ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

N° attribué par la bibliothèque

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Ehess

Discipline : Sociologie

présentée et soutenue publiquement par

Sylvia GIREL

Juillet 2000

Titre :

LA RÉCEPTION DES ARTS VISUELS CONTEMPORAINS DANS LES ANNÉES 90. LES LIEUX DE DIFFUSION DE L'ART À MARSEILLE ET LEURS PUBLICS.

Directeur de thèse : **Emmanuel PEDLER**

JURY

M. André Ducret,

M. Jean-Louis Fabiani,

M. Daniel Jacobi.

REMERCIEMENTS

Je remercie tous ceux qui ont participé, de près ou de loin, à cette recherche, elle n'existerait pas sans eux : les amateurs d'art, les artistes, les collectionneurs, les galeristes, les responsables institutionnels, etc.

Je remercie Emmanuel Pedler (mon directeur de recherche), André Ducret, Jean-Louis Fabiani et Daniel Jacobi (les membres du jury), grâce à qui j'ai pu aboutir cette thèse et la soutenir.

Je remercie Liliane pour sa relecture et ses corrections.

Je remercie affectueusement tous mes proches, famille et amis, qui ont partagé avec moi les moments, parfois difficiles, souvent réjouissants, de mon cursus universitaire.

Enfin, je remercie tendrement Thierry, pour m'avoir supportée et… supportée, pendant toutes ces années d'études.

NOTA

- Dans les notes de bas de page, afin de différencier les citations extraites des articles de presse – répertoriés dans les sources – et les citations extraites d'ouvrages et de revues scientifiques – répertoriés dans la bibliographie –, nous faisons précéder les premières de la mention « Source : ».
- Quelques ouvrages, relatifs à la polémique autour de l'art contemporain, sont cités en notes de bas de page mais ne figurent pas dans la bibliographie, où ne sont mentionnés que les ouvrages et articles cités, ou ayant fait l'objet d'une lecture approfondie.
- D'une manière générale, lorsque nous citons pour la première fois un acteur de l'art (critique, galeriste, artiste…) afin de permettre au lecteur de savoir s'il s'agit d'un homme ou d'une femme nous mentionnons son prénom, les fois suivantes nous ne mentionnons que l'initiale de celui-ci.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **2**

NOTA **3**

TABLE DES MATIÈRES **4**

INTRODUCTION **9**

CHAPITRE I : LES DÉBATS AUTOUR DE LA RÉCEPTION DES ARTS VISUELS CONTEMPORAINS **19**

I. LES DIFFÉRENTS DÉBATS AUTOUR DE LA DÉFINITION ET DE LA RÉCEPTION DE L'ART CONTEMPORAIN 20

1. Les débats publics et médiatisés à travers la presse et les revues : la réception de l'art des experts 21

2. Les définitions de l'art des experts en regard des définitions des amateurs 33

(1) L'art contemporain se définit par sa temporalité 34

(2) L'art contemporain se définit par les sensations et émotions qu'il génère. 35

(3) L'art contemporain se définit par son positionnement dans l'histoire de l'art. 36

(4) L'art contemporain un art qui « agit » et fait réagir. 37

II. LES DÉBATS SOCIOLOGIQUES SUR LES PUBLICS DE L'ART 40

1. Les publics de l'art 41

2. Les amateurs, les connaisseurs et les collectionneurs 45

3. Les acteurs de l'art 49

4. Le non-public 50

5. « Les récepteurs » 51

III. L'ART CONTEMPORAIN À MARSEILLE AU REGARD DES DÉBATS 55

1. Les rejets de l'art à Marseille 55

(1) Premier cas : Hervé Paraponaris, artiste ou voleur ? Le rejet d'un spectateur 55

(2) Deuxième cas : Art public sans public, l'œuvre de Mark Di Suvero évincée. Le rejet d'un comité de quartier 57

(3) Troisième cas : Jean-François Coadou, des œuvres à la poubelle. Le rejet d'une municipalité 58

(4) Quatrième cas : Pascale Chau Huu, art et racisme. Le rejet d'une ligue de défense des droits de l'homme 59

2. Ce que nous révèlent ces rejets 62

3. Recevoir ou non, un problème de médiation 71

IV. CONCLUSION 75

CHAPITRE II : LE CONTEXTE DE LA RÉCEPTION : LA SCÈNE ARTISTIQUE MARSEILLAISE DANS LES ANNÉES 90 82

I. INTRODUCTION : QU'EST-CE QU'UNE SCÈNE DE L'ART ? 83
1. Du concept de contexte à celui de scène artistique 83
2. Pourquoi parler de scène artistique ? 85
II. LES SCÈNES DE L'ART À MARSEILLE, DES TERRITOIRES ET DES LIEUX 87
1. L'art dans la ville 87
(1) Le périmètre autour du cours d'Estienne-d'Orves, historiquement quartier des arts 91
(2) Le Panier, construction d'un quartier artistique 94
(3) Vers de nouveaux quartiers de l'art, les lieux prolifèrent et s'agglomèrent, créant de multiples territoires de l'art 98
2. L'art dans les lieux 104
(1) Les lieux institutionnels 104
(2) Les lieux privés, les lieux marchands 106
(3) Les lieux associatifs et les galeries associatives 108
(4) Les lieux pluridisciplinaires 114
(5) Les lieux liés à l'entreprise 116
(6) Les inclassables 117
(7) Et tous les autres… 118
3. Diversité et pluralité, richesse ou confusion 119
III. LES ACTEURS DE L'ART : DISTRIBUTION DES RÔLES ET MISE EN SCÈNE 124
1. Quelques personnalités qui ont marqué Marseille 124
(1) Jean-Pierre Alis, galeriste : une initiation à l'art contemporain 124
(2) Roger Pailhas, galeriste : une ouverture à l'art international 126
(3) Germain Viatte, directeur des musées de Marseille : une optimisation du potentiel muséal 129
(4) Christian Poitevin, artiste et adjoint à la culture : un déploiement du tissu associatif 131
2. Les artistes 132
3. Le politique 135
IV. CONCLUSION 140

CHAPITRE III : DE LA DIFFUSION DE L'ART À SA RÉCEPTION 144

I. VERNISSAGES, CARTONS, RYTHME DES EXPOSITIONS : L'ART CONTEMPORAIN, UNE SCÉNOGRAPHIE SPÉCIFIQUE 144
1. Entre diffuseurs et récepteurs, sur quoi repose l'interaction ? 144
2. Les modalités d'exposition 145
(1) Les expositions dans les musées 145
(2) Les expositions dans les galeries et galeries associatives 147

3. Vernissages, cartons d'invitation et supports de diffusion : des « instruments » de médiation 149
(1) Le vernissage 149
(2) Le carton d'invitation 151
(3) Les supports de diffusion 153
II. PROFESSIONNELS ET PUBLICS 156
1. Du public aux publics 156
2. Les professionnels nous décrivent les publics 158
(1) Les professionnels : un public ? 158
(2) Les diffuseurs : ce qu'ils disent, pensent et attendent des publics de l'art 161
(3) Les artistes : ce qu'ils disent, pensent et attendent des publics de l'art 165
III. LES COLLECTIONNEURS 168
1. Le discours médiatique sur les collectionneurs marseillais 168
2. Quelques portraits singuliers de collectionneurs marseillais « privés » 173
(1) Le puriste 173
(2) L'esthète 175
(3) Le collectionneur anecdotique 176
(4) Le collectionneur anthropologue 178
(5) Et tous les autres… 179
3. Du statut d'amateur à celui de collectionneur, les étapes de l'activité collectionneuse 181

CHAPITRE IV : DU PUBLIC AUX PUBLICS DE L'ART, LES AMATEURS, LES VISITEURS, ET TOUS LES AUTRES. 186

I. INTRODUCTION 186
II. LES AMATEURS 188
1. Introduction 188
2. Les résultats conformes à l'analyse quantitative 190
(1) Description de l'échantillon 190
(2) Le rapport à l'art à travers quelques indicateurs 191
3. Extrapolation vers une analyse qualitative 200
4. Conclusion : diversité et richesse ou l'échec de la classification 204
III. LA FRÉQUENTATION DES MUSÉES DE MARSEILLE 205
1. Introduction 205
2. La politique muséale en direction des publics à Marseille 207
3. La fréquentation des musées de Marseille de 1985 à 1997, pour une analyse globale.... 210
(1) 1985-1997 : une augmentation des flux de visites 211
(2) Une augmentation relative 213
(3) Les années marquantes 214
4. La fréquentation des musées de Marseille de 1985 à 1997, pour une analyse différenciée 217

(1) Les visites selon les musées 217
(2) Les expositions et leur fréquentation 224
(3) Les variations saisonnières 227
(4) L'impact des nouveaux musées 228
(5) Les rendez-vous manqués 228
(6) Les Journées du patrimoine 229
5. Pour une autre lecture des résultats : Marseille se démarque 230
6. Conclusion 233
IV. LES VISITEURS DE LA GALERIE ATHANOR 235
1. Introduction 235
2. Les principaux résultats 237
(1) L'échantillon 237
(2) La forme des visites 238
3. Les visiteurs et leurs visites 240
(1) Le visiteur idéal-typique 240
(2) Les femmes et « les autres » : des visiteurs appliqués 242
(3) Les artistes : des visiteurs rapides 243
(4) Les collectionneurs : des visiteurs originaux 244
4. Les récits des visiteurs 245
(1) Les divers degrés de connaissance des artistes 245
(2) Les préférences des visiteurs 247
(3) Visite et désir d'achat 248
(4) Quelques récits de visites singuliers 250
5. Conclusion 253
V. ET TOUS LES AUTRES… 255
1. Introduction 255
2. Le public du Château de Servières : les gens du quartier 256
3. Le public de Vacances bleues : le personnel de l'entreprise et des retraités 258
4. Le public de l'artothèque Antonin Artaud : des professeurs et des lycéens 260
5. Le public de Casa factori : les citadins 262
6. Le public des Poulpes anonymes : des « mordus » du téléphone 264
7. Le public de Fidel Anthelme X : des intimes et des amis 268
8. Conclusion 270

CONCLUSION 273

I. LE PARADOXE DE LA RÉCEPTION 274
1. Entre débats et réalités, l'art contemporain est-il si mal reçu ? 274
2. La scène artistique locale, entre méconnaissance et reconnaissance 276
3. Les circonstances favorables à la réception de l'art 280
II. DU CAS PARTICULIER À LA RÉCEPTION DE L'ART EN GÉNÉRAL : LES MUTATIONS DES FORMES DE LA CRÉATION, DE LA DIFFUSION ET DE LA RÉCEPTION 284
1. Crise ou mutation ? 284

2. Premier analyseur : l'évolution des formes de la création 284
3. Deuxième analyseur : l'évolution des formes de diffusion de l'information et de la communication 288
4. Troisième analyseur : l'évolution des modalités d'exposition et d'acquisition des œuvres 290
5. Mutations et démocratisation 293

BIBLIOGRAPHIE 297

I. OUVRAGES 298
II. ARTICLES 303
III. THÈSES ET MÉMOIRES 309

LES SOURCES ET LES MATÉRIAUX UTILISÉS POUR LA RÉALISATION DE LA RECHERCHE 310

I. ARTICLES DE PRESSE 311
II. DOCUMENTS OFFICIELS ET MINISTÉRIELS 316
III. DONNÉES QUANTITATIVES 317
IV. DONNÉES QUALITATIVES 317

TABLE DES ILLUSTRATIONS 321

INDEX 323

ANNEXES 326

INTRODUCTION

« On dit parfois, pour se moquer, que les acteurs des sociologues sont comme des marionnettes, entre les mains des "forces sociales". L'exemple est excellent et prouve l'exact contraire de ce qu'on lui fait dire. Il suffit de parler avec un marionnettiste pour savoir qu'il est surpris à chaque instant par sa marionnette. »
B. Latour, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, n° 4, 1994, p. 601.

En 1985, Richard Baquié et Jean-Louis Delbès réalisent « Mallette de jeu[1] », œuvre sous-titrée : « Folk-art, Stratégie combinazione ». Le jeu se présente comme une sorte de monopoly : chaque joueur doit acheter un certain nombre de galeries, de critiques d'art ; chacun perd et gagne de l'argent en fonction de la conjoncture politique, économique et artistique. Le côté anecdotique de l'œuvre, la parodie d'un jeu existant, laisse rapidement place à des questions plus générales sur le monde de l'art et sa mise en scène. Cette création de Baquié et Delbès interroge la place de l'œuvre et de l'artiste, le système de l'art contemporain. Sous la forme du jeu, ils ont établi les règles de l'art, mettant en scène les différents acteurs de la scène artistique et les faisant interagir dans un but précis : gagner la partie. Nous avons observé de multiples réactions face à cette œuvre, exposée en 1997 aux galeries contemporaines des musées de Marseille[2], allant du sourire amusé au commentaire approbateur.

Cette métaphore du jeu est récurrente dans les analyses sur l'art. Déjà présente dans les écrits de E. Cassirer : *« D'un point de vue psychologique le jeu et l'art ont une étroite ressemblance. Ils ne sont pas utilitaires et n'ont aucune fin pratique. Dans le jeu comme dans l'art nous oublions nos besoins pratiques immédiats afin de donner une nouvelle forme à notre monde[3]»*, elle sera exploitée par de nombreux théoriciens, parmi lesquels Anne Cauquelin[4]. Dans son *Petit traité de l'art contemporain*[5], l'auteur propose de systématiser l'analogie au jeu et de remplacer ainsi les concepts de sphère (trop vaste), de domaine (trop linéaire), de monde (trop phénoménologique), par celui de « site de jeu » : jeu renvoie à une activité jouée sur la base d'un certain nombre de règles, réquisits : des outils et un terrain spécifique, des séquences dont

---

1 Collection Roger Pailhas.

2 Plus simplement désignées sous l'appellation : le Mac.

3 « L'art », *in Essai sur l'homme*, Minuit, 1989, p. 236.

4 Dans un précédent ouvrage, *L'Art contemporain*, Puf, Que sais-je ?, n° 2671, 1994, A. Cauquelin proposait une autre analogie, qu'elle qualifie elle-même de caricaturale, celle de la société de consommation. Elle s'appuyait alors sur les théories de J. Baudrillard et définissait l'art comme un système (circularité, division du travail, principe de l'offre et de la demande).

5 Paris, Seuil, 1996.

l'enchaînement le constitue, des protagonistes (professionnels ou amateurs), un protocole d'actions dirigées vers l'issue (réussite ou échec de la partie) et le plus souvent des spectateurs. Les règles qui donnent la cohérence et la spécificité au jeu sont connues par les joueurs, mais aussi par les spectateurs[6].

La métaphore du jeu introduit, notamment à travers l'œuvre de Baquié et Delbès, une vision amusée et parodique du monde de l'art. Mais dans les années 90, le jeu a mal tourné, la partie est devenue agitée et les joueurs se sont affrontés plus qu'ils n'ont joué. Polémique, controversé, contesté, l'art contemporain est apparu au cours de ces dernières années comme un art en crise, creusant le fossé entre les créateurs, les professionnels et les publics, comme si les règles n'étaient plus suivies, n'étaient plus comprises. En filigrane de cette crise, le problème de la réception des œuvres d'art contemporain émerge. Et, si quelques critiques d'art avancent que l'art contemporain a pénétré les couches sociales les plus diverses et *« qu'il devient possible pour quiconque de s'assimiler réellement ou par l'imagination, à ce monde de l'art*[7] *»,* d'une manière générale les arts visuels contemporains semblent poser des problèmes de réception, qui nous conduisent à nous interroger sur les publics et les pratiques de l'art contemporain. De multiples questions se posent : Qu'est ce que l'art contemporain ? Qui s'y intéresse ? Où voit-on de l'art contemporain ? Qu'est-ce qu'être amateur d'art ? Comment et pourquoi visite-t-on des musées, des galeries ? Toutes les pratiques se valent-elles ? Pourquoi l'art contemporain est-il controversé ? Quel rôle jouent les élites intellectuelles ou professionnelles dans la construction des valeurs esthétiques ? Comment ont évolué les formes artistiques et comment le public a-t-il suivi ces évolutions ? L'art contemporain est-il un art élitiste ? Les artistes se moquent-ils du public ? Faut-il disposer d'un bagage intellectuello-esthétique pour apprécier l'art contemporain ? Quel rôle jouent les spectateurs ?

Autant de questions qui nous orientent vers une problématique plus globale, qui porte sur le rapport que les individus entretiennent avec la création des artistes de leur temps, sur les pratiques culturelles liées aux arts visuels contemporains. Ce rapport ne peut se comprendre qu'à travers une approche

---

6 Cauquelin A., *Petit traité d'art contemporain, op. cit.*, p. 25-26.

7 Millet C., *L'Art contemporain,* Paris, Flammarion, Domino, 1997.

qualitative et comparative des publics de l'art, qui tienne compte du contexte social, historique et artistique de la réception.

Si la réception est déterminante – parce que l'accueil des œuvres par les publics achève le processus qui a mené de la conception d'une œuvre à sa création, puis à sa médiatisation et à sa diffusion –, elle ne doit pas être envisagée comme une ultime étape, indépendante et autonome, dissociée des étapes « productives » de l'art. Pour comprendre la réception des arts visuels contemporains, il est nécessaire de comprendre la scène artistique sur laquelle les expériences réceptives prennent forme. La sociologie de la réception, si elle passe nécessairement par la description et la compréhension des publics, porte en fait sur l'articulation entre diffusion et réception, sur l'étude de la médiation de l'art. Ce qui est en jeu à travers nos recherches et nos enquêtes, c'est de comprendre comment les modalités de création et de diffusion, les discours sur l'art et les pratiques de l'art se co-construisent pour former un système de l'art, qui est à la fois un cadre relativement cohérent et homogène, parce que partagé et socialement construit, et un champ de bataille parce que réévalué et renégocié en permanence. Comprendre la réception, c'est tenir ensemble ces deux réalités des mondes de l'art, c'est aussi comprendre comment création, diffusion et réception sont des activités interdépendantes.

Notre problématique de recherche place la réception au centre de la réflexion et l'envisage comme un phénomène social déterminant et essentiel, qui participe directement à la construction des scènes de l'art – en même temps qu'il est façonné par elles – et à l'évolution des modalités de création et de diffusion des œuvres. Le fait de placer les récepteurs au centre de nos investigations, d'accorder cette importance à l'acte de réception, s'inscrit dans une volonté de mieux comprendre, de mesurer et peut-être de réduire le fossé entre les artistes et les publics.

L'analyse des modalités de diffusion et de réception à Marseille, permet de nourrir cette problématique, de comprendre l'expérience sociale de l'art aujourd'hui et maintenant. Articulée autour de quatre parties, notre recherche est pour une part cumulative et propose un état des savoirs et des résultats produits par la sociologie de la réception ; pour une autre exploratoire, nous proposons à travers différents protocoles d'enquêtes et des méthodes de recueil de données diversifiées, d'appréhender tous les publics de l'art, des plus habituels aux plus « fugaces ».

Le premier chapitre nous permet de poser le problème de la réception des arts visuels contemporains « aujourd'hui et maintenant ». Il est consacré aux débats qu'ils ont suscités et notamment aux débats médiatiques des « experts » de l'art. Ensuite, nous abordons les débats sociologiques autour de l'art et de sa réception. Enfin, ces débats sont mis en regard des débats suscités à Marseille, à l'occasion de certaines expositions. L'objectif est de saisir comment l'art est perçu et pensé par les différents récepteurs qu'il implique, en cette fin des années 90.

Le deuxième chapitre nous permet de cadrer et de situer notre recherche. Il focalise son intérêt sur la scène artistique marseillaise, sur sa configuration spatiale, sociale et artistique. À travers la description de la scène de l'art, à travers le récit de l'histoire locale de l'art des dix dernières années, c'est le contexte d'effectuation des expériences réceptives qui émerge, et nous permet d'amorcer le travail sur les publics.

Le troisième chapitre et le quatrième chapitre nous confrontent aux publics et aux expériences réceptives dans leur factualité. À travers différents types de publics, du plus impliqué (les professionnels) au plus aléatoire (les citadins), en passant par le plus dense (les visiteurs de musées), nous explorons différentes expériences de l'art, différentes formes de réception.

La conclusion propose une synthèse de l'ensemble de la recherche et tente à la fois de faire ressortir les principaux résultats, et de passer de la situation locale, Marseille, à une analyse plus globale de la réception de l'art contemporain dans le contexte social actuel : la fin d'une décennie.

Le titre de notre recherche laisse entendre que l'objet principal de cette thèse traite de la réception de l'art, et plus précisément des publics de l'art à Marseille. Dès lors, le lecteur peut s'interroger sur l'arrivée « tardive » de chapitres exclusivement consacrés à ces thèmes, puisque deux chapitres, l'un sur les débats autour de l'art, l'autre sur la scène marseillaise, les précèdent. Ces chapitres sont en fait indispensables pour comprendre comment l'art d'aujourd'hui est perçu et pratiqué par les individus, car ils permettent de comprendre le contexte et la socialité spécifique de l'art contemporain.

Notre entrée dans le sujet, à travers les débats autour de l'art contemporain, est l'occasion de faire émerger la complexité de la réception. La nature de l'art contemporain y est mise en question à travers la pluralité des conceptions dont il fait l'objet. Si les œuvres s'élaborent dans l'espace privé de

l'atelier de l'artiste, l'acte de création porte en germe celui de la diffusion et de la réception et, dès qu'elle a pris forme, l'œuvre a vocation à intégrer d'autres espaces privés (l'appartement d'un collectionneur par exemple) et/ou l'espace public (un musée par exemple). Le passage d'une sphère à une autre s'articule autour de divers « médiateurs », qui de la presse à la critique d'art, en passant par les marchands constituent un relais, un « passeur » entre les artistes et les publics. Travailler sur la réception conduit donc nécessairement, dans un premier temps, à travailler sur les processus de médiation de l'art contemporain, processus qui vont façonner « l'offre » et les modalités de sa diffusion. La réception se révélant être bien plus que la simple consommation des œuvres ou que la pratique de visites d'expositions, il faut s'interroger sur les récepteurs – c'est-à-dire à la fois les médiateurs et les destinataires des œuvres – et non plus seulement sur les spectateurs ou les visiteurs. Envisagés sous cet angle, les récepteurs de l'art contemporains sont nombreux et se distinguent par des « relations » à l'art diversifiées.

En prenant la parole à travers la presse et les médias, les experts (critiques, historiens, philosophes de l'art) manifestent une manière particulière de s'engager, de se sentir concernés par l'art contemporain et d'en parler. En travaillant sur les publics et la réception, les sociologues engagent un autre point de vue. Les publics eux-mêmes, en approuvant ou à l'inverse en contestant des artistes contemporains, révèlent leur capacité à prendre position, à s'exprimer sur les objets artistiques. La presse, en se faisant l'écho des points de vue des experts, en ouvrant ses colonnes au citoyen ordinaire, en faisant état des propositions en matière de politique culturelle, joue elle aussi un rôle déterminant et montre une manière de se sentir concerné par l'art spécifique.

Ces différentes entrées dans l'analyse de la réception de l'art, la juxtaposition de ces multiples récepteurs sont l'occasion de questionner la création et la diffusion. Chacun des récepteurs, révélant un rapport à l'art spécifique, une manière de se sentir concerné et impliqué par l'art contemporain typique, différente, parfois concurrente de celle des autres. Pour reprendre la formule de R. Maggiori, commentant le dernier ouvrage d'Y. Michaud[8], face à

8 Source : *Libération*, 8 juillet 1999.

cette diversité et cette pluralité on peut se demander pour chaque récepteur : *« Quel art est-il ? »*

Pour illustrer cette problématique, un exemple peut être cité, que nous traitons plus longuement dans le premier chapitre. C'est « l'affaire » du musée César. Cette affaire signale la complexité d'une analyse de la réception qui tente de comprendre par quels processus l'œuvre d'un artiste devient – ou non – un objet de réception. Si nous parlons « d'affaire », c'est simplement parce que le projet d'un musée consacré à l'artiste marseillais et de renommée internationale, qu'est César, n'a à ce jour pas abouti, et ce malgré la donation importante de l'artiste à la ville[9], et malgré l'ouverture du chantier du futur musée devant la mairie. Si nous ne connaissons pas les raisons objectives qui expliqueraient le non-aboutissement du projet, si tant est qu'il en existe, nous pouvons simplement observer que les instances politiques et culturelles en charge du projet n'ont pas agi de manière à ce qu'il se réalise, et n'ont pas permis à cette donation de devenir « un bien commun », « à disposition » des publics. L'affaire du musée César nous montre que les instances politiques sont simultanément récepteur et médiateur de l'œuvre, et qu'avant d'être reçues par les publics, les œuvres le sont par des « instances tiers[10] », en l'occurrence : le politique.

L'évolution des formes de la création et la multiplication des espaces de diffusion sont de nature à impliquer des instances – privées, publiques ou politiques – de plus en plus nombreuses et diversifiées. Aux lieux conventionnels de l'art (musées, galeries) se sont ajoutés une multitude d'autres espaces qui de la rue à l'association d'artiste, en passant par Internet ou les appartements privés, démultiplient les modalités de diffusion et les occasions d'être confronté à l'art, et impliquent des récepteurs – médiateurs et destinataires – de plus en plus diversifiés.

Ce constat nous conduit directement à la notion de scène de l'art. Si les récepteurs de l'art sont multiples et appartiennent à des sphères d'activités différentes, ils se rencontrent sur une sphère commune, celle de l'art

---

9 Lorsque nous mentionnons « la ville », nous parlons de « la ville de Marseille », c'est-à-dire l'administration urbaine, la personne morale que constitue la municipalité. Cette simplification nous semble nécessaire pour ne pas alourdir le texte.

10 Expression empruntée à E. Pedler, citant J. Cheyronnaud, *Sociologie de la communication*, Paris, Nathan Université, collection 128, février 2000, p. 74.

contemporain. Plus qu'une sphère, concept trop flou, l'art contemporain définit une scène par les acteurs qui y agissent et les lieux qui y existent. L'analyse de la scène artistique marseillaise est essentielle et la nécessité de notre deuxième chapitre s'explique ici. La réception, loin d'être un face-à-face avec l'œuvre, est une rencontre. Le récepteur arrive avec ses connaissances et expériences, ses attentes et ses intentions, corrélativement l'œuvre est celle de tel artiste, choisie par tel diffuseur, pour être exposée de telle manière, dans tel espace, situé dans tel quartier, de telle ville. En ce sens la réception est interdépendante du contexte, et si la galerie Interface, la galerie Athanor et le musée d'Art contemporain se distinguent par des statuts différents (associatif, privé, institutionnel), ces lieux se distinguent aussi par leur situation dans la ville (le Panier, la rue Grignan, le 8ème arrondissement), par la personnalité de leur responsable, par leurs engagements esthétiques : autant d'éléments qui constituent le « background » de la rencontre entre l'œuvre et son destinataire.

Enfin, et c'est tout l'enjeu des chapitres trois et quatre, si l'on a considéré jusqu'alors les publics comme l'ensemble des destinataires de l'œuvre, ces destinataires ne forment pas un groupe homogène aux attentes et aux motivations communes. Des collectionneurs aux visiteurs de musées, des citadins aux lycéens, les publics de l'art sont multiples et leur expérience de l'art, si elle s'inscrit dans le contexte social, spatial, « idéologique » de l'art contemporain « ici et maintenant », s'explique aussi à travers des rapports à l'art différents parce que motivés par des attentes et des intentions personnelles et/ou collectives diversifiées.

L'analyse sociologique de la réception de l'art contemporain, en même temps qu'elle permet de comprendre et décrire les différents publics de l'art et la pluralité des expériences réceptives, s'articule autour d'une approche interactionniste de la scène artistique où créateurs, diffuseurs et récepteurs n'agissent pas dans des secteurs distincts et autonomes des mondes de l'art, mais interagissent et co-construisent la scène artistique. Si la sociologie de l'art constitue aujourd'hui un domaine de recherche bien exploré[11], ce n'est que

11 Les colloques qui réunissent régulièrement les spécialistes de la discipline sont l'occasion de le montrer. Et l'avancée des recherches depuis le colloque de Marseille en 1985 jusqu'au dernier en date, en novembre 1999 à Grenoble, est importante (voir la

récemment que les chercheurs ont focalisé leur attention sur la réception envisagée comme un phénomène social complexe, privilégiant une approche sociologique qui *« se distingue de la sociologie standardisée des consommations culturelles (…) qui se limitent à la mise en rapport de la fréquence des pratiques avec des caractéristiques sociodémographiques*[12] *»*.

L'objectif de nos recherches, finalisé à travers la rédaction cette thèse, se veut être une contribution à la construction d'une sociologie qualitative et comparative de la réception de l'art.

publication *Sociologie de l'art*, sous la direction de R. Moulin, Paris, La Documentation française, 1986 ; et *Vers une sociologie des œuvres,* à paraître).

[12] Fabiani J.-L., « Sur quelques progrès récents en sociologie des œuvres », *Genèses*, n° 11, mars 1993, p. 158.

CHAPITRE I : LES DÉBATS AUTOUR DE LA RÉCEPTION DES ARTS VISUELS CONTEMPORAINS

I. LES DIFFÉRENTS DÉBATS AUTOUR DE LA DÉFINITION ET DE LA RÉCEPTION DE L'ART CONTEMPORAIN

> « Il est certain que nous avons (lui et moi) un système de pertinences différent et une connaissance différente de l'environnement commun, ne serait-ce que parce qu'il voit de son "là" tout ce que je vois de mon "ici". »
> A. Schütz, « Le citoyen bien informé », *in* Blin T., *Phénoménologie et sociologie compréhensive*, Paris : L'Harmattan, 1996, p. 123.

L'art contemporain suscite des polémiques et fait l'objet de débats entre les professionnels de l'art, les intellectuels, les sociologues ou encore les « simples » spectateurs. Que ce soit à travers le discours commun, la presse, la recherche scientifique, l'art d'aujourd'hui est discuté et ne fait pas l'unanimité. Ce débat n'est ni nouveau, ni récent, chaque époque est l'occasion de discussions autour de la création contemporaine, les recherches historiques ou sociologiques permettent par la suite de mesurer l'ampleur des débats et de repérer des moments plus critiques que d'autres. À travers les débats, les points de vue se croisent, s'opposent et se superposent, révèlent différentes réceptions des œuvres et font apparaître une certaine confusion pour qui n'a pas suivi les étapes de la discussion. L'écrivain Tonino Benacquista à travers le héros de l'un de ses romans[13], se fait l'écho d'une vision de l'art contemporain, qui est décrit comme une *« tendance post-Emmaüs. Depuis trois ans l'art contemporain s'est mis à concurrencer la brocante. C'est le culte du pratico-inerte. On regarde un ouvre-boîtes sur un socle et on se pose toutes les questions qu'on ne se poserait pas dans sa propre cuisine*[14] *»* ; à l'inverse, un artiste interrogé dans le cadre de nos entretiens, se fait l'écho d'une autre vision de l'art et nous explique que *« le contemporain c'est de l'art intelligent, c'est l'art qui préfère une position de l'esprit à une exécution, un art qui privilégie l'esprit ».*

---

[13] *Trois carrés rouges sur fond noir*, Paris, Folio, n° 2616, 1994. T. Benacquista a écrit ce roman après avoir travaillé dans une galerie d'art contemporain parisienne. Son roman est doublement intéressant : il nous livre sa vision de la mise en scène de l'art et à travers ses personnages il décrit les différents acteurs de la scène, leurs attitudes et leurs points de vue.

[14] *Ibid.*, p. 28.

Deux visions, l'une extraite d'un récit littéraire, l'autre vécue par un créateur : différentes par nature, elles n'en manifestent pas moins chacune une représentation, une vision, par voie de conséquence une réception différente de l'art d'aujourd'hui.

Dans cette première partie nous proposons de revenir sur ces réceptions diverses, qui alimentent les débats, afin d'amorcer l'analyse de la réception de l'art à Marseille, dans le contexte social et artistique de l'art d'aujourd'hui.

Dans un premier temps, nous aborderons les débats publics et médiatisés sur l'art contemporain qui ont pris forme à travers la presse et les revues et qui expriment les points de vue des professionnels de l'art et des intellectuels. Puis nous proposons de mettre en regard de ces débats les définitions et représentations de l'art proposées par des amateurs d'art contemporain.

Dans un second temps, nous aborderons le débat sociologique, c'est-à-dire les points de vue des sociologues qui ont consacré des études au thème de la réception de l'art contemporain et qui ont amorcé un débat sur le rapport entre l'art et ses publics.

Enfin, dans un dernier point, afin d'engager l'analyse sur la réception de l'art à Marseille, et d'ajuster la situation locale au regard de ces débats, nous évoquerons quelques cas particuliers de réception, marseillais, qui illustrent les problèmes d'appréhension qu'impliquent les formes actuelles de la création dans les arts visuels.

1. Les débats publics et médiatisés à travers la presse et les revues : la réception de l'art des experts

« Alors que le milieu de l'art est saisi par le doute, la presse se fait l'écho en France d'un débat houleux, remettant en cause l'authenticité des principaux courants de la création plastique contemporaine française[15]*. »* Si pour certains *« le discours contre l'art contemporain a toujours été présent »* et *« latent en période de calme démocratique, il surgit en temps de crise de la société*[16] », il apparaît que dans les années 80 ce débat a pris de l'ampleur pour se développer dans les années 90 en véritable « crise ». Philippe Dagen, situe l'origine du débat dans les années 80 : *« En 1983, Jean Clair a publié ses* Considérations sur l'état

15 Source : « L'exception musicale française », *Libération*, 20 juin 1997.

16 Source : « Désordres et débats sur l'art contemporain », *Le Monde,* 29 avril 1997.

des beaux-arts*, qui contiennent des jugements sévères sur certaines formes de l'art*[17]*. »* D'autres ouvrages vont suivre et venir ponctuellement entretenir le débat qui s'amplifie au début des années 90, pour dépasser la simple querelle de chapelle entre initiés et remettre en cause l'art contemporain, les artistes et les œuvres d'une manière plus virulente. Le débat se transforme en polémique, le « litige » en crise, *« ce que l'on croyait une fable, un effet de milieu, une tempête dans un verre de champagne, se révèle (…) être une véritable crise*[18] *».* Mais, *« si crise il y a, elle ne date pas d'aujourd'hui. En 1991, la revue* Esprit *et les hebdomadaires* L'Événement du jeudi *et* Télérama *s'apercevaient que l'art contemporain relevait de l'imposture. Agitation dans le microcosme artistique.* Opus international*,* Art Press, Beaux Arts *enchérirent ou protestèrent selon leur ligne éditoriale. Ça c'est un peu calmé jusqu'en 1996, date à laquelle Jean Baudrillard décréta dans les colonnes de ce journal, avec un sens de la nuance assez particulier, que l'art contemporain était nul. Re-agitation. À la fin de l'année la revue d'extrême droite* Krisis *ajoutait son grain de sel et se faisait épingler par* Art Press[19] *»*.

Au fil des articles les intervenants sont de plus en plus nombreux, on peut repérer *« un certain nombre de protagonistes : Jean-Philippe Domecq, Jean Clair, Olivier Céna, Jean-Louis Pradel, auxquels se sont joints en cours de route des personnalités comme Jean Baudrillard et Marc Fumaroli*[20] *».* D'autres encore prennent part au débat, en y participant directement : Catherine Millet, Philippe Dagen, Jean-Luc Chalumeau, Pierre Souchaud, Yves Michaud, etc., d'autres en proposant des études philosophiques ou sociologiques : Anne Cauquelin, Nathalie Heinich, Luc Ferry, etc. Qu'il soit critique, philosophe, historien ou sociologue, chacun en apportant son point de vue contribue à l'inflation de la « crise ».

---

17 Source : « L'art contemporain, du chaos au renouvellement », *Le Monde*, 9 juillet 1996.

18 Source : « Rendre l'art à l'artiste », *Télérama*, n° 2495, 5 novembre 1997.

19 Source : « Tir groupé sur l'art en "crise" », *Libération*, 17 novembre 1997.

20 Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1998, p. 15. Michaud propose une analyse détaillée de l'historique et du contenu du débat, mettant en regard les différentes thèses.

Le débat s'envenime et atteint son apogée en 1997[21]. À cette date, les médias couvrent cette crise et la traitent comme un sujet d'actualité. La presse quotidienne nationale *(Le Monde, Libération, Le Figaro, L'Humanité)*, se fait l'écho des points de vue, les protagonistes exposent leurs opinions à travers des articles de fond, des interviews, et parfois même à travers le courrier des lecteurs sous forme de « droit de réponse »[22]. La presse hebdomadaire *(L'Événement du jeudi, L'Express, Le Point, Le Nouvel Observateur)* assure le relais et permet aux protagonistes d'affirmer leur droit à la parole, tout en engageant d'autres auteurs. La presse spécialisée (*Art Press, Beaux-Arts, Journal des arts)* prend elle aussi part au débat à travers des dossiers, les éditos et, suivant sa ligne éditoriale, défend sa position et ses engagements esthétiques. D'autres encore interviennent, donnant plus d'ampleur et de nouvelles dimensions au débat : ce sont *Politis*, *Le Monde diplomatique, Le Monde de l'éducation, Télérama* ou encore *Krisis.* Le débat à travers ces médias renvoie à des « problèmes » non seulement artistiques mais peut-être politiques, culturels, éducatifs et pédagogiques. Enfin, les revues de recherche s'en mêlent et à la suite d'*Esprit* et de *La revue des deux mondes*[23]*, Le Débat*[24] entre dans la discussion. Ce dernier propose un dossier où trois des protagonistes – Yves Michaud, Jean Clair et Philippe Dagen – « règlent leurs comptes » et où, en contrepoint des articles de fond rapportent des analyses de sociologues, d'historiens[25]. D'un média à l'autre l'art contemporain est discuté, questionné, remis en cause.

---

21 En annexe n° 1 nous proposons une chronologie des articles parus dans la presse non-spécialisée et les revues depuis 1991.

22 À noter que les quotidiens *Le Monde* et *Libération* seront les principaux lieux de l'affrontement, les protagonistes jouant le jeu des rubriques et de la concurrence, en s'exprimant par exemple à travers le courrier des lecteurs. Voir en annexe n° 17, des exemples de ces courriers dans la sélection d'articles.

23 « L'art contemporain, pour qui ? », novembre 1992.

24 N° 98, janvier-février 1998.

25 À noter que la revue *Esprit* a joué un rôle majeur dans la polémique en publiant dès 1991 des dossiers sur l'art contemporain : « Y-a-t-il encore des critères d'appréciation

Si la presse constitue le lieu de diffusion principal de ces débats, c'est à travers l'édition que la polémique va être prolongée et pérennisée ; *« après la presse, voici venu le temps des livres*[26] *».* Nous pouvons évoquer l'ouvrage d'Y. Michaud, qui reprend l'ensemble des débats : *« Il s'agit d'un ouvrage de philosophie qui s'efforce de dépasser le niveau des arguments échangés pour prendre une vue d'ensemble de la crise et analyser sa signification*[27]*. »* D'autres ouvrages paraissent à quelques mois d'intervalle chacun des protagonistes publiant pour développer son point de vue : *La Responsabilité de l'artiste* de J. Clair[28], *La Haine de l'art* de P. Dagen[29], *L'Art contemporain* de C. Millet[30], *Le Complot de l'art* de J. Baudrillard[31], par exemple.

Presse et édition proposent un ensemble de textes, un ensemble de points de vue, desquels émergent des réceptions différentes de l'art aujourd'hui. À l'appui de la synthèse d'Y. Michaud, notre intention est de revenir sur la teneur du débat et sur ce qu'il révèle à propos de la réception de l'art contemporain. Les points de vue exposés sont ceux de professionnels de l'art d'une part, d'intellectuels de l'autre. Ils constituent un public de proximité, un public impliqué. La diffusion du débat à travers des médias plus généralistes, plus politiques, ou plus pédagogiques (et non plus seulement à travers la presse spécialisée) touche un public de lecteurs de plus en plus large. En parallèle, l'édition d'ouvrages fixe le débat, lui donne une dimension que la presse – saturée d'autres informations – ne pouvait lui conférer. L'idée qui prévalait jusqu'alors, *« il n'y aurait pas de quoi fouetter un chat, et toute cette agitation ne traduirait qu'une chamaillerie subalterne à l'intérieur de la microsociété des professionnels parisiens de l'art*[32] *»*, est remise en cause*.* Le débat, en

---

esthétique ? », dossier I, n° 173, juillet-août 1991 ; dossier II, n° 179, février 1992 ; dossier III, n° 185, octobre 1992.

26 Source : « Tir groupé sur l'art en "crise" », *op. cit*.

27 Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain, op. cit.,* p. 1.

28 Paris, Gallimard, 1997.

29 Paris, Grasset, 1997.

30 *Op. cit*.

31 Paris, Sens et Tonka, 1997.

32 Source : « La main chaude », *Le Monde des livres,* 6 février 1998.

investissant par exemple *Le Monde de l'éducation*[33], plus récemment la revue *Le Débat*[34] dépasse le microcosme de l'art contemporain et met au jour une « crise » de la réception et de la représentation de la création contemporaine.

Dès lors il est difficile d'en nier l'importance et par voie de conséquence les répercussions. Plus simplement, cette amplification du débat, sa diffusion peuvent être envisagées comme un indicateur, comme un analyseur de la réception de l'art contemporain aujourd'hui.

La discussion est amorcée sur la valeur et la légitimité de l'art dans ses formes les plus contemporaines. La remise en cause porte globalement sur les artistes – *Artistes sans art*[35] ; *La Responsabilité de l'artiste*[36] – ; sur les œuvres – « Le grand bazar »[37] ; « L'art contemporain se payent-il notre tête ? Les impostures[38] » – ; sur les critères de valeurs et d'appréciation – « Y a-t-il encore des critères d'appréciation esthétique[39] ? », *Illusion, désillusion esthétiques*[40] – ; sur le système de l'art – *L'État culturel*[41] ; *L'Artiste et les commissaires*[42] *; L'Art contemporain*[43]*.*

Le premier problème qui émerge à travers les prises de position, c'est l'expression même d'art contemporain. « L'art contemporain » aujourd'hui ne renvoie plus seulement à l'art actuel, à la création « aujourd'hui et maintenant », mais à un label et à une « catégorie ». À partir de là deux groupes semblent se constituer et s'opposer : ceux qui acceptent que l'art puisse s'être transformé au point de ne plus être un système cohérent et homogène, introduisant de fait

---

33 N° 253, novembre 1997 et n° 255, janvier 1998.

34 *Op. cit.*

35 Domecq J.-P., Paris, *Esprit*, 1994.

36 Clair J., *op. cit.*

37 *Télérama,* hors série, octobre 1992.

38 *L'Évènement du Jeudi*, du 18-24 juin 1992.

39 *Esprit*, n° 173, n° 179, n° 185, *op. cit.*

40 Baudrillard J., Paris, Sens et Tonka, 1997.

41 Fumaroli M., Paris, De Fallois, 1991.

42 Michaud Y., Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.

43 Cauquelin A., *op. cit*.

pluralisme et diversité des œuvres, des artistes, des valeurs ; et ceux, à l'inverse, qui voient dans cette transformation un écueil, un échec ou encore une infraction aux règles de l'art. D'un côté, les défenseurs de l'art contemporain tel qu'il se présente aujourd'hui, de l'autre les détracteurs. *« Nous nous retrouvons tout d'un coup un groupe, que l'on regroupe sous le titre de "détracteurs de l'art contemporain"*[44] *»*. Chacun, à travers son discours se positionne et défend une forme de création, une préférence esthétique, qui s'exprime à travers tels artistes (Balthus ou Buren), tels types d'œuvres (la peinture ou les installations), tels critères de valeurs et d'appréciation (le beau ou le nouveau), tel système de l'art (aide aux artistes ou loi du marché). La presse agit ici comme un miroir grossissant stigmatisant les positions et définissant deux camps : pour ou contre l'art contemporain. Les détracteurs avancent des arguments multiples qu'Y. Michaud résume de la manière suivante : l'art contemporain, *« il est ennuyeux, il ne donne pas d'émotion esthétique (…), il ne demande aucun talent artistique (…), c'est un art officiel »*, par conséquent : *« L'art contemporain est nul, il est officiel, il est truqué, il témoigne d'une histoire épuisée*[45] *»*. Les défenseurs parlent d'un art audacieux, en phase avec les préoccupations sociales actuelles, d'un art pluriel, diversifié. Le point de rupture entre les deux attitudes renvoie à la notion de point de vue, points de vue qui se construisent et s'élaborent à partir d'un centre différent. À travers ce débat sur la valeur et la légitimité de l'art, trois représentations de l'art contemporain émergent : l'art contemporain qui s'inscrit dans le prolongement (temporel, esthétique) de l'art moderne, l'art contemporain entendu comme l'ensemble de la création actuelle, l'art contemporain comme courant artistique labellisé. Chacune de ces représentations renvoie à des artistes, des œuvres, une esthétique, un système de l'art qui définissent un modèle esthétique à travers lequel le reste de la création est appréhendé. L'adhésion à une représentation implique une réception et une appréhension différentes des œuvres. Ces représentations ne sont pas pérennes et évoluent, se transforment au fur et mesure des mutations de

---

[44] Source : intervention de Domecq J.-P., « L'Art contemporain : ordres et désordres », colloque, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, avril 1997, compte rendu des débats sur le site Internet : http://www.culture.fr/culture/artual/art/débat.htm

[45] Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain, op. cit.,* p. 17-18.

l'art : 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 perturber les représentations de l'art et impliquent que les critiques et experts ajustent leur point de vue et réévaluent leur jugement. *« Du point de vue de la réception, ces mutations entraînent un changement de régime esthétique*[46] *»,* changement auquel certains adhèrent spontanément, tandis que d'autres y résistent. *« L'art n'est pas enchaîné à la rationalité des choses ou des événements, il peut enfreindre toutes les lois de probabilité que les esthéticiens classiques considéraient comme des lois constitutionnelles de l'art. Il peut nous livrer la vision la plus bizarre et la plus grotesque et pourtant conserver sa propre rationalité*[47]*. »* Ces changements dans le système de l'art entraînent une redéfinition des conventions et une modification des relations entre les différents acteurs ; après une phase de crise, de remise en cause, les nouvelles conventions et valeurs sont acceptées et forment un nouveau consensus[48].

Le débat dans les années 90 est donc avant tout artistique et esthétique et montre que *« l'évolution de l'art et celle du goût sont rarement synchroniques*[49] *»,* l'évolution des formes de la création implique et nécessite une évolution des formes de la réception.

En 1997, le débat dépasse le simple domaine de l'art et prend une tournure politique, lorsque la revue *Krisis*[50] prend part à la discussion avec *« la publication en tir groupé de textes et d'entretiens hostiles à l'art contemporain, dans une revue intimement liée à la droite extrême,* Krisis*, au moment précis d'un sursaut national contre le Front national*[51] *».* P. Dagen parle de compromission avec l'extrême droite, J. Baudrillard rappelle que *« la mise en*

---

[46] *Ibid.,* p. 65.

[47] Cassirer E., « L'art », *op. cit.*

[48] Voir à ce propos Becker H. S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 ; et plus particulièrement le chapitre « Les changements dans les mondes de l'art ».

[49] Moulin R., *Le Marché de la peinture en France,* Paris, Minuit, 1967.

[50] « Art/non art », n° 19, novembre 1996.

[51] Source : « Désordres et débats sur l'art contemporain », *op. cit.*

cause de l'art contemporain, elle ne peut venir que d'une pensée réactionnaire et irrationnelle, voir fasciste[52] *».* Cet épisode envenime le débat, et caricature les positions en assimilant rejet de l'art contemporain et pensée fasciste, défense de l'art contemporain et pensée démocratique.

Certains protagonistes eux-mêmes entretiennent cet argument politique. C'est le cas de Jean Clair, qui évoque l'implication du politique dans l'art, *« dans les années 60, c'était* Les Lettres françaises*, revue du PCF, qui parlaient de Matisse, Picasso, de Léger… depuis plus de vingt ans, la droite a repris seule à son compte la défense de valeurs qui auparavant étaient défendues par les républicains, l'identité nationale par exemple*[53]*. »* C'est le cas de J.-P. Domecq qui rappelle ses convictions politiques : la *« revue (*Krisis*) rappelle nettement mon positionnement politique à gauche. M. Dagen ne peut ignorer (…) mes engagements politiques, qui sont connus par mes écrits et mes prises de position (un seul exemple : on trouvera mon nom dans la liste du comité de soutien à Lionel Jospin)*[54] *».* C'est le cas encore d'Y. Michaud : *« Le débat français sur la crise de l'art contemporain remonte à 1991. Il a commencé dans trois publications qui ont en commun d'être classées à gauche et d'avoir un lectorat important : la revue* Esprit*, les hebdomadaires* Télérama *et* L'Événement du jeudi[55]*. »*

L'argument politique amène le débat sur un terrain dangereux, mais surtout indique qu'en filigrane de la crise de l'art, il y a crise des valeurs sociales, crise de représentation de la société comme le montre Y. Michaud[56].

À travers leurs choix esthétiques, les protagonistes défendent leurs idées et leurs convictions plus personnelles sur la société. Le choix de s'exprimer dans tel ou tel média est perçu comme un indicateur du point de vue sur l'art

---

[52] Source : « La conjuration des imbéciles », *Libération*, 7 mai 1997.

[53] Cité par P. Dagen, « La colère de Jean Clair, conservateur déçu », *Le Monde*, 15 février 1997.

[54] Source : « L'art contemporain », *Le Monde,* 24 février 1997.

[55] *La Crise de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 7. Dans le premier chapitre, Y. Michaud propose une chronologie argumentée des différentes interventions dans la presse.

[56] *Ibid.,* voir notamment le chapitre VI, « La fin de l'utopie de l'art », p. 213-252.

contemporain[57] et parfois comme révélateur de la préférence politique de chacun, comme si le fait même d'être de droite ou de gauche influait sur les préférences esthétiques.

Lors du colloque « Ordres et désordres[58] », une autre dimension du débat, entrevue à travers quelques articles, se manifeste. Après avoir débordé de la réalité de l'art pour investir la réalité politique, le débat déborde une fois encore vers une autre réalité, plus subjective, liée à l'histoire personnelle de chacun et aux amitiés ou inimitiés des uns et des autres. À travers ce colloque, les arguments esthétiques et politiques cèdent le pas aux invectives et aux attaques personnelles. Les discussions s'ouvrent sur les interventions de Alfred Pacquement (directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts) et de Jean-François de Canchy (délégué aux Arts plastiques), suit celle de Thierry de Duve qui « met le feu aux poudres » en centrant son intervention sur Jean Clair et l'entretien qu'il a accordée à *Krisis* – alors que, nous l'apprenons plus tard lors d'une intervention de C. Millet (rédactrice en chef d'*Art Press)*, il avait été expressément demandé que cet épisode de la « crise » soit évité. Tel n'a pas été le cas et chaque intervention est l'occasion de révéler les inimitiés. J.-P. Domecq s'en prend à *« ces braves "artpressiens" (qui) se comportent comme des enfants*[59] *»*, puis à P. Dagen et enfin à quelques artistes français (César, Fabrice Hybert, Jean-Pierre Raynaud) ; C. Millet lui répond : *« J'ai une photographie d'un tableau de J.-P. Domecq. Vraiment, ce tableau est tellement moche, mal fichu que vous comprendriez très bien une certaine forme d'art aujourd'hui*[60] *»* ; Jean-Philippe Antoine suggère à J. Clair de démissionner ; etc. Si les positions se sont durcies lors de cette confrontation entre la plupart des protagonistes, c'est aussi parce que la confrontation est directe et simultanée – ce qui n'était pas le cas à travers la presse et les ouvrages – et que, comme dans toute discussion polémique chacun choisit des arguments qui visent à déstabiliser l'adversaire.

---

57 *Esprit* et *Krisis* ayant privilégié le point de vue des détracteurs.

58 Cf. compte rendu des discussions sur le site Internet :
http://www.culture .fr/culture/artual/art/débat.htm

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

Par média interposé, des arguments de même nature étaient pourtant déjà présents. À titre d'exemple, A. Pacquement attaquait Y. Michaud, reprochant à ce dernier de vilipender *« les agents et les actions de la délégation aux Arts plastiques [alors qu'il] ne cachait pourtant à personne, naguère, son ambition d'en devenir le patron*[61] *»*. L'intéressé répond quelques jours plus tard : *« Je constate en tout cas que la représentation continue : il me semble assez typique de la mentalité des acteurs de l'État culturel que Monsieur Pacquement croie qu'un livre de philosophie peut lui être consacré*[62]*. »* Autre exemple, celui de P. Souchaud, qui dresse une critique du système actuel de l'art (*« un grand Ubuland où régnerait une sorte d'idi-amin-dadaïsme étatique sur fond d'institutionalisation-banalisation-pédagogisation de l'inepte*[63] *»*) et s'attaque à Buren, C. Millet et la revue *Art Press*. Quelques jours plus tard, Éric Duyckaerts lui répond : *« Le débat sur l'art contemporain ne vole pas toujours très haut. Mais monsieur Pierre Souchaud vient de produire un des textes les plus rigolos », « les nostalgiques du sens en art feraient mieux de se tourner vers la religion »*[64]*.*

Ces interventions, qui introduisent des arguments nouveaux et non spécifiquement esthétiques ou artistiques, ponctuent le débat sur l'art contemporain, et leur récurrence nous a incitée à les évoquer. Si elles sont plus anecdotiques par rapport au fond du débat qui porte sur la valeur et le sens de l'art, si elles relèvent de « la petite histoire », elles font glisser le débat vers des préoccupations plus ordinaires liées à la vie quotidienne, à la scène sociale. Les protagonistes, en introduisant ces arguments, ne parlent plus seulement de leur point de vue d'expert de l'art mais de leur point de vue subjectif et personnel, point de vue qui se construit et s'élabore dans leur vie de tous les jours à travers leur parcours professionnel, leurs expériences personnelles. Ils nous montrent que leur rapport à l'art se construit dans l'interaction entre différentes réalités, celle de l'art, celle de la société, et la leur, personnelle.

---

61 Source : « Et pendant ce temps les artistes continuent », *Libération*, 17 novembre 1997.

62 Source : « Correction politique et droit de critique », *Libération,* 25 novembre 1997.

63 Source : « Territoire de non-sens, état de non-droit », *Libération*, 30 décembre 1997.

64 Source : « Pour le non-sens et le non-droit en art », *Libération*, 16 janvier 1998.

Le débat sur l'art contemporain comporte trois niveaux d'argumentation, du plus habituel, esthétique et artistique, qui nous interroge sur les formes de la création contemporaine ; à celui plus sociétal, qui nous interroge notamment sur les enjeux politiques ; à celui enfin plus « anecdotique » qui révèle les personnalités et les parcours individuels et nous interroge sur les acteurs de l'art.

Esthétiquement, politiquement, humainement, l'art contemporain divise, mais surtout montre que la réception est une expérience complexe à la fois personnelle (le face-à-face avec les œuvres) et sociale (car elle s'inscrit dans un contexte, qu'elle mobilise des connaissances appartenant à différents registres, et qu'elle implique des attitudes socialement distribuées[65]).

Avant d'être reçu et appréhendé par les publics (entendus comme l'ensemble des amateurs « ordinaires »), l'art l'est par des professionnels, des intellectuels : des « experts ». Leurs discours et leurs points de vue sont déterminants puisqu'ils façonnent « le discours ambiant », que l'on peut comparer à ce que Dilthey nommait « l'esprit de l'époque ». A. Cauquelin parle de *doxa* et de croyances *: « En tant qu'elles sont partagées, ces croyances construisent la scène commune où se déploient les diverses expressions et manifestations de l'art. Elles projettent sur cette scène ce qu'elles attendent du jeu de l'art, et s'énoncent alors par retour sur le mode de l'affirmation*[66]*. »* Ces croyances sont aujourd'hui plurielles et cette pluralité les met en concurrence.

Le débat sur l'art contemporain que nous avons considéré est à l'image de celui qu'E. Buch pointe pour la musique, à travers l'histoire de la *Suite lyrique* d'Alban Berg : *« Dans cet affrontement il ne s'agit pas seulement de savoir si ces œuvres sont bonnes ou mauvaises, mais aussi pourquoi. Si l'enjeu principal reste la conquête d'un espace de diffusion pour leur musique, le groupe de Schoenberg se bat en même temps, et les deux combats sont inséparables, pour imposer un discours sur la musique, une méthode d'analyse, bref, une esthétique musicale*[67]. » C'est ce qui ressort de la polémique, chacun, selon sa discipline propose sa méthode d'analyse qui réfère à l'histoire de l'art, à la critique ou à la

---

65 Concepts empruntés à Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

66 Cauquelin A., *Petit traité d'art contemporain, op. cit.*, p. 42.

67 Buch E., *Histoire d'un secret*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 21.

philosophie, et chacun définit une esthétique qui varie selon ces fondements méthodologiques ; auxquels s'ajoutent la sensibilité personnelle et les préférences de chacun. Ce qui est montré à travers ces débats et leur virulence, c'est l'enjeu social de la création contemporaine et de son appropriation par les publics et notamment par le premier cercle de spectateurs, ceux que nous nommons les experts : les professionnels de l'art et les intellectuels. La vision de l'art comme un système cohérent et homogène est remplacée par une vision de l'art plurielle, on assiste à la *« la prolifération de formes et d'expériences artistiques qui pour n'en être pas "hautes", "raffinées", et surtout pas organisées en un "système des arts" relèvent bel et bien du champ esthétique. (…) Bref nous sommes confrontés à un pluralisme propre à l'époque, très certainement durable et qui ne peut être purement et simplement ignoré, ne serait-ce que parce qu'il est bruyant, visible, puissamment répercuté et démultiplié par les médias et la consommation*[68] *».* Pour reprendre la terminologie de H. S. Becker il existe un système de l'art « moral » défendu par les détracteurs de l'art, contemporain et tout changement apparaît comme immoral, transgressif. Ainsi, comme nous dit H. S. Becker *« l'usage des pas de ballet classique est moral, alors que celui des mouvements plus ordinaires (courir, sauter, tomber…) est une faute, une injure, une honte, pour les adeptes du ballet classique. Pour les adeptes de la danse moderne, c'est tout différent bien sûr*[69] *».* Il en va de même pour les arts visuels contemporains. À travers l'exemple de Marseille, nous montrerons la pluralité et la diversité de la création contemporaine et des modalités de sa diffusion, afin de mieux comprendre comment une scène de l'art se construit et par conséquent comment les points de vue sur cette scène s'élaborent et se superposent.

La conduite des débats, leur aspect polémique, nous ont conduite à nous questionner sur la réception de l'art contemporain. Après les experts, considérés comme le premier public, nous sommes conduite à nous interroger sur le « grand public » – entendu comme *« une addition aléatoire et arbitraire, de*

---

68 Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 12.

69 « La distribution de l'art moderne », *in Sociologie de l'art*, *op.cit.*, p. 437.

personnes[70] *».* Les experts manifestent une divergence de points de vue, une appréhension et une pratique différentes de l'art contemporain. Qu'en est-il pour le public, pour ceux qui s'intéressent à l'art dans le cadre de leurs loisirs et non dans leur cadre professionnel. Si les experts s'expriment à travers les médias et les ouvrages rendant leurs points de vue publics, l'amateur « ordinaire » n'écrit pas de critiques d'art ; aussi pour connaître l'avis des amateurs, nous les avons conviés à nous donner leur définition de l'art contemporain.

2. Les définitions de l'art des experts en regard des définitions des amateurs[71]

L'art contemporain est une expression faite de la juxtaposition de deux mots : « art » (ensemble des œuvres produites et réalisées dans les différentes disciplines artistiques) et « contemporain » (qui est du même temps que, qui vit à la même époque). L'art contemporain est alors l'art qui se fait aujourd'hui. Si cette définition est pertinente, elle est en inadéquation avec la réalité des faits. Warhol, mort en 1987, est un artiste intégré et reconnu dans l'ensemble « art contemporain » ; en revanche, Balthus, qui est encore notre contemporain, est comparé à Piero della Francesca, sa peinture est dite figurative, maniériste, etc., son nom n'est pas cité comme représentatif de l'art contemporain. L'expression « art contemporain » signifie donc autre chose. La question centrale renvoie au fait qu'il semble exister un certain consensus face à cette expression, qui est consistante pour reprendre la terminologie d'A. Schütz, cette expression montre un partage de connaissance, une typicisation commune d'une réalité et, dans un même temps, elle se décline différemment selon les uns et les autres. Les experts proposent de multiples définitions, qui ont émergé à travers les débats. Nous en citons trois qui nous semblent représentatives.

Pour R. Moulin, *« ce qui est audacieusement "contemporain" à Clermont-Ferrand ne fait pas partie de l'art dit contemporain à Paris, encore moins à Düsseldorf ou New York. Le label « contemporain » est un label international qui constitue un des enjeux majeurs, en permanente réévaluation, de la compétition*

---

[70] Jacobi D., « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La Lettre de l'Ocim*, n° 49, 1997, p. 12.

[71] En annexe n° 8 figurent toutes les définitions proposées par les amateurs. Ces définitions ont été recueillies par écrit, ce qui explique la formulation des phrases.

artistique[72] *».* Pour Bernard Marcadé, le concept contemporain réfère à l'histoire*, « le contemporain n'est pas le moderne. Cela est confiné dans l'usage qui en est fait en histoire. En histoire, distinction est faite entre l'histoire moderne et l'histoire contemporaine ; en histoire de l'art, on se réfère en les distinguant à l'art moderne et à l'art contemporain. Ainsi Manet sera qualifié de moderne et Garouste de contemporain*[73] *»*. Pour C. Millet, *« "art contemporain" est une expression qui s'est imposée surtout à partir des années 80, supplantant alors "avant-garde", "art vivant", "art actuel". Elle possède les qualités des expressions toutes faites, suffisamment large pour se glisser dans une phrase lorsque l'on manque d'une désignation plus précise, mais 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 contemporains » ;* dès lors, *« comment et pourquoi un couple de mots aussi passe-partout réussit-il à désigner avec autant de pertinence des œuvres d'art qui, elles, sont loin d'être banales ? »* [74]

À travers ces trois définitions, parmi les multiples qui circulent, l'art contemporain apparaît comme insaisissable, multiforme. Les définitions s'appuient sur des critères différents, temporels ou esthétiques, et nous orientent vers des représentations différentes de l'art. Face à ces définitions, celles des experts, nous proposons celles des amateurs.

Nous avons demandé à une cinquantaine d'amateurs, de collectionneurs, de simples visiteurs, leur définition personnelle de l'art. Afin d'ajouter une autre dimension au débat, et de laisser la parole à ceux qui fréquentent l'art.

Les interviewés, chacun à leur manière, avec leurs mots, définissent ce qu'ils entendent par cette expression, leurs définitions peuvent être analysées à travers quelques thèmes.

(1) L'art contemporain se définit par sa temporalité

---

[72] « La construction des valeurs artistiques contemporaines », *Art, artistes et société*, *Cahiers de recherches sociologiques*, Montréal, Université du Québec, n°16, 1991, p. 17.

[73] « À contre-temps », *Art et contemporanéité* (sous la direction de Majastre O. et Pessin A.), Bruxelles*,* La Lettre volée, 1992, p. 49.

[74] *L'Art contemporain*, *op. cit.,* p. 6.

Si le terme d'« époque » est le plus récurrent (qualifié différemment selon chacun, « une », « mon », « notre »), d'autres expressions viennent étayer l'adjectif contemporain : *« chaque jour », « aujourd'hui », « de nos jours », « réalité actuelle », « présent », « société contemporaine », « de notre temps », « ici et maintenant », « contemporain à ma vie »...*

Cette liste évoque non pas une temporalité mais plusieurs. La première distinction que nous pouvons faire renvoie à la perception du temps, qui est perçu de manière objective et extrinsèque en fonction de la réalité extérieure à l'individu – *la société, l'époque, le présent* – ; ou de manière subjective et intrinsèque en fonction de l'individu lui-même, de son histoire biographique personnelle – *mon époque, contemporain à ma vie*. Selon le point de vue qu'il choisit de privilégier, l'objet même de l'art contemporain en est modifié. L'art contemporain est alors : *« Ce que l'on crée de nos jours, l'art contemporain n'est pas un style défini, il est l'expression d'aujourd'hui » ; « 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 » ; « L'art des artistes de notre temps qui utilisent la technologie de notre temps et portent un regard sur l'homme et la société de notre temps » ; « L'expression plastique, auditive, lisible... d'un individu ou groupe d'individus contemporains à ma vie ; lequel, lesquels font de cette activité le centre de leur engagement ».*

Nous avons trois temporalités différentes : 1) la temporalité subjective de l'individu qui commence à sa naissance et finit à sa mort, 2) la temporalité intersubjective et universelle du temps présent, considéré comme point de rencontre du passé et de l'avenir, temporalité qui nous concerne tous, amateurs d'art ou non 3) la temporalité objectivée et collective de l'histoire de l'art jalonnée d'événements et de moments marquants.

La diversité des temporalités implique nécessairement une diversité des définitions, sans que pour autant nous puissions parler d'éparpillement et d'hétérogénéité. L'inscription de l'art contemporain dans l'une ou l'autre de ces temporalités, inscription que le récepteur choisit et qui transparaît à travers sa définition, va modeler son rapport à l'art et ses expériences réceptives.

(2) L'art contemporain se définit par les sensations et émotions qu'il génère.

Le vocabulaire lié aux émotions, aux sentiments – positifs ou négatifs – est très riche. Qu'il dérange, rende perplexe ou comble de bonheur, l'art contemporain fait réagir et cela semble constituer l'une de ses principales fonctions : *« L'art contemporain donne à voir des objets qui interpellent, posent des questions, dérangent le spectateur, qui peut alors se sentir concerné par les préoccupations de l'artiste »* ; *« Un ensemble contenant tout et rien à la fois avec parfois la découverte du bonheur » ; « Authentique, étonnant, surprenant. Il remet en question le beau, l'émotion, la perception (les cinq sens), la vie quotidienne ».*

Le registre des émotions nous renvoie aussi vers ceux qui rejettent l'art contemporain : *« Art dégénéré, la palme est décernée au Frac qui gaspille son argent pour collectionner des M..... . Le Mac étant au même niveau de nullité. »*

(3) L'art contemporain se définit par son positionnement dans l'histoire de l'art.

Si certains s'abstiennent de donner une définition, en revanche, tous ceux qui le font reconnaissent implicitement ou explicitement une spécificité de l'art contemporain par rapport aux autres formes d'art. *« Art qui s'inscrit dans une époque, une logique (une intention) et un lieu donné. Art qui a conscience de l'histoire de l'art qui le précède et qui est capable de se situer vis-à-vis d'elle. Art qui a la faculté de s'approprier et de digérer des faits, événements, etc., et qui est en parfaite adéquation avec son temps. (P.S. : cette question est trop complexe.) »*

Le premier élément distinctif renvoie à la notion de technique, l'art contemporain repose sur des technologies spécifiques : *« La recherche technique avant tout »* ; *« L'art des artistes de notre temps qui utilisent la technologie de notre temps et portent un regard sur l'homme et la société de notre temps » ; « L'art qui se pratique aujourd'hui et qui tient compte des découvertes du passé récent du XX*^{è} *siècle ».*

Le deuxième élément renvoie à la vocation intellectuelle et théorique de l'art contemporain qui lui serait spécifique, il serait un art qui fait réfléchir, penser : *« Le contemporain c'est de l'art intelligent, c'est l'art qui préfère une position de l'esprit à une exécution, privilégie l'esprit. L'objet lui-même comme l'intendance suit » ; « Visualiser les utopies. Provoquer l'incompréhension et par-là se poser des questions » ; « Un art qui réfléchit sur son époque, multimédia,*

qui pose des problèmes de conservation, et qui malheureusement devient de plus en plus académique, à cause du marché français (achats institutionnels, subventions) ».

Il se démarque d'autres formes de l'art : *« Une production insérée très étroitement dans les problématiques de l'art après la disparition des avant-gardes : engagé comme recherche exigeante pour formuler notre rapport au monde, donc aussi critique (sans didactisme cependant). »* Mais il peut être illustré par des courants précis : *« À l'heure actuelle, soit on envisagera l'Arte Povera, soit on envisagera le néoexpressionnisme allemand, soit on envisagera des tendances très affirmées, qui s'inscrivent vraiment dans l'histoire de l'art. »*

(4) L'art contemporain un art qui « agit » et fait réagir.

L'art contemporain agit, joue un rôle, illustré par les nombreux verbes utilisés dans les définitions. Comme tout verbe, ils expriment un dynamisme (une action, un état ou un devenir). Les regrouper sous la forme d'une liste nous permet de visualiser ce que recouvre cette expression et les actions qui sont en filigrane.

Les groupes de verbes que nous avons constitués s'inscrivent dans des registres d'actions différents et l'art contemporain apparaît comme doté d'un certain pouvoir sur la réalité sociale et les récepteurs. Les verbes peuvent être répartis comme suit :

- faire preuve – agir – changer ;
- réfléchir ;
- tenter d'exprimer – exprimer – formuler – s'attacher à développer ;
- aider – libérer – faire partager ;
- remettre en question – interpeller – poser des questions – déranger – provoquer ;
- digérer – s'approprier ;
- voir – donner à voir – visualiser – refléter ;
- écouter ;
- parler.

Cette liste exprime la dynamique de l'art contemporain à ses différents niveaux, celui de la création et de la réception ; à chacun de ces niveaux l'art est agissant.

Les définitions des « experts » et notamment celles véhiculées par les débats, sont déterminantes et saillantes, *« car ce sont elles qui subsistent et flottent dans l'air de la polémique : l'art contemporain est nul, il est officiel, il est truqué, il témoigne d'une histoire épuisée, etc., voilà ce qu'entend le "grand public" dont chacun se préoccupe tant*[75] *»*. Elles s'appuient, selon Y. Michaud sur *« un schéma historique normalisé, une sorte d'histoire des avant-gardes en deux temps trois mouvements qui, pour l'essentiel, remonte à la reconstruction formaliste de Alfred Barr Jr et de Clément Greenberg. Cézanne engendre le cubisme qui, de réductions en réductions, aboutit au formalisme, qui aboutit au minimalisme et à l'art conceptuel*[76] *».*

Loin de ces préoccupations relevant de l'histoire à long terme, les amateurs interrogés nous ont révélé une manière de penser l'art contemporain dans le présent vivant de leur vie et de leurs préoccupations personnelles. Si quelques allusions sont faites à l'histoire de l'art, leurs définitions ne reprennent pas les poncifs du discours ambiant, ni Duchamp, ni Buren, ni l'art conceptuel, ni encore l'art minimaliste ne sont convoqués dans leurs définitions. Si nous ne minimisons pas la nécessité de connaître l'évolution des formes artistiques et la maîtrise de certains référents de l'histoire de l'art – thèse défendue par les experts de l'art –, ce n'est pas ce qui préoccupe *a priori* nos amateurs dans leur rapport à l'art contemporain, ce n'est pas ce qui le détermine et l'oriente.

De toutes ces définitions, un fait ressort : la pluralité des définitions et représentations, inférant qu'*« il n'y aurait pas d'appréhension générale de l'art contemporain, mais des recherches qui tantôt s'égarent et tantôt découvrent un paysage insoupçonné, bref des œuvres et des artistes*[77] *»*. Et, de fait, l'on convient qu'*« il y aurait une notion à définir, qui ne serait pas à formuler en termes d'unicité ou de multiplicité des langages, mais davantage en termes de pluralité des fonctions de l'art*[78]*» ;* chaque amateur, en donnant sa définition, mêle différents arguments, et propose sa vision de l'art qui, si parfois elle ressemble à celle des experts, implique d'autres points de vue, d'autres réceptions de l'art. L'œuvre est d'emblée plurielle et révèle différents niveaux de

---

75 Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain, op. cit.*, p. 17-18.

76 *Ibid.*, p. 21.

77 Source : « Tir groupé sur l'art en "crise" », *op. cit.*

78 Source : « L'exception musicale française », *op. cit.*

sens comme l'a montré la trilogie panovskienne, citée par A. Ducret[79] : l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, a simultanément un sens phénomène, auquel correspondent la description élémentaire du sujet abordé, l'identification détaillée des objets représentés ; un sens signification, que l'on décode à l'aide de sources extra-iconographiques, et qui nous indique quelles significations l'artiste a voulu attacher à son œuvre ; un sens document, qui peut s'atteindre par voie herméneutique et qui consiste à décoder les sens implicites de l'œuvre, fût-ce à l'insu de son créateur.

Pour conclure sur ces définitions, nous en réunissons deux, qui nous semblent rassembler toutes les autres, et qui forment celle à travers laquelle nous aborderons les différents exemples de réception. L'art contemporain, c'est : *« 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. »* Il se compose *« des œuvres plastiques (au sens large) qui font preuve de préoccupations actuelles tant au niveau du sens que des matériaux ».*

À travers la polémique autour de la crise de l'art, à travers les définitions des experts et des amateurs, l'art contemporain apparaît comme un sujet de débat et un objet complexe, sur lequel il est difficile de s'accorder. Mais jusqu'alors nous sommes restée au niveau du débat d'idée, et si *« l'étude et l'utilisation du langage sont importantes pour comprendre comment les acteurs s'habituent à leur environnement, le normalisent, le perçoivent et le jugent menaçant, nouveau ou étrange*[80] *»*, il nous faut délaisser un moment ce qui est dit et pensé sur l'art contemporain afin d'aborder la pratique. Ce sont les sociologues qui ont abordé cette question et introduit un débat sur les publics de l'art et la manière dont ils doivent être appréhendés.

---

79 « L'utopique et l'hétérotopique, de l'art minimal, au land art », *Recherches sociologiques*, vol. 19, n° 2-3, 1988.

80 Cicourel A., *La Sociologie cognitive*, Paris, PUF, 1979, p. 44.

II. LES DÉBATS SOCIOLOGIQUES SUR LES PUBLICS DE L'ART

> « Mais dès qu'il s'est décidé de ce point de vue, le scientifique pénètre dans le monde préconstitué de la contemplation scientifique que lui a transmise la tradition historique de sa science. De la sorte il va faire partie d'un univers de discours englobant aussi les résultats obtenus par d'autres, les solutions suggérées par d'autres et les méthodes mises au point par d'autres. Cet univers théorique de la science particulière est lui-même une province limitée de signification possédant son style cognitif propre impliquant ses propres problèmes et horizons à expliquer. »
> A. Schütz, *Le Chercheur et le quotidien*, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 152.

Les débats sociologiques sur la réception de l'art peuvent être illustrés, en Europe, par des recherches menées dès les années 70, avec d'un côté les enquêtes de P. Bourdieu et ses homologues[81], et de l'autre avec les théories de la réception de l'école de Constance. Le premier ensemble de recherches *« a développé des recherches empiriques en mettant en œuvre les concepts et les méthodes éprouvés dans d'autres domaines de la sociologie*[82] *»,* mettant l'accent sur la pratique et la consommation. Le deuxième, plus philosophique, a posé les bases d'une esthétique de la réception, proposant une réflexion sur l'interaction entre l'œuvre, le récepteur et le contexte, mettant l'accent sur l'expérience réceptive. *« Aux États-Unis, c'est dans les années 80 que les recherches sur les publics de l'art sont amorcées*[83] *»*, nous apprend R. A. Peterson qui propose dans son article une synthèse des différentes approches de la sociologie de l'art et de la culture aux Etats-Unis, notamment celle de H. S. Becker et les siennes.

À partir de ces recherches, la sociologie de l'art et de ses publics va se développer, abordant les phénomènes de réception sous des angles différents,

---

81 N. Heinich, dans un article sur « La sociologie et les publics de l'art », propose une synthèse de ces approches, qui focalisent leur attention sur les consommations et les pratiques ; *in Sociologie de l'art*, *op. cit.*

82 « Sociologie de l'art », *in Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Larousse, 1990, p. 19.

83 Voir à ce sujet le texte de Peterson R. A., « La sociologie de l'art et de la culture aux États-Unis », *L'année sociologique,* volume 39, 1989, p. 153-179.

en introduisant un débat sur la manière dont le rapport du public à l'art doit être appréhendé.

Dans les points qui suivent, nous proposons d'éclairer à travers quelques auteurs représentatifs ces différentes approches.

1. Les publics de l'art

Le premier angle d'approche par lequel les publics sont appréhendés est quantitatif, l'intérêt des sociologues se focalise sur la visite d'exposition, sur la consommation en matière d'exposition.

C'est en 1966 que Pierre Bourdieu et Alain Darbel[84] ont publié les résultats d'une vaste enquête sur les publics des musées. Leur enquête repose sur un travail préalable de classification des musées, à partir du nombre annuel de visiteurs *« considéré comme un critère stratificateur (ce qui garantit la précision des résultats)*[85]*. »* Les musées choisis atteignent donc un certain taux de fréquentation. Le choix des cibles repose lui aussi sur une classification préétablie distinguant les individus des groupes, et les individus en fonction de leur catégorie socioprofessionnelle. Il est difficile de proposer une synthèse des nombreux résultats avancés par les auteurs, d'autant que cette enquête est novatrice autant pour la sociologie de l'art que pour la discipline tout entière.

Ce qui intéresse notre recherche, c'est le résultat global : la pratique de visite de musée apparaît comme une pratique cultivée qui dépend d'un habitus culturel, habitus composé de « prêt à penser », de « modes d'emploi » permettant d'apprécier les œuvres d'art. La réception de l'art est donc directement liée à des données « extra-artistiques » qui relèvent du capital économique, social et culturel dont dispose chaque classe sociale. La possession de ces capitaux favorise le rapport à l'art, tandis que leur privation entrave le rapport à l'art. *« Ceux qui n'ont pas reçu de leur famille ou de l'école les instruments que suppose la familiarité sont condamnés à une perception de l'œuvre d'art qui emprunte ses catégories à l'expérience quotidienne et qui s'achève dans la simple reconnaissance de l'objet représenté : le spectateur désarmé ne peut en effet voir autre chose que les significations primaires qui ne*

84 *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966.

85 *Ibid.*, p. 24.

caractérisent en rien le style de l'œuvre d'art et il est condamné à recourir, dans le meilleur des cas, à des "concepts démonstratifs"[86]*. »*

À travers cette enquête, d'autres ultérieures[87], ce qui est montré c'est l'accès différentiel à l'art en fonction des classes sociales, chaque classe possédant un capital et un habitus culturels plus ou moins appropriés à la réception de l'art.

L'analyse de la réception dépend ici d'analyseurs objectifs, sont mis en relation les taux de fréquentation (la pratique) et les données sociodémographiques des visiteurs (âge, sexe, catégorie socioprofessionnelle, capital scolaire).

Cette perspective d'approche, qui repose sur une méthodologie quantitative, a permis de mesurer et de décrire les pratiques de l'art et de fournir une réponse sur la composition et la morphologie des publics. L'enquête dévoile, en filigrane de tous les résultats, un certain élitisme dans la pratique et la consommation de l'art, d'autant plus lorsque les formes artistiques sont contemporaines et avant-gardistes. L'élite se compose principalement de professionnels de l'art et d'intellectuels ou de personnes issues des professions les plus « hautes » dans la hiérarchie des professions (cadres, professions libérales…).

Cette perspective d'approche des publics de l'art sera régulièrement renouvelée, et aujourd'hui, *« elle se partage en trois grandes catégories institutionnelles : privée (c'est le marketing : IFOP, SOFRES…) ; publique (c'est l'administration culturelle, par l'intermédiaire en particulier du service des études et des recherches du ministère de la Culture (…) ; et universitaire (à travers les thèses ou les laboratoires de recherche). (…) La forme la plus accomplie parce que la plus systématique, de ce type de travaux, va être en 1974 et en 1981 les deux éditions des* Pratiques culturelles des Français[88]*».* Chacune avec ses objectifs propres fait régulièrement un état des publics, de ses choix et des modalités de sa pratique, permettant de mesurer les évolutions*.*

---

86 *Ibid.*, p. 79.

87 *La reproduction*, Paris, Minuit, 1971, en collaboration avec J.-C. Passeron ; *La distinction*, Paris, Minuit, 1979.

88 Heinich N., « La sociologie et les publics de l'art », *op.cit.*, p. 269.

Les enquêtes réalisées visent principalement à mettre en relation les caractéristiques économiques, sociales et scolaires des visiteurs et leur pratique de l'art. De ce fait, la population cible est découpée en fonction de ces critères qui renvoient à la notion de classe sociale, avec en haut de l'échelle les classes favorisées (niveau d'études et revenus élevés) et en bas les classes défavorisées (niveau d'études et revenus bas). Sur la base de ce découpage et de cette répartition de la population, les enquêtes permettent de déterminer la probabilité de fréquentation de l'art d'un individu. La méthode qui consiste à hiérarchiser les publics sur la base de critères socio-économiques, entraîne une hiérarchisation des pratiques

Plus récemment, J.-C. Passeron et E. Pedler[89] ont obtenu des résultats nouveaux. Leur protocole d'enquête est également quantitatif et la constitution de l'échantillon repose aussi sur les critères d'âge, de diplômes et de milieu social. En revanche, ils ont introduit de nouveaux critères d'appréciation des publics, critères relatifs à la « forme » des visites (temps passé devant les tableaux, nombre de retours…). Au vu des résultats, très vite dans le cours de l'enquête, J.-C. Passeron et E. Pedler s'écartent de la répartition type, en classes sociales, pour en proposer une nouvelle plus représentative, reposant sur l'observation suivante : il existe un public d'habitués qui se démarque par une fréquentation assidue et régulière. Mais ils constatent que *« la composition d'une population d'habitués de musée n'est certes pas le produit d'un prélèvement qui s'opérerait au hasard dans les groupes socioculturels découpés par les variables sociologiques habituelles*[90]*. »* Ils introduisent alors un découpage qui intègre les différents groupes suivants : les professionnels, les intellectuels, et parmi les professions intellectuelles – sur-représentées – sont distinguées les professions artistiques. Leur enquête permet d'affiner l'approche de la réception et de révéler d'autres critères déterminants, critères qui renvoient non plus à la scène sociale, divisée en classes sociales, mais à la scène artistique et au degré de proximité que chacun des visiteurs entretient avec elle. Un groupe se distingue, les habitués et le résultat est surprenant : *« Les habitués des musées ou expositions sont constitués par l'agrégation de populations socioculturelles ou*

89 *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, Cercom/Imérec, 1991.

90 *Ibid.,* p. 35.

professionnelles distinctes qui n'ont presque rien en commun, sauf cette rencontre dans l'intensité de fréquentation des lieux d'exposition[91] *».* Ce résultat en même temps qu'il étaye les résultats déjà connus, à savoir la prédominance dans le public de l'art des intellectuels et des professionnels de l'art, fait émerger une méconnaissance de ce public de forts pratiquants, méconnaissance due à son hétérogénéité. *« Le principal constat qui se dégage de cette enquête (…) est qu'il existe effectivement un divorce de fond entre les valeurs savantes et les hiérarchies communes*[92]*. »*

E. Pedler a poursuivi ces recherches et introduit la notion de cercle autour de l'art, le premier cercle s'apparentant aux publics issus des milieux artistiques, le second à divers groupes, réunissant des amateurs, des habitués ou encore des simples curieux : *« L'étude systématique des liens sociaux, des singularités perceptives des cercles qui animent la vie sociale de l'art constitue ainsi une source dont l'intérêt dépasse les curiosités de la morphologie sociale »*, la sociologie de la réception consiste alors à analyser *« la façon dont les groupes sociaux font cercle autour de l'art. »*[93]

Le débat sociologique sur les publics est amorcé ; dans les enquêtes de P. Bourdieu et ses homologues, c'est le public de masse qui est appréhendé, à l'aide d'indicateurs sociodémographiques, et la réception coïncide avec la consommation l'art ; dans l'enquête de J.-C. Passeron et E. Pedler, c'est le public des professionnels qui émerge, et qui est analysé à travers des indicateurs liés à la forme de la visite, la réception coïncide avec la pratique de l'art.

Ce qui est visé dans ces enquêtes c'est la manière dont la pratique de l'art se module en regard de critères objectifs tels que la profession, l'âge, le niveau de diplôme ou la forme de la visite. Envisagée sous l'angle de la pratique, la réception de l'art contemporain apparaît comme le privilège de certaines classes sociales, de certaines professions.

---

91 *Ibid.,* p. 36.

92 Pedler E., Éthis E., « En quête de réception, le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 85-103.

93 *Ibid.*, p. 103.

2. Les amateurs, les connaisseurs et les collectionneurs

Le deuxième angle d'approche par lequel les publics sont appréhendés est plus qualitatif et focalise son intérêt sur des publics plus spécifiques, plus restreints, ayant une pratique régulière et soutenue de l'art.

Les amateurs, les connaisseurs et les collectionneurs ont fait l'objet de multiples recherches en histoire sociale de l'art, et particulièrement pour des époques plus anciennes (XVII^{è}, Quattrocento…). En revanche, peu d'enquêtes sociologiques et empiriques ont été produites sur les amateurs et les connaisseurs de l'art, où alors elles focalisaient leur intérêt sur les collectionneurs ou sur les amateurs entendus comme les personnes qui ont une pratique artistique amateur[94].

Parmi les contributions les plus récentes qui s'inscrivent dans le courant de l'histoire de l'art ou de l'histoire sociale de l'art, qui ne relèvent donc pas directement de l'investigation sociologique, mais qui avancent des résultats et des hypothèses intéressants pour les sociologues nous avons consulté : *L'Œil du Quattrocento* de M. Baxandall[95] ; *Collectionneurs, amateurs et curieux* de K. Pomian[96] ; *L'Amateur d'art* de F. Haskell[97].

L'Œil du Quattrocento, par exemple, nous dépeint le système de l'art de cette époque et nous montre qu'il s'articule autour de la notion de commande, mettant en relation les commanditaires et les artistes. Baxandall analyse en profondeur l'interaction entre la réalité sociale et l'art, montrant leur interdépendance, sans pour autant écarter le fait que *« chacun de nous a connu une histoire particulière, les savoirs et les capacités interprétatives différant d'un individu à l'autre »*. La réception, pour Baxandall, *« dépendra tout autant des capacités interprétatives, des catégories, des modèles et des habitudes de déduction et d'analogie »* que *« de ce que l'on peut appeler le style cognitif individuel*[98] *».* Il décrit ainsi minutieusement le public de l'art à cette époque, les

---

94 Voir l'enquête de Donnat O., *Les Amateurs, enquêtes sur les activités artistiques des français*, Paris, La Documentation française, 1996.

95 Paris, Gallimard, 1985.

96 Paris, Gallimard, 1987.

97 Paris, Le Livre de poche, n° 531, 1997.

98 Baxandall M., *op. cit.*, p. 47-48.

clients, ses motivations et ses modalités d'appréhension de l'art, et nous montre comment l'œuvre est co-construite par le peintre d'une part et le commanditaire d'autre part. Réception et création sont pour cette époque étroitement liées, le public est restreint, ses attentes et ses motivations connues. Le système de l'art tel qu'il était organisé au Quattrocento permet cette analyse approfondie : les publics de l'art étaient restreints et appartenaient à des groupes sociaux bien définis, et la création reposait sur un ensemble de codes et de normes (les couleurs, les gestes figurés sur la toile avaient une signification précise). Ce type de recherche, et il en va de même pour les écrits de Pomian ou de Haskell, nous donne des clés de lecture pour comprendre les amateurs aujourd'hui, et notamment nous incite à inscrire la réception de l'art dans son contexte social et historique. Les publics sont ici envisagés comme l'ensemble des amateurs d'art, des initiés, et chaque époque manifeste une morphologie spécifique de ces groupes.

La sociologie, lorsqu'elle s'est intéressée aux amateurs d'art, a focalisé son attention sur les collectionneurs. Cet intérêt se justifie par le rôle prépondérant de ces acteurs qui s'investissent par une pratique de visite, par des engagements esthétiques et par des investissements financiers. Ils jouent ainsi un rôle aussi bien au niveau de la reconnaissance des œuvres et des artistes, qu'au niveau du marché.

C'est d'ailleurs par ce biais, du marché que Raymonde Moulin va consacrer plusieurs études sur les collectionneurs[99]. Elle constate que *« sur le marché de la peinture, la notion de public se substitue celle de clientèle*[100] *».* Elle s'intéresse aux collectionneurs d'art moderne et contemporain. Les collectionneurs qui entrent dans le cadre de son étude sont « les grands » collectionneurs, ceux qui possèdent plus de cent œuvres et qui sont reconnus par l'institution muséale, les grandes galeries, les artistes, *« il ne sera pas question ici des acheteurs sporadiques, ni des micro-collectionneurs*[101] ».

---

99 « Les clients : les collectionneurs », *in Le Marché de la peinture en France, op. cit.*, p. 189-263 ; « Spectateurs et acquéreurs d'art contemporain », *in L'Artiste, l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 215-231.

100 Moulin R.*, Le Marché de la peinture en France, op. cit.*, p. 189.

101 *Ibid.,* p. 189.

Dans un premier temps, R. Moulin s'intéresse aux discours des collectionneurs, *à ce qu'ils disent de ce qu'ils font* et, avant d'aborder la question de leur statut social ou de leur profession, elle focalise son attention sur leur histoire personnelle. Elle définit les concepts d'amateur, de collectionneur, montrant ainsi la diversité des statuts au sein de ce groupe, révélant que *« c'est en se définissant comme amateur que le collectionneur affirme sa sensibilité esthétique*[102] *».* Elle met en avant un certain nombre de résultats similaires à ceux observés par P. Bourdieu et ses homologues. Notamment le fait que *« l'activité collectionneuse n'est pas seulement éprouvée comme un divertissement ordinaire, mais comme une source d'enrichissement intellectuel (…) dotée d'une dimension culturelle valorisante*[103] *».* Vient ensuite une typologie des collectionneurs, en fonction de la nature de leur collection et de leur attitude à l'égard des formes de l'art (les découvreurs, les snobs, les spéculateurs).

Cette typologie indique les deux pôles qui organisent la pratique d'une collection :

– à travers le premier elle considère la conduite du collectionneur, elle le définit en fonction de son agir personnel (la face cachée du collectionneur), qui vit sa pratique de l'art dans le cadre de sa vie quotidienne ;

– à travers le second elle envisage l'attitude, le comportement induits par sa conduite, (la face « visible », « publique » du collectionneur), qui voit sa pratique lui conférer un rôle et un statut particulier sur la scène de l'art.

Le croisement de plusieurs lieux de détermination de la pratique émerge à travers cette typologie. Les profils des collectionneurs se construisent avant tout en regard de motivations personnelles, même si, elle le montre plus loin, des critères tels que la génération, le sexe, la profession jouent un rôle. *« En dehors de ceux qui se recrutent dans les milieux artistiques ou para-artistiques, les collectionneurs appartiennent à diverses catégories, 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*

---

102 *Ibid.,* p. 191.

103 *Ibid.,* p. 195.

social[104]*. »* Parmi les publics, les collectionneurs sont les plus impliqués et les plus « actifs » puisque leur pratique ne coïncide pas seulement avec la « simple » visite, mais avec l'achat.

D'autres sociologues ont prolongé les résultats avancés par R. Moulin. Vera Zolberg[105] s'est intéressée aux collectionneurs de l'art d'avant-garde. Son approche s'inscrit dans une volonté de prendre en compte l'intervention des acteurs et la diversité de leurs comportements. Elle propose une taxinomie des collectionneurs qui repose sur leur situation sociale et leur goût. De la combinaison de ces critères résultent quatre catégories de collectionneurs différentes de celles proposées par R. Moulin : les traditionalistes, les imitateurs, les excentriques, les hauts marginaux. Chacun définissant un rapport à l'art – une réception des œuvres – spécifique. Cette proposition introduit une nouvelle perspective d'approche : le rapport à l'art n'est pas seulement déterminé par le statut social, mais implique d'autres questions, liées à la définition de la notion de goût. Cette perspective ouvre de nouvelles possibilités, et si les goûts sont multiples, cela implique également une multiplicité des expériences réceptives pour un public pourtant restreint.

Ces approches qui focalisent leur attention sur des micro-publics spécifiques, fortement impliqués et fortement agissants sur la scène de l'art viennent enrichir l'approche de la réception. Si elles conviennent comme les enquêtes citées précédemment que le rapport à l'art est socialement différencié, que les publics, selon leur nature (amateurs, collectionneurs) et selon leur statut social ont une pratique de l'art différente, elles introduisent de nouveaux critères de différentiation qui ne renvoient plus à la structure sociale, mais à l'histoire individuelle de chacun, à l'histoire sociale de l'art. Les expériences réceptives sont façonnées par des données extérieures à l'individu et objectives (la société, le marché de l'art, les formes de la création), et parallèlement par des données propres à chaque individu et donc subjectives (les goûts, les motivations).

---

104 *Ibid.,* p. 249.

105 Zolberg V., « Une marginalité créatrice, les collectionneurs de l'art d'avant-garde », *in Art et contemporanéité, op. cit.,* p. 185-202.

3. Les acteurs de l'art

Le troisième angle d'approche par lequel les publics sont appréhendés est plus global et focalise son intérêt sur tous les acteurs de l'art qui, de fait, par leur profession, leur pratique de visite d'exposition sont spectateurs donc appartiennent au public.

Chacune des approches sociologiques évoquées précédemment s'articule autour d'une conception et d'une définition particulières du public (les visiteurs, les collectionneurs), mais toutes ont tendance « *à considérer le public comme un élément relativement contingent, secondaire par rapport à la souveraineté de l'artiste face à sa propre création ou de l'œuvre dans son autonomie artistique*[106]». L'art (c'est-à-dire principalement les œuvres) serait un centre autour duquel les publics se répartiraient. H. S. Becker, à l'inverse, ne propose pas une étude spécifique sur les publics de l'art, mais dans son approche des mondes de l'art, il intègre les publics à l'ensemble des acteurs qui coopèrent aux mondes de l'art. Au même titre que les artistes, les galeristes, les critiques, les publics de l'art sont des acteurs à part entière et participent à travers leurs pratiques à l'élaboration des valeurs, des conventions. Dès lors, la diffusion, la consommation, l'homologation esthétique et l'évaluation des œuvres ne sont plus perçues comme des secteurs distincts et autonomes de la scène de l'art mais comme des secteurs emboîtés, comme un ensemble d'activités coordonnées. Les publics de l'art ne regroupent plus seulement les consommateurs, mais tous les acteurs de la scène. La distinction entre les différents publics ne se fait plus au regard de critères sociodémographiques ou au regard de l'intensité de la pratique, mais en fonction du statut sur la scène de l'art. On observe un public impliqué professionnellement, un public d'initiés, un public d'étudiants aux beaux-arts, un public d'acheteurs, etc., chacun ayant une pratique de l'art corrélée à ses intérêts et ses motivations professionnelles, universitaires ou culturelles. Cette approche des publics en même temps qu'elle permet d'intégrer à l'analyse des acteurs jusque-là non perçus comme des publics à part entière (les professionnels, les artistes), permet d'approfondir l'analyse de la réception en l'intégrant dans une analyse de la scène de l'art.

---

106 Heinich N., « Public et art », *in Encyclopædia Universalis,* Paris, *Encyclopædia Universalis*, 1995.

4. Le non-public

Le quatrième angle d'approche par lequel les publics sont appréhendés focalise son intérêt non plus sur ceux qui apprécient l'art – c'est le cas de tous les publics précités qu'ils soient visiteurs, amateurs, collectionneurs ou acteurs sur la scène de l'art – mais à l'inverse sur les non-publics.

Nathalie Heinich consacre ses travaux à l'étude des publics réfractaires à l'art. L'apport de ses analyses est de permettre de revisiter le concept de public et d'élargir l'analyse de la réception.

Son analyse du rejet de l'art contemporain repose sur une stratification des publics en fonction de leur proximité et de leur familiarité avec l'art. Elle distingue quatre groupes principaux, visibles notamment au moment du vernissage. *« Il y a un premier vernissage pour les notabilités et la presse, il y a un deuxième vernissage pour le public invité, ensuite vous avez l'entrée pour le grand public, tous ceux qui payent et puis vous avez le non-public, tous ceux qui n'entrent pas*[107]*. »* Elle montre que les publics de l'art, dans leurs activités de réception, font référence à différents registres de connaissance qui permettent ou non une réception « esthétique » des œuvres. Les connaisseurs, amateurs et initiés maîtrisent le registre de connaissance impliqué par les œuvres, tandis que les réfractaires se réfèrent à un autre registre qui ne leur permet pas une réception adéquate. Ainsi, dans l'analyse du cas Christo[108], les réceptions observées par N. Heinich sont ordonnées selon différents registres : artistique/esthétique ; fonctionnel ; technique. Chaque registre impliquant une forme de réception différente, de celle attendue (ceux qui voient le pont emballé comme une œuvre), à celle marginale (ceux qui sont indifférents ou pensent que le pont est en travaux).

L'analyse plus qualitative des rejets implique l'analyse de tous les publics, et nous montre que les rejets se déclinent sous de multiples formes, qui pourtant ont en commun d'être différentes de la réception attendue. Le concept de public marque ici sa limite ; envisagé sous cet angle d'approche, le public n'est plus

---

107 Propos tenus lors de la table ronde « L'art et ses publics », Rencontres Place publique, Marseille, 1994.

108 Heinich N., « Christo à Paris, 1985 : emballé, pas emballé ? », in *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998, p. 7-31.

perçu comme l'ensemble des personnes qui s'intéressent à l'art, mais comme l'ensemble des personnes qui reçoivent l'art, que cette réception soit réussie, c'est-à-dire conforme à la réception attendue, ou au contraire « ratée ». Mais l'analyse en termes de rejet marque aussi sa limite, l'expérience de l'art, pour ne pas être esthétique et conforme à un certain archétype, n'en est pas moins une expérience de l'art et s'*« il n'y a pas un rejet de l'art contemporain, mais des strates de rejets, des gens qui acceptent ceci mais rejettent cela*[109] », il y a nécessairement et par extension des strates de réception et des expériences réceptives « réussies » diversifiées.

À travers ces quatre angles d'approche, qui s'articulent chacun autour d'une vision spécifique du concept de public, les publics de l'art se déclinent sous des formes diverses et variées, révélant la complexité du rapport à l'art et la multiplicité des expériences réceptives. L'analyse en termes de publics semble difficile, puisque sous un même terme on retrouve des collectionneurs, des visiteurs, des professionnels, des artistes. L'analyse en termes de pratique, de consommation de l'art paraît, elle aussi, difficile, puisque sous un même terme on retrouve la simple visite, la visite professionnelle, l'achat, etc. Le seul point commun entre les différents publics et les différentes pratiques est le fait de recevoir. Qu'ils soient visiteurs, amateurs ou collectionneurs, les publics sont en premier lieu des récepteurs, et c'est vers ce concept que nous nous tournons pour rassembler toutes les approches sociologiques précitées.

5. « Les récepteurs »

Le cinquième angle d'approche est plus phénoménologique et philosophique, il focalise son intérêt non plus sur la pratique mais sur l'expérience de l'art, sur la réception envisagée comme un processus.

S'il est vrai que Hans Robert Jauss[110] est avant tout un théoricien de la littérature et que ses thèses sont plus proches de l'esthétique littéraire que de la sociologie, elles peuvent être reprises, prolongées. Ce qu'il nous apprend sur le lecteur et sa relation au texte peut être transposé à la relation du spectateur avec l'œuvre. Là où les sociologues s'intéressaient à la pratique, Jauss s'intéresse au processus qui permet la réception de l'œuvre. Ce processus repose sur deux

---

[109] Heinich N., *L'Art contemporain exposé aux rejets*, *op. cit.*, p. 211.

[110] *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

étapes, perception et représentation, qui permettent au récepteur de s'approprier l'œuvre, de la comprendre. Quand certains sociologues s'intéressent à la face visible de l'acte de réception, la pratique et la manière dont elle se manifeste (visites, achats), Jauss s'intéresse à la face cachée de la pratique, aux éléments latents qui vont permettre au processus de réception de s'enclencher. Son approche en termes d'esthétique de la réception permet de remonter en amont de la pratique et de révéler les éléments qui vont façonner cette pratique. En s'intéressant à l'origine sociale, aux motivations, à l'histoire personnelle, etc., les sociologues travaillaient dans le même sens, mais en focalisant leur intérêt sur un élément ; le mérite de Jauss et de son approche à travers le concept d'horizon d'attente est de réunir tous les éléments qui déterminent et façonnent la réception, qu'ils soient subjectifs ou communs, qu'ils réfèrent à l'histoire sociale, à l'histoire de l'art, ou à l'histoire personnelle de chacun.

À travers le concept d'horizon d'attente, horizon d'attente social, horizon d'attente de l'œuvre, horizon d'attente du récepteur, Jauss nous engage vers la complexité de la réception d'une œuvre et montre comment la fusion de ces horizons d'attente produit une jouissance, une libération, une réflexion, comment elle vient façonner l'expérience réceptive. La réception de l'art permet à l'individu d'accéder à un univers de sens différent de celui impliqué par la réalité quotidienne, univers au sein duquel certaines expériences deviennent possibles et où d'autres processus cognitifs se mettent en place. Si les sociologues nous ont appris qui étaient les publics et comment se manifestait leur pratique de l'art, Jauss nous montre comment ce rapport à l'art se construit en fonction de données liées à l'individu, son époque, et l'œuvre. Jauss se réfère aux théories de Schütz, Berger et Luckman notamment pour montrer la spécificité de l'expérience réceptive, et introduit la subjectivité de l'acteur. L'expérience esthétique, la réception sont envisagées comme un processus où le récepteur inclut sa précompréhension du monde, précompréhénsion qui inclut *« les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle*[111] *».* Jauss, en mettant l'accent sur le rôle actif du récepteur donne une dimension nouvelle à l'acte de

111 *Ibid.,* p. 259

réception, et offre des clés de lecture afin d'aborder dans une même perspective et avec un questionnement identique des publics aussi divers que ceux proposés par les sociologues.

Des années 70 aux années 90, la sociologie, en abordant le thème de l'art et de ses publics sous des angles différents, a produit des résultats probants, et dans un même temps a introduit un débat sur l'analyse des publics de l'art et sur la manière dont la sociologie doit les aborder. L'un des résultats récurrents nous montre que l'accès à l'art est différencié : socialement et culturellement pour P. Bourdieu, esthétiquement et cognitivement pour N. Heinich. Plus qualitatives les approches de R. Moulin, de J.-C. Passeron et E. Pedler, de H. S. Becker nous engagent vers une approche plus contextualisée où « l'individu » – amateur, collectionneur ou professionnel – passe du rôle de spectateur « passif » à celui « d'observateur participant ».

À travers toutes ces recherches, le public de l'art a été successivement, un public de masse, un public d'habitués, un public d'amateurs, un public de collectionneurs, un non-public, révélant successivement différentes dimensions de la réception, la réception/consommation, la réception/pratique, la réception/achat, la non-réception.

La diversité des approches signale une diversité et une complexité du rapport à l'art. Plus qu'une simple activité (concrète et extériorisée donc mesurable), la réception de l'art est une expérience (vécue et intériorisée) qui se construit dans l'interaction de plusieurs réalités (individuelle, artistique, historique, sociale).

Prise séparément, chacune privilégie une perspective d'approche, ce qui introduit un débat sur la manière d'aborder la réception de l'art contemporain. Si l'on synthétise toutes les approches, les publics de l'art renvoient à des individus aux positions sociodémographiques et socioprofessionnelles déterminées (P. Bourdieu et A. Darbel), qui entretiennent avec l'art un degré de proximité et de familiarité variable en fonction de leur implication sur la scène de l'art (J.-C. Passeron, E. Pedler). Ce rapport de familiarité et de proximité se concrétise par des expériences de l'art diversifiées : la pratique d'une collection en est un exemple, le rejet d'œuvres contemporaines ou la visite de type professionnel en sont d'autres (R. Moulin, V. Zolberg, N. Heinich, H. S. Becker). Les publics sont immergés dans un contexte artistique, historique, social et

politique qui constitue le cadre de la réception : ce contexte est construit socialement, et dépend de l'époque, de l'endroit, des acteurs, etc. Dans ce contexte, l'individu est à la fois acteur et spectateur, un certain nombre de connaissances et d'expériences lui sont transmises, un certain nombre proviennent de son histoire personnelle, chaque expérience réceptive mêle des données subjectives et des données objectives (M. Baxandall, H. R. Jauss, H. S. Becker).

En regard de cette synthèse, il apparaît que pour certains l'art est omniprésent – le collectionneur vit au milieu de ses œuvres, se documente, y consacre son temps libre, comme d'autres le font pour le sport ou la musique ; le professionnel en vit –, alors que pour d'autres il est « omniabsent », il illustre les livres d'école, ornemente la ville, alimente la publicité, sans pour autant retenir leur attention, sans devenir quelque chose d'important.

Face à cette pluralité des publics et des expériences réceptives, le sociologue peut choisir d'étudier plus précisément les uns ou les autres, reprenant les méthodologies déjà éprouvées ou, à l'inverse, choisir de « ne pas choisir » et engager sa recherche dans une logique de découverte. Nous avons préféré la deuxième perspective ; nous prenons pour acquis que *« dans toute recherche, la problématique est constituée des arguments, considérants et résultats de recherches antérieures permettant de poser adéquatement un problème digne de faire l'objet d'une collecte de données*[112] *»*, mais nous souhaitons prolonger les enquêtes déjà produites tant au niveau de la méthode que des résultats, et peut-être proposer une recherche qui permette de renouveler l'approche et la connaissance des publics de l'art.

Pour amorcer l'enquête et engager le travail sur l'art à Marseille, nous proposons de rester « dans l'air de la polémique » et de parler, comme le font les dernières recherches sociologiques parues, des rejets de l'art contemporain[113].

---

112 P. Paillé, « La recherche qualitative... sans gêne et sans regret », *Recherches en soins infirmiers*, n° 50, septembre 1997, p. 62.

113 Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998 *; L'Art contemporain exposé aux rejets*, *op. cit.*

III. L'ART CONTEMPORAIN À MARSEILLE AU REGARD DES DÉBATS

> « La nature de l'homme a cette particularité de n'être pas limitée à une seule approche spécifique du réel, mais de pouvoir choisir son point de vue et de passer d'un aspect des choses à un autre. »
> E. Cassirer, « L'art », in *Essai sur l'homme*, Minuit, 1989, p. 236.

1. Les rejets de l'art à Marseille

L'art contemporain pose des problèmes et génère des débats, la scène artistique marseillaise n'y échappe pas[114].

À travers le récit de quelques mésaventures, nous proposons de montrer qu'à Marseille aussi l'art contemporain est un sujet de polémique et pose des problèmes de réception. Dans un premier temps, nous évoquerons chacun de ces cas le plus objectivement possible, dans un second nous tenterons de montrer l'implicite de ces rejets et leur portée pour l'analyse de la réception.

(1) Premier cas : Hervé Paraponaris, artiste ou voleur ? Le rejet d'un spectateur

En 1996, le Mac, musée d'Art contemporain de Marseille, est le théâtre d'un événement peu commun : la mise en garde à vue d'un artiste et du conservateur. L'exposition mise en cause, « Tout ce que je vous ai volé », est l'œuvre d'un jeune artiste marseillais, Hervé Paraponaris, qui a volé des objets à des individus, des institutions, des associations, etc., et les a exposés tels quels au musée[115]. Nous ne nous étendrons pas de manière approfondie sur cet exemple, qui est longuement disséqué par N. Heinich dans sa conclusion de l'ouvrage *Le Triple Jeu de l'art contemporain*[116].

---

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

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

116 *Op. cit.*

À travers l'exemple d'un article[117], nous voulons évoquer la prise de position d'un spectateur dans le quotidien *Le Provençal.* Cet article propose un résumé de l'affaire, étayé par deux points de vue, celui de l'artiste et celui d'un spectateur mécontent. *Le Provençal* engage également son point de vue en jouant sur la mise en scène de l'article, et en mettant face-à-face les deux protagonistes[118]. Sans prendre parti, le journaliste termine son article par une note d'humour en indiquant que *« des visiteurs ont poursuivi le travail de l'artiste en volant trois objets un œuf, une bouteille et un catalogue ».* Tout cela donne une allure de farce à l'événement.

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

Titre de l'exposition : « Tout ce que je vous ai volé »

Contenu de l'exposition : un ensemble d'objets volés et exposés

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

117 Source : « Tout ce que je vous ai volé : une œuvre qui dérange », *Le Provençal*, 24 janvier 1996.

118 Voir la sélection d'articles en annexe n° 17.

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

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

(2) Deuxième cas : Art public sans public, l'œuvre de Mark Di Suvero évincée. Le rejet d'un comité de quartier

En 1996, à la demande du comité de quartier de Bonneveine, l'œuvre de M. Di Suvero, qui balise l'arrivée au Mac, est enlevée au profit d'une composition florale classique. Cette œuvre s'inscrit dans un ensemble de trois œuvres, les deux autres sont de Buren et de César, chaque œuvre agrémente l'un des trois ronds-points qui jalonnent le parcours qui mène au Mac. *« Les réflexions et les plaintes, et même les menaces, d'une partie des habitants du quartier se sont multipliées. Il fallait supprimer cette horreur ; cette chose jaune de je ne sais qui (…), pas quelqu'un de chez nous en tout cas*[119] *»* Si la plainte du comité de quartier n'a pas à elle seule déterminé l'enlèvement de l'œuvre[120], elle y a en tout cas participé. Dès le départ, ce projet a fait l'objet de réticences de la part des élus. Le projet initial prévoyait que le *Mât* de Buren soit sur un ponton en bois, la sculpture de Di Suvero sur un sol goudronné, et le *Pouce* de César sur de l'argile concassée ; cette *« scénarisation a été interdite par le maire de secteur*

---

[119] Source : « L'art est dangereux », *Taktik*, n° 351, 1er-8 mars 1996.

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

sous prétexte que seul un environnement paysager peut convenir à ce type de structure[121] ». Comité de quartier et politiques ont pris la parole pour marquer leur désapprobation envers une œuvre qu'ils jugeaient inesthétique et incompréhensible.

(3) Troisième cas : Jean-François Coadou, des œuvres à la poubelle. Le rejet d'une municipalité

J.-F. Coadou ayant exposé de nombreuses fois à Marseille, nous avons choisi d'évoquer sa mésaventure qui s'est en fait déroulée à Gréasque. Son histoire est celle d'un quiproquo qui a mené à la destruction d'une partie de son travail. La ville de Gréasque louait/prêtait un espace appartenant aux Houillères à l'artiste, afin qu'il puisse y travailler et stocker ses œuvres. En 1997, les Houillères signalent à la ville de Gréasque leur volonté de récupérer ce local, la ville donne son accord, sans que l'artiste soit contacté. Résultat : plus de quarante sculptures sont découpées au chalumeau puis revendues à un ferrailleur. *« Une fois le forfait accompli, les Houillères jouent les candides et parlent de "quiproquo"*[122]*. »* La mairie prétend que *« les gens du pays ont considéré les sculptures comme de la ferraille pure et simple*[123] *»* ou encore que *« c'était de la ferraille qui restait aux quatre vents depuis des années*[124]*».* Ce qui est mis en cause ici, c'est d'une part le travail de l'artiste, considéré comme un passe-temps et non comme une activité professionnelle, d'autre part la qualité des sculptures qui ressemblent, pour certains, plus à de la ferraille qu'à de l'art. Ce rejet marque le refus de la municipalité et l'indifférence des Houillères face à des sculptures aux formes et matériaux inhabituels.

---

121 Source : « Frédéric Coupet : "Où sont les propositions de Jean-Claude Gaudin ?" », propos recueillis par Angélique Schaller, *La Marseillaise*, 9 mai 1997.

122 Source : « Artiste bon pour la décharge », *Taktik,* n° 396, 5-12 février 1997.

123 Source : « Ils ont découpé une partie de ma vie au chalumeau ! », *Muséart*, n° 68, mars 1997.

124 Source : « Quarante sculptures détruites et vendues à la ferraille », *Le Monde*, 4 février 1997.

(4) Quatrième cas : Pascale Chau Huu, art et racisme. Le rejet d'une ligue de défense des droits de l'homme

En 1996, Pascale Chau Huu expose à l'Espace Écureuil à Marseille[125] ; le titre de son exposition est : « On n'est pas des sauvages ». Les œuvres ont été élaborées à partir d'un thème commun, montrer la violence de certaines paroles et jugements ; ainsi, *« sur des assiettes en faïence, l'artiste marseillaise a inscrit des idées reçues : "le Français pue des pieds", ou "l'Amerloque est niais" »,* les œuvres illustrent *« une série de lieux communs et d'idées reçues tirées du registre du racisme ordinaire comme "le Chinetoc est fourbe", "le bougnoul est menteur", "le rosbif est tantouse", "le youpin est radin[126]" ».* Dès le lendemain du vernissage, Guy Sebag responsable de la Licra menace de porter plainte et demande le décrochage des œuvres. Deux des œuvres incriminées ont été décrochées. P. Chau Huu évoque son intention de décrocher l'ensemble des pièces qui fonctionnent comme un tout homogène, elle est choquée : *« Les gens se reconnaissent dans ces phrases, regrette Pascale, cela prouve qu'elles sont ancrées dans les mentalités[127]. »* Les œuvres mettant en cause le peuple juif sont celles qui ont choqué, les responsables de la Licra attaquent P. Chau Huu, rejettent ses œuvres, pour eux elle n'avait pas conscience de la gravité des accusations portées. Leur critique porte sur la responsabilité de l'artiste et sur ce qu'il dit à travers son travail.

Ces quelques cas peuvent être prolongés par d'autres. En 1994, l'exposition de Thierry Cauwet à la Tour du Roi René, a été annulée par la direction du Patrimoine pour son caractère pornographique. *« Lors de ma visite ce jour à la Tour du Roi René, j'ai constaté le caractère pornographique des titres des œuvres exposées[128]. (…) Par ailleurs des plaintes me sont parvenues, faisant état des mêmes griefs de la part des visiteurs de l'exposition, visiblement*

---

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

126 Source : « Polémique autour d'une exposition », *Le Provençal*, 12 septembre 1996.

127 Source : « Tous des sauvages », *Le Provençal*, 6 septembre 1996.

128 Quelques exemples : « La trique », « Bouche à pipe, cul à jouir », « Par derrière doucement ».

choqués. (…) Aussi en tant que conservateur du monument, je vous demande de retirer immédiatement les titres des tableaux, la banderole, ainsi que les fiches situées à l'accueil de l'exposition[129]*. »*

Dans la même veine, un an plus tard, *Le Méridional* prend position contre le musée d'Art contemporain (Mac) en évoquant des doutes quant à la validité de l'exposition consacrée aux jeunes artistes marseillais. *« "Les visiteurs" se veut l'accueil d'une jeune production. Entre pornographie et cérébralité, rares sont les chocs heureux*[130]*. »* Le catalogue de l'exposition fait l'objet de critiques ; *« l'effroi ultime vient de l'ouverture du "Mode d'emploi" disponible à l'entrée. Comme par hasard, la page centrale dévoile un extrait d'une vidéo de Violetta Liagatchev qui n'est autre… qu'une fellation en règle, même pas cryptée*[131] *! ».*

Un autre exemple doit être signalé, qui n'est pas un rejet à proprement parler, mais qui illustre la non-reconnaissance d'un artiste. Cet exemple concerne le projet du musée César. *« Une initiative qui s'inscrit dans le programme d'aménagement du Vieux-Port même si l'un des "50 dossiers pour Marseille" est d'abord un hommage à l'artiste mondialement connu qu'est César*[132]*. »* Le projet débute en 1994 sous une municipalité de gauche. L'ouverture annoncée pour 1996 fait l'objet de plusieurs reports, pour finalement être programmée en 1998 à l'occasion de la Coupe du monde de football. En 1996, *« le maire rassure le sculpteur (…) C'est que le célèbre sculpteur commençait à s'inquiéter du devenir du musée qui doit abriter, à côté de la mairie de Marseille, l'importante donation qu'il a faite à la ville*[133] *»*. À l'occasion de l'inauguration de la foire d'art contemporain « Art Dealers », nous assistons à une brève altercation entre J.-C. Gaudin et César. César demande à celui-ci ce qu'il en est de son musée,

---

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

[130] Source : « Mac : apologie de la récupération », *Le Méridional*, 14 janvier 1995.

[131] *Ibid.*

[132] Source : « César donne le premier coup de pioche », *La Marseillaise*, 7 décembre 1994.

[133] Source : « Musée César, le maire rassure le sculpteur », *Le Provençal*, 9 février 1996.

lequel s'exprime comme suit : *« Les projets commencés seront poursuivis, cela prendra le temps qu'il faudra mais les engagements pris seront honorés » (sic).* En octobre, Roger Lucionni annonçait la reprise des travaux, et l'ouverture prochaine : *« Une première tranche pourrait être livrée en mai 1998 pour le Mondial de football et la totalité en septembre 1998*[134]*. »* En 2000, le musée n'est toujours pas en voie d'être achevé.

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

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

134 Source : « Musées : en attendant des jours meilleurs, *Le provençal,* 27 octobre

semble qu'en filigrane d'autres arguments émergent et peuvent éclairer l'analyse de la réception.

2. Ce que nous révèlent ces rejets

Parmi ces « affaires », certaines impliquent des citoyens ordinaires, d'autres des collectifs (associations ou comités), d'autres encore des instances politiques. Certaines ont été fortement médiatisées par la presse locale, nationale et spécialisée (Paraponaris et Coadou), d'autres sont passées inaperçues (Cauwet ou Liagatchev). Enfin, certaines se sont posées comme des problèmes politiques, d'autres comme des quiproquos. Nous proposons de revenir sur chaque cas pour essayer de comprendre comment la situation s'est détériorée et ce qu'elle nous apprend sur la réception des œuvres contemporaines et sur les différents récepteurs de l'art. Essayons de spécifier chaque cas et d'identifier les personnes ou « les instances tiers[135] » impliquées par chacune de ces affaires et le processus qui a fait de ces cas « des affaires ». Si chaque cas particulier n'a de portée que limitée, leur agrégation et l'application d'une grille de lecture commune permettent l'émergence de résultats intéressants pour une meilleure compréhension de la réception.

Le premier cas évoqué, Paraponaris concerne une exposition dans un musée, les œuvres sont donc circonscrites à un espace qui fonctionne comme une instance de légitimation, et elles sont destinées au public des visiteurs du musée, donc à des individus qui ont une démarche vers l'art. N. Heinich, lorsqu'elle reconstruit et interprète cette affaire montre que de multiples « instances tiers » (autres que les visiteurs) sont en fait concernées par cette exposition et notamment une association d'artistes, Brouillard Précis[136]. Pour notre part, nous avons retenu la réaction d'un individu « ordinaire », M. Mailloux qui par son intervention dans le quotidien *Le Provençal* manifeste son point de vue. Il n'est pas convoqué comme amateur d'art contemporain ou visiteur régulier de musée mais comme appartenant à la sphère *« des personnes privées*

1996.

135 Notre analyse des affaires est inspirée de celle que propose J. Cheyronnaud à propos de la publicité Benetton, lors d'une campagne publicitaire en 1991-1992. Cité par Pedler E., *La Sociologie de la communication, op. cit.,* p.74-78.

136 Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain, op. cit.*

qui, en dernière instance, sont en droit de ne considérer pour seul valable de façon décisive que leur propre jugement et non celui d'un autre[137] *».* De ce fait, deux points de vue s'opposent, celui de l'artiste qui défend la démarche créatrice de son travail, l'intégrant au domaine de l'art et celui du pasteur qui conteste l'œuvre, l'excluant du domaine de l'art. Les deux réalités coexistent dans les objets exposés, le fait de mettre l'accent sur l'une ou l'autre oriente la réception qui en est faite. Les deux processus de construction du sens de l'exposition sont pertinents et justifiés. Chacun de ces processus s'inscrit dans un champ interprétatif spécifique, qui repose sur une perspective différente, donc sur des critères et des valeurs différents. Comme *Le Provençal* le démontre, il n'est possible de trancher et de donner raison ni à l'un ni à l'autre, sauf si soi-même on est convaincu par l'un ou l'autre des points de vue.

On retrouve la question récurrente sur la valeur artistique, question en l'occurrence non solvable puisque plusieurs diagnostics sont possibles pour un même cas et en même temps. Ces deux diagnostics sont ici en conflit, puisque l'adoption de l'un annule la possibilité d'existence de l'autre. Ils se construisent à partir de différents champs interprétatifs, différentes sphères de la réalité. La première, la sphère privée et subjective d'un individu, la seconde, collective et contextuelle, du monde de l'art contemporain. Paraponaris et M. Mailloux se rejoignent dans l'activité de contestation, le premier à travers un travail contestataire qui remet en cause la société à travers ses quatre instances : les individus, les institutions, les associations, les entreprises[138] ; le deuxième, à travers la contestation de l'œuvre et de sa validité artistique. Paraponaris adopte une position critique en relation avec son rôle d'artiste, M. Mailloux adopte une position critique en relation avec son rôle de pasteur et de citoyen.

Cet exemple nous confronte à un type de rejet de l'art, celui d'un individu non inséré sur la scène de l'art, qui met en avant son statut sur la scène de la vie quotidienne, statut caractérisé par des données personnelles, sa profession par exemple (pasteur), mais également par des données communes à tous les citoyens, le fait par exemple d'être un contribuable. C'est un rejet que l'on peut

---

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

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

qualifier de personnel et privé, et argumenté par des convictions rattachées à deux systèmes de représentation : la morale et la vie quotidienne. Ce rejet nous révèle que les formes contemporaines de la création sont plus que jamais ouvertes, et permettent de multiples réceptions, celle de M. Mailloux en est une. L'ambiguïté sur laquelle Paraponaris a joué à travers cette exposition justifie ce rejet et l'assimile à une expérience réceptive. Cette affaire montre la capacité d'un individu, dès lors que l'art est une affaire publique, puisque diffusé dans un lieu accessible à tous, de prendre position et d'exprimer son point de vue. La presse jouant ici pleinement son rôle de média, en proposant un lieu d'expression non seulement pour l'artiste, pour le conservateur, mais aussi pour le spectateur ordinaire, dont le point de vue privé réussi ici à s'imposer.

Dans le cas de Di Suvero, l'œuvre est publique. Elle s'adresse aux citadins, c'est-à-dire à tous les individus qui auront l'occasion de passer à côté de ces ronds-points, elle s'adresse également aux visiteurs du musée qui, en allant voir une exposition, ne manqueront pas de remarquer et/ou reconnaître les œuvres d'artistes connus. Contrairement à l'affaire précédente, l'œuvre n'est pas circonscrite à un lieu « légitimant », mais implantée dans l'espace urbain. S'adressant aux citadins, elle s'adresse plus frontalement aux habitants du quartier, qui y ont leur lieu de vie privé (appartement, maison) et qui partagent l'espace public circonscrit par le quartier (Bonneveine). De fait, elle « s'impose » à eux sans que leur point de vue ait été sollicité. La nature même de l'œuvre, son caractère public et son insertion sur la scène urbaine ont entraîné la réaction et la réponse d'une « instance tiers », elle-même publique (par l'agrégation de personnes privées) et reliée à la scène urbaine : un comité de quartier. Si le rejet est ce qui marque au premier abord, la fin de la citation suivante : « *Il fallait supprimer cette horreur ; cette chose jaune de je ne sais qui (…), pas quelqu'un de chez nous en tout cas »,* est déterminante.

Pourquoi ce refus de l'œuvre de Di Suvero ? La question se pose plus encore lorsqu'on prend en compte le fait que cette œuvre s'inscrit dans un ensemble – avec le *Mât des fédérés* de Buren aux couleurs de l'OM et le *Pouce* de César – et que sur l'ensemble, seule cette œuvre est rejetée par le comité de quartier. L'interprétation qui est faite de ce rejet repose sur l'argument suivant : *« Refus*

de la modernité dans l'environnement urbain[139] *».* L'argument renvoie à la méconnaissance de l'art par les citadins, qui ne sauraient – ou ne voudraient – apprécier ce type d'œuvre. Mais pourquoi dès lors le *Mât* de Buren et le *Pouce* de César ne sont pas eux aussi remis en cause[140] ?

Ce qui est remis en cause plus que l'œuvre elle-même, et à travers elle l'artiste, c'est un problème de relation entre l'art et le public. Face à ces ronds-points artistiques, le public est convoqué en tant que spectateur, il est impliqué s'il va au Mac et intègre ces œuvres dans un parcours artistique, il ne l'est pas toujours s'il est simple passant et qu'il ne connaît pas les intentions qui ont présidé au choix des œuvres. Le concept d'art public est ici mis en question. Les récepteurs constituent, dans cet exemple, le dernier maillon de la chaîne de l'art : l'œuvre est créée par un artiste, choisie par un comité d'experts sur des critères connus de lui seul, et exposée dans l'espace urbain. Si l'artiste et le comité d'experts inscrivent l'œuvre dans un parcours de l'art, ce parcours n'est pas nécessairement perçu de la même manière par les habitants du quartier. L'origine du rejet n'est pas seulement liée aux qualités esthétiques de l'œuvre, et ce n'est pas non plus parce que les habitants du quartier refusent la modernité dans l'espace urbain. Si Di Suvero est refusé, ce qui n'est pas le cas de César (un Marseillais) et de Buren (qui reprend les couleurs de l'OM), c'est bien que pour ces habitants il existe des critères, des attentes qui ne sont pas comblées par cette œuvre, et celle-ci seulement. Dès le départ, ce qui est révélé, c'est l'absence de dialogue et de discussion autour de ce parcours de l'art. La scénarisation – refusée par les élus – n'a pas permis d'ancrer ces propositions définitivement dans le domaine de l'art contemporain et leur a assigné un statut à mi-chemin entre le rond-point fleuri et le rond-point d'artiste. L'art est ici public, mais s'est imposé au public. Le rejet peut ici être doublement qualifié de public et politique. Politique dans un premier temps, puisque, investi de pouvoirs décisionnels le maire de quartier a pris une décision au nom des électeurs de modifier la scénarisation prévue ; public dans un second temps, à travers la réaction collective du comité de quartier, qui représente un ensemble de

139 Source : « L'art est dangereux », *Taktik*, n° 351, 1er-8 mars 1996.

140 Le *Mât* de Buren a fait l'objet de polémiques quelques années auparavant, il devait ornementer le cours d'Estienne d'Orves.

citoyens. Le caractère public de l'œuvre est à l'origine de la réaction du comité de quartier, qui a eu la volonté d'exprimer son point de vue, de se positionner comme un récepteur particulier de l'œuvre, capable à la fois d'émettre un jugement et de faire échec aux choix et à la décision d'une autre instance, le comité d'experts et à travers lui les instances culturelles de la ville de Marseille. Le rôle du politique, en l'occurrence la ville, se trouve mis à mal par une « instance tiers » qui, bien qu'elle soit directement corrélée à elle – le rôle du comité peut être comparé à celui du politique mais se joue au niveau restreint du quartier – entend *« prendre langue*[141] » parce qu'elle s'est sentie concernée, défiée par cette œuvre.

Le cas de J.-F. Coadou est encore différent des deux précédents. Contrairement aux autres affaires, celle-ci ne concerne pas l'exposition d'une ou des œuvres. Les œuvres détruites se trouvaient dans un local faisant office d'atelier et de lieu de stockage par l'artiste et reconnu comme tel par la première municipalité qui lui prêtait le lieu. Ces œuvres se trouvaient donc dans un espace privé où elles étaient entreposées et non exposées. De ce fait, elles ne faisaient l'objet d'aucune réception, si ce n'est celle de l'artiste et des personnes qu'il pouvait convier. En revanche, le local, lui, impliquait différentes « instances tiers », en premier lieu la municipalité de Gréasque – le loueur –, en second lieu les Houillères – le propriétaire. Le problème soulevé par ce rejet ne porte pas sur les œuvres elles-mêmes, même si *in fine* elles ont été détruites. L'artiste et par conséquent son travail se sont trouvés au cœur d'une « transaction » entre une municipalité et une entreprise. Il apparaît que les relations entre l'artiste et la municipalité se sont dégradées alors que la ville – à l'occasion d'un changement de maire en 1989 – demandait l'augmentation du loyer du local, augmentation refusée par Coadou en vertu du fait qu'aucun accord écrit n'était signé et parce que le local n'était pas la propriété de la ville, mais celle des Houillères. Tout cela peut laisser supposer une certaine rancœur de la part de la ville qui a subi l'affront de l'artiste et qui va donner son accord pour la destruction de ce qu'elle considère comme un tas de ferraille. Il semble pourtant que *« n'importe quel néophyte reconnaîtra qu'il est devant un travail minutieux et soigné et non*

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

devant un ramassis bon pour la décharge[142]*».* La transaction portant sur un local, il n'a plus été question de son « contenu » et ces sculptures n'ont pas été considérées comme des œuvres d'art résultant d'un travail de création mais perçues comme des objets encombrants, mis ici au rebut. Si l'histoire en était restée là, nous aurions conclu au quiproquo. Mais quelques-uns des propos tenus par le maire indiquent que les œuvres ont bien été reconnues comme telles et que la municipalité s'est positionnée comme une instance de légitimation – en l'occurrence en ne légitimant ni le travail de l'artiste, ni ces créations. *« Le conseil municipal de Gréasque tient à affirmer avec force qu'il n'a aucune responsabilité dans cette affaire. Le maire, ses adjoints et les conseillers municipaux n'ont eu connaissance de ce fait répréhensible que lorsque tout le mal a été fait*[143]*. »* Pourtant, le maire parle du travail de Coadou comme d'un *« passe-temps d'un de nos concitoyens*[144] *»*, ou encore lâche que *« pour les gens du pays, c'était de la ferraille qui restait aux quatre vents depuis des années*[145] *»*. La non-reconnaissance de la valeur artistique est mise en avant, mais plus encore la déconsidération du travail de l'artiste, qui n'a pas été pris au sérieux par la municipalité. Plus qu'un rejet de la création contemporaine, ce quiproquo est le résultat d'un conflit qui n'a de prime abord pas de lien avec l'art contemporain. L'objet du conflit porte sur un local prêté et la volonté de son propriétaire de le récupérer. Il se trouve que le locataire est artiste – il aurait pu être brocanteur – et le local rempli de sculptures – au lieu de meubles à retaper. Là encore des « instances tiers » ont été impliquées dans cette affaire, pour une part privées (les Houillères), pour une autre publique (la municipalité) et nous montrent que l'art contemporain n'est pas seulement l'objet de transactions et d'interactions sur la scène de l'art, mais dans un premier temps dans la sphère de la vie privée et quotidienne. Et, cette affaire montre que dans la

---

142 Source : « Artiste bon pour la décharge », *Taktik,* n° 396, 5-12 février 1997.

143 Source : « Les travaux des artistes méritent le respect », *La Marseillaise*, mars 1997.

144 Source : « Le sculpteur qui a perdu 12 ans de sculptures », *La Marseillaise*, 23 mars 1997.

145 Source : « Quarante sculptures détruites et vendues à la ferraille », *Le Monde*, 4 février 1997.

reconnaissance de l'artiste et de son travail, de multiples instances entrent en jeu et qu'elles n'ont parfois rien à voir avec celles propres au monde de l'art.

L'affaire Pascale Chau Huu, comme la première, celle de Paraponaris, s'articule autour d'une exposition et d'un lieu qui fonctionne comme une instance de légitimation et de reconnaissance de l'artiste et de son travail – l'Espace Écureuil, géré par la banque du même nom, est une galerie d'art contemporain à vocation de mécénat. Le lieu et l'exposition s'adressent donc en premier lieu à un public d'amateurs d'art. Comme précédemment pourtant, d'autres « instances tiers » vont être impliquées dans cette affaire. Le « *programme pragmatique*[146] » de l'œuvre, comprend ici un contenu manifeste, qui allait interpeller et faire réagir une « instance tiers » spécifique, une association qui lutte contre le racisme et l'antisémitisme, la Licra. Si la presse a parlé d'*« un affreux malentendu*[147] *»*, on peut en fait voir dans le travail de l'artiste *« une orientation qui privilégie une logique de défi en créant des conditions d'équivoque interprétative*[148] *»*. Le contenu manifeste de l'œuvre est bien, selon les propos de l'artiste, de dénoncer le racisme ordinaire, mais la manière dont elle a choisi de traiter ce thème engendre différentes réceptions (au premier et au deuxième degré) et engage les visiteurs de l'exposition, mais également d'autres récepteurs concernés, non pas par le caractère artistique des œuvres, mais par leur « message ». La réaction de la Licra se légitime par le fait que le travail de l'artiste renvoie à des thèmes qui sont au centre de ses préoccupations, et par conséquent, sur ce problème, l'association se sent non seulement le droit, mais le devoir de s'exprimer. Ce qui est révélé à travers cette affaire, où là encore la presse a joué son rôle de média, permettant à chacun (artiste et responsable d'association) d'exprimer son point de vue et finalement de s'entendre, ce n'est pas l'échec de l'artiste mais au contraire la portée et les implications de son œuvre. En accédant à la sphère publique, les créations de P. Chau Huu, chargées de ses convictions personnelles, deviennent les supports d'une interaction entre le point de vue de l'artiste et ce qu'il sous-tend et les points de vue non seulement des destinataires de l'œuvre, mais des instances ou

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

147 Source : « État des lieux de la violence », *Le Méridional*, 8 septembre 1996.

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

personnalités concernées par elle. Finalement, cette réaction semble normale et aurait pu constituer une des attentes de l'artiste. Si l'œuvre était passée inaperçue, si elle avait été jugée seulement par des critères esthétiques, indépendamment de son sens et de son contenu manifeste, pire que le rejet elle aurait subi l'indifférence. Ce qui étonne plus à travers ce cas, c'est le fait que seule la Licra ait contesté, alors que d'autres communautés largement représentées à Marseille (communauté chinoise, communauté algérienne, communauté marocaine…) sont également concernées. En s'articulant autour de thèmes sociaux et en jouant sur la pluralité des niveaux de lecture et de compréhension des œuvres, certaines œuvres d'art contemporain portent en germe les polémiques dont elles font l'objet, parce qu'elles rendent publics des points de vue et des valeurs privées.

Les autres affaires citées, que ce soit celle de Cauwet ou de Liagatchev sont à rattacher à celle que nous venons d'analyser, c'est leur contenu, un élément de leur programme pragmatique, qualifié de pornographique, qui a incité le conservateur et *Le Méridional* à prendre position. Le cas du musée César est plus complexe, et se pose comme un véritable problème politique. Le rôle de la ville et du politique est ici mis en cause et nous interroge sur le double jeu que cette affaire laisse supposer[149]. La dation de César étant effective, on peut se demander pourquoi la ville a décidé de construire un musée, plutôt que de réhabiliter des locaux désaffectés ; on peut se demander aussi pour quelles raisons cette dation n'a pas été considérée comme une opportunité permettant de valoriser Marseille. La ville et ses instances politiques, à travers cette affaire, révèlent une carence dans leur rôle de médiateur. Il leur appartient de diffuser et médiatiser l'œuvre d'un artiste reconnu sur la scène internationale, ils choisissent de ne pas le faire et se positionnent comme un récepteur particulier, qui par ses choix et ses décisions politiques interfère directement sur la diffusion de l'art contemporain. Le flottement de la politique culturelle est ici manifeste. Le non-aboutissement du projet constitue une prise de position de la ville à l'égard de l'art contemporain. En ne jouant pas le rôle de médiateur dont il est investi dans un système démocratique, le politique sanctionne un artiste et ses œuvres.

---

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

Pour conclure sur ces affaires, quelques remarques générales s'imposent. Chacune a un statut et une genèse différente. Si H. Paraponaris et T. Cauwet sont *« dans une logique de défi*[150] *»*, éventuellement de provocation, P. Chau Huu et J.-F. Coadou sont « victimes » de leurs œuvres qui sont sanctionnées par une réception ratée. Si toutes ces œuvres ont un contenu manifeste, il n'est pas nécessairement saisi par les publics comme l'artiste l'avait envisagé. Et, si délibérément certains artistes provoquent, ou mettent au défi les récepteurs d'autres sont suspectés d'intentions analogues, alors que tout simplement leur œuvre « rate ». Les œuvres contemporaines appartiennent à *« un art qui vient s'accomplir dans le regard, l'écoute ou la lecture d'autrui – un art où le moment de la production n'est rien sans celui de la consommation*[151] *».* D'autant plus lorsque les « consommateurs » se démultiplient. Par ailleurs, chacune de ces œuvres engage – en plus des destinataires de l'œuvre – des récepteurs différents, qui du politique au comité de quartier, en passant par la Licra ou la presse, engagent des points de vue et des réceptions des œuvres d'art contemporain différentes parce que référant à des sphères différentes (privées, publiques ou politiques). L'exposition et les œuvres deviennent le lieu de rencontre et d'interaction des différents récepteurs, un espace de discussion, parce que leur contenu manifeste ou leur modalité de diffusion réfèrent à des sphères différentes, et non seulement artistique ou esthétique.

La réception de l'art contemporain dépend donc de la nature des instances qui se trouvent en jeu, et la réception de certaines œuvres signale de véritables problèmes politiques (l'affaire « César » en fait partie), d'autres signalent des problèmes artistiques et esthétiques, d'autres encore des problèmes moraux et idéologiques. Loin d'être fortuites, polémiques et contestations sont souvent déjà présentes dans le processus créatif. La démarche de certains, notamment P. Chau Huu, H. Paraponaris ou T. Cauwet, porte en germe ce type de réactions, et prend tout son sens parce qu'il y a contestation. L'artiste joue avec la contestation des récepteurs, *« les profits symboliques qu'il tire de cette résistance à laquelle le monde de l'art s'empresse de faire écho excèdent de loin*

---

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

151 Ducret A., « La contemporanéité, un projet inachevé ? », *in Art et contemporanéité, op. cit.,* p. 19.

ceux qu'il aurait pu attendre d'une réalisation sans problème[152] ». Le rejet n'est plus un refus, une non-réception, mais une réception spécifique, qui pour ne pas être esthétique ou artistique, n'en existe pas moins et se justifie. La pluralité des propositions artistiques et les mutations des formes de la création impliquent une mutation des expériences réceptives et *« ces rejets sont, au sens propre, des rejets démocratiques : le public, quel qu'il soit, manifeste, avec les moyens dont il dispose, ses évaluations esthétiques*[153] *».*

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

3. Recevoir ou non, un problème de médiation

Les rejets, qu'ils soient intellectuels, profanes ou politiques, traduisent les modes d'appropriation de l'art à Marseille et mettent au jour les critères qui prévalent dans la construction de l'expérience réceptive. Critères sociaux, critères esthétiques, critères politiques, critères subjectifs, critères idéologiques, etc., nous montrent, les multiples facteurs qui viennent façonner la réception de l'art contemporain et nous indiquent par contraste les critères nécessaires pour une compréhension et acception de l'art contemporain. Ces réceptions décalées ne peuvent être envisagées seulement comme des rejets de l'art contemporain et les récepteurs impliqués ne peuvent être considérés comme un non-public. Nous pensons que tous ces cas ont un point commun : quelle que soit la nature du rejet, ce qui est mis en cause, n'est pas la possession ou non du bagage intelletuello-esthétique propre à l'art contemporain, mais l'échec de la diffusion et de la communication, l'échec de la médiation dans un *« contexte chroniquement polémique, ou, à tout le moins réactif*[154] *»* comme peut l'être l'art contemporain aujourd'hui. Ce qui « rate », c'est la médiatisation des propositions artistiques. En fait, loin de rater, ces œuvres atteignent des récepteurs (publics ou privés) qui n'étaient pas *a priori* considérés comme des

152 *Ibid.*

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

destinataires de l'œuvre. Les artistes – à moins qu'ils ne soient plus cyniques que nous ne le pensons – n'attendaient pas et ne souhaitaient pas ce type de réaction, même si en diffusant leur travail ils sont conscients qu'en *« accédant ainsi à un espace public, cette offre ne constitue plus une affaire privée, développant des valeurs singulières, mais interpelle – ou est susceptible de le faire – chaque passant. En prétendant – et aucune instance ne peut ni garantir, ni invalider cette prétention – transmuer des valeurs locales en valeurs universelles, l'artiste qui vise à la reconnaissance s'inscrit de fait dans une logique de défi qui suppose une réponse, une réaction et/ou un débat*[155] *».*

Le contenu manifeste de certaines œuvres d'art contemporain et les nouvelles modalités de leur diffusion ont propulsé ces œuvres dans l'espace public, invitant les diverses « instances tiers » qu'elles atteignent à se sentir concernées, à s'exprimer.

Et, contrairement à ces quelques affaires, dans de nombreux cas, l'accueil des œuvres est favorable, loin de rejeter ou polémiquer, des récepteurs divers se sentent concernés, approuvent et plébiscitent des œuvres non moins subversives, non moins risquées.

Ainsi en est-il du travail de Boucherot[156], qui a lui aussi « dépassé les bornes » et dont l'une des interventions menace *« de le conduire tout droit devant un prétoire de justice*[157] *»*. Pour résumer cette intervention qui a fait beaucoup pour sa popularité – elle a été filmée et diffusée par TF1 – : *« Marc Boucherot a tendu une embuscade au petit train touristique se tortillant sur le chemin de la Vieille-Charité (…). Brusquement ils [les touristes du petit train] ont vu débouler dans leurs objectifs la tronche un rien inquiétante de notre artiste, encadré d'une nuée de gamins. Les soumettant à un bombardement en règle d'œufs frais et de farine. Avec pour seules explications, une banderole incompréhensible : "On n'est pas des gobies"*[158]*. »* Le ton et le vocabulaire du

---

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

155 *Ibid.,* p. 77*.*

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

157 Source : « L'art déboule à Marseille », *Télérama*, n° 2336, 19 octobre 1994.

158 *Ibid.*

journaliste de *Télérama*, illustre cet attachement à l'artiste, attachement qui s'explique par la défense et le respect de l'identité du marseillais.

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

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

D'autres expositions vont jouer sur d'autres déterminants.

L'exposition de Vincent Bioulès à la galerie Athanor en 1995, va attirer des visiteurs nouveaux, séduits ni par l'artiste ni par le lieu – dans lequel ils n'étaient pour la plupart jamais venus – mais plus simplement par le thème de l'exposition : « Le paysage à Marseille ». Cette exposition qui commence en mai est médiatisée, et sa publicité est relayée par l'édition d'un ouvrage déposé dans les principales librairies marseillaises. Si l'on ajoute à cela le bouche à oreille marseillais, l'exposition est un succès en termes de visites. L'intérêt et les motivations des spectateurs rejoignent les intentions de l'artiste, Marseille est une ville à l'identité forte et les Marseillais se retrouvent dans cette peinture, qui leur montre autrement des paysages qu'ils connaissent si bien. Et particulièrement ce tableau de Saint-Henri, représentant un site aujourd'hui transformé par le centre commercial Continent. L'exposition « L'Estaque, naissance du paysage moderne », en 1994, aura le même effet, d'autant plus que c'est là que le cubisme serait né, faisant entrer la ville dans l'histoire de l'art.

Les éléments qui facilitent le rapport à l'art semble se situer pour un part hors cadre, hors de la scène artistique. L'art est reçu et ses œuvres font l'objet d'appropriation lorsque se greffent des éléments qui appartiennent à des univers plus quotidiens, plus familiers, tels l'identité de la ville, la connaissance des artistes. *« On sait très bien que le public de l'art contemporain n'est pas un public qui va se déplacer dans les galeries en fonction d'une chronologie, c'est pas par rapport à la date qu'on va voir des expositions, sauf si on est friand de petits fours pour les vernissages, c'est plus dans un rapport géographique à la*

ville[159] *»*, ou alors dans un rapport social. Lorsqu'il est socialisé, lorsque la relation et le dialogue entre les différents acteurs sont effectifs, finalement lorsque le système de l'art est envisagé dans sa continuité sans rupture entre créateurs, diffuseurs et récepteurs, cela fonctionne, nous allons montrer comment cette médiation entre l'art, les artistes et les publics prend forme et sur la base de quelles actions et interactions elle se réalise.

Les exemples ci-dessus stigmatisent des rejets, et constituent des affaires. Dans notre analyse de la réception à travers différents lieux de diffusion et différents publics, nous verrons que des récepteurs non habituels peuvent être choisis comme les destinataires de l'œuvre, que des œuvres « risquées » peuvent être reçues sans nécessairement générer rejets ou polémiques.

S'il est vrai que *« les chances de se trouver confronté à l'avant-garde la plus radicale sont statistiquement limitées : en 1990, 58 % des français déclaraient n'être jamais allés dans une galerie d'art, 43 % dans une exposition temporaire*[160] *»*, en revanche aucun chiffre ne nous permet d'évaluer le nombre de personne qui sont passées à Marseille devant le *Mât* de Buren, ni combien ont vu les créations de Christo au journal télévisé, ni combien ont entrevu des œuvres à travers des publicités comme celle pour les bonbons fischerman, qui met en scène un jeune homme dans une galerie d'art contemporain.

L'interprétation de ces « rejets », l'analyse de ces affaires révèlent l'importance accordée dans la réception des œuvres à certains éléments tels que l'image de la ville, l'identité locale, au détriment des critères plus conventionnels et normalisés des experts de l'art (sens et valeur de l'art pour les intellectuels et professionnels, « capital » culturel et prédisposition sociale pour les sociologues*).* Partant de l'idée que *« l'iconoclasme constitue sans doute une forme de "réception" de l'œuvre d'art »*, et constatant qu'effectivement une *« sociologie de la réception ne se fait jamais si bien sentir que lorsque, quittant le cercle implicite des perceptions et des publics communément considérés comme*

---

159 Source : entretien, Thierry Ollat, responsable des Ateliers d'artistes du boulevard Boisson.

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

pertinents, on aborde le terrain moins fréquenté des réactions illégitimes[161] », il ne faut pourtant pas s'arrêter *« à ce qui rate, à ce qui ne marche pas, à ce qui pose problème*[162] *»*, une tentation récurrente des sociologues selon B. Latour.

IV. CONCLUSION

En filigrane de ces développements, il semble que deux notions ressortent : la notion de diversité et celle de pluralité – des points de vue, des représentations de l'art, des œuvres, des artistes, des pratiques, etc. – et nous conduisent vers une vision éclatée et désorganisée de l'art et des expériences réceptives. Experts, sociologues et grand public nous révèlent que la réception de l'art est une expérience diversiforme. Rejoignant la problématique de U. Eco, l'œuvre est ouverte, elle peut être envisagée selon des perspectives multiples, elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances, sans jamais cesser d'être elle-même[163]. Cette thèse, poussée à son extrême, suppose l'adoption d'une attitude relativiste et quelque peu fataliste, chaque réception serait unique et différente des autres. Il y aurait d'un côté le rejet ou l'indifférence à l'égard de l'art contemporain (le non-public), et de l'autre l'adhésion, se déclinant, elle, sous des formes variant à l'infini. Ce point de vue conduirait à mettre sur un même plan tous les rejets et sur un autre, toutes les réceptions, prenant pour acquis que ce sont des expériences comparables bien que diversifiées. La réalité, au regard des points précédents, semble plus complexe. Suivant la formule de G. Vattimo, le chaos n'est que relatif[164] et si la subjectivité de chacun est en jeu dans la réception de l'art, il est clair que *« les interprétations individuelles ne naissent pas du néant, elles se rattachent par un lien historico-facticiel qui a également une portée normative, à toutes les autres interprétations*[165] *».*

---

161 Gamboni D., « L'iconoclasme contemporain, le "goût vulgaire" et le "non-public" », *in Sociologie de l'art, op. cit.,* p. 287-288.

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

163 Eco U., *L'œuvre ouverte*, Seuil, n° 107, 1979.

164 *La Société transparente*, Paris, Désclée de Brouwer, 1990.

165 *Ibid.*, p. 68.

La contestation de J.-P. Domecq (un expert) – à propos des œuvres de Buren ou Lavier – et celle de M. Mailloux (un pasteur) – à propos de Paraponaris – se rejoignent dans leur résultat (le rejet d'une certaine forme de l'art contemporain) mais sont bien différentes dans leur genèse. De même, l'adhésion de C. Millet aux formes les plus subversives de l'art, ne s'articule pas autour des mêmes motivations que celles des Marseillais qui acclament les performances de Boucherot. En revanche, C. Millet et J.-P. Domecq se comprennent et s'affrontent sur un terrain commun (le milieu de l'art), échangent des arguments de même nature relevant de l'histoire de l'art ou de la critique d'art ; M. Mailloux et les Marseillais se rejoignent à travers des réceptions – un rejet et une adhésion – qui s'articulent autour de données « extra-artistiques » liées à leur vie quotidienne, à leur identité. Chacun, de sa position bio-socio-spatio-temporelle, construit son rapport à l'art et, comme le montre Vattimo, « *si je proclame mon système de valeurs – religieuses, esthétiques, politiques, ethniques – dans ce monde de cultures multiples, je prendrai clairement conscience de l'historicité, de la contingence, de l'étroitesse de tous les systèmes, et du mien en premier lieu*[166] ».

Deux types de réceptions se profilent à travers ces exemples, celle des « experts » et celle des « amateurs ordinaires ». On peut en ajouter d'autres, celles des sociologues et des chercheurs, celles de leurs enquêtés : des visiteurs, des amateurs ou des collectionneurs. Chaque type de réception s'inscrivant dans une sphère différente, ou, pour reprendre la terminologie de Schütz, s'inscrivant dans une « sous-réalité » spécifique : la scène de l'art pour les experts, le monde de la vie quotidienne pour les « individus ordinaires » et le monde de la science pour les sociologues. Si les expériences réceptives sont diverses elles ne s'en inscrivent pas moins dans ces champs de forces qui les délimitent et les façonnent.

S'il est possible de définir de manière générale la spécificité de la réalité de l'art, afin de saisir ce qui est commun à l'ensemble des récepteurs, la compréhension de leur expérience réceptive passe par la prise en compte d'autres données liées à leur position biographique et sociale. La réalité sociale de l'art – le monde de l'art – se distingue de la réalité de la vie quotidienne, et

166 *Ibid.*, p. 19.

constitue une réalité spécifique au même titre que le monde scientifique, le monde de l'imaginaire. Il y aurait, pour reprendre la terminologie de Vattimo, « la société historico-réelle[167] », qui s'apparente au monde de la vie quotidienne ou du travail décrit par Schütz, et parallèlement les réalités socio-symboliques, dont celle du monde l'art. Pour Schütz, *« tous ces mondes – le monde des rêves, des images, de l'imagination, particulièrement le monde de l'art, le monde de l'expérience religieuse, le monde de la contemplation scientifique, le monde du jeu de l'enfant et le monde de la folie »* sont des « provinces limitées de signification[168] » ; chaque province, par conséquent celle de l'art, manifeste un style cognitif particulier. Par exemple, l'utilité et la fonctionnalité de certains objets (les réfrigérateurs de B. Lavier, les voitures de R. Baquié...) sont évincées au profit d'autres qualités propres à la réalité du monde de l'art. La réalité du monde de l'art implique l'existence d'un accent de réalité spécifique, différent de celui des autres provinces limitées de significations. Il n'est pas possible de faire communiquer entre elles les différentes réalités par une formule de transformation, le passage de l'une à l'autre se fait par un saut (Kierkegaard) ou par un coup (Heidegger), c'est-à-dire par une modification de la neutralité de la perception (Husserl). Le passage au style cognitif du monde de l'art nécessite l'adhésion à ses exigences et la mise entre parenthèses d'autres styles cognitifs. La perception de l'art implique donc une *epochè* spécifique, une mise entre parenthèses de ce qui pourrait remettre en cause cette réalité ; *epochè* qui se réalise spontanément et naturellement dans la réalité de la vie quotidienne, et qui nous permet d'agir sans questionner systématiquement « le pourquoi du comment ». À titre d'exemple, une histoire drôle ne l'est que dans la mesure où l'auditeur la perçoit comme telle et adopte le point de vue adéquat pour la

---

167 *Ibid.*, p. 32.

168 La note que Schütz ajoutait pour expliciter ce concept précisait : *« Un mot de mise en garde est nécessaire. Le concept de provinces limitées de signification n'implique aucune connotation statique »,* et nous ajoutons : aucune connotation péjorative ; « limité » nous renvoie à la notion de frontière, d'espace spécifique et non à celle d'inférieur ou de restrictif. L'intérêt de ce concept est de permettre une analyse de l'art « en soi » et non seulement en opposant ou en comparant cette réalité avec d'autres. Dire de l'art qu'il propose des objets non utilitaires, non fonctionnels (par rapport aux objets de la vie quotidienne), ne permet pas de comprendre la spécificité de ces objets.

comprendre, point de vue qui met en suspens la logique et la véracité de l'histoire, au profit d'une autre logique, celle de l'humour et de la dérision. Il en va de même pour une œuvre d'art : la perception de la qualité artistique d'un objet implique la mise entre parenthèses de certains présupposés et l'adhésion à d'autres. Mais ces remarques sont générales et concernent la « pré-réception », c'est-à-dire le processus mental qui renvoie à notre connaissance du monde, *« un monde d'objets plus ou moins bien circonscrits recelant des qualités plus ou moins bien définies »,* chaque objet se situant *« à l'intérieur d'un horizon familier et balisé*[169] *».* Tous les récepteurs que nous avons évoqués ont cette perception de l'art, mais au-delà de ce point commun, ils définissent des groupes qui se distinguent les uns des autres par des attentes, des attitudes et des profils différents, et *« les frontières du groupe sont délimitées par des phénomènes symboliques tels que normes et valeurs communes qu'interprète chaque membre individuel du groupe, et dans chaque acte d'interprétation*[170] *».* Tous les groupes, experts, sociologues, visiteurs partagent un fonds commun de connaissances et d'expériences de l'art, de valeurs et de normes, mais chaque groupe définit en parallèle son propre fonds commun qui diffère de celui des autres groupes. En ce sens la connaissance de l'art est distribuée socialement et *« ce n'est pas seulement ce qu'un individu sait qui diffère de ce que sait son voisin, mais aussi comment les deux savent les mêmes faits. La connaissance a divers degrés de clarté, de distinction, de précision, de familiarité*[171] *».* Envisagés sous cet angle, les publics de l'art s'inscrivent tous sur la scène de l'art, mais à des niveaux différents, parce qu'ils se réfèrent et construisent leurs expériences réceptives en référence à des sphères distinctes. *« Chacun de nous en mûrissant, restreint ses horizons, se spécialise, se clôt dans une sphère déterminée d'affection, d'intérêts et de connaissance. L'expérience esthétique nous fait vivre d'autres mondes possibles et nous montre par là même la*

---

169 Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien, op. cit.,* p. 12-13.

170 G. H. Cooley, cité par De Queiroz J.-M., Ziolkovski M., *L'Interactionnisme symbolique,* Rennes, Pur, Didact, Sociologie, 1994, p. 18.

171 Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien, op. cit.*, p. 20.

contingence, la relativité, le caractère non-définitif du monde "réel" qui nous enserre[172]*. »*

[172] Vattimo G., *La Société transparente, op. cit.,* p. 20.

À chaque type de récepteur correspond une sphère, à chaque sphère correspond un ensemble de connaissances, d'attitudes, de points de vue typiques. Les initiés à l'art contemporain (artistes, diffuseurs, collectionneurs, spectateurs, etc.) connaissent le modèle culturel de ce monde[173].

En revanche, pour le profane non familier de l'art, ce modèle culturel *« n'est pas un lieu de refuge mais un champ d'aventure, pas une évidence mais un point d'interrogation à investiguer, pas un instrument utile pour clarifier les situations embrouillées mais une situation problématique et même difficile à maîtriser*[174] *».*

Comprendre la réception de l'art contemporain, c'est donc dans un premier temps comprendre la scène de l'art contemporain et y distinguer les publics non en regard de leur position sur la scène sociale, mais sur la scène artistique. Comprendre la complexité de la réception, c'est en premier lieu l'envisager comme un phénomène social dans son contexte d'effectuation.

La réception de l'art contemporain est une expérience sociale qui s'articule autour de l'interaction entre un ou des acteur(s) et une ou des proposition(s) artistique(s). Cette interaction se déroule dans un espace social, spatial, temporel spécifique que nous pouvons désigner comme étant la scène artistique contemporaine. Cette scène est locale et spécifique par les activités qui s'y déroulent, par les sites ou lieux qui la composent, par les mécanismes qui la structurent, et les interactions qui la maintiennent. Sa spécificité ne suppose pas son autonomie, elle se superpose, se croise ou s'oppose aux autres scènes qui composent notre réalité sociale, la « société historico-réelle ». La compréhension de cette expérience complexe qu'est la réception de l'art contemporain, et du fait qu'elle engage de multiples acteurs et de multiples instances (institutionnelles, publiques ou privées), passe dans un premier temps par la compréhension des éléments qui la façonnent, et particulièrement par la

---

173 Ces réflexions sur la pluralité des réalités, sur la spécificité du monde l'art et des manières de le concevoir et de s'y mouvoir, ne sont pas éloignées du modèle d'analyse de L. Boltanski et L. Thévenot sur les économies de la grandeur. L'art contemporain pourrait être analysé suivant leur modèle à travers la notion de « nature » soumise à des « épreuves », et actuellement en situation de « litige ». Cf. *Les Économies de la grandeur*, Paris, PUF, 1987.

174 Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien, op. cit.,* p. 232.

compréhension du contexte dans lequel elle s'engrène : la scène artistique localisée.

CHAPITRE II : LE CONTEXTE DE LA RÉCEPTION : LA SCÈNE ARTISTIQUE MARSEILLAISE DANS LES ANNÉES 90

I. INTRODUCTION : QU'EST-CE QU'UNE SCÈNE DE L'ART ?

> « Pour Burke, toute étude des relations entre les hommes en termes d'action (qu'il s'agisse de transaction, d'échange, de coopération ou de compétition) peut être dite dramatique dès lors qu'elle a pour fonction de répondre aux questions, classiques depuis la scolastique : Qui ? Quoi ? Où ? Quand ? Par quels moyens ? Pourquoi ? De quelle manière ? Ces questions entendent établir un rapport entre un acte et son agent, un acte et la scène sur laquelle il se déploie, un acte et les moyens qu'il utilise ou les buts qu'il se donne. (...) Dramatiser une situation, c'est la transformer en histoire racontable et, en la rejouant selon la grammaire et le vocabulaire des motifs, en donner une représentation. »
> I. Joseph, *E. Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998, p.30.

1. Du concept de contexte à celui de scène artistique

La réception de l'art contemporain a été abordée dans le premier chapitre en tant qu'« expérience sociale », discutée par des experts, analysée par des sociologues et vécue par des individus. La perspective d'approche a consisté à focaliser notre attention sur le phénomène lui-même, à en montrer les réalités et les enjeux. À travers ces analyses nous avons pu remarquer que, selon le point de vue duquel on se place, la réception s'inscrit dans des contextes différents, qui chacun révèle une facette de l'expérience de l'art. À travers les débats des experts, c'est la réalité du monde de l'art, et plus précisément la scène française de l'art contemporain qui a été visualisée ; à travers les débats des sociologues, c'est la réalité sociale et la pratique de l'art qui ont fait leur entrée ; enfin, à travers quelques « rejets » de l'art contemporain à Marseille, une multitude d'autres réalités ont émergé, réalité individuelle, réalité politique, réalité symbolique.

Toutes ces réalités se croisent et s'entrecroisent pour former les scènes de l'art et créer une ambiance spécifique, un cadre particulier aux expériences réceptives. Notre étude, si elle porte sur la réception de l'art en général, est centrée sur la ville de Marseille. Dès lors, la première étape de notre travail consiste à recadrer l'analyse dans le contexte qui lui est propre. C'est un premier travail d'investigation, qui vise à mobiliser les informations, à les sélectionner et à les articuler, afin d'amorcer l'étude de la réception dans son environnement particulier : Marseille. Cet environnement, s'il est pour une part descriptible,

reste quelque chose de flou, en mutation permanente, insaisissable dans sa totalité et sa complexité, mais incontournable pour comprendre les situations et les phénomènes observés. Plus qu'un cadre, le contexte est une superposition, ou plutôt un amalgame de données contextuelles, chacune jouant d'un poids différent sur le phénomène étudié, chacune étant, selon les cas, déterminante, accessoire ou périphérique. Chaque objet s'inscrit dans un faisceau d'événements, de phénomènes qui le dépassent et le délimitent. Ce n'est ni un ensemble fini, ni une liste exhaustive de faits et d'idées, c'est un cadre dont le chercheur a lui-même défini les frontières, sur la base du travail d'investigation réalisé (recherche d'informations). C'est une tentative de repérage de faits significatifs et de données éclairantes. Ce contexte, et c'est là un point déterminant, est construit par les acteurs dans le cadre de leurs activités quotidiennes, puis reconstruit par le chercheur dans le cadre de ses activités de recherche. En cela, *« il faut prendre son parti de ce que le chercheur modifie par sa seule présence la situation dont il cherche à rendre compte. Le problème n'est pas d'éliminer l'interaction, mais de la contrôler*[175] *»*. Le contexte peut alors être défini comme la reconstruction d'un environnement, à travers un ensemble d'éléments significatifs pour la configuration et l'organisation du phénomène social étudié, au moment où le chercheur se penche sur lui.

Repérer et sélectionner ces éléments, manifestes ou implicites, qui façonnent la réalité artistique, constitue l'objet de cette partie. Le travail de repérage et de sélection des informations et des événements « éclairants », représente l'un des moments les plus laborieux de notre recherche. Les revues de presse, les observations et les discussions (informelles ou sous forme d'entretien), qui constituent la matière de cette partie, représentent un volume impressionnant de données, parmi lesquelles il a fallu distinguer les éléments significatifs des éléments secondaires. Tous les matériaux recueillis, quel que soit leur statut, ont été traités comme des documents sur la scène artistique marseillaise, sur son mode de fonctionnement, et nous avons retenu ceux qui nous semblaient pouvoir donner une vision appropriée et représentative de l'art à Marseille. Pour ordonner ces multiples données, nous proposons l'utilisation d'un concept, celui de scène artistique : scène « spatiale », qu'il est possible de

175 Veron É., Levasseur M., *Ethnographie de l'exposition*, Paris, Bibliothèque publique du

décrire concrètement à travers des territoires, des lieux, des œuvres ; et scène sociale, qui *« réfère à un environnement localement et socialement organisé d'actions concertées, dont l'intelligibilité des éléments et leur pertinence en rapport avec le projet des membres sont construites par eux au cours de leurs actions et révélées dans leurs récits*[176] *».*

2. Pourquoi parler de scène artistique ?

C'est E. Goffman[177] qui a exploité de manière systématique la notion de scène et de dramaturgie. Pour lui, toute action sociale s'apparente à une représentation sur une scène. La réception de l'art, envisagée comme une expérience sociale, se déroule sur la scène artistique. Celle-ci se présente par conséquent, et en reprenant ses propositions, comme : un espace de représentation ; un ensemble d'institutions, de lieux et d'objets (le décor) ; un ensemble d'acteurs ; un ensemble d'actions et d'interactions (le jeu, la mise en scène).

À travers le concept de scène, c'est l'expérience réceptive elle-même qui prend une autre dimension. Si elle consiste en un face-à-face entre le spectateur et l'œuvre, elle se situe sur la scène de l'art et cela introduit la notion de relation et d'interaction, entre l'expérience réceptive et le contexte.

C'est l'interactionnisme symbolique qui nous fournit l'analyse la plus approfondie du concept d'interaction : *« L'interaction symbolique n'est autre que le processus mutuel de définitions et d'interprétations par quoi chaque acteur à la fois interprète la signification des actions d'autrui et définit la signification des siennes (...). L'interaction est donc une construction continue des acteurs, elle possède des propriétés émergentes. C'est un processus actif et créatif*[178]*. »* Pour faciliter l'approche de la scène artistique marseillaise, nous avons organisé cette partie suivant différents niveaux de lecture. Dans un premier temps, l'angle

---

Centre Georges-Pompidou, 1989, p. 21.

176 Lecerf Y., « Lexique ethnométhodologique », *in Corpus occasionnel de textes* : http://www.babelweb.org

177 Goffman E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973 ; *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1988 ; voir aussi l'ouvrage de I. Joseph, *E. Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998.

178 De Queiroz J.-M., Ziolkovski M., *L'Interactionnisme symbolique, op. cit.*, p. 32.

d'approche est global, se donnant pour objectif de situer l'art dans la ville. Dans un second temps, nous entrons dans l'analyse plus détaillée des lieux, définissant leurs statuts et leurs politiques d'exposition. Dans un troisième temps, nous nous penchons sur les acteurs de l'art, ceux à travers lesquels ces lieux existent, ceux qui, par leur profession, viennent jouer un rôle sur la scène de l'art. Tous ces éléments spatiaux, sociaux et symboliques construisent la scène de l'art et nous montrent que : *« La circulation des œuvres, les places occupées par les différents acteurs du champ artistique et la réception des œuvres par le public, sont liées d'une part à l'image de l'art et des artistes qui est reconnue valable à un moment donné, et d'autre part aux mécanismes qui mettent cette image en circulation, la propagent et la rendent efficace*[179]*. »*

Volontairement descriptif, ce chapitre, permet de mesurer la diversité des lieux, des acteurs et des œuvres, et de montrer la richesse de la scène artistique marseillaise. Notre description et l'objectivité à laquelle elle aspire[180], ne présupposent pas que tout se vaut, que tous les lieux et toutes les propositions sont équivalents. Mais il nous semble plus opportun de dissocier description et interprétation, et de laisser les hiérarchies émerger d'elles-mêmes, afin de pas relayer le discours de la rumeur publique ou le discours des professionnels de l'art. En revanche, ponctuellement, des commentaires sont proposés, et en conclusion du chapitre nous revenons sur ce point, afin de montrer que si l'offre potentielle signale une abondance de lieux et de propositions, elle est inégalement accessible aux publics, parce qu'il existe des réseaux et des hiérarchies.

---

179 Cauquelin A., *L'Art contemporain, op. cit.,* p. 17.

180 Il est certain qu'étant nous-même un acteur de la scène de l'art (sociologue et amateur d'art), notre approche ne peut être pleinement objective et neutre.

II. LES SCÈNES DE L'ART À MARSEILLE, DES TERRITOIRES ET DES LIEUX

> « De la même manière que le langage sert à dire autant la vérité que le mensonge, la frontière sert tout autant à "dire" l'ordre que le désordre. »
> C. Raffestin, « Autour de la fonction sociale de la frontière », *Espaces et Sociétés,* n° 70-71, 1992, p. 164.

1. L'art dans la ville

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 » –,* pour son histoire. Sans entrer dans le détail de l'analyse de l'espace urbain marseillais[181], pour comprendre la scène artistique, le premier indicateur est sa configuration dans l'espace urbain. Graffmeyer[182] dans ses analyses de la ville introduit la notion de mosaïque, pour illustrer la complexité et la richesse de la ville. Il observe *« des processus d'agglomération », « des processus localisés d'agrégation »*, qui par leur émergence entraînent la création de frontières, de délimitation des espaces. *« Ces lignes de partage »* font partie de l'identité et de la spécificité de la ville. Ainsi, à 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 indicateur, comme un repère. Elle peut nous amener à nous interroger sur la manière dont la scène de l'art joue de cette limite, qui sépare et en même temps rassemble. 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*[183] *».*

---

181 Voir à ce sujet, les ouvrages de M. Roncayolo, de B. Morel.

182 *Sociologie urbaine*, Paris, Nathan Université, 1996.

183 Raffestin C., « Autour de la fonction sociale de la frontière », *Espaces et Sociétés*, n° 70-71, 1992, p. 160.

Plusieurs questions se posent : comment les lieux de l'art se distribuent-ils dans la ville ? Quels parcours de la ville proposent-ils ? Peut-on repérer des quartiers artistiques ? 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 *a priori* toujours, et probablement parce que la question n'a jamais été soulevée, la scène de l'art s'est construite indépendamment de la scène urbaine, sur la carte qui suit nous proposons de pointer les lieux de l'art afin de laisser émerger ce que nous pressentons. Cette première carte propose un pointage de tous les lieux de diffusion des arts visuels sans hiérarchie et sans restriction[184].

184 En annexe n° 2 figure la liste des lieux pointés. Cette liste est globale et ne fait pas de distinction dans la nature de ce qui est exposé ; tout lieu qui se présente et est recensé comme lieu d'exposition est mentionné. Pour construire cette carte, nous avons utilisé le site Internet de la ville de Marseille, qui recense l'ensemble des lieux d'expositions et nous avons complété la liste des lieux à l'aide de *In Situ* et de *Taktik*.

Carte n° 1 : les lieux de diffusion des arts visuels au centre de Marseille

L'observation de la répartition des lieux nous engage vers une description de la scène de l'art à travers ses territoires. 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*[185] *»* et les intérêts, mais c'est aussi une réalité symbolique et sociale : *« Les territoires se 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 urbaine*[186]*. »*

Cette première carte nous montre que les lieux de diffusion des arts visuels à Marseille sont très nombreux et « dispatchés » sur l'ensemble de l'agglomération. Une lecture plus attentive, focalisée sur les lieux qui diffusent des arts visuels contemporains (en excluant les lieux qui proposent de la peinture d'amateurs, de la peinture provençale), et qui ont une programmation régulière, nous conduit à distinguer différents territoires de l'art.

185 Joseph I., *E. Goffman et la microsociologie, op. cit.,* p. 124.

186 Roncayolo M., *Marseille, les territoires du temps,* Paris, Éditions locales de France, 1996, p. 8.

(1) Le périmètre autour du cours d'Estienne-d'Orves, historiquement quartier des arts

Carte n° 2 : zoom sur le cours d'Estienne-d'Orves

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 (musées, galeries, associations) et ce depuis des décennies[187].

Ce quartier est historiquement marqué par un foisonnement 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 des beaux-arts participent à cette dynamique jusqu'en 1969, date à laquelle l'école supérieure des beaux-arts se délocalise à Luminy suivant le modèle universitaire américain (campus autonomes, hors des villes). 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 », ce périmètre soit attirant. Deux effets se conjuguent : sa centralité et, surtout, l'effet de halo que certains lieux comme le musée Cantini ou les galeries comme la galerie Jouvène et plus tard la galerie Athanor ont pu générer.

Dans les années 90, de nouvelles galeries ouvrent dans ce périmètre (Miliani, Cargo, galerie de l'École, galerie Autrep'art, galerie J.-F. Meyer, 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 (1983) et Moustier (1985), et s'installe finalement rue Grignan (1992) créant un nouvel effet de halo[188] ; la galerie Pailhas, quitte le cours Julien (1986) pour le quai de Rive-Neuve (1996) ; la galerie Porte Avion, après un passage par la rue Ferrari (1988), investit la rue Sainte (1994).

Du musée Cantini à la galerie Pailhas, l'amateur d'art ne croise pas moins d'une quinzaine de lieux de diffusion, ce qui fait dire à un journaliste : *« La rue*

---

187 Voir en annexe n° 3, un extrait du catalogue *Des lieux d'exposition à Marseille, 1960-1969*, Marseille, Laboratoire art et histoire Marseille, 1994.

188 Nous revenons plus en détail sur cette galerie dans le point suivant, elle constitue l'un des lieux les plus anciens et l'un des plus représentatifs de l'art contemporain à Marseille.

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"[189]*. »*

Dans les années 90, 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 : Le Béret volatile[190] s'installe rue des Capucins ; L'Apocope[191] rue de Châteauredon ; Arrimage[192] rue Estelle ; les Ateliers Nadar[193] rue Lafon.

Ce territoire de l'art existe bel et bien à travers les 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, notamment en vertu d'un contexte historique favorable, ce territoire est le fruit d'un processus continu d'actions et d'interactions en faveur d'une meilleure diffusion et réception de l'art. Conscients de l'effet collectif, et surtout de la mise en place d'une circulation, les diffuseurs impulsent eux-mêmes les moyens d'assurer leur visibilité et leur fréquentation. Ce territoire repose donc sur une tradition locale qui l'a promu au rang de quartier artistique et culturel, il représente à Marseille le quartier le plus artistique, par la pluralité des lieux, de leurs statuts (musée, galerie, association), de leurs propositions (art contemporain, art moderne, photographie, peinture, vidéo, etc.).

---

189 « La rue de l'art », *Taktik*, n° 315, 3-10 mai 1995.

190 Association de jeunes artistes.

191 *Idem.*

192 Association d'artistes et graphistes.

193 Association de photographes.

(2) Le Panier, construction d'un quartier artistique

Carte n° 3 : zoom sur le Panier

Quelques centaines de mètres plus loin, 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 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.

Le premier projet d'envergure est la réhabilitation de la Vieille-Charité et sa transformation en 1986 en *« centre culturel et intellectuel*[194] », doté : d'une institution muséale, qui privilégie à la fois le bâtiment (monument historique), les salles d'expositions temporaires et les expositions permanentes[195] ; d'une formation universitaire de haut niveau (3e cycle), l'École des hautes études en sciences sociales ; d'un salon de thé 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 phocéen orchestré par G. Viatte*[196] *» ;* c'est le *« nouveau foyer de la culture marseillaise*[197] *», « un nouveau Beaubourg*[198] ».

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 région. Dans les années 90, un autre musée ouvre,

---

194 Ce projet est conçu et réalisé par G. Viatte, nommé directeur de la toute nouvelle direction des musées de Marseille, en 1985.

195 MAAOA (musée des Arts africains, océaniens et amérindiens) et musée d'Archéologie.

196 Source : « Pierre Puget revisité », *Mars*, n° 6, automne 1985.

197 Source : « Renouveau de la Vieille-Charité », *Géo*, n° 164, octobre 1992.

198 Source : « Un conservateur pour abattre des murailles », *La Vie mutualiste,* juin 1986, p. 38.

non loin : le préau des Accoules, c'est un musée consacré aux enfants. Plus récemment, s'ouvrent une multitude de galeries éclectiques, d'artisanat d'art, d'art contemporain (Interface, La Digue), 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 à des initiatives plus politiques. Le premier territoire repose sur des volontés et des actions individuelles qui en s'agglomérant génèrent une dynamique artistique ; le second repose sur des volontés et des actions collectives 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*[199], qui consacre régulièrement des articles ou dossiers à ce sujet) et nationale[200]. 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*[201] *».*

Le projet est politique, et les artistes eux-mêmes remettent en cause 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 quartier[202]. Chez certains galeristes, venus s'installer avec cette volonté d'échanger et de communiquer avec les gens du quartier, même constat : ils se plaignent aujourd'hui ouvertement des problèmes de vandalisme ou de vol. *« Il y a un très puissant malaise qui transpire en permanence. Il y a quelque chose qui*

199 Hebdomadaire traitant de l'actualité culturelle locale.

200 Voir la liste des articles référencés dans les sources.

201 Source : « L'âme du Panier », *Taktik*, n° 321, 14-21 juin, 1995.

202 Cette performance évoquée dans le chapitre 1, 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 ! »

ne se construit pas[203]*. »* Au Frac, le discours est encore plus « abrupt » : *« Je ne vois pas pourquoi j'irais forcer la main à des gens d'un quartier qui se foutent complètement de l'art contemporain*[204]*. »* 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*[205]*. »*

Deux facteurs expliquent que ce quartier soit plus artistique que d'autres. Ce territoire de l'art illustre le rôle d'entrepreneur culturel que veut assumer la ville de Marseille, mais met en avant le caractère parfois inadapté et non contextualisé des actions. Les propositions en matière d'art ne sont pas toujours de fruit d'une concertation avec les habitants, qui en retour ne répondent pas aux attentes du politique.

L'autre facteur renvoie à la réalité économique et sociale de la ville, et principalement de ce quartier. Immeubles délabrés, loyers modérés et lieux désaffectés sont autant d'éléments qui expliquent l'installation de lieux de diffusion et de création.

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 et éphémères, qui sont le résultat de volontés individuelles et qui jouent sur les opportunités économiques qu'offre le quartier.

Ces deux territoires de l'art, vers le cours et au 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 peuvent être signalés.

---

203 Source : « Interface-à-face », entretien de J. Yvon, *Taktik*, n° 332, 4-11 octobre 1995.

204 Source : Éric Mangion, entretien, 1997.

205 Source : « L'âme du Panier », *op. cit*.

(3) Vers de nouveaux quartiers de l'art, les lieux prolifèrent et s'agglomèrent, créant de multiples territoires de l'art

Nous avons évoqué en début de ce point l'étendue de l'espace urbain, qui est une caractéristique importante de la ville de Marseille. En regard de cela, la ville offre des possibilités multiples d'implantation, en dehors des périmètres cités ci-dessus. Pourtant, l'art n'est pas partout, et il semble que certains facteurs viennent influer sur le choix d'un lieu d'implantation, créant par-là même un léger effet de halo[206].

Des territoires de l'art émergent à partir de volontés individuelles, mais l'effet de halo 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, 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. Sabine Gimmig[207] évoque cette synergie en train d'émerger : *« Tu prends la rue Consolat, c'est l'endroit où on a notre atelier. Juste celle-là de rue. (…) Tu pars complètement en haut de la rue, tu as Lucien Bertolina qui est musicien, qui travaille à la Friche, qui fait du son ; après tu as Emmanuelle Dombes qui était aux beaux-arts, qui fait de la vidéo ; en face tu as le Borgne extra-lucide, Cyril Mugnier ; tu descends, tu as AXXAM ; en face tu as Christophe Polart qui est une association ; après tu as nous ; après tu as une artiste qui est installée dans un bar, ça vient juste de se créer ; après tu as le Radeau, après je les connais pas, mais tu as Sol Mur et Plafond ; tu as Tohu Bohu juste au-dessus boulevard de la Libération ; tu as Frédérique juste à côté*[208]*... Et peut-être j'en oublie. D'ailleurs avec Cyril du Borgne et avec AXXAM on s'est dit : on va se faire un truc, on va décréter la rue*

---

206 À titre d'exemple, aucun lieu d'exposition des arts visuels contemporains n'est recensé dans les 11e et 12e arrondissements.

207 Association des Poulpes anonymes.

208 Association d'artistes, Fidel Anthelme X.

Consolat rue culturelle 3 jours ; on va regrouper un peu cette énergie-là, et tout le monde sort devant son pas de porte ou si on trouve un lieu on fait un truc... Donc tu prends juste cette rue il y a tout cela qui se passe[209]*. »*

Autre quartier qui commence à être investi, la Plaine. Avec Art Cade, qui joue sur les opportunités offertes par la ville, en rachetant les anciens bains douche de la Plaine, et les aménage, les restaure, pour en faire un lieu d'exposition. D'autres lieux sont à proximité, probablement pour des raisons économiques : la galerie Marquage (rue Vian), le]'Ol[(rue Saint-Pierre), RLBQ (rue Saint-Savournin). Mais il est trop tôt pour parler de synergie, le cours Julien depuis le départ de la galerie Pailhas étant artistiquement moins attrayant[210]. Peut-être qu'à plus ou moins long terme, l'extension du territoire autour du cours d'Estienne-d'Orves, la création depuis quelques années de nouveaux lieux entre ce périmètre et le cours Julien, permettront de créer un parcours plus étendu[211].

Sans véritablement créer un quartier artistique, la rue Forbin constitue elle aussi un territoire de l'art. Réhabilitant les anciens locaux de la manufacture de tabac de la Seita, la Friche, éloignée 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 Marseille. Exploitant des locaux désaffectés, profitant des loyers modérés, les artistes et diffuseurs, en

---

209 Source : S. Gimmig, entretien, 1997.

210 Le cours Julien manque de dynamisme culturel, hormis les foires à la peinture, les brocantes ou les marchés aux livres ; le peu d'événements artistiques ou culturels – excepté les concerts du café et de l'Espace Julien – renforce depuis quelques années l'image d'un quartier mal fréquenté. Jouant sur l'attrait de la Plaine et sa vocation de quartier musical (May be blues, L'intermédiaire, Le Poste à galène, etc.), le cours Julien pourrait exploiter cette dynamique et favoriser la création de lieux type cafés concerts autour de l'Espace et du café Julien.

211 Sur la carte n° 1 on peut observer cette extension notamment avec les récentes créations de lieux de diffusion.

s'installant dans l'espace urbain, insufflent une vie culturelle et artistique nouvelle, plus dispersée dans la ville.

Enfin, d'autres lieux s'implantent loin de ces territoires, pour des raisons d'opportunités ou de motivations, et créent à eux seuls des enclaves de l'art.

Carte n° 4 : les lieux de diffusion excentrés

C'est le cas du Mac, excentré pour des raisons économiques. Le Dr Rau a cédé son musée à la ville de Marseille, lui évitant ainsi la recherche et la réhabilitation de locaux. Pour créer une dynamique, le lieu s'est doté d'une cafétéria, d'une librairie, plus récemment d'un centre de documentation.

Même cas de figure pour l'espace d'exposition des Ateliers d'artistes de la ville de Marseille, situé loin du centre, dans les anciens locaux de l'entreprise Vitarex. Ce lieu créé également un attrait pour d'autres, Le Laboratoire s'est installé à proximité, et aucun autre argument que le voisinage des ateliers ne peut être avancé.

C'est le cas aussi du Château de Servières, qui est en premier lieu un centre social, auquel s'est greffé un espace de diffusion pour 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.

C'est le cas encore de l'artothèque Antonin Artaud, qui également pour des raisons pédagogiques s'est implantée dans un lycée, dans le 13^{e} arrondissement de la ville.

Tous ces lieux 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, pour implanter un lieu de diffusion, suit une logique qu'il est possible de repérer.

Que ce soit pour les territoires de l'art évoqués plus haut ou pour ces lieux excentrés qui constituent des « enclaves » de l'art, trois arguments ressortent et semblent pouvoir expliquer l'organisation de la scène artistique et sa répartition sur différents territoires de la ville : 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 elle aussi de créer cet environnement, à travers l'implantation de lieux institutionnels et le soutien aux initiatives privées ou associatives. La réalité économique de la ville, en crise, elle aussi offre des possibilités, permettant d'investir et de réhabiliter culturellement des lieux précédemment voués à l'industrie.

Fréquenter certains quartiers, connaître l'emplacement de lieux artistiques, c'est déjà une première étape dans le processus de réception. L'inscription du

lieu dans l'espace urbain et la réalité de ces territoires de l'art sont un élément décisif pour comprendre la réception. L'art à Marseille est – presque – partout, parfois là où on ne l'y attend pas. Ces territoires sont connus des professionnels, des initiés, mais échappent aux non-initiés, et à plus forte raison aux non-Marseillais. Notre première carte quasi exhaustive recense plus d'une centaine de lieux d'exposition, parmi lesquels il est impossible de distinguer : les lieux voués aux arts contemporains, les lieux voués à la peinture provençale ou à la peinture « amateur ». Sur le terrain, il est plus simplement difficile de repérer ces lieux dans la ville. En témoigne cette anecdote racontée par D. Jacobi[212], qui a eu toutes les peines pour trouver le musée qu'il cherchait. Ce musée – et c'est pour cela que nous le citons – ressemble fortement au musée d'Art contemporain de Marseille : *« Je parviens non sans mal à proximité du musée (…), le chauffeur du bus urbain (…) me dit : "C'est par-là". (Ah ! qu'il est parfois cruel de percevoir comment la notoriété d'un musée, qui semble pourtant assurée, est mise à mal par l'ignorance de ceux qui habitent la ville ou même le quartier qui l'abrite.) (…) J'erre quelque temps à la recherche de l'entrée. (…) J'arrive dans un hall d'accueil désert*[213]*… »* Il finit par visiter l'exposition, mais on imagine facilement qu'un non-amateur ou qu'un amateur moins persévérant aurait « laissé tomber ». En témoigne aussi cette anecdote, qui nous a vue demander sans succès à quatre personnes où se trouvaient les Ateliers d'artistes de la ville de Marseille, alors que nous étions à quelques mètres de l'entrée, et que ces personnes habitaient cette même rue ; ou encore notre déconvenue à notre arrivée à Marseille, en nous retrouvant dans des ateliers d'encadrement répertoriés comme des galeries.

Notre analyse et le travail sur la notion de territoire de l'art ont permis de visualiser la scène artistique marseillaise, d'en tracer les contours plus précisément, il nous faut maintenant approfondir l'approche et entrer dans cette scène, c'est-à-dire dans les lieux qui la structurent et la façonnent.

---

212 « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La Lettre de l'Ocim*, *op. cit.*, p. 10.

213 Il décrit : l'entrée du musée, au milieu d'un parc, éloignée et non signalée par un fléchage, autant d'éléments qui peuvent correspondre à un autre musée, mais qui s'ajustent particulièrement bien au Mac.

2. L'art dans les lieux

À travers les territoires de nombreux lieux ont été cités, galeries, musées, associations, institutions, sans que nous les décrivions : qu'est ce qui est montré, comment, par qui ? Autant de questions qu'il nous faut aborder dans ce deuxième point sur les espaces de diffusion de l'art à Marseille. Les lieux se différencient les uns des autres tout d'abord en fonction de leurs statuts, ensuite en fonction de leurs objectifs.

(1) Les lieux institutionnels

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. 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[214].

Dans les années 90, la scène de l'art s'est enrichie de nouveaux musées. Le préau des Accoules (1991) est le premier musée voué spécifiquement aux enfants, 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 Préau*[215]*. »*

En 1994, le musée de la Mode et le musée d'Art contemporain baptisé « Mac, les galeries contemporaines des musées de Marseille[216] », ouvrent leurs portes.

---

214 Voir en annexe n° 4 les fiches descriptives sur les musées de Marseille.

215 Source : « Le musée des enfants », *Taktik*, n° 374, août 1996.

216 Les affaires Paraponaris et Di Suvero, analysées dans le premier chapitre, concernent ce lieu d'exposition.

L'art ancien, moderne, tout autant que l'art contemporain sont représentés à Marseille, les collections permanentes sont riches et diversifiées, les expositions temporaires possibles et nombreuses grâce à la multiplication des lieux d'expositions temporaires.

La ville qui gère ses musées à travers la direction des musées de Marseille, s'est enrichie en 1990 d'une structure gérée par l'office municipal de la Culture[217], les Ateliers d'artistes[218]. Espaces de création, les Ateliers d'artistes, actuellement gérés par T. Ollat, disposent d'un espace d'expositions qui alterne 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). Tournée vers l'art contemporain, cette structure, plus souple, offre une alternative aux musées.

En 1989, un autre lieu d'exposition est créé : 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 Touzenis) d'une vitrine au centre ville en créant sa propre galerie. Les expositions sont consacrées aux étudiants (chaque fin d'année, les diplômés sont exposés), 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 Frac[219]. Créé en 1982, le Frac acquiert en 1987, au cœur du Panier, derrière le Centre de la Vieille-Charité, un espace de réserve et d'exposition. Ce choix, premièrement de Marseille (le Frac aurait pu s'installer à Nice, autre scène artistique reconnue en région Provence-Alpes-Côte d'Azur), deuxièmement du quartier, le Panier, s'inscrit dans cette volonté de dynamisation de la scène artistique et de « démocratisation » de l'accès à l'art. Espace d'exposition à part entière, le Frac Paca, fonctionne comme une galerie en exposant les artistes de la collection.

---

217 Créée en 1976, l'office municipal de la Culture est une association loi 1901.

218 Créés en 1989, dans les anciens locaux de Vitarex, boulevard Boisson.

219 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.

Enfin, Marseille dispose d'un centre d'art, une institution qui dépend du ministère de la Culture : le Cirva[220]. Mais ce lieu est principalement tourné vers la création et ne dispose pas de lieu de diffusion. 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, 10 ans de création à Marseille ».

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 », la réception coïncide dans ces lieux avec la « simple » visite.

(2) Les lieux privés, les lieux marchands

Laissant de côté les galeries consacrées à un art plus traditionnel ou plus « régionaliste » (Jouvène, galerie Lacydon, galerie du Pharo, galerie Stammegna, etc.), seuls quelques lieux répondent aux critères statutaires propres aux galeries privées à caractère marchand.

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 deux plus représentatives, par leur longévité et leur notoriété, sont les galeries Athanor et Pailhas. La troisième, aujourd'hui disparue, est la galerie de Marseille. Ces galeries ont en commun un statut et des modalités de diffusion : ce sont des galeries privées à vocation commerciale, inscrites au registre du commerce, soutenant un groupe défini d'artistes.

Les galeries Athanor et Pailhas sont considérées et reconnues comme les deux principales galeries d'art contemporain à Marseille. Leur histoire est

---

220 Centre international de recherche sur la création et le verre, installé à Marseille en 1986.

entièrement liée à la personnalité de leurs responsables : Jean-Pierre Alis et Roger Pailhas. Pour les situer brièvement dans le cadre de cette présentation des lieux, ces galeries se sont spécialisées chacune 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 ; la galerie Pailhas présente des artistes de renommée nationale et internationale, inscrits dans le courant labellisé de l'art contemporain international. Ces galeries, tournées vers la vente, sont les supports du marché de l'art contemporain à Marseille. La galerie Athanor bénéficie d'une aura particulière, qui en fait un lieu de passage incontournable, la galerie Pailhas joue sur les valeurs sûres de l'art contemporain et répond ainsi à une attente des publics et notamment des collectionneurs.

La galerie de Marseille vient compléter ce panorama en 1991, en proposant des artistes français, renommés et reconnus sur la scène parisienne. Elle entame sa programmation par Combas. Ses responsables, Nina Rodrigues-Élÿ et Juliette Hini, proposent des jeunes artistes, français pour la plupart, et privilégient la découverte. Elles se positionnent comme l'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 montrées 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.

Si deux galeries se démarquent à Marseille, Athanor et Pailhas, nombreuses sont celles qui ont fermé leurs portes, ou celles qui se consacrent à des courants moins « pointus », à des artistes moins novateurs. La scène artistique marseillaise fait apparaître une carence de galeries marchandes – au sens strict du terme – consacrées à l'art contemporain.

Nous imaginons déjà les contestations de ceux qui fréquentent régulièrement la scène artistique marseillaise, qui objecteront que Marseille comprend pléthore d'autres galeries : de la galerie du Tableau, à la galerie J.-F. Meyer, en passant par la galerie de l'Espace Écureuil ou la galerie Porte Avion, qui sont aussi présentes et actives. La distinction entre les galeries citées ci-dessus et celles-ci pourrait s'articuler autour d'un débat sur les artistes et les œuvres présentées, sur leur notoriété, voire sur la qualité ou la rigueur esthétique de leurs travaux, ce n'est pas notre propos, et plus simplement cette distinction renvoie à une question de statut.

(3) Les lieux associatifs et les galeries associatives

Dès la fin des années 80, on observe une recrudescence du nombre d'associations[221]. Le phénomène associatif qui explose dans les années 80 (il émerge dès la fin du siècle dernier[222]) 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 galeries privées. Ces galeries 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.

Les galeries associatives 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 deçà duquel elles ne sont pas assujetties au paiement de certaines taxes.

Parmi les plus spécifiques, sur la scène de l'art : la galerie du Tableau de B. Plasse. Elle inaugure en 1990, à Marseille, un nouveau mode d'accrochage : un tableau par semaine[223]. 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*

---

221 Cf. Schaller A., *La Décentralisation culturelle à Marseille dans les années 80*, thèse de doctorat, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998.

222 Voir le texte de Florence Alégria, « À l'origine des associations d'artistes à Marseille », *in Marseille : associations d'artistes, 1976-1996*, Catalogue d'exposition, Havam, 1996.

223 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 rénovés et le lieu peut accueillir une ou deux œuvres supplémentaires.

(…). La plupart des artistes présentés à la galerie du Tableau sont des jeunes artistes ne pouvant prétendre cotiser à la Maison des artistes[224] *».* 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. Aujourd'hui, B. Plasse montre de nombreux artistes, jeunes ou moins jeunes, marseillais ou étrangers. Il a mis en place un échange avec New York et organise régulièrement des expositions dans ce cadre[225].

La galerie Meyer, ouverte en 1993, est elle aussi représentative. J.-F. Meyer reconnaît « l'opportunisme » de la démarche qui consiste à privilégier le statut associatif. Il remarque que ce statut reste toutefois soumis à de nombreuses contraintes : *« Tout ceci me coûte d'ailleurs fort cher, et si ce n'étaient mes activités de courtage qui renflouent difficilement les caisses, je crois bien que j'eusse mis la clé sous la porte depuis bien longtemps. 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*[226]*. »* Il offre son espace a de nombreux artistes et les vernissages sont toujours un moment de convivialité.

Les associations d'artistes proposent, elles aussi, des espaces de diffusion. Comme les précédentes, elles fonctionnent par la vente, en se limitant au seuil fixé pour les associations, et avec l'aide des subventions. 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 marseillaise[227]. Elles constituent à elles seules un thème de travail, notre propos consiste à travers quelques exemples

---

[224] Source : B. Plasse, entretien, 1998.

[225] En 1997, au moment des « Dix jours de l'art contemporain », B. Plasse avait reproduit à l'identique la galerie du Tableau dans une foire new-yorkaise et, fidèle à son concept, inaugurait un nouvel accrochage tous les vendredis.

[226] Meyer, J.-F., *Roman*, Marseille, Porte Avion Prints, 1996, p. 11.

[227] Pour de plus amples informations sur ce sujet cf. : *Marseille, associations d'artistes, 1976-1996,* 1996, *op. cit.*

significatifs à illustrer ce type de lieu. Elles se déclinent selon deux modèles, le premier privilégiant la diffusion, le second la création. Nous ne nous arrêterons pas sur les secondes qui se situent dans le champ de la création et qui par conséquent ne s'adressent pas directement aux publics, même si, ponctuellement, ces associations, qui prennent souvent la forme d'ateliers collectifs, ouvrent leurs portes aux visiteurs.

Nous avons retenu quelques exemples de lieux ayant une programmation régulière.

Porte Avion est une galerie 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*[228] ». Porte Avion évolue rapidement et devient une galerie à part entière en montrant d'autres artistes. Association au départ, ce lieu a la volonté de se transformer en galerie commerciale[229]. 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*[230]*. »* Présente sur les foires d'art contemporain, éditrice 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 déguisée[231] » 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.

---

228 Source : « "Porte Avion" : un espace original, des artistes autonomes », *Le Provençal*, 5 mars 1988.

229 En 1991, création d'une société civile professionnelle.

230 Source : « Diffuser l'art contemporain », *La Marseillaise*, 12 janvier 1992.

231 Expression empruntée à A. Schaller.

Interface / MMM, créée en 1987, est la galerie d'un artiste, c'est aussi l'une des plus représentatives et emblématiques sur la scène marseillaise. 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, J. Yvon devient galeriste : *« Je suis un artiste qui s'est déplacé dans sa pratique*[232] *»* ; 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 programmateur, ni d'institutionnel, ni de directeur de lieu*[233]*. »* 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).

Art Cade, créée en 1992, illustre la tradition marseillaise de regroupement et de prise en charge des artistes par eux-mêmes. Dans un autre style, cette association propose un espace de diffusion dans les locaux rénovés des anciens bains douches de la Plaine. Créée par deux artistes (Anne-Marie Pêcheur, Jean-Baptiste Audat), un historien et critique d'art (François Bazzoli), l'association comprend à la fois des ateliers de travail et un espace d'exposition, perpétuant ainsi deux traditions marseillaises : le regroupement d'artistes, le détournement et/ou la réhabilitation de locaux désaffectés. Situé vers la Plaine, le lieu propose des expositions variées d'artistes marseillais, africains, ou plus récemment une exposition d'artistes femmes exclusivement.

Fidel Anthelme X, créée en 1994, réunit poètes et artistes et propose des expositions dans l'appartement même des fondateurs de l'association. Cette idée, F. Guétat-Liviani l'a eue quelques années auparavant à Avignon. Avec des amies, elle fonde l'association Dire d'âmes, l'objectif étant d'organiser des expositions dans les appartements laissés vides quelques jours suite à un déménagement. Cette habitude restera, et l'association invite régulièrement les visiteurs à des expositions, des lectures, dans un appartement habité et non spécifiquement consacré à l'art.

Tohu Bohu est créé en 1995 par Denis Prunier et Olivier Turpin, deux jeunes artistes marseillais. Leur politique de diffusion est novatrice, puisqu'ils proposent

---

232 Source : « Le monstrateur », *Taktik,* n° 154, 16 octobre 1991.

233 Source : « Interface-à-face », *Taktik*, n° 332, 4-11 octobre 1995.

dix fois par an et durant deux jours seulement une exposition. Ils vident leurs ateliers et les mettent à disposition d'un ou deux jeunes artistes.

SMP (Sol, Mur, Plafond) est créée en 1994 ; l'association « *inaugure sa première exposition avec "anonyme"(…). Cet espace d'exposition est pris en charge par ses quatre membres fondateurs artistes : Jean-Paul Berrenger, Ingrid Hochischoner, Stéphane Magat et Géraldine 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*[234] *».* Disposant d'un site Internet, SMP engage les visiteurs vers le nouvel espace virtuel de l'art *via* le Web.

L'Apocope, créée en 1997, est un espace géré par des jeunes artistes sortis récemment de l'école des beaux-arts, situé dans une ruelle vers le marché des Capucins. On accède à la petite salle d'exposition, en sous-sol, par un escalier. Les vernissages sont l'occasion d'accéder au lieu, ouvert sur rendez-vous en dehors de ce moment privilégié. Là encore, ce lieu sait tisser des liens avec les acteurs reconnus de la scène de l'art : l'une des artistes ne cachera pas sa fierté d'avoir montré en « avant-première » une œuvre de Frédéric Clavère, exposée quelques mois plus tard au Frac.

Ces quelques exemples d'associations, créées à la fin des années 80 ou au cours des années 90, montrent la diversité des lieux qui s'offrent au public et surtout la diversité des modalités de diffusion – éphémère, marchande, en appartement – plurielles. Les artistes, quels que soient leur génération, leur style ou leur art, deviennent galeristes et prennent en charge la diffusion de leur travail et de celui de leurs homologues.

Les associations qui diffusent l'art sont parfois à caractère « social ». Ni galeriste ni artiste, les responsables qui tiennent 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 en plus des préoccupations sociales. De fait, ces lieux s'adressent par leur programmation aux publics initiés, mais également à d'autres publics, qui *a priori*

---

234 Source : site Internet de SMP, http://services.worldnet.net/stemagat/

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, nationaux.

Les associations éducatives et pédagogiques, créées au sein de lycées ou collège 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'envergure[235].

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. La personnalité des responsables entre en jeu et 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'idée va se diffuser. L'artothèque est 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*[236]*. »*

---

235 « L'art renouvelle le lycée », à l'initiative du Passage de l'art, propose en 1998 plusieurs expositions d'artistes dans des lycées marseillais.

236 Source : « L'art renouvelle le Lycée et la ville », *Taktik,* n° 452, 6-13 mai 1998.

Ces lieux reconnus par la scène de l'art ne le sont pas toujours par les équipes pédagogiques, en l'occurrence par les premiers concernés, lycéens et professeurs, qui n'adhèrent pas toujours à la démarche et y voient *« du gaspillage d'espace, d'argent et d'énergie. Le symbole d'une culture bourgeoise qui n'a pas sa place dans un établissement laïc voué à l'apprentissage de choses concrètes*[237] *».* Controversée ou louée, la démarche est intéressante puisqu'elle s'adresse à un public peu initié, qui connaît l'art des musées (visites scolaires) mais peu l'art en train de se faire.

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*[238]*. »* L'association est alors 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, lieux institutionnels et galeries.

(4) Les lieux pluridisciplinaires

D'autres lieux ont fait leur apparition dans les années 90, et sous des statuts souvent particuliers, proposent des espaces de grande envergure voués en partie à la diffusion des arts visuels contemporains.

Certains, comme le Cargo créé en 1995[239], 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 attrayants

---

237 Source : « Manifeste de l'inutile », *Taktik,* n° 269, le 4 mai 1994.

238 Source : « La confusion comme méthode », *La Marseillaise*, 9 mai 1997.

239 Fermé en 1999.

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, se situe 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*[240] *», « avec ces 900 m², ils seront les plus grands espaces non institutionnels consacrés aux arts plastiques et aux arts contemporains de la ville*[241] *».* Disposant d'un bar, d'une boutique, faisant payer les entrées de concerts et de soirées, 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), en revanche les contrats (CES) n'ont pas été renouvelés, et les multiples projets pédagogiques, de recherche, etc., n'ont pas été enclenchés. Les difficultés économiques ont obligé le lieu à fermer ses portes récemment[242].

Autre lieu, aux projets aussi ambitieux et diversifiés, la friche de la Belle de Mai. Investis en 1990-1991, inaugurés officiellement en 1992, les locaux de l'ancienne manufacture de tabac, offrent 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*[243] *»*. Plusieurs associations de plasticiens : Art'm, Arts Studio,

---

[240] Source : « Cargo : e la nave va… », *Art jonction, Le journal*, n° 3, octobre-décembre 1995.

[241] Source : « Le Cargo qui veut déboucher le vieux port », *Taktik*, n° 330, 20-27 septembre 1995.

[242] La fermeture fait suite, en partie, à la fin du contrat de partenariat avec le conseil général.

[243] Source : « Feu d'artifice à Marseille », *Le Point,* n° 1160, 10 décembre 1994.

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. Le « système Friche »[244] repose sur une double structure : l'une fixe (administration, logistique) et l'autre plus souple, ouverte aux événements ponctuels. En 1995, P. Foulquié, *« tête pensante et agissante du système Friche »*, interpelle l'institution qui *« a permis que la Friche existe » : « Effectivement la friche est une initiative de C. Poitevin (…), mais la Friche contient des potentialités qui ne sont pas développées par l'institution. Il faut que l'institution prenne conscience de ce développement*[245] *»*. Il est entendu puisqu'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 : *« 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*[246]*. »*

(5) Les lieux liés à l'entreprise

L'Espace Écureuil, Vacances bleues, Brenet Nicolai, Club Pernod, sont autant de lieux d'exposition ponctuels, qui permettent aux entreprises de se doter d'une image culturellement valorisée.

L'Espace Écureuil est une véritable « galerie » dans son mode de fonctionnement, mais dépend de la Caisse d'épargne (mécénat d'entreprise). 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[247].

Dans un autre but, Vacances bleues, une société de voyages spécialisée pour les personnes retraitées, s'est attachée les services d'une critique d'art,

---

[244] C'est le nom de la troupe de Philippe Foulquié, mais nous le reprenons, car il illustre bien les modalités d'organisation de ce lieu.

[245] Source : « Aux portes de la Friche », *Taktik*, n° 306, 1er-8 mars 1995.

[246] Site Internet de la mairie de Marseille : http://www.mairie-marseille.fr/scultur/pages/francais/accueil.htm

[247] L'affaire P. Chau Huu analysée dans le premier chapitre s'est déroulée dans ce lieu d'exposition.

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.

(6) Les inclassables

Enfin, la scène de l'art à Marseille propose des lieux de l'art inclassables, car non attachés à un lieu spatial, matériel. Ces lieux sont aussi bien : la scène urbaine à travers la politique du 1 % ou la commande publique qui agrémentent la ville et ses espaces d'œuvres d'artistes ou des spectacles de rue comme ceux que proposent Lieux Publics ; les murs de la ville, investis par Casa factori ; ou encore le téléphone, support artistique des Poulpes anonymes.

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*[248] *»*, un nouvel espace de création et de diffusion : le téléphone, et engagent un rapport à l'art réellement nouveau. La réception n'est plus visuelle mais auditive, la démarche ne consiste plus à visiter mais à téléphoner.

Casa factori offre aux citadins *« 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…)*[249] *»*, 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.

Autre inclassable : Vidéochroniques, qui assure la promotion et la diffusion de l'art vidéo. 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.).

---

[248] Source : « La nuit du poulpe », *Taktik,* n° 390, 18-25 décembre 1996.

[249] Source : « Afficher, c'est résister », *Taktik*, n° 296, 14-21 décembre 1996.

Plus récemment est né le musée du Point de vue, situé sur un promontoire, *« au lieu dit le Belvèdère, sur l'autoroute du Littoral A55*[250] » ce lieu propose le paysage comme œuvre. Présenté sous forme d'exposition en 1998 aux Ateliers d'artistes du boulevard Boisson, le projet s'articule autour de la notion de point de vue, et a pris la forme d'une exposition de cartes postales d'artistes et d'inconnus aux Ateliers d'artistes. La notion de point de vue est déclinée sous toutes ses formes : le point de vue offert par le site, le point de vue illustré par chaque carte postale, le point de vue du spectateur, le point de vue sur l'œuvre. Les manifestations sont festives et événementielles.

(7) Et tous les autres…

Tous les lieux que nous avons abordés se consacrent pleinement à la diffusion des arts visuels contemporains à Marseille. D'autres encore peuvent être cités. Moins spécifiques, car non consacrés exclusivement aux arts visuels contemporains, de nombreux lieux, ponctuellement, en parallèle à d'autres activités, 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[251], les archives municipales, le château Borély ;
- les théâtres : la Minoterie, le Chocolat théâtre, Amandine, qui proposent ponctuellement des expositions ;
- les cafés et restaurants : le café parisien, le restaurant Mosaïc, le salon de thé/restaurant Chez Benjamin ;
- les librairies et disquaires : la Fnac, qui consacre systématiquement un espace mural à une exposition de photographies ; Divinyl (fermé en 1998) qui se consacre à de jeunes artistes, les Arcenaulx ;
- les mairies de secteur ;
- les centres culturels de quartier, le Goethe Institut (fermé en 1998).

Parmi ces propositions, multiples et ponctuelles, l'une d'elles doit être signalée pour son caractère novateur : Baz'Art. Baz'Art se présente comme un supermarché de l'art contemporain, l'occasion de voir – à défaut d'acheter – de

---

250 Site Internet du musée : http://home.worldnet.fr/chaudoir.htm

251 L'affaire T. Cauwet évoquée dans le premier chapitre s'est déroulée dans ce lieu d'exposition.

l'art contemporain. Ce nouveau mode de diffusion se concrétise en 1994 aux Arcenaulx, qui est à la fois une librairie, un restaurant et un espace d'exposition, situé cours d'Estienne-d'Orves. L'initiative en revient à D. Campillo[252], pour qui *« le moment est venu de démythifier l'art et les artistes, de les rendre accessibles au plus grand nombre afin de leur redonner leur vraie place dans la société (…). Entre l'art et les gens il manquait juste un peu de communication*[253] *».* L'objectif est d'allier diffusion et vente, objectif rendu possible par les prix modérés. L'observation et les discussions au moment des manifestations confirment l'efficacité du concept : les visiteurs des Arcenaulx ont ici l'occasion de fréquenter des œuvres d'art contemporain, les amateurs d'en acheter à des prix bien inférieurs à ceux des galeries locales. En outre, la diversité des propositions est favorable à l'appréhension des œuvres contemporaines, tous les styles (figuratif, naïf, abstrait) étant représentés.

3. Diversité et pluralité, richesse ou confusion

Des institutions, des galeries, des associations, des lieux en entreprise, le téléphone, les murs de la ville : présentée comme telle, cette liste de lieux laisse entrevoir une organisation et une répartition cohérente et harmonieuse des espaces d'expositions de l'art à Marseille. Les lieux de diffusion investissent l'espace urbain et proposent une multitude d'œuvres et d'artistes. Le leitmotiv : « il ne se passe rien à Marseille » est ici remis en cause. Les publics ont la possibilité de visiter des lieux différents dans leur modalité de diffusion ou dans leurs engagements esthétiques, d'acheter des œuvres, de s'initier à l'art contemporain. Selon leurs attentes et leurs motivations, ils ont le choix de se tourner vers une galerie, une association ou un musée. En arrière-plan, se manifeste l'idée selon laquelle la diversité des lieux implique une diversité des expositions, des œuvres et des artistes présentés.

Mais la réalité est plus complexe. L'analyse et la description des lieux permet d'objectiver leur statut, ou tout simplement de le faire ressortir, ce n'est pas toujours possible dans la pratique. La typologie des lieux que nous avons proposée, construite sur la base de leurs statuts, fait apparaître une hiérarchisation objective ; en réalité, dans la pratique, une autre hiérarchie

252 Directeur général de l'agence de communication Avalanche.

253 Source : plaquette de présentation de *Baz'Art* 98.

émerge, plus liée à la notoriété des lieux et à leurs engagements esthétiques, à leur reconnaissance par le milieu de l'art.

La question du statut relève plus d'une analyse des formes de la diffusion, que d'une analyse de la réception, mais nous souhaitons la signaler, la faire émerger, car elle est déterminante pour la scène artistique marseillaise, et lui confère une spécificité, une singularité. Elle permet de positionner les lieux les uns par rapport aux autres, et surtout de comprendre comment et pourquoi les publics se tournent vers tel ou tel lieu.

Revenons sur les galeries Athanor, Pailhas et de Marseille, qui ont chacune saisi l'importance du statut. Si nous avons pointé le déficit de lieux marchands pour l'art contemporain, ce que nous n'avons pas signalé, c'est le fait que ces quelques galeries privées ont un double statut. Elles sont simultanément privées et associatives.

La galerie Athanor est d'abord privée, ensuite associative, puis cumule les deux statuts. J.-P. Alis explique ces choix, liés, selon lui, à des contraintes financières. En 1991, *« c'est la fin de la galerie associative. À la fin de l'année 91 elle sera une galerie marchande comme les autres. Jusqu'en 83, c'était une galerie marchande, c'est à la suite d'ennuis personnels que j'ai dû passer en association parce que je ne pouvais pas fonctionner autrement. Mais le type de galerie associative ne m'intéresse pas particulièrement. Il est possible cependant que je garde l'association Athanor pour des événements extérieurs à la galerie*[254]*. »* Effectivement, l'association est maintenue et permet d'obtenir des subventions publiques afin d'assurer en partie le financement de la gestion du lieu, les ventes d'œuvres et d'ouvrages constituant un autre mode de financement.

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 », se situant ainsi dans deux logiques de la scène de l'art, chacune ouvrant diverses perspectives.

Juliette Hini et Nina Rodrigues-Ély 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.

---

254 Source : presse quotidienne locale, références manquantes.

Privées et marchandes d'un côté, associations de l'autre, les galeries jouent le jeu de l'opportunité. 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*[255]*. »* Les galeries Athanor, Pailhas et de Marseille, respectivement les associations Athanor, Arca, Marseille Transfert sont désormais soutenues financièrement par la ville. 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 ».

Les lieux sur lesquels s'appuie – devrait s'appuyer ? – le marché de l'art témoignent par conséquent d'une faiblesse significative : du fait de leur petit nombre, et du fait qu'ils ne sont plus dans l'obligation de générer un marché dynamique ni de former des collectionneurs entreprenants pour assurer leur fonctionnement. La ville pallie leurs difficultés, mais en même temps leur donne les moyens de fonctionner en dehors du marché de l'art, l'amputant des lieux qui habituellement le soutiennent. Sur le terrain, et pour que le marché soit vigoureux, *« il faudrait qu'il y ait cinq Pailhas ou cinq Athanor, beaucoup plus ambitieux »,* alors *« ce serait génial, les artistes les mettraient en concurrence »*[256] ; les collectionneurs y trouveraient une diversité d'œuvres propice à la poursuite de leurs achats ; les amateurs et visiteurs seraient ainsi considérés comme des acheteurs potentiels et non comme de simples visiteurs.

---

255 Source : « Projets associatifs : à la recherche d'interlocuteurs », *La Marseillaise*, 13 juillet 1994.

256 R. Pailhas, entretien réalisé par F. Alégria, 1993.

Les lieux marchands, par ce jeu des statuts, se rapprochent des galeries associatives, caractérisées par leur profusion et la diversité de leurs propositions, et introduisent une certaine confusion. Galeries ou associations, musées ou lieux institutionnels, se présentent comme des lieux de visite où l'individu est convoqué en tant que spectateur. La distinction que nous avons faite, avec le critère du statut, nécessite une recherche d'information – que le spectateur ne va pas nécessairement faire. Sur le terrain, ces différences, sont, en regard d'autres différences (liées aux engagements esthétiques, à la fréquence des expositions, à la notoriété des lieux), non déterminantes. La hiérarchie « réelle » repose sur d'autres critères plus informels et plus contextuels. On peut ainsi distinguer des lieux plus reconnus (galerie Pailhas, Athanor, Porte Avion, Interface, les Ateliers d'artistes) que d'autres (galerie Miliani, galerie Autrep'art, galerie Sordini, galerie C. Serero) chaque lieu étant l'occasion de repérer des réseaux, regroupant des artistes, des professionnels et des collectionneurs et des amateurs. Nous y revenons dans la conclusion de ce chapitre.

Hormis la confusion, un autre risque existe : celui du « nivellement », la multiplication des lieux n'étant 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 musée[257]. L'alternative introduite par le système associatif n'est pas pleinement réalisée, du fait qu'elle profite souvent aux mêmes artistes.

Toujours est-il que ce tissu associatif donne à la scène artistique, une couleur et une spécificité locales, qui jouent profondément sur la réception de l'art. Les visiteurs ne sont plus en face de lieux conformes à une certaine tradition (dont les musées et les galeries sont habituellement représentatifs), mais face à des lieux « de visite » multiples (dans la forme et dans les propositions). Si l'on y ajoute les autres événements et propositions, qui investissent des lieux non spécifiques à la scène de l'art (les cafés, les librairies, les théâtres, les murs de la ville), le problème de l'art et de son accessibilité par les publics est soulevé. Baz'Art, le supermarché de l'art, illustre ce problème qui

257 C'est le cas, entre autres, des artistes suivants : P. Klemenciewicz (galerie de Marseille, Athanor) ; F. Clavère (Athanor, Frac, artothèque Antonin Artaud, L'Apocope) ; J.-J. Surian (Athanor, artothèque Antonin Artaud, galerie de l'École) ; J.-L. Delbès (Athanor, Pailhas, artothèque) ; F. Coupet (Pailhas, l'APA).

a directement à voir avec les discussions autour de la démocratisation : *« Cette démarche nous prend au piège, une fois de plus entre le désir de popularisation de l'art contemporain et sa désacralisation. (…) Baz'Art est une entreprise ambiguë. (…) 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 autres*[258]*. »* Le problème de fond, soulevé par ce type d'initiative, est celui de la hiérarchie et de la valeur dans l'art. Nous retrouvons ici l'argumentaire du débat des experts : d'un côté, des lieux et des expositions conformes à une certaine tradition, de l'autre, des lieux et des expositions révélateurs d'une vision plurielle et relativiste de l'art.

Notre parti pris est d'évoquer toutes les propositions en matière de diffusion des arts visuels, on nous objectera que : le travail de certains est de qualité et révèle un engagement esthétique et artistique pointu, en phase avec un certain type d'art contemporain (labellisé et reconnu) ; tandis que d'autres proposent des œuvres et des artistes de plus en plus diversifiés, et introduisent une pluralité et démultiplication des critères esthétiques.

C'est peut-être là une clé de lecture à prendre en compte : à travers tous ces lieux et toutes ces modalités de diffusion, c'est peut-être la conception même du public et de la réception qui est en train de changer. Mais ce n'est qu'après avoir abordé l'analyse de la réception à travers les différents publics de l'art, que nous reviendrons sur cette question, afin de mettre en regard ces mutations des formes de la diffusion avec les expériences réceptives.

---

[258] Source : « Quel bazart ! », *Taktik*, n° 295, 7-14 décembre 1994. Jean-Louis Marcos, note au passage que cette initiative n'est pas unique et que le Radeau, Lézard Plastic Production, proposent également à l'occasion des fêtes des objets d'artistes à prix modérés.

III. LES ACTEURS DE L'ART : DISTRIBUTION DES RÔLES ET MISE EN SCÈNE

> « Le contemporain est un espace social, stratégique, à l'intérieur duquel il faut agir (…), à partir du moment où l'on agit dans cet espace, on peut l'infléchir, le modifier, le nourrir même des choses auxquelles on croit. »
> Interview de B. Blistène par D. Picart, *Connaissance des arts*, hors série n° 55, p. 14.

1. Quelques personnalités qui ont marqué Marseille

La profusion des lieux de diffusion des arts visuels à Marseille nous conduit à nous interroger sur les acteurs de l'art : ceux grâce auxquels tous ces lieux existent. Ces personnalités, qui ont laissé une empreinte sur la scène artistique marseillaise et participé à sa construction sont nombreuses. À travers quelques portraits : deux galeristes, un institutionnel, un politique, nous souhaitons montrer comment les professionnels de l'art façonnent la scène artistique locale, et comment leur action permet l'émergence ou la consolidation des publics de l'art.

Leurs actions, menées dans des directions différentes et avec des objectifs divers, parfois contradictoires, ont construit la scène de l'art, l'ont enrichie, de manière à permettre à de plus en plus d'individus de s'y intéresser, voir de s'y insérer.

(1) Jean-Pierre Alis[259], galeriste : une initiation à l'art contemporain

Nous avons parlé de la galerie Athanor et de son aura, il nous faut revenir sur la personnalité de son créateur, qui est une figure emblématique de l'art à Marseille.

C'est en 1972 que J.-P. Alis ouvre sa première galerie : *« L'histoire remonte à 66 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 comme Surian, Daumas, Alessandri, Pons*[260]*… »* Aujourd'hui encore, J.-P. Alis est considéré

---

259 Hormis les articles de presse, nos propos s'appuient sur un long travail de terrain (de septembre 1994 à septembre 1995) à la galerie Athanor, dans le cadre du DEA.

260 Source : « Alis ou l'art d'initier l'art contemporain », *La Marseillaise*, références manquantes.

comme l'un des acteurs les plus importants de la scène artistique, et sa galerie citée comme l'un des « hauts » lieux de l'art contemporain à Marseille.

Entrepreneur, collectionneur puis galeriste, le parcours de J.-P. Alis est celui d'un autodidacte de l'art. L'ouverture de sa galerie repose sur trois opportunités : l'absence de galeries d'art contemporain à Marseille ; la présence d'une vie artistique dynamique, notamment grâce à l'école supérieure des beaux-arts ; la possession d'un local disponible et aménageable en galerie.

Depuis plus de vingt ans J.-P. Alis alterne les expositions d'artistes de renommée (Claude Viallat, Toni Grand, Pierre Buraglio) ; les expositions de mouvements artistiques majeurs (Support/Surface) ; les expositions d'artistes de la région ou de Marseille (Georges Autard, Jean-Jacques Surian) ; les expositions de jeunes artistes (Yannick Gonzalez, Thierry Agnone, Frédéric Clavère, Guy Giraud). Le nom de la galerie, Athanor (« grand alambic à combustion lente ; fourneau de laboratoire permettant de faire plusieurs opérations différentes avec le même feu », *Robert électronique*), prend alors tout son sens. Durant toute la fin des années 70, la galerie Athanor est le lieu de rencontres, de débats et d'expositions pour les artistes. Elle bénéficie encore aujourd'hui – malgré les difficultés économiques auxquelles sont assujetties les galeries privées – d'une aura particulière, elle est décrite comme la vitrine de l'art contemporain à Marseille. La galerie, aujourd'hui, est un lieu de mémoire.

Le rôle de J.-P. Alis est fondamental pour la réception de l'art à Marseille pour de multiples raisons. Sa personnalité et ses goûts éclectiques – il montre avant tout ce qu'il aime et non ce qui se vend ou attire les visiteurs – ont permis à de nombreux visiteurs de s'intéresser à l'art contemporain, trouvant toujours, soit dans l'espace prescrit (les salles d'exposition), soit dans l'espace semi-privé (le bureau), soit dans l'espace confidentiel (la réserve), une peinture, une sculpture, un objet qui les intéresse ou qui les surprenne[261].

---

[261] En 1995, Y. Gonzalez réalise un projet jouant sur cetteb notion d'espace, et expose à plusieurs reprises dans la réserve, ouvrant ainsi les portes d'un espace habituellement privé et fermé aux visiteurs. Cette expérience mettra en évidence les habitudes de visite des amateurs, peu habitués (sauf quelques privilégiés) à visiter ce lieu – mi « capharnaüm », mi caverne d'Ali Baba. Réticents et dubitatifs lorsqu'on les conviait à continuer leur visite dans les combles, les visiteurs étaient étonnés et exaltés dès qu'ils pouvaient explorer cette accumulation d'œuvres.

Collectionneur passionné, à l'écoute des visiteurs, J.-P. Alis va éduquer le regard de certains amateurs et susciter des vocations de collectionneur. Intermédiaire entre les artistes et les visiteurs, marchand, collectionneur, il joue un rôle majeur sur la scène de l'art. Son lieu, les œuvres qui y sont montrées, la manière dont elles sont montrées, créent un espace de réception déterminant pour les publics, leur permettant l'accès (visuel, cognitif ou financier) à l'art contemporain dans ses diverses formes.

(2) Roger Pailhas, galeriste : une ouverture à l'art international

La deuxième galerie phare de Marseille est la galerie Pailhas. Son initiateur, R. Pailhas, est lui aussi une figure emblématique de l'art à Marseille.

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), relayée ensuite par la création d'une galerie. R. Pailhas va marquer la scène artistique locale en défendant successivement : un engagement esthétique local (avec l'Arca en 1982), puis un engagement esthétique représentatif de la scène artistique nationale et internationale (Buren, Boltanski, Dan Graham, Wall, Warhol).

Converti à la fin des années 70 à l'art contemporain, par *« concours de circonstances » : « Je suis le mari de la fille de l'ancien directeur de l'école d'art, François Bret, donc je me suis retrouvé dans une famille où ils parlaient d'art sans arrêt et donc c'est comme ça, petit à petit, que tout s'est fait et que j'ai commencé à m'intéresser à la peinture*[262] *»*, il va rapidement analyser la situation locale et repérer les opportunités. Avec l'Arca, il privilégie les artistes locaux, pour lesquels il n'existait que peu de lieux de diffusion. Le choix du statut associatif, R. Pailhas l'explique par deux raisons : *« Je voulais avoir des subventions »* et *« je ne voulais pas que ce soit un lieu marchand (…), je voulais que les choses soient plus pures, plus nettes »*[263]*.* Il offre ainsi aux créateurs un

262 Entretien réalisé par F. Alégria.

263 *Ibid.*

espace de diffusion supplémentaire[264]. L'Arca, subventionnée, joue alors les compléments de la galerie Athanor.

L'association se transforme en galerie privée en 1986. R. Pailhas saisit une autre opportunité : celle de montrer, et peut-être vendre à Marseille, des artistes de renommée nationale ou internationale. *« Il est vrai que Marseille n'a pas encore sa place dans le circuit international de l'art contemporain. Le défi est passionnant*[265]*. »* Dans cette optique, il ouvre une seconde galerie à Paris – fermée depuis quelques mois –, *« parce que c'est pas avec l'argent des Marseillais que je vais m'en sortir et puis j'ai doublé mon chiffre d'affaires, en même temps c'est le fait d'être présent sur l'échiquier mondial*[266] *».* En ouvrant une galerie privée, 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[267].

En 1996, il innove une fois encore en proposant « Art Dealers », la première foire d'art contemporain à Marseille. *« L'ambition néanmoins d'Art Dealers est de montrer que Marseille n'a rien à envier à la Fiac de Paris*[268] *»*. « Art Dealers », apparaît comme le *« couronnement de dix ans de relation d'amour-haine entre le galeriste et les Marseillais amateurs d'art*[269]*»*. En se tournant vers des artistes

---

264 Bien qu'à ce moment-là, les artistes aient déjà pris en main leur diffusion en créant des associations : l'ADDA, créée en 1975, Cinabre en 1981, par exemple. Voir à ce sujet : *Marseille : associations d'artistes, 1976-1996*, *op. cit.*

265 Source : « Roger Pailhas, collectionneur et galeriste sentimental », *Galerie Magazine*, hors série « Marseille », 1994.

266 Entretien réalisé par F. Alégria.

267 Il y aura même plusieurs collaborations entre les deux galeries, et notamment *Action Création 82*. Pailhas est commissaire d'exposition, et présente en 1982, quatre-vingt-deux jeunes peintres et sculpteurs au parc Chanot à Marseille, dans le cadre de la fête de la Rose.

268 Source : « Marchands d'art à Marseille », *Taktik*, n° 370, 3-10 juillet 1996.

269 Source : « Dix ans et toutes ses dents », *Taktik*, n° 395, 29 janvier-5 février 1997.

reconnus sur la scène nationale ou internationale, en créant cette foire, R. Pailhas fait l'objet de critiques. La presse locale s'en fait l'écho, en indiquant que la foire draine *« un public d'amateurs d'art, de mateurs et d'artistes, de pique-assiette et de passionnés, qui n'a pas souvent voulu comprendre les changements ambigus de l'enseigne Pailhas, de la revendication associative au statut de galeriste aux dents longues, figures caricaturales dont il ne se préoccupe pas vraiment aujourd'hui*[270] *».*

Ces critiques s'expliquent en partie par l'opportunisme de son mode de fonctionnement[271], qui s'adapte à la conjoncture. En demandant des subventions – qui ne couvrent qu'une faible part des frais – à la ville et à la région, une foire privée qui expose non plus des créateurs mais des galeristes, il est certain que R. Pailhas s'expose à la critique des artistes marseillais[272]. Déjà en 1986, ces problèmes s'étaient posés, à l'occasion de l'exposition « Jardins secrets », présentant des œuvres choisies par quatre marchands : *« Délicieuse ambivalence offerte par l'Arca... Que doit-on voir ? Le flair spectaculaire ou bien la création ? (Sans parler de la création du flair spéculatif.) Et puis lequel de ces quatre grands marchands, Sonnebend, Fischer, Bishofberger, Nahon, pourrait faire croire, qu'il n'a pas, ici, soigneusement songé à son image personnelle*[273] *? »* La venue de figures emblématiques de l'art (collectionneurs, galeristes, artistes) est souvent mal perçue, car elle suggère un désintéressement du galeriste à l'égard des artistes marseillais. Si effectivement, Pailhas s'est détourné des créateurs marseillais, la scène artistique marseillaise et ses acteurs ont rarement profité de l'opportunité des rencontres offertes par les manifestations organisées par Pailhas.

---

270 *Ibid.*

271 Pailhas est jusqu'en septembre 1999 à la fois entrepreneur et galeriste ; paradoxalement il est contraint de déposer le bilan de son entreprise, alors que la galerie se porte bien financièrement. Depuis il se consacre exclusivement à son rôle de galeriste.

272 Nous apprendrons par ailleurs, par des artistes conviés à exposer à cette foire, que les frais d'assurance seront à leur charge, ils ne seront financés ni par les subventions publiques, ni par l'argent recueilli grâce aux entrées payantes.

273 Source : *Le Provençal*, 29 juin 1986.

La personnalité de Pailhas et ses actions sont déterminantes pour la scène de l'art locale, puisqu'il l'enrichit par la présentation d'artistes et de galeristes de renommée nationale et internationale, et offre ainsi aux publics marseillais un espace représentatif d'une forme d'art contemporain, celle médiatisée et reconnue[274]. Il répond à une attente et comble un secteur jusqu'alors inexploré à Marseille.

(3) Germain Viatte, directeur des musées de Marseille : une optimisation du potentiel muséal

Autre fonction, autre personnalité : G. Viatte quitte Marseille avant le tournant des années 90, qui délimite notre recherche, mais sa politique muséale, entamée en 1985, porte ses fruits aujourd'hui encore et se révèle nécessaire pour expliquer la situation actuelle.

« Descendu » de Paris – à la demande de G. Defferre – en 1985, G. Viatte était conservateur du musée national d'Art moderne au Centre Georges-Pompidou, avec la mission de revaloriser et de dynamiser le potentiel muséal marseillais. Il se remémore son arrivée : *« En juin 84, il (G. Defferre) m'a demandé une expertise des musées en vue de la création d'une direction des musées des beaux-arts à Marseille*[275]*. »* Séduit, G. Viatte *« quitte le prestigieux musée parisien pour relancer la vie artistique à Marseille »,* où *« les lieux sont trop exigus (...), l'information est pratiquement inexistante, le budget insignifiant. Le constat est sévère »*[276]. Revaloriser et restructurer les musées, telles sont ses missions. Sa venue a un impact médiatique très fort : le recensement d'articles, réalisé par la direction des musées, est impressionnant, tous les types de presse (nationale, locale, généraliste, spécialisée) se font l'écho de son arrivée, et par la suite, suivent les expositions et événements qui jalonnent sa délégation à Marseille. Ce rôle central de la presse, G. Viatte saura l'entretenir et l'exploiter, notamment par l'inventaire et le recueil systématique des articles de presse, et leur présentation sous forme de compilation. Il joue un rôle fondamental à Marseille, et notamment celui de rendre la ville

274 À noter que de jeunes artistes aujourd'hui reconnus et médiatisés sont passés par la galerie Pailhas : Ahtila, Coupet, Huygue, entre autres.

275 Source : « Gaston Defferre aimait la peinture », *La Cote des arts*, juin-juillet 1986.

276 Source : « Peinture fraîche », *L'Express*, 11-17 janvier 1985.

« intéressante » aux yeux des Marseillais, et aux yeux du milieu de l'art parisien. Marseille *« est une ville qui devrait affirmer ses singularités*[277] *»*, le pari est réussi, et G. Viatte se félicite : *« J'ai été très content que* Le Monde *et d'autres journaux recommandent en "un" Marseille et en "deux" Paris*[278]. *»* Dans les années 90, cette tendance se confirme et de nombreux journaux titrent sur le renouveau culturel de Marseille.

La mise en place d'une direction des musées et ses vertus fédératrices vont effectivement permettre une réorganisation et une optimisation du potentiel muséal marseillais, et par voie de conséquence un meilleur accueil des publics. 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, G. Viatte va développer une politique d'exposition ambitieuse.

Celle-ci consiste « à explorer tous les possibles » en matière de politique muséale, à impulser des changements. Ses successeurs, conservent les acquis, et concrétisent les projets amorcés. Bernard Blistène (nommé en 1990) inaugure le Mac et le musée de la Mode en 1994, et resserre sa politique autour d'un axe privilégié, « l'art international », on lui doit également des expositions d'envergure comme « Poésure et Peintrie » et « Par les yeux du langage en 1993 ». Corinne Diserens[279] (nommée en 1996) privilégie l'échange et la coordination en proposant des expositions en partenariat avec les institutions locales (Frac, Cirva, par exemple).

Le passage de Viatte à Marseille est déterminant en matière de réception de l'art, d'une part parce qu'il renouvelle et enrichit l'offre, incitant les visiteurs à venir dans les musées, d'autre part parce qu'il fait connaître (réfutant ainsi la vision de « Marseille, désert culturel ») et reconnaître la richesse locale, aux yeux des Marseillais mais surtout aux yeux des « non-Marseillais ». *« S'il est vrai que les musées de Marseille ne sont pas assez fréquentés, quand on offre des*

---

277 Viatte G., « Les musées de Marseille » (entretien), *Avis de recherche*, 1er trimestre 1987, p. 30.

278 *Ibid.* p. 29. G. Viatte fait référence à l'exposition sur les surréalistes, « La planète affolée », qui inaugure les nouveaux aménagements de la Vieille-Charité en 1986.

279 Elle quitte la direction des musées au printemps 1999, son successeur devrait prendre ses fonctions fin 1999.

manifestations de qualité et qu'on le fait savoir, les gens viennent de l'intérieur et de l'extérieur, et ce va-et-vient est très important. La prise de conscience de l'intérieur, vient aussi parfois du regard de l'extérieur[280]*. »*

Avec les galeries précitées, les musées, et notamment celui de la Vieille-Charité, deviennent des lieux de visites fréquentés et incontournables.

(4) Christian Poitevin, artiste et adjoint à la culture : un déploiement du tissu associatif

Adjoint à la culture à partir de 1989, Christian Poitevin (patronyme du politique, adjoint à la culture) alias Julien Blaine (patronyme du poète performeur) démissionne en janvier 1995, lorsque R. Vigouroux déclare son soutien à É. Balladur. Son mandat est déterminant pour la scène artistique marseillaise. C. Poitevin a permis, entre autres, aux associations d'artistes d'être reconnues et par ce biais de dynamiser la scène artistique locale. *Taktik* lui rend hommage en mai 1995, par un article : « Culture 1989-1995. Cela s'est passé sous la responsabilité de Christian Poitevin »[281]. L'inventaire de ce qui s'est réalisé pendant son mandat est ponctué par un vocabulaire explicite : restructuration, création, agrandissement, soutien, ouverture, développement, etc. Le rôle de C. Poitevin, s'il a par ailleurs été assimilé par certains à une forme de mandarinat[282], a été déterminant, puisqu'il a permis l'émergence de nombreux espaces d'expositions, qui sans le soutien financier de la ville n'auraient pu se maintenir[283].

---

280 Germain Viatte, *Avis de recherche, op. cit.*

281 11-18 mai 1995.

282 *« Un élu célèbre qui n'a fait que du clientélisme »* (source : entretien FMR, 1997). *Nota :* la radio toulousaine FMR a réalisé toute une série d'entretiens auprès d'artistes, de galeristes, de responsables d'association, à l'occasion des « Dix jours de l'art contemporain » en 1997.

283 Le Château de Servières, L'Observatoire, Interface, Mode de Paris, Photographes en Méditerranée, Lézard Plastic, Vis à Vis, Intime Conviction, Porte Avion, entre autres, font partie des associations que C. Poitevin a soutenues.

Aujourd'hui à l'écart de la scène politique, C. Poitevin continue son parcours sur la scène de l'art, il a repris le moulin de Ventabren[284] pour y installer le VAC, Ventabren Art Contemporain, où parallèlement aux expositions, aux performances, il développe une ligne d'édition.

Son mandat politique aura été l'occasion pour Marseille de s'ouvrir à une forme de diffusion de l'art plus alternative et innovante que la forme muséale ou marchande, permettant aux artistes de créer des lieux et de prendre en charge leur diffusion.

2. Les artistes

« Plus de quatre cents artistes ont déjà fait de la "planète mars" leur port d'attache[285]*»,* c'est le recensement officiel de la ville de Marseille, ce qui laisse supposer un chiffre encore plus important. Marseille est une ville d'artistes : ce refrain revient dès que l'on évoque la scène artistique locale. La ville permet aux artistes de travailler dans de bonnes conditions (ateliers peu chers, soutien de la ville, événements fédérateurs), de dialoguer avec l'institution.

Les artistes, en même temps qu'ils s'adressent aux publics, constituent eux-mêmes un public déterminant sur la scène de l'art. Ils représentent un groupe déterminant, car ils sont impliqués à la fois par leur travail de création, par leur discours et par leur pratique de visite des lieux de diffusion.

À Marseille, tous les profils d'artistes sont représentés. On peut repérer toutes les générations, avec beaucoup de jeunes, issus de l'école supérieure des beaux-arts ; toutes les techniques, des plus traditionnelles aux plus novatrices (peinture, sculpture, dessin, installation, vidéo, photographie, performances, etc.) ; toutes les tendances et courants (de l'art provençal à l'art le plus contemporain) ; toutes les notoriétés : certains artistes sont reconnus d'autres non, certains sur la scène locale, d'autres sur la scène nationale.

Pour en citer un certain nombre, nous proposons de mettre l'accent sur trois profils d'artistes : les jeunes artistes marseillais ou habitant Marseille et médiatisés ; les artistes marseillais confirmés et reconnus sur la scène de l'art ; les artistes marseillais confirmés et renommés à une plus grande échelle.

---

284 Le lieu est investi « culturellement » une première fois en 1993 par les responsables de Porte Avion, association d'artiste.

285 Source : « L'art déboule à Marseille », *Télérama*, n° 2336, 19 octobre 1994.

Les jeunes artistes marseillais, ou habitant Marseille, sont représentatifs de l'art en train de se faire, avec d'un côté des artistes qui proposent des formes nouvelles et novatrices (installations, performances), de l'autre, des artistes qui poursuivent un travail plus en continuité avec les formes traditionnelles de l'art (peinture, dessin). Deux profils ressortent quant à leurs parcours : ceux qui sortent de l'école supérieure des beaux-arts et qui restent à Marseille ; ceux qui viennent d'ailleurs, attirés par le faible coût de la vie, l'aide publique à la création ou l'aura de la ville.

Certains sont restés fidèles à des techniques « classiques », le dessin au fusain pour Sylvain Gérard, la peinture pour Djamel Tatah, la photographie pour Valérie Jouve. D'autres se sont rapidement tournés vers d'autres procédés, comme F. Clavère, passé de la peinture à des propositions variées, plus proches de la sculpture ou de l'installation. D'autres encore ont d'emblée opté pour des formes nouvelles de création, nous pouvons citer : les objets de T. Agnone[286] ; les collages de Fabien Moreau ; les installations de Florence Manlik ; les vidéos délirantes de Paul Granjon ; ou encore les performances de Marc Boucherot, Marseillais d'adoption, la *« coqueluche de la ville »,* et qui déclare y être *« scotché, depuis qu'il l'a découverte en faisant ses études ici, à l'école de beaux-arts. Il a pris fait et cause et pour elle et pour ses gamins déshérités, les minots, avec qui il vit dans le quartier du Panier »*[287].

Il est possible de repérer les jeunes artistes médiatisés sur la scène marseillaise, à travers les lieux et leurs expositions. Nombreux sont ceux qui ont exposé à la galerie Athanor, qui joue ici pleinement son rôle de découvreur. Nous avons cité F. Clavère, T. Agnone, S. Gérard, il faut y ajouter, entre autres, Y. Gonzalez, G. Giraud, Jérôme Dupin, Jean-Marc Haroutounian, Thierry Thoubert. La galerie Pailhas, bien qu'elle ait privilégié les artistes de renommée, a exposé quant à elle : Frédéric Coupet, Gilles Barbier, Pascal Stauth et Claude Queyrel. La galerie de Marseille, s'est penchée sur le travail de M. Boucherot, Made in Éric, F. Guétat-Liviani. Le Mac, à l'occasion de l'exposition « Les visiteurs » en 1994, a montré le travail – entre autres – de : S. Bérard,

---

[286] Le Fnac (fonds national d'art contemporain) a fait l'acquisition d'une de ses œuvres en 1998.

[287] Source : « L'art déboule à Marseille », *Télérama*, n° 2336, 19 octobre 1994.

M. Boucherot, P. Chau Huu, Élisabeth Creseveur, V. Jouve, F. Manlik, Marc Quer, P. Stauth et C. Queyrel, D. Tatah, ou encore H. Paraponaris, exposé en 1996. Enfin, le fonds communal[288], par ses achats, incite à la reconnaissance et à la médiatisation de travaux de jeunes artistes. Parmi les œuvres acquises depuis 1996, on peut citer : Alfons Alt, G. Barbier, Yves Belorgey, Éric Bourret, Luc Dubost, Mylène Malberti, Marina Mars, Claire Maugeais, Olivier Menanteau, Mourad Messoubeur, Pascale Mijarès, Jean-Christophe Nourisson, Sylvie Pic, Philippe Turc, Éric Van de Woestyne.

Parmi les artistes confirmés et reconnus, qui vivent de leur travail et ont acquis une notoriété à Marseille, nous pouvons citer, comme précédemment, ceux exposés à la galerie Athanor[289] : G. Autard, Jean Bellissen, Giuseppe Caccavale, Jean-Jacques Ceccarelli, Dominique Cerf, Gérard Fabre, François Mezzapelle, J.-J. Surian. Ceux exposés à la galerie Pailhas : Michèle Sylvander[290], Gérard Traquandi, J.-L. Delbès. Ou encore ceux présents dans la collection du Frac : Dominique Angel, Yvan Daumas, M. Ducaté, Piotr Klemenciewicz, Guy Limone, Christiane Parodie, pour n'en citer que quelques-uns[291] ; ou achetés dans pour le fonds communal : Judith Bartolani et Claude Caillol, Patrick Box, Dominique Bosq, Jean-Marc Brodbecker, Monique Deregibus, Charles-André Gouvernet, Christian Laudy, Alain Puech, Olivier Rebuffa, Sylvie Reno, Béatrix von Conta.

Certains de ces artistes confirmés, comme on l'a remarqué pour les jeunes artistes, travaillent directement sur le thème de « Marseille ». C'est le cas de J.-J. Surian, *«un des très rares peintres à totalement impliquer sa ville dans son œuvre, à inscrire la réalité sociologique et urbaine de la cité phocéenne, jusqu'à*

---

288 Constitution d'une collection d'œuvres d'artistes vivants, qui résident, travaillent ou exposent à Marseille. Le fonds communal a cinquante ans et dépend de la ville, il est actuellement géré par Jacqueline Nardini. En 1999, un catalogue des collections a été édité.

289 En annexe n° 6 figure la liste des expositions de la galerie.

290 Le Fnac a fait l'acquisition d'une de ses œuvres en 1998.

291 Voir le site Internet du Frac Paca qui propose la liste complète des œuvres de la collection : http://www.culture.gouv.fr/culture/paca/vieart/frac/frac.htm

ses odeurs et ses sons[292] *».* Ces artistes reconnus vivent et travaillent à Marseille, mais la plupart, hormis Marseille, exposent à Paris dans des galeries d'envergure, Montenay pour G. Autard, Baudoin Lebon pour F. Mezzapelle, par exemple. D'autres ont misé plus radicalement sur une réussite parisienne ou à l'étranger. C'est le cas de G. Traquandi[293] parti à Paris puis revenu à Marseille (et en même temps à la peinture figurative) ; de J. Bellissen qui alterne vie parisienne et vie marseillaise.

En revanche, peu d'artistes vivant et travaillant à Marseille ont eu une reconnaissance et une médiatisation importante sur la scène nationale et/ou internationale. Les deux artistes marseillais emblématiques pour l'art contemporain sont : César et R. Baquié. Leur renommée a largement dépassé Marseille et s'est même construite hors de Marseille. Leur origine marseillaise a par ailleurs rarement été mentionnée comme un élément déterminant.

Nous avons focalisé notre attention sur quelques artistes représentatifs des différents profils d'artistes, de nombreux autres vivent et travaillent à Marseille, leur nombre et leur diversité nécessiteraient une analyse plus approfondie que cette simple présentation[294].

3. Le politique

Il peut paraître surprenant de faire du politique un acteur de l'art, pourtant, tout au long de notre description des territoires, des lieux puis des personnalités, le politique a été omniprésent. Dans les années 90, l'art est plus que jamais devenu un argument politique pour le développement de Marseille, il a été utilisé afin de pallier les difficultés économiques et sociales de la ville. Notre propos n'est pas de décrire en détail la politique culturelle à Marseille[295], mais simplement de repérer quelques moments clés dans la politique culturelle de la

---

[292] Source : « Chroniques humanistes », *Taktik*, n° 256, 12-19 janvier 1994.

[293] Le Fnac a également fait l'acquisition d'une de ses œuvres en 1998.

[294] Pour une liste plus complète des artistes qui vivent et travaillent à Marseille, nous renvoyons à la très riche documentation constituée par les Ateliers d'artistes de la ville de Marseille, qui comprend des dossiers complets : curriculum, expositions, photos d'œuvres, etc, sur un grand nombre d'entre eux.

[295] Sur ce thème, cf. Schaller A., *La Décentralisation culturelle à Marseille dans les années 80, op. cit.*

ville au cours des années 90. *« Jusqu'en 1986, le développement culturel marseillais et sa gestion étaient assurés par trois types de structures : la direction des beaux-arts qui gère les grands équipements institutionnels ; la direction des musées qui, de 1984 à 1986, s'occupe des infrastructures – rénovation, agrandissement… ; une organisation para-municipale, l'Office municipal de la culture et des loisirs (OMCL créé en 1976) qui a en charge l'action culturelle*[296] *».* À la fin des années 80, afin de créer un dialogue entre artistes et politiques et de structurer la politique culturelle, la ville crée un poste de chargé de mission auprès du maire, poste confié à Dominique Wallon. Sa mission : structurer et coordonner la politique culturelle. Pour mener à bien cette mission, D. Wallon crée à son tour, en 1988, un poste de chargé de mission pour le secteur « art contemporain » et le confie à Christine Breton. Pour gérer l'ensemble des actions, une structure administrative est créée en 1991 : la Direction générale des affaires culturelles (DGAC). Les missions de la DGAC sont multiples, mais trois axes sont privilégiés : la volonté d'instaurer un dialogue avec les créateurs ; le soutien financier et/ou logistique aux associations d'artistes ; la mise en place d'infrastructures pour permettre aux artistes de travailler et diffuser leurs créations (la création des Ateliers d'artistes du boulevard Boisson s'inscrit dans cette volonté).

En 1994, une nouvelle mission est mise en place et confiée à Annie Chèvrefils-Desbiolles, choisie pour ses compétences de critique d'art : celle de délégué « art contemporain ». Sa mission consiste à mettre en place des projets de partenariat entre la ville et les créateurs, et surtout elle est chargée de concrétiser la volonté de faire connaître et reconnaître la création contemporaine à Marseille. C'est en invitant trois critiques d'art parisiens – Jean-Charles Agboton Jumeau, Franck Perrin et Éric Amouroux – à rencontrer les artistes et à évaluer leurs projets que sa mission prend forme. *« Le principal enjeu de ce face-à-face inhabituel entre artistes et médiateurs est de provoquer la rencontre autour d'une œuvre en projet, c'est-à-dire une démarche esthétique engageant des choix formels, et bien entendu également politiques et sociaux*[297]*. »*

---

296 *Art contemporain, 53 projets réalisés en partenariat avec la ville de Marseille*, document de synthèse, édité par l'OMC, 1994.

297 *Ibid.*

La mise en place de médiateurs, la création de structures, sont autant d'actions qui montrent la volonté de la ville et du politique de soutenir la scène artistique. Ces actions sont des actions de fond, qui se construisent dans la durée. Plus ponctuellement, la ville marque sa volonté de valoriser la scène artistique locale par l'organisation d'événements fédérateurs et d'envergure. Une manifestation peut être citée en exemple pour illustrer ces initiatives.

L'été 1996, la ville de Marseille lance « Art contemporain, Marseille ». *« Sous ce terme (…), la ville a fédéré durant quatre jour vingt-trois inaugurations d'expositions, pour tenter, en profitant de l'événement Art Dealers*[298] *d'attirer la presse nationale et de mettre "un coup de projecteur" sur les initiatives marseillaises*[299]*. »* L'objectif est de coordonner et de structurer l'ensemble des propositions en arts visuels contemporains, afin de « rendre visible » la richesse et le dynamisme de la scène artistique locale. Si l'initiative est louable, ce cadrage médiatico-politique se construit sur des événements qui étaient prévus de longue date, et qui devaient avoir lieu – avec ou sans « Art contemporain, Marseille ». Juste retour des choses, la ville de Marseille, qui subventionne de nombreuses associations et projets, se positionne sur la scène de l'art et par effet de feed-back *« s'approprie ainsi le tissu culturel marseillais*[300] *».* Plus qu'une action de valorisation de la création contemporaine, qui existe et se diffuse tout au long de l'année de manière similaire, cette manifestation valorise le politique et la politique culturelle menée par la ville. En médiatisant les expositions et en proposant un label, « Art contemporain, Marseille », le politique se positionne sur la scène de l'art et s'y attribue un rôle d'organisateur d'événements.

Le fait important est qu'à cette occasion, de nombreux acteurs de l'art ont été visibles et leur activité reconnue. Sans être aussi optimiste que Yvanne Eymieu, déléguée à la culture, qui évoque « *la synergie totale entre les associations et les institutions qui s'occupent de l'art contemporain*[301] », il est

---

298 Foire d'art contemporain organisée par R. Pailhas.

299 Source : « Cohérence médiatique pour enjeux politiques », *La Marseillaise,* 6 juillet 1996.

300 *Ibid.*

301 Source : « Le corps dévoilé, l'art déballé », *Taktik*, n° 370, 3-10 juillet 1996.

vrai que les médias (*Radio Grenouille, Taktik, La Marseillaise*), les lieux de diffusion (associations, institutions, galeries), les documents de communication (*In situ*, *Via Marseille*), ont eu pendant quelques jours, l'occasion de se retrouver dans un programme commun, et de révéler la richesse de la scène artistique locale. Cette manifestation, qui se donnait pour objectif de créer une dynamique, s'est révélée opportune, puisqu'un an plus tard, le ministère de la Culture propose non pas quatre mais « Dix jours de l'art contemporain ». Ce sont les Drac qui se sont vu confier les missions d'organisation de cet événement d'envergure nationale, laissant le choix aux municipalités de participer ou non. La ville de Marseille a répondu à l'appel, poursuivant le projet amorcé un an auparavant, projet local qui peut être considéré comme une préfiguration du projet national. Plus d'une centaine de lieux vont s'associer à l'événement, mais leur engagement est très variable, et l'on observe des lieux dont la *« participation se réduit souvent à simplement figurer sur le programme*[302] *»* ; d'autres qui se contentent d'ouvrir leurs portes ; et d'autres enfin qui ont travaillé sur une programmation spéciale pour l'événement – *« le Frac PACA entend donner un tour festif voire franchement sportif à sa participation et propose "une balade de l'art", un parcours à vélo à travers les lieux d'exposition de la ville. Il ne nous épargne pas au passage les inévitables matchs de foot*[303] *et concours de boules au Trolley bus*[304] *»*.

La politique culturelle à Marseille est par conséquent dynamique, et le politique a pris en compte le fait que *« le développement culturel contribue à la valorisation de l'image de notre ville à l'extérieur comme aux yeux de la population*[305] *».* L'exemple du Frac, qui propose en parallèle des manifestations directement liées à l'art et des activités plus populaires, est significatif. En

---

302 Source : « "La fête" de l'art contemporain », *Taktik ,* n° 406, 16-23 avril 1997.

303 À noter que lors d'un débat sur les associations d'artistes à Marseille, en 1996, Y. Michaud rappelle qu'en 1975, « Les Six Jours de la peinture » organisés au stade Vallier, avaient déjà montré la voie, en inaugurant la manifestation avec l'OM : les joueurs faisaient des tirs au but dans des toiles, peintes sur papier pour l'occasion, par J. Messagier.

304 Source : « "La fête" de l'art contemporain » *op. cit.*

305 Note de synthèse sur le bilan de la politique culturelle, 1990.

croisant les pratiques (culturelles, sportives ou populaires), l'objectif est de renouer le dialogue sur un terrain commun, plus accessible que celui de l'art, et de jouer sur l'identité locale et l'image de la ville.

La ville entend jouer un rôle sur la scène de l'art et se positionne comme une instance fédératrice et « structurante ». Plus récemment, en 1998, des conventions ont été signées avec l'État et la Région, et la ville a proposé un bilan et un programme de sa politique culturelle. *Marseille, la culture au cœur*[306] présente les grands axes de la politique culturelle, et la ville s'engage à soutenir des projets de grande envergure, parmi lesquels le projet de la Friche. La ville s'engage à travers *« le soutien en fonctionnement (…) à des associations dont les qualités en matière de création et de diffusion sont reconnues*[307] *». « Ce type d'initiative (la Friche) relève d'une volonté d'organiser une "vitrine de l'art contemporain" qui, même si elle n'est pas représentative, canalise les regards extérieurs. Une option qui se confirme visiblement aujourd'hui : quand l'État investit sur Marseille, c'est sur la Friche qu'il le fait en priorité*[308]*. »* La ville a donc un rôle à jouer dans la dynamique culturelle de la ville, et si jusqu'alors, ces actions étaient menées « dans l'ombre », à travers ses structures institutionnelles, elle entend devenir un acteur à part entière.

306 Document édité en 1998.

307 *Ibid.*

308 D. Cerf, propos recueillis par A. Schaller, *La Marseillaise*, 9 mai 1997.

IV. CONCLUSION

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[309], 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. À travers l'analyse des différents publics, nous montrerons comment les individus pratiquent certains de ces lieux et se saisissent de l'offre artistique. Dans cette conclusion, nous proposons 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 très 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 partout dans la ville, il existe un *« réseau de sociabilité*[310] *»* 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*[311] *».*

---

309 Expression utilisée au sens figuré (assemblage d'éléments divers qui réunis forment un ensemble cohérent, qui a du sens), et empruntée à J.-C. Chamboredon (séminaires EHESS, 1993-1994).

310 Expression empruntée à Amphoux P., Ducret A., « La mémoire des lieux », *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIX, 1985.

311 *Ibid.,* p. 200.

À travers les citations extraites de la presse, notamment les commentaires de J.-P. Alis, R. Pailhas, B. Blistène, ou encore les commentaires de certains artistes, ce réseau est mis au jour. On pourrait ainsi donner une autre représentation de la scène de l'art, qui, à l'inverse de celle que nous avons proposée, reposerait sur la description des lieux connus et reconnus comme « des hauts lieux de l'art contemporain». C'est alors deux réalités de la scène artistique locale qui émergent : la première, élargie à l'ensemble des lieux et des acteurs de l'art, comme nous l'avons 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 la « rumeur publique » et par les revues spécialisées[312]. S'il existe plusieurs représentations de la scène artistique, il en est une plus répandue qui fait office de représentation légitime et collective. Ainsi, lorsqu'on parle de l'art contemporain à Marseille, sont écartées les galeries d'art provençal ou régional, 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, s'articule autour de quelques lieux significatifs, parmi lesquels : les galeries Athanor et Pailhas, le musée Cantini, le Centre de la Vieille-Charité, le Mac, les Ateliers d'artistes du boulevard Boisson, le Frac, la galerie de l'École supérieure des beaux-arts, les galeries associatives Porte Avion, Interface, le Cipm, la Friche, entre autres. Les autres lieux de diffusion étant écartés, soit parce qu'ils relèvent 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 la galerie Jouvène par exemple), soit parce ce que leurs responsables ne sont pas considérés comme des professionnels de l'art contemporain, mais comme des « galeristes-amateurs » ou des encadreurs par exemple. Cette deuxième représentation de la scène artistique est « réaliste », c'est celle des faits, et elle n'est pas sans effets sur la diffusion et la réception. Ce réseau, ou, pour le dire autrement, cette « sous-scène » de la scène de l'art, est de fait la plus connue et reconnue, donc la plus agissante. Du côté des

312 Dans les revues spécialisées, *Art Press*, *Beaux Arts* ou encore *Le Journal des arts*, les lieux d'exposition marseillais cités dans les agendas ou faisant l'objet d'articles sont peu nombreux.

artistes, le fait d'exposer dans tel ou tel lieu n'a pas le même poids, de même, le fait d'appartenir à tel ou tel réseau permet une plus ou moins bonne reconnaissance. Un jeune artiste préférera exposer une œuvre dans une exposition de groupe à la galerie Athanor, plutôt que d'exposer l'ensemble de ses dernières créations dans une association de jeunes artistes. Du côté des publics, la probabilité de connaître et de fréquenter un lieu dépend avant tout de sa visibilité. Il est significatif de noter que lorsqu'on parle de l'art contemporain à Marseille en dehors de Marseille, ce sont d'une manière générale les mêmes lieux qui sont cités, et principalement : la galerie Pailhas, le Mac ou les Ateliers d'artistes.

Ainsi, si la richesse et la diversité des lieux de diffusion sont manifestes, la renommée des lieux et des propositions artistiques est distribuée de manière inégale. Il ne suffit pas d'exister pour être reconnu et médiatisé.

Nous avons essayé, à travers cette partie, de rendre compte et de consigner l'essentiel de qui s'est passé à Marseille dans les années 90, en ce qui concerne les arts visuels. Nous sommes consciente qu'il s'est passé beaucoup plus de choses encore et que des événements, des lieux, nous ont probablement échappé. Ce qui ressort toutefois de ce travail d'organisation et de description de la scène de l'art, 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 plus en plus, la ville est perçue comme une ville culturelle au potentiel riche et diversifié. Mais les actions et les propositions sont nombreuses et diverses, les situations évoluent rapidement, révélant des mutations plus profondes, qui sont rarement analysées. L'histoire de la scène artistique se construit et s'échafaude parfois à partir de petits événements qui, mis bout à bout, sont à l'origine de changements majeurs, de véritables mutations. Nous pensons que 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 : *« 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[313]*. »* Si la scène de l'art à Marseille existe à travers ceux qui la construisent et la façonnent, à travers les lieux et les expositions, elle n'existe pas encore comme une instance reconnue et légitimée, ayant son histoire et sa socialité. De désert culturel, Marseille est parfois présentée aujourd'hui 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. Les arts visuels à Marseille existent, sont bien représentés, parfois là où on s'y attend le moins, il reste à le faire voir et savoir.

La confrontation de ces deux premiers chapitres nous conduit à un constat singulier. D'un côté, une vision relativement pessimiste de la réception de l'art contemporain : des débats parfois houleux, des recherches sociologiques qui montrent un certain élitisme – social ou culturel – dans la réception de l'art, des problèmes de réception pour certaines œuvres ; de l'autre, une abondance de lieux aux statuts et aux propositions multiples, une multitude d'acteurs qui, des galeristes aux politiques, en passant par les institutionnels et les artistes, structurent la scène de l'art et créent une dynamique forte. Ce constat nous amène à une situation paradoxale : les arts visuels contemporains posent des problèmes de réception ; parallèlement, de multiples lieux se créent, les artistes travaillent, les expositions foisonnent. Pour comprendre ce paradoxe, c'est vers l'analyse de la réception qu'il faut nous tourner. La scène de l'art existe par les acteurs qui la produisent, les lieux qui la structurent, elle existe aussi et simultanément par les publics qui la fréquentent.

---

313 Source : entretien avec G. Barbier, propos recueillis par A. Schaller, *La Marseillaise*, 9 mai 1997.

CHAPITRE III : DE LA DIFFUSION DE L'ART À SA RÉCEPTION

I. VERNISSAGES, CARTONS, RYTHME DES EXPOSITIONS : L'ART CONTEMPORAIN, UNE SCÉNOGRAPHIE SPÉCIFIQUE

> « Les objets font quelque chose, ils ne sont pas seulement les écrans ou les rétroprojecteurs de notre vie sociale. »
> B. Latour, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, n° 4, 1994, p. 599.

1. Entre diffuseurs et récepteurs, sur quoi repose l'interaction ?

Avant d'aborder frontalement les publics de l'art à Marseille, et après avoir décrit les lieux et les acteurs qui façonnent la scène de l'art, il nous semble qu'une étape est encore nécessaire pour comprendre la réception dans toute sa complexité. La scène de l'art, comme nous l'avons montré précédemment, se construit autour de lieux et d'acteurs, et à travers eux, il est possible de décrire « l'offre » en matière d'arts visuels contemporains. Si nous avons décrit *ce qui* est montré, *par qui*, et *où*, nous n'avons rien dit sur la manière dont cette offre est médiatisée. Si l'on reprend le concept d'offre, il est une chose de décrire son contenu, il en est une autre de montrer comment elle est médiatisée et diffusée.

Pour reprendre les théories de B. Latour sur l'interobjectivité[314], l'interaction, en l'occurrence la réception d'œuvre, met en scène aussi bien des acteurs que des choses. L'interaction repose sur des humains et des non-humains : *« Il faut intégrer les non-humains mais pas comme moule ou comme simple réceptacle, ils ont un rôle à jouer. Il faut mettre en avant la socialisation des non-humains dans l'interaction*[315]*. »* Si les lieux et les acteurs sont les actants les plus visibles, il en est d'autres qui participent à l'interaction, qui jouent un rôle, et qui, de fait, doivent être pris en compte. Certains de ces éléments sont concrets et matériels, c'est le cas des cartons d'invitation, des

314 « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité», *Sociologie du travail*, n° 4, 1994, p. 587-607.

315 Latour B., « L'interobjectivité », séminaire du Shadyc, le 5 mars 1997.

supports de diffusion ; d'autres sont immatériels et incorporels : ce sont les modalités d'exposition, les vernissages. La réception s'articule aussi autour de ces objets et de ces « abstraits » (qui peuvent être des moments, des rites, des manières de faire).

À travers les quelques points qui suivent, nous proposons de décrire ces objets « qui font quelque chose », ces non-humains qui participent à l'interaction et qui sont rarement envisagés comme jouant un rôle dans la réception.

2. **Les modalités d'exposition**[316]

La multiplicité des lieux entraîne une multiplicité des expositions. Ce qui nous intéresse, c'est de montrer la politique de diffusion des différents lieux à travers leurs choix et les modalités d'accrochage. Les logiques de diffusion choisies par les diffuseurs, les politiques d'exposition privilégiées, façonnent l'offre et par conséquent orientent la pratique des publics. Entre les différents lieux, il est possible de distinguer différentes manières d'exposer.

(1) Les expositions dans les musées

Les musées ont développé depuis 1985 une politique d'exposition dont il est possible de tracer les contours, puisqu'elle est menée par une direction fédératrice, et à travers elle, par le directeur des musées de Marseille et les conservateurs.

Dans les années 80, l'exposition devient l'activité principale du musée – à défaut de la conservation – et constitue *« 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*[317] *»*. Cette politique d'expositions se construit dans les musées de Marseille autour de deux ambitions : hisser Marseille sur la scène nationale de l'art et lui permettre d'avoir un rayonnement artistique, à

316 En annexe n° 5 et 6 une chronologie des expositions des musées et galeries privées à Marseille est proposée. Pour les autres lieux, la documentation est trop dense pour figurer dans cette thèse.

317 D. Jacobi, « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La Lettre de l'Ocim*, *op. cit.*, p. 10.

l'image de celui des autres grandes métropoles françaises ; valoriser et dynamiser la scène artistique locale[318].

L'exposition « Ils collectionnent » illustre cette volonté : *« Une grande première à Marseille et sans doute en France est réalisée actuellement par le musée Cantini*[319]*. »* C'est ainsi qu'est présentée l'une des premières expositions organisées par G. Viatte, qui *« 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*[320] *».* L'objectif est double attiser : la curiosité extérieure et s'assurer une reconnaissance des professionnels de l'art ; impliquer, reconnaître et légitimer les acteurs essentiels de la vie artistique locale. 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 ont 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 MAAOA (exposition consacrée aux collectionneurs d'art africain).

Parallèlement, des expositions à thème sont organisées à l'initiative des musées de Marseille. Le thème renvoie tantôt à une réflexion sur l'art et ses rapports avec d'autres disciplines (« Peinture Cinéma Peinture », « Danses tracées ») ; tantôt à des grands courants de l'histoire de l'art (« La Planète affolée ») ; ou encore à la région (« L'Estaque »). Ces expositions s'inscrivent à la fois dans une volonté d'innovation et de consécration. Les musées de Marseille prennent l'initiative de produire des expositions qui constituent *« un dispositif médiatique fortement organisé*[321] *»,* par le biais duquel ils sont les protagonistes

---

318 Pour ne pas alourdir cette partie en la surchargeant d'exemples, nous ne citons que quelques expositions. Dans le chapitre suivant, une partie de l'analyse est consacrée à la fréquentation des expositions des musées de Marseille, analyse qui permet de répertorier de plus nombreuses expositions.

319 Source : *La Marseillaise*, 20 juillet 1985.

320 Source : *Semaine Provence*, 12-17 juillet 1985.

321 « L'évolution du rôle des musées », *La Lettre de l'Ocim*, n° 49, 1997.

de leur histoire, et qui leur permet d'acquérir 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 produire des expositions de référence, qui manifestent un certain professionnalisme et mettent la ville en avant et en valeur. Ce travail se fait, à travers des expositions qui mettent à contribution les différents lieux de la scène artistique locale (galeries, associations). Ces expositions (« Dessins dans la ville », « Poésure et peintrie ») amènent tout un ensemble de lieux à participer, avec les musées, à l'élaboration de l'histoire artistique de la ville. Sur la base d'un projet commun, des lieux entretenant chacun un rapport à l'art spécifique s'agrègent et se complètent, créent une véritable synergie, pour offrir plus de proximité et plus de diversité aux publics.

À ces expositions qui singularisent Marseille, s'ajoutent toutes les expositions « classiques », qui reposent sur des artistes ou des courants artistiques majeurs. Les années 90 sont marquées par une distribution des rôles entre les différents musées. L'ouverture des galeries contemporaines des musées s'offre comme espace consacré aux artistes contemporains, et permet au musée Cantini de resserrer ces choix autour d'artistes modernes[322]. Le Centre de la Vieille-Charité joue, lui, sur l'opportunité de son espace et accueille des expositions multiples et variées.

À l'issue de ce parcours thématique à travers les expositions des musées, l'objectif initialement visé par G. Viatte – *« faire en sorte que nous soyons tout à fait exemplaires dans les modalités mêmes de présentation, de conservation et de restauration*[323] *»* – est réalisé. Marseille a su se hisser au niveau des musées reconnus et légitimés, sans pour autant déconsidérer ce qui lui était proprement spécifique, ce qui faisait l'authenticité de la ville.

(2) Les expositions dans les galeries et galeries associatives

Si pour les musées il a été possible de tracer des tendances, de décrire les choix des expositions, cette analyse paraît périlleuse pour les galeries et galeries

322 Voir en annexe n° 5 la liste des expositions des musées.

323 B. Blistène, entretien réalisée par F. Kahn, *Taktik*, n° 102, septembre 1990.

associatives. Il est impossible de proposer une analyse détaillée, étant donné le volume d'expositions que représente l'ensemble des lieux. Contrairement aux musées, pour les autres lieux d'exposition, il n'y a pas de politique d'ensemble : il existe autant de politiques d'exposition qu'il y a de galeristes, autant de logiques de diffusion qu'il y a de lieux. C'est à travers les modalités de diffusion que nous proposons d'aborder cette diversité.

Les expositions varient par leur type – individuelles, de groupe ou à thème – ; par leurs propositions – peinture, installations, vidéos, etc. – ; par leur fréquence ; et par leur durée.

Les galeries privées, Athanor et Pailhas, alternent les types d'expositions, choisissant de consacrer un artiste, ou à l'inverse, proposant des expositions de groupe qui, le plus souvent, réunissent les artistes de la galerie. Les associations et galeries associatives proposent tous les cas de figure, le critère déterminant étant souvent lié à la dimension de leur espace de diffusion.

Les artistes présentés dans les galeries et galeries associatives, appartiennent à tous les styles, toutes les générations, toutes les techniques. Si pour les galeries plus traditionnelles, consacrées par exemple à la peinture provençale, on sait à peu près toujours à quoi s'attendre, pour les lieux de diffusion de l'art contemporain rien n'est acquis. La galerie de l'École par exemple, peut aussi bien montrer des dessins ou des installations vidéos et sonores ; la galerie Athanor, de la sculpture ou des photos ; la galerie Porte Avion des performances ou de la peinture. En revanche, les associations de jeunes artistes, pour la plupart fraîchement sortis de l'école, montrent essentiellement les travaux de jeunes diplômés, offrant aux publics des œuvres en devenir.

Les expositions enfin varient par leur fréquence et leur durée : de une ou deux expositions par an, à une par semaine (galerie du Tableau). La moyenne se situe à peu près autour d'une exposition par mois ou mois et demi. La fréquence dépend des moyens, mais aussi des artistes. R. Pailhas, en exposant des artistes de renommée internationale, que ce soit Buren, Dan Graham ou encore plus récemment Warhol, est confronté à des contraintes de temps et de moyens plus importantes, qui expliquent le nombre moins important d'expositions. J.-P. Alis, qui expose régulièrement les artistes de la galerie et peut compter sur de jeunes artistes marseillais, réalise plus d'une dizaine d'expositions par an.

Cette fréquence fait qu'aujourd'hui à Marseille, il ne se passe quasiment pas une journée sans vernissages et, régulièrement, quatre ou cinq vernissages ont lieu simultanément, certains lieux essayant de plus en plus de jouer sur la synergie et de faire des vernissages simultanés.

3. Vernissages, cartons d'invitation et supports de diffusion : des « instruments » de médiation

(1) Le vernissage

Le vernissage est un moment spécifique et emblématique sur une scène de l'art. En inaugurant le début d'une exposition, il apparaît comme un moment symbolique, qui permet aux acteurs de la scène se retrouver autour d'un événement collectif.

La fréquentation assidue et l'observation systématique nous ont permis de repérer des comportements significatifs et de mesurer la portée de ce moment de convivialité, qui semble parfois plus stratégique que convivial, plus rituel que spontané, ou à l'inverse qui devient « le café du commerce » des artistes.

Il existe un lien certain entre le lieu, les partenaires et responsables de l'exposition, et les personnes présentes aux vernissages. Pour ne citer que quelques exemples, les vernissages d'expositions à la Vieille-Charité drainent en général de nombreux responsables politiques, et ce qu'il est convenu d'appeler le « gotha mondain ». Les vernissages des galeries et lieux de diffusion les plus reconnus et médiatisés attirent l'ensemble des professionnels de l'art, et il n'est pas rare de voir lors des vernissages de la galerie Athanor ou des Ateliers d'artistes : le directeur de l'école supérieure des beaux-arts de Marseille (Michel Enrici), la directrice des musées de Marseille (C. Diserens), la responsable du Cirva (Françoise Guichon), le directeur du Frac (É. Mangion), plus de nombreux artistes. À l'opposé, d'autres vernissages, dans des lieux plus alternatifs, sont l'occasion de croiser des gens qui ne sont pas du tout impliqués sur la scène artistique.

Conscients de l'importance et de l'impact de ce moment privilégié, certains lieux vont innover. Les lieux se démarquent ainsi et proposent une alternative au modèle conventionnel du vernissage. Le Mac, par exemple, cultive cette différence en proposant des vernissages adaptés aux expositions. Le premier vernissage, celui d'ouverture, donne le ton : « *Contrairement aux autres vernissages, celui-ci risque d'être vivant, notamment grâce aux performances*

d'artistes. Des culturistes de l'association PQPO actionneront des Machines musicales réalisées par Jean-Claude Gagneux et Peter Saint-Clair[324]*. »* Dans la même lignée, le vernissage de « L'Art au corps » propose, en guise du traditionnel buffet, un menu inattendu : boudin et vin rouge ! L'exposition présentant de nombreuses photos de corps mutilés et ensanglantés, le buffet a eu un effet retentissant, provoquant des réactions d'acrimonie ou d'ironie chez les visiteurs. Plus récemment, l'exposition « White Wide Space » a été l'occasion d'organiser une *rave party*.

Autres vernissages spécifiques à Marseille, mais dans une autre ambiance, moins « movida » et plus « marseillaise », ceux du Château de Servières : *« Très bons, très beaux, très copieux, mitonnés par les retraités du quartier*[325]*. »* Les responsables précisent : *« On n'envoie pas seulement des invitations aux journalistes et aux élus. On les répartit sur les centres sociaux*[326] *».* Les visiteurs de passage deviennent vite des habitués : *« Le soir d'un vernissage, je suis venu avant, je suis arrivé à l'heure, même un peu avant (…). Ici il faut venir tout de suite car il y a quelque chose, il y a les gosses du centre social et ça c'est un moment absolument ravissant : ces gosses qui harcèlent Régine, qui vont tirer les artistes par la main… Il n'y a qu'ici qu'on voit ça, cette découverte, cette absence de préjugés, cette vivacité*[327]*. »*

Autre vernissage incontournable parce que régulier et hebdomadaire, le traditionnel vernissage du lundi à la galerie du Tableau. Dans le même esprit, pour l'association d'artistes Arrimage, chaque édition de la revue *Il giocatore,* est l'occasion d'un vernissage convivial où habitués, artistes, amis se retrouvent autour d'un verre de vin et d'un buffet.

À l'opposé, Marseille sait aussi organiser des vernissages mondains, à l'image de celui du Cargo. Au moment de son ouverture, le Cargo invita le gotha artistique et mondain, et afin de d'honorer ces visiteurs « non ordinaires », un vernissage réservé et de très grande qualité leur fut proposé. Pour les autres, les visiteurs « ordinaires », un autre vernissage était prévu, mais où les

---

324 Source : Supplément *Taktik* pour l'ouverture du Mac*,* n° 272, 25 mai 1994.

325 Source : « Marseille, l'ambition et le doute », *Télérama*, n° 2403, 31 janvier 1996.

326 *Ibid.*

327 *Château de Servières 1998*, Marseille, 1998.

consommations étaient payantes. Cette distinction entre les différents visiteurs a été stigmatisée par l'utilisation de l'espace : *« Le rez-de-chaussée aux visiteurs avec cartons et le premier étage aux VIP munis d'un "sésame"*[328]*. »*

Une autre attitude singulière est celle de quelques lieux qui, à l'occasion du vernissage, ne proposent ni boisson ni buffet, mais simplement un moment de rencontre privilégié, parce que l'artiste est présent et les initiés nombreux. C'est le parti pris de la galerie Athanor.

Enfin, dernier point, les vernissages se font à différentes heures et sont de durée variable. La plupart des lieux vernissent les expositions en fin d'après-midi, à partir de 18 heures. Certains se démarquent et commencent leur vernissage en début d'après-midi, pour le finir dans la soirée, permettant ainsi une « ventilation » des visites, c'est le cas chez Athanor ou à la galerie Meyer.

À tous ces vernissages, on peut repérer « les vernisseurs réguliers ». Pour avoir fréquenté régulièrement les vernissages, il est incontestable qu'il existe « un groupe » relativement homogène de « vernisseurs ». Plus que pour voir l'exposition, nombreux sont ceux qui font du vernissage un moment de rencontre et de convivialité, comme d'autres vont au café ou au match de foot. Ce groupe se compose majoritairement de personnes étant fortement impliquées sur la scène artistique, soit professionnellement (artistes, galeristes, critiques, institutionnels), soit pour leurs études (étudiants aux Beaux-Arts, étudiants en histoire de l'art). Les artistes sont les plus nombreux, parce que le vernissage est aussi l'occasion pour eux de diffuser l'information, de se tenir informé et de rencontrer les partenaires institutionnels.

(2) Le carton d'invitation

Le carton d'invitation est avec le vernissage l'un des éléments déterminants, bien que rarement pris en compte. Support d'information, il porte également la marque de celui qui l'a envoyé et intègre celui qui le reçoit dans le groupe des habitués de l'art.

Le carton renvoie à un autre élément déterminant : « le fichier ». Celui-ci est en général organisé suivant le statut des « fichés » ; on y distingue : les artistes, les institutionnels, les journalistes, les politiques, le « tout public ». Le fichier est à deux niveaux : un premier niveau « professionnel », qui demande un

328 Source : « Cargo : e la nave va… », *op. cit.*

travail de remise à jour régulier, relativement simple, qui se fait à partir d'annuaires professionnels, d'organigrammes, par exemple ; un second niveau, beaucoup plus aléatoire, qui demande un travail considérable de suivi et de remise à jour et dont l'efficacité et la rentabilité sont discutables. En effet, dans cette partie du fichier, s'inscrit qui veut, même le visiteur de passage à Marseille et qui peut-être ne reviendra pas avant des années. À moins d'un contrôle efficace et régulier ce fichier est peu efficace.

En revanche, du côté des cartons, les diffuseurs sont conscients de l'impact de la forme et du contenu de l'information, et proposent des cartons « label ». Trois tendances sont observables. La première consiste à définir « une ligne » (même format, même présentation pour chaque annonce d'exposition). La seconde privilégie l'éclectisme (chaque exposition est l'occasion d'un carton différent, mais avec un format et une présentation classique : de type carte postale par exemple). La troisième privilégie l'aspect créatif et utilise le carton comme un véritable support d'expression.

La direction des musées de Marseille, par exemple, a opté pour une « ligne musée ». Les cartons d'invitation – mais également les plaquettes d'information – sont systématiquement du même format carré (15 x 15 cm). Une enquête réalisée en 1995, sur la mémorisation des publicités culturelles, montre que l'aspect matériel des « documents musées » – et notamment le format carré – est très fortement mémorisé et perçu comme un signe distinctif, « la marque » des musées de Marseille[329]. Toutefois, à l'occasion de l'ouverture du Mac, la direction des musées innove en proposant des cartons spéciaux : une série de quatre autocollants d'un diamètre de 4 cm doublés d'une série de quatre cartons de format circulaire et de 15 cm de diamètre. Ils seront déposés dans les lieux de diffusion habituels des programmes. L'objectif était à la fois de marquer l'événement et de proposer un carton qui retienne l'attention et corresponde à l'esprit du nouveau musée. Dans le même esprit, une ligne reconnaissable, le Frac a opté pour un format de type photo panoramique, de son coté l'association Art Cade a pendant longtemps joué sur un format classique, rectangulaire et monochrome, seule la couleur changeait à chaque nouvelle exposition.

---

[329] C'est à B. Blistène, directeur des musées de Marseille de 1990 à 1996, qu'on doit cette innovation. Il alignera les autres publications (dépliant, catalogues) à cette « ligne musée », systématisant les formats et la mise en page.

D'autres enfin innovent. L'association le]'Ol[, propose, pour une exposition, des petits carrés de papier quadrillé sous pochette plastique. La galerie Marquage met à disposition des « fly » à la galerie, mais prévient des vernissages par téléphone.

Plus qu'un support de diffusion, le carton est un lieu d'expression ouvert à tous les possibles. C'est aussi un document sur la scène de l'art : il répercute les évolutions techniques (infographie, traitement de texte), les modes, les théories sur la communication. L'association Lahm (Laboratoire art et histoire Marseille), pour annoncer son exposition « Des lieux d'expositions à Marseille, 1960-69[330] », a joué sur la symbolique du carton et du vernissage, en choisissant de reproduire une photo du vernissage d'inauguration de la librairie-galerie La Touriale.

La multitude de cartons est à la hauteur de la multitude des expositions et entraîne une déperdition de l'information, en partie compensée par l'originalité ou au contraire la création d'une « ligne » reconnaissable. Une initiative pourrait être reprise à Marseille, celle de l'association Cola (Courage on les aura) de Octeville qui propose un système de mise en commun des cartons d'invitation ; réunis dans une grande enveloppe, les cartons de plusieurs lieux de diffusion sont distribués à un réseau national d'amateurs[331].

(3) Les supports de diffusion

L'inventaire exhaustif des supports de diffusion est difficile : avec l'essor de l'informatique et son entrée dans tous les domaines professionnels, chaque lieu est en mesure de proposer des documents pour communiquer sur un événement, une exposition. Nous nous arrêtons aux supports multidisciplinaires à grand tirage.

In situ est un document mensuel créé et édité par l'OCM à partir de 1996. Il répertorie pour chaque jour les concerts, expositions, spectacles de théâtre et de danse, manifestations culturelles diverses. Ce document fait suite au guide

330 L'exposition du Lahm a eu lieu en 1994, à la tour du Roi René ; l'inauguration de *La Touriale* a eu lieu en 1966.

331 L'association marseillaise des Poulpes anonymes passe par ce réseau de diffusion, qui lui assure une diffusion hors Marseille.

Situation[332] créé en 1988, qui était seulement un répertoire des artistes, des associations d'artistes, des galeries, etc. L'un des partis pris de *In situ* consiste à répertorier tous les lieux sans les hiérarchiser, laissant le lecteur « juge et maître » de ses choix. Si la démarche est louable, elle entraîne une déperdition de l'information, notamment pour les non-initiés et les personnes extérieures à Marseille. Les initiés marseillais connaissent les lieux et utilisent cet outil pour connaître les dates et les artistes présentés. Les autres se retrouvent face à une kyrielle de lieux, de La Cadrerie à la galerie La Poutre, qui sont des ateliers d'encadrement, en passant par les galeries Athanor et Pailhas, spécialisées dans l'art contemporain, et sans oublier les galeries Jouvène ou Horizon, spécialisées dans la peinture provençale.

Via Marseille est un dépliant trimestriel édité par les Ateliers d'artistes de la ville de Marseille à partir de 1991. La présentation est différente, le *Via* recense toutes les expositions, les vernissages, les conférences, spécifiquement liés aux arts visuels contemporains, et propose une carte pour situer les lieux[333]. Il est diffusé auprès d'une centaine de lieux, à plus de huit mille exemplaires. Au départ, le *Via* était aussi un support d'information plus critique, il intégrait au dos du programme des textes de chercheurs, historiens ou des présentations détaillées des lieux et des expositions, permettant un regard plus étayé sur les lieux[334].

La presse, enfin, constitue, en plus des moyens de diffusion propres à chaque structure, le relais privilégié pour diffuser l'information. Tous les médias se font l'écho des expositions ou manifestations liées aux arts visuels. *La Provence,* par exemple (issue de la fusion en 1998 du *Provençal* et du *Méridional*), propose chaque jour un agenda des événements et mentionne régulièrement les expositions, plus particulièrement celles des institutions muséales, et chaque mercredi un supplément « Sortir ». Plus ponctuellement, *La Provence* consacre des articles aux arts visuels dans les pages « Arts et spectacles ». *La Marseillaise* fonctionne sur le même principe, consacrant dans ses pages « En ville », des articles aux arts visuels. Mais le média le plus actif est

---

332 *Situation* existe pour les arts visuels, le théâtre, la musique, la danse.

333 Ce document n'est plus édité depuis 1997.

334 Voir notamment le *Via* de 1991 à 1993.

l'hebdomadaire culturel *Taktik*, qui consacre quasi systématiquement, en plus d'un agenda détaillé des expositions, un ou plusieurs articles à l'art. En ce qui concerne *Taktik*, on peut constater qu'en acquérant le statut de magazine culturel de la ville, et en étant reconnu, le magazine a perdu son ton corrosif du départ, et tend à devenir un outil d'information plus qu'un support critique, plus qu'un véritable lieu de débat. Au départ les journalistes n'hésitaient ni à prendre parti (souvent contre la ville et sa tendance à « récupérer » les événements), ni à proposer des entretiens d'acteurs de renommée de l'art (Combas, O. Céna, par exemple). En plus de ce changement de ton, un changement de présentation effectué en 1994, au n° 284, va dans le sens d'une déperdition de l'information. *Taktik* abandonne alors le découpage du journal en rubriques, « Art », « Musique », « Théâtre », « Cinéma », et propose désormais un patchwork d'articles, alternant articles de fond, brèves, et mêlant les différents arts. Ce changement entame la décroissance des articles consacrés aux arts visuels[335].

Des politiques d'exposition au choix des supports de diffusion, en passant par l'organisation des vernissages, les diffuseurs et les médiateurs de l'art engagent l'interaction avec les publics. Leur lieu existe, leurs objectifs sont définis, cette scénographie leur permet de les rendre visibles et accessibles aux publics. Derrière ces choix apparaissent leurs attentes et leur conception du public.

335 Notons que le leitmotiv sur l'absence d'articles sur l'art dans la presse, dont se plaignent régulièrement artistes et galeristes, est en voie de devenir réel. S'il était non fondé d'affirmer que la presse négligeait les arts visuels il y a quelques années (voir à ce sujet les revues de presse constituées dans le cadre de la recherche Havam), aujourd'hui on peut observer une nette diminution des articles, pour la presse quotidienne et *Taktik.*

II. PROFESSIONNELS ET PUBLICS

> « Il existe un type de discours spécifique, le discours de la doxa, qui sert d'embrayeur entre la croyance vague et les opinions émises auxquelles elle impose un certain style. Cette doxa permet la formulation de ce qui est resté vague dans la croyance, et s'exprime par des sentences qu'on appelle opinions. Elle sert d'interface entre croyance vague et opinions. En fait, elle en construit la vulgate. »
> A. Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 51.

1. Du public aux publics

Comme le fait remarquer P. Mayol, *« la première chose que nous constatons, dans la littérature le plus souvent, c'est qu'il y a une confusion entre un certain nombre de termes, et que l'on peut voir se substituer l'un à l'autre les mots public, acheteur, consommateur, clientèle, spectateur, assistance*[336]*... »*. Auquel il faut ajouter visiteur, amateur, initié, connaisseur, etc. Cette démultiplication des désignations pourrait ne représenter qu'un jeu de langage ; en fait, à travers cette diversité, ce qui est mis au jour, c'est une pluralité du rapport à l'art contemporain, une diversité des expériences réceptives.

Visiter un musée dans le cadre d'activités périscolaires, visiter le même musée pour y copier des œuvres et s'entraîner au dessin ; passer dans une galerie une fois par semaine parce qu'on est artiste et qu'on y expose régulièrement ou y passer deux ou trois fois dans l'année pour y faire un achat prémédité ; passer tous les jours devant le *Mât* des fédérés de Buren, sans même y reconnaître l'œuvre d'un artiste, assister à une performance parce que c'est l'ami d'un ami qui en est le protagoniste, etc.

Toutes ces expériences sont des expériences réceptives mais elles sont différentes, parce que les acteurs qui les vivent manifestent des motivations et des attitudes différentes et constituent des publics divers, qui n'ont en commun que le fait de « fréquenter » l'art contemporain. Les enquêtes sociologiques présentées dans le premier chapitre ont montré cette diversité des publics de l'art ; chaque sociologue ayant focalisé son attention sur un type de public (les visiteurs de musées, les collectionneurs, etc.) et un type d'expérience réceptive

---

336 Intervention à la table ronde sur le thème « L'art et ses publics » dans le cadre des rencontres Place publique, Marseille, 1994.

(la visite, l'activité collectionneuse). La réception prend dès lors un autre sens, elle renvoie à la fois à la simple visite, à la pratique soutenue, à la routine professionnelle, à la constitution d'une collection, etc. C'est à travers ces multiples entrées que nous proposons d'aborder les publics de l'art à Marseille. Dans une perspective d'approche qualitative, il s'agit pour nous de reprendre des protocoles d'enquête éprouvés, et d'en proposer d'autres, pour saisir et décrire non pas un type de public mais l'ensemble des publics, pour comprendre non pas une expérience réceptive mais la réception de l'art dans sa complexité et sa diversité. Cette démarche est nécessairement exploratoire et les protocoles d'enquête que nous avons mis en place doivent être considérés – pour certains – comme des expériences, visant à observer différents aspects du rapport à l'art. Certains se sont révélés efficaces, d'autres ont montré leurs limites.

Dans notre travail de terrain nous avons investi l'ensemble de la scène artistique, afin de comprendre ses mécanismes d'organisation et de fonctionnement, pour l'analyse des expériences réceptives nous nous sommes focalisée sur quelques lieux ou propositions qui ont en commun d'être représentatifs des arts visuels contemporains à Marseille, mais qui impliquent des publics et expériences réceptives différentes.

Notre approche des différents publics de l'art, s'articule autour de l'idée de cercle développée par E. Pedler et E. Éthis[337]. Les récepteurs (acteurs ou simples consommateurs) font cercle autour de l'offre artistique, et l'on peut d'observer plusieurs cercles, qui se distinguent par leur proximité avec le milieu de l'art et leur « emprise » sur la scène artistique.

Pour aller à la rencontre des publics, et en appliquant l'idée de cercle, nous proposons une analyse « decrescendo », partant des récepteurs les plus impliqués et les plus agissants, pour atteindre les récepteurs les plus inattendus et les plus insaisissables. La suite de ce chapitre est consacrée à l'analyse du premier cercle de récepteurs, ceux qui sont à la fois producteurs (d'œuvres, de valeurs, d'expositions, etc.), médiateurs et destinataires de l'offre artistique.

Dans un premier temps, c'est donc vers les professionnels et les diffuseurs de l'art contemporain que nous allons nous tourner. Parallèlement au fait qu'ils représentent le premier public de l'art, du fait de leur implication professionnelle,

ils sont des informateurs privilégiés. Leurs activités, qu'elles soient de création ou de diffusion, les conduisent à réfléchir sur les publics de l'art, à mieux connaître ceux sans qui ils ne seraient pas là. Comprendre les publics de l'art à Marseille, c'est d'abord comprendre comment ces publics sont perçus par les « diffuseurs ». Le travail d'investigation que nous faisons dans le cadre de nos recherches, eux le font au quotidien, le succès de leurs expositions et leur réussite professionnelle en dépendent.

Dans un deuxième temps, ce sont les collectionneurs et leur pratique de l'art spécifique qui nous a intéressée. En plus d'être visiteurs et amateurs, ils sont acheteurs, et participent concrètement à la construction de la scène de l'art, ne serait-ce qu'en prêtant leurs œuvres aux musées, ou en orientant le choix des galeristes, qui attendent d'eux des achats. Sur la base de revues de presse et d'entretiens approfondis, nous nous penchons sur leur expérience de l'art, sur leur rôle sur la scène artistique.

2. Les professionnels nous décrivent les publics

(1) Les professionnels : un public ?

Les professionnels, en même temps qu'ils produisent la scène de l'art, constituent un public, celui qui entretient la plus grande proximité avec l'art, car chaque acteur est doublement impliqué, en tant que professionnel et en tant qu'amateur d'art.

Ce premier public, qui façonne l'offre artistique et dont la réception préfigure celle des autres publics, se compose à Marseille en grande majorité d'artistes. On peut les distinguer en fonction de leur génération ; de la forme de leur art ; de leurs engagements esthétiques ; de leur notoriété. À lui seul, ce public d'artistes montre une diversité et une hétérogénéité des profils et des rapports à l'art contemporain.

Au sein de ce premier cercle de récepteurs, on trouve ensuite tous les professionnels ayant des fonctions de médiation entre les créateurs et les récepteurs : les galeristes, les responsables de lieux de diffusion et les conservateurs qui assurent la diffusion des œuvres en les exposant ; les journalistes, les critiques d'art qui assurent le relais médiatique. Viennent ensuite

---

337 Pedler E. et Éthis E., « En quête de réception, le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *Réseaux*, n° 68, 1994.

ceux que l'on désigne sous le terme d'institutionnels, 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 l'OCM et du Frac[338], le directeur de l'école supérieure des beaux-arts, les responsables de centres d'art, etc.

S'il nous semble intéressant de nous pencher sur les représentations que ces premiers récepteurs de l'art ont des autres publics, c'est comme nous l'avons dit, parce qu'ils « préparent » la réception des autres publics, du fait de leur position privilégiée de créateur ou de diffuseur. Les professionnels, par leurs créations (pour les artistes), par leurs choix et leurs actions (pour les diffuseurs), et par l'expression de leurs points de vue (pour tous), produisent ce que nous appelons des discours légitimes ambiants. Chaque discours légitime ambiant véhicule un certain nombre de propositions, de représentations de la scène artistique ; ces discours se construisent à travers les différents points de vue, et à un moment donné, ils sont considérés par ceux qui les élaborent comme représentatifs de la réalité de l'art aujourd'hui et maintenant à Marseille. Ces discours sont ceux que les autres publics entendent, dès lors qu'ils fréquentent la scène artistique. Ces discours sont déterminants puisqu'en filigrane, ils sont porteurs et révélateurs de choix, de jugements, qui déterminent et façonnent l'offre artistique. Il existe ainsi plusieurs idées et points de vue récurrents sur l'art à Marseille – qui sont reconnus et propagés sans que la question de leur vérité ou de leur virtualité se pose. Pour reprendre le concept introduit par Y. Michaud, ces discours sont « véri-fonctionnels ».

Parmi les propositions qu'on entend le plus souvent : *« Il n'y a pas de marché de l'art à Marseille » ; « Les collectionneurs se comptent sur les doigts de la main » ; « La presse quotidienne ne parle jamais de l'art contemporain » ; « Les subventions vont toujours aux mêmes associations » ; « Il n'y a pas de public de l'art à Marseille » ; « Il ne se passe jamais rien à Marseille ».*

Ces discours se construisent, se diffusent et se consolident à l'occasion des rencontres entre les professionnels de l'art et les artistes, et principalement au

338 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.

moment des vernissages. Pour illustrer cette pluralité des discours et les raisons pour lesquelles leur rôle est déterminant pour la réception, nous avons retenu un événement : l'ouverture du Mac.

Considérée comme déterminante pour Marseille, l'ouverture du musée d'Art contemporain n'a pas fait l'unanimité, et à cette occasion, plusieurs discours se sont heurtés, mettant au jour des antagonismes restés latents jusque-là. Plusieurs articles de presse en rendent compte, et les discussions au moment de l'inauguration en témoignent, mais un article se distingue : C'est la « Lettre ouverte à J.-P. Alis »[339] écrite par G. Autard, un artiste marseillais qui expose régulièrement à la galerie Athanor. Dans cette lettre, G. Autard 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 »*. Sans renier la qualité des collections présentées, son indignation porte sur la légitimation d'un art international *« de bon ton »*, qui supplante un art local pourtant diversifié et de qualité. À l'opposé, on entend le discours de P. Vergne, conservateur du Mac : *« Être marseillais n'est pas un critère artistique. »* Le conservateur *« compte développer ce qu'il appelle une "culture de proximité" »,* c'est-à-dire *« inviter des artistes comme T. Cragg à travailler à Marseille, avec Marseille »*[340]*.* La coexistence de plusieurs niveaux de discours et leur légitimité n'est donc pas sans conséquence. Il semble qu'un certain discours, plus tourné vers des artistes internationaux, se soit imposer à travers le Mac. Les remarques de l'un des responsables de la galerie Porte Avion, vont dans ce sens : *« En ce qui concerne la collection (du Mac), elle me paraît refléter un choix fourre-tout, sans risques, extrait de l'art officiel des dernières années. Une expo faite avec ce qu'on a, décousue. Une collection du pauvre avec juste ce qu'on a pour la cautionner*[341]*. »* Certains jeunes artistes marseillais vont participer à ce débat et évoquer l'aspect parfois arbitraire du système de

---

339 Source : « Lettre ouverte à J.-P. Alis », *Taktik*, n° 280, juillet 1994.

340 Source : *Galerie Magazine*, hors série « Marseille », 1994.

341 Source : « Parole de marchands », *Planète Sud*, hors série « Art », 28 mai 1994.

reconnaissance et de légitimation, et vont s'opposer avec ironie. C'est le cas de T. 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*[342]*. »*

Si certains s'opposent, ce discours qui tend à mettre en avant des artistes étrangers et de notoriété internationale est soutenu par d'autres. R. Pailhas, par exemple, voit dans le Mac, une reconnaissance de son propre travail de galeriste : *« Enfin l'institution, en montrant l'art contemporain va montrer ce que je présente*[343]*. »* Cette attitude on la retrouve avec des collectionneurs marseillais, célébrés à travers l'exposition d'ouverture.

On observe donc : d'un côté, un discours qui s'enracine sur la scène de l'art locale ; de l'autre, un discours qui réfère à la scène internationale de l'art. Ces deux réalités de l'art à Marseille préfigurent les différentes réceptions. Par leur choix et leurs engagements esthétiques, les professionnels et les artistes façonnent la scène de l'art et les discours sur l'art. Ils font partie du milieu de l'art et leur réception est fortement liée à cette appartenance. Le concept de milieu est alors adéquat, ce premier public est bel et bien au milieu, entre le champ de la création et le champ de la réception. Simplement, à travers leurs choix et leurs discours, les professionnels de l'art interviennent et viennent façonner « l'offre » en matière d'arts visuels contemporains. Pour approfondir ce point, nous proposons une analyse des discours de quelques professionnels de l'art.

(2) Les diffuseurs : ce qu'ils disent, pensent et attendent des publics de l'art

Lorsqu'il s'agit de décrire les publics, les diffuseurs de l'art à Marseille proposent un découpage du public en deux groupes essentiels : ils distinguent d'un côté « le milieu de l'art » (artistes, professionnels, institutionnels), de l'autre « le grand public », composé d'individus de statut et d'origine divers[344].

---

342 Source : « MIC MAC », *Taktik*, n° 296, 14-21 décembre 1994.

343 Source : « Parole de marchands » , *op. cit*.

344 Nous nous appuyons pour ce point sur les discours de responsables de lieux de diffusion, représentatifs de l'ensemble des discours que nous avons recueillis, et représentant chacun une type de lieu différent.

Ces publics, on peut les visualiser à travers l'indexation des fichiers : *« C'est vrai que le fichier, ça concerne un microcosme art contemporain, ou art et culture, mais donc qui se réduit à 2 000 personnes. (…) Les gens qui créent des galeries, des associations, des gens que je rencontre, des amateurs d'art*[345]*. »* Tous les fichiers que nous avons consultés à Marseille fonctionnent sur ce schéma : d'un côté, le « milieu de l'art », le premier cercle, découpé suivant les professions (artistes, journalistes, institutionnels) ; de l'autre, « le grand public » qui regroupe l'ensemble des visiteurs ayant en commun de ne pas appartenir au milieu de l'art.

Le public « milieu de l'art », 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 les musées, les galeries privées, 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 plutôt les artistes, en lieu et place des institutionnels et des galeristes, qui se déplacent.

À ce « milieu de l'art » s'ajoutent des publics plus spécifiques, attirés par des lieux plus alternatifs ; c'est le cas des étudiants, une autre frange de public importante du fait de la présence d'une école supérieure des beaux-arts à Marseille : *« Moi, c'est clair que c'est des étudiants qui viennent, qui sont demandeurs, ils sont là dans une demande très forte (…). Et puis j'ai un public de professionnels, principalement des professionnels, des artistes*[346]*. »* La spécificité du lieu implique des publics spécifiques : *« J'ai aussi, je pense, un nombre important de gens qui ne sont pas artistes, qui ne sont pas des professionnels, mais qui considèrent que des lieux comme celui là, c'est des lieux importants, dans le sens où, avec peu de moyens, on crée dans une certaine réalité, peut-être on promet une vraie culture*[347]*. »* En fonction de leur programmation, certains lieux attirent aussi des visiteurs nouveaux, qui viennent ponctuellement, ainsi la composition des publics *« dépend beaucoup des expositions. Tout ce qui concerne purement l'art contemporain on voit*

---

345 Mangion É., directeur du Frac, entretien.

346 Yvon J., galeriste, Interface, entretien.

347 *Ibid.*

principalement artistes, professionnels et tous les gens qui gravitent autour, amateurs, collectionneurs, etc. Plus un public enseignant. Quand on fait une exposition comme « L'inventaire » avec les écoles, on a un public scolaire énorme et des parents d'élèves[348] *».*

Dans des lieux aux propositions originales, souvent pluridisciplinaires, d'autres types de public vont apparaître : *« Du fait qu'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*[349]*. »*

Certains, par la nature de leurs propositions, attirent des publics difficiles à cerner : *« Quant au public, oui c'est très très varié, c'est pas du tout un public de galeriste, mais on est vachement content quand on a des gens qui viennent de ce milieu-là. (…) Je rencontre des gens, quand je fais des fêtes avec les collègues, dans un bar, et puis ces gens-là, je leur parle de ce que je fais à un moment donné, et quand ils sont intéressés, eux je suis très heureuse de les mettre dans le fichier parce que c'est des gens qui appellent*[350] *et ça c'est très important*[351]*. »*

Face à cette diversité des publics, ce sont aussi les attentes des diffuseurs qui sont mises au jour. Si certains insistent sur la priorité donnée à l'aspect innovant de leurs expositions, et non sur leur impact sur les publics, en réalité chacun met tout en œuvre pour attirer les visiteurs, dont la venue symbolise la réussite de l'événement. Les institutions privilégient les actions en direction des publics scolaires, à défaut de pouvoir s'intéresser aux autres publics, pour des raisons souvent financières. C'est le cas du Frac : *« La seule chose qu'on peut faire, c'est à travers l'animation, ça fait venir du monde. Là c'est un peu triste en ce moment, parce qu'à cause de Vigipirate, il n'y a pas de scolaires, mais il faut savoir que les semaines qui ont précédé Vigipirate, toutes les semaines il y avait*

348 Ollat T., responsable des Ateliers d'artistes du boulevard Boisson, entretien.

349 Guétat-Liviani F., association Fidel Anthelme X, entretien.

350 L'association des Poulpes anonymes propose de l'art par téléphone.

351 Gimmig S., association des Poulpes anonymes, entretien.

des dizaines de gamins ici. Et ça c'est génial[352]*. »* C'est le cas également des Ateliers d'artistes : *« On a observé pendant les quinze jours de l'exposition* [« L'inventaire » avec des scolaires] *que la fréquentation est passée à 40, jusqu'à 50 voire 80 personnes par jour, c'est énorme pour une petite structure aussi excentrée que la nôtre*[353]*. »*

Mais plus que la venue massive de visiteurs, les diffuseurs attendent du public qu'il soit intéressé, motivé : *« La question du public, comme ça, est-ce que j'atteins un quota, journalier, est-ce que je compte les gens qui viennent, je ne le fais pas. Alors que je vois que dans des tas de lieux, des galeries, les gens ils cochent combien il y a de gens par jour pour faire une sorte de moyenne. Ça je m'en fous complètement, je ne suis pas déprimé si pendant une semaine j'ai cinq personnes qui sont passées*[354] *»* ; *« Après tout qu'est-ce que ça peut faire qu'il y en ait un ou deux, trois, c'est pas grave, ça suffit*[355] *».*

Par conséquent, l'image que les diffuseurs de l'art ont de leurs publics, à travers ces discours, ne s'articule pas autour de l'aspect quantitatif (nombre de visites et taux de fréquentation), mais autour de l'aspect qualitatif : *« J'allais dire je suis relativement content du public que j'ai (…) la première chose que je me dis, le public pour moi, ce n'est pas une espèce de masse, d'entité unie, pour moi le public d'abord c'est des gens. C'est des gens avec des vies, toutes différentes*[356]*. »*

Toutefois, certains responsables de lieux sont plus dubitatifs et font état des difficultés pour atteindre le public, et notamment des difficultés financières. Générer une forte fréquentation, *« c'est une question de moyens, pour toucher un grand public, il faudrait envoyer 50 000 cartons d'invitation (…), ou faire de l'achat d'espaces publicitaires ou acheter des panneaux avec FR3, ou faire venir beaucoup plus de journalistes, mais tout ça c'est encore une question budgétaire, on n'a pas les moyens*[357] *».*

---

352 Mangion É., entretien.

353 Ollat T., entretien.

354 Yvon J, entretien.

355 Guétat-Liviani F., entretien.

356 Yvon J., entretien.

357 Mangion É., entretien.

Les diffuseurs de l'art, à travers ces quelques points de vue, nous montrent que le public de l'art à Marseille est pour une part connu – c'est le cas du premier cercle –, et pour une autre méconnu du fait de sa diversité. Dans le deuxième cercle les diffuseurs repèrent les scolaires, les étudiants, les enseignants, mais tous les autres ne sont évoqués qu'à travers un vocabulaire imprécis : des gens, des amateurs, une population, un groupe, révélant la difficulté pour les diffuseurs eux-mêmes de cerner les publics attirés par leur lieu.

(3) Les artistes : ce qu'ils disent, pensent et attendent des publics de l'art

Les artistes révèlent eux aussi différentes approches du public. S'il est impossible de donner l'avis de tous, deux attitudes ressortent. La première est celle des artistes qui travaillent indépendamment des contraintes liées à la diffusion et à la réception de leur travail. Cela ne signifie pas qu'ils délaissent ou ignorent le public, mais simplement que leur travail ne s'articule pas en premier lieu autour de ces préoccupations. Leur rapport au public passe par un intermédiaire, un médiateur : le responsable d'un lieu d'exposition, le galeriste ou le conservateur. La deuxième attitude est celle des artistes qui « jouent le jeu » de la réception, en ajustant leur travail créatif aux attentes des publics, ou qui vont au-devant des publics à travers des actions de rue par exemple. Ils se positionnent eux-mêmes comme les médiateurs de leurs créations.

On observe donc : d'un côté, un groupe relativement conforme à la vision conventionnelle de l'artiste, qui travaille dans son atelier, produit des œuvres et laisse les professionnels de l'art se charger de leur médiatisation et de leur diffusion ; de l'autre coté, une attitude nouvelle de l'artiste, qui prend en charge sa diffusion et va directement à la rencontre des publics, là où ils se trouvent. Il est évident que cette divergence d'attitude entraîne un clivage des points de vue. À travers les discours des artistes, l'émergence de cette nouvelle attitude, plus « populiste », est souvent interprétée comme une compromission. Pour reprendre les termes de D. Angel[358] : *« Les artistes se transforment en animateurs culturels. »* Pour H. Nahon, *« on les associe et souvent on les confond*[359] *».* Il explique qu'en fait ces deux rôles se complètent plus qu'ils ne

358 Source : entretien, FMR, 1997.

359 Intervention dans le catalogue *Château de Servières 1998*, Marseille, 1998.

s'opposent : *« Le fait que je sois artiste et non animateur m'amène à aborder les sujets et les expositions différemment*[360]*. »* Ce qui émerge à travers ces points de vue, c'est une relation différente aux publics : d'un côté, la relation entre artistes et publics est médiatisée par l'intermédiaire d'un diffuseur, créant une séparation entre le monde de la création et le monde de la réception[361] ; de l'autre, la relation entre artistes et publics est directe, créant un continuum entre processus de création et processus de réception.

La position des artistes face au public est ambiguë ; si certains se tournent vers le social et le culturel par conviction, d'autres le font par opportunisme, parce que l'institution reconnaît ce travail en direction des quartiers et des populations défavorisées. Il constitue pour la ville une alternative culturelle à la crise sociale, économique et identitaire de Marseille. Ceux qui restent à l'écart de ces préoccupations – insérés seulement sur la scène de l'art, par opposition à la scène urbaine, à la cité – sont également dans une position ambiguë, la scène artistique ne leur offrant pas toujours l'opportunité de vivre de leur travail. Les relations artistes/publics sont à corréler avec la mutation du rôle de l'artiste, avec la création de nouveaux rôles en adéquation avec la situation sociale et économique de la ville. Pour certains, ces mutations sont un passage *« de l'élitisme à la kermesse*[362] *»* ; pour d'autres, une désacralisation de l'art et des artistes nécessaire pour renouer le dialogue entre créateurs et récepteurs. Le rapport des artistes aux publics est dans une phase de transition, de mutation. Les publics de l'art évoluent en même temps que les formes de la création et ne sont plus nécessairement conformes aux catégories classiques de collectionneurs, d'amateurs. L'évolution des formes de la création et des

---

360 *Ibid.*

361 Cette attitude est parfois poussée à l'extrême, et certains artistes, par la forme de leurs propositions, s'adressent à des initiés, voire aux artistes eux-mêmes, créant une ignorance mutuelle entre publics et artistes. Les propos de E. de Matos et D. Ubeda de l'association Vis à Vis illustrent cette attitude. Ils se situent délibérément comme un laboratoire de recherche et non comme une galerie, et constatent que *« jusqu'à présent nous sommes invisibles »*, et ajoutent qu'après neuf ans d'activité, *« c'est la position du sage chinois »*. Et ce malgré un lieu, des expositions, des créations de livres d'artistes, une audiothèque. Source : entretien FMR, 1997.

362 D. Angel, entretien, FMR, 1997.

modalités de diffusion engage les artistes à s'adapter et parfois à « chercher » leurs publics.

À travers les discours des professionnels (artistes et diffuseurs) ont été évoqués les collectionneurs, les artistes, les scolaires, les amis, les étudiants, les gens, etc., autant de publics – micro peut-être – qui ajoutés les uns aux autres, représentent plus que le microcosme du milieu de l'art et dépassent le premier cercle des récepteurs. Ces points de vue, recueillis sur le terrain, semblent bien différents de ceux auxquels nous confrontent les enquêtes sur les publics de l'art. À travers ces discours, à aucun moment il n'a été question de classes sociales, d'âge ou de sexe. Pour les diffuseurs et les artistes, d'autres critères ont prévalu, axés sur les motifs de la pratique plus que sur le statut des récepteurs. C'est un angle d'approche qui nous semble pouvoir être fécond : aborder les publics par leur pratique de l'art et non par leur profil, distinguant les publics en fonction de leurs expériences réceptives et non de leur statut social, professionnel ou culturel. Notre approche des « vrais » publics – par opposition au public des professionnels - se fera dans cette perspective, partant du public le plus impliqué, les collectionneurs, pour aboutir aux publics les plus fluctuants. Les professionnels forment un public parce qu'ils sont les premiers à recevoir les œuvres, mais ceux que l'on désigne habituellement sous le terme de public, ce sont les destinataires des œuvres.

Parmi les destinataires, le « premier groupe » est constitué des collectionneurs. Premier ne renvoyant pas à une hiérarchie de type : du plus important au moins important, mais : du plus impliqué au plus fugace. En dehors du « grand public », qui réunit les amateurs, les visiteurs, et plus largement tous les individus qui fréquentent l'art –, qui font l'objet de notre quatrième chapitre – les collectionneurs constituent un public spécifique, qui par sa pratique (visite et achat) est impliqué et fortement influent. De ce fait, les collectionneurs participent activement à la scène de l'art et plus que les autres, par leurs activités, leurs engagements, ils constituent des médiateurs. Plus que des consommateurs de l'offre artistique, aux côtés des diffuseurs et des professionnels, les collectionneurs sont à la fois des destinataires et des « promoteurs » de l'art contemporain. En ce sens, il nous a semblé plus pertinent d'analyser leur relation à l'art dans ce chapitre.

III. LES COLLECTIONNEURS

> « 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.

1. Le discours médiatique sur les collectionneurs marseillais

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 (plus d'une centaine de lieux de diffusion pour les arts visuels et plus de quatre cents artistes) 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 souci de préserver la sphère privée*[363] *»*. Absence de collectionneurs ou méconnaissance des collectionneurs marseillais, la question se doit d'être posée.

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 collectionneuse[364] » à Marseille est décrite.

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

---

363 Moulin R., « Les collectionneurs d'art contemporain, la confusion des valeurs », *Passions privées*, Paris, *op. cit.*, p. 59.

364 Moulin R., *Le Marché de la peinture en France, op. cit.*

collectionnent, II », s'inscrivent dans deux époques : le milieu des années 80 et le milieu des années 90 ; sont organisées par deux commissaires d'exposition : G. Viatte et B. Blistène ; et enfin révèlent deux engagements esthétiques différents, qui nous permettent de décrire et de comprendre la situation des collectionneurs marseillais. 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 esthétiques. B. Blistène, à l'occasion de « Passions privées[365] », précise : *« Certains (…) sont vos complices. Et d'autres ne le seront jamais. C'est une affaire de choix et d'engagement*[366]*. »*

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 affirmés*[367] *»* ; *« de juin à septembre, les cimaises du musée Cantini ont montré un panorama très éclectique et surprenant, allant de Mathieu Verdilhan à J.-C. 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"*[368] *».*

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 Riciotti pour des jeunes artistes, "vulgaires", celui de Francis Solet pour des œuvres graves à résonance mythologique*[369]*. »* Ces collectionneurs sont *« les particuliers (qui) s'associaient délibérément aux grands courants de la*

---

365 Exposition de collectionneurs français, du 19 décembre 1995 au 24 mars 1996, au musée d'Art moderne de la ville de Paris.

366 Source : « Passions privées au musée d'Art moderne de la ville de Paris », *Le Journal des arts,* n° 20, décembre 1995.

367 Source : *Le Monde*, 6 octobre 1985.

368 Source : « Regard d'un collectionneur », *Mars*, n° 7-8, hivers 1985-1986.

369 Source : « Portrait du Mac en jeune homme », *Galerie Magazine,* hors série « Marseille », 1994.

scène internationale[370] *».* Très impliqués dans la création du nouveau musée d'Art contemporain[371], ces collectionneurs impulsent et suivent les conférences d'initiation à l'art contemporain, créent une Association des amis des musées[372].

Ces deux expositions font donc émerger deux types de collectionneurs à Marseille. Les premiers ont des « activités collectionneuses » éclectiques et variées, ils privilégient la scène locale dans leurs achats, ils participent ainsi à la reconnaissance et à la notoriété des artistes locaux et régionaux. Les seconds ont une démarche plus pointue, ils privilégient des artistes représentatifs de l'art international, leurs achats se font par conséquent à Paris, New York ou Bâle. Les uns participent et soutiennent le marché de l'art local, les autres évoluent sur un autre marché d'envergure nationale ou internationale[373].

J.-P. Alis, qui a suscité de nombreuses vocations de collectionneurs à Marseille, et qui pendant des années a alimenté les collections de certains, évoque régulièrement le manque de collectionneurs à Marseille ; 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]*.*

---

370 Source : « Ils collectionnent, le retour », *Galerie Magazine, op. cit.*

371 Cette exposition sur les collectionneurs a lieu en mai 1994 à l'occasion de l'inauguration du Mac.

372 À ce propos, une anecdote vient illustrer leur forte implication : le hasard nous a fait rencontrer, à l'occasion d'une visite obligatoire à la médecine du travail, un médecin, « néo-collectionneur » d'art contemporain, encouragé et initié par quelques grands collectionneurs marseillais. Il nous a parlé du Mac comme du musée de M. et Mme Gensollen (psychiatres et collectionneurs), insistant sur le travail et la qualité de *leur* musée. S'ils ont participé activement à l'ouverture du Mac, ils n'en sont cependant ni les propriétaires, ni les instigateurs, et figurent seulement parmi les collectionneurs reconnus et médiatisés.

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.

Ces deux réseaux se distinguent, d'une part, par leurs engagements esthétiques, et d'autre part, par leurs moyens financiers. En fait, *« il y a des collectionneurs de noms*[375] », ceux qui privilégient les œuvres *« de gens très connus*[376]*»,* et à l'opposé, il y a des « petits collectionneurs » moins médiatisés, à la recherche du coup de cœur ou de l'artiste à découvrir.

La presse locale se fait l'écho de ces points de vue. 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 collectionneurs passionnés, 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 forme*[378] *».* Parmi eux, M. et Mme Sotta. Quelques articles et une vidéo de France 3 sont consacrés à ce couple de collectionneurs, qui commence une collection à l'âge de la retraite : *« 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*[379]*. »* Ils exposent en 1985 sur la demande de G. Viatte, puis ponctuellement dans le cadre d'expositions organisées par les municipalités d'Allauch et Plan-de-Cuques. Leur collection est une passion, ils privilégient le coup de cœur et le plaisir des yeux. On pourrait leur opposer la collection de J. et M. Gensollen : *« 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. Leurs œuvres moins nombreuses sont celles d'artistes de renommée internationale, elles sont choisies avec parcimonie, longtemps à l'avance et certaines ne sont jamais chez eux, soit du fait de leur

375 Source : entretien réalisé par J.-L. Marcos, *Le Provençal*, 14 juillet 1985.

376 *Ibid.*

377 Source : « Art contemporain : l'amour collection », *Le Méridional*, 6 novembre 1994.

378 *Ibid.*

379 Source : « Anne et Henri Sotta, collectionneurs passionnés », presse quotidienne locale, références manquantes.

380 Source :« Marseille », *Galerie Magazine*, *op. cit.*

forme, soit parce qu'elles sont régulièrement demandées pour des expositions (« Two Viewing Rooms » de Dan Graham est en dépôt au Mac). Ils ont exposé au Mac en 1994, sur la demande de B. Blistène.

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 comme une instance de légitimation qui selon les époques et les personnalités qui le dynamisent, accueille et reconnaît certains collectionneurs au détriment d'autres.

Un point commun réunit néanmoins les collectionneurs dont nous avons parlé, quel que soit le réseau auquel ils appartiennent : ce sont des amateurs « privés », qui ne sont pas insérés professionnellement sur la scène de l'art.

Si l'on revient sur la notion de collection, et qu'on définit « l'activité collectionneuse » comme le fait d'acquérir des œuvres pour soi – quels que soient leur nombre et leur prix –, c'est une multitude d'autres collectionneurs 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*[381]*. »* 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.

Les galeristes, les institutionnels, les critiques ou les journalistes, en parallèle à leur travail sur la scène artistique, élaborent ainsi, 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), R. Pailhas (galeriste), H. Mariotti (institutionnel), J.-L. Marcos (critique), F. Bazzoli (historien d'art), sont représentatives et dévoilent des « activités collectionneuses » différentes.

Marseille n'est pas une ville sans collectionneurs, mais ses collectionneurs sont éclectiques et manifestent des attitudes et des comportements diversifiés sur la scène de l'art : *« Souvent conseillé mais maître de ses choix, le*

---

381 Source : « Cabinet d'amateur », *Al Dante*, n° 8, septembre-octobre 1995.

collectionneur reflète ainsi une image de la scène artistique[382]*. »* Mais parallèlement le collectionneur, *« 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*[383] *».*

2. Quelques portraits singuliers de collectionneurs marseillais « privés »

E. Girard et B. Kernel[384] proposent, dans un texte sur les collectionneurs de « colons », une taxinomie des différents collectionneurs de statuettes africaines ; cette taxinomie, nous la reprenons pour illustrer la singularité des collections et des collectionneurs d'art contemporain rencontrés à Marseille[385]. S'ils s'inscrivent dans des réseaux, avant tout leur démarche vers l'art est subjective, personnelle, et dévoile des parcours, des attentes et des motivations personnels.

(1) Le puriste[386]

« Les puristes recherchent la pièce exceptionnelle[387]*. »*

Ce collectionneur nous a confié avoir fait un 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*[388] *» ; « 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. »*

---

382 Molinari D., « Art moderne et collections privées, observations », *in Passions privées*, *op. cit.*, p. 109.

383 *Ibid.*

384 « Le colon : un objet de collection », *in Statuettes habillées de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Syros Alternatives, 1993.

385 Cette analyse s'appuie sur une vingtaine d'entretiens réalisés auprès de collectionneurs marseillais choisis à partir du fichier de la galerie Athanor. À noter, l'importance du contexte dans lequel les entretiens se sont réalisés, marqué par l'ouverture du Mac, qui présentait « Ils collectionnent, II ».

386 Profil : homme, directeur de laboratoire médical.

387 « Le colon : un objet de collection », *op. cit.,* p. 95.

388 « Marseille », *Galerie Magazine, op. cit.*

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 reventes 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 ».*

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

« grands collectionneurs marseillais ». En revanche, 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, mais il ne participe pas au marché de l'art local.

(2) *L'esthète*[389]

« 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 : *« Pendant longtemps je n'ai pas imaginé possible d'acheter. C'était pas possible économiquement et puis en fait c'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. »*

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*

---

389 Profil : homme, metteur en scène de théâtre.

390 « Le colon : un objet de collection », *op. cit.,* p. 96.

391 Guy Giraud.

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. » Le 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. »*

Enfin, si les œuvres sont importantes, elles ne sont pas indispensables : *« J'ai bien conscience que la pratique pour s'approprier est privilégiée, pas naturelle, ça peut cesser, ce qui est en jeu c'est par le luxe de l'espace, ou 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. »*

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 »*. 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-acheteur 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.

(3) Le collectionneur anecdotique[392]

« C'est un documentaliste né[393]*. »*

Ce collectionneur se distingue des deux premiers par sa profession (inspecteur pédagogique) et ses moyens financiers (modestes). Il ne répond pas

392 Profil : homme, inspecteur pédagogique (sport).

393 « Le colon : un objet de collection », *op. cit.,* p. 102.

au profil habituel du collectionneur[394]. Il se distingue aussi par l'omniprésence dans sa démarche de la passion, de l'émotion, qui constituent des données déterminantes de sa pratique. Lorsque nous l'avons rencontré, il nous a fait 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 dédicacés, des cartons d'invitation : *« L'art contemporain c'est aussi la rencontre des artistes et, notamment, j'ai rencontré César assez souvent, j'ai pris des photos, mais sur écran télé. 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 travers l'aspect existentiel 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*

---

394 *« 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.

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 d'H. 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 sur des scènes de l'art locales et régionales, Saint-Paul-de-Vence, Marseille. Ce collectionneur participe lui aussi à la scène locale, sans que celle-ci ne le reconnaisse et le médiatise, c'est peut-être aussi parce que 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.

(4) Le collectionneur anthropologue[395]

« 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[396]*. »*

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. »* Les 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

395 Profil : homme, historien d'art.

396 « Le colon : un objet de collection », *op. cit.,* p. 105.

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 ».*

(5) Et tous les autres…

Des collectionneurs, nous en avons rencontré d'autres, pour lesquels il nous faudrait inventer de nouvelles dénominations. Nous avons déjà parlé de M. et Mme Sotta, collectionneurs « insatiables ». 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 achetés, Bru, Autard, Ceccarelli, Mezzapelle, Puech, Quilici, Vladimir, Zazi, ont toutes un point commun : elles ont toutes 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. »* Ces collectionneurs organisent aussi des expositions et en assument les frais. Ils ont ainsi pris sous leur aile un peintre, Vladimir, pour lequel ils trouvent des espaces d'exposition et deviennent mécènes[397]. Leur collection compte plus d'une centaine d'œuvres, ils n'en ont revendu aucune, mais en revanche, ils ont agrandi la maison pour en accueillir de nouvelles. 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.

[397] Vladimir a ainsi été exposé à la librairie-galerie Divinyl, au restaurant-galerie Mosaïc, à la galerie La Digue.

Nous avons aussi rencontré un artiste qui achète, et ne se contente pas d'échanger des œuvres. Il nous a parlé de la *« facilité de contact »* avec les artistes, *« on fait le même métier »*, ce qui le place dans une position *« d'acquéreur privilégié ».* S'il achète c'est par *« appétit »* ou quand il fait *« une bonne affaire en bourse ».* Il privilégie les jeunes artistes, Clavère, Gonzalez, ou les Marseillais Autard, Daumas, Surian, Alessandri.

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 ».* Ces artistes, ce sont : Autard, Haroutounian, Klemenciewicz, Mandin, Mezzapelle, Pêcheur, Surian, Traquandi.

Nous avons aussi rencontré 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.

Ces portraits, s'ils sont représentatifs de parcours spécifiques et singuliers, sont ceux de quelques collectionneurs, parmi la vingtaine que nous avons rencontré 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*[398] *»,* et parce que *« c'est en se définissant comme amateur que le collectionneur affirme sa sensibilité esthétique*[399]*»*. Les collectionneurs – et tous ceux que nous avons rencontrés nous l'ont confié – ce sont les autres.

---

398 Moulin R., *Le Marché de la peinture en France, op. cit.,* p. 191.

399 *Ibid.*

3. Du statut d'amateur à celui de collectionneur, les étapes de l'activité collectionneuse

Si la pratique d'une collection se vit sur la scène de l'art, dans une réalité sociale et collective, elle se vit aussi au niveau individuel, personnel. Ce qui façonne toutes ces collections marseillaises, c'est avant tout le parcours des individus, parcours qui les conduit du rôle d'amateur, à celui d'amateur-acheteur, puis à celui de collectionneur.

Dans les récits de leur parcours, les collectionneurs marseillais évoquent les origines de leur intérêt pour l'art, et il est possible de les recouper, et de faire émerger des comportements typiques. Leur initiation à l'art, les lieux de détermination de leur pratique, la nature de leur collection, leur rapport à l'achat révèlent des points communs.

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'imprégnation progressive qui prévaut. L'intérêt pour l'art résulterait d'une suite d'événements successifs, d'une « habituation » 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. Ces propositions sont proches des résultats communément observés par de grandes enquêtes sur la culture et les pratiques de l'art. 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 ».*

Leurs collections se façonnent au cours du temps. Le rapport à l'art, aux œuvres d'art se modifie. 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 nous 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. Nous avons appris, par des artistes, que les premiers achats de certains collectionneurs étaient des tableaux liés à la tradition de la peinture provençale, alors qu'au cours de l'entretien ces collectionneurs évoquaient, qui une toile de Viallat, qui une gravure de Man Ray.

Toutes les collections étudiées évoluent, pour certains de manière continue vers un élargissement systématique des œuvres et de leur style : c'est la collection accumulation ; pour d'autres, l'évolution est radicale, d'un engagement esthétique à un autre. Cette deuxième attitude est souvent celle d'amateurs ayant commencé leur collection avec une peinture figurative, accessible, et qui se sont tournés rapidement vers un art plus d'avant-garde, conceptuel ou abstrait. Entre ces deux évolutions, une troisième est possible : sans que le changement soit radical, la collection s'épure et se resserre autour de quelques artistes, de quelques formes de création (peinture ou dessin par exemple).

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 le regard que l'on portait dessus. L'évolution se fait aussi par rapport aux 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.

D'autres éléments plus subjectifs interviennent dans l'évolution des achats. Au fur et à mesure, l'amateur se dote de critères, de moyens d'expertise qui l'autorisent à prendre plus de risques. La pratique de l'art contemporain, fondée sur un apprentissage, une évolution du regard, se transforme en pratique de distinction. Le collectionneur devient expert.

Tous ces éléments façonnent les collections marseillaises, et en introduisant une distinction entre « petits collectionneurs marseillais » et « grands collectionneurs marseillais », deux types de parcours se dessinent. Celui des premiers est subordonné aux moyens financiers, et 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 ; celui des seconds, moins

limités par les moyens financiers, passe par l'achat d'artistes de renommée nationale et internationale, ils sont valorisés par la présence, dans leur collection, d'artistes reconnus.

L'attitude face à l'achat et à l'engagement d'une collection varie lui aussi. 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 : *« Pendant longtemps, j'imaginais pas possible d'acheter. C'était pas possible économiquement et puis en fait c'était pas mon mode d'appropriation. »*

Les achats, enfin, se font selon deux modalités : l'achat spontané, qui résulte de la rencontre d'un amateur et d'une œuvre à un moment donné ; l'achat raisonné, qui résulte de la rencontre entre un désir d'œuvre et une œuvre. Ce deuxième type d'achat est celui des collectionneurs qui programment leurs futures acquisitions, la décision et l'acte d'achat sont décalés.

L'argent est perçu d'une manière paradoxale. Il est indispensable, mais en même temps les collectionneurs s'abstiennent d'en parler et le déconsidèrent. Aimer l'argent, en avoir et en profiter, cela semble être des données en décalage avec l'amour de l'art propre au collectionneur. Le stéréotype du collectionneur spéculateur est prégnant, et chacun tente de s'en écarter[400]. Tous préfèrent le qualificatif d'amateur à celui de collectionneur, rejoignant les conclusions de R. Moulin. Pour eux, effectivement, 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*[401] ».

Enfin, à Marseille, plus les amateurs-acheteurs ont les moyens, plus leur rapport à l'art est intellectuel, cognitif, et souvent consacré à un style (conceptuel par exemple), pour les raisons suivantes : leurs moyens leur

---

[400] 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 désintérêt pour l'argent et l'esprit matérialiste.

[401] Moulin R., *Le Marché de la peinture en France, op. cit.,* p. 192.

permettent d'envisager l'achat d'œuvres d'artistes reconnus ; l'investissement est alors élevé et ne permet pas l'erreur ; ces collectionneurs bénéficient d'une reconnaissance à laquelle ils ne peuvent faillir ; leur pratique est visible, et d'un certain côté ostentatoire. Leur collection est le reflet d'une époque, d'un état de l'art. Inversement, moins ils ont de moyens, plus ils prennent de risques et développent des collections éclectiques, pour les raisons inverses : leurs moyens les « cantonnent » aux artistes à la notoriété moindre ; leur originalité passe par la découverte et la prise de risque et non plus par le prestige des artistes ; leur pratique est individuelle, elle s'inscrit dans la sphère privée, elle est de l'ordre de l'intime.

S'il est possible de dessiner des parcours et de repérer des points communs chez les collectionneurs rencontrés, l'activité collectionneuse à Marseille se décline sous des formes diverses et variées. Que ce soit par leurs attentes, leurs engagements esthétiques ou leur notoriété sur la scène de l'art, 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.

Les collectionneurs nous ont engagée vers une expérience de l'art complexe qui prend son sens à la fois sur la scène publique et médiatisée de l'art et sur la scène privée de la vie quotidienne. Leur pratique, finalisée par des achats, leur fait jouer un rôle majeur sur la scène de l'art, et nous montre une manière spécifique de se saisir de l'offre artistique par une appropriation matérielle. Dans le premier chapitre, nous avons montré que la sociologie, lorsqu'elle s'intéresse aux publics de l'art, focalise son attention sur les collectionneurs. S'ils constituent comme nous l'avons dit, le « premier » public, et peuvent être intégrés au « premier cercle » du fait de leur proximité et de leur implication sur la scène de l'art, ils sont à l'interface du premier cercle ; il existe un « deuxième cercle », constitué de *« différents groupes intermédiaires, amateurs, habitués ou simples curieux*[402] *».* Nous proposons dans le chapitre suivant de revenir sur ce

[402] Pedler E. et Éthis E., « En quête de réception, le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *op. cit.*, p. 90.

« deuxième cercle » et de montrer de quels publics il se compose, et comment chacun d'eux s'approprie l'offre artistique.

CHAPITRE IV : DU PUBLIC AUX PUBLICS DE L'ART, LES AMATEURS, LES VISITEURS, ET TOUS LES AUTRES.

I. INTRODUCTION

> « La consommation culturelle d'un public peut être appréhendée et traitée génériquement en agrégeant des catégories de produits ou de pratiques (fréquentation d'un lieu comme le musée ou préférence pour un genre, un type, une tendance). Mais la réception artistique est par définition perception et interprétation. »
> J.-C. Passeron, E. Pedler, *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, Cercom/Imérec, 1991, p. IX.

A la périphérie du premier cercle des récepteurs (les professionnels et les collectionneurs), d'autres publics apparaissent et constituent le deuxième cercle. Ni professionnels ni collectionneurs, ces publics sont extrêmement divers, tant dans leur composition que dans leurs relations à l'art. Pour aborder ce second cercle, nous nous sommes tournée vers quelques lieux représentatifs de la scène artistique locale. Les Ateliers d'artistes du boulevard Boisson, les musées, la galerie Athanor et divers lieux de diffusion (galeries associatives, galeries d'entreprise, etc.) nous permettent d'appréhender empiriquement les publics de l'art à Marseille, de laisser émerger les « groupes » tels qu'ils se constituent *in situ*, et par conséquent de saisir la diversité des publics et des expériences réceptives aujourd'hui et maintenant.

Dans un premier temps, c'est l'expérience de l'amateur et son rapport à l'art qui sont abordées. À partir des données recueillies par la diffusion de questionnaires, auprès du fichier des Ateliers d'artistes du boulevard Boisson, nous abordons la réception comme une expérience de l'art, comme une pratique culturelle.

Dans un second temps, c'est la pratique de visite qui a fait l'objet de nos investigations. Pour saisir cette pratique, nous proposons une analyse quantitative de l'évolution des visites dans les musées marseillais, de 1985 à 1997. La réception de l'art coïncide ici avec la visite ; les publics sont appréhendés à travers les taux de fréquentation des musées de Marseille.

Pour compléter cette approche sur « la visite », c'est vers une galerie d'art contemporain que nous nous sommes tournée. À travers des vidéos de visites et des entretiens réalisés au sein de la galerie Athanor, nous abordons l'aspect formel de la visite, et la manière dont elle est vécue à travers le récit des visiteurs.

Enfin, en dernier lieu, la pratique de l'art est appréhendée dans ses formes les moins conventionnelles. Si les amateurs et les visiteurs constituent les deux publics constitutifs du deuxième cercle, d'autres publics existent et échappent aux analyses, parce qu'ils ne correspondent pas aux classifications habituelles et conventionnelles auxquelles la sociologie a recours. On franchit ici la frontière du deuxième cercle, pour en atteindre un troisième, celui des publics périphériques, les plus éloignés du milieu de l'art, les plus difficiles à cerner. C'est à travers des lieux de diffusion singuliers et des propositions originales, que nous proposons d'approcher ces autres publics, éclectiques et inhabituels, qui, des citadins aux retraités en passant par les lycéens, sont aussi des récepteurs de l'art contemporain.

II. LES AMATEURS

> « Chacun de nous a connu une histoire particulière, les savoirs et les capacités interprétatives diffèrent d'un individu à l'autre. »
> M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1989, p. 47.

1. Introduction

Ni professionnels ni forcément « acheteurs », les amateurs, constituent le groupe constitutif le plus important du deuxième cercle : *« Entre les entrepreneurs culturels et les badauds, la classe des amateurs constitue la première fortification d'un mouvement artistique qui, par ce moyen, façonne et établit son emprise sociale*[403]*. »* Pour comprendre la pratique de l'art des amateurs, nous avons eu recours à une enquête par questionnaire, réalisée auprès d'amateurs d'art, inscrits dans le fichier des Ateliers d'artistes du boulevard Boisson.

Fiche technique de l'enquête

– Questionnaires auto-administrés

– Diffusion : envoi postal (formulaire ajouté à une lettre d'information des Ateliers d'artistes), septembre 1997

– Formulaire : cf. annexe n° 13

– Cible : ensemble des personnes inscrites sur le fichier des Ateliers d'artistes

– Nombre de questionnaires envoyés : environ 1000

– Retour : 55 (!)

Notre objectif en diffusant un millier de questionnaire auprès du fichier des Ateliers d'artistes du boulevard Boisson – l'un des lieux représentatifs de l'art contemporain à Marseille – était d'obtenir de 10 à 20 % de réponses, ce qui nous aurait permis de travailler sur 100 à 200 questionnaires. Le total de réponses avoisine les 5 %. Le seuil nécessaire à la fiabilité d'une enquête par

403 Pedler E. et Éthis E., « En quête de réception, le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique », *op. cit.,* p. 90.

questionnaires n'étant pas atteint, le peu de réponses ne permettant pas la constitution d'un échantillon représentatif, deux possibilités s'offraient à nous :

- renoncer au traitement des questionnaires ;
- saisir et analyser le peu de questionnaires recueillis, et en fonction des résultats seulement, décider de la validité et de la pertinence des informations.

La première solution consistait à reconnaître l'échec de cette investigation, la seconde, à prendre en compte cet échec et à lui donner un sens pour l'analyse de la réception de l'art. La seconde alternative est plus proche de la démarche qualitative et exploratoire qui guide toute la recherche.

Dans un premier temps, nous avons supposé que l'ensemble des répondants allait s'ajuster à un groupe assez homogène d'amateurs d'art, correspondant au groupe des forts pratiquants, tel qu'il est décrit dans les enquêtes quantitatives de type *Pratiques culturelles des Français* : des individus ayant un diplôme de niveau supérieur, étant principalement cadres ou appartenant aux professions intellectuelles, etc. Or, dès les premiers questionnaires saisis, cette conjecture a été remise en cause. Les questionnaires ont donc été traités et au fur et à mesure de leur saisie et une idée s'est développée. L'analyse de données quantitatives repose sur la compilation de données dispersées dans les questionnaires, l'objectif étant à l'issue du traitement de proposer des tendances, de regrouper les individus en fonction de déterminants sociaux, de pratiques ou d'opinions communes. Or, notre corpus de questionnaires ne répondait pas à ces critères : chaque questionnaire était différent, amenait de nouvelles réponses, de nouveaux enchaînements. L'idée s'est imposée de traiter ces questionnaires dans une double direction. La première, classique et conforme à l'analyse statistique de données, se donnait pour objectif – à travers les tris à plat et les tris croisés – de repérer des résultats significatifs pour notre petit échantillon. La seconde, non conventionnelle et exploratoire, a consisté à travailler les questionnaires dans leur singularité, comme on le ferait pour des entretiens de recherche, l'un des objectifs étant de montrer comment chaque enquêté élabore, à partir de la structure du formulaire standardisé, une logique personnelle qui renvoie à la manière dont il perçoit lui-même son rapport à l'art. Cette approche interroge le caractère standardisé et uniforme du questionnaire, censé s'appliquer à chacun de la même manière, censé être compris et traité de manière similaire par tous.

D'autre part, et c'est au cours du traitement que ce fait est apparu, les enquêtés ont délaissé certaines questions, alors qu'ils répondaient scrupuleusement à d'autres. Là encore, la méthodologie nous a enseigné qu'un questionnaire incomplet n'était pas valide. Or, ces non-réponses, en ce qui concerne le corpus, nous ont semblé significatives. Ne pas répondre à telle ou telle question répondait à un choix et par conséquent avait un sens qui pouvait être pris en compte.

Autrement dit, le traitement des questionnaires n'a pas été conforme à la méthodologie quantitative et a constitué une expérience. Ce qui importait au-delà des chiffres issus de la compilation des questionnaires, au-delà du traitement quantitatif des données, c'était la proposition d'une autre lecture des questionnaires, ayant pour objectif : de comprendre le rapport que les amateurs d'art établissent avec le formulaire qui leur a été envoyé. L'idée sous-jacente étant de tenter de proposer une analyse qualitative de données quantitatives.

Les questionnaires recueillis, leur non-conformité, constituent à nos yeux un matériau fécond bien qu'inattendu. Le questionnaire est critiqué pour être standardisé, déterministe, nos enquêtés ont semble-t-il dépassé et contourné ce problème. Ils ont considéré le questionnaire comme un lieu d'expression.

Notre questionnaire, malgré sa complexité et sa richesse, malgré son manque d'impact auprès des enquêtés, et par la présence de nombreuses questions ouvertes, a permis – c'est ce que nous allons montrer –de faire émerger des réponses nouvelles. Les amateurs ont répondu en s'interrogeant sur leur propre pratique et sur l'adéquation des critères prédéfinis par le formulaire avec leurs critères de définition personnels. Dans cette enquête, la faiblesse des données quantitatives nous semble largement compensée par la richesse des informations complémentaires.

2. Les résultats conformes à l'analyse quantitative

(1) Description de l'échantillon

La répartition entre hommes et femmes fait apparaître une plus forte proportion d'hommes : 32, pour 22 femmes.

En ce qui concerne les classes d'âge, toutes sont représentées, avec une plus forte proportion d'amateurs ayant entre trente et cinquante ans (la moitié des personnes interrogées).

Le capital scolaire des amateurs interrogés est élevé, parfois très élevé, confirmant les résultats obtenus dans les enquêtes sur les publics. Plus de la majorité a un diplôme de niveau bac à bac plus cinq (35 personnes) viennent ensuite des amateurs ayant un diplôme d'art (10 personnes).

Les professions les plus représentées sont les suivantes : artistes (13), profession liée à l'enseignement (8), profession liée à l'art (7). La catégorie « autre » fait apparaître des catégories socio-professionnelles aussi variées que fonctionnaire, retraité, profession libérale. Il faut pondérer ce résultat avec un autre : 36 personnes déclarent dans une autre question avoir une profession liée à l'art. La majorité des personnes interrogées habitent Marseille (33 personnes).

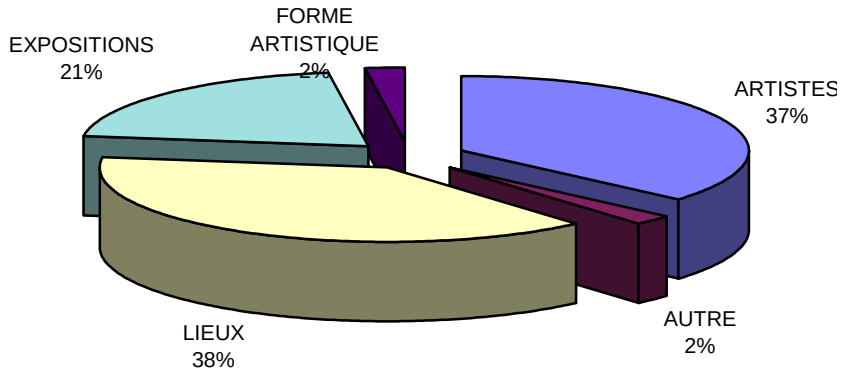
En conclusion, cette description de l'échantillon ne peut être retenue comme significative, trop peu de questionnaires ayant été recueillis. Notre échantillon n'est pas représentatif et ne permet pas un travail statistique cohérent. En revanche, en travaillant sur les réponses, nous avons pu exploiter quelques indicateurs intéressants.

(2) Le rapport à l'art à travers quelques indicateurs

– 1er indicateur : le rapport à l'exposition

Les amateurs interrogés sont des visiteurs d'exposition ; à travers cet indicateur, il s'agissait de voir comment les amateurs désignaient les dernières expositions qu'ils avaient vues, quels référents ils utilisaient.

Graphique 1 : le lieu, l'artiste, l'exposition, quels référents choisissent les enquêtés



Interrogés: 55 / Répondants : 43 / Réponses : 96 / % sur les réponses

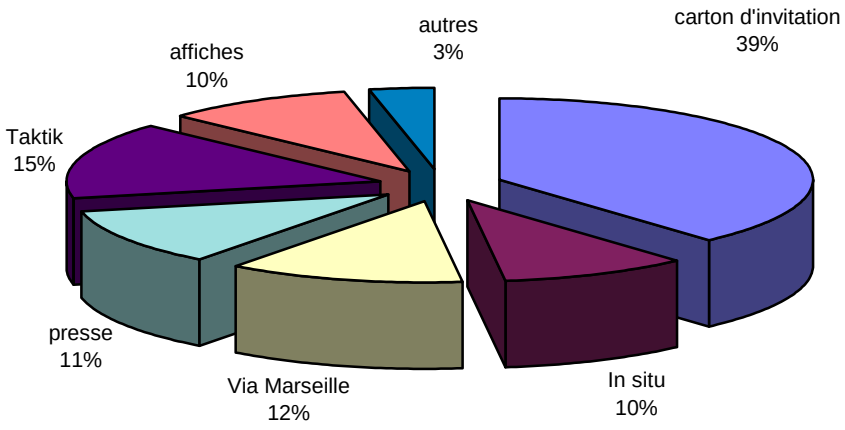
Il apparaît que les référents « lieu » et « artiste » sont les plus souvent cités. Plutôt que de citer des expositions (ponctuelles et temporaires) ou des formes artistiques (multiples), les enquêtés évoquent les lieux et les artistes, et les citent par leur nom exact – alors que le titre de l'exposition est souvent erroné. Artistes et lieux sont en eux-mêmes représentatifs d'une forme d'art, d'un groupe d'artiste, pour les amateurs.

Les artistes les plus cités sont D. Roth (exposé au Mac), C. André (exposé au musée Cantini), vient ensuite la foire d'art contemporain organisée par R. Pailhas, « Art Dealers ».

– 2e indicateur : le rapport à l'information

Pour se tenir au courant des expositions, les amateurs disposent de plusieurs sources d'information. Le graphique qui suit nous montre vers quels médias s'orientent leurs préférences.

Graphique 2 : les documents de diffusion utilisés pour choisir les expositions



Interrogés: 55 / Répondants : 51 / Réponses : 123 / % sur les réponses

Le document privilégié est le carton d'invitation. La diffusion de l'information est, dans ce cas précis, ciblée et personnalisée. Cette forme de communication directe instaure une relation privilégiée entre le lieu, son responsable et le visiteur. L'amateur est contacté personnellement, son nom est intégré au fichier du lieu, par conséquent il est reconnu comme une personne

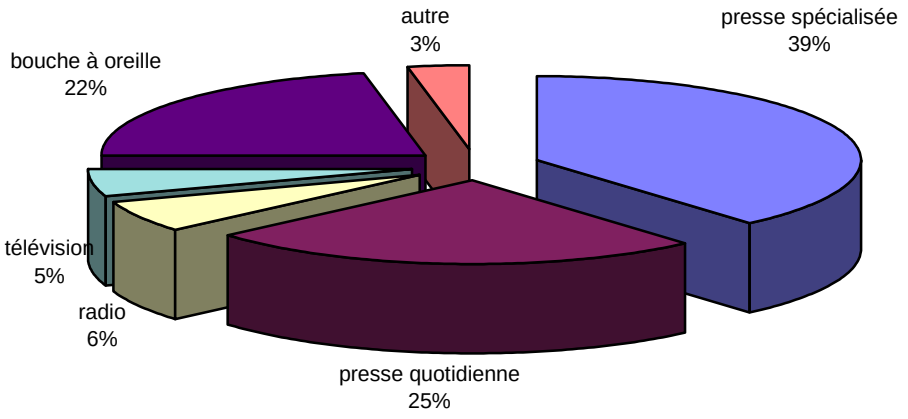
susceptible d'être intéressée. Appartenir au fichier, recevoir des cartons, c'est déjà être considéré comme un amateur d'art contemporain.

Vient ensuite – et le mode de diffusion est alors tout à fait différent – l'hebdomadaire culturel *Taktik.* Nous ne sommes plus dans une communication personnalisée, mais au contraire publique, par voie de presse. L'amateur n'est plus convoqué directement, il fait lui-même la démarche de chercher l'information, selon ses intérêts.

Les autres documents, moins cités, sont : *Via Marseille*, l'agenda spécialisé dans les arts visuels ; *In situ,* l'autre agenda, moins ciblé, consacré à tous les arts ; la presse quotidienne ; et enfin les affiches. Ces médias sont utilisés comme support d'informations sur les expositions et permettent aux amateurs d'arrêter leurs choix et connaître les dates et les lieux des expositions.

Pour se tenir informé de l'actualité artistique, et non seulement des dates des expositions, les amateurs consultent d'autres médias, dont certains sont plus porteurs que d'autres.

Graphique 3 : les médias consultés pour se tenir informé de l'actualité artistique



Interrogés: 55 / Répondants : 52 / Réponses : 96 / % sur les réponses

Si la majorité des enquêtés déclarent s'intéresser à l'actualité artistique locale, nationale et internationale (question qui nous semble empreinte d'une désirabilité sociale non négligeable), en revanche les médias cités sont plus surprenants. Et notamment l'importance accordée au bouche à oreille (que nous avons proposé dans le questionnaire, parce que cette pratique nous semblait

significative à Marseille). Hypothèse qui se confirme ici, et qui était déjà ressortie à travers la question précédente, où les enquêtés évoquaient le bouche à oreille à travers la modalité « autre ».

Dans le formulaire, nous demandions de préciser les réponses, les médias suivant ont été cités :

- presse spécialisée : *Beaux Arts / Art Press/ Connaissance des arts / Cimaise / Artscribe / Artforum / Bloc Notes / Journal des Arts / Gazette de Drouot / Les Inrockuptibles ;*
- presse quotidienne nationale : *Le Monde / Libération ;*
- presse quotidienne locale : *La Provence ;*
- presse hebdomadaire : *Télérama / Taktik ;*
- télévision : *Arte / M6 (local) / France 3 ;*
- radio : *France Culture / France Inter / France Info*

Ces propositions sont à la fois éclectiques (*Les Inrockuptibles, France Info*) et représentatives des médias « culturels ». À noter toutefois la récurrence de la réponse « presse quotidienne » quand il s'agit de s'informer sur l'actualité artistique en général, alors que cette réponse apparaissait peu comme support d'information pour le choix des expositions. Autres surprises : l'absence de *La Marseillaise*, qui consacre pourtant régulièrement ses pages à l'actualité artistique marseillaise ; et l'absence d'Internet qui constitue pourtant à l'heure actuelle une source d'information importante.

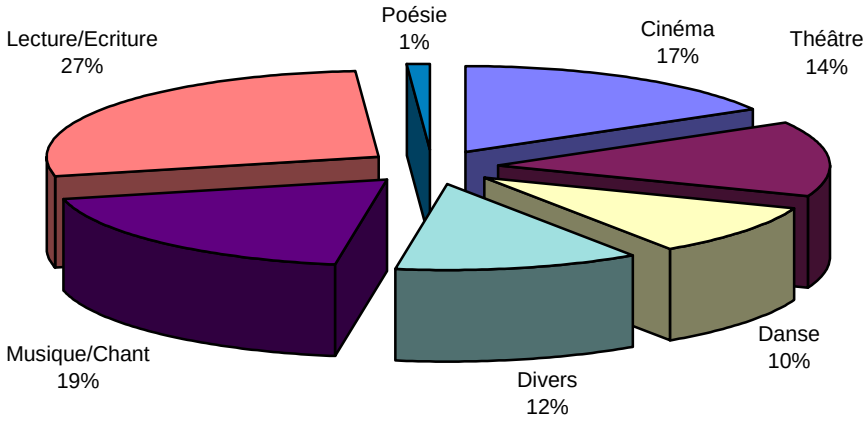
Quelques différences entre hommes et femmes sont à signaler dans le rapport aux médias : si hommes et femmes privilégient indistinctement le carton d'invitation comme support d'information, en revanche, les femmes sont plus nombreuses à citer *Taktik* et *Via Marseille*, et les hommes plus nombreux à citer la presse quotidienne.

– 3e indicateur : diversité et étendue de l'intérêt pour l'art et la culture

La question concernant la visite d'exposition hors Marseille atteint un fort taux de réponses et plus de 80 % des enquêtés déclarent visiter des expositions ailleurs. À noter toutefois l'implicite attaché à cette question, qui incite « pour donner une bonne image » à répondre favorablement.

Les amateurs montrent aussi que leurs pratiques culturelles sont multiples et diverses, comme le montre le graphique suivant.

Graphique 4 : l'art et les autres pratiques culturelles



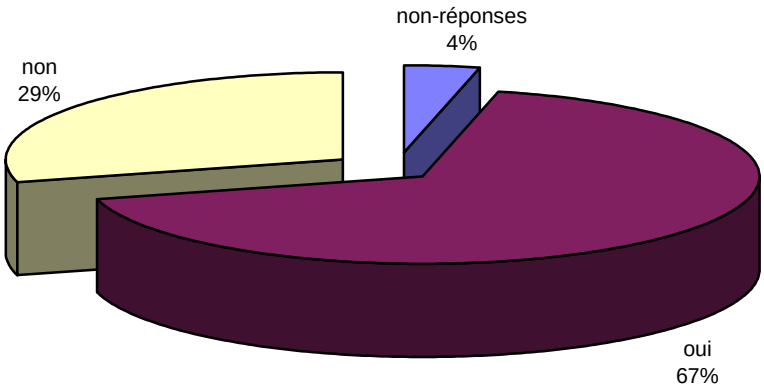
Interrogés: 55 / Répondants : 39 / Réponses : 84 / % sur réponses

Toutes les pratiques culturelles sont représentées de manière assez homogène, mais nous verrons dans le point suivant que, parfois, les amateurs intègrent sous l'appellation « pratiques culturelles » des activités plus originales, moins conventionnelles.

– 4e indicateur : le rapport à l'art et ses différents degrés

La question sur les achats d'œuvres constitue l'une des surprises de l'enquête. Les amateurs interrogés sont une majorité à déclarer acheter ou avoir acheté de l'art contemporain (résultat d'autant plus probant que le taux de non-réponses est faible).

Graphique 5 : les amateurs, des « acheteurs » ?



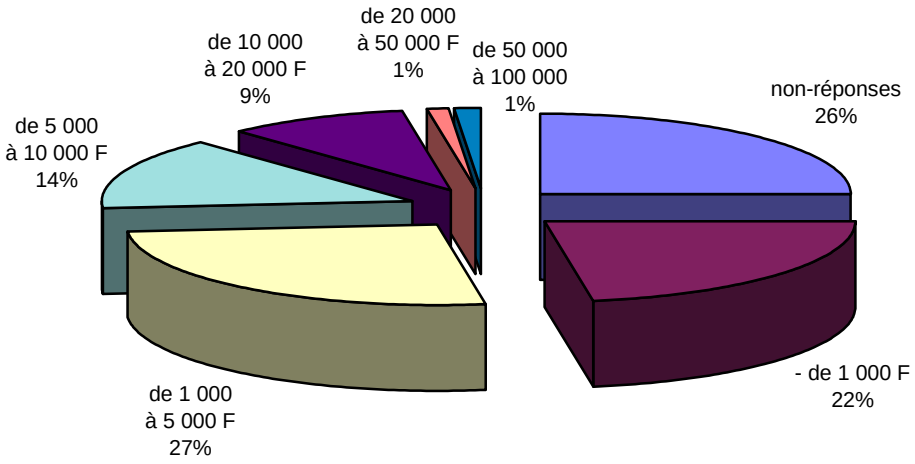
Interrogés: 55 / Répondants : 53 / Non-réponses : 2 / % sur répondants

Contrairement à toute attente, l'achat n'est pas une pratique marginale. En revanche, les motivations qui ont décidé les amateurs à acheter sont diverses : en premier lieu, c'est pour eux, pour se faire plaisir (49 %) ; en second lieu, c'est parce qu'ils connaissaient l'artiste et que l'achat a été une forme de soutien, d'encouragement (26 %) ; en troisième lieu, l'achat a été effectué pour faire un cadeau (14 %) ; enfin, l'achat s'est fait dans le cadre professionnel (11 %).

Les deux premières réponses confirment que l'achat répond à deux attentes : celle du spectateur, qui a le désir de posséder personnellement des œuvres ; celle de l'artiste qui parvient à établir des relations intéressantes financièrement avec les amateurs.

Si la majorité achète, en revanche, le nombre d'achats (de deux à plus d'une centaine d'œuvres) et les prix sont très diversifiés, avec une plus forte proportion d'achats se situant à moins de dix mille francs. À noter que cette question, qui suit directement celle sur l'achat, enregistre un fort taux de non-réponses, les amateurs n'hésitent pas à dire qu'ils achètent des œuvres, mais sont peu enclins à donner le prix de leurs achats.

Graphique 6 : prix moyen des œuvres achetées



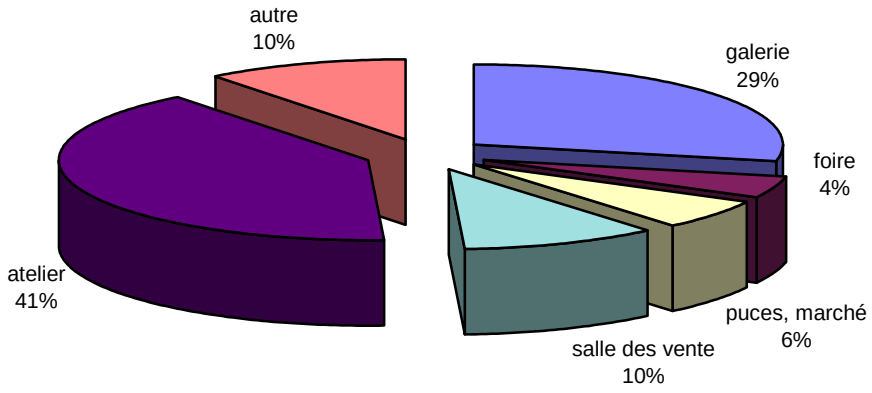
Interrogés: 55 / Répondants : 36 / Réponses : 57 / % sur réponses

Ce résultat est intéressant car la plupart des enquêtes sur les collectionneurs et sur le marché de l'art ne considèrent que les achats de grandes œuvres ou de grands artistes et ne s'intéressent qu'aux collectionneurs renommés. Les amateurs montrent qu'un autre marché de l'art existe plus restreint, concernant des artistes de proximité et des œuvres au prix modéré. Ce marché peut être qualifié, comme le propose Y. Michaud, de « marché hors légitimation[404] », qui, s'il n'est pas médiatisé, n'en existe pas moins et permet à des artistes de vendre leur travail.

Les lieux de l'achat, quant à eux, sont ciblés et les amateurs privilégient l'achat en atelier pour des raisons évidentes de coût, mais aussi parce que le rapport à l'artiste y est privilégié.

404 *L'Art contemporain*, *op. cit.*

Graphique 7 : les différents lieux d'achat des œuvres



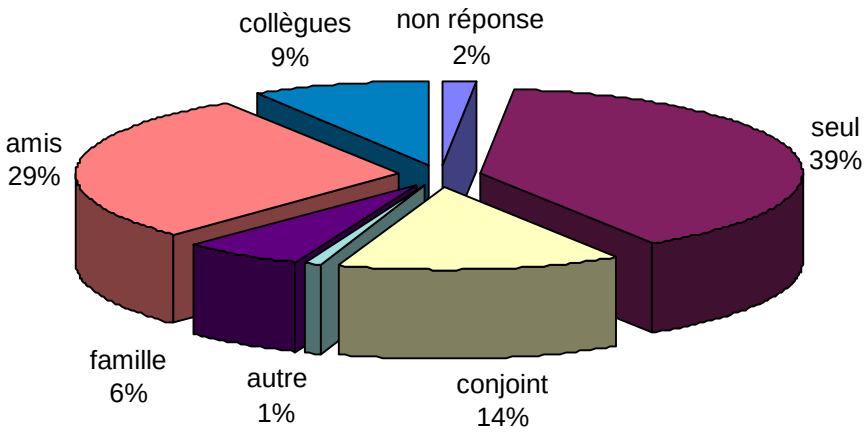
Interrogés: 55 / Répondants : 37 / Réponses : 67 / % sur réponses

Si les enquêtés admettent volontiers acheter des œuvres, ils ne se considèrent pas comme des collectionneurs. En effet, tous ceux qui ont répondu favorablement à la question sur l'achat (37 personnes), répondent à cette question – c'est une des rares question pour laquelle le taux de non-réponses est de zéro –, mais la réponse majoritaire est négative : 78 % ne se considèrent pas comme collectionneurs.

– 5e indicateur : l'art et la convivialité

Le vernissage est confirmé dans sa fonction sociale, puisque 81 % des enquêtés déclarent y assister. Moment convivial, il permet aux amateurs de rencontrer artistes et professionnels de l'art. Cet aspect convivial de la pratique de l'art ressort également dans la manière de visiter des enquêtés. Ils privilégient la visite en compagnie d'amis, du conjoint ou de collègues (58 %).

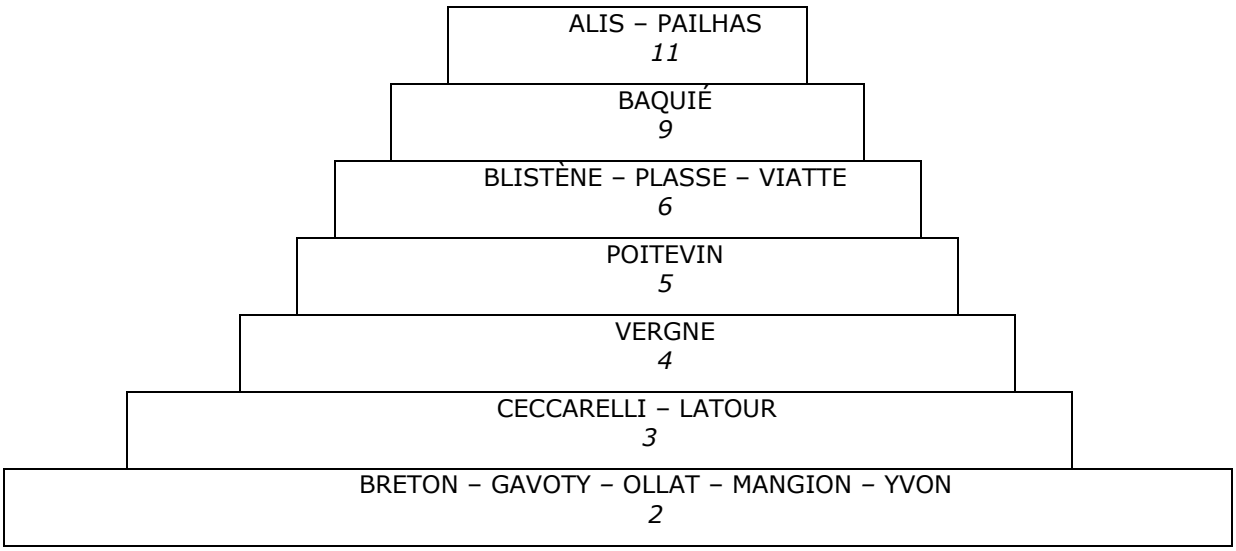
Graphique 8 : qui accompagne les visiteurs ?



Interrogés: 55 / Répondants : 53 / % sur répondants

– 6e indicateur : Marseille, points de vue sur l'histoire de l'art locale

L'une de nos questions portait sur les personnalités qui ont marqué la scène artistique ; une soixantaine de réponses différentes ont été proposées. En les regroupant, nous avons obtenu le « palmarès » suivant (les numéros qui suivent les noms indiquent le nombre de fois ou le nom a été cité) :



Interrogés: 55 / Répondants : 35 / Réponses : 119 / non-réponses : 20

Les réponses font apparaître plusieurs choses : le rôle prépondérant joué par les galeristes, J.-P. Alis et R. Pailhas ; le premier institutionnel qui apparaît

est en troisième position, c'est B. Blistène. En revanche, sur l'ensemble des personnalités citées, les institutionnels sont plus largement représentés. Qu'ils soient conservateur (M. Latour), chargé de mission (C. Breton), directeur du Frac (É. Mangion), ils ont marqué l'esprit des enquêtés. Mais le résultat le plus significatif renvoie à la diversité des réponses[405]. Ce palmarès nous apprend que les personnalités qui marquent sont celles qui occupent des fonctions précises sur la scène de l'art : ils sont marchands et participent directement à la médiatisation des artistes ; ils sont institutionnels ou politiques et participent au développement et à l'organisation de la scène artistique locale ; ils sont artistes et valorisent l'image de Marseille. En revanche, et cela est lourd de sens, aucun journaliste, aucun chercheur, ni aucun collectionneur n'est cité.

L'analyse, à travers ces sept indicateurs, et malgré la faiblesse de notre échantillon, nous a apporté quelques résultats intéressants pour comprendre comment les amateurs d'art construisent leur rapport à l'art. Les résultats majeurs nous semblent être les suivants : la pratique de l'art contemporain s'accompagne d'un accès à l'information et à l'actualité artistique ; elle va de pair avec d'autres pratiques culturelles ; elle se finalise pour beaucoup par l'achat d'œuvres ; et tous souhaitent qu'elle soit conviviale.

3. Extrapolation vers une analyse qualitative

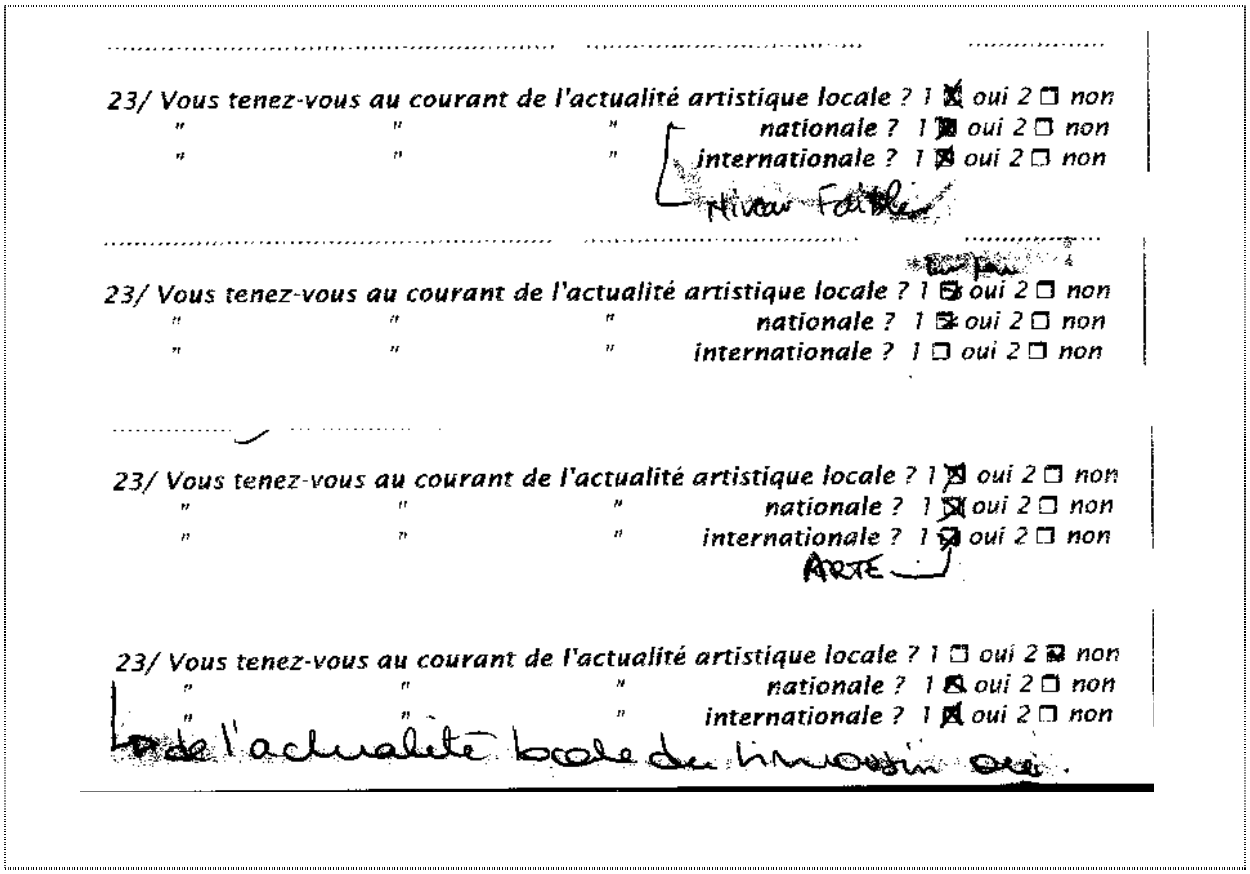
Les questionnaires, comme nous l'avons déjà signalé, contenaient de multiples autres informations, qu'une analyse qualitative nous permet de faire ressortir.

De nombreux formulaires présentent une particularité : aux réponses précodées proposées, les enquêtés substituent une réponse plus personnalisée. Cette liberté s'inscrit dans la volonté de mettre en adéquation leur propre discours sur l'art et l'attente de l'enquêteur, présent implicitement à travers le formulaire. On pourrait objecter que c'est simplement révélateur d'un mauvais codage des réponses ; or, les exemples qui suivent montrent autre chose.

Cette attitude se concrétise par exemple par des annotations, à propos de leur incapacité à répondre, ou le plus souvent par l'ajout de commentaires personnels, à l'image de ce formulaire :

---

405 Voir en annexe n ° 14, l'ensemble des réponses proposées.



La richesse et la diversité des réponses sont également illustrées à travers les réponses « autre ». Si « autre » constitue en général une solution palliative, pour les rares cas où l'enquêté ne se reconnaît pas dans les réponses proposées, cette réponse a été souvent mobilisée. Elle n'a pas été utilisée comme une réponse d'évitement puisque systématiquement une proposition était faite. Ainsi, sur les formes d'art préférées, en plus des propositions déjà nombreuses, les enquêtés ont cité : *« le verre », « les tapisseries d'art », « les collages », « les cartes postales »*, *« la céramique »*. Ou encore les enquêtés nous ont précisé qu'ils avaient acheté des œuvres *« à des collectionneurs »* ou encore *« dans un bar »*.

Nombreux sont ceux enfin qui ont le désir d'en dire plus.

Un enquêté précise qu'il achète *« au feeling ».* Une interviewée, qui cite les vernissages auxquels elle assiste : *« Frac, Porte Avion… »*, précise : *« Mais je n'aime pas les vernissages. OK ! »*. Un autre, toujours à propos des vernissage rajoute qu'il y va : *« Quand j'ai vraiment envie de voir immédiatement l'expo. Ex : 10 ans de création du Cirva à la Vieille-Charité ou rétrospective Amado sur les trois lieux à Aix. »* Toujours à propos des vernissages, cet autre enquêté dit

aller à *« ceux à "visage humain". Ceux du Château de Servières par exemple ».* À travers ces annotations les enquêtés cherchent à préciser leur pratique, le fait d'aller ou non au vernissage n'est pas en soit significatif, encore veulent-ils faire savoir comment et pourquoi ils y vont.

D'autres rajoutent des commentaires qui n'ont rien à voir avec les questions posées, comme cet artiste : *« Il faut changer les personnes responsables de la culture, il n'y a pas de vraies galeries à Marseille »*, ou cette femme qui rajoute en marge : *« Lorsque j'ai beaucoup aimé une expo, j'y reviens accompagnée. »* Ou encore, cette jeune femme : *« Je m'agrippe pour me sentir impliquée, mais une scène artistique ne s'étend pas bien loin si ce n'est dans le cercle intime de quelques amis. Mon rôle est d'essayer de m'en trouver un. »*

À travers ces remarques, les enquêtés nous parlent d'eux et nous en disent plus que ne le leur permet le questionnaire.

Nous avons aussi repéré de nombreuses interventions sur la syntaxe du formulaire. Les libellés de questions sont corrigés, ainsi la question : *« Vous possédez des œuvres d'art mais… »* est remplacée par : *« Vous possédez ~~des~~ <u>d'autres</u> œuvres d'art mais… »*. Parfois des commentaires sur la forme des questions nous sont adressés : *« C'est trop peu » ; « Impossible de répondre »*.

C'est la question sur la préférence pour une forme d'art qui a suscité le plus de commentaires. L'un répond : *« Cette question ne m'intéresse pas ! »*, l'autre : *« Difficile de saucissonner »*, une autre encore : *« C'est le concept qui m'intéresse pas le média »*, et enfin : *« Pas de préférence sur les formes → préférence artiste et sa démarche ».* Chacun essaie de répondre de la manière la plus efficace pour faire comprendre sa pratique et son point de vue, et rajoute des précisions lorsque les réponses lui semblent inadéquates, ou un commentaire. Les enquêtés sont soucieux de justifier leurs non-réponses, à l'image de cette femme qui commence le questionnaire comme suit : *« Bonjour, n'habitant pas Marseille, je passe tout de suite à la question n ° 5. Bon courage. »*

Nous proposons ci-dessous de reproduire la réponse d'une artiste, qui montre bien cette volonté d'en dire plus, et de le dire à sa manière. La question portait sur les expositions qui, pour elle, avaient marqué Marseille.

Sa réponse se présente comme suit :

Artistes	***Expositions***	***Lieu***	***Date***
		Vieille-Charité	80 ⇒ 92
Associations =	→	Les Rambles	85 ⇒ 88
	→	Atelier du Grand Domaine	89 ⇒ 91
		Mac	94 ⇒ 96
	→	Tohu Bohu	95 ⇒

Aucune exposition n'est citée, en revanche, la réponse contient des informations sur la pratique et sur la scène artistique locale, pour qui connaît les lieux cités. Pour elle, les expositions marquantes sont attachées à des lieux et à des statuts. Ainsi, de 1980 à 1992, les expositions marquantes sont celles d'un musée, celui de la Vieille-Charité et implicitement ce sont celles qui ont lieu pendant la délégation de G. Viatte. De 1985 à 1991, ce sont les associations qui prennent le relais : Les Rambles et l'Atelier du Grand Domaine présentent des artistes marseillais et sont des associations qui ont marqué le milieu de l'art, par leur originalité et leur dynamisme. Tohu Bohu est l'une des associations en pleine « ascension » à Marseille. Dans le cadre d'un entretien, cette question aurait obtenu une réponse longue et argumentée ; l'enquêtée a trouvé une solution pour exprimer au mieux sa pensée dans l'espace réduit du formulaire.

A l'inverse, pour d'autres questions, les enquêtés sont peu diserts et préfèrent ne pas répondre. Si seule une personne ne répond pas à la question concernant la visite d'exposition hors de Marseille et à la question sur la fréquentation des vernissages, en revanche, plus d'une vingtaine d'enquêtés ne répondent pas à la question sur les personnalités marquantes. Ce sont aussi les questions qui n'ont pas directement à voir avec l'art qui sont délaissées (âge, revenus, profession), ce qui confirme notre hypothèse sur l'utilisation détournée du questionnaire, qui devient un support d'expression, et dépasse son statut de simple formulaire.

Les enquêtés « en rajoutent » ou « s'abstiennent » selon les questions. Leur attitude face aux questionnaires consiste à adopter une stratégie de réponse qui indique explicitement (lorsqu'ils font des commentaires), ou implicitement (lorsqu'ils choisissent de ne pas répondre), leur point de vue sur l'intérêt de la question pour comprendre leur pratique de l'art.

Enfin, les questionnaires ont apporté de nombreuses réponses inattendues. Les premières, à la question sur les pratiques culturelles : elles montrent une diversité et un éclectisme. Elles introduisent de nouvelles propositions par rapport à ce qu'il est convenu d'appeler « des pratiques culturelles » : la philosophie, les discussions dans les bars, ou encore l'apprentissage des langues sont cités comme étant des pratiques culturelles.

La question sur la pratique personnelle de l'art amène aussi quelques surprises, et si les activités habituelles sont citées : arts plastiques, peinture, photo, d'autres apparaissent : le bricolage, les feux d'artifice, les collages, entre autres.

4. Conclusion : diversité et richesse ou l'échec de la classification

Sur l'ensemble des questionnaires, les questionnaires marginaux sont ceux où aucun commentaire personnel n'apparaît. Chaque enquêté a utilisé le formulaire pour dire bien plus que ce que les réponses précodées ne lui permettaient de dire. Nous interprétons ce résultat comme une réelle volonté de s'exprimer sur l'art, d'exposer son point de vue, de le singulariser. Les attitudes et les réactions de ces amateurs confirment deux de nos hypothèses :

– la première sur la diversité et la richesse des expériences réceptives, qui expliquent peut-être le faible taux de réponse, les amateurs contactés estimant qu'on ne peut parler d'art à travers un questionnaire ;

– la deuxième sur le désir de s'exprimer, de parler de son rapport à l'art, de son point de vue personnel, de singulariser sa pratique.

Cette partie sur les amateurs, bien qu'amorcée suivant les règles en vigueur pour toute enquête quantitative, a rapidement bifurqué vers une analyse « décalée », où des données liées à l'attitude des enquêtés sont venues contaminer les chiffres et montrer que les amateurs de l'art ne se laissent pas appréhender aussi facilement. Il semble difficile de dessiner des profils, des types, et, là où nous aurions voulu décrire des tendances générales, il ne semble y avoir que des cas particuliers. Cet échec, loin d'être complètement négatif, apporte en fait des résultats intéressants sur la diversité des rapports à l'art, des pratiques et des représentations. Pour affiner notre analyse des publics, après les amateurs, nous proposons maintenant d'aborder un autre public constitutif du deuxième cercle : les visiteurs.

III. LA FRÉQUENTATION DES MUSÉES DE MARSEILLE

> « J'irai même jusqu'à avancer que l'entrée du musée dans la logique économique, dont on a vu à quel point elle mobilisait aujourd'hui toute l'attention, ne serait qu'un des aspects de l'émergence d'un fonctionnement culturel du musée. Il serait le signe d'un basculement de la possibilité faite au visiteur de choisir telle ou telle exposition comme il peut le faire d'un spectacle par exemple. »
> J. Davallon, « L'évolution du rôle des musées », *La Lettre de l'Ocim*, n° 49, 1997, p. 6.

1. Introduction

Le musée constitue le lieu d'exposition le plus populaire et le plus accessible[406]. Il est spécifique dans ses objectifs, et sa politique est de plus en plus liée à la diffusion et à la séduction des visiteurs, au détriment de la conservation. Les musées se donnent pour objectifs de montrer et de sensibiliser le public à l'art, et J. Davallon précise qu'*« à la prise en compte des visiteurs (en tant qu'audience, clientèle, publics, usagers, etc.) et au développement des expositions (en tant que médias), s'ajoutent des objectifs commerciaux (recettes directes constituées par des droits d'entrée ; vente de produits dérivés, retombées touristiques, etc.)*[407] ». Attirer des publics nouveaux, faire de la visite de musée une pratique culturelle régulière, sont les grands axes développés par les musées. Cette volonté introduit des changements dans l'institution muséale, son organisation et sa politique de diffusion. J. Davallon repère trois grands types de changements dans l'évolution récente des musées : un changement organisationnel, un changement de politique muséale, un changement sociétal et symbolique. Nous tenterons au cours de notre analyse de repérer ces changements pour Marseille, en mettant en relation l'évolution des flux de visites et la politique muséale engagée au cours de ces dix dernières années par la direction des musées de Marseille.

---

406 Voir les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, dernière édition : Donnat O., *Les Pratiques culturelles des Français, 1997*, La Documentation française, 1998.

407 « L'évolution du rôle des musées », *La Lettre de l'Ocim, op. cit.*, p. 4.

L'objet d'étude de cette approche – les visiteurs – renvoie à la réception de l'art envisagée comme la pratique de visite et porte sur le taux de fréquentation des musées de Marseille.

Pour l'analyse des flux de visites dans les musées, qui se comptent en centaines, voire en milliers de personnes, une analyse de type quantitatif s'imposait[408]. Dans l'interprétation, nous croisons ces données quantitatives avec des données qualitatives liées à la politique muséale et aux expositions, afin de donner aux chiffres plus d'épaisseur, et de comprendre les évolutions des flux de visites dans leur contexte[409]. Si l'ensemble de nos recherches porte plus précisément sur la fin des années 90, pour cette analyse sur la fréquentation, nous remontons jusqu'à l'année 1985, pour des raisons de cohérence et pour pouvoir proposer une analyse quantitative et comparative correcte.

Notre enquête est axée sur les flux de visites, mais nous disposons d'informations sur les visiteurs, sur la morphologie des publics des musées, grâce à l'enquête réalisée en 1994[410]. Les résultats proposés dans cette enquête sont relativement similaires à ceux observés dans *Les Pratiques culturelles des Français*[411]. Les principaux résultats sont les suivants :

- on observe une majorité de femmes (65 %) ;
- la tranche d'âge la plus représentée est la tranche 25-59 ans[412] ;
- la situation familiale est non significative (52 % de célibataires contre 44 % de personnes mariées ou vivant en couple) ;

---

408 Origine des sources : tableaux de comptage des entrées par année et par musée, élaborés par le service accueil des publics de la direction des musées de Marseille, et enquête quantitative sur les publics du Mac et de la Vieille-Charité réalisée en 1994. En annexe n° 9 figurent tous les tableaux qui ont servi à l'analyse.

409 Les informations mobilisées sont issues de la presse locale, de l'observation et des entretiens.

410 Enquête réalisée pour la direction des musées de Marseille au Centre de la Vieille-Charité et au Mac.

411 *Op. cit.*

412 À noter que cette tranche d'âge est très étendue et aurait mérité d'être scindée en deux ou trois tranches supplémentaires, plus représentatives des différents âges de la vie.

- les visites se font plus largement accompagné d'amis ou de collègues (40 %), plus rarement seul (20 %) ;
- 62,5 % des visiteurs ont un diplôme d'études supérieures ;
- les professions se découpent comme suit : cadres et professions intellectuelles, 30 % ; étudiants, élèves, 30 % ; professions intermédiaires, 17,5 %.

La conclusion de cette enquête est la suivante : *« L'hypothèse selon laquelle la spécificité d'un site culturel engendre la singularité des publics ne semble pas probante »,* la morphologie observée pour les visiteurs des musées marseillais *« s'apparente à celle du groupe de "fort pratiquant" repéré par le département d'étude et de prospective du ministère de la Culture »*[413]*.* En revanche, cette enquête ne nous renseigne pas sur la fréquentation et l'évolution des visites, nous proposons dans les points qui suivent d'éclairer ces questions et peut-être d'apporter de nouveaux résultats. Mais avant d'entrer dans l'analyse des flux de visites, il nous semble nécessaire de faire le point sur la politique de diffusion engagée par la direction des musées de Marseille.

2. La politique muséale en direction des publics à Marseille

Avec la création en 1985, d'une direction des musées de Marseille, plusieurs éléments vont dans le sens d'une meilleure diffusion et favorisent la venue du public.

Dans un premier temps, ce sont l'organisation de l'espace et la valorisation du potentiel muséal qui sont privilégiées. De la restauration d'anciens bâtiments à la création de nouveaux lieux, les musées s'ouvrent littéralement aux publics, diversifient leurs propositions en matière d'expositions et optimisent leurs aménagements. Les musées se veulent accueillants et conviviaux afin d'attirer les Marseillais.

Dans un deuxième temps, ce sont la multiplication des expositions temporaires, la diversité des artistes présentés, et la mise en valeur de la scène artistique locale qui sont mises en avant.

Plus concrètement à partir de 1985, sous l'impulsion de G. Viatte, des actions de communication sont menées pour sensibiliser les publics, avec la mise à disposition d'outils de diffusion efficaces.

---

413 Enquête réalisée pour la direction des musées de Marseille, 1994, *op. cit.*

C'est tout d'abord le dépliant, qui répertorie les lieux, les collections, les informations pratiques. Véritable outil de communication, cette plaquette évolue avec B. Blistène vers le format carré (15 x 15 cm), qui la singularise et la distingue des traditionnels programmes. Ce programme est diffusé *via* le fichier de la direction des musées de Marseille, mais également déposé dans divers lieux culturels de la ville (la Fnac, office de la Culture, théâtres, 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.

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 : 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 systématise et le format se stabilise (22 x 30 cm). En 1990 B. 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, pour favoriser l'accès à l'art et pour séduire le public, sont menées : 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 (au travers de 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.

L'ensemble des outils et des actions que nous avons décrits, constitue le support de la politique muséale en direction des publics. Cet ensemble s'est enrichi et diversifié au cours des dix dernières années, et par conséquent semble pouvoir motiver un public plus large et entraîner un réel accroissement des visites. À l'aide des données fournies par la direction des musées de Marseille, nous proposons une analyse quantitative de la progression en matière de fréquentation, afin de mesurer l'impact de la politique muséale marseillaise de ces dix dernières années sur les flux de visites[414].

[414] Nous utilisons le terme « visite » et non celui de visiteurs, car dans les chiffres fournis par la direction des musées, rien ne nous permet de distinguer si les visiteurs viennent une ou plusieurs fois au(x) musée(s) ; une visite n'équivaut pas nécessairement à un visiteur.

3. La fréquentation des musées de Marseille de 1985 à 1997, pour une analyse globale

Dès 1985, les visites sont quantifiées, même s'il faut attendre 1989 pour que les données recueillies se diversifient et rendent compte des fluctuations mensuelles et de la fréquentation aux expositions temporaires[415]. En 1997, un pas de plus est franchi : outre les entrées payantes et non payantes, sont comptabilisées des visites qui jusqu'alors échappaient au comptage, c'est le cas par exemple avec l'organisation de *Musiques dans les musées,* qui attirent des amateurs de concerts dans l'enceinte des musées.

L'analyse est par conséquent beaucoup plus complète pour les années 1989 à 1997. Les tableaux fournis par la direction des musées de Marseille portent sur l'ensemble des musées de la ville[416]. L'objet de recherche qui motive ce travail sur les publics concerne les arts visuels, nous avons donc procédé à une sélection au sein de tous les musées proposés et avons retenu les musées qui touchent directement aux beaux-arts et aux arts visuels contemporains : le Centre de la Vieille-Charité, le musée Cantini, le musée des Beaux-Arts, le musée Grobet-Labadié, le Préau des Accoules, le musée de la Mode, le Mac[417].

---

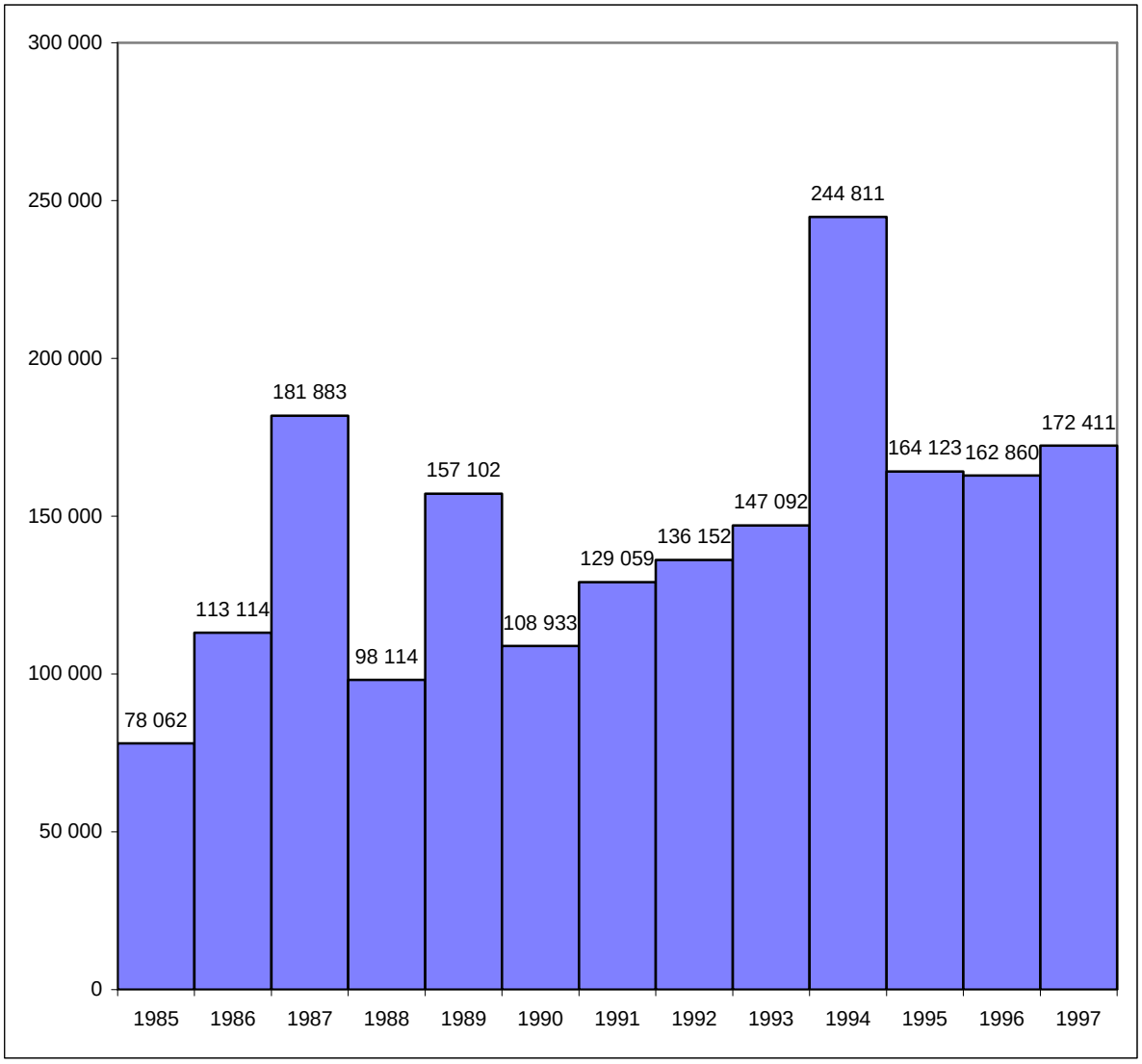
415 Au niveau national, c'est seulement en 1993 qu'est créé Muséostat, par la direction des musées de France, un dispositif statistique de collecte des données de fréquentation des musées de France, dépendant du ministère de la Culture.

416 Marseille compte treize musées : musée de la Vieille-Charité, musée Cantini, musée des Beaux-Arts, musée Grobet-Labadié, musée d'Histoire, musée du Vieux Marseille, musée des Docks romains, Galerie des Transports, Préau des Accoules, musée de la Mode, Galeries contemporaine des musées de Marseille (Mac), musée de la Faïence, Mémorial.

417 En annexe n° 4 chacun des musées est brièvement décrit.

(1) 1985-1997 : une augmentation des flux de visites

Graphique 9 : évolution de la fréquentation de 1985 à 1997 sur l'ensemble des musées sélectionnés



Si la fréquentation des musées marseillais a connu au cours des douze dernières années des fluctuations, ce que l'on retient de ce graphique c'est la croissance du nombre des visites sur l'ensemble de la période, où ce nombre a plus que doublé. Pour mieux comprendre l'évolution, il nous faut revenir sur quelques moments marquants de l'histoire récente de la scène artistique, qui expliquent en partie les fluctuations.

La période 1985-1997 est marquée par la création de nouveaux lieux :

- en 1991, c'est le Préau des Accoules (premier musée consacré aux enfants).
- en 1993-1994, c'est l'ouverture de deux musées : le musée de la Mode et le Mac. Le Mac relaie le musée Cantini pour les expositions contemporaines, ce dernier renforçant ainsi son statut de musée d'Art moderne. Le musée de la Mode promeut le vêtement au rang d'œuvre et l'intègre dans l'ensemble des œuvres qui constituent les arts visuels.

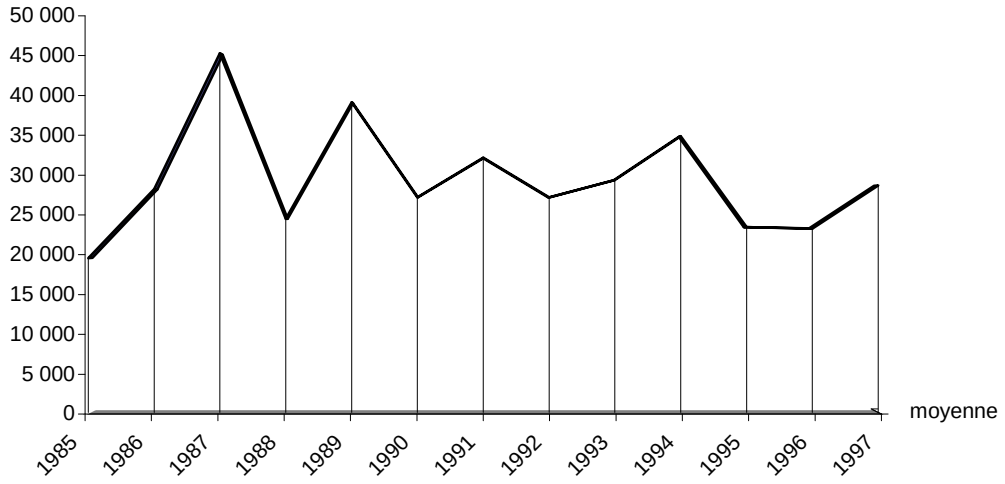
La période est également marquée par des innovations structurelles et institutionnelles. On peut définir trois périodes de changements : la première, 1985-1991, correspond à la mise en place de nouvelles structures institutionnelles et à l'élaboration de nouveaux projets ; la deuxième, 1991-1994, est marquée par la réalisation et la concrétisation de certains des projets, dont la création des nouveaux musées ; enfin, 1995-1997 est une période charnière : le potentiel muséal marseillais s'est enrichi et diversifié, il offre aux visiteurs toutes les tendances et formes de la création contemporaine. Ces changements ont créé une dynamique permettant une croissance du nombre des visites. Plus précisément, nous pouvons observer que la première période est marquée par deux pics importants, le premier en 1987, le second en 1989 ; la deuxième période ne montre pas de hausse significative, malgré l'ouverture du Préau des Accoules ; en revanche, l'ouverture du musée de la Mode et du Mac constitue un facteur déterminant pour les flux de visites, et l'année 1994 bat des records de fréquentation ; la troisième période correspond à une phase de stabilisation, les flux de visites se stabilisent autour de 160 à 170 000 visites par an.

(2) Une augmentation relative

Sur l'ensemble de cette période et en mettant entre parenthèses les pics des années 1987, 1989 et 1994, on observe une croissance régulière et uniforme entre 1985 et 1997, on constate que les chiffres ont plus que doublé. Ce résultat ne peut être interprété comme un succès à part entière du fait que les flux de visites ne portent pas sur le même corpus de lieux en 1985 et en 1997.

Pour mesurer la croissance réelle et l'impact de l'ouverture des nouveaux musées, nous proposons pour chaque année de calculer une moyenne du nombre de visites par musée[418].

Graphique 10 : moyenne des visites réparties sur le nombre de musées



A la lecture du graphique, le constat est clair : la moyenne de visites par musée n'augmente pas autant qu'il n'y paraissait sur l'ensemble de la période – on passe de 19 515 à 28 735 visites. L'ouverture des trois musées participe directement à l'augmentation des flux de visites (les moyennes de 1991 et 1994 le montrent) ; en revanche, ce n'est pas le facteur le plus influent (les moyennes de 1987 et 1989 sont plus importantes, alors qu'il n'y a pas de création de musée). Deuxième remarque, le nombre des visites avec ce calcul n'a pas doublé comme le montraient les chiffres globaux, mais augmenté d'environ un tiers.

---

[418] Calcul : total de visites de l'année / nombre de musées, le tableau figure en annexe n° 9.

L'ensemble de la période considérée n'est pas homogène et uniforme, s'il y a augmentation, nous avons vu que les causes en sont multiples, l'analyse plus détaillée des pics de croissance et des lieux fait apparaître d'autres résultats.

(3) Les années marquantes

Trois années (1987, 1989, 1994) se démarquent et constituent des moments forts dans la fréquentation des musées. Comment expliquer ces pics de croissance ? Quels événements sont susceptibles d'influer sur les flux de visites ? Nous reprenons l'analyse plus en détail pour comprendre les évolutions.

L'année 1987 marque le premier pic important de la période : la barre des 180 000 visites est franchie. Il nous faut remonter en amont pour expliquer cette croissance. Deux années auparavant, en 1985, les musées de Marseille se sont dotés d'une structure fédératrice : la direction des musées. L'accroissement est donc dans un premier temps consécutif à la création de cette institution, dont l'objectif est de servir les intérêts des musées et de concrétiser une politique de diffusion et de communication. G. Viatte met en place très rapidement de nouveaux modes de fonctionnement – plus efficaces – pour les musées marseillais. On peut aussi expliquer cette croissance en rappelant que de nouveaux outils sont proposés, des actions menées ; les répercussions sur les flux de visites sont ici directement observables.

En 1986, des innovations viennent s'ajouter : la création d'un poste de chargé de mission à la culture auprès du maire, poste affecté à D. Wallon. Enfin, l'année 1987 voit la création du service accueil des publics au sein de la direction des musées : les publics sont dès lors véritablement pris en compte et considérés comme des acteurs à part entière sur la scène artistique[419].

La forte progression des visites pour l'année 1987 s'explique donc essentiellement par des événements politiques et institutionnels, et par de nouvelles orientations en matière d'exposition : optimisation de l'accueil ; expositions de Marseillais à Paris, comme par exemple : « Coup de mistral », au Cnap. Marseille s'ouvre sur l'extérieur et, par voie de conséquence,

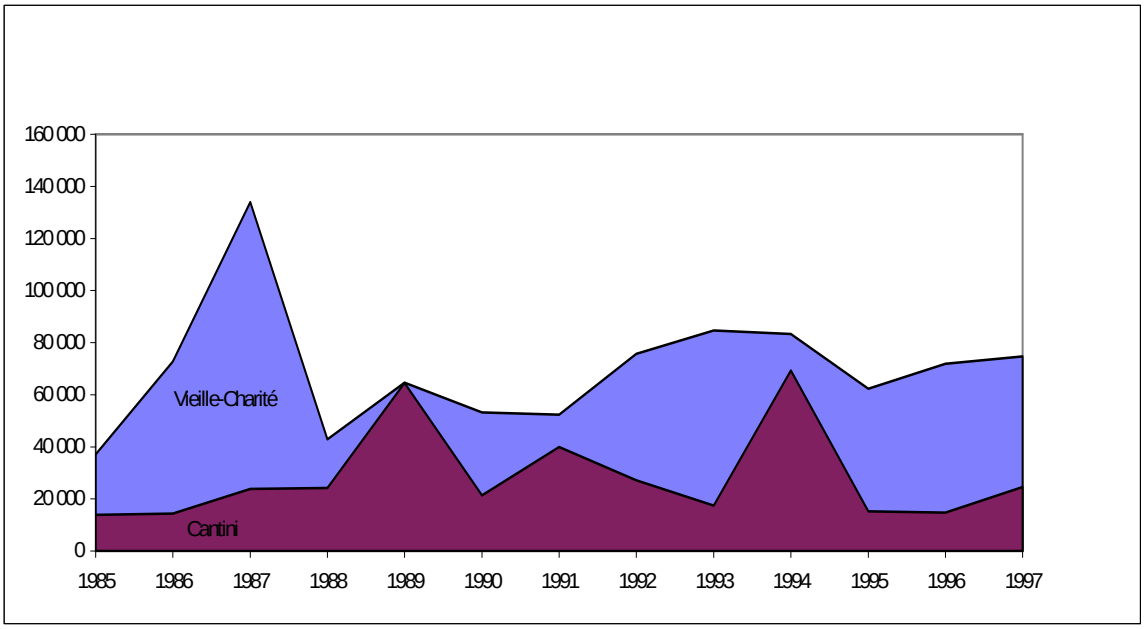
---

[419] Nous ne disposons pas de la répartition mensuelle des fréquentations pour l'année 1987, nous ne pouvons donc savoir si l'accroissement du nombre des visites est directement lié aux créations de 1987, ou si cet accroissement est l'aboutissement du travail de structuration des deux années précédentes, hypothèse que nous privilégions.

l'extérieur et plus particulièrement Paris reconnaît la scène marseillaise. Cette entrée des lieux d'expositions marseillais sur la scène artistique parisienne, s'explique par la personnalité du directeur, G. Viatte, grâce à qui la ville rompt avec une image stéréotypée de désert culturel et s'affranchit du discours sur Marseille « la mal-aimée ».

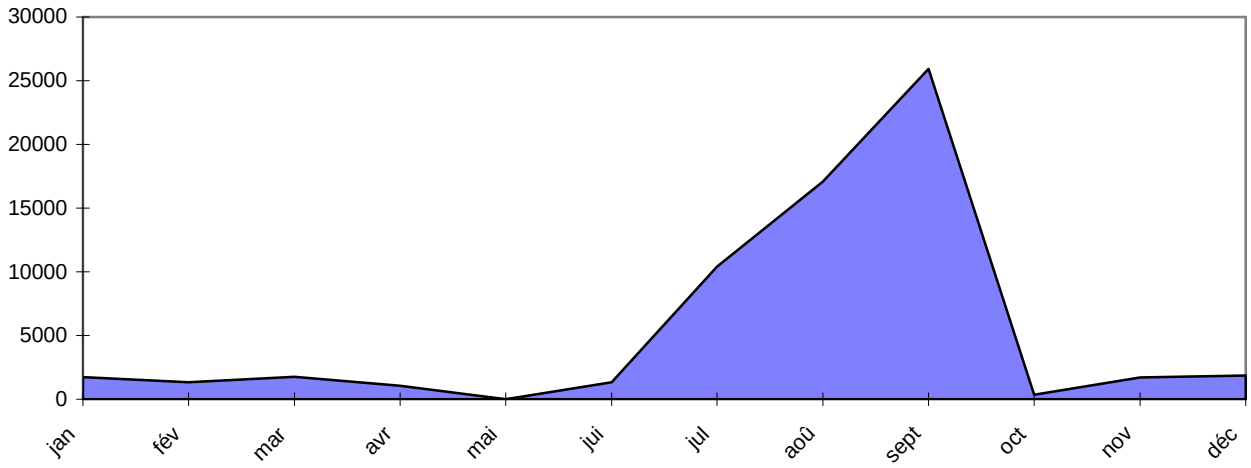
En 1989, la barre des 150 000 visites est franchie. La croissance tient essentiellement à l'affluence au musée Cantini, qui par la même occasion « rattrape » la Vieille-Charité.

Graphique 11 : comparaison des flux de visites entre le Centre de la Vieille-Charité et le musée Cantini



Ici ce ne sont donc plus des événements politiques et institutionnels qui expliquent ces chiffres mais une exposition : celle de Edward Hopper. L'affluence sur toute la durée de l'exposition (de juin à septembre) représente plus de 50 000 visites, soit environ 35 % de l'ensemble des visites de l'année sur la sélection de musées. L'explosion du nombre des visites a lieu en septembre (plus de 25 000), et est probablement due à la médiatisation formelle (presse) et informelle (bouche à oreille) de cette exposition.

Graphique 12 : répartition mensuelle des visites au musée Cantini en 1989



Les résultats de 1987 et 1989 sont prometteurs. En croisant deux exigences : qualité de la diffusion et de la communication ; qualité et diversité des expositions, les musées de Marseille enregistrent une hausse réelle de leur fréquentation.

L'année 1994 débute avec l'ouverture d'un nouveau musée, le musée de la Mode, et se poursuit avec celle du Mac en mai. C'est l'année record en matière d'affluence du public, la barre des 250 000 visites est presque atteinte. Cette forte croissance des visites s'explique par la conjugaison de plusieurs facteurs : comme en 1987, l'aspect structurel joue un rôle majeur, et la création de deux musées, en élargissant le potentiel de lieux à visiter, permet une croissance des flux de visites ; ensuite, comme en 1989, une exposition se démarque et attire les foules : « L'Estaque, naissance du paysage moderne » (cette exposition totalise 62 291 visites, soit près de 25 % de l'ensemble des visites de l'année sur la sélection de musées). L'ensemble des visites du Mac et du musée de la Mode représente respectivement 8 % et 11 % de l'ensemble des visites sur l'année (proportion à pondérer du fait de l'ouverture du Mac au mois de mai, les flux portant donc sur huit mois et non douze. À taux de visite égal, si le Mac avait été ouvert douze mois, la part de ses visites sur l'ensemble des visites aurait été de 12 %).

La période se termine par trois années plus régulières, les flux de visites oscillant entre 160 000 et 170 000 visites par an. La progression est peu importante mais continue. L'année 1996 marque un léger recul, malgré la belle

performance de l'exposition « Arman et l'art africain » à la Vieille-Charité (43 746 visites).

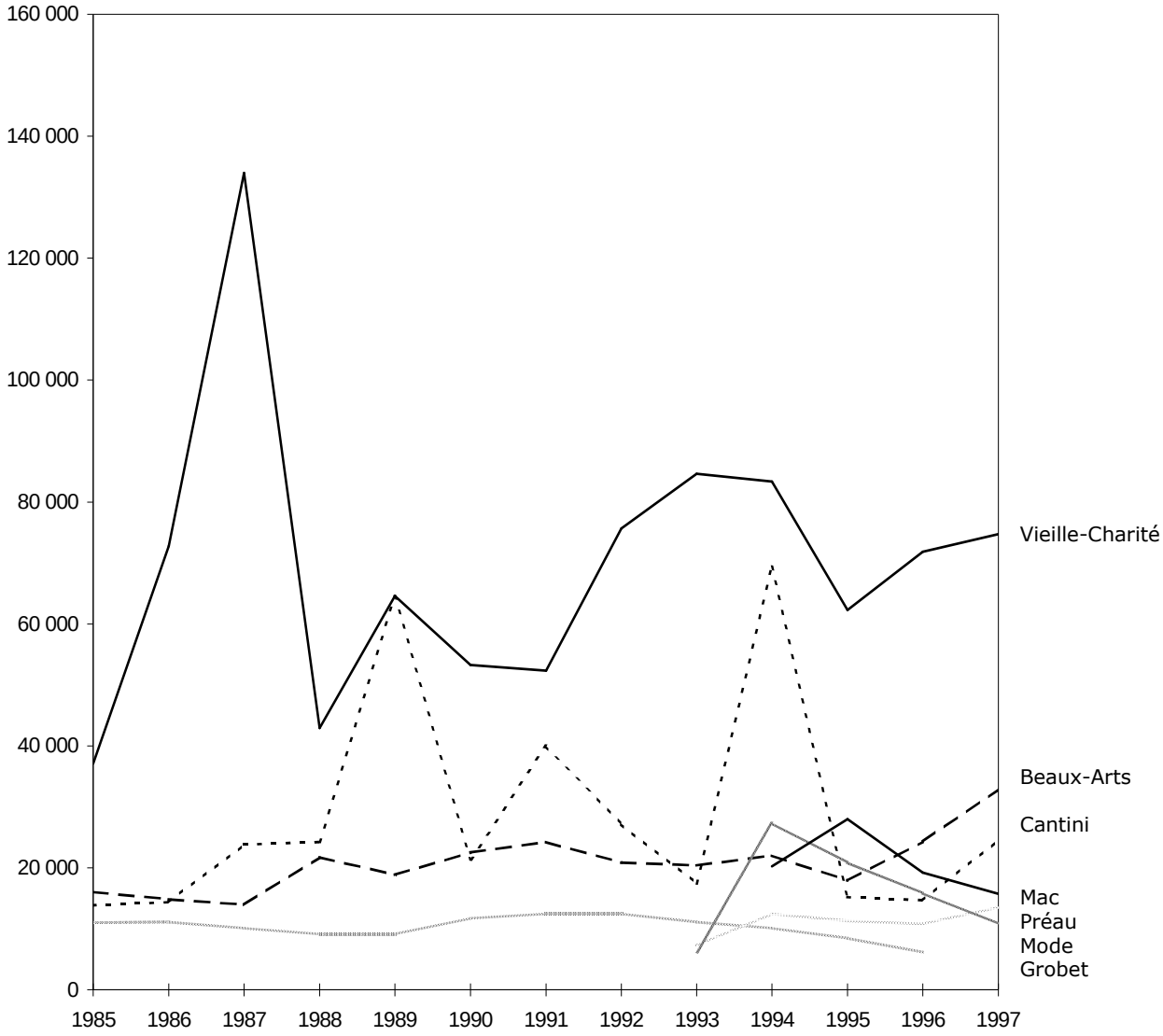
La période 1985-1997 est, en ce qui concerne la fréquentation globale des musées, le reflet des événements qui la jalonnent. L'affluence des publics est directement liée au contexte. La politique mise en place par G. Viatte, et reprise par ses successeurs, a pour principal effet une consolidation du public des musées. Les flux de visites augmentent d'une manière proportionnelle, au fur et à mesure que le potentiel de lieux d'exposition augmente, et que de nouvelles structures permettent une meilleure diffusion et communication.

4. La fréquentation des musées de Marseille de 1985 à 1997, pour une analyse différenciée

(1) Les visites selon les musées

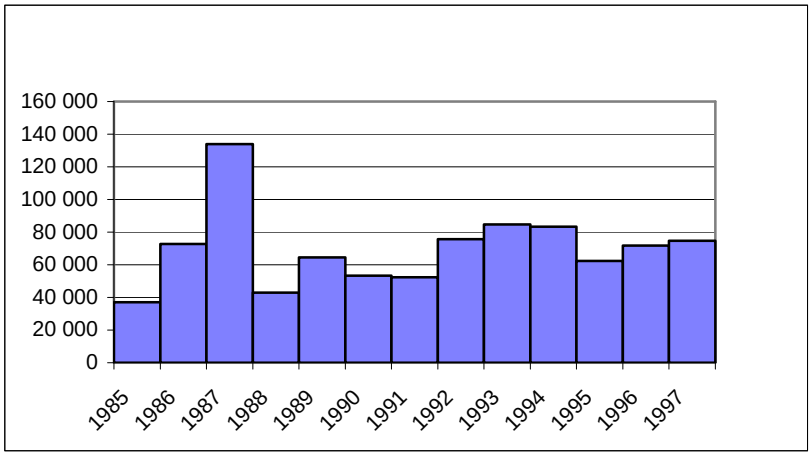
Pour affiner notre étude, dans le point précédent, nous avons construit une moyenne des visites par année et par musée : cette moyenne oscillait entre 20 000 et 45 000 visites. Mais cette moyenne n'a rien à voir avec la réalité et si la Vieille-Charité ou le musée Cantini drainent à l'occasion de grandes expositions un public très nombreux, il n'en va pas de même pour le Préau des Accoules qui comptabilise dans le meilleur des cas 15 000 visites ou le musée Grobet-Labadié qui ne dépasse jamais les 12 500 visites. Mais, là encore, il est nécessaire d'entrer dans le détail et de montrer comment chaque musée évolue sur l'ensemble de la période.

Graphique 13 : évolution des flux de visites pour chaque musée sur l'ensemble de la période



– Le Centre de la Vieille-Charité

Graphique 14 : évolution des flux de visites pour le Centre de la Vieille-Charité

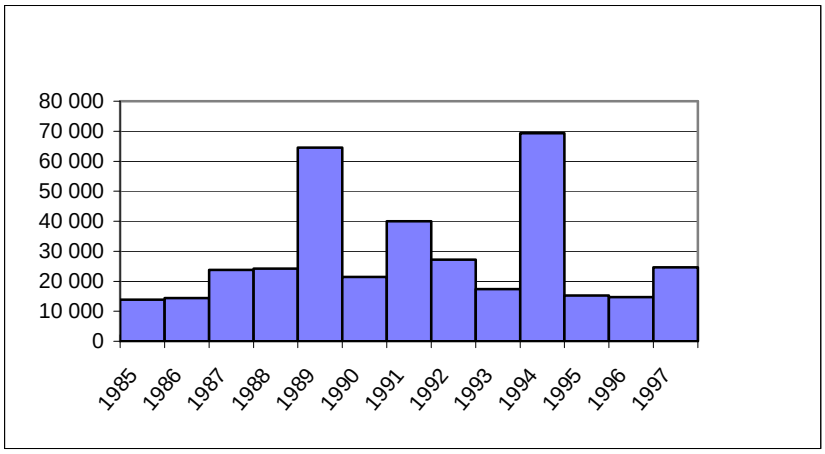


C'est sur l'ensemble de la période le musée le plus fréquenté : on passe de 37 129 visites en 1985 à 74 707 en 1997. Le public de la Vieille-Charité a presque doublé en douze ans. L'année déterminante est 1987. Le nombre de visites atteint 133 985, soit plus de visites pour ce seul musée, en une année, que pour l'ensemble des musées, pour certaines années.

La courbe sur l'ensemble de la période alterne les périodes de croissance (de 1985 à 1987, de 1991 à 1994), et des périodes de creux, notamment en 1988. La Vieille-Charité est de tous les musées celui qui attire le plus, notamment par son architecture et sa situation dans la ville. Il faut ajouter la convivialité du lieu (grâce à une librairie, un restaurant/café) et la diversité des structures que le centre héberge (Centre international de poésie Marseille, École des hautes études en sciences sociales). De plus, la volonté politique de réhabilitation du Panier, voué à devenir un quartier culturel, va dans ce sens et inscrit ce musée dans le parcours artistique et touristique de la ville.

– Le musée Cantini

Graphique 15 : évolution des flux de visites pour le musée Cantini



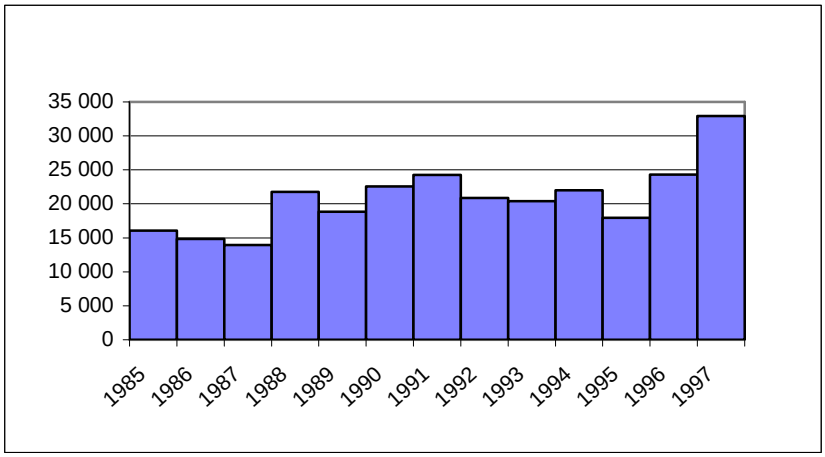
Pour ce musée, en prenant les bornes 1985 et 1997, on observe une hausse : on passe de 13 849 à 24610. Le musée Cantini se caractérise par des flux de visites irréguliers, avec des pics certaines années : en 1989 ; dans une moindre mesure en 1991 ; et surtout en 1994. Ces trois années correspondent respectivement aux expositions Hopper, Picasso, « L'Estaque »[420]. Le pic de 1989 est important pour le musée Cantini, qui « rattrape » la Vieille-Charité. Le pic de 1994 est le plus élevé, la barre des 80 000 visites est atteinte, principalement grâce à l'exposition sur l'Estaque qui représente à elle seule plus de 25 % de la fréquentation totale pour l'année, et sur la sélection de musées.

A noter que la spectaculaire baisse observée en 1995 coïncide avec l'ouverture du Mac. Dès lors, Cantini et le Mac se partagent les périodes artistiques, « moderne » pour Cantini, « contemporaine » pour le Mac.

[420] Environ 55 000 visites pour Hopper (calcul fait à partir de la fréquentation mensuelle pour la période de l'exposition) ; environ 25 000 visites pour Picasso et plus de 60 000 visites pour « L'Estaque » (chiffres fournis par la direction des musées de Marseille).

– Le musée des Beaux-Arts

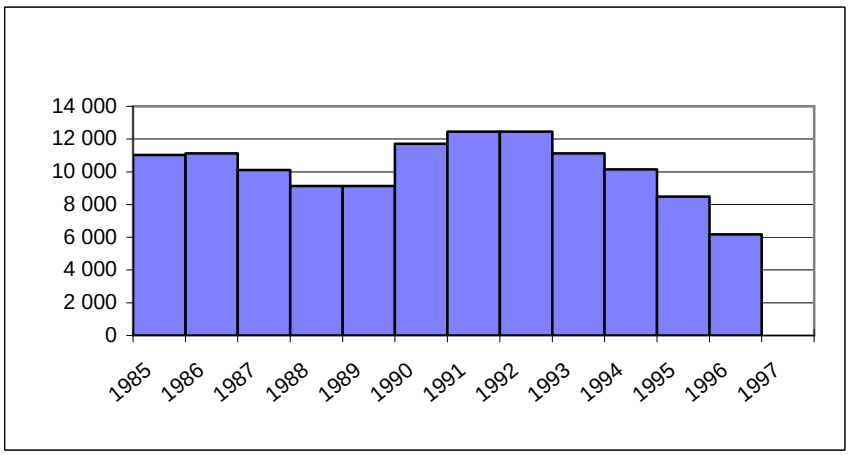
Graphique 16 : évolution des flux de visites pour le musée des Beaux-Arts



La fréquentation double sur l'ensemble de la période et passe de 15 000 à plus de 30 000 visites. Sur l'ensemble, la fréquentation est assez homogène et croît régulièrement, pour, en fin de période, augmenter de manière plus marquée et prendre l'avantage sur le musée Cantini (de 1995 à 1997).

– Le musée Grobet-Labadié

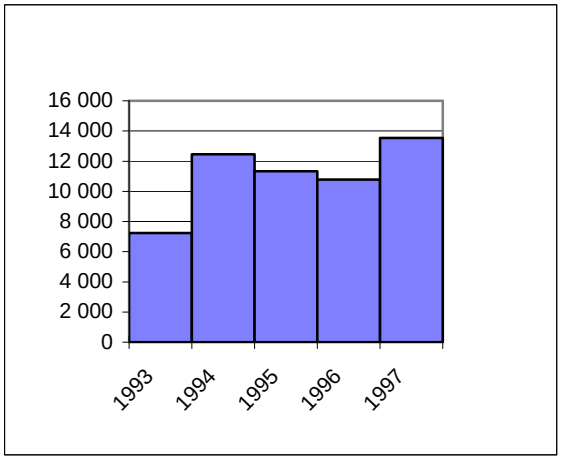
Graphique 17 : évolution des flux de visites pour le musée Grobet-Labadié



Sur l'ensemble de la période, en prenant les bornes 1985 et 1997, c'est le seul musée en régression, on passe 11 027 visites en 1985 à 6 177 en 1996 (le musée est fermé à partir d'octobre 1996). Cela s'explique en partie par la réorganisation de la collection et le transfert d'une partie des œuvres. Le musée est fermé en 1997 et rouvert en 1998.

– Le Préau des Accoules

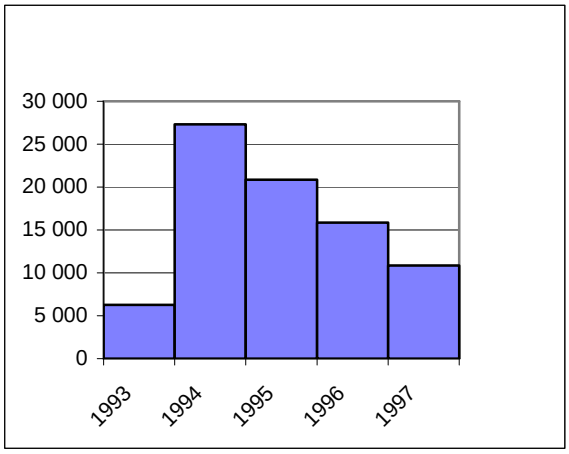
Graphique 18 : évolution des flux de visites pour le Préau des Accoules



Il ne nous est pas possible de procéder à une analyse détaillée, car le musée ouvre en 1991 et nous ne possédons les chiffres qu'à partir de 1993. La fréquentation s'apparente à celle du musée Grobet-Labadié en termes quantitatifs, mais la répartition est beaucoup plus irrégulière et se fait en fonction des expositions. Certaines sont marquées par une grande affluence, notamment les expositions de 1994 : « Palette des merveilles » et « Hopis, une histoire d'Indiens Pueblo » (respectivement 6 079 et 5 472 visites). La période est marquée par une hausse, le musée bénéficiant d'une reconnaissance et comblant un secteur jusque-là mal exploité : l'initiation à l'art contemporain chez les plus jeunes. Nous comparons ces chiffres à ceux observés pour le musée Grobet-Labadié, mais il est à noter que par sa nature, et par le public ciblé (les enfants), les chiffres observés ont une autre valeur et sont révélateurs d'une fréquentation appréciable. À signaler aussi que le Préau des Accoules est le seul musée gratuit pour tous.

– Le musée de la Mode

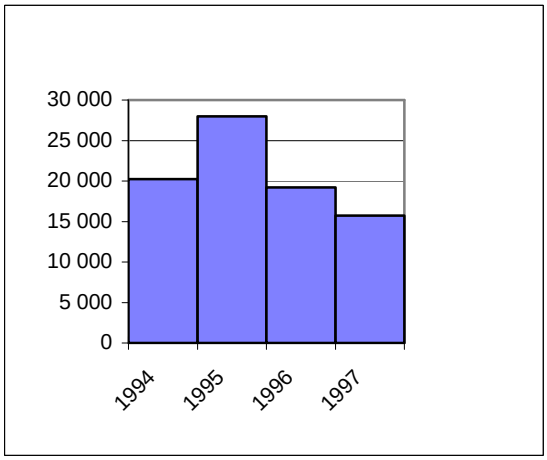
Graphique 19 : évolution des flux de visites pour le musée de la Mode



Le musée ouvre en décembre 1993. Son ouverture récente ne nous permet pas de faire une analyse sur un long terme, toutefois le constat est fort : la fréquentation du musée ne cesse de décroître. La baisse de 1995 marque la fin de l'effet de nouveauté, mais 1996 et 1997 confirment cette baisse. L'organisation d'expositions avec le Mac ou d'expositions médiatiques comme celle sur Andy Warhol, sera peut-être l'occasion d'attirer de plus nombreuses visites.

– Le Mac

Graphique 20 : évolution des flux de visites pour le Mac



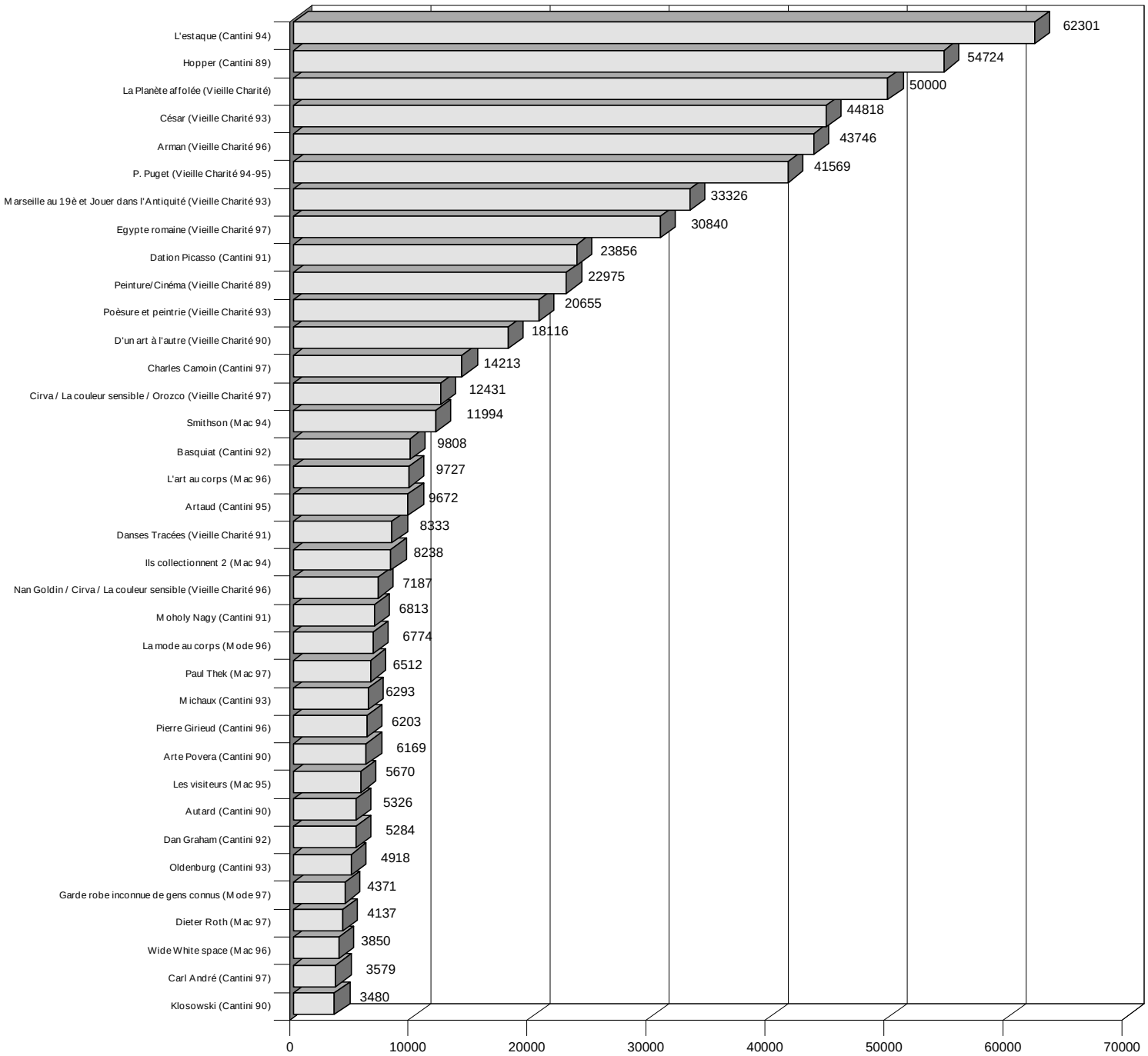
Compte tenu de l'impact médiatique suscité par l'ouverture du musée d'Art contemporain de Marseille, les chiffres enregistrés pour 1994 (20 000 visites) semblent faibles. L'année 1995 laissait entrevoir une hausse qui ne se poursuit pas, puisque 1996 et 1997 marquent une baisse de fréquentation. En 1995, la hausse s'explique en partie par une exposition qui a fait parler d'elle et notamment dans la presse nationale : « L'art au corps » (presque 10 000 visites). Mais si le résultat est positif pour le musée, sur le plan national et même sur le plan local, cette exposition n'a pas attiré les foules, en comparaison d'expositions comme celle de Hopper ou Picasso.

La fréquentation des différents musées les variations observées nous éclairent sur la pratique des visiteurs : deux musées se distinguent, Cantini et le Centre de la Vieille-Charité, et trois critères jouent sur les visites et engendrent une hausse de fréquentation :

- l'histoire et la mémoire du lieu (Cantini existe depuis les années 50, et le Centre de la Vieille-Charité est un ancien hospice, construit par Pierre Puget, qui, outre le fait de proposer des expositions, est un monument historique) ;
- la création et la réhabilitation de nouveaux lieux, qui mettent l'accent sur la convivialité ;
- les expositions médiatiques et/ou populaires (sur des artistes majeurs ou sur des thèmes qui touchent les Marseillais).

(2) Les expositions et leur fréquentation

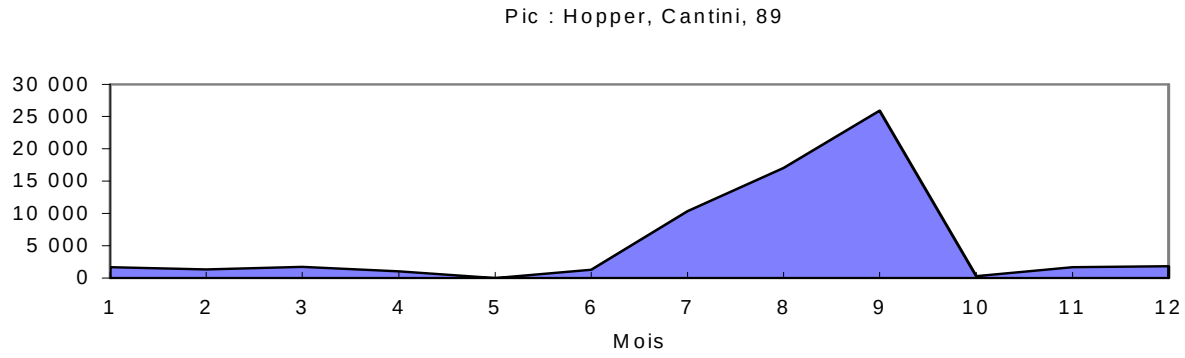
Graphique 21 : flux de visites selon les expositions (sélection)

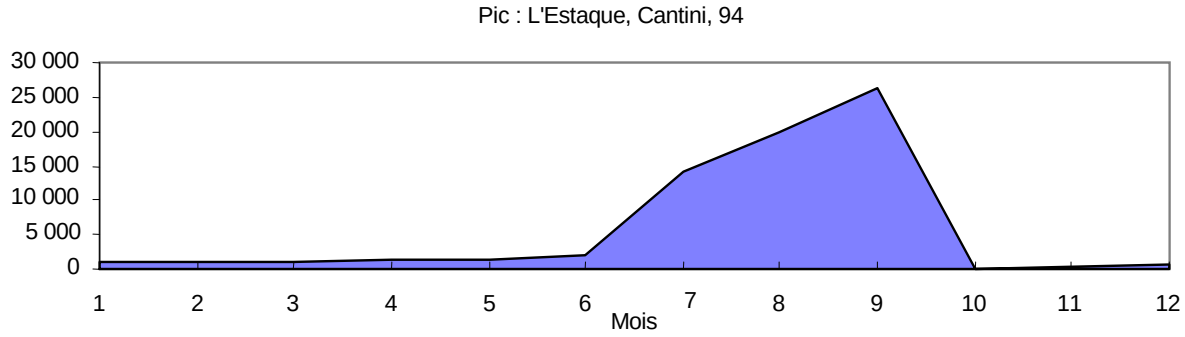


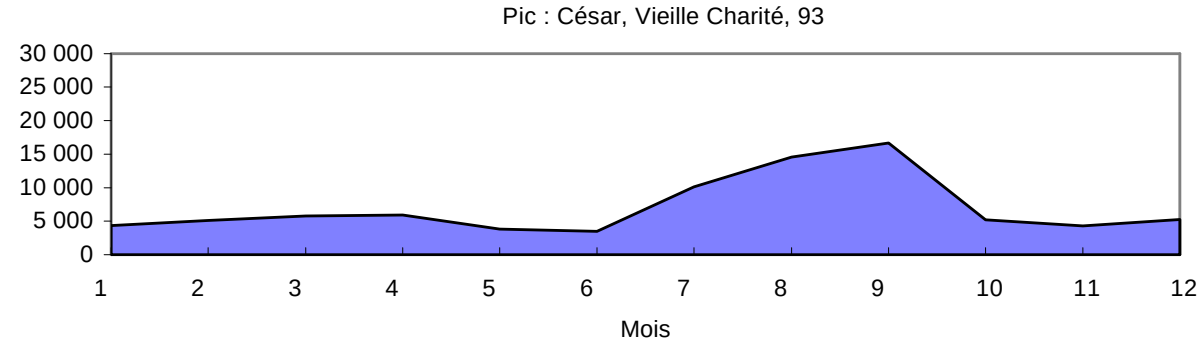
Ce qui incite le public à se déplacer, c'est, dans un premier temps, la publicité qui est faite autour de l'exposition (affichage, conférence de presse, cartons d'invitation) ; dans un second temps, c'est l'impact médiatique (ce qu'en dit la presse) et le bouche à oreille (ce qu'en disent les visiteurs).

Les expositions les plus fréquentées le montrent : le nombre des visites présente une courbe ascendante, à son apogée en fin d'exposition.

Graphique 22, 23, 24 : *les expositions marquantes*







Il semble que certaines expositions bénéficient, en plus de la diffusion médiatique habituelle, d'une reconnaissance par les Marseillais, et la diffusion

informelle est alors d'une efficacité non négligeable. Hypothèse confirmée par la croissance systématique de la fréquentation en fin d'exposition. De plus, ces résultats montrent que lorsque l'artiste, le courant artistique ou le thème de l'exposition sont porteurs, les visites sont conséquentes. La mise en valeur de Marseille, au travers d'expositions d'artistes reconnus et de renommée internationale (Hopper, Picasso), au travers d'expositions qui jouent sur l'identité locale (César, « L'Estaque »), au travers d'expositions originales (« La Planète affolée », « Peinture/Cinéma »), est une démarche efficace qui permet une réelle augmentation des visites.

(3) Les variations saisonnières

Les expositions n'expliquent pas à elles seules les variations. Sur l'ensemble de la période, on note que la période la plus favorable, celle où les flux de visites augmentent pour atteindre un point culminant, correspond très souvent au mois de septembre (observation faite pour : 1989, 1993, 1994, 1995, 1996)[421]. Ce phénomène est contraire aux observations faites par *Muséostat*[422], pour qui *« les seuls mois de juillet et août concentrent en moyenne près du quart des entrées annuelles »* pour leur sélection de musées. Marseille se démarque, juillet et août n'enregistrent jamais les flux de visites les plus importants[423]. Les affluences sont automnales et, pour l'essentiel, liées à des grandes expositions.

Par ailleurs, l'affluence prend des formes différentes selon les musées et dépend fortement de leur « stratégie » d'exposition. La Vieille-Charité, se caractérise par une forte affluence aux mois de janvier et décembre, derniers mois des grandes expositions, alors que Cantini se distingue par de plus fortes fréquentations en fin d'été. À noter que pour Cantini l'augmentation est souvent

---

421 C'est seulement en 1989 que la fréquentation des musées est détaillée mensuellement. Il est possible que les années antérieures montrent la même tendance.

422 « Soleil et vacances dynamisent les musées », *Muséostat*, n° 3, octobre 1995. La comparaison avec les chiffres de *Muséostat* peut être discutée, les chiffres portant sur un panel de musées différent. Les chiffres proposés par ce dispositif représentent une moyenne et nous intéressent à ce titre, la question en filigrane étant : comment la fréquentation des musées de Marseille évolue-t-elle par rapport à cette moyenne ?

423 Les chiffres liés au tourisme ont atteint des records cet été (1999) et augurent peut-être d'une croissance de la fréquentation estivale des musées de Marseille.

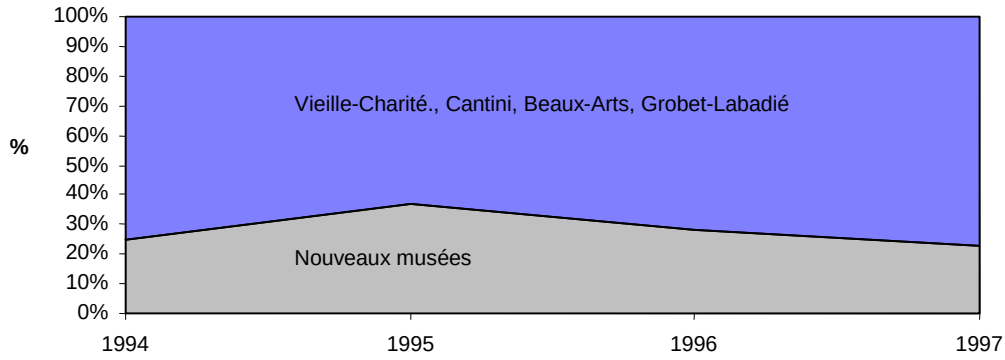
progressive entre le premier mois de l'exposition, où la fréquentation est moyenne, et le dernier mois, apogée de l'affluence. La fréquentation des expositions importantes au musée Cantini va toujours *crescendo* de mois en mois sauf pour une exposition, celle d'Autard l'été 1990.

La Vieille-Charité et le musée Cantini voient leur fréquentation s'alterner, et lorsque l'un des musée est fortement visité, c'est au détriment de l'autre. La fin de la période est représentative de cette alternance.

(4) L'impact des nouveaux musées

Si nous ne pouvons affirmer, par manque de données qualitatives, que les nouveaux musées font émerger de nouveaux publics, nous pouvons toutefois constater que la part des visites générée par ces nouveaux musées représente plus du quart de l'ensemble des visites annuelles.

Graphique 25 : part des visites des nouveaux musées sur l'ensemble des visites



En revanche, si l'on entre dans le détail, le Mac se distingue des deux autres nouveaux musées et représente une part plus importante des visites, notamment en 1995 et 1996. Les visites du Mac représentent respectivement 17 et 12 % de l'ensemble des visites tous musées confondus, contre moins de 7 % pour le Préau des Accoules et le musée de la Mode.

(5) Les rendez-vous manqués

Quelques expositions, en revanche, font figure de rendez-vous manqués. Nous avons notamment retenu l'échec d'expositions d'artistes contemporains, de renommée internationale et médiatisés, comme Carl André au musée Cantini (3 579 entrées), comme Dan Graham au Mac (5 284 entrées), comme Dieter Roth au Mac (4137 entrées), comme Nan Goldin à la Vieille-Charité (7 187

entrées[424]) ou encore l'exposition d'Arte Povera (6 169 entrées) ; ces échecs concernent aussi des artistes locaux comme Georges Autard (5 326 entrées) ou Pierre Girieud (6203), tous deux exposés à Cantini.

Nous pouvons aussi inclure à cette catégorie les expositions à thème organisées et labellisées par la ville de Marseille. Si certaines affichent une fréquentation assez importante (22 975 visites enregistrées pour « Peinture/Cinéma/Peinture »), d'autres apparaissent comme des échecs (6 675 visites pour « Danses tracées »). La fréquentation semble bien en dessous des moyens investis et de la médiatisation faite autour de ces événements.

(6) Les Journées du patrimoine

Parmi les points de repère, il nous a semblé important que les Journées du patrimoine apparaissent. Le tableau ci-dessous propose un récapitulatif de la part des visites effectuées dans le cadre de cette manifestation, rapportée à l'ensemble des visites enregistrées pour le mois de septembre (cette manifestation a systématiquement lieu en septembre pour les années que nous avons étudiées).

Tableau 1 : part des visites effectuées au cours des Journées du patrimoine sur l'ensemble des visites du mois en cours

Chiffre en %	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
Accoules			**100**		**86**	**91**	**84**
Grobet-Labadié	**52**	**64**		**70**	**61**		
Beaux-arts	50	45	**70**	**64**	**69**	**69**	**66**
Mac				38	24	28	44
Cantini	35		26	13	37	37	48
Vieille-Charité	27	21	14		36	37	50

Les données fournies par la direction des musées étant incomplètes, nous n'avons pu effectuer le calcul de manière systématique. Lorsque la part de visites effectuée dans le cadre des Journées du patrimoine est supérieure à 50 %, le taux apparaît en gras. Le tableau se lit comme suit (se référer à la case grisée) : au mois de septembre 1993, 26 % des visites effectuées au musée Cantini ont eu lieu pendant les Journées du patrimoine.

[424] De plus, ce chiffre renvoie à trois expositions simultanées : « Cirva, le verre, dix ans de création », « La couleur sensible » et Nan Goldin.

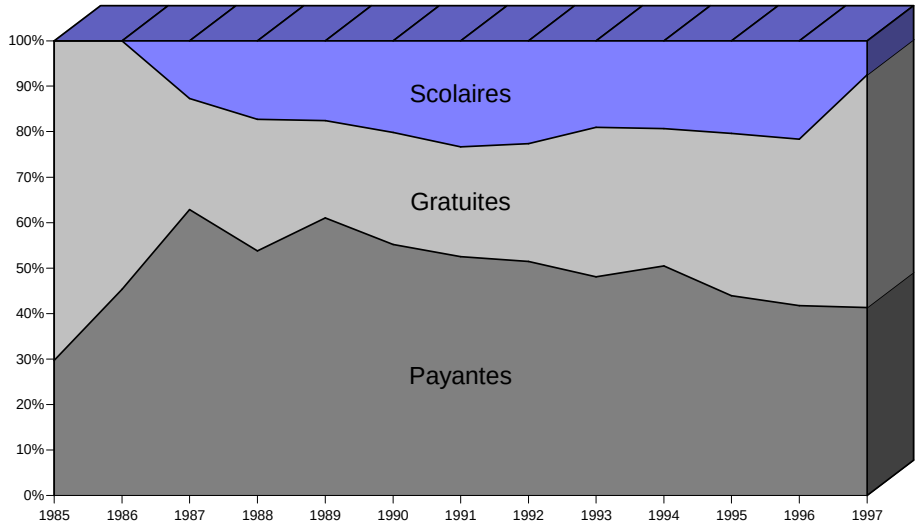
A la lecture du tableau, il apparaît clairement que les Journées du patrimoine influencent surtout les visites vers les « petits » musées « non contemporains ». Ces musées sont, par ailleurs, ceux qui génèrent une affluence moindre tout au long de l'année. Cette manifestation constitue par conséquent une occasion de se tourner vers des lieux moins connus et de moins grande envergure. La médiatisation autour de ces journées est efficace et génère de nombreuses visites.

Toutefois, sur la fin de la période, en 1997, la Vieille-Charité et le musée Cantini enregistrent une affluence supérieure aux années précédentes, qui s'explique par une plus grande médiatisation de ces journées (via la presse, la radio et la télévision) et une reconnaissance plus large de l'événement.

5. Pour une autre lecture des résultats : Marseille se démarque

Tous les chiffres que nous avons avancés jusqu'ici ne nous ont pas donné d'informations sur le public et sur ses spécificités. L'indicateur que nous pouvons introduire, afin de compléter les résultats ci-dessus, et peut-être de les pondérer, concerne le type de la visite. À partir des résultats fournis par la direction des musées de Marseille, nous distinguons trois types de visites : les visites payantes ; les visites gratuites (chômeurs, étudiants en beaux-arts, visites de plus de 65 ans, personnels des musées) ; les visites de publics scolaires. Le graphique qui suit permet de visualiser la répartition de ces différents types d'entrées sur l'ensemble de la période.

Graphique 26 : répartition des différents types d'entrées



On voit qu'au cours de la période, la répartition des entrées évolue et affiche une baisse significative des entrées de type « scolaire » en 1996, baisse que l'on peut mettre en relation avec la mise en place du plan Vigipirate.

Pour l'ensemble de la période, nous obtenons les résultats suivants de 1987 à 1997 :

- les entrées payantes sont en régression ;
- les entrées gratuites augmentent régulièrement à partir de 1989, ce qui laisse supposer une croissance des publics de chômeurs et/ou étudiants des beaux-arts et/ou personnes âgées ;
- les visites scolaires, qui sont comptabilisées à partir de 1987, sont relativement stables, sauf en début et fin de période.

Malgré les efforts réalisés et la mise en place d'actions concrètes à destination des publics, Marseille se démarque par les faibles proportion et croissance des visites de type scolaire. Ces visites représentent au mieux 23 % de l'ensemble des visites (en 1991 et 1992), et au pire 7 % (en 1997). Or, *Muséostat* note que d'une manière générale, *« ces visites constituent une fraction appréciable des entrées (entre le quart et le tiers en moyenne)*[425] » pour l'ensemble des musées constituants son panel. Nous rappelons ici que nous utilisons les chiffres de *Muséostat* comme un point de repère pour mesurer les

[425] « Un public plus nombreux », *Muséostat*, *Synthèses*, n° 3, octobre 1995.

fluctuations de la fréquentation marseillaise. Il est évident que nos chiffres et ceux de *Muséostat* ne portent pas sur les mêmes corpus. Ce qui retient notre attention, ce sont seulement les tendances générales (croissance ou baisse) et non les chiffres eux-mêmes.

La ville de Marseille est connue pour être une ville « pas comme les autres », qui se singularise et se démarque – cet état de fait constituant selon les moments une « tare » ou un atout. En ce qui concerne la fréquentation des musées, il semble que Marseille suive cette voie. En 1994, *Muséostat* observe une régression de la fréquentation des musées en Ile-de-France et une stagnation dans les musées de province[426], Marseille se distingue et se singularise en affichant pour 1994 des taux records de fréquentation.

En 1997, *« les musées de province voient leur fréquentation d'ensemble rester encore légèrement orientée à la baisse (- 2 %)*[427]*»* ; Marseille se distingue encore, en marquant une progression.

F. Granon rapporte que *« si l'on prend comme point de départ l'année 90, la fréquentation des musées français n'a cessé de décroître depuis cinq ans, perdant plus de 10 % sur cette période*[428] *»*. À Marseille, le constat est encore inverse : sur la même période, le nombre de visites augmente.

Toutefois, ces particularités ne doivent pas masquer la réalité. La fréquentation des musées de Marseille, proportionnellement à celle observée à l'échelle nationale, reste modeste. La comparaison avec les chiffres de *Muséostat* est révélatrice. *Muséostat* recense 184 musées recevant moins de 20 000 visites annuellement[429] : seul le Préau des Accoules et le musée Grobet-Labadié

---

426 « La conjoncture des musées en 1995 », *Muséostat*, *Tendances*, n° 95-4, mai 1996. *« Les estimations présentées sont issues d'un panel de 275 musées, dont 58 sont situés en Ile-de-France et 217 dans les autres régions. Ce panel représente une fréquentation totale de 30 millions de visiteurs. »*

427 « La conjoncture des musées au premier semestre 1997 », *Muséostat*, *Tendances*, n° 97-2, janvier 1998.

428 Source : « La baisse de fréquentation des musées », *Télérama*, n° 2440, 16 octobre 1996.

429 « Un public plus nombreux », *op. cit*. À noter que *Muséostat* emploie le terme « visiteur », auquel nous préférons « visite ». Les chiffres de fréquentation comptabilisent le nombre d'entrées et rien ne nous permet d'affirmer qu'une visite = un

s'intègrent parfaitement dans cette classe, rejoints, selon les années, par les musées Cantini, des Beaux-Arts, de la Mode et le Mac. Quand ces derniers musées connaissent de bonnes années, ils intègrent alors la classe supérieure, celle des 121 musées recevant de 20 000 à 100 000 visites, rejoignant ainsi la Vieille-Charité. Cette dernière intègre en 1987 la classe supérieure, celle des 26 musées comptabilisant entre 100 000 et 900 000 entrées. Le classement de *Muséostat* s'adapte donc mal à la situation marseillaise.

6. Conclusion

L'accroissement du nombre de visites dans les musées de Marseille correspond à la fois à une diversification des expositions dans les musées et à une augmentation du potentiel de lieux de visite. Sur le long terme, les quatre musées représentés sur toute la période (Vieille-Charité, Cantini, Beaux-arts, Grobet-Labadié) ne voient pas leur public augmenter de manière très significative, et les années fastes s'expliquent par la co-présence de facteurs influents (grandes expositions, création de structures, etc.). La visite des musées de Marseille n'est pas une démarche systématique et globale ; les visites s'orientent vers un musée, une exposition, un artiste, et non vers l'ensemble des lieux. La politique de G. Viatte a donné une impulsion importante. Poursuivie par ses successeurs (B. Blistène, C. Diserens), elle a porté ses fruits en ce qui concerne la Vieille-Charité, mais les résultats sont beaucoup plus modérés pour les autres musées.

Il semble, comme le constatait G. Viatte en 1995, que *« les initiatives récentes ont été suivies par un public fidèle mais limité. Il reste à toucher le grand public*[430] *»*. Cet objectif ne s'est pas pleinement réalisé. Récemment, les musées ont développé une nouvelle politique plus axée sur l'événementiel, le

---

visiteur. Il est fort probable que certains visiteurs comptabilisent à eux seuls plusieurs visites. La préférence d'un terme par rapport à l'autre n'est pas sans conséquences. Dès son premier bulletin, « La fréquentation des musées en 1990, 1991, 1992 », *Muséostat* utilise le terme « visiteur ». Si les données transmises par les musées retenus dans le panel de *Muséostat* sont du même type que celles qui nous ont été fournies par la direction des musées de Marseille, il est impossible d'affirmer qu'une visite = un visiteur. Les chiffres avancés sont donc biaisés, et un million de visites (au Louvre ou à Orsay par exemple) ne signifie pas un million de visiteurs.

[430] Source : *La Croix Événement*, 1er-2 novembre 1985.

spectaculaire, afin d'attirer les visites. Il est trop tôt pour mesurer l'impact d'initiatives telles que les soirées rap ou techno, organisées au Mac au moment des vernissages, ou telles que « Musiques dans les musées », mais il semble que par ce biais les musées touchent un public plus large. Les facteurs « convivialité » et « événementiel » sont influents, le bouche à oreille, la rumeur, semblent très efficaces à Marseille, plus que les campagnes de communication préalables. La visite de musée ne semble pas être une pratique anticipée, mais une pratique circonstancielle, déclenchée et stimulée une fois l'exposition effective.

Il semble que l'avenir des musées soit dans la création d'événements (toutes les expositions de grande envergure ont largement fait audience), dans la valorisation de la richesse locale, et plus encore dans l'interdisciplinarité. Les publics des musées sont des amateurs de culture d'une manière générale, et selon leurs goûts, ils s'intéressent parallèlement à l'art, à la musique, à la poésie, à la lecture. À l'image de cette diversité, la Vieille-Charité est exemplaire et génère de nombreuses visites. Les musées ne sont plus ces lieux austères, où le public venait vénérer les artistes du passé, ils sont des lieux de vie, des lieux d'échanges, et doivent jouer cette carte pour garder leurs fidèles et générer de nouveaux visiteurs.

Si, en 1996, F. Cachin et I. Bizot disaient que *« le musée n'est pas une distraction*[431] *»*, aujourd'hui, au contraire, Marseille nous montre qu'elle sait jouer cette carte. Peut-être les musées, dans l'avenir, permettront-ils aux visiteurs d'apprécier l'art et de s'amuser en même temps, d'aller au musée pour faire la fête ou écouter de la musique, pour y apprendre des choses d'une manière moins conventionnelle, moins déférente, plus contemporaine, plus marseillaise peut-être ?

---

[431] Source : « La baisse de fréquentation des musées », *Télérama*, n° 2440, 16 octobre 1996.

IV. LES VISITEURS DE LA GALERIE ATHANOR

> « Qu'est-ce au juste qu'une visite (d'exposition) ? L'appellation est évidemment en relation avec la nature même de l'exposition qui contraint le sujet à parcourir l'espace et à sélectionner des points de vue sur les œuvres. Mais une description plus fine de la réception suppose de ne pas confondre le procès de communication (la visite) et les acteurs impliqués (les visiteurs). D'un, côté des sujets qu'il faut identifier et nommer, de l'autre un processus. »
> D. Jacobi, « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La Lettre de l'Ocim*, n° 49, 1997, p. 9.

1. Introduction

L'évolution récente des musées dénote *« une prise en compte plus nette des publics que par le passé, aussi bien à travers la mise en œuvre des expositions qu'à travers le développement des services éducatifs ou culturels, la communication ou les divers services offerts aux visiteurs*[432] *».* Dorénavant, les flux de visites sont connus, disponibles, et peuvent servir de base, comme nous l'avons fait dans le point précédent, à une analyse. En revanche, pour les autres lieux de diffusion de l'art à Marseille, il n'existe pas de structures chargées de la comptabilisation des entrées ou de l'étude des profils des visiteurs, et rares sont les responsables de lieux qui font ce travail. Nous aurions pu choisir de reproduire un protocole d'enquête proche de celui mis en place pour les musées afin de connaître le « taux » de fréquentation des galeries. Il nous semble que si cette perspective d'approche est appropriée pour les musées, qui drainent un nombre de visiteurs important, elle se révélerait peu adéquate pour la galerie qui s'adresse à un public plus réduit, plus spécifique, et dont il semble peu pertinent de compter les visites. C'est sous un autre angle que nous proposons d'étudier le public de la galerie, c'est une autre facette de la visite que nous souhaitons aborder.

Visiter, c'est aller voir, mais c'est également se mouvoir face à des œuvres, se les représenter, les juger. Comment le visiteur construit-il son parcours ? Comment décrit-il sa visite ? C'est ce que nous avons voulu appréhender à travers la mise en place d'une expérience : la réalisation de vidéos de visite sur

---

[432] Davallon J., « L'évolution du rôle des musées » , *op. cit.*

une exposition, et l'invitation faite à quelques visiteurs, à l'issue de leur visite, de raconter leur expérience. Nous avons choisi la galerie Athanor comme lieu d'investigation, et plusieurs motifs ont guidé ce choix : c'est une galerie privée ; qui se consacre aux arts visuels contemporains ; et qui se distingue par sa longévité (elle existe depuis 1972) et sa nototiété.

Cette expérience s'inspire de l'enquête réalisée au musée Granet, *Le Temps donné aux tableaux*[433] ; elle constitue à la fois une source d'inspiration et un point de comparaison. Une autre enquête, déjà mentionnée dans la partie précédente, sert de comparatif[434] pour tout ce qui concerne le profil des visiteurs. Ces deux enquêtes nous permettent d'évaluer la spécificité de la visite en galerie.

Nous avons réalisé une soixantaine de vidéos de visite, et la sélection des visiteurs s'est faite selon deux principes : le premier consistait à inclure systématiquement dans notre corpus les collectionneurs que nous avions rencontrés dans une autre phase de nos recherches ; le second était aléatoire, les personnes choisies étant sélectionnées au hasard parmi le flux des visiteurs[435]. Le découpage de l'échantillon repose sur notre connaissance du public de la galerie, qui se répartit de la manière suivante : des habitués qui sont fidèles au lieu et le visitent régulièrement, c'est-à-dire à l'occasion de chaque exposition (des amateurs, des professionnels de l'art pour l'essentiel) ; des artistes ; des étudiants des Beaux-Arts ; des collectionneurs ; et enfin les autres visiteurs, plus éclectiques, aux profils sociodémographiques très divers, qui ont en commun de n'être ni artiste, ni professionnel, ni collectionneur et qui visitent ponctuellement le lieu. Nous avons également distingué le groupe des hommes et celui des femmes, afin de mesurer les différences de comportement.

---

433 Passeron J.-C., Pedler E., *Le Temps donné aux tableaux, op. cit.*

434 Enquête sur les publics réalisée pour la direction des musées de Marseille, 1994.

435 Nous n'avons pas défini de critères préalables, et notamment en ce qui concerne la proportion homme/femme, choix qui se révèle pertinent pour la visite d'exposition en galerie qui révèle une plus forte proportion de visites masculines, contrairement à l'enquête au musée Granet qui ne pointait pas de différences significatives entre hommes et femmes.

Si nous avons distingué les collectionneurs, c'est que leur pratique se diffère par le fait qu'elle est régulièrement finalisée par un achat, ce qui n'est pas le cas – ou très rarement – pour les autres visiteurs.

L'expérience a duré une quinzaine de jours, elle s'est déroulée à la fois en semaine et le samedi. Le « visionnage » des vidéos nous a permis de définir quelques indicateurs significatifs, qui illustraient des attitudes spécifiques et des formes de visite typiques : accompagnement, type de déambulation, sens de la visite, temps passé devant les tableaux, retours, temps d'arrêt[436].

Pour compléter les vidéos, à la fin de la visite nous soumettions quelques questions ouvertes aux visiteurs, afin d'enrichir nos résultats.

Les artistes présentés lors de cette exposition étaient[437] :

- Béatrix von Conta, photographe, qui vit et habite la région ;
- Jean-Louis Vila, peintre, qui vit et travaille à Perpignan ;
- Charly Van Rest et Bas Oomen, des artistes hollandais, repérés par J.-P. Alis, aux Ateliers d'artistes du boulevard Boisson, un mois auparavant. Le choix s'est porté sur cette exposition pour la diversité des artistes et des œuvres.

2. Les principaux résultats

(1) L'échantillon

Notre échantillon se découpe de la manière suivante[438] : la répartition hommes/femmes laisse apparaître une forte proportion d'hommes (73 % pour seulement 27 % de femmes). Ce résultat est à l'inverse des résultats obtenus pour les musées.

Les différents publics se répartissent de la manière suivante : arrivent en tête les « autres » (47 %), suivis des étudiants (26 %), des collectionneurs (18 %) et enfin des artistes (10 %). Ce résultat nous montre que les visiteurs non impliqués par leur profession ou leurs études constituent le public le plus

---

436 En annexe n° 11 figurent le plan de codage et les résultats des tris à plat et croisés utilisés dans l'analyse.

437 Voir en annexe n° 10 les caractéristiques et prix des œuvres.

438 Tous les pourcentages ont été arrondis pour obtenir des chiffres entiers, ce qui explique le fait que parfois le cumul des pourcentages atteint plus ou moins 100 %.

important. En revanche ce public est divers et hétérogène, les visiteurs se distinguant par l'âge et des professions extrêmement diverses. Sur cet ensemble des visiteurs, apparaît une proportion de 34 % d'habitués, parmi lesquels on compte en premier lieu des collectionneurs, puis des étudiants et des artistes.

En ce qui concerne l'âge, la proportion est à l'avantage des classes « jeunes » (18-25 ans) et « intermédiaires » (25-45 ans), 79 % des répondants y appartiennent.

(2) La forme des visites

En ce qui concerne la forme des visites, à partir des indicateurs retenus, nous obtenons les résultats suivants.

La plupart des visiteurs sont venus seuls (55 %), alors que l'enquête sur les musées de Marseille pointait 20 % de visiteurs solitaires. La visite en galerie se démarque ici de la visite au musée, par ce résultat, mais plus encore par l'absence de visiteur accompagné d'enfants, alors qu'ils représentent 16 % pour la visite de musée. Visiter la galerie se révèle une pratique d'adulte, plus fréquemment « solitaire ».

La déambulation dans l'espace de la galerie prend deux formes : la première est simple et suit l'ordre de l'accrochage ; la seconde est complexe et montre un parcours désordonné, passant d'une œuvre à une autre, sans suite logique. La majorité des visiteurs, 74 %, privilégie la déambulation simple respectant le parcours proposé par le galeriste.

En ce qui concerne le sens de la visite, nous retrouvons les observations faites par d'autres enquêtes[439] : les visiteurs ont un comportement conventionnel et entament presque tous leur visite par la droite.

Le temps passé dans le champ de la caméra est très court. Pour la majorité (près de 90 %), c'est moins de deux minutes ; pour 73 %, c'est même moins de une minute. Notons que le champ de la caméra ne comprenait que quelques œuvres[440].

---

[439] Nous reprenons ici le contenu de la note n° 39, page 50, du *Temps donné aux tableaux*, où les auteurs évoquent le primat accordé au côté droit, que ce soit dans les gestes ou les constructions linguistiques, et citent le texte de R. Hertz, « La prééminence de la main droite », *Revue philosophique*, 1907.

[440] Voir en annexe n° 10 le pointage des œuvres visibles dans le champ de la caméra.

Les retours sur des tableaux sont rares, la majorité des visiteurs ne reviennent pas sur leurs pas ; leur visite est « directe ». Le résultat s'écarte ici fortement des résultats obtenus pour l'enquête au musée Granet : nous comptons seulement 16 % de retour pour l'ensemble de notre population contre 47 % pour la population du musée.

En ce qui concerne les temps d'arrêt face aux tableaux, la tendance générale est pour l'ensemble des visiteurs de un temps d'arrêt (58 %) devant chaque œuvre. Les autres tendances, moins représentées, forment deux groupes : le groupe de ceux qui ne s'arrêtent pas du tout (19 %), et le groupe de ceux qui s'arrêtent plus d'une fois (23 %) devant au moins un tableau.

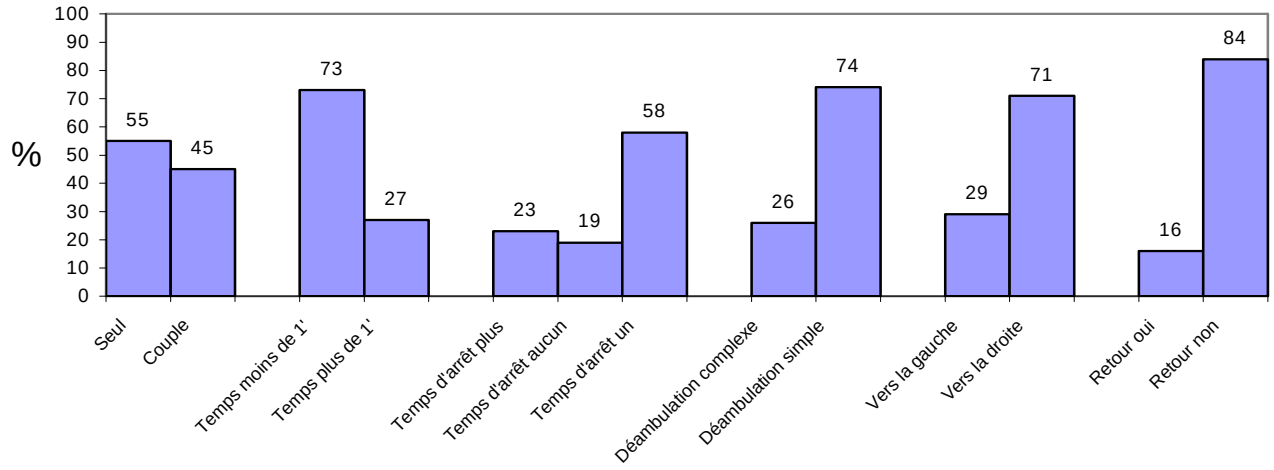
Ces résultats généraux nous renseignent sur le profil des visiteurs en galerie, sur la forme de leur visite, et nous apprennent que la visite en galerie est spécifique et se distingue de la visite dans un musée. Ces premiers résultats portent sur l'ensemble de l'échantillon ; à travers le point suivant, nous proposons d'observer la variation des comportements en regard du profil des visiteurs afin de tester une hypothèse : la visite en galerie prend des formes différentes selon le profil du visiteur.

3. Les visiteurs et leurs visites

(1) Le visiteur idéal-typique

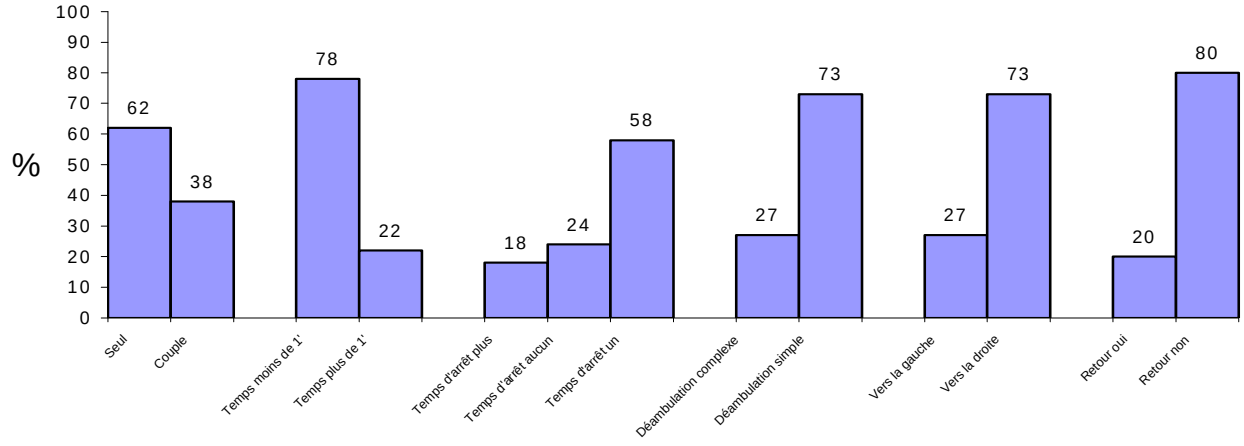
Le graphique qui suit reprend de manière synthétique les résultats décrits dans le point précédent, et nous sert de base comparative, d'idéal-type, pour distinguer les visites selon les visiteurs. Pour chaque profil, nous avons reproduit le même graphique afin de pouvoir comparer les formes de visites observées.

Graphique 27 : le visiteur idéal-typique



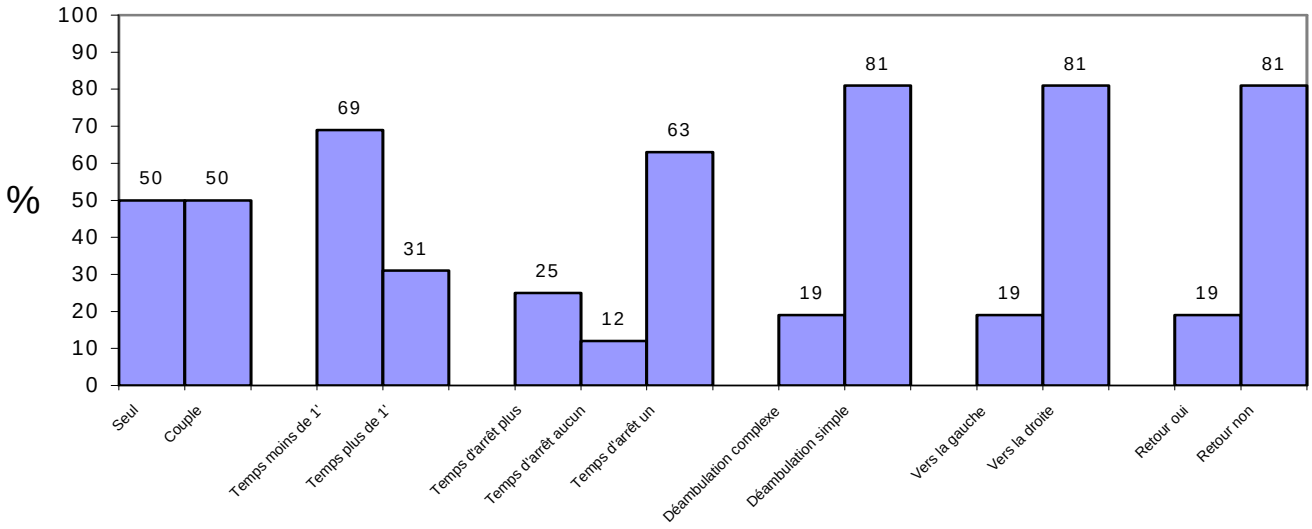
Cet idéal type se construit par le croisement des visites des différents types de visiteurs (homme, femme, collectionneur, habitué, artiste, étudiant, autre). Les visiteurs qui se rapprochent le plus, dans leur comportement, de cette visite sont les groupes des hommes, tous statuts confondus.

Graphique 28 : la visite des hommes

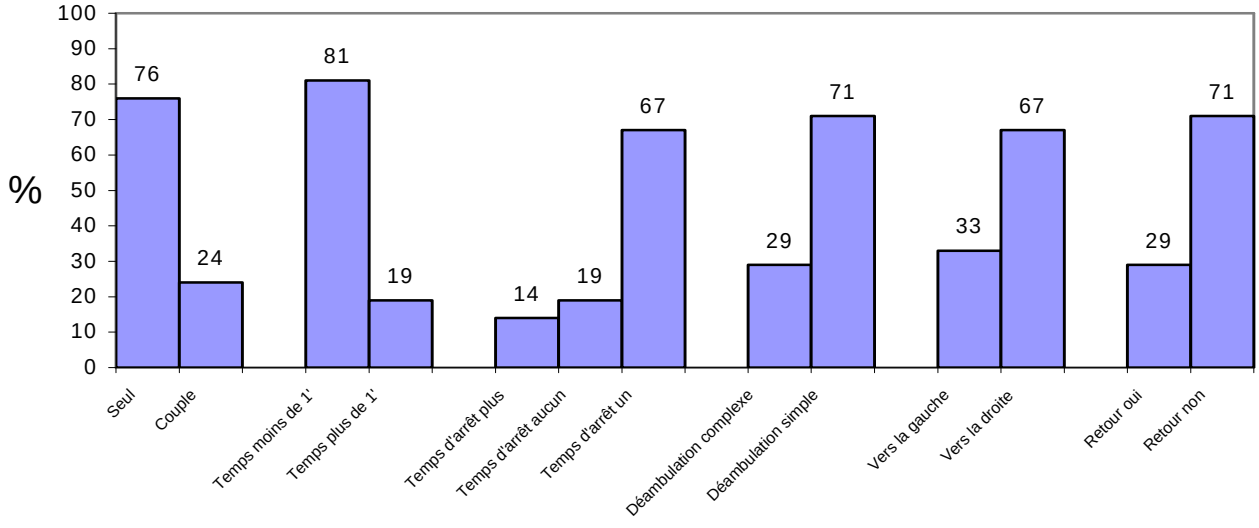


Le seul comportement dans les visites du groupe « hommes » qui s'écarte de l'idéal type de la visite, renvoie aux temps d'arrêt : les hommes s'arrêtent de préférence une fois (58 %), ou aucune (24 %), alors que le visiteur idéal-typique s'arrête une fois (58 %), ou plus d'une fois (23 %). Mis à part cet écart, la visite des hommes reflète (à quelques points près) celle du visiteur idéal. Deux autres groupes de visiteurs, révèlent des comportements relativement similaires : les étudiants qui se distinguent seulement par le fait qu'ils viennent, à proportion égales seuls ou en couple ; et les habitués, plus nombreux à venir seul.

Graphique 29 : la visite des étudiants



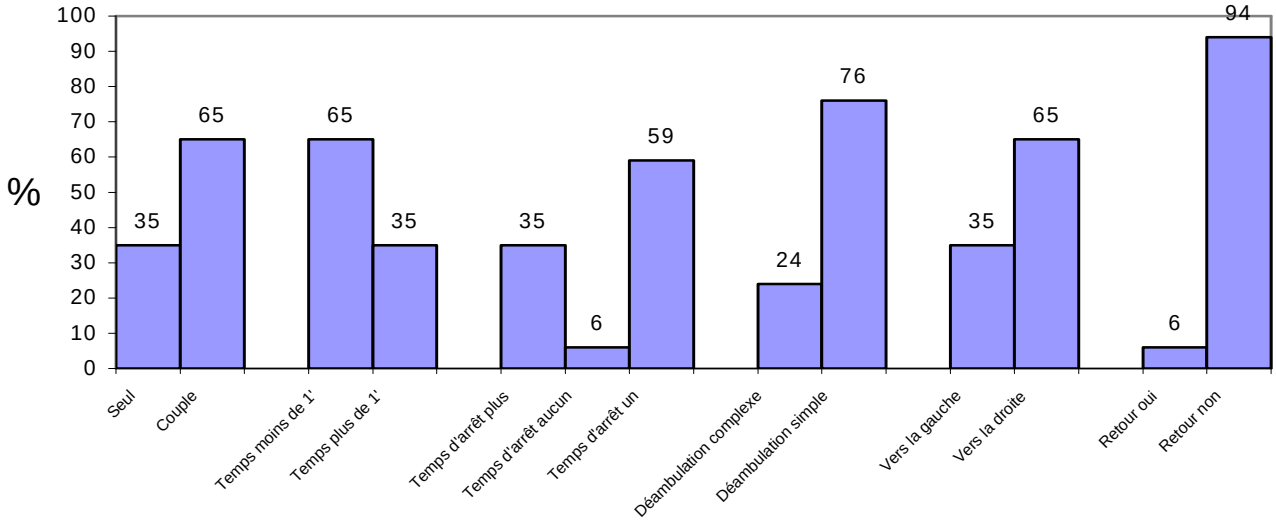
Graphique 30 : la visite des habitués



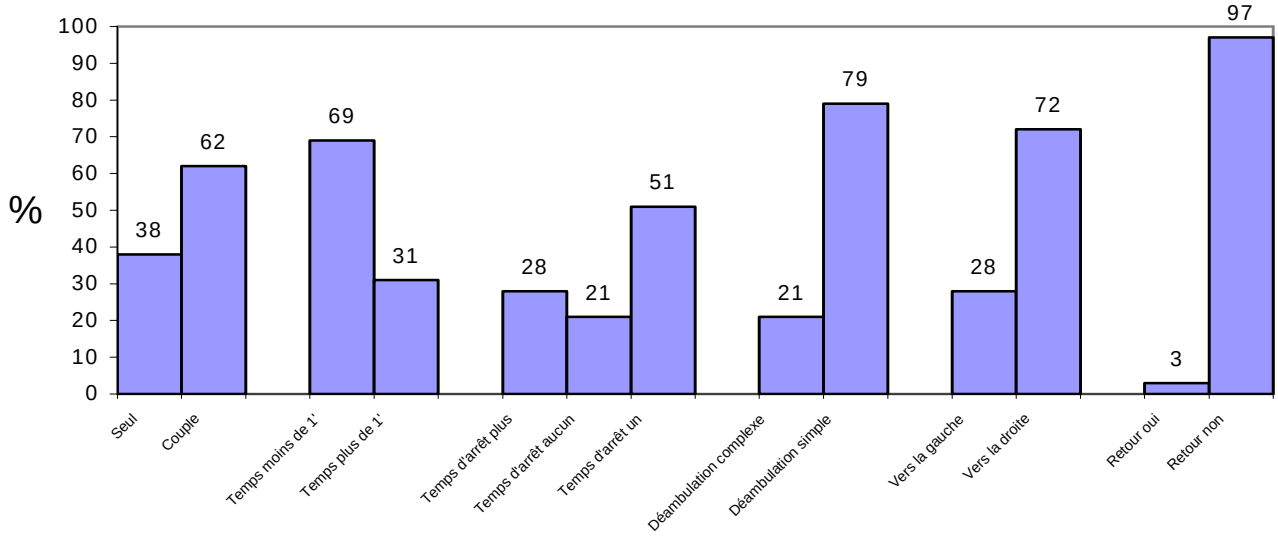
Les autres visiteurs, que ce soient les femmes, les autres, les artistes ou les collectionneurs, s'écartent de cette forme de visite idéal-typique.

(2) Les femmes et « les autres » : des visiteurs appliqués

Graphique 31 : la visite des femmes



Graphique 32 : la visite des autres



La visite des femmes et celle « des autres » (ces visiteurs qui ne sont impliqués ni professionnellement ni par leurs études sur la scène de l'art) s'écartent de la visite idéal-typique et signalent les mêmes écarts.

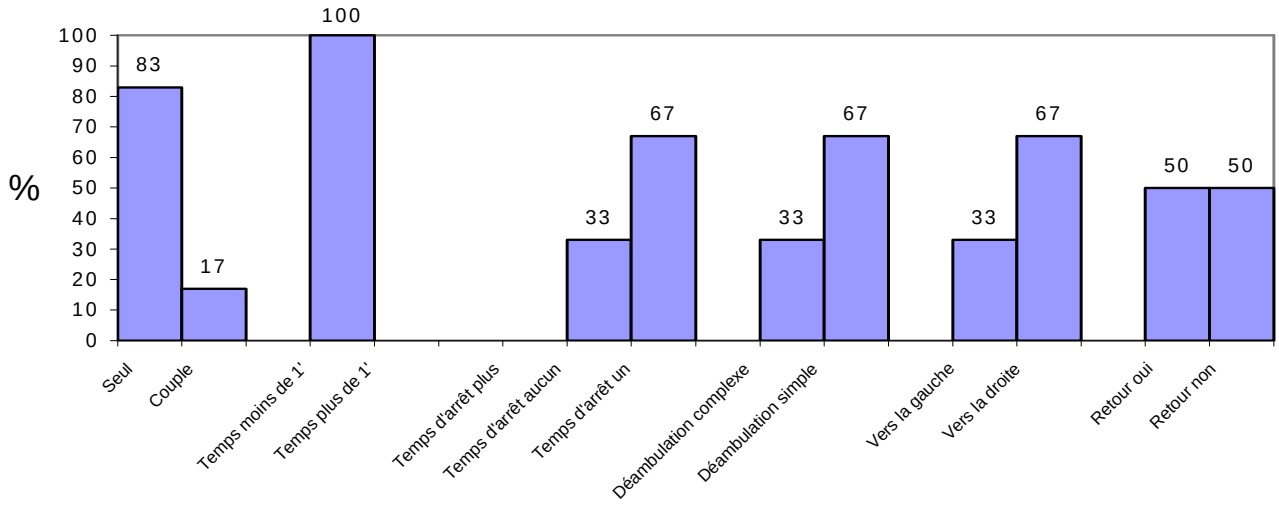
Le premier comportement qui les distingue, c'est le fait de privilégier la visite en couple : elle concerne 65 % des femmes et 62 % des « autres », alors que sur l'ensemble des visiteurs, seuls 45 % privilégient la visite en couple, et en distinguant les différents profils de visiteurs, c'est, d'une manière générale, la visite solitaire qui est privilégiée.

Par ailleurs, pour les femmes et « les autres », le temps passé devant les œuvres dépasse plus souvent les deux minutes : leur visite est plus longue. Et, si pour l'ensemble de l'échantillon, il est de bon ton de s'arrêter une fois devant les œuvres, ces visiteurs sont aussi ceux qui, plus souvent que les autres, s'arrêtent plus d'une fois. Enfin, les femmes et « les autres » se distinguent de l'ensemble des visiteurs par un taux de retour très faible (respectivement 6 et 3 %), qui s'explique en partie par le fait que leur visite dure plus longtemps, est plus attentive.

Ce résultat nous apprend que la visite d'exposition en galerie d'art est sexuellement marquée, et que la proximité entre les visiteurs et le milieu de l'art est, elle aussi, un élément qui façonne les visites. Les femmes et « les autres » ont des visites attentives, scrupuleuses et se distinguent des autres visiteurs et notamment des artistes.

(3) Les artistes : des visiteurs rapides

Graphique 33 : la visite des artistes



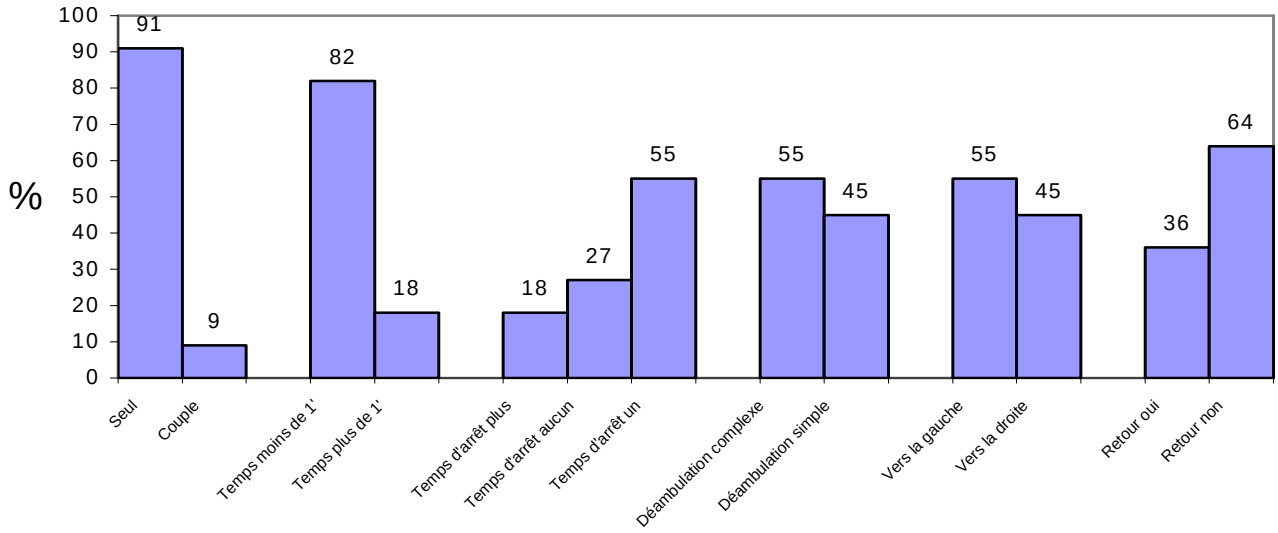
La visite des artistes s'écarte de la visite idéal-typique, et plus encore, de la visite des femmes et des autres. Aucun artiste n'a passé plus de une minute à

regarder les œuvres, aucun artiste non plus ne s'est arrêté plus d'une fois devant une œuvre. Leur visite est rapide et moins attentive.

En revanche, parmi tous les visiteurs, ils sont les plus nombreux à revenir vers les œuvres (50 %). Les artistes ont une visite rapide et ciblée. Impliqués professionnellement sur la scène de l'art, ils ont des comportements spécifiques, qui diffèrent de ceux d'autres visiteurs impliqués, les collectionneurs par exemple.

(4) Les collectionneurs : des visiteurs originaux

Graphique 34 : la visite des collectionneurs



La visite des collectionneurs est celle qui s'écarte le plus de la visite idéal-typique. Ils sont les seuls à privilégier une déambulation complexe (55 %), et les seuls également à privilégier la visite en commençant par la gauche (55 %). Ils sont également les plus nombreux à venir seuls (91 %).

Les collectionneurs développent un comportement original en optant systématiquement pour les solutions dites marginales (déambulation complexe, sens de la visite en majorité vers la gauche), ce qui singularise leur visite par rapport aux autres.

Selon leur sexe, selon leur implication sur la scène de l'art, les visiteurs ont un parcours différent dans la galerie, et manifestent des comportements

différenciés allant de la visite appliquée à la visite marginale[441]. Pour compléter ces résultats qui nous renseignent seulement sur la forme de la visite, nous avons soumis un questionnaire aux collectionneurs. Comment leur discours s'ajuste-t-il à leur pratique ? Comment est vécue la visite ? Comment sont évaluées les œuvres présentées ? Autant de questions qui renvoient à un autre aspect de la visite d'exposition en galerie.

4. Les récits des visiteurs

Les récits de visites proposés par les visiteurs ont été analysés selon deux axes. Dans un premier temps, nous nous sommes intéressée à l'ensemble des entretiens à travers quelques thèmes, afin de comprendre comment ces visiteurs appréhendaient l'exposition. Dans un second, nous avons focalisé notre attention sur quelques discours particuliers, qui montrent chacun un rapport spécifique à l'art et une réalité singulière de la visite.

(1) Les divers degrés de connaissance des artistes

Le premier thème est lié au type de relation que le visiteur entretient avec les artistes. Le premier constat renvoie au degré de connaissance. La connaissance se décline en quatre types : la connaissance personnelle de l'artiste ; la connaissance de son travail ; la connaissance de son nom ; la non-connaissance.

Le premier type marque une proximité plus forte avec l'artiste, il renvoie le sujet à une expérience personnelle. Ce type de connaissance allie connaissance de l'artiste et du travail : *« Oui, on a fait un morceau de film ensemble. Je le connais (Vila) depuis vingt ans ».* Le second type est plus lié à la pratique de l'amateur, il renvoie le sujet à une expérience personnelle, mais indirectement liée à l'artiste : la connaissance du travail peut passer par la visite d'une exposition antérieure, par la lecture d'un article. Le troisième type est lié à la connaissance de la scène de l'art et du discours légitime ambiant ; en fait,

441 Il serait intéressant dans nos recherches à venir de reproduire ce protocole d'enquête en différents lieux de diffusion de l'art contemporain (musées, associations, lieux institutionnels), afin de mesurer les écarts entre les différents lieux. Si les visiteurs, selon leur profil, se comportent différemment, il semble justifié de supposer qu'ils se comporteront différemment selon le statut du lieu.

certains noms d'artistes y sont inclus, on les connaît pour les avoir entendus, mais la connaissance se résume à la familiarité du nom : *« Certaines choses ne me sont pas étrangères. Mais je ne mets pas de noms dessus. Ah oui, Vila, je connais de nom. »*

A propos des quatre artistes présentés, on se rend compte que la distribution de la connaissance varie. Vila est le plus connu, et ce premier résultat n'a rien d'étonnant dans la mesure où Vila est un peintre de la région et qu'il est directeur de l'école des beaux-arts de Perpignan. C'est un nom d'artiste qui circule, et il a été exposé plusieurs fois à Marseille. La double connaissance [Vila-Conta] nous renvoie à un type d'amateur spécifique : ceux qui ont une activité de critique d'art. La nature de leur connaissance est liée à leur profession, et à leur insertion dans l'univers productif de la scène artistique. Dans la même lignée, un seul amateur connaît tous les artistes : c'est un institutionnel, et sa position par rapport aux différents acteurs de l'art, et notamment les artistes, le conduit à une pratique régulière des lieux d'exposition ; il s'insère à la fois dans l'univers de la production et de la réception, sa connaissance est ainsi plus riche, les occasions de rencontre sont plus fréquentes. Le dernier résultat, la non-connaissance, renvoie à ceux qui ne connaissent aucun artiste et concerne également une frange spécifique d'amateurs : ceux qui ne participent qu'à la sphère de la réception et dont la profession n'a rien à voir avec le monde de l'art (PDG, dentiste, pneumologue, dermatologue) ; leur pratique est moins régulière, et les occasions de connaître certains artistes sont faibles ; ils participent à la scène artistique marseillaise dans une perspective de réception et n'ont pas de rapport privilégié aux artistes et au discours légitime ambiant.

Sur le thème de la connaissance, mais bien plus encore de la désignation des artistes, une remarque supplémentaire peut être faite, qui nous a suivie tout au long des entretiens : Vila est toujours appelé Vila, le patronyme est privilégié ; en revanche pour von Conta, Bas Oomen et Van Rest, c'est différent. Quand von Conta est citée, c'est la technique qui est mobilisée, les visiteurs la désignent comme : « la photographe ». Van Rest et Oomen, eux, sont désignés comme : « les Hollandais » ; plus que le nom ou la technique, c'est leur origine qui est retenue. Il semble qu'à travers ces désignations, la renommée des artistes transparaisse, et plus les artistes sont méconnus, plus la désignation est vague.

Les différents degrés de connaissance des artistes présentés dépendent directement du statut du visiteur, qui en fonction de sa pratique, mais surtout de son implication sur la scène de l'art, aborde les œuvres et les artistes avec plus ou moins de familiarité.

(2) Les préférences des visiteurs

Le deuxième thème que nous avons retenu est lié à la préférence. Ce qui nous intéresse ici, c'est de réfléchir sur la notion même de préférence, et de montrer que « cet objet de discours » comprend des degrés différents, que son sens n'est pas univoque : sa signification varie d'un visiteur à l'autre.

Dans les récits des visiteurs, les préférences s'organisent en fonction de deux perspectives. La première est hiérarchique, le spectateur établit un classement des différentes œuvres présentées dans l'exposition ; la préférence est ici dépendante des œuvres exposées, elle est contextualisée. La seconde est générale et « absolue », l'œuvre est préférée non plus en regard des autres œuvres présentées, mais de manière générale, compte tenu de toutes les œuvres connues par le spectateur ; la préférence est ici référencée, elle dépend du stock de connaissances et d'expériences, des goûts personnels des visiteurs.

Les critères qui fondent les préférences se déclinent par ailleurs en plusieurs types : critères subjectifs, liés aux attentes personnelles de chacun ; critères esthétiques, liés aux qualités de l'œuvre, au travail qu'elle représente, ou à la technique employée ; critères contextuels ou conjoncturels, liés au statut que ces œuvres ont par rapport à la création contemporaine ; enfin, les critères interprétatifs, liés au thème de l'œuvre, au « message » implicite dont elle est porteuse.

À travers cette question, on se trouve face à une bonne volonté évidente des enquêtés, qui cherchent tous une réponse, sauf deux : un qui ne sait pas et l'autre qui ne répond pas. La question apparaît manifestement – et malgré la variété des lectures qui en sont faites – comme une question normale, que l'on se pose lors d'une exposition.

Pour approfondir cette question, nous avons ensuite demandé quelles étaient, parmi les techniques employées (peinture, installation, photographie, impression), celles qui avaient eu leur préférence.

Comme précédemment, le concept de technique renvoie à différentes réalités de l'œuvre, et chaque visiteur le mobilise dans un sens précis et souvent

différent des autres. La technique est tour à tour : une discipline artistique (la peinture, la photographie, la sculpture, le dessin, etc.) ; un style artistique (minimaliste, artistes orientaux, objet de décoration, etc.) ; un procédé artistique (ultraviolets, colorisation, etc.) ; un effet artistique (séduction, opposition de matière).

Chacun appréhende ce concept en lui donnant un sens particulier qui est révélateur d'un type de regard sur l'œuvre. Si l'on observe l'existence d'un code verbal, on observe aussi une variation dans son appropriation par les visiteurs ; variation qui provient du fait que premièrement, ces concepts sont transmis, donc leur mode d'acquisition varie d'un sujet à l'autre et façonne leur connaissance ; deuxièmement, chacun a une position et un statut spécifiques sur la scène artistique, qui modèlent le mode d'appropriation des éléments constitutifs de la scène de l'art (œuvres, code verbal, critères d'évaluation).

(3) Visite et désir d'achat

Le désir d'achat, notre troisième thème, constitue une alternative récurrente dans l'univers du discours. Les visiteurs procèdent ici par idéalisation. Ils se considèrent tous comme des acheteurs potentiels, ils font même des propositions, mais, et c'est pour cela que nous parlons d'idéalisations, aucun d'eux n'achètera. Le deuxième élément qui nous conforte dans l'idée que leur réponse est ici idéalisée, est relatif aux prix des œuvres. Lorsque nous avons posé cette question sur l'éventualité d'un achat, les enquêtés n'avaient pas eu connaissance des prix. Leur discours est ici un discours d'intention et implique une surdétermination « du faire dans le dire ». Au moment où les prix sont montrés, le discours change de registre, et l'intention d'achat est remise en cause. Là encore, les prix sont évalués de manière différentielle selon les visiteurs.

En premier lieu, ils sont évalués en regard du marché de l'art et des prix qui y sont pratiqués actuellement *: « Les prix soulignent l'ambiguïté du marché, il y a là trois marchés, le marché de la photo, Vila je connais ses prix, ils reflètent le marché français, les Hollandais reflètent le marché étranger » ; « En fait, ça dépend du marché, de l'offre et de la demande ».*

En second lieu, ils sont évalués en fonction de critères personnels, de ce que l'on est prêt à mettre dans l'investissement dans une œuvre d'art : *« C'est trop élevé pour moi »* ; « *Vila j'achèterais pas, donc c'est cher » ; « Van Rest,*

Oomen, ça me plaît plus, donc le prix ne me gêne pas » ; « Par rapport aux œuvres que je possède, ce serait un plaisir cher payé ».

En troisième lieu, les prix sont évalués en fonction de la notoriété – connue ou supposée – des artistes : *« Les Hollandais, c'est plus cher, mais je ne connais pas leur notoriété » ; « La photo, c'est spécial, peut-être qu'elle a une cote importante ».*

Enfin, en dernier lieu, ils sont estimés en regard du travail, de la technique : *« Conta, ce n'est pas excessif, c'est des pièces uniques, en plus il y a le travail de peinture » ; « Les photos sont horriblement chères, même si c'est des pièces uniques ».*

Les contradictions qui transparaissent à travers le jugement porté sur les prix, sont représentatives des différents degrés d'implication et des différents types de connaissance sur l'art contemporain. L'évaluation des prix nécessite de pouvoir les comparer à quelque chose de connu ; il faut nécessairement se référer à une échelle de valeurs. Ces visiteurs montrent qu'il n'y a pas une, mais plusieurs échelles de valeurs. L'appréciation du prix fait apparaître certaines conventions de la scène artistique : il paraît normal que les grandes toiles soient chères ; les photos devraient être moins chères que les tableaux ; l'originalité des matériaux (U.V. pour Van Rest, acier pour Oomen) justifie les prix élevés ; etc. Objectivement parlant et en valeur réelle, les prix des différents artistes vont du simple au quadruple : l'œuvre la moins chère de Vila est à 4 000 francs, elle est à 7 000 francs pour von Conta, et à 20 000 francs pour les artistes hollandais. L'appréciation des prix se fait sur de multiples critères, et non seulement le coût financier.

Qu'il s'agisse de la connaissance des artistes, de la préférence des œuvres ou l'appréciation des prix, chaque thème est perçu différemment par les visiteurs. Chaque récit est imprégné du point de vue de celui qui le construit, en fonction d'éléments divers, directement liés à l'individu : son histoire personnelle, sa profession, son implication sur la scène de l'art ; ou liés au discours légitime ambiant sur l'art et les artistes.

Cette diversité des points de vue, qui émanent d'une trentaine de visiteurs, nous permet de mieux saisir l'ampleur des débats sur l'art contemporain. Sur *une* exposition, de multiples critères d'évaluation des œuvres et des artistes sont apparus. Complémentaires ou contradictoires, ces points de vue portent sur

quelques œuvres, quelques artistes ; on imagine facilement leur prolifération dès qu'il s'agit de parler de la création contemporaine dans son ensemble.

(4) Quelques récits de visites singuliers

Pour finir et faire ressortir la dimension subjective de la visite, nous proposons de nous arrêter sur quelques récits singuliers et révélateurs chacun d'une manière de visiter.

La première visiteuse choisie est une femme[442], son discours s'organise autour des émotions. Le premier fait marquant dans son récit est l'emploi d'un vocabulaire assez technique, auquel s'ajoutent des comparaisons à des éléments naturels ou des objets proprement humains. À ces comparaisons s'ajoute l'attribution de qualités plus abstraites. Voici sa réponse à la question sur la préférence : *« Van Rest pour la technique, mais aussi von Conta. Oomen c'est des objets de décoration plus que des œuvres d'art. Van Rest, le triptyque, de près il est fabuleux. Il y a comme des végétaux. Le noir me fait penser à un kaléidoscope. On n'a pas la même vue, de loin que de près. On dirait de l'eau, c'est très fin, très subtil. C'est très féminin dès qu'on s'approche. De loin c'est zen, ascétique, et quand on est proche, c'est très dense. De loin c'est plus léger. À gauche on dirait des roseaux, c'est fluide, flexible... J'aime bien à côté aussi (Vila). J'aime Vila, ce qui est harmonieux ; le reste, je ne comprends pas trop. Le n° 1 est malsain, en même temps c'est humoristique, ces drôles de têtes. C'est pas du tout infantile. On sent que c'est pas des gosses qui ont fait ça. »*

Sa réception est axée sur les impressions et les sentiments suscités par les œuvres : *« La Sainte-Victoire, beaucoup d'émotions, c'est très vivant. Vila non, je n'ai pas d'émotions. Les Hollandais, c'est une émotion très subtile. »*

Les émotions conditionnent la volonté, ou non, d'acheter. Le travail de B. von Conta serait éventuellement acheté : *« C'est le coup de cœur » ;* à l'inverse des tableaux de Vila : *« Vila j'achèterais pas, donc c'est cher »* ; et de Oomen : *« Oomen, j'aime pas, donc c'est cher. »*

Les émotions conditionnent également la perception de l'artiste et de ses intentions, cette visiteuse se sent directement concernée par ce que l'artiste a voulu signifier. Et le fait de ne pas aimer est lourd de conséquence, notamment

442 Profil : femme, 49 ans, PDG, visite régulière à chaque exposition.

pour ce que cela implique sur le rôle de l'artiste : *« Je ne comprends pas ce qu'il veut dire. Je n'ai aucune émotion. J'ai l'impression qu'il se fout de moi. »*

On peut noter qu'on retrouve des similitudes chez une autre femme, plus jeune : *« Le travail sur le paysage fait plus appel à l'émotif. Aussi chez Vila. Le travail sur papier est assez zen, je ne peux pas dire quelles émotions, mais une sorte de jouissance. »*

À l'inverse, le visiteur[443] qui suit n'a pas eu d'émotion et toute sa visite en est modifiée. Le discours est ici différent : *« Je n'ai pas franchi le niveau de l'émotion. C'est un critère. Je n'ai pas l'idée d'acquérir quelque chose. Je suis relativement neutre, vigilant, l'émotion ne vient pas tout de suite, c'est après, il faut un deuxième regard » ; « Dans cette expo, je n'ai pas eu de choc affectif, en vieillissant on devient plus exigeant ».*

En revanche, un langage « d'initié » est employé : *« Oomen, c'est l'architecture réduite, sortie de son contexte, sur des morceaux de pilier. Esthétiquement c'est intéressant, je n'ai jamais vu ça ailleurs » ; « Avec les vanités de Vila, il y a réminiscence culturelle » ; « C'est une esquisse, la marche d'un long chemin, pas l'œuvre aboutie ».*

Les œuvres sont replacées dans le contexte de l'histoire de l'art : *« Ça paraît un peu peinture des années 70-80, plutôt que peinture de maintenant. La partie noire, Autard, en 1975, il a fait ça » ;* ou encore *: « Ça date, c'est pas nouveau, d'aujourd'hui. Non ce n'est pas un travail d'avant-garde. »*

On retrouve des propositions similaires, chez un autre interviewé[444] qui évoque : *« Le traitement de la pigmentation » ; « Une approche minimaliste » ;* et nous dit : *« On touche à la construction dépouillée comme argument, l'agencement est important. »*

Le suivant[445] nous a proposé un discours que nous qualifions de référencé. Il est empreint de références à l'histoire de l'art et plus particulièrement à ses courants marquants : *« C'est très expressionniste » ; « Je fais le parallèle avec*

---

443 Profil : homme, 59 ans, inspecteur pédagogique, visite régulière à chaque exposition.

444 Profil : homme, 45 ans, institutionnel, visite régulière à chaque exposition.

445 Profil : homme, 55 ans, dermatologue, visite ponctuelle, toutes les deux ou trois expositions.

les néoexpressionnistes » ; « Ça me fait penser à tous les conceptuels » ; « La trans-avant-garde » ; « *Oomen, c'est l'art minimal formel »*. De nombreuses références sont techniques : *« Les photos bichromatiques »* ; *« Les techniques sont mixtes, peinture, résine ».* Des artistes renommés sont cités : *« Jasper Johns » ; « Schnabel » ; « Richter » ; « Lewitt » ;* ou *« André ».*

Pour cet autre[446], c'est le rapport à l'art qui est discuté. La question d'aimer ou non ne l'intéresse pas : *« Je ne me pose pas la question dans ces termes. »* Même lorsqu'il s'agit de la technique : *« La technique non plus. C'est une question que je ne me pose pas, je ne suis pas fasciné par ça. Si j'étais artiste, je me poserais cette question, mais je ne suis pas plasticien. »* Il préfère s'interroger sur ses propres sensations : *« Ça pose des questions, qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce qui se passe quand on voit ? Van Rest, c'est un travail sur le regard ; Oomen, il travaille sur la société qui fabrique sans cesse des objets nouveaux, produits en grande quantité. Il y a un côté manufacturé. Mais on sait que ce n'en est pas. Ça mêle la répétition, la relation avec la fascination de la production (occidentale), et le fait que c'est un objet d'art, c'est unique. C'est plus une œuvre politique, une émotion politique, c'est une œuvre qui parle de notre société. La peinture, c'est un héritage. Les hommes le font depuis des millénaires, il y a une relation aux ancêtres. »* Il cherche à expliquer l'aspect contextuel, contemporain des œuvres : *« La société nous montre des images toujours faites pour avaler quelque chose, acheter des choses. Ici on a des images qui interrogent sur "le regarder", "le percevoir". C'est l'intérêt de l'art, c'est une offrande de liberté. »*

Enfin, ce dernier discours est celui d'un peintre[447] et nous propose encore un autre regard sur les œuvres. Sa réception, *« c'est plus ou moins un regard »*, et par conséquent l'aspect formel et visuel est privilégié : *« Les trois grands Van Rest, c'est bien, je suis intéressé par le beige. J'aime bien le petit signe, c'est plus pertinent que les grands trucs. Les grands trucs, la couleur a pris le pas sur le sujet. C'est plus convenu. Van Rest, le gris est très intéressant. Oomen, j'aime bien le caisson. Et le module au mur. »*

---

446 Profil : homme, 47 ans, auteur-réalisateur, visite régulière à chaque exposition.

447 Profil : homme, 47 ans, peintre, habitué, visites régulières et fréquentes.

Il s'attarde aussi sur l'aspect technique, ce n'est pas le regard de l'amateur, mais celui du peintre qui est convoqué : *« Le travail de peinture est plus comme des images de livre que comme des gestes de peintre. Les choses sur papier, viennent perturber » ;* ou encore : *« C'est un exercice ludique, mais c'est empesé, la manière de passer la pâte est lourdingue, sans plaisir. »*

Chacun propose un récit, et à travers chaque récit, ce sont de nouvelles œuvres qui émergent.

5. Conclusion

Si les musées concernaient de nombreux lieux et tous les types de visiteurs, pour l'enquête « vidéos et commentaires sur l'exposition », le lieu était tout à fait restreint et spécifique, et les visiteurs ciblés, « étiquetés » : amateurs d'art. On n'entre pas dans une galerie par hasard, encore moins à la galerie Athanor qui se situe au fond d'une cour intérieure et n'est annoncée par aucun panneau dans la rue.

La réception de l'art envisagée comme la simple visite de lieux d'exposition apparaît comme une expérience aux formes multiples. Avec les musées, nous avons vu que les expositions, les outils de diffusion, les saisons, avaient un impact sur la fréquentation et modulaient les visites. Avec les résultats obtenus pour la galerie Athanor, d'autres éléments, plus liés aux visiteurs eux-mêmes, viennent modifier la visite. La simple visite, mesurable dans le cas des musées, observable dans le cas de la galerie, apparaît comme une expérience complexe façonnée par des données extérieures aux visiteurs et des données subjectives, liées au profil et aux motivations de chacun. La visite, selon la manière dont on l'aborde, est une pratique ou une expérience. Une pratique que l'on peut mesurer à l'aide d'indicateurs objectifs (taux de fréquentation, temps de visite, type de déambulation), et que l'on peut interroger en donnant la parole aux enquêtés.

À travers ces résultats sur le public, envisagé comme un ensemble de « visiteurs », et sur la réception, envisagée comme la visite d'exposition, c'est un autre aspect du rapport à l'art qui a été décrit, qui diffère de celui observé pour le premier cercle des récepteurs, les professionnels et les collectionneurs.

Le deuxième cercle des récepteurs, constitué de ceux que nous avons désignés comme les amateurs et les visiteurs, se révèle finalement difficile à cerner, parce que sous des termes apparemment explicites, on trouve des

individus aux attentes et aux motivations diverses. Diversité et pluralité sont, ici encore, des notions récurrentes, parce que l'expérience réceptive de l'art se situe au croisement de plusieurs horizons d'attentes : l'horizon d'attente personnel et subjectif du récepteur, l'horizon d'attente de l'œuvre, l'horizon d'attente social et collectif. Chacun de ces horizons participe à l'expérience réceptive, qui est dès lors soumise à ce que Becker désigne comme *le principe de l'indétermination fondamentale*[448]. Cela ne signifie pas que les attitudes et les comportements sont infinis et incommensurables, mais que l'expérience réceptive dépend de la combinaison de choix de routine, de choix individuels, des contraintes des mondes de l'art, etc., autant de possibilités parmi lesquelles les acteurs choisissent et façonnent leur rapport à l'art.

La prolifération des espaces d'exposition et des modalités de diffusion multiplie les possibilités de voir de l'art contemporain et implique des publics de plus en plus diversifiés, c'est vers eux que nous nous tournons maintenant.

448 « Vers une sociologie des œuvres », colloque, *op. cit.*

V. ET TOUS LES AUTRES...

> « 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 enserre 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.

1. Introduction

Visiteurs, amateurs, collectionneurs, nous ont conduits de lieux en lieux –musées, galeries, etc. – et nous ont révélé des expériences réceptives diverses. Ces publics sont ceux attendus et connus sur la scène artistique, car ils y fréquentent les lieux habituels de l'art, ceux qui leur sont destinés et desquels ils attendent des expositions. Mais à Marseille, nous l'avons vu, les lieux de diffusion sont multiples, l'art s'adresse à d'autres publics, pour lesquels il est nécessaire de créer de nouvelles désignations. À travers quelques exemples de lieux de diffusion singuliers, ce sont de nouveaux publics qui émergent[449], et qui forment un troisième cercle.

De 1990 à aujourd'hui, la scène artistique marseillaise a vu émerger des nouveaux lieux de diffusion, développant des initiatives nouvelles, parfois inattendues, et se fixant un objectif commun : proposer une alternative aux artistes et aux publics, à travers des modalités d'exposition et de diffusion des œuvres différentes de celles en vigueur sur la scène de l'art. Ces nouveaux publics ne sont ni des amateurs ni des visiteurs réguliers des lieux de diffusion, encore moins des collectionneurs : ce sont des « individus ordinaires », qui sont à un moment donné « concernés » par l'art, soit de leur fait, soit parce que des médiateurs se chargent de les intéresser.

---

[449] En annexe n° 4, nous proposons une fiche descriptive de chaque lieu étudié, et en annexe n° 7, une chronologie de leurs expositions et propositions dans les années 90.

2. Le public du Château de Servières : les gens du quartier

En 1988, le conseil d'administration du centre social de Servières[450], 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 culturel[451]. 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 ça*[452] *».* 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 »*[453]*.* 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 », nous dit 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*

---

450 Situé dans le 15e arrondissement, dans les quartiers nord de Marseille. Entretien réalisé avec R. Dottori.

451 Estimation de R. Dottori.

452 Toutes les citations qui ne sont pas suivies d'un appel de note proviennent des entretiens que nous avons réalisés auprès des responsables des lieux de diffusion.

453 Source : « L'art au Château », *Taktik*, n° 138, 5-12 juin 1991.

fois qu'ils ont compris la somme de travail que représente une œuvre, ça passe beaucoup mieux[454] *».* 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 habituellement*[455]*. »*

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 publication[456], 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 présence*[457]*. »*

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

---

454 *Ibid.*

455 Cusin J., *in Château de Servières, op. cit.*

456 *Château de Servières, op. cit.*

457 *Ibid.,* p. 64 et p. 70.

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.

3. Le public de Vacances bleues : le personnel de l'entreprise et des retraités

En 1990, Vacances bleues[458], 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 Baschet, 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.

Elle est recrutée comme chargée de mission, avec pour fonction de sélectionner les œuvres d'art contemporain qui ornementeront 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

458 Situé au centre de Marseille, vers le périmètre du cours d'Estienne-d'Orves. Entretien avec N. Baschet.

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. Baschet 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 % (Surian, Traquandi, Viallat, entre autres, sont achetés dans ce cadre[459]).

---

459 Voir, en annexe n° 7, toutes les acquisitions faites par Vacances bleues.

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. Baschet 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, fréquentent l'art contemporain et répondent 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 nous apprend comme précédemment 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.

4. Le public de l'artothèque Antonin Artaud : des professeurs et des lycéens

En 1990, le lycée Antonin Artaud[460] 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*

[460] Situé dans le 13e arrondissement de Marseille. Entretien avec G. Couraud.

familiariser avec des œuvres parfois déroutantes pour un public qui fréquente peu les musées et les galeries d'art[461]*. » « 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*[462]*. »*

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[463] », nous avons pu 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, Raphaëlle 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 enseignants[464].

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 ? »*

---

461 Source : note d'intention.

462 *Ibid.*

463 Exposition réalisée en 1995.

464 Les citations sont extraites du compte rendu de ce projet.

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 oursons 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, comme précédemment, joue 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 catalogues et en achetant des œuvres, hormis le fait 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.

5. Le public de Casa factori : les citadins

En 1994, Casa factori[465] affiche sur les murs de la ville une revue murale : « N° ». La revue suit le parcours du bus n° 70, en direction des

[465] 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.

quartiers nord de Marseille, ligne *« qualifiée d'anecdotique par la RTM*[466] *(…), 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 citadins, 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 ? ».*

---

466 Régie des transports marseillais.

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 citadins 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.

6. Le public des Poulpes anonymes : des « mordus » du téléphone

En 1993, l'association des Poulpes anonymes[467] 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

467 Le siège social de l'association est rue Consolat, dans le 1er arrondissement. Entretien avec S. Gimmig.

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 peintrie ». En collaboration avec l'association Avanti rapido[468] – dont elle est membre – et la galerie niçoise Artcade, 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)[469].

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.

---

468 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.

469 L'association a, pour l'instant, mis en suspend ses propositions artistiques au téléphone.

Pour ce « lieu », nous proposons une brève analyse des messages laissés par les auditeurs sur le répondeur[470].

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. Nous avons distingué quatre grands types de message.

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 » ; « Et quand y a rien, qu'est-ce qu'on fait ? Y a rien. Au revoir, c'était très bien, super génial » ; « C'était pas mal mais bon sans plus » ; « Ouais, c'est Sylvain à l'appareil, pas terrible, je préfère le précédent, à bientôt » ; « 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 6e "good", je m'appelle Pascal Mugnier et je 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, pour Noël je voudrais juste la voix de la jeune femme que j'ai entendue sur votre message, de très mauvaise qualité sonore d'ailleurs, juste pour me réveiller tous les matins, cette petite voix » ; « 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 ».*

---

470 Nous avons retranscrit l'ensemble des message laissés sur le répondeur de l'APA.

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) ».*

D'une démarche professionnelle, le répondeur est à la fois le support de l'œuvre sonore et l'outil classique de travail : *« Oui allô ! bonjour euh... (...) du journal Max de Paris, je fais un reportage en ce moment sur la ville de Marseille et je suis tombée sur un article sur vous dans* Idées Magazine*, je suis à Marseille jusqu'à mardi et j'aurais bien aimé en savoir plus sur votre numéro psychédélique... comment faire ? Vous pouvez me laisser un message à mon hôtel pour me dire quand est-ce que je peux vous joindre en direct, je suis à la Résidence du Vieux-Port au 91/91/91/22, je suis pas sûre qu'au standard ils soient très efficaces, mais vous pouvez laisser un message à euh... Mélusine, m.e.l.u.s.i.n.e, Reynaud, comme Fernand, c'est beaucoup plus simple, Mlle Reynaud, et vous me laissez l'heure à laquelle je peux vous joindre. Voilà. Merci beaucoup » ; « Jean-François Meyer, je voudrais que Mlle Barthélémy vienne à mon exposition du 10 décembre, vernissage du 10 décembre à 19 h » ; « Bonjour, Malaury Sinneagel, eh bien Diable au corps compagnie aimerait pour Noël pouvoir contacter les Poulpes anonymes, à force de vous voir vous activer et mettre en place des choses, vous avez attiré ma curiosité, donc si vous voulez me contacter et contacter les corps en folie, c'est au... Voilà, j'aimerais qu'éventuellement on puisse se rencontrer bien qu'apparemment ce soit impossible ».*

Ce sont plus simplement les nombreux messages amicaux des intervenants ou des copains : *« Ouais, c'est Paty, je faisais écouter votre message à Patrick, on vous fait de gros gros bisous et continuez à faire des conneries, tchao ! » ; « Ouais, c'est Jean-Luc (rire), je pense que je dois laisser un message maintenant, ben c'était pour faire un bisou à Catherine, j'ai écouté son message et euh (rire), jamais je comprendrais l'art, ok ! je vous fais un bisou à tous les deux, tchao à plus ».*

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 nous renseigne que sur la manière dont l'œuvre sonore est reçue. En revanche, l'expérience réceptive peut être observée et étudiée, sans qu'aucun élément ne vienne interférer, nous livrant des réactions spontanées, naturelles.

7. Le public de Fidel Anthelme X : des intimes et des amis

En 1994, l'association Fidel Anthelme X (FAX)[471] 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[472]*. »*

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

---

[471] 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 1er arrondissement. Entretien avec F. Guétat-Liviani.

[472] Source : *Taktik*, n°190, juillet 1992.

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 précaire 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, on peut repérer « L'enfermement » : le principe a été d'enfermer des artistes – de leur plein gré – dans des chambres d'hôtel ; chaque jour six questions leur étaient posées par téléphone, et les artistes racontaient leur expérience de l'isolement ; la diffusion de ce travail s'est faite de manière publique au Cipm[473], à travers la publication du compte rendu de cette expérience. « À jeun » : *« C'était un jeûne d'artistes qui commençait, c'était un jeûne de sept jours et sept nuits, l'un commençait, ensuite un autre reprenait au Havre, ensuite une autre à Paris et moi je finissais à Marseille, donc décalé de sept jours en sept jours sur une ligne décroissante. Avec toujours cette même idée, il n'y avait aucune obligation, certains ont arrêté au bout de deux jours, d'autres au bout de trois jours, certains ont continué sept jours et sept nuits, et c'était quelque chose d'une volonté et absolument pas non plus de la performance. »* « 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 précaire l'œuvre, soit alors il y avait des écrivains, qui faisaient une lecture, soit des performeurs qui faisaient une performance, soit des plasticiens… »* Ces trois propositions sont parmi les manifestations les plus marquantes de l'association, puisqu'elles engageaient le public à réfléchir sur le travail de création de l'artiste, et non sur les créations elles-mêmes, et pour la dernière, elle se passait dans la rue à portée de tous les citadins.

473 Centre international de poésie Marseille.

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.

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.

8. Conclusion

Cet enchaînement, qui nous a menée des professionnels de l'art à ces autres publics, en passant par les collectionneurs et les visiteurs, en même temps qu'il permet de montrer la diversité des publics de l'art, nous a permis 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. Ces « lieux » de diffusion de l'art nous ont conduite vers des publics diversifiés qui, chacun à sa manière, reçoivent l'art contemporain, parfois dans ses formes les plus hermétiques.

Si nous revenons aux quelques affaires évoquées dans le premier chapitre, qui montraient le rejet de quelques œuvres contemporaines par des individus, des politiques, une association, pour les mettre en regard des six propositions analysées ci-dessus, deux constats peuvent être faits. Le premier, sur le rôle que semble jouer l'introduction d'un dialogue, d'une interaction entre les œuvres, les artistes et les publics. Le deuxième, sur l'aptitude des publics, quels qu'ils soient, à s'intéresser, à se sentir concernés dès lors qu'ils se sentent impliqués.

Notre parcours à travers les débats sur la réception, à travers la scène artistique marseillaise, à travers les multiples expériences réceptives, à travers

des publics différents dans leurs attentes, dans leur relation à l'art, arrive à son terme. Qu'en conclure ? Que la réception de l'art est un ensemble désorganisé d'expériences réceptives ? Que les publics ne peuvent être appréhendés et connus de manière objective ?

Ce qui semble évident, c'est que *« là où il y avait des expériences esthétiques canoniquement définies et des qualités artistiques elles aussi définies par un canon, on a le sentiment qu'on ne peut plus guère confronter qu'une diversité à une autre. D'où confusion, relativisme ou scepticisme*[474]*».*

Le pluralisme et la diversité rendent difficile l'interprétation sociologique, ce qui est en jeu, ce sont les mutations des mondes de l'art et, par effet de ricochet, les mutations des expériences réceptives. Pour comprendre cette situation, nous nous sommes orientée vers une *« sociologie différencialiste de la représentation de la création, [laissant] peu de place pour les grandes œuvres "universelles et intemporelles", c'est-à-dire pour le jugement absolu*[475] *»*. Cette sociologie *« considère de façon plus respectueuse que désabusée les projections passionnelles des individus et des groupes sur la beauté, du kitsch à Mondrian, et de Schönberg au "disco"*[476] *»,* et tente non de comparer les expériences des uns à celles des autres, mais simplement de comprendre le processus qui a permis l'émergence de ces nouvelles formes de créations et de ces nouveaux publics.

Mais notre recherche ne peut s'arrêter à ce constat : pluralisme et diversité. Il faut maintenant tenter de tisser ensemble tous les fils qui ont été tirés et rassembler les questions qui sont en filigrane de chaque partie. L'expérience sociale de l'art a été décrite à travers les discours qui s'y rattachent, à travers le contexte dans lequel elle s'inscrit, à travers des pratiques diversifiées, il s'agit maintenant de passer de la description – qui est déjà une interprétation – à la théorisation. *« Or, qu'est-ce que théoriser ? C'est dégager le sens d'un événement, c'est lier dans un schéma explicatif divers éléments d'une situation, c'est renouveler la compréhension d'un phénomène en le mettant différemment en lumière. En fait, théoriser, ce n'est pas, à strictement parler, faire cela, c'est*

---

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

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

476 *Ibid.*

d'abord aller vers cela ; la théorisation est, de façon essentielle, beaucoup plus un processus qu'un résultat[477]*. »* C'est dans cette perpective que nous abordons la conclusion qui clôt cette recherche. À travers une synthèse de l'ensemble des résultats, nous proposons de revisiter la notion de réception et de comprendre comment les formes de la création contemporaine et les expériences réceptives – le rapport à l'art d'une manière générale – ont profondément été modifiées au cours des années 90.

[477] Paillé P., « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherches sociologiques*, n° 23, 1994, p. 149.

CONCLUSION

I. LE PARADOXE DE LA RÉCEPTION

> « Ce sont pourtant les choix faits par le monde parisien des arts plastiques (marchands, critiques, conservateurs, membres de la bureaucratie culturelle) qui continuent d'inspirer les initiatives provinciales, en imposant les critères d'évaluation et de consécration forgés par la communauté internationale des spécialistes de l'art contemporain. »
> P.-M. Menger, « La quadrature du déterminisme», *Espace Temps*, n° 5556, 1994, p. 1591.

1. Entre débats et réalités, l'art contemporain est-il si mal reçu ?

Tout au long des analyses, la scène de l'art locale a montré ses spécificités : multitude de lieux associatifs, multitude d'artistes, kyrielle d'expositions, diversité des publics. Les arts visuels semblent finalement bien représentés et bien reçus à Marseille, remettant en cause les points de vue pessimistes des détracteurs de l'art, et ne reproduisant pas l'élitisme observé par les sociologues. La réception de l'art contemporain est apparue comme une expérience sociale, qui repose sur des activités, des processus de construction de sens et des interactions, à travers lesquels les acteurs jouent des rôles et adoptent des attitudes spécifiques. La réception est une expérience particulière et individuelle qui s'inscrit dans une expérience collective et sociale de l'art. Loin des analyses classiques des publics, qui tendent vers la classification de ceux-ci sur la base de modèles hiérarchiques et engendrent une vision de l'art et de sa réception concentrique, notre panorama de l'art et de sa réception, à l'inverse, est éclaté et désordonné, et montre différentes formes de création et de diffusion, différents publics et différentes réceptions.

Le paradoxe de la réception est reposé : à la diversité des lieux de diffusion correspond une diversité des publics, à la diversité des propositions correspond une diversité des expériences réceptives. Pour obtenir ce résultat, nous avons privilégié une analyse exploratoire, sans hiérarchiser les lieux et les propositions artistiques, considérant de la même manière le travail des Poulpes anonymes, de la galerie Athanor, des musées ou du Château de Servières. On nous objectera, à l'image des débats sur l'art contemporain, que parmi ces propositions, certaines ne sont pas artistiques, qu'elles sont sociales, pédagogiques, que les publics sont en fait des micro-publics, que leur pratique est diffuse, irrégulière. Le fait est

qu'ils existent et côtoient des artistes et des œuvres contemporaines. Face à la pluralité des arts, des artistes, des œuvres et des critères esthétiques, le seul indicateur dont nous disposons pour évaluer l'impact des propositions en matière d'art visuels contemporains, renvoie à l'accueil qui en est fait.

Des lieux, des expositions et des publics, tout semble réuni à Marseille pour faire de la scène artistique locale une scène reconnue et dynamique. Pourtant, plusieurs remarques viennent perturber cette représentation : les responsables de lieux de diffusion (principalement les galeristes) se plaignent du manque de visiteurs et de la carence du marché de l'art, due au manque de collectionneurs ; majoritaires sont les Marseillais qui ne vont jamais au musée, jamais dans une galerie, qui ne savent pas qu'à Marseille il existe des associations d'artistes, un musée pour les enfants, des artistes qui peignent la ville, etc. ; on parle peu de Marseille comme d'une ville culturelle dans les revues spécialisées, sauf à l'occasion d'événements d'envergure (les 2600 ans de la ville par exemple) ; ou alors, lorsque des dossiers sont consacrés à Marseille, ils reprennent les clichés habituels sur Marseille « la ville rebelle ».

Si notre approche et nos analyses de la réception de l'art et des publics, tendent vers une vision positive et optimiste de la scène artistique locale, il semble que cette vision ne soit pas celle qui prévaut dans les discours et les représentations.

Plusieurs questions se posent alors, et notamment sur l'image de Marseille et l'art à Marseille : comment expliquer que la richesse et la diversité des lieux de diffusion de l'art ne soient pas plus visibles et médiatisées ? Comment expliquer que Marseille soit encore perçue comme une ville peu culturelle, alors que de multiples événements y ont lieu chaque jour, aussi bien dans le domaine de la musique, du théâtre que des arts visuels ? C'est un premier ensemble de questions auxquelles nous répondons dans le point suivant, afin de montrer l'importance du contexte pour la réception et la médiatisation de l'art.

À cette vision plus pessimiste, qui marque les limites de la réception à Marseille, nous opposerons la vision optimiste, celle qui se dégage de la rencontre avec des publics aussi diversifiés que des collectionneurs d'art conceptuel ou les habitants d'un quartier populaire. Comment et pourquoi ces publics s'intéressent-ils à l'art ? Pourquoi leur attention a-t-elle été focalisée sur la création contemporaine ? C'est un deuxième ensemble de questions auquel

nous répondons afin de comprendre ce qui, à Marseille, a permis de rapprocher l'art et les publics.

2. La scène artistique locale, entre méconnaissance et reconnaissance

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 : dès qu'un lieu disparaît, un autre lui succède. Le caractère parfois éphémère de certaines aventures artistiques est, localement, largement compensé par une vitalité et le dynamisme des acteurs. 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. Marseille est une ville particulière et sa scène artistique en témoigne.

G. Viatte notait, à son arrivée, une divergence essentielle de la scène marseillaise avec la scène parisienne : *« 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*[478]*. »* Comme nous l'avons montré à travers le point sur les territoires de l'art, la scène artistique est étroitement imbriquée avec la scène urbaine. La richesse et la diversité des lieux sont à l'image de la ville, cosmopolite et bigarrée. La culture et l'art sont – presque – partout, ils infiltrent la ville, ses rues et ses quartiers. Mais la presse nationale, souvent, insiste sur la pauvreté culturelle de la cité à l'image de ce propos : *« Marseille cherche sa culture. Comme on tâtonnerait pour remettre la main sur une paire de lunettes égarées*[479]*. »* À travers ce propos, représentatif de nombreux articles sur Marseille et émanant d'observateurs non insérés sur la scène locale, c'est l'existence d'un discours et d'une mise en scène légitimes et conformes de l'art qui ressort. Il y aurait un modèle idéal de scène artistique, de topographie culturelle, et par rapport à ce

478 Source : *Semaine Provence*, 22 février-1er mars 1985, p. 3.

479 Source : « Marseille, la flambée des arts », *Télérama*, n° 2232, 21 octobre 1992.

modèle, Marseille serait hors jeu, hors critères, et par voie de conséquence, sa vie artistique et culturelle ne serait pas reconnue.

Si l'on reprend la thèse de P.-M. Menger, sur *« le paradoxe d'une décentralisation recentralisatrice, orchestrée par l'État providence culturel depuis la capitale*[480] *»*, il semblerait qu'en matière artistique et culturelle, le « paris-centrisme » soit de mise[481], ce qui engendre une vision erronée de la scène artistique marseillaise vue de l'extérieur[482]. Sa structure, son mode d'organisation et de fonctionnement, son histoire, sont spécifiques et ne correspondent pas nécessairement au modèle parisien. Mais le problème est aussi celui de la politique culturelle locale qui reconduit cette attitude, même lorsqu'il s'agit de projets artistiques spécifiques à Marseille. Jean Mangion, directeur de la DGAC[483] à partir de 1996, reconnaît le travail fait par « les locaux », mais considère que *« nous ne pouvons pas nous priver d'un appel d'offres qui fasse que des gens de haute volée nationale et internationale réfléchissent et nous apportent des idées*[484] *»*, et peut-être, aussi, viennent par là même appliquer des manières de faire reconnues et légitimées sur les scènes nationale et internationale de l'art, étrangères aux préoccupations et réalités locales. Cette attitude génère une situation paradoxale à Marseille, puisque la ville veut jouer la carte locale, et dans un même temps, ne saisit pas les opportunités que lui offrent les multiples initiatives des acteurs de l'art « locaux », leur préférant souvent des personnalités extérieures. Cela se

480 P.-M. Menger, « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », *Annales*, n° 6, novembre-décembre 1993, p. 1587.

481 Certains galeristes marseillais l'ont bien compris, puisque les galeries Pailhas, de Marseille et Porte Avion, ont chacune ouvert une antenne parisienne.

482 Il est significatif de noter que dans les allocutions de C. Trautman concernant les arts visuels pour les années 1998 et 1999 (cf. sources), Marseille n'est citée à aucun moment, bien qu'offrant de nombreux musées (qui ne sont pas sous la tutelle de la direction des musées de France), le Cirva, le Frac. L'ensemble des allocution de C. Trautman est consultable sur le site Internet du ministère de la Culture : http://www.culture.fr

483 Direction générale des Affaires culturelles.

retrouve pour le cas des artistes : Marseille ne sait pas reconnaître et soutenir au moment opportun ceux qui vont se révéler marquants, le cas de Baquié est exemplaire, celui de César navrant.

Concrètement, cette attitude peut être illustrée par le parcours qui mène au Mac, parcours jalonné de trois ronds-points, agrémentés des œuvres de Buren, Di Suvero et César : seul ce dernier est lié directement à Marseille. Ce jalonnement d'œuvres qui mène vers un musée représentatif de la création contemporaine nationale et internationale – dans une moindre mesure locale – aurait pu être une occasion de montrer des artistes marseillais, et par là même, permettre aux Marseillais de s'approprier, sinon le lieu, au moins son environnement, par le vecteur de l'identité locale[485].

Marseille culturelle est en devenir, le potentiel est là, mais ce qui ressort c'est l'idée d'un éparpillement des actions et parfois d'une concentration des actions sur un lieu au détriment des autres. Les aides se concentrent ainsi souvent sur des lieux et des propositions déjà reconnus et médiatisés, qui permettent en retour de valoriser ceux qui s'en préoccupent. Les politiques ne s'y trompent pas lorsqu'en 1995, chacun à son tour, ils viennent visiter la Friche : *« Le caractère novateur de la démarche, le fait qu'elle essaie d'entretenir d'autres rapports dans la représentation et dans la production des spectacles, la primauté accordée à la parole d'artiste sur le remplissage des salles, la volonté de s'ouvrir sur des démarches novatrices*[486] *»* constituent une opportunité pour le politique, et promeuvent ce lieu au rang de vitrine de l'art à Marseille. La Friche est perçue comme *« un grand centre de création et de diffusion qui aurait des résonances non seulement sur le plan culturel, mais également social, urbain*

---

[484] Source : « Jean Mangion : Vers de nouvelles formes d'économie culturelle », *La Marseillaise*, 9 mai 1997.

[485] C. Trautman dans « Présentation des réformes engagées pour une démocratisation de la culture », 26 février 1998, insiste sur cette nécessité de *« la participation des habitants aux projets de requalification architecturale des espaces publics »*, mais cette volonté reste pour l'instant à l'état de projet.

[486] *« La semaine dernière, J.-C. Gaudin, R. Vigouroux et L. Weygand sont venus visiter la Friche de la Belle de Mai. »*, source : « Les ambitions de la Friche », *Taktik*, n° 318, 24-31 mai 1995.

et économique[487] ». Si la Friche est un lieu essentiel et novateur, fédérateur parce que d'envergure et porté par des personnalités telles que Jean Nouvel, architecte de renommée internationale, il existe d'autres lieux qui devraient susciter aussi un intérêt.

Il se passe beaucoup d'autres choses à Marseille, mais les événements sont souvent hors des critères habituels, et le *leitmotiv : « Il n'y a rien à Marseille »* prend alors un autre sens. Il n'y a rien de normé, de calibré, mais il y a de multiples événements qui se font, avec ou sans l'aide de la ville, mais toujours dans une totale liberté : *« À Marseille, Foulquié n'est pas le seul à dire qu'aucun politique ne lui a jamais dicté ce qu'il devait faire, tous reconnaissent le fait*[488]*. »* C'est dans cette optique que les associations et multiples lieux travaillent, et *« si Marseille est aujourd'hui une ville culturellement riche, c'est justement parce que depuis dix ans, sans nuire aux institutions, elle a laissé et même d'une certaine manière encouragé l'émergence d'une forme de contre-institution*[489] *».*

Le bilan est singulier : la diffusion des arts visuels à Marseille s'apparente plus à une profusion, et les publics sont multiples et hétérogènes ; et ce qui manque est paradoxalement ce qui permet à ce dynamisme d'exister. Malgré le suivi ponctuel par les journalistes artistiques *via* les quotidiens locaux, le constat est sévère : il n'y a pas de suivi critique pour les arts visuels contemporains à Marseille. Ce manque est générateur d'une énergie formidable, il incite à créer toujours plus, à inventer de nouveaux moyens pour se faire reconnaître, mais la promotion de cette richesse n'est que partiellement réalisée. Comme si le risque était aussi de voir disparaître, s'éteindre cette quête, cette recherche effrénée, source d'innovations, d'inventions. Le paradoxe est entier, la scène de l'art manque d'un organe critique, qui, s'il existait, banaliserait peut-être des attitudes et des propositions jusqu'alors « underground », alternatives[490].

---

487 *Ibid*.

488 Source : « Feu d'artifice à Marseille », *op. cit*.

489 Source : « Ambition modeste », *Taktik*, n° 333, 11-18 octobre 1995.

490 C'est ce qui ressort de divers articles sur la Friche, que certains artistes critiquent pour son penchant à devenir « une industrie culturelle », qui ne permettrait pas de préserver les initiatives individuelles et associatives et qui focaliserait l'attention au détriment d'autres lieux.

Enfin, si la reconnaissance de cette richesse et de cette diversité de la création artistique contemporaine n'est pas encore suffisante et ne permet pas à Marseille d'être connue et médiatisée pour sa scène artistique, les Marseillais eux ne s'y trompent pas et permettent par leur venue et leur pratique à tous ces lieux d'exister.

3. Les circonstances favorables à la réception de l'art

Les publics, comme l'ont montré nos analyses, sont, à Marseille, multiples et diversifiés, parfois conséquents (c'est le cas pour les musées), parfois restreints (c'est le cas pour certaines associations) certains sont directement liés à des lieux et à des modalités de diffusion. À travers ces publics pluriels, ce sont des expériences réceptives plurielles qui ont émergé, révélant une spécificité de la scène artistique marseillaise et un renouvellement du rapport aux arts visuels contemporains. À travers tous les publics étudiés, des visiteurs aux collectionneurs, en passant par les citadins et les lycéens, il semble qu'il soit possible de déterminer des circonstances, des conditions favorables à la réception. Plus que les œuvres ou les artistes présentés, les modalités de diffusion semblent déterminantes dans la constitution des publics de l'art.

La première circonstance favorable est liée à la convivialité. Lorsqu'aux propositions artistiques s'ajoute la prise en compte de la notion de convivialité, et que l'objectif des diffuseurs consiste à rendre l'art attrayant, les publics se déplacent et participent à la reconnaissance et à la médiatisation des lieux, des artistes et des œuvres. Si H. R. Jauss constate, il y a plus de vingt ans, que *« l'expérience esthétique n'est très souvent considérée comme authentique que lorsqu'elle a laissé derrière elle tout plaisir et s'est hissée au niveau de la réflexion esthétique*[491] », il semble que de plus en plus on revienne à cette notion de jouissance et de plaisir dont Jauss a fait l'apologie. Les exemples, qui vont dans ce sens et qui illustrent cette volonté de désacraliser et « d'égayer » le rapport à l'art, sont nombreux à Marseille. Le cas des vernissages est exemplaire : que ce soient ceux du Mac qui se transforment en véritables fêtes avec buffet, concerts, spectacles ; ceux du Château de Servières où les mères et grands-mères du quartier vous régalent de leurs préparations culinaires ; ceux réguliers, de la galerie du Tableau, tous les lundis, où l'on va comme on irait

[491] « La jouissance esthétique », *Poétique*, n°39, septembre 1979, p. 266.

boire l'apéritif avec des amis. Les poulpades organisées par les Poulpes anonymes sont de véritables fêtes, et sont aussi l'occasion de présenter et vendre la revue de l'association. Dans le même esprit, l'association Octopus organise des expositions au Trolleybus, boite « branchée » du centre ville. La rencontre avec l'art passe par ces rencontres « festives », intégrant l'art à la fête ou la fête à l'art.

La recherche de la convivialité passe également par l'aménagement des lieux, l'objectif étant de les rendre accueillants et attrayants. Cette carte ce sont surtout les musées qui l'ont jouée, et que ce soient le Centre de la Vieille-Charité, le Mac ou le musée de la Mode, chacun, en plus de ses espaces de diffusion propose : un café, un restaurant, une librairie, un cinéma (Mac et Vieille-Charité), un centre de documentation.

La convivialité, enfin, passe par les modalités de diffusion. Lorsque les Poulpes anonymes choisissent le téléphone ou, lorsqu'au moment des « Dix jours de l'art contemporain », des matchs de foot ou des ballades à vélo sont organisés, c'est aussi avec l'objectif de montrer l'art contemporain différemment, de manière plus souple, plus en lien avec la vie quotidienne.

Cette prise en compte de la convivialité est à rattacher avec une autre condition qui, elle aussi, favorise le rapport à l'art. Celle-ci est liée à la communication et à l'échange : à la médiation de l'art. Dans le premier chapitre, à travers les quelques cas de rejets de l'art à Marseille, nous avons pointé un point commun entre les différentes affaires : le manque de dialogue et de discussions autour de l'œuvre. Communiquer et échanger autour d'une œuvre ne conduit pas nécessairement à l'apprécier, mais au moins à la recevoir. Les habitants des Castors qui fréquentent le Château de Servières, le personnel de Vacances bleues ou les lycéens du lycée Antonin Artaud en sont les témoins. Passer de l'indifférence ou de la négation des œuvres et des artistes, à la discussion et à l'échange, c'est déjà recevoir l'art, et réduire la distance entre les artistes et les publics. La communication et l'échange sont favorisés à travers des modalités de diffusion et des projets spécialement conçus pour des publics spécifiques. Les artistes eux aussi jouent la carte de la médiation. C'est le cas de M. Boucherot : en faisant participer « les minots » du quartier à ses performances, il en fait son premier public, immédiatement rejoint par tous les parents. C'est aussi le cas de J.-J. Surian, lorsqu'il peint les quartiers, les rues ou les figures de Marseille. C'est encore le cas de V. Bioulès qui peint Saint-Henri

juste avant que le centre commercial Continent ne vienne transformer le paysage. Que l'échange soit concret (performance collective) ou symbolique (jouant sur l'identité marseillaise, partagée par l'artiste et les récepteurs), le rapport à l'art contemporain se nourrit de ce dialogue et permet de réduire l'écart entre la scène de l'art et la scène de la vie quotidienne, entre les artistes et leurs publics.

Enfin, la troisième circonstance favorable est liée à l'aménagement spatial, social et symbolique de la scène artistique. Cette condition renvoie au point précédent, elle est déterminante pour la réputation, la reconnaissance et la pérennité de la scène artistique locale. L'aménagement spatial se joue à travers la notion de parcours, et les territoires de l'art que nous avons repérés créent des circuits de l'art dans la ville, favorisent la fréquentation des publics et la circulation à travers la diversité des lieux. L'aménagement social, lui aussi, joue un rôle, en amenant l'art là où il ne se trouve pas, et là où on ne l'y attend pas : dans le 13^{e} grâce au lycée Artaud, sur des ronds-points grâce au Mac, sur le parcours du bus 70 grâce à Casa factori, dans les hôtels grâce à Vacances bleues. Mais les aménagements spatiaux et sociaux ne suffisent pas toujours, le cas du Panier est, à cet égard, exemplaire. Pour générer des publics et favoriser l'accès à l'art, il faut aussi qu'émerge une réalité symbolique, c'est-à-dire une réalité partagée par les différents acteurs, qu'ils soient créateurs, diffuseurs ou spectateurs. Cette réalité symbolique, faite d'un ensemble de représentations, se construit sur la base d'interactions où chacun définit son rôle et celui d'autrui, et valorise des lieux, des artistes et des œuvres. La notoriété des lieux, leur reconnaissance et leur fréquentation dépendent autant de leur aménagement spatial et social que symbolique. Le Centre de la Vieille-Charité en témoigne et si, aujourd'hui, c'est le musée de Marseille le plus fréquenté, c'est qu'il a su jouer de ces conditions, sa rénovation, sa pluridisciplinarité, son intégration dans un parcours historique et touristique de la ville ont permis de faire émerger cette réalité symbolique du lieu.

Une autre circonstance favorable à la fréquentation de l'art contemporain est la prise en compte de l'événementiel. L'augmentation des loisirs, la démocratisation de l'accès à l'art et à la culture ont permis une démultiplication des occasions de pratiques culturelles. Au théâtre, à la musique, aux arts visuels se sont ajoutés les jeux vidéo, l'informatique, Internet. Sollicités de toutes parts, les publics ont un choix de plus en plus diversifié. L'organisation d'événements

permet de focaliser leur attention. C'est le cas des Journées du patrimoine, qui à Marseille ont enregistré une hausse significative. C'est le cas des quatre puis des « Dix jours de l'art contemporain » qui créent une synergie ; c'est aussi le cas de l'exposition « L'Estaque » qui a valorisé Marseille lui faisant jouer un rôle majeur dans l'histoire du cubisme.

Toutes ces circonstances favorables à la réception montrent, en contrepoint des débats sur la crise de l'art, que l'art contemporain n'est pas seulement critiqué et incompris, et il semble qu'en empruntant certaines voies, en travaillant sur le terrain et en prenant en compte la spécificité de la scène locale, les publics et l'art se réconcilient. En filigrane, derrière ces propositions, un résultat se dégage : tous ces changements – observés dans le rapport des diffuseurs aux publics, dans l'adhésion à l'art le plus contemporain de publics inattendus – sont les signes d'une mutation profonde des mondes de l'art et peut-être d'un changement dans l'expérience sociale de l'art.

II. DU CAS PARTICULIER À LA RÉCEPTION DE L'ART EN GÉNÉRAL : LES MUTATIONS DES FORMES DE LA CRÉATION, DE LA DIFFUSION ET DE LA RÉCEPTION

> « L'idée de crise de l'art contemporain place exemplairement devant ces difficultés. Elle touche un système où il n'y a pas seulement des artistes d'un côté et leurs œuvres de l'autre, mais des sujets (les acteurs sociaux : publics, créateurs, intermédiaires), des situations (un milieu de réception fait d'institutions, de communication, de modes d'appropriation et de consommation, aussi bien publics que privés) et des objets (œuvres, concepts d'œuvres, représentations symboliques et valeurs qui leur sont attachées). Parler de crise de l'art est donc une manière simple et dramatique de considérer la situation "critique" d'un système complexe. »
> Y. Michaud, *La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1998, p. 133.

1. Crise ou mutation ?

L'exemple de Marseille ne peut être envisagé comme représentatif de la situation générale de l'art contemporain en France. La ville a une histoire et une ambiance qui participent à la spécificité de sa scène artistique. En revanche, le paradoxe qui émerge du point précédent – pluralité des propositions et des publics, mais médiatisation et reconnaissance faible des arts visuels contemporains – peut être interrogé d'une manière plus générale. À travers quelques analyseurs, nous proposons d'élargir le débat et de pointer ce qui est en train de changer dans notre rapport à l'art aujourd'hui, et comment ces changements sont les signes d'un changement de régime esthétique, d'une transformation des mondes de l'art. Cette transformation étant en train de se réaliser, elle est difficilement saisissable et descriptible du fait qu'elle n'est pas achevée, il est nécessaire de repérer à travers des événements et des évolutions ce qui est train de changer, parce que, dans quelques années, ces événements auront atteint le statut de normalité, et seront devenus « conventionnels ».

2. Premier analyseur : l'évolution des formes de la création

L'expérience de l'art a évolué parce que les œuvres ont été modifiées, et qu'aujourd'hui les formes de la création sont plurielles et engagent les spectateurs vers des expériences différentes. S'asseoir pour regarder une vidéo, écouter la lecture-performance d'une artiste-poète, marcher sur une œuvre pour déclencher l'apparition d'une vidéo accompagnée de musique, toucher des sculptures en mousse, rire de collages, frissonner face au body art, sont autant

d'expériences réceptives qui n'ont rien en commun, si ce n'est une appartenance – parfois contestée – à l'ensemble « art contemporain ». Ces nouvelles formes de création engagent une remise en cause des modalités d'appréhension des objets artistiques, et nécessitent de la part des récepteurs une réévaluation de leurs schèmes cognitifs et interprétatifs. Ce qui est en jeu à travers l'évolution des formes de la création, c'est la modification de la typicalité des objets « œuvres » : *« Les nouvelles conditions de la production et de la jouissance artistique (…) modifient de manière substantielle l'essence, le* Wesen *de l'art*[492]*. »*

Le problème est qu'en modifiant les formes de la création, en élargissant les matériaux et en intégrant, par exemple, des objets existants, l'idée selon laquelle les artistes créaient à partir du néant, permettaient l'émergence d'une forme nouvelle, n'a plus été vraisemblable. On s'est mis à créer « à partir de », et cela a nécessairement modifié la réception. Pourtant, on ne crée jamais à partir de rien : *« Le terme de "créateur" est impur, puisque au sens strict, le créateur donne l'existence "à partir du néant" (il n'y aurait donc eu qu'Un et un jour), mais il redonne bien cette notion d'utilisation de sa personne, de son être intime, pour "créer" une chose nouvelle à partir qui du maître, qui du rocher et surtout qui des deux*[493]*. »* Au rocher et au maître se sont ajoutés de multiples matériaux qui, du corps de l'artiste aux objets de la vie quotidienne, en passant par l'écran d'ordinateur, ont profondément modifié notre rapport à l'art.

Créer à partir d'un matériau socialement reconnu pour avoir ce rôle et cette fonction – un tube de peinture, des pastels, de la glaise, etc. – est légitime, et a constitué pendant longtemps « la règle ». Créer à partir d'un matériau socialement reconnu pour un autre rôle et une autre fonction, perturbe et modifie le style cognitif de l'art contemporain, et nécessite un ajustement de la part du récepteur. Cette évolution, outre le fait qu'elle modifie les créations, modifie notre connaissance sociale de la réalité, perturbe les constructions mentales qui nous permettent de communiquer, de nous comprendre et de nous sentir appartenir au même monde.

---

[492] Vattimo G., *La Société transparente, op. cit.,* p. 64.

[493] Wiart C., « Des fantasmes et des ismes », *in Art et fantasmes*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

L'art contemporain modifie le social par effet de feed-back, et ce qui dérange le plus est, probablement, la perturbation générée dans notre rapport aux choses de la vie quotidienne, à la « société historico-réelle », plutôt que la perturbation générée dans notre rapport aux choses de l'art : ce ne sont pas les frigos de Lavier qui dérangent, ou la voiture de Baquié, mais la transformation que cela provoque dans nos représentations quotidiennes du frigo et de la voiture. La typicalité des objets qui composent le monde de l'art et celui de la vie quotidienne tend à s'amenuiser ; ce qui subsiste pour « faire la différence », c'est le style cognitif des réalités dans lesquelles s'engrènent ces objets. En regard de cela, comment ne pas reconnaître que l'art contemporain, comme toute autre forme artistique d'ailleurs, interroge notre rapport au réel, le modifie, et doit nécessairement passer par des moments de doute et de remise en question ? Les problèmes de réception et d'acceptation, leurs solutions (création de nouvelles valeurs, de nouvelles normes), évoluent et se modifient en permanence – toute l'histoire de l'art en témoigne –, mais il est de plus en plus difficile, en raison de l'accélération, de la multiplication et de la complexification des démarches artistiques, de suivre tous les changements et de s'y adapter. À trop exploiter ce processus, on peut d'ailleurs en venir à des situations cocasses ou pathétiques, selon le point de vue avec lequel on les aborde. H.-P. Jeudy évoque le cas suivant : *« Un homeless a demandé le classement à l'Inventaire du patrimoine de son habitation en carton. En entrant dans la catégorie des monuments historiques, il espérait sans doute accomplir l'acte suprême de son intégration sociale. Passer du statut de sans-logis à celui de « trésor vivant », tel un modèle de la transmission culturelle, est une manière de gravir tous les échelons de la hiérarchie sociale d'un coup. La vie quotidienne dans une architecture éphémère est-elle devenue une valeur patrimoniale*[494] *? »*

Le paradoxe est réel. Les mutations des mondes de l'art – création, diffusion et réception – et la perméabilité de leurs frontières entraînent l'émergence de nouveaux statuts, de nouvelles attitudes et modifient la distribution des rôles, le positionnement sur la scène de l'art et le statut des œuvres : *« Un tube au néon, un téléviseur, intégrés à un ensemble ne sont pas prévus pour affronter les siècles »* et *« certains acceptent, comme Boltanski, que*

494 Source : « Le danger esthétique », *Libération*, 9 novembre 1998.

leurs œuvres se dégradent, cela fait partie du projet »[495]*.* L'aura des œuvres et leur pérennité ne sont plus des critères déterminants. Il devient aujourd'hui possible que des œuvres passent inaperçues – un happening ou une performance peuvent ne pas être perçus comme des propositions artistiques – ou que, à l'image de cette brève lue dans *Le Provençal*, et intitulée « Performance », la question art ou non-art reste posée. En quelques lignes, le journaliste s'interroge sur un événement auquel il a assisté : la course effrénée d'une 2CV, occupée par un groupe de jeunes, sur le Vieux-Port ; du toit de cette voiture sortait un dragon. La question qu'il se pose est : performance artistique ou jeunes en goguette ? En l'absence d'autres informations que celles visuelles, le journaliste ne peut trancher.

On se retrouve finalement avec deux formes d'art contemporain, l'une « traditionnelle » (le grand art ou les beaux-arts), l'autre qui participe à ce qui a été appelé l'esthétisation de la vie quotidienne, créant ainsi une réalité nouvelle de l'art, ni beaux-arts ni vie quotidienne, qu'on pourrait qualifier de réalité esthético-culturelle, et qui propose des objets à la fois quotidiens et artistiques. Ces propositions artistiques ne passent pas toujours la frontière de l'art, il leur manque parfois quelques-uns des critères de légitimation et notamment celui de la reconnaissance et de l'acceptation par les experts, mais elles ont franchi la frontière de la vie quotidienne, car elles impliquent une autre appréhension et réception que les objets fonctionnels. Cette mutation des formes de la création, que l'on peut saisir à travers ces quelques exemples, n'en est qu'à ses prémices. Et, comme pour la musique, *« il y aurait une notion à définir, qui ne serait pas à formuler en termes d'unicité ou de multiplicité des langages, mais davantage en termes de pluralité des fonctions de l'art : musique et arts du spectacle, musique d'environnement, expérimentale, instrumentale, radiophonique, musique d'écriture*[496] *».* On pourrait ainsi imaginer de diviser les arts visuels contemporains, en regroupant les formes de la création par affinité, leur

---

[495] Source : « Outrages », *Le Monde*, 28 avril 1994. Cet article fait partie d'un dossier complet, « Le casse-tête du restaurateur d'art contemporain », sur les difficultés techniques, esthétiques et éthiques que les œuvres d'art contemporain posent en matière de restauration.

[496] Source : « L'exception musicale française », *op. cit.*

permettant d'acquérir une reconnaissance et une légitimité que la disparité actuelle ne permet pas.

3. Deuxième analyseur : l'évolution des formes de diffusion de l'information et de la communication

À travers l'analyse des différents publics, les politiques de communication des différents lieux de diffusion de l'art ont émergé. Si les musées se sont délibérément orientés vers une politique de séduction des visiteurs, si certaines associations se sont créées avec la volonté d'atteindre de nouveaux publics, ce travail n'est pas systématiquement pris en compte et la sensibilisation des publics reste un domaine encore mal exploré[497]. Si des outils de diffusion sont mis à disposition du public, si l'information circule parmi les initiés, la question de l'efficacité de la communication est rarement posée, celle des attentes des publics encore moins.

Les éléments de diffusion et de communication sont décisifs et déterminants en tant qu'ils constituent des éléments « liants » et qu'ils sont le support et le « véhicule » de l'information sur les arts visuels. Une remarque s'impose : ces médias sont pour la plupart « classiques » et quelque peu « élitistes ». Excepté la presse quotidienne, qui *a priori* s'adresse à tout le monde, les documents de diffusion s'adressent à des personnes qui, d'elles-mêmes, ont une démarche vers les arts visuels : il faut laisser ses coordonnées pour être intégré à un fichier, et donc se rendre au moins une fois dans le lieu ; il faut connaître le magazine *Taktik* et savoir où le trouver ; il en est de même pour les outils de diffusion proposés par les institutions[498]. Les lieux de diffusion de l'information sont sélectionnés et les supports d'information n'atteignent que les publics déjà concernés. Il n'est pas prouvé qu'une diffusion plus large et plus massive incite davantage les publics à venir voir de l'art contemporain, mais si l'ambition est réellement à la démocratisation et à l'ouverture, cette potentialité devrait être envisagée.

---

497 À ce propos, il est significatif de voir que, lorsque le ministère de la Culture propose de travailler sur les problèmes de réception, c'est en proposant des aides à la création ou en favorisant la diffusion des arts visuels contemporains.

498 Ces documents sont diffusés *via* la société Watt News, dans un panel de lieux sélectionnés pour leur « affinité » culturelle (cinémas, théâtres, musées, la Fnac, etc.).

Il semble nécessaire de reconsidérer les modalités de diffusion de l'art contemporain et d'investir d'autres médias ou d'autres supports de diffusion. Le média « télévision », *via* M6 Marseille, commence à s'intéresser au sujet, et propose de temps en temps un reportage de quelques secondes sur un artiste ou une exposition. Internet, en revanche, constitue déjà un média privilégié[499], mais ne concerne que les internautes, ce qui impose une limitation des cibles.

La publicité massive, à travers des écrans publicitaires, entre les émissions de télé au moment des *prime-time*, reste l'exception[500]. Comme le constatait J.-P. Alis il y a déjà quelques années : *« La télévision ne montre rien (…). Si tout en restant simples, ils faisaient circuler l'information, l'intérêt du grand public pour l'art contemporain grandirait et chacun apprendrait à créer sa propre échelle de valeurs*[501]*. »* De plus, quand la télévision montre de l'art contemporain, elle ne le fait pas toujours avec complaisance : le reportage sur le couple Nahon[502] et l'illustration de la chute du marché de l'art par « le cas Combas » en sont des exemples. Les premiers, plus habitués au milieu de l'art et à ses codes, n'ont pas su gérer leur image à travers le reportage : *« Ils étaient, je crois, très heureux qu'Arte leur consacre soixante-dix minutes (…), ils ont donc joué le jeu honnêtement*[503]*. »* Résultat : une image ridicule des collectionneurs, une caricature du milieu de l'art contemporain. Combas, quant à lui, est décrit comme un peintre dans une situation économique difficile, supposé

---

499 Voir l'annexe n° 16, la liste des sites Internet sur l'art à Marseille.

500 La publicité pour l'exposition Hoakney, à Beaubourg, diffusée lors d'une plage de pub au cours de l'émission *Nulle part ailleurs*, sur Canal Plus, le 10 mars 1999, était en regard de cela, assez surprenante. L'utilisation de l'art contemporain dans les publicités télévisées est habituellement allégorique, comme c'est le cas dans la publicité pour une Golf, où l'on nous montre les toiles d'un artiste qui, en même temps qu'il change de voiture, change de style pictural ; ou dans celle pour les bonbons Fisherman, où un jeune homme visite une exposition des plus contemporaines.

501 Source : « Alis ou l'art d'initier l'art contemporain », *La Marseillaise*, références manquantes.

502 Source : « Un marchand, des artistes et des collectionneurs », de J.-L. Léon, *Arte*, 4 octobre 1996.

503 Source : « La chute du marché de l'art », *Capital* (émission télévisée), 28 janvier 1996.

ne plus trouver preneur pour ses œuvres (l'artiste protestera contre la chaîne[504]). Dans la même lignée, à l'occasion de son émission hebdomadaire sur l'art, *La Cinq* a convié en décembre 1998 quelques-uns des protagonistes de la polémique évoquée dans le premier chapitre. Ils ont, là encore, donné une image de l'art contemporain caricaturale, inintéressante pour qui a suivi les débats, incompréhensible pour qui ne les connaît pas.

La situation semble être en passe de changer et la multiplication des chaînes et leur spécialisation permettent une introduction réelle des programmes consacrés à l'art : c'est le cas avec *La Cinq*, déjà citée, qui propose tous les dimanches matin des documents sur l'art ; c'est le cas de sa chaîne associée, *Arte*, mais aussi de chaînes câblées comme *Paris première* ou *Muzzik,* entre autres.

Il n'est pas encore possible de mesurer les effets de cette diffusion plus large à travers le média le plus regardé, mais on peut observer que la diffusion de l'information concernant les arts visuels contemporains est en train de changer, et commence à s'ajuster aux nouveaux médias et aux nouveaux modes de communication.

4. Troisième analyseur : l'évolution des modalités d'exposition et d'acquisition des œuvres

Dans notre chapitre sur Marseille, nous avons pointé les problèmes soulevés par la confusion des statuts des lieux. Il est nécessaire d'y revenir, car cela semble être un point fondamental pour comprendre les évolutions des mondes de l'art.

Plus qu'un problème d'indifférence et d'incompréhension, l'art contemporain pose le problème de sa finalité et de sa viabilité dans un système de l'art qui s'apparente à la société de spectacle. La multiplication des lieux de diffusion, le développement de l'enseignement artistique, la démocratisation de l'art ont 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, pour les artistes, la multiplication des occasions de montrer leur travail ne s'accompagne pas nécessairement d'une multiplication des occasions de le

504 Source : « Le peintre Robert Combas proteste contre M6 », *Le Monde,* 14 février 1996.

vendre. Comme le dit cet artiste-galeriste : *« 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. 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*[505]*. »* En se multipliant, en jouant sur les statuts, les lieux de diffusion de l'art contemporain, au lieu de démultiplier les choix et les engagements esthétiques, s'orientent vers des fonctionnements similaires articulés autour de deux objectifs : montrer et être vus. La confusion des genres et des statuts, galeries et associations, centres d'art et musées d'art contemporain, entraîne une homogénéisation des pratiques de visite ; tous ces lieux deviennent des espaces d'exposition et se résument désormais à une finalité : exposer. Ce changement, W. Benjamin[506] l'avait déjà repéré et mis en relation avec la reproductibilité technique des œuvres d'art[507]. Pour lui, c'était *« une nouveauté positive et décisive »* qui *« entraînait la disparition complète de la valeur "cultuelle" de l'œuvre en faveur de sa valeur "d'exposition", ce qui revenait à dire que l'œuvre n'a pas une valeur d'usage distincte de sa valeur d'échange, ou qu'en définitive toute sa signification esthétique s'identifie avec l'histoire de sa* Wirkung, *de son succès, de sa réception, de son interprétation dans la culture et dans la société »*[508]*.* La finalité commerciale tend à disparaître, sans gêner le fonctionnement des lieux qui ont trouvé des solutions avec le subventionnement public, mais cela se fait au détriment des artistes qui exposent mais ne vendent pas.

Pour pallier ce problème et permettre aux artistes de vivre de leur travail, l'État, à travers le ministère de la Culture, a mis en place une politique d'aide à la création et s'est engagé dans la constitution de collections publiques (Fnac, Frac). Cette ingérence de l'État permet de résoudre certains problèmes mais par la même occasion en génère d'autres et va dans le sens de la « spectacularisation » des expositions et des œuvres. D'autant plus du fait que

505 Source : « Interface-à-face », *Taktik*, n° 332, 4-11 octobre 1995.

506 Cité par Vattimo G.*, La Société transparente*, *op. cit.*, p. 66.

507 « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *in Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.

508 Vattimo G., *La Société transparente, op. cit.,* p. 67.

l'aide de l'État va aussi vers les lieux « alternatifs » : *« Ces lieux se révèlent d'autant plus utiles, aujourd'hui, qu'ils sont capables de susciter des expériences que ni les musées, aux structures trop lourdes, ni les galeries privées, que la crise du marché de l'art rend très prudentes, ne peuvent conduire. Ce que peuvent faire justement des lieux subventionnés*[509]*. »* Le problème est que le subventionnement devient la solution et concerne également les galeries privées. À Marseille, certaines sont directement soutenues et financées pour pouvoir « survivre », et sur la scène nationale les galeries sont aidées afin de pouvoir participer aux grandes foires d'art contemporain. Si cette solution permet de pallier les difficultés économiques des lieux, elle introduit un biais en ne faisant plus jouer au marché un rôle indispensable « d'embrayeur ».

Si le rôle de l'État ou de la ville est de permettre le développement de la création et d'optimiser la réception, et plus particulièrement dans les lieux institutionnels sous leur tutelle, ou à l'opposé dans des lieux novateurs et alternatifs (les associations par exemple), ils outrepassent largement ce rôle en s'immisçant dans des domaines qui *a priori* ne sont pas de leur ressort, et génèrent par là même des effets pervers. La situation est paradoxale : les galeries privées « sortent » du marché de l'art et s'assimilent de plus en plus à des lieux institutionnels ou associatifs subventionnés ; l'État – à travers ses différentes structures institutionnelles : Frac, Fnac, musées – devient l'un des principaux acteurs du marché de l'art.

La réception s'en ressent nécessairement, d'une part, parce ces évolutions modifient le rapport aux lieux, d'autre part, parce qu'elles modifient les œuvres. À long terme, ces mutations nous conduisent vers deux mondes de l'art : le premier, alternatif, mais financièrement peu viable, le second, institutionnalisé et financièrement assuré. Comme le constate Y. Michaud, l'État ne peut assumer un rôle de découvreur et prendre les risques qu'un mécène privé peut prendre : *« Du fait de sa neutralité obligée, l'État est condamné à un éclectisme mou, à une détermination mimétique qui change périodiquement*[510]*. »*

---

509 Source : « L'art contemporain, de l'inquiétude à la riposte », *Le Monde*, 8 novembre 1996.

510 Source : « La guerre de l'art », *Le Nouvel Observateur*, 30 octobre-5 novembre, 1997.

Comment rompre ce cercle et permettre qu'il existe un système d'aide et un marché porteur, qui donnent l'occasion aux artistes non seulement de montrer mais aussi de vendre, tel est l'un des enjeux des politiques culturelles à venir. Peut-être les mutations en cours, et le fait que les œuvres aient pour finalité d'être exposées, montrées, conduiront-ils comme c'est le cas pour les chansons à créer un système de financement à l'image de celui de la Sacem[511] ? À noter que le même débat agite actuellement le monde de l'édition, les livres prêtés par les bibliothèques ou les livres diffusés *via* Internet ne rapportant rien à leurs auteurs.

5. Mutations et démocratisation

A l'issue de ces développements, une question semble se distinguer, celle de la démocratisation de l'accès à l'art et à la culture. Multiplier les formes de la création et toucher des publics plus diversifiés, amplifier et populariser la diffusion de l'information, communiquer autour de la création contemporaine, multiplier les lieux de diffusion pour montrer toujours plus d'œuvres et d'artistes, ce sont autant d'évolutions qui vont dans le sens d'une meilleure médiation et réception des œuvres contemporaines, sans que pourtant le problème de la réception, des attentes des publics, soit réellement posé. Le discours politique, depuis Malraux, est à la démocratisation de l'art ; dans les faits, les publics ont peu fait l'objet de véritables recherches et la politique culturelle a focalisée ses actions sur la création et la diffusion, prenant pour acquis que si l'offre était de qualité et bien structurée, le public suivrait. Les dernières allocutions de Catherine Trautman en témoignent. Lorsqu'elle évoque la démocratisation, il s'agit pour elle d'améliorer la diffusion, et dans sa « Présentation des réformes engagées pour une démocratisation de la culture[512] », elle souhaite *« 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 pourrait être inversé, il n'y a de culture que parce qu'il y a des

511 Y. Gonzalez, un jeune artiste marseillais a proposé avec « Ombres portées », un travail qui va dans ce sens et qui lui permet de toucher « un droit de réalisation » : il fixe sur le mur l'ombre portée par un gabarit, et c'est ce transfert qui constitue l'œuvre ; chaque réalisation nécessite sa présence et chacune est rémunérée.

512 26 février 1998.

récepteurs, mais ces derniers sont rarement intégrés et considérés comme des acteurs à part entière.

La manifestation « Art et démocratie »[513] stigmatise cette attitude ambiguë, qui revendique la démocratisation mais ne s'en donne pas toujours les moyens. Lors de cette rencontre, *« certains participants ont posé publiquement la question de la participation payante à ces journées. Ils se sont demandés pourquoi une association subventionnée comme Place publique, affichant de nombreux et prestigieux soutiens, a fait payer 50 francs chacune des dix séances. Un forfait de 100 francs la journée ou de 300 francs pour les trois journées était proposé. (…) Les tarifs proposés ont paru bien prohibitifs (…). D'autant plus prohibitifs qu'il s'agissait d'examiner "la démocratisation" de l'art en dénonçant le règne de l'argent*[514] *».*

Autre exemple, celui des musées, dont les responsables n'ont pas encore tranché et affichent des avis divergents. C. Gouyon – responsable des publics à la direction des musées de France –, F. Cachin et I. Bizot – responsables à la Réunion des musées nationaux – adoptent deux attitudes différentes : le premier suggère de *« transformer le musée en lieu de vie, ouvert sur la ville, où l'on vienne prendre un pot avec ses amis et pourquoi pas s'acheter un tee-shirt*[515] *»*, les secondes rappellent que *« le musée n'est pas une distraction (…). Reconnaissons que beaucoup de gens préfèrent regarder les matchs de foot*[516] *».* Démocratisation rimerait avec désacralisation et popularisation. Lorsque l'art emprunte d'autres voies et joue sur des émotions différentes de celles qualifiées d'esthétiques, beaucoup y voient une vulgarisation.

513 Organisée par l'association Place publique en 1996.

514 Source : « Démocratie prohibitive », *L'Éveil*, n° 792, 29 novembre-5 décembre 1996.

515 Source : « La baisse de fréquentation des musées », *Télérama*, n° 2440, 16 octobre 1996.

516 *Ibid.*

Il est vrai que rire face à une vidéo de Paul Granjon[517] est une expérience peut-être plus proche de celle que nous faisons lorsque nous rions à une blague racontée par un ami, ou face à un film comique. La question qui se pose est de savoir si la démocratisation peut passer par un élargissement des propositions 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.

Pour conclure, il est manifeste que Marseille doit s'efforcer de mieux médiatiser et de mieux valoriser sa scène artistique ; parallèlement, il semble qu'à travers les multiples expériences et propositions faites au niveau local, et qui vont dans le sens d'un rapprochement des publics et des artistes, Marseille pourrait à plusieurs égards servir de modèle.

Dans ses récentes allocutions concernant les arts visuels contemporains, C. Trautman a lancé plusieurs pistes pour que le discours sur la démocratisation ne soit plus seulement théorique mais effectif. Médiation et éducation sont les axes de sa politique, mais plus concrètement, elle propose des actions qui ont déjà été amorcées sur la scène artistique locale. Parmi les *« programmes d'action durables et efficaces*[518] *»*, l'accent est mis : sur l'éducation en milieu scolaire (ce travail est activement mené depuis plusieurs années à Marseille, notamment à l'artothèque Antonin Artaud et au Passage de l'art) ; sur la participation des habitants et des citadins (ce travail est mené par le Château de Servières ou Casa factori) ; sur une politique tarifaire ajustée (le Préau de Accoules, musée destiné aux enfants, est gratuit depuis son ouverture).

Si l'art a besoin des publics, il a avant tout besoin *« de lieux qui le montrent sans l'instrumentaliser, et qui le portent vers ceux pour qui de tels "rendez-vous"*

---

517 Il a notamment réalisé des spots, *Deux minutes d'expérimentation et de divertissement*. Chaque séquence propose une expérience, comme par exemple « La saucisse perroquet cybernétique », qui consiste à transformer une saucisse en jouet mécanique parlant. Ses propositions à la fois drôles et techniques, sont une parodie du progrès technique et du machinisme de nos sociétés actuelles. Paul Granjon mobilise des connaissances scientifiques et des progrès techniques pointus, pour créer des objets inutiles et superflus.

518 « Présentation des réformes engagées pour une démocratisation de la culture », 26 février 1998.

selon le mot de M. Duchamp "sont ou seront des moments intenses et nécessaires"[519] *».* À Marseille ces lieux existent, travaillent et permettent à de nouveaux publics d'émerger, reste à les reconnaître, à les faire connaître, et permettre que la scène locale soit reconnue et médiatisée comme une scène d'envergure, comme une véritable scène artistique. Les acteurs de l'art, les Marseillais, les chercheurs et les politiques ont chacun un rôle à jouer pour que cette construction se fasse et que Marseille puisse concrètement être valorisée par une image de ville culturelle.

Dans le domaine de l'art comme ailleurs, les sociologues comme les politiques, avec des objectifs et des méthodes différentes, sont à l'écoute des individus, afin de comprendre et mesurer leurs comportements et leurs attentes, pour les premiers, afin d'y répondre pour les seconds. Le travail de terrain du sociologue le conduit à rencontrer les acteurs dans la réalité quotidienne et vécue qui est la leur. Cette réalité, celle « historico-réelle » des individus « ordinaires », semble parfois échapper au politique : *« Ils aimaient que tout soit grand – les événements comme les idées. Ils avaient tendance à prendre à la légère de petites observations qui cependant, accumulées, constituent les preuves sur lesquelles sont construites les théories de la culture et de la société. Pour la majorité d'entre eux, l'existence ordinaire semblait banale, triviale et souvent triste*[520]*. »*

---

519 Allocution sur le réseau de l'art contemporain à Paris et en région, 7 avril 1999.

520 Hughes E. C., *Le Regard sociologique, Essais choisis, op. cit.,* p. 268-269.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

1. Anderson R. J., Hughes J. A., Sharrock W. W., *Classic Dispute in Sociology*, London, Routledge, 1987.
2. Apkarian A., Ramognino N., Verges P., *Les Médiateurs culturels dans le domaine des arts plastiques : étude localisée de la région Marseille – Aix-en-Provence*, Ministère de la Culture, Département d'étude et de la prospective, 1992.
3. Aristote, *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, 1997.
4. *Art et contemporanéité* (sous la direction de Majastre J.-O. et Pessin A.), Bruxelles, La Lettre volée, 1992.
5. Austin J.-L., *Le Langage de la perception*, Paris, Armand Colin, 1971.
6. Barthes R., *Critique et Vérité,* Paris, Seuil, 1966.
7. Baxandall M., *L'Œil du Quattrocento,* Paris, Gallimard, 1989.
8. Bazzoli F., *Vertiges de la connaissance*, Marseille, Images en Manœuvres, 1992.
9. Beaud S., Weber F., *Guide de l'enquête de terrain,* Paris, La Découverte, 1997.
10. Becker H. S., *Les Mondes de l'art,* Paris, Flammarion, 1988.
11. Belting H., *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
12. Benacquista T., *Trois carrés rouges sur fond noir*, Paris, Folio, n° 2616, 1994.
13. Berger P., Luckman T., *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
14. Bernstein B., *Langage et classes sociales*, Paris, Minuit, 1980.
15. Binoche (Maître), *De la peinture en général, de la spéculation en particulier*, Paris, Le Pré aux clercs, 1991.
16. Blanchet A., Gotman A., *L'Enquête et ses méthodes, l'entretien*, Paris, Nathan Université, n° 19, 1997.
17. Blin T., *Phénoménologie et sociologie compréhensive*, Paris, L'Harmattan, 1996.
18. Blumer H., *Symbolic Interactionism,* London, University of California Press, 1986.
19. Boltanski L., Thévenot L., *Les Économies de la grandeur*, Paris, PUF, 1987.

20. Boudon R., Besnard P., Cherkaoui M., Lécuyer B.-P. (sous la direction de), *Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Larousse, 1990.
21. Bourdet-Guillerault H., *Des beaux-arts aux canularts*, Marseille, Autres temps, 1991.
22. Bourdieu P. (sous la direction de), *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1981.
23. Bourdieu P., Chamboredon J.-C., Passeron J.-C., *Le Métier de sociologue*, Paris, Mouton, 1968.
24. Bourdieu P., Darbel A., *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1985.
25. Bourdieu P., *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
26. Bourdieu P., Passeron J.-C., *La Reproduction*, Paris, Minuit, 1971.
27. Brown R., *Clefs pour une poétique de la sociologie*, Arles, Actes Sud, 1989.
28. Buch E., *Histoire d'un secret*, Arles, Actes Sud, 1994.
29. Cauquelin A., *L'Art contemporain,* Paris, PUF, Que sais-je ?, n° 2671, 1994.
30. Cauquelin A., *Les Théories de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je ?, n° 3353, 1998.
31. Cauquelin A., *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1996.
32. *Château de Servières 1998*, Marseille, 1998.
33. Cicourel A., *La Sociologie cognitive,* Paris, PUF, 1979.
34. Comité des galeries d'art, *Les Galeries d'art en France aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1997.
35. Corcuff P., *Les Nouvelles Sociologies,* Paris, Nathan Université, n° 88, 1996.
36. Costalat-Fourneau A.-M., *Identité sociale et dynamique représentationnelle,* Rennes, PUR, 1997.
37. Cyrulnik B., *Mémoire de singe et paroles d'homme*, Paris, Hachette, 1998.
38. Djian J.-M., *La Politique culturelle*, Paris, Le Monde Édition/Marabout, 1996.
39. Donnat O., Cogneau D., *Les Pratiques culturelles des Français (1973-1989)*, Paris, La Documentation française, 1990.
40. Donnat O., *Les Amateurs, enquêtes sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française, 1996.
41. Donnat O., *Les Pratiques culturelles des Français, enquête 1997,* La Documentation française, 1997.
42. Ducret A., *L'Art dans l'espace public*, Zurich, Seismo, 1997.
43. Duve T. de, *Au nom de l'art,* Paris, Minuit, 1989.
44. Duvignaud J., *Sociologie de l'art,* Paris, PUF, 1967.
45. Eco U., *L'Œuvre ouverte,* Paris, Seuil, Points, 1977.

46. Elster J., *Le Laboureur et ses enfants, deux essais sur les limites de la rationalité,* Paris, Minuit, 1986.
47. *Esthétique et poétique* (sous la direction de G. Genette), Paris, Points Essais, n° 249, 1992.
48. Ferrarotti, F., *Histoire et histoires de vie, la méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983.
49. Ferry L., *Homo aestheticus*, Paris, Livre de poche, Biblio Essais, n° 4074, 1991.
50. Fischer G.-N., *La Psychologie sociale*, Paris, Seuil, Points Essais, n° 346, 1997.
51. Focillon H., *La Vie des formes,* Paris, PUF, Quadrige, 1964.
52. Francastel P., *Études de sociologie de l'art,* Paris, Denoël, 1993.
53. Gauchotte P., *Le Pragmatisme*, Paris, Que sais-je ?, n° 2688, 1992.
54. Goffman E., *Façons de parler,* Paris, Minuit, 1987.
55. Goffman E., *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.
56. Goffman E., *Les Rites d'interaction,* Paris, Minuit, 1988.
57. Graffmeyer Y. et Joseph I., *L'École de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1995.
58. Graffmeyer Y., *Sociologie urbaine*, Paris, Nathan Université, n° 46, 1996.
59. Gresle F., Panoff M., Perrin M., Tripier P., *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Nathan, 1990.
60. Grize J.-B., *Logique et langage*, Gap, Ophrys, 1990.
61. Grize J.-B., *Salariés face aux nouvelles technologies,* Paris, CNRS, 1987.
62. Gumperz J., *Engager la conversation, introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, Minuit, 1989.
63. Haskell F., *L'Amateur d'art*, Paris, Le Livre de poche, n° 531, 1997.
64. Heinich N., *L'Art contemporain exposé aux rejets,* Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
65. Heinich N., *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
66. Herpin N., *Les Sociologues américains et le siècle*, Paris, PUF, 1973.
67. Hoggart R., *La Culture du pauvre,* Paris, Minuit, 1986.
68. Hughes E. C., *Le Regard sociologique, essais choisis*, textes rassemblés et présentés par J.-M. Chapoulie, Paris, EHESS, 1996.
69. Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, Tel, 1990.

70. Javeau C., *L'Enquête par questionnaire, Manuel à l'usage du praticien*, Bruxelles, éditions de l'Université, 1985.
71. Javeau C., *Leçons de sociologie*, Paris, Armand Colin, 1997.
72. Jeudy H.-P., *Les Usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999.
73. Jeudy H.-P., *Mémoire du social*, Paris, PUF, 1986.
74. Joseph I., *E. Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998.
75. Kaufman J.-C., *L'Entretien compréhensif*, Paris, Nathan Université, n° 137, 1997.
76. *L'Art contemporain en question*, cycle de conférences, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994.
77. *L'Art de la recherche. Essai en l'honneur de Raymonde Moulin,* Paris, La Documentation française, 1994.
78. Lallement M. (sous la direction de), *Histoire des idées sociologiques,* tome 1 : *Des origines à Weber*, Paris, Nathan, CIRCA, n° 22, 1996.
79. Lallement M., (sous la direction de), *Histoire des idées sociologiques,* tome 2 : *De Parsons aux contemporains*, Paris, Nathan, CIRCA, n° 30, 1996.
80. Laplantine F., *La Description ethnographique*, Paris, Nathan Université, n° 119, 1996.
81. Lyotard J.-F., *La Phénoménologie,* Paris, PUF, Que sais-je ?, n° 625, 1992.
82. Mauss M., *Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF, 1985.
83. Mead G. H., *L'Esprit, le soi, la société,* Paris, PUF, 1963.
84. Meyer J.-F., *Roman*, Marseille, Porte Avion Prints, 1996.
85. Michaud Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
86. Michaud Y., *L'Art contemporain*, Paris, La Documentation française, n° 8004, 1998.
87. Michaud Y., *La Crise de l'art contemporain* , Paris, PUF, 1998.
88. Millet C., *L'Art contemporain,* Paris, Flammarion, Domino, 1997.
89. Mollard C., *La Passion de l'art,* Paris, La Différence, 1986.
90. Morfaux L.-M., *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980.
91. Moulin R., *L'Artiste, l'institution, le marché,* Paris, Flammarion, 1992.
92. Moulin R., *Le Marché de la peinture en France,* Paris, Minuit, 1967.
93. Mucchielli A., *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 1996.

94. Passeron J.-C., Pedler E., *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, Cercom/Imérec, 1991.
95. *Passions privées*, catalogue d'exposition, Paris, Musées de la ville de Paris, 1995.
96. Pedler E., *Sociologie de la communication*, Paris, Nathan Université, collection 128, février 2000.
97. Péquignot B., *Pour une sociologie esthétique,* Paris, L'Harmattan, 1993.
98. Poche B., *L'Espace fragmenté,* Paris, L'Harmattan, 1996.
99. Pomian K., *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987.
100. Queiroz J.-M. de, Ziolkovski M., *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, PUR, Didact, Sociologie, 1994.
101. Rasse P., *Les Musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan, 1999.
102. Roncayolo M., *Marseille, les territoires du temps*, Paris, Éditions locales de France, 1996.
103. Rouget B., Sagot-Duvauroux D., Pflieger S. (sous la direction de), *Le Marché de l'art contemporain en France*, Paris, La Documentation française, 1992.
104. Schütz A., *Éléments de sociologie phénoménologique,* Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 1998.
105. Schütz A., *Le Chercheur et le quotidien,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
106. Shusterman R., *L'Art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.
107. Simmel G., *La Tragédie de la culture,* Marseille, Rivages Poche, Petite bibliothèque, 1993.
108. Simmel G., *Le Conflit,* Paris, Circé Poche, 1995.
109. Simon P.-J., *Histoire de la sociologie,* Paris, PUF, 1991.
110. Singly F. de, *L'Enquête et ses méthodes, le questionnaire*, Paris, Nathan Université, n° 18, 1997.
111. *Sociologie de l'art (sous la direction de R. Moulin), Paris, La Documentation* française, 1985.
112. Strauss A., *La Trame de la négociation, Sociologie qualitative et interactionniste,* Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 1992.
113. Strauss A., *Miroirs et Masques*, Paris, Métailié, 1992.

114. Thomas M., *Un art du secret, collectionneurs d'art contemporain en France*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
115. Van Metter K. (sous la direction de), *La Sociologie*, Paris, Larousse, 1992.
116. Vattimo G.*, La Société transparente*, Paris, Désclée de Brouwer, 1990.
117. Verheuge R., *Gérer l'utopie, l'action culturelle dans la cité*, Aix-en-Provence, Edisud, 1988.
118. Veron É. et Levasseur M., *Ethnographie de l'exposition*, Paris, Bibliothèque publique du Centre Georges-Pompidou, 1989.
119. Victoroff D., *G. H. Mead, sociologue et philosophe*, Paris, PUF, 1953.
120. Weber M., *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme,* Paris, Press Pocket, 1985.
121. Widmer J., *Langage et action sociale, Aspects philosophiques et sémiotiques du langage dans la perpective de l'ethnométhodologie*, Fribourg, Éditions universitaires, 1980.
122. Windish U., *Pensée sociale, langage en usage et logiques autres*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.

ARTICLES

123. Amphoux P., Ducret A., « La mémoire des lieux », *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIX, 1985, p. 197-202.
124. 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.
125. 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.
126. Bloedé J., « Peindre, c'est regarder, aimer, représenter», *Esprit*, n° 179, 1992, p. 60-63.
127. Bourdieu P., « Mais qui a créé les créateurs ? », exposé à l'École nationale supérieure des art décoratifs, document dactylographié, avril 1980.
128. Cassirer E., « L'art », *in Essai sur l'homme*, Paris, Minuit, 1989, p. 197-240.
129. 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.

130. 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.

131. Chanel O., « Œuvres d'art et placements financiers», *Agone*, n° 13, 1995, p. 85-98.

132. Chapoulie J.-M., « E. C. Hughes et l'école de Chicago », *Revue française de sociologie*, XXV, octobre-décembre 1984, p. 582-608.

133. Chapoulie J-M., « La seconde fondation de la sociologie française, les États-Unis et la classe ouvrière », *Revue française de sociologie*, XXXII, 1991, p. 321-364.

134. Collectif, « Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ? », *Hermès*, n° 20, CNRS éditions, 1996.

135. 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.

136. 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.

137. Davallon J., « L'évolution du rôle des musées », *La Lettre de l'Ocim*, n° 49, 1997, p. 4-8.

138. Depraz N., « L'ethnologue, un phénoménologue qui s'ignore », *Genèses*, n° 10, 1993, p. 108-123.

139. 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.

140. Domecq J.-P., « Buren, de l'autopublicité pure, Dubuffet, du snob brut, et la suite », *Esprit*, 1992, n° 179, p. 16-38.

141. 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.

142. Domecq J.-P., « Sous l'apparente neutralité, l'aveu idéologique. Réponse à un commentaire parmi d'autres », *Agone*, n° 13, 1995, p. 161-184.

143. 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.

144. 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.

145. Ducret A., « Œuvres d'art et sens commun, l'apport de Levi Strauss », *in Art et Société*, Centurion, 1981, p. 89-99.

146. Elster J., « Conventions, créativité, originalité », *Espaces Temps*, n° 55-56, 1994, p. 18-29.

147. Fabiani J.-L., « La sociologie et le principe de réalité », *Critique*, n° 545, octobre 1992, p. 790-801.

148. Fabiani J.-L., « Sur quelques progrès récents en sociologie des œuvres », *Genèses*, n° 11, mars 1993, p. 148-167.

149. Ferrier J.-L., « Goldman et la peinture», *in Le Structuralisme génétique*, Paris, Denoël Gonthier, 1977, p. 203-210.

150. Freidson E., « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, XXVII, juillet-septembre 1986, p. 431-443.

151. 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.

152. 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.

153. Gumbrecht H. U., « Persuader ceux qui pensent comme vous. Les fonctions du discours épidictique sur la mort de Marat », *Poètique*, n° 39, septembre 1979, p. 363-384.

154. Habermas J., « Le rôle de la société civile et de l'espace public politique », *in Droit et démocratie, Entre faits et normes*, Paris, Gallimard, 1997.

155. Heinich N., « Public et art », *in Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1995.

156. Heinich N., « Esthétique, symbolique et sensibilité », *Agone*, n° 13, 1995, p. 15-55.

157. Heinich 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.

158. Isambert F.-A., « Alfred Schütz, entre Weber et Husserl», *Revue française de sociologie*, XXX, avril-juin 1989, p. 299-319.

159. Jacobi D., « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La Lettre de l'Ocim*, n° 49, 1997, p. 9-14.

160. Jauss H. R., « La jouissance esthétique », *Poétique*, n° 39, septembre 1979, p. 261-274.

161. Joas H., « Durkheim et le pragmatisme », *Revue française de sociologie*, XXV, octobre-décembre 1984, p. 560-581.

162. Jules-Rosettes B., « La sociologie compréhensive aux États-Unis», *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXVIII, 1985, p. 91-101.

163. Latour B., « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité», *Sociologie du travail*, n° 4, 1994, p. 587-607.

164. Le Bot M., « L'art comme relation amoureuse », *Esprit*, n° 2, 1986, p. 17-24.

165. Le Bot M., « Pensée artistique et expérience de l'altérité », *Esprit*, n° 78, 1991, p. 123-133.

166. Leenhardt J., « What is new, Marcel Broodthaers ? », *Sociologie de l'art*, n° 5, 1992, p. 27-34.

167. 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.

168. Menger P.-M., « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. », *Annales*, n° 6, novembre-décembre 1993, p. 1565-1600.

169. Menger P.-M., « La quadrature du déterminisme », *Espaces Temps*, n° 5556, 1994, p. 6-17.

170. 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.

171. Molino J., « L'art aujourd'hui », *Esprit*, n° 7-8, 1991, p. 72-108.

172. Moulin R., « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, XXVII, juillet-septembre 1986, p. 369-395.

173. Moulin R., « La construction des valeurs artistiques contemporaines », *Cahiers de recherches sociologiques*, Montréal, Université du Québec, n°16, 1991, p. 17-22.

174. 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.

175. Paillé P., « De l'analyse qualitative en général et de l'analyse thématique en particulier », *Revue de l'association pour la recherche qualitative*, volume 15, 1996, p. 179-194.

176. Paillé P., « L'analyse par théorisation ancrée », *Cahiers de recherches sociologiques*, n° 23, 1994, p. 147-181.

177. Paillé P., « La recherche qualitative... sans gêne et sans regret », *Recherches en soins infirmiers*, n° 50, septembre 1997, p. 60-64.

178. Paillé P., « Un regard sur la recherche qualitative en éducation au niveau des mémoires de maîtrise et des thèses de doctorat des universités québécoises francophones. », *Recherches qualitatives*, volume 18, 1998, p. 187-215.

179. 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.

180. Péquignot B., « La querelle des œuvres », *in L'Art contemporain en question*, cycle de conférence, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994.

181. Péquignot B., « Une nécessité interne », *Sociologie de l'art*, n° 5, 1992, p. 9-15.

182. Peterson R. A., « La sociologie de l'art et de la culture aux États-Unis », *L'Année sociologique*, volume 39, 1989, p. 153-179.

183. Pharo P., « Problèmes empiriques de la sociologie compréhensive », *Revue française de sociologie*, XXVI, 1985, p. 120-149.

184. Poche B., « Citoyenneté, représentation de l'appartenance », *Espaces et Sociétés*, n° 68, 1992, p. 15-34.

185. Poche B., « De la transversalité à la verticalité », *Espaces et Sociétés*, n° 70-71, 1992, p. 203-210.

186. Poche B., « Éléments pour un phénoménologie des systèmes linguistiques», *Langages et Sociétés*, n° 67, mars 1994, p. 9-35.

187. Poche B., « Socialité et création artistique», *Recherches sociologiques*, volume 19, n° 2-3, 1988, p. 257-272.

188. Poche B., « Tout art est local», *Espaces et Sociétés*, n° 69, 1992, p. 55-75.

189. Poche B., « Une définition sociologique de la région ? », *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIX, 1983, p. 225-238.

190. Raffestin C., « Autour de la fonction sociale de la frontière », *Espaces et Sociétés*, n° 68, 1992, p. 157-210.

191. Shusterman R., « L'art en boîte », *Critique*, n° 562, mars 1994, p. 131-146.

192. Shusterman R., « L'esthétique pragmatiste de John Dewey », *Critique*, n° 538, mars 1992, p. 188-207.

193. Shusterman R., « Le libéralisme pragmatique », *Critique*, n° 555-556, août-septembre 1993, p. 547-565.

194. Singly F. de, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, XXVII, juillet-septembre 1986, p. 531-543.

195. « *Sociologie de l'art* », *in Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Larousse, 1990, p. 19.

196. Valabrègue F., « 1971-1996, brève histoire récente des arts plastiques à Marseille », document dactylographié, 1996.

197. Viatte G., « Les musées de Marseille » (entretien), *Avis de recherche*, 1er trimestre 1987.

198. Watson R. et Sharrock W., « L'unité du faire et du dire », *Raisons pratiques*, n° 1, 1990, p. 227-254.

199. Watson R., « Ethnologie et anthropologie de la communication », Leçon inaugurale, Chaire Franqui au titre Étranger, Domaine des Sciences humaines, Liège, 1996.

200. Watson R., « L'ethnométhodologie, l'analyse conversationnelle et la recherche interculturelle », *in Cultures ouvertes, sociétés interculturelles*, Paris, L'Harmattan, 1994, vol. 2, p. 119-126.

201. Watson R., « Préservation et transformations en ethnométhodologie depuis la publication des *Studies in Ethnomethodology* d'Harold Garfinkel », Sociology department, University of Manchester, document dactylographié, 1997.

202. Wiart C., « Des fantasmes et des ismes», *in Art et fantasmes*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 25-39.

203. 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.

THÈSES ET MÉMOIRES

204. 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.

205. Ayard C., *Regard sur la situation des arts plastiques à Marseille*, 1968-1989, mémoire de maîtrise d'arts plastiques, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1989.

206. 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.

207. Amar S., *Histoire de la galerie Charles Garibaldi*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1992.

208. 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.

209. Mazzella F., *La Politique culturelle à Marseille, 1986-1989*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1992.

210. Puëch A., *La Lithographie à Marseille, l'atelier Bertho*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994.

211. Veer S., *Les Galeries et les lieux d'exposition à Marseille de 1960 à 1969*, mémoire de DEA, EHESS, Marseille, 1994.

212. 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.

213. 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.

214. Schaller A., *La Décentralisation culturelle à Marseille dans les années 80*, thèse de doctorat, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1998.

LES SOURCES ET LES MATÉRIAUX UTILISÉS POUR LA RÉALISATION DE LA RECHERCHE

I. PRINCIPAUX ARTICLES DE PRESSE UTILISÉS

Beaux Arts

« Collectionneurs au bord de la piscine », octobre 1991.

« Visite privée chez les plus grands collectionneurs », n° 141, janvier 1996.

Divers

« Anne et Henri Sotta, collectionneurs passionnés », presse quotidienne locale, références manquantes.

« Alis ou l'art d'initier l'art contemporain », presse quotidienne locale, références manquantes.

« Peinture fraîche », *L'Express,* 11-17 janvier 1985.

« Un conservateur pour abattre des murailles », *La Vie mutualiste,* juin 1986.

« Gaston Defferre aimait la peinture », *La Cote des arts,* juin-juillet 1986.

« La vie privée des collections », *Art Press,* n° 206, octobre 1991.

« L'art contemporain se paie-t-il notre tête ? Les impostures », *L'Événement du Jeudi*, 18-24 juin 1992.

« Renouveau de la Vieille-Charité », *Géo,* n° 164, octobre 1992.

« Marseille art moderne – art contemporain », *Connaissance des Arts,* HS n° 55, 1994.

« Parole de marchands », *Planète Sud,* hors série « Art », 28 mai 1994.

« La place du spectateur : reproductibilité et théâtralité de l'exposition », *Omnibus,* n° 11, janvier 1995.

« Cabinet d'amateur », *Al Dante,* n° 8, septembre-octobre 1995.

« Cargo : e la nave va… », *Art jonction, Le journal,* n° 3, octobre-décembre 1995.

« Une collection de collectionneurs », *DDO,* n° 19, juillet-septembre 1995.

« Art/non art », *Krisis,* n° 19, novembre 1996.

« Démocratie prohibitive », *L'Éveil,* n° 792, 29 novembre-5 décembre 1996.

Galerie Magazine

« Marseille », hors série, 1994.

« Roger Pailhas, collectionneur et galeriste sentimental », hors série « Marseille », 1994.

« Portrait du Mac en jeune homme », hors série « Marseille », 1994.

Journal des arts, Le

« La peinture provençale fait les beaux jours des galeries », n° 19, novembre 1993.

« L'art contemporain entre malaise et célébrations », n° 36, avril 1997.

« Passions privées au musée d'Art moderne de la ville de Paris » , n° 20, décembre 1995.

Libération

« Sortie publique des collections privées », 8 janvier 1996.

« L'artiste et le commissaire », 10 mars 1997.

« Quand l'extrême droite récupère la croisade anti-art moderne… », 23 mars 1997.

« L'art contemporain dans le collimateur », 28 mars 1997

« La conjuration des imbéciles », 7 mai 1997.

« Et pendant ce temps les artistes continuent… », 17 novembre 1997.

« Tir groupé sur l'art en "crise" », 17 novembre 1997.

« Correction politique et droit de critique », 25 novembre 1997.

« Territoire de non-sens, état de non-droit », 30 décembre 1997.

« Pour le non-sens et le non-droit en art », 16 janvier 1998.

« Le danger esthétique », 9 novembre 1998.

Mars

« Pierre Puget revisité », n° 6, automne 1985.

« Regard d'un collectionneur », n°7-8, hiver 1985-1986.

Marseillaise, La

« Musées : ça bouge à Marseille", 11 mai 1986.

« Peut-on encore entretenir la croyance en l'art ? », 16 mars 1990.

« Diffuser l'art contemporain », 12 janvier 1992.

« Projets associatifs : à la recherche d'interlocuteurs », 13 juillet 1994.

« César donne le premier coup de pioche », 7 décembre 1994.

« Cohérence médiatique pour enjeux politiques », 6 juillet 1996.

« Pailhas fait salle comble », 6 juillet 1996.

« Les travaux d'artistes méritent le respect », mars 1997.

« Le sculpteur qui a perdu 12 ans de sculptures », 23 mars 1997.

« Frédéric Coupet : "Où sont les propositions de Jean-Claude Gaudin ?" », 9 mai 1997.

« Jean Mangion : "Vers de nouvelles formes d'économie culturelle" », 9 mai 1997.
« La confusion comme méthode », 9 mai 1997.

Méridional, Le

« Art contemporain : l'amour-collection », 6 novembre 1994.
« Mac : apologie de la récupération », 14 janvier 1995.
« Etat des lieux de la violence », 8 septembre 1996.

Monde, Le

« L'œuvre d'art », *Dossiers et documents littéraires,* hors série n° 2, novembre 1993.
« Outrages », 28 avril 1994.
« L'art des sociologues », 25 novembre 1994.
« Le peintre Robert Combas proteste contre M6 », 14 février 1996.
« Un débat passionné sur la "modernité" divise le monde de l'art », 9 juin 1996.
« L'art contemporain, du chaos au renouvellement », 9 juillet 1996.
« L'art contemporain, de l'inquiétude à la riposte », 8 novembre 1996.
« Quarante sculptures détruites et vendues à la ferraille », 4 février 1997.
« L'art contemporain sous le regard de ses maîtres censeurs », 15 février 1997.
« La colère de Jean Clair conservateur déçu », 15 février 1997.
« Marc Fumaroli contre "l'État culturel" », 15 février 1997.
« Liberté d'expression et confusion mentale », 15 février 1997.
« L'art contemporain », 24 février 1997.
« Le ministère s'interroge sur l'avenir des centres d'art contemporain », 4 mars 1997.
« Esthétique et politique », 8 mars 1997.
« Polémique sur l'art contemporain », 8 mars 1997
« La diversité des achats d'art », 15 mars 1997.
« À propos de l'art contemporain », 25 mars 1997.
« Mauvaise querelle sur l'art contemporain », 3 avril 1997.
« Les formes et les causes du refus », 9 avril 1997.
« Dix jours pour rapprocher la création contemporaine du grand public », 19 avril 1997.
« Désordres et débats sur l'art contemporain », 29 avril 1997.
« L'exception musicale française », 20 juin 1997.
« De telles méthodes m'accablent », 17 novembre 1997.

« Feu sur l'art contemporain », 17 novembre 1997.
« Réponse à Jean Clair et Yves Michaud », 24 novembre 1997.
« Réponse à Jacques Henric », 1er décembre 1997.
« La main chaude », 6 février 1998.
« Vivre Marseille », 15 octobre 1998.
« L'art, une éducation qui reste à faire », 1er décembre 1998.

Muséart

« Ils ont découpé une partie de ma vie au chalumeau ! », n° 68, mars 1997.
« Marseille, la renaissance », n° 81, avril 1998.

Nouvel Observateur, Le

« Enquête sur le rayonnement culturel de la France. Ces Français que le monde nous envie… », 21-27 mars 1996.
« Art : la guerre des trois », 17-23 juillet 1997.
« La guerre de l'art », 30 octobre-5 novembre 1997.

Point, Le

« L'art contemporain à la fête », n° 1099, octobre 1993.
« Feu d'artifice à Marseille », n° 1160, 10 décembre 1994.
« Marseille, 2600 ans, la saga d'une cité rebelle », n° 1388, 23 avril 1999.

Provençal, Le

« "Porte Avion" : un espace original, des artistes autonomes », 5 mars 1988.
« Ces marseillais qui collectionnent », 14 juillet 1985.
« Marchands et artistes, l'œuf et la poule », 29 juin 1986.
« Marseille : l'art vivant sort de l'ombre. Devine qui vient déjeuner chez Jean-Pierre Alis ? », 19 juin 1988.
« Tout ce que je vous ai volé, une œuvre qui dérange », 24 janvier 1996.
« Musée César : le maire rassure le sculpteur », 9 février 1996.
« Une œuvre contemporaine saisie par la police », 29 février 1996.
« Tous des sauvages », 6 septembre 1996.
« Polémique autour d'une exposition », 12 septembre 1996.
« Musées : en attendant des jours meilleurs », 27 octobre 1996.

Taktik

« B. Blistène », entretien réalisé par F. Kahn, n° 102, septembre 1990.
« L'art au Château », n° 138, 5-12 juin 1991.
« Le monstrateur », n° 154, 16 octobre 1991.
« L'art est-il bon à enfermer », n° 191, 8 novembre 1992.

« Chroniques humanistes », n° 256, 12-19 janvier 1994.
« La séquence du plasticien, n° 264, 30 mars 1994.
« Manifeste de l'inutile », n° 269, 4 mai 1994.
« Lettre ouverte à J.-P. Alis », n° 280, juillet 1994.
« Quel bazart ! », n° 295, 7-14 décembre 1994.
« MIC MAC », n° 296, 14-21 décembre 1994.
« Afficher, c'est résister », n°296, 14-21 décembre 1994.
« Aux portes de la Friche », n° 306, 1er-8 mars 1995.
« La rue de l'art », n° 315, 3-10 mai 1995.
« Culture 1989-1995. Cela s'est passé sous la responsabilité de Christian Poitevin », n° 316, 11-18 mai 1995.
« Les ambitions de la Friche », n° 318, 24-31 mai 1995.
« Place de la culture », n° 320, 7-14 juin 1995.
« L'âme du Panier », n° 321, 14-21 juin 1995.
« Le cargo qui veut déboucher le vieux port », n° 330, 20-27 septembre 1995.
« Interface-à-face », n° 332, 4-11 octobre 1995.
« Ambition modeste », n° 333, 11-18 octobre 1995.
« L'art est dangereux », n° 351, 2-9 mars 1996.
« Le corps dévoilé, l'art déballé », n° 370, 3-10 juillet 1996.
« Marchands d'art à Marseille », n° 370, 3-10 juillet 1996.
« Le musée des enfants », n° 374, août 1996.
« La nuit du poulpe », n° 390, 18-25 décembre 1996.
« Dix ans et toutes ses dents », n° 395, 29 janvier-5 février 1997.
« Artiste bon pour la décharge », n° 396, 5-12 février 1997.
« "La fête" de l'art contemporain », n° 406, 16-23 avril 1997.
« L'art renouvelle le lycée et la ville », n° 452, 6-13 mai 1998.

Télérama

« Le grand bazar », hors série n° 2096, 1992.
« Marseille la flambée des arts », n° 2232, 21 octobre 1992.
« L'art déboule à Marseille », n° 2336, 19 octobre 1994.
« Et si on refaisait l'histoire de l'art », n° 2372, 28 juin 1995.
« Marseille l'ambition et le doute », n° 2403, 31 janvier 1996.
« Budget de la culture. Le chat, la galette et la petite souris », 25 septembre 1996.
« La baisse de fréquentation des musées », n° 2440, 16 octobre 1996.

« Le fisc raquette la culture », n° 2467, 23 avril 1997.
« Rendre l'art à l'artiste », n° 2495, 5 novembre 1997.

II. DOCUMENTS OFFICIELS ET MINISTÉRIELS

Publications

Les Arts plastiques. La politique culturelle. 1981-1991, Ministère de la Culture, Délégation aux arts plastiques, 1991.

Muséostat, *Synthèses,* Ministère de la Culture, Direction des musées de France :

- « La fréquentation des musées en 1990, 1991, 1992 », n° 1, mars 1994.
- « Les musées nationaux depuis 1980 », n° 2, octobre 1994.
- « Un public plus nombreux », n° 3, octobre 1995.
- « La fréquentation des musées nationaux de 1980 à 1996 », n° 4, juin 1997.

Muséostat, *Tendances,* Ministère de la Culture, Direction des musées de France :

- « La conjoncture des musées en 1995 », n° 95-4, mai 1996.
- « La conjoncture des musées en 1996 », n° 96-4, juin 1997.
- « La conjoncture des musées au premier semestre 1997 », n° 97-2, janvier 1998.

Développement culturel, Ministère de la Culture, Direction de l'administration générale, Bulletin du Département des études et de la prospective, n° 110, avril 1996 ; n° 124, juin 1998.

Culture et recherche, Ministère de la Culture, Direction de l'administration générale, n° 68, septembre-octobre 1998.

Lettre d'information, Ministère de la Culture, Département de l'information et de la communication, n° 40, décembre 1998.

Discours et communiqués de Catherine Trautman, ministre de la Culture et de la Communication[521]

« Présentation des réformes engagées pour une démocratisation de la culture », 26 février, 1998.

Allocution au Congrès international de Tours, 26 novembre 1998.

---

521 L'ensemble des allocution de C. Trautman est consultable sur le site Internet du ministère de la Culture : http://www.culture.fr

Allocution à la Foire internationale d'art contemporain ARCO' 99 à Madrid, 10 février 1999.

Allocution pour le lancement du « Printemps des musées », 12 mars 1999.

Allocution sur le réseau de l'art contemporain à Paris et en région, 7 avril 1999.

Allocution sur les partenariats Education – Culture, 9 avril 1999.

« La culture, une marchandise pas comme les autres », 15 juin 1999.

« Les mesures nouvelles en faveur de la démocratisation de la culture, 23 juin 1999.

Allocution à l'occasion du lancement des Journées du patrimoine, 6 septembre 1999.

III. DONNÉES QUANTITATIVES

Tableaux de comptabilisation des entrées dans les musées marseillais de 1985 à 1997 (données fournies par la direction des musées de Marseille).

Résultats d'une enquête quantitative sur les publics des musées, réalisée en 1994 par S. Poret pour la direction des musées de Marseille.

Enquête par voie de questionnaire sur les amateurs. Questionnaires envoyés *via* le fichier des Ateliers d'artistes du boulevard Boisson.

IV. DONNÉES QUALITATIVES

Entretiens semi-directifs[522]

- Autard Georges (artiste)
- Baschet Nicole (chargée de mission – Vacances bleues)
- Bazzoli François (historien)
- Bellissen Jean (artiste)
- Biaggi Annie (pdg)
- Mlle Bourbon (employée)
- M. Caviglioli (inspecteur pédagogique)
- M. Chaix-Brian (cadre)

[522] Avec guide d'entretien préalablement construit et adapté au statut de l'interviewé. Les entretiens ont tous été enregistrés.

- Chevran-Breton Loïc (responsable d'une association, Art et développement)
- Couraud Geneviève (professeur)
- Derain Martine (artiste et responsable d'une association, Casa factori)
- Dottori Régine (responsable de lieu de diffusion, Château de Servières)
- Fabre Max (artiste)
- Gensollen Josée (psychiatre)
- Gensollen Marc (psychiatre)
- Gimmig Sabine (artiste)
- Guétat-Liviani Frédérique (artiste)
- Klein Éric (commerçant)
- Klemenciewicz Piotr (artiste)
- Le Berre Jean-Jacques (artiste et responsable d'une association, Porte Avion)
- Le Goff Yves (dermatologue)
- Lebrun Hervé (PDG, laboratoire pharmaceutique)
- Mangion Éric (institutionnel, Frac)
- Marcos Jean-Louis (journaliste, critique)
- Mariotti Hervé (institutionnel, DGAC)
- Maternati Laure (artiste et responsable d'une association, Casa factori)
- Miliani Fabrice (galeriste, galerie Miliani)
- Ollat Thierry (institutionnel, Ateliers d'artistes du boulevard Boisson)
- Paire Alain (journaliste, critique)
- Pesenti François-Michel (metteur en scène)
- M. Rocca-Serra (médecin)
- Sotta Henri (retraité)
- M. Tron (dentiste)
- Yvon Joël (artiste, galeriste, Interface)

Entretiens informels[523]

- Alis Jean-Pierre (galeriste, Athanor)
- Bioulès Vincent (artiste)
- Breton Christine (chargée de mission pour l'art contemporain, DGAC)
- Chèvrefils Desbiolles Annie (chargée de mission art contemporain, DGAC)

[523] Au cours des rencontres, sans guide d'entretien, avec prise de notes.

- Diserens Corinne (directrice des musées de Marseille)
- Dupin Jérôme (artiste)
- Gallois Yves (photographe)
- Giraud Guy (artiste)
- Guichon Françoise (responsable d'un centre d'art, le Cirva)
- Klemenciewicz Piotr (artiste)
- Sarrailh Marie-Anne (responsable d'un lieu de diffusion, le Cargo)
- Serero Caroline (galeriste, Serero)
- Sordini Mme (galeriste, Sordini)

Entretiens de seconde main

- Alis Jean-Pierre (galeriste, Athanor), entretien réalisé par FMR[524]
- Angel Dominique (artiste), entretien réalisé par FMR
- Bourdelle S. (artiste), entretien réalisé par FMR
- Derain Martine (artiste, Casa factori), entretien réalisé par FMR
- Foulquié Philippe (responsable de lieu, la Friche), entretien réalisé par FMR
- Hetzel S. (artiste), entretien réalisé par FMR
- Laudy Christian (artiste), entretien réalisé par FMR
- Martin G. (artiste), entretien réalisé par FMR
- Mme Masquin (galeriste, Jouvène), entretien réalisé par Sylvie Amar
- Matos Manuel (de), Ubeda Danièle (responsables d'association, Vis à Vis), entretien réalisé par FMR
- Metzger Joëlle (responsable d'une association, Vidéochroniques), entretien réalisé par FMR
- Meyer Jean-François (galeriste, galerie Meyer), entretien réalisé par FMR
- Mijarès et Cartier Valérie (artistes résidents au boulevard Boisson), entretien réalisé par FMR
- Ollat Thierry (institutionnel, Office de la culture), entretien réalisé par FMR
- Pailhas Roger (galeriste), entretien réalisé par Florence Alégria
- Prunier Denis et Turpin Olivier (artistes et responsables d'une association, Tohu Bohu), entretien réalisé par FMR
- Raquin Sandrine (artiste, Astérides), entretien réalisé par FMR

- Roudier Marc (artiste et responsable d'une association, Porte Avion), entretien réalisé par FMR
- Viatte Germain (institutionnel), entretien réalisé par Claire Ayard
- Wallon Dominique (adjoint à la culture), entretien réalisé par Claire Ayard
- Yvon Joël (artiste, galeriste, Interface), entretien réalisé par FMR

Divers :

- Soixante vidéos de visites enregistrées à la galerie Athanor
- Messages téléphoniques du public des Poulpes anonymes

524 FMR est une radio toulousaine qui a réalisé des entretiens radiophoniques sur le thème de l'art contemporain, au moment des *Dix jours de l'art contemporain* en 1997.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Carte n° 1 : les lieux de diffusion des arts visuels à Marseille 89
Carte n° 2 : zoom sur le cours d'Estienne-d'Orves 91
Carte n° 3 : zoom sur le Panier 94
Carte n° 4 : les lieux de diffusion excentrés 101
Graphique 1 : le lieu, l'artiste, l'exposition, quels référents choisissent les enquêtés 191
Graphique 2 : les documents de diffusion utilisés pour choisir les expositions 192
Graphique 3 : les médias consultés pour se tenir informé de l'actualité artistique 193
Graphique 4 : l'art et les autres pratiques culturelles 195
Graphique 5 : les amateurs, des « acheteurs » ? 196
Graphique 6 : prix moyen des œuvres achetées 197
Graphique 7 : les différents lieux d'achat des œuvres 198
Graphique 8 : qui accompagne les visiteurs ? 199
Graphique 9 : évolution de la fréquentation de 1985 à 1997 sur l'ensemble des musées sélectionnés 211
Graphique 10 : moyenne des visites réparties sur le nombre de musées 213
Graphique 11 : comparaison des flux de visites entre le Centre de la Vieille-Charité et le musée Cantini 215
Graphique 12 : répartition mensuelle des visites au musée Cantini en 1989 216
Graphique 13 : évolution des flux de visites pour chaque musée sur l'ensemble de la période 218
Graphique 14 : évolution des flux de visites pour le Centre de la Vieille-Charité 219
Graphique 15 : évolution des flux de visites pour le musée Cantini 220
Graphique 16 : évolution des flux de visites pour le musée des Beaux-Arts 221
Graphique 17 : évolution des flux de visites pour le musée Grobet-Labadié 221
Graphique 18 : évolution des flux de visites pour le Préau des Accoules 222
Graphique 19 : évolution des flux de visites pour le musée de la Mode 223
Graphique 20 : évolution des flux de visites pour le Mac 223
Graphique 21 : flux de visites selon les expositions (sélection) 225
Graphique 22, 23, 24 : les expositions marquantes 226

Graphique 25 : part des visites des nouveaux musées sur l'ensemble des visites 228
Tableau 1 : part des visites effectuées au cours des Journées du patrimoine sur l'ensemble des visites du mois en cours 229
Graphique 26 : répartition des différents types d'entrées 231
Graphique 27 : le visiteur idéal-typique 240
Graphique 28 : la visite des hommes 240
Graphique 29 : la visite des étudiants 241
Graphique 30 : la visite des habitués 241
Graphique 31 : la visite des femmes 242
Graphique 32 : la visite des autres 242
Graphique 33 : la visite des artistes 243
Graphique 34 : la visite des collectionneurs 244

INDEX

Les artistes, les lieux de diffusion et leurs responsables à Marseille.

Agnone..... 124, 132, 159, 174
Alessandri 123, 179
Alis..... 106, 119, 123, 124, 125, 140, 147, 159, 169, 171, 198, 236, 260, 261, 288, 310, 313, 314, 317, 318
Alt133
Angel.....133, 164, 318
APA 264
Apocope, **L'**.....92, 111
Arca.....120, 125, 127
Arcenaulx 117, 118
Arrimage 92, 149
Art Dealers 60, 126, 136, 191
Art et développement.....111, 317
Art'm 114
Artcade..... 264
Artothèque Antonin Artaud, **L'**..... 101, 112, 121, 259, 294
Arts Studio 114
Astérides 115
Ateliers d'artistes, **Les**..... 73, 101, 102, 104, 105, 116, 117, 121, 134, 135, 140, 148, 153, 161, 162, 163, 185, 187, 236, 316, 317
Ateliers Nadar, **Les**.....92
Athanor, **galerie**..... 17, 73, 91, 105, 106, 112, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 132, 133, 140, 147, 148, 150, 153, 159, 172, 185, 186, 234, 235, 252, 273, 317, 318, 319
Audat 110
Autard..... 124, 133, 134, 159, 176, 177, 178, 179, 227, 228, 250, 316
Autrep'art, **galerie** 91, 121
Baschet 116, 257, 258, 259, 316
Baquié.....11, 12, 77, 134, 198, 277, 285
Barbier 133, 142, 174
Bartolani et Caillol..... 133
Bazzoli 110, 171, 297, 316
Beaux-arts, **musée des** 209, 220
Beaux-Arts, **musée des** 209, 220, 232
Bellissen 133, 134, 316
Belorgey 133
Béret volatile, **Le**.....92
Bioulès.....73, 174, 280, 317
Blistène..... 123, 129, 140, 146, 151, 168, 171, 198, 199, 207, 208, 232, 313
Boltanski..... 125, 173, 285
Bosq 133
Boucherot 72, 73, 75, 95, 132, 133, 280
Bourret 133
Box 133
Brenet-Nicolaï.....115
Breton.....135, 198, 199, 317
Brodbecker 133
Buren..... 26, 30, 38, 57, 61, 64, 65, 74, 75, 125, 147, 155, 277
Caccavale.....133
Cantini, **musée**..... 91, 103, 140, 145, 146, 168, 191, 209, 211, 214, 215, 216, 219, 220, 223, 226, 227, 228, 229, 232
Cargo, **Le**..... 91, 113, 114, 149, 150, 310, 314, 318
Casa factori... 116, 263, 281, 294, 317, 318
Cauwet 59, 62, 69, 70, 117
Ceccarelli 133, 168, 178, 198
Cerf.....133, 138
César..... 16, 29, 57, 60, 61, 64, 65, 69, 70, 134, 176, 226, 277, 311, 313
Chau Huu 59, 61, 67, 70, 115, 133
Chèvrefils-Desbiolles 317
Cipm 140, 268
Cirva 105, 129, 228, 276, 318
Clavère 111, 121, 124, 132, 179
Coadou.....58, 61, 62, 66, 70
Combas..... 106, 154, 288

Compagnie, **La**..... 111
Conta, **von**..... 133, 236, 245, 248, 249
Coupet..... 58, 121, 132, 311
Couraud..... 112, 317
Creseveur..... 133
Daumas..... 123, 133, 179
Delbès..... 11, 121, 133
Derain..... 262, 317, 318
Deregibus..... 133
Dernier Cri, **Le**..... 115
Di Suvero..... 57, 61, 64, 65, 103, 277
Digue, **La**..... 95, 178
Diserens..... 129, 232, 318
Divinyl..... 117, 178
Dottori..... 255, 257, 317
Dubost..... 133
Ducaté..... 114, 133, 260
Dupin..... 132, 318
École, **galerie de l'**..... 91, 104, 105, 116, 121, 140, 147
Espace Écureuil..... 59, 68, 106, 115
Fabre..... 133, 317
Fidel Anthelme X..... 97, 110, 162, 267
Foulquié..... 114, 115, 278, 318
Frac..... 36, 94, 96, 104, 105, 111, 121, 129, 133, 137, 140, 148, 151, 158, 160, 161, 162, 200, 276, 290, 291, 317
Friche, **La**..... 97, 98, 115, 138, 140, 277, 278, 314, 318
Gaudin..... 58, 60, 277, 311
Gavoty..... 198
Gensollen..... 168, 169, 170, 317
Gérard..... 132
Gerbal..... 260
Gimmig..... 97, 98, 162, 264, 317
Giraud..... 124, 132, 174, 318
Gonzalès..... 132, 179
Gouvernet..... 133
Granjon..... 132
Grobet-**Labadié**, **musée**..... 209, 216, 220, 221, 228, 231, 232, 320
Guétat-**Liviani**..... 110, 162, 163, 267, 317
Guichon..... 318
Haroutounian..... 132, 179
Hini..... 106, 119
Interface..... 17, 95, 110, 121, 130, 140, 161, 317, 319
Jouve..... 132, 133
Jouvène, **galerie**..... 91, 105, 140, 153, 318
Klemenciewicz..... 121, 133, 179, 317, 318
Lacydon, **galerie**..... 105
Lahm..... 152
Latour..... 103, 198, 199
Laudy..... 133, 318
Leberre..... 109, 317
Lebrun..... 317
Liagatchev..... 60, 62, 69
Lieux Publics..... 116
Limone..... 133
Lucionni..... 61
Mac..... 11, 36, 55, 57, 60, 65, 101, 102, 103, 129, 132, 140, 145, 148, 151, 158, 159, 160, 168, 169, 171, 172, 173, 191, 202, 205, 207, 209, 211, 215, 219, 222, 227, 228, 232, 233, 277, 279, 280, 281, 310, 312
Madar..... 112
Made in Eric..... 132
Mailloux..... 56, 57, 62, 63, 64, 75
Malberti..... 133
Mangion, **É**..... 96, 148, 161, 162, 163, 199, 317
Mangion, **J**..... 276, 312
Manlik..... 132, 133, 264
Mariotti..... 171, 317
Marquage, **galerie**..... 98, 140, 152
Mars..... 133
Marseille Transfert..... 120
Marseille, **galerie de**..... 105, 106, 119, 120, 121, 132
Maternati..... 262, 317
Matos..... 165, 318
Maugeais..... 133
Menanteau..... 133

Messoubeur 133
Metzger 318
Meyer, **galerie**..... 91, 106, 108, 150, 160, 266, 318
Mezzapelle 133, 134, 178, 179
Mijarès 133, 318
Miliani, **galerie**..... 91, 92, 121, 317
Mode, **musée de la**.....103, 129, 209, 211, 215, 222, 227, 280, 320
Moreau 132
Mosaïc 117, 178
Nourisson 133
Octopus 279
Ollat 73, 104, 162, 163, 198, 317, 318
Oomen..... 236, 245, 248, 249, 250, 251
Ornic'Art 115
Pailhas..... 11, 106, 120, 125, 126, 127, 128, 136, 140, 147, 160, 171, 191, 198, 310, 311, 318
Pailhas, **galerie**..... 91, 98, 105, 106, 119, 120, 121, 125, 132, 133, 140, 141, 147, 153, 173, 276
Paraponaris..... 55, 56, 61, 62, 63, 64, 67, 69, 70, 75, 103, 133
Parodie..... 133
Passage de l'art, **Le** 112, 294
Pêcheur 110, 179
Pesenti 317
Pharo, **galerie du** 105
Pic 133
Plasse..... 107, 108, 198
Poitevin 115, 130, 131, 198, 314
Porte Avion..... 60, 91, 106, 108, 109, 121, 130, 131, 140, 147, 159, 200, 276, 300, 313, 317, 319
Poulpes anonymes, **Les**..... 116, 263, 266, 273, 279, 280, 319
Préau des Accoules, **Le**..... 95, 103, 209, 211, 216, 221, 227, 228, 231, 294
Prunier 110, 318
Puech 123, 133, 178
Radeau, **Le** 97, 111
Rebuffa 133
Reno 133
RLBQ..... 98
Rodrigues-Ély 106, 119
Sarrailh..... 318
Serero..... 121, 318
Servières, **château de**..... 101, 111, 112, 130, 149, 164, 201, 255, 256, 257, 273, 279, 280, 294, 298, 317
SMP 111
Sordini 121, 318
Sotta 170, 178, 310, 317
Stammegna, **galerie** 105
Stauth et Queyrel..... 132
Surian 121, 123, 124, 133, 179, 258, 280
Sylvander..... 133
Tableau, **galerie du**..... 106, 107, 108, 147, 149, 279
Tatah 132, 133
Thoubert 132
Tohu Bohu 97, 110, 202, 318
Touriale, **La** 123, 152
Traquandi 133, 134, 177, 179, 258
Triangle France 115
Trolleybus, **Le** 280
Turc 133
Turpin 110, 318
Ubeda 165, 318
Vacances bleues..... 7, 115, 257, 258, 259, 280, 281, 316
Van de Woestyne 133
Van Rest 236, 245, 247, 248, 249, 251
Vergne 159, 198
Viallat 124, 173, 174, 177, 181, 258
Viatte..... 94, 128, 129, 130, 145, 146, 168, 170, 198, 202, 206, 208, 213, 214, 216, 232, 275, 319
Vidéochroniques 116, 318
Vieille Charité, **Centre de la**..... 72, 94, 104, 105, 116, 129, 130, 140, 146, 148, 200, 202, 205, 209, 214, 216, 218, 219, 223, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 280,

281, 310, 320
Vigouroux..... 130, 277
Vila..... 177, 236, 244, 245, 247, 248, 249, 250
Vis à Vis..... 130, 165, 318
Vladimir..... 178
Wallon..... 135, 213, 319
Yvon..... 96, 110, 161, 163, 198, 317, 319