieur culturel*, Paris, éditions Charles Le Bouil, 1989.
- Monnier G., *Actualité de l'art public*, , Marseille, éditions Parenthèses, 1985.
- Monnier G., *Des Beaux-arts aux arts plastiques*, Besançon, La Manufacture, 1991.
- Morel B., *Marseille : naissance d'une métropole*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Moulin R., *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.
- Moulin R., *L'Artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- Moulin R., *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.
- Moulin R., Passeron J.-C., Pasquier D., Porto-Vasquez F., *Les Artsites, essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.
- Moureau N., *Analyse économique de la valeur des biens d'art*, Paris, Economica, 2000.
- Ory P., *L'aventure culturelle française 1945-1989*, , Paris, Flammarion, 1989.
- Paire A., *Peinture et sculpture à Marseille au XXème siècle : 1906-1999*, Marseille, éditions Jeanne Laffitte, 1999.
- Partouche M., *Les Déchargeurs*, Marseille, Sgraffite éditions, 1988.
- Passeron J.-C., *Les Jolis paysans peints*, Musée des beaux-arts/Imérec, 1990.
- Passeron J.-C., Pedler E., *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, Cercom/Imérec, 1991.
- Péquignot B., *Pour une sociologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Poirrier P., *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, Bibliest, 1996.
- Pomian K., *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987.
- Queyranne J.-J., *Les Régions et la décentralisation culturelle*, , Paris, rapport au ministre de la Culture, 1982.
- Rasse P., *Les Musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Renard J., *L'Élan culturel, la France en mouvement*, Paris, PUF, Politique Aujourd'hui, 1987.
- Rigaud J., *Pour une refondation de la politique culturelle, rapport au ministère de la Culture*, Paris, La Documentation française, 1996.
- Rizzardo R., *La Décentralisation culturelle ; rapport au ministre de la Culture et de la communication*, Paris, La Documentation française, 1990.
- Rochlitz R., *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.
- Rochlitz R., *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- Rochu G., *Les Années Defferre*, Marseille, Moreau, 1983.
- Roncayolo M., *L'Imaginaire de Marseille*, Marseille, CCIM, 1990.
- Roncayolo M., *Les Grammaires d'une ville*, Paris, éditions de l'Ehess, 1996.

Roncayolo M., *Marseille : les territoires du temps*, Paris, éditions locales de France, 1996.
 Roncayolo M., *Marseille, les territoires du temps*, Paris, éditions locales de France, 1996.
 Rouget B., Sagot-Duvauroux D., *Economie des arts plastiques. Une analyse de la médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1996.
 Rouget B., Sagot-Duvauroux D., Pflieger S. (sous la direction de), *Le Marché de l'art contemporain en France*, Paris, La Documentation française, 1992.
 Schaeffer J.-M., *L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
 Schaeffer J.-M., *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.
 Schneider Michel, *La comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1993.
 Shapiro M., *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.
 Shusterman R., *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.
Sociologie de l'art (sous la direction de R. Moulin), Paris, La Documentation française, 1985.
 Thomas M., *Un art du secret, collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
 Thomas M., *Un art du secret: collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
 Tourratier J.-M., *Manuel pratique d'art contemporain*, Paris, Galilée, 1987.
 Urfalino P., *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.
 Verheuge R., *Gérer l'utopie, l'action culturelle dans la cité*, Aix-en-Provence, Edisud, 1988.
 Valabrègue F., *La Ville sans nom*, Paris, Pol, 1989.
 Vander Guht D., *L'Art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La Lettre volée, 2000.
 Veron É. et Levasseur M., *Ethnographie de l'exposition*, Paris, Bibliothèque publique du Centre Georges-Pompidou, 1989.
 Vessillier-Ressi M., *La condition d'artiste regards sur l'art, l'argent et la société*, Paris, Maxima, 1997.
 White H. & C., *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
 Zolberg V., *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge, Cambridge U. Press, 1990.

Articles

« Sociologie de l'art », in *Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Larousse, 1990, p. 19.
 Arrouye J., « Le climat des arts à Marseille », *Marseille, dix ans de création, 1970-1980*, Marseille, Musée Cantini, 1980.
Art contemporain : le grand bazar, Télérama, hors-série, octobre 1992
 Bandier N., « Éléments pour une analyse du discours, de la nouveauté dans l'art contemporain, le cas de Bertrand Lavier », *Sociologie de l'art*, n° 5, 1992, p. 17-25.
 Becker H. S., « La distribution de l'art moderne », in *Sociologie de l'art* (sous la direction de R. Moulin), La Documentation française, 1985, p. 433-446.
 Becker H. S., « Monde de l'art et types sociaux », *Revue de sociologie du travail*, n° 4, 1983.
 Bloedé J., « Peindre, c'est regarder, aimer, représenter », *Esprit*, n° 179, 1992, p. 60-63.
 Bourdieu P., « Mais qui a créé les créateurs ? », exposé à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, document dactylographié, avril 1980.
 Bourdieu P., « La production de la croyance, contribution à une économie des biens symboliques », in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 13, février 1997.
 Cardona J., Rouet F., « Comment structurer le champ culturel ? », in *Économie et culture : les outils de l'économiste à l'épreuve*, vol. 1, La Documentation Française, 1987, p. 177 - 192.
 Cassirer E., « L'art », in *Essai sur l'homme*, Paris, Minuit, 1989, p. 197-240.
 Chamboredon J.-C., « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de la l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, p. 505-529.

Champy F., « Les limites de l'autonomie de l'art dans les sociétés de type socialiste et capitaliste », *Revue française de sociologie*, XXXVII, octobre-décembre 1996, p. 625-635.
 Chanel O., « Œuvres d'art et placements financiers », *Agone*, n° 13, 1995, p. 85-98.
 Collectif, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », *Hermès*, n° 20, CNRS éditions, 1996.
 Couture F., « Trois figures de la contemporanéité », in *Art et contemporanéité* (sous la direction de Majastre J.-O. et Pessin A.), Bruxelles, La Lettre volée, 1992, p. 121-135.
 Curnier J.-P., « À propos du musée d'Art contemporain de Marseille, de la mise en garde à vue de son directeur et d'un artiste, de la "soi-disant" agression de l'artiste et de l'imposture de l'autorité muséale en général », document dactylographié, 1996.
 Davallon J., « L'évolution du rôle des musées », *La Lettre de l'Ocim*, n° 49, 1997, p. 4-8.
 Docclo S., Ginsburgh V. et Mertens S., « Le marché de l'art ou comment estimer l'inestimable ? », *Sociologie de l'art*, n° 5, 1992, p. 139-149.
 Domecq J.-P., « Buren, de l'autopublicité pure, Dubuffet, du snob brut, et la suite », *Esprit*, 1992, n° 179, p. 16-38.
 Domecq J.-P., « L'art contemporain contre l'art moderne ? Ce que nous cherchions et ce que nous allons faire », *Esprit*, n° 185, 1992, p. 5-17.
 Domecq J.-P., « Sous l'apparente neutralité, l'aveu idéologique. Réponse à un commentaire parmi d'autres », *Agone*, n° 13, 1995, p. 161-184.
 Ducret A., « La contemporanéité, un projet inachevé ? », in *Art et contemporanéité* (sous la direction de Majastre J.-O. et Pessin A.), Bruxelles, La Lettre volée, 1992, p.15-29.
 Ducret A., « L'utopique et l'hétérotopique, de l'art minimal au land art », *Recherches sociologiques*, vol. 19, n° 2-3, 1988, p. 239-255.
 Ducret A., « Œuvres d'art et sens commun, l'apport de Levi Strauss », in *Art et Société*, Centurion, 1981, p. 89-99.
 Elster J., « Conventions, créativité, originalité », *Espaces Temps*, n° 55-56, 1994, p. 18-29.
 Fabiani J.-L., « Sur quelques progrès récents en sociologie des œuvres », *Genèses*, n° 11, mars 1993, p. 148-167.
 Faedberg E., Urfalino P., « La décentralisation culturelle au service de la culture nationale », in *Sociologie de l'art* (sous la direction de R. Moulin), Paris, La Documentation française, 1986, p. 11-21.
 Ferrier J.-L., « Goldman et la peinture », in *Le Structuralisme génétique*, Paris, Denoël Gonthier, 1977, p. 203-210.
 Freidson E., « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, XXVII, juillet-septembre 1986, p. 431-443.
 Gamboni D., « L'iconoclasme contemporain, le "goût vulgaire" et le "non-public" », in *Sociologie de l'art* (sous la direction de R. Moulin), Paris, La Documentation française, 1986, p. 285-295.
 Girard E., Kernel B., « Le colon : un objet de collection », in *Statuettes habillées de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Syros Alternatives, 1993, p. 94-105.
 Gramsci A., « L'organisation de la culture », in *Textes*, Collectif, éditions Sociales, Paris, 1983.
 Halley J., « Pour une sociologie de la réception : l'aliénation et la redécouverte de Dada », *Recherches sociologiques*, vol. XX, n° 2-3, 1988.
 Haskell F., « L'art et la société », in *Art et société*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1989, p. 15-36.
 Heinrich N., « Esthétique, symbolique et sensibilité », *Agone*, n° 13, 1995, p. 15-55.
 Heinrich N., « La sociologie et les publics de l'art », in *Sociologie de l'art* (sous la direction de R. Moulin), Paris, La Documentation française, 1985, p. 267-278.
 Heinrich N., « Public et art », in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995.
 Ignasse G., Genissel M.-A., *L'administration culturelle des collectivités territoriales. Des acteurs au service des politiques culturelles*, La Garenne-Colombes, éditions de l'Espace Européen, 1991.
 Jacobi D., « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La Lettre de l'Ocim*, n° 49, 1997, p. 9-14.
 Jauss H. R., « La jouissance esthétique », *Poétique*, n° 39, septembre 1979, p. 261-274.

Lawless C., « Richard Baqué : une vue des bateaux plutôt que celle d'une boutique Chanel », *Artistes et Ateliers*, éditions Jacqueline Chambon, 1990, Nîmes, p. 91 à 100.

Le Bot M., « L'art comme relation amoureuse », *Esprit*, n° 2, 1986, p. 17-24.

Le Bot M., « Pensée artistique et expérience de l'altérité », *Esprit*, n° 78, 1991, p. 123-133.

Leduc A., « Enquête sur l'enseignement dans les écoles d'art en France », *Mots de passe*, été 1986.

Leenhardt J., « What is new, Marcel Broodthaers ? », *Sociologie de l'art*, n° 5, 1992, p. 27-34.

Matuchniak Krasuska A., « De l'interprétation des tableaux, l'étude sociologique de la réception de la peinture », *Sociologie de l'art*, n° 5, 1992, p. 97-106.

Menger P.-M., « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. », *Annales*, n° 6, novembre-décembre 1993, p. 1565-1600.

Menger P.-M., « La quadrature du déterminisme », *Espaces Temps*, n° 5556, 1994, p. 6-17.

Menger P.-M., « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, n° 39, 1989.

Michaud Y., « De l'enseignement des Beaux-Arts », *Esprit*, n° 11, novembre 1995.

Molinari D., « Art moderne et collections privées, observations », in *Passions privées*, catalogue d'exposition, Paris, Musées de la ville de Paris, 1995, p. 109-113.

Molino J., « L'art aujourd'hui », *Esprit*, n° 7-8, 1991, p. 72-108.

Molino J., « Combien de cultures », in *Les Intermédiaires culturels*, actes du colloque du Centre méridional d'histoire sociale des mentalités et des cultures, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991, p. 631-640.

Monnier G., « Institution publique et orientation culturelle : les acquisitions du Frac », *Avis de recherche*, 3^{ème} et 4^{ème} trimestre 1985, p. 30-36.

Monnier G., « Vous avez dit "commande publique ?" », *Galerie de la mer*, n° 1, 1988.

Moulin R., « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, XXVII, juillet-septembre 1986, p. 369-395.

Moulin R., « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n° 4, 1983, p. 388-404.

Moulin R., « Genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, tome VIII, n° 2-3, 1978.

Moulin R., « La construction des valeurs artistiques contemporaines », *Cahiers de recherches sociologiques*, Montréal, Université du Québec, n°16, 1991, p. 17-22.

Moulin R., « Les collectionneurs d'art contemporain, la confusion des valeurs », in *Passions privées*, catalogue d'exposition, Paris, Musées de la ville de Paris, 1995, p. 59-68.

Pacquement A., « Les pratiques de la peinture », in *25 ans d'art en France, 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986.

Paillet A., « Recherche Marseille désempement... Sur une identité culturelle en crise », *Avis de recherche*, actes des rencontres des 13 et 14 décembre 1985 : « Marseille au tournant : crise et avenir », 1985.

Passeron J.-C., « Stratégie et moyens de l'action culturelle », in *L'Action culturelle dans la société*, actes des rencontres de Bourges, Paris, ministère de la Culture, 1984.

Pedler E. et Ethis E., « En quête de réception, le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 85-103.

Péquignot B., « La querelle des œuvres », in *L'Art contemporain en question*, cycle de conférence, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994.

Péquignot B., « Une nécessité interne », *Sociologie de l'art*, n° 5, 1992, p. 9-15.

Peterson R. A., « La sociologie de l'art et de la culture aux États-Unis », *L'Année sociologique*, volume 39, 1989, p. 153-179.

Poche B., « Socialité et création artistique », *Recherches sociologiques*, volume 19, n° 2-3, 1988, p. 257-272.

Poche B., « Tout art est local », *Espaces et Sociétés*, n° 69, 1992, p. 55-75.

Qu'est-ce que l'art aujourd'hui, Beaux-Arts, hors série, 1999.

Restany P., « Nature moderne et sensibilité postindustrielle », *L'Art et la Ville*, Coédition Skira et Secrétariat Général des Villes Nouvelles, 1990, Genève, p.33 à 36.

Sagot-Duvaurox D., Farchy J., « Plaidoyer pour un soutien à la création artistique », *Esprit*, oct. 93, p. 181-187.

Shusterman R., « L'art en boîte », *Critique*, n° 562, mars 1994, p. 131-146.

Shusterman R., « L'esthétique pragmatiste de John Dewey », *Critique*, n° 538, mars 1992, p. 188-207.

Singly F. de, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, XXVII, juillet-septembre 1986, p. 531-543.

Urfalino P., « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, n° 39, 1989, p. 81-108.

Valabrègue F., « 1971-1996, brève histoire récente des arts plastiques à Marseille », document dactylographié, 1996.

Verger A., « L'enseignement de l'art », in *Encyclopaedia Universalis*, 1995.

Verger A., « L'art d'estimer l'art, comment classer l'incomparable », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 66-67, 1987.

Verger A., « Le champ des avant-gardes », in ARSS, n° 88, 1991.

Viatte G., « Les musées de Marseille » (entretien), *Avis de recherche*, 1^{er} trimestre 1987.

Wiat C., « Des fantasmes et des ismes », in *Art et fantasmes*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 25-39.

Zolberg V., « Une marginalité créatrice, les collectionneurs de l'art d'avant-garde », in *Art et contemporanéité* (sous la direction de Majastre J.-O. et Pessin A.), Bruxelles, La Lettre volée, 1992, p. 185-202.

Mémoires et thèses

Alégria F., *Les Associations d'artistes à Marseille, 1976-1986*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993.

Amar S., *Histoire de la galerie Charles Garibaldi*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1992.

Ayard C., *L'Incidence de la formation et du développement des politiques culturelles sur la constitution et l'évolution d'un milieu artistique à Marseille, 1960-1990*, mémoire de DEA, EHESS, Marseille, 1992.

Ayard C., *Regard sur la situation des arts plastiques à Marseille, 1968-1989*, mémoire de maîtrise d'arts plastiques, Paris VIII, Saint-Denis, 1989.

Azam M., *Parcours d'artistes ou le talent en question*, thèse de doctorat, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1998.

Bera M., *Recherche sur la légitimité et les fondements de la critique d'art dans la presse française*, thèse de doctorat, Université de Paris 7, Paris, 1998.

Bonillo J.-L., *Un certain regard : Marseille comme forme urbaine*, thèse de doctorat, Ehess, 1994.

Caïmano S., *Les Sculpteurs à Marseille, de l'école à la galerie, 1950-1969*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994.

Clozel S., *La Politique Culturelle de Gaston Defferre à Marseille*, Maîtrise d'Histoire, Université d'Aix-en-Provence, 1991-1992.

Dufrene B., *Art et médiatisation : le cas des grandes expositions inaugurales du Centre Georges Pompidou*, thèse de doctorat, Université Stendhal, Grenoble, 1998.

Fleury L., *Le TNT et le Centre Pompidou : deux institutions culturelles entre l'état et le public*, thèse de doctorat, Université de Rennes II, Rennes, 1999.

Gaillard C., *L'imaginaire urbain : sublimation de la cité*, mémoire de DESS, Université Pierre Mendès France, Grenoble, 1991.

Girel S., *La réception des arts visuels contemporains dans les années 90. Les lieux de diffusion de l'art à Marseille et leurs publics*, thèse de doctorat, EHESS, Marseille, 2000.

Guiou N., *Le métier qui n'existait pas" Étude de faisabilité d'un référentiel métier des agents de médiation et/ou de développement culturel*, mémoire de DESS, Université de Provence Aix-Marseille I, 1997.

Jullian V., *Développement culture et production artistique*, mémoire de Dess, Université Pierre Mendès France, Grenoble, 1993.

Liot F., *Les Carrière artistiques en Aquitaine. Les transformations de la profession d'artiste face aux politiques de soutien à la création*, thèse de doctorat, Université Victor Segalen, Bordeaux, 1997.

Maurice Nadine, *La communication de l'art et la fonction du langage parlé : le cas du Préau des Accoules*, Aix-Marseille, Université de Provence, 1995.

Mazzella F., *La Politique culturelle à Marseille, 1986-1989*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1992.

Puëch A., *La Lithographie à Marseille, l'atelier Bertho*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994.

Saez Guy, *L'État, la ville, la culture*, thèse de doctorat d'État, IEP, Grenoble, 1993.

Schaller A., *Cultures, sociétés et échanges des pays de la Méditerranée septentrionale, la décentralisation artistique à Marseille*, mémoire de DEA d'histoire, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993.

Schaller A., *La Décentralisation culturelle à Marseille dans les années 80*, thèse de doctorat, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998.

Schaller A., *L'Art à Marseille dans les années cinquante*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1992.

Veer S., *Les Galeries et les lieux d'exposition à Marseille de 1960 à 1969*, mémoire de DEA, EHESS, Marseille, 1994.