

Jeux de rôles

Artistes, critiques, marchands, collectionneurs et institutions

[2003, inédit]

Nathalie Leleu

Dans le cycle d'une génération, le "laboratoire" que constitue la scène de l'art contemporain en France a connu nombres d'expériences et de mutations qui ont bouleversé les modalités de l'*offre* - l'œuvre, la collection, l'exposition, le discours sur l'art, les structures qui leur sont dédiées - et de la *demande* - le marché, ses intermédiaires et ses destinataires, les opérateurs culturels producteurs d'événements, les médias et le public consommateur.

Le tableau d'honneur de ces "25 Glorieuses" affiche des succès nationaux qui résultent d'initiatives tant publiques que privées - rarement concertées - et développées dans des contextes de plus en plus mondialisés, dont l'influence s'est constamment accrue. Le territoire de l'art ne connaît plus de frontières et le calendrier de la vie collective de ses acteurs est aujourd'hui rythmé par les grands rendez-vous que sont les foires et les biennales internationales. Malgré la performance de son réseau institutionnel et le protectionnisme affiché de son marché ¹, la France n'a pas été épargnée par les crises qui ont ébranlé au tournant des années 90 le commerce international de l'art, par les remises en question théoriques sur la pertinence de l'acte artistique ainsi que les perturbations engendrées par de nouvelles stratégies de production et de diffusion.

Si l'Hexagone démontre un caractère d'"exception" en matière culturelle, elle semble en partie le devoir, dans son acception positive, à l'irréductible valeur citoyenne et républicaine qu'elle recouvre. Comme l'écrivait récemment Stéphane Martin, Président de l'établissement public du futur Musée du Quai Branly, *"Les Français ont la bizarrerie d'aimer la politique culturelle. A l'exception de la frange des électeurs du Front National [sic], ils ont beau brocarder les tics des ministres, critiquer le coût des grands travaux et boudier les retransmissions lyriques à la télévision, ils admettent très largement que l'Etat et les collectivités locales sont parfaitement légitimes quand ils agissent dans le domaine culturel. C'est même l'un des domaines où le principe de l'action publique est le moins remis en cause. La France est finalement un des rares pays démocratiques où un véritable débat de politique culturelle peut s'engager au Parlement sur l'archéologie, sur la protection du patrimoine, sur le théâtre public même, et non pour uniquement pour s'interroger, le jour des questions d'actualité, sur la bienséance d'une exposition vilipendée par une ligue de vertu ou sur l'immoralité de tel spectacle prétendument indécent."* ² Une fois ces éloges entendus - sinon rebattus dans le sillage d'un volontarisme étatique revendiqué de longue date - il faut bien reconnaître la forte visibilité de la politique culturelle dans la vie

¹ Le marché français se caractérise par une politique fiscale forte (TVA à l'importation et sur les ventes, taxe sur les plus-values), le monopole des commissaires-priseurs, le droit de suite, une réglementation stricte des importations / exportations. La réforme de la profession des commissaires-priseurs en passe d'être achevée, l'ouverture des marchés de vente publique ainsi que les harmonisations préconisées par la Commission européenne modifieront à terme la donne.

² Stéphane Martin, "Culture : le fait des princes" in *Notre état. Le livre vérité de la fonction publique*, collectif sous la direction de Roger Fauroux et Bernard Spitz, Robert Laffond, Paris, 2000, p. 515

de la société civile française ; il n'est pas rare que les quotidiens nationaux et régionaux lui consacrent une tribune voire leur une, et les magazines, un dossier spécial ³.

A l'aube des années 80 s'affirme en France une volonté publique sans précédent - mais dont les principales orientations couvaient sous les vœux de quelques pionniers, comme André Malraux, Bernard Anthonioz et Georges Pompidou - en faveur de la création artistique dans ses expressions les plus diverses ⁴. Elle fut suivie d'effets instantanés en terme de réseaux, de budgets, de programmation, d'emplois ⁵ et de compétences. Dans le sillage de l'élection du socialiste François Mitterrand à la Présidence de la République en 1981, le ministère de la Culture et de la Communication de Jack Lang crée en 1982 la Délégation aux arts plastiques (DAP). Cette direction centrale a pour mission de mettre en œuvre, à travers l'établissement public du Centre national des arts plastiques (son " bras séculier "), des mesures de soutien à la création (FIACRE ⁶) ainsi qu'un centre de ressources à destination de tous les acteurs de l'art. La DAP est chargée de la coordination de la politique d'acquisition du FNAC ; des procédures de la commande publique ⁷ ; des questions relatives aux professions agissant dans le domaine des arts plastiques ; de la préparation et de la mise en œuvre de la politique de formation ainsi que du contrôle pédagogique des établissements d'enseignements des arts plastiques habilités ⁸.

Deux missions permanentes d'inspection, de conseil et d'évaluation sont dévolues à la création artistique et à l'enseignement artistique. Elles assurent une mission d'analyse, de conseil technique et de contrôle, et participent à la conception des politiques, la définition des objectifs et l'évaluation des actions. Les inspecteurs, tous spécialisés dans différents domaines d'intervention, constituent une force de propositions multiples. Ils sont rapporteurs dans les commissions nationales du FNAC concernant les différents secteurs des arts plastiques, siègent dans les commissions d'attribution et d'allocation (bourse, ateliers...). Ils suscitent et suivent notamment les projets de commande publique nationale et le développement des FRAC et des centres d'art en régions.

Le grand œuvre de la DAP fut d'orchestrer la décentralisation régionale en collaboration avec les collectivités locales en matière d'acquisition (avec la création des 22 FRAC et la mise en place des FRAM) et de programmation (grâce au renforcement des DRAC) en offrant aux élus de nombreuses formules en vue de les inciter à moderniser leur politique culturelle. Les centres d'art, complémentaires

³ A titre d'exemples récents : " Les occasions manquées de la loi sur les musées " par Guillaume Cerutti, *Le Monde*, 3 Janvier 2002 et un reportage sur Daniel Buren ... dans *Paris-Match* (20 juin 2002) !

⁴ la peinture, la sculpture, les arts graphiques, la photographie, les métiers d'art, la création industrielle, la mode, les vidéos et images de synthèse, la bande dessinée.

⁵ En 1981, la culture représentait 0,48% du budget de l'Etat ; en 1983, 0,79% ; en 1985, 0,93%. La marche vers le mythe 1% engagée par Jack Lang a été stoppée par la victoire de la Droite aux élections législatives de 1986. L'emploi culturel public (titulaire et vacataire) a augmenté de 10% entre 1981 et 1991.

⁶ FIACRE : Fonds d'incitation à la création. FNAC : Fonds national d'art contemporain. FRAC : Fonds régionaux d'art contemporain. FRAM : Fonds régionaux d'acquisition pour les musées. DRAC : Directions régionales des affaires culturelles, relais de l'Etat en régions.

⁷ La commande publique au titre du 1% architectural est issue des mesures prises par le Front populaire (1936), afin de créer une demande vis à vis de la communauté artistique chômeuse. La loi de 1951 l'a instituée de façon durable, avec de constantes évolutions par des séries d'amendements. La relance de la politique de commande depuis 1983 a favorisé l'émergence sur le territoire d'œuvres monumentales qui s'intègrent à l'espace public urbain et rural. L'une des commandes les plus célèbres - et les plus controversées : l'installation *Les deux plateaux* de Daniel Buren dans la cour du Conseil d'Etat au Palais Royal (1985).

⁸ Ajoutons enfin que la DAP veille à la conservation, à l'étude et à la diffusion des patrimoines confiés aux établissements dont elle assure la tutelle : le Centre national des arts plastiques, l'Académie de France à Rome, l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs, l'Ecole nationale supérieure de création industrielle et le Centre national de la photographie.

des FRAC par leur vocation à produire et à exposer, représentent un volet remarquable de la décentralisation culturelle ; quand l'Etat n'aide pas au financement des centres déjà existants, il participe à leur création, en forte croissance entre 1985 et 1999 ⁹. Les collectivités territoriales, les villes au premier chef, ont acquis une place majeure dans le développement culturel dont elles sont le premier financeur public. En deux décennies, six ministères successifs ¹⁰ se sont peu ou prou employés à tisser un réseau artistique national et international en relation avec une réalité locale.

Au delà de la seule politique des arts plastiques, certaines ambitions ont été déçues ; l'absence de réel équilibre sur le territoire entre zones urbaines, périurbaines et rurales est encore patente ; les inégalités d'accès à la culture persistent malgré les politiques de subvention et tarifaires en faveur de la démocratisation ; la légitimité de l'éducation artistique aux côtés de l'éducation intellectuelle et physique n'est pas acquise, en dépit des lois et des divers protocoles passés avec le ministère de l'Education nationale. La " mission d'éducation artistique et d'activité culturelle " (2000) confiée à Claude Mollard par Jack Lang, ministère de l'Education nationale sous le gouvernement de Lionel Jospin augure cependant d'un rapprochement plus fécond.

Ces défaillances révèlent les faiblesses mais surtout les limites d'un activisme politique tous azimuts, notamment quand il s'engage sur des terrains plus ou moins maîtrisés, hors du périmètre patrimonial auquel il était autrefois traditionnellement cantonné et de son rôle rémanent de formation, d'information et de recherche. Ainsi, en élargissant sa compétence normative à la production audiovisuelle, aux industries du cinéma, du livre et du spectacle vivant en vertu de sa responsabilité publique, le ministère de la Culture a pénétré des secteurs gérés par la loi du marché, dont le caractère lucratif et la nature commerciale s'accrochent mal de son ingérence régulatrice. Les batailles plus ou moins victorieuses au niveau national, auprès des instances de l'Union européenne ou des institutions internationales dans les grandes négociations sur la libéralisation des échanges revendiquée par les lobbies anglo-saxons - concernant le droit des créateurs, le respect de la législation sur la propriété artistique et littéraire, ou encore la sécurité sociale des artistes et le régime des intermittents du spectacle - fournissent de nombreuses occasions de remettre en doute la pertinence et la souveraineté de l'action de l'Etat culturel - dont il convient quand même de souligner que le ministère français, à défaut d'être un " modèle déposé ", est un modèle exporté ¹¹.

Dans un autre registre, l'investissement foncier du politique dans le culturel donne à penser que les controverses sur la valeur de l'art contemporain qui ont agité le microcosme critique au milieu des années 90 ne visaient pas seulement l'inanité esthétique dénoncée par Jean Clair, Marc Fumaroli,

⁹ Il existe en 2002 27 centres d'art répartis dans 16 régions, dont la Villa Arson de Nice, le Magasin de Grenoble, le Domaine de Kerguéhennec à Bignan, le CCC de Tours, la Ferme du Buisson de Noisiel, le Nouveau Musée / Institut d'art contemporain de Villeurbanne, le Consortium de Dijon, le Creux de l'enfer de Thiers..., chacun ayant développé des options artistiques, pédagogiques et critiques particulières. Leur statut juridique est celui des associations de loi 1901, co-financées par le ministère de la Culture et par les collectivités locales et territoriales. Le dernier né des centres d'art est le Palais de Tokyo à Paris.

¹⁰ Quatre ministères de gauche : Jack Lang (1981-1986 / 1988-1993), Catherine Trautmann (1997-2000), Catherine Tasca (2000-2002). Trois ministères de droite : François Léotard (1986-1988), Jacques Toubon (1993-1995), Philippe Douste-Blazy (1995-1997).

¹¹ Très réticente envers l'intervention de l'Etat, l'Italie l'a de longue date limité au patrimoine (" biens culturels "), à la musique et à l'art lyrique, jusqu'à la création, en 1998, d'un ministère des Biens et des Activités culturelles aux compétences considérablement élargies. La question de la création d'un ministère de la Culture fédéral en Allemagne est actuellement sérieusement envisagée. Comme le déclara à la presse en 1998 le ministre de la Culture Catherine Trautmann, " *ce qu'on a longtemps appelé le modèle français aurait plutôt tendance à s'étendre et à inspirer les politiques de nos voisins européens* ". Rappelons que le ministère des Affaires culturelles a été créé en France en 1959, sous l'impulsion d'André Malraux.

Jean-Philippe Domecq et autres partisans d'un " retour à l'ordre " ¹², ou le conservatisme d'un public qui, selon Philippe Dagen, refuse de reconnaître dans la création contemporaine les incohérences de notre société ¹³. Comme l'analysent Sophie Duplaix et François-René Martin, "*si plusieurs querelles se télescopèrent alors - les différentes positions engageant des visions opposées de l'histoire des avant-gardes et du rôle de la " tradition " - elles impliquaient surtout des conceptions antagonistes de l'action publique dans les arts plastiques et des bilans contrastés de l'expérience française en la matière. Symptômes discursifs d'une crise de légitimation, autant que d'une crise de motivation (...), les polémiques autour de l'art contemporain renvoient peut-être, plus en profondeur, à une dépolitisation de la sphère culturelle et de son corollaire : l'épuisement de la discussion publique sur l'art d'aujourd'hui. Cette tendance de fond n'est pas sans conséquence pour l'art actuel lui-même, comme pour l'action publique. Elle coïncident avec l'apparition d'une intimité inédite entre l'art contemporain et la sphère économique (...)*" ¹⁴.

Alors, faut-il abattre la rue de Valois ¹⁵, son " asphyxiante culture " (pour paraphraser Dubuffet) et son administration pesante ? Victime de l'esprit critique qu'elle a pour mission même de préserver et de soutenir dans le principe d'une démocratisation de la culture, la politique publique subit les revers d'un interventionnisme assumé mais aussi de la grande visibilité qu'elle ménage à son action. Quels que furent les progrès, réformes ou marches arrières survenus au gré des alternances politiques, ses objectifs se sont pérennisés dans un large spectre : accroissement de l'offre culturelle, défense et promotion des artistes, professionnalisation des acteurs et médiateurs de la culture, développement des industries culturelles, aménagement culturel du territoire. La politique culturelle ne se limite plus aux systèmes de production et de diffusion d'œuvres d'art ; elle aborde de nouveaux champs de responsabilité civique. Ses succès comme ses crises sont plus que jamais de précieux instruments d'étalonnage des rapports et des mutations au sein du phénomène artistique en prise avec le contexte social et économique.

Moins manifeste mais tout aussi tangible, la tonicité des opérateurs français, à quelle qu'échelle et sous quel statut que ce soit, est incontestable en dépit des récessions. Sous l'impulsion des pouvoirs publics ou au contraire en réaction à la ligne institutionnelle, l'identité et le rôle traditionnels de chacun des acteurs du champ artistique a connu un recyclage important au sein des processus de création, de diffusion et de communication.

Le promoteur institutionnel qui s'est découvert sous la veste de gestionnaire patrimonial a lancé un vaste mouvement de mobilisation transversal. Ces vingt dernières années ont été marquées par de profondes évolutions liées à l'accroissement des activités et des institutions culturelles comme des populations concernées, ainsi qu'à la complexité croissante des composantes économiques, juridiques et financières nécessaires à la mise en œuvre des projets. Il en est résulté une grande diversification des métiers et des fonctions qui, selon des profils en constante évolution et sous des vocables variés, participent au fonctionnement des structures culturelles : cadre, administrateur d'entreprise, agent de

¹² Les textes de ces auteurs sont réunis dans l'ouvrage de P. Barrer, *Tout l'art contemporain est-il nul ?* Favre, Lausanne, 2000

¹³ cf. Philippe Dagen, *La Haine de l'art*, Grasset, Paris, 1997

¹⁴ Sophie Duplaix et François-René Martin, article " Politiques des arts plastiques " in *Dictionnaires des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse - CNRS Editions, Paris, 2001, p.51

¹⁵ Siège du ministère de la Culture et de la Communication, dans le site du Palais Royal (1^{er} arrondissement).

développement, médiateur, chef de projet ou chargé de communication, consultant en ingénierie, etc. Simultanément, s'est considérablement amplifiée l'offre de formation, confortée par un attrait prononcé des étudiants pour les nouveaux métiers de l'administration, de la gestion et de la médiation culturelle. Depuis le début des années 90, les filières universitaires de formation à la gestion culturelle se sont multipliées ; à ce jour, une quarantaine de formations professionnalisantes (MST, DU, IUP, DESS ¹⁶) sont proposées par le réseau universitaire français.

De nombreux opérateurs privés d'un type peu usité - associations, ingénieries culturelles, agences - ont infiltré un domaine public jusqu'alors réservé, et ont généré, par l'éventail de leurs prestations, des conditions économiques et concurrentielles inédites en exploitant les interstices du système. Encouragées par une programmation abondante aux budgets *ad hoc* et démarchées par des collectivités maîtres d'ouvrage en mal de maîtres d'œuvres, des structures légères d'intervention aux compétences pointues gèrent par délégation les dispositifs et les procédures de financement et de subvention, les modalités de production et de réalisation, les plans de communication ...

Comme l'a défini Claude Mollard, haut-fonctionnaire, ex-Délégué aux arts plastiques et fondateur de l'entreprise ABCD (1986), *“ La conception de la culture sous-tendue par l'ingénierie culturelle est celle de l'autonomie d'action, de l'émancipation, de la maîtrise des instruments de développement, dans un contexte qui refuse le ‘tout Etat culturel’. (...) La méthode consiste à mobiliser les savoir-faire pour la conception, le financement et la réalisation technique de projets culturels pérennes ou temporaires, en terme de qualité, de coûts, de délais, afin de répondre de manière optimale aux objectifs donnés et aux besoins évalués. ”* ¹⁷ Après un âge d'or circonscrit aux années 80 dans le secteur de l'exposition, la muséographie et la scénographie, l'action de l'ingénieur culturel dans le domaine des arts plastiques devient secondaire, au bénéfice de l'animation du patrimoine et du secteur de la commande publique ¹⁸.

A cette effervescence entrepreneuriale et à la professionnalisation accélérée des métiers de la culture s'est conjuguée la pluralité de l'offre artistique, qui n'en finit pas de transgresser les catégories esthétiques et plastiques des beaux-arts, et mute à travers l'architecture, le design et les nouvelles technologies visuelles et numériques : performances, installations, réalisations multimédia ... *“ Le label ‘contemporain’, au sens où les spécialistes de la contemporanéité artistique emploient le terme, a été, au cours des années 60 et 70, un enjeu majeur dans la compétition artistique internationale. Au cours des années 80, la fin de la vision téléologique des avant-gardes modernistes a rendu cet enjeu plus ambigu. Les créations artistiques sont aujourd'hui d'une grande diversité et les labels multiples. Un grand nombre de cellules de création, de micro-foyers affichant chacun sa spécialité, font coexister de styles ou des exercices artistiques d'origine historiques et géographiques diverses. ”* ¹⁹. A l'atomisation du champ artistique et à la désagrégation des ciments idéologiques correspondent celles

¹⁶ Maîtrise de sciences et techniques, Diplôme d'université, Institut universitaire professionnalisé formant des ingénieurs maîtres, Diplôme d'études supérieures spécialisées.

¹⁷ Claude Mollard, *Le Cinquième pouvoir, la culture et l'Etat de Malraux à Lang*, Armand Colin, Paris, 1999, p. 468-469

¹⁸ cf. l'intervention de l'architecte et consultant Jean-Dominique Secondi in “ Les maîtres d'ouvrage face à la commande publique et privée ”, colloque *Art et Architecture* organisé par La Délégation aux arts plastiques et la Direction de l'architecture et du patrimoine, Conservatoire national des arts et métiers, Paris, 9-10 mai 2000
cf. <http://www.ecm.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/R/html/coll-130.html>

¹⁹ Raymonde Moulin et Alain Quemin, “ La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises ”, *Annales ESC*, n°6 “ Monde de l'art ”, novembre-décembre 1993, Paris, p. 1434

des pratiques elles-mêmes, fondées sur le *“ désir des artistes (...) de répondre à une situation circonstancielle - s'inscrire dans un site ou une architecture, traiter un thème, voire utiliser des matériaux à disposition - plutôt que d'échafauder une pensée qui puisse structurer leur appréhension du monde ”*²⁰.

En marge des réseaux classiques impuissants à gérer les attitudes et formes de la création - des lieux impropres à ses expressions, des circuits commerciaux imperméables – s'est observée une montée en puissance de structures alternatives et collectives, dont les réseaux débordent le territoire national. Majoritairement à l'initiative d'artistes, ces organismes au statut associatif tiennent un rôle essentiel de production et de diffusion des tendances les plus récentes de l'art contemporain. Agissant sur différents registres, ils relaient la prise en charge par les artistes eux-mêmes de la promotion de leur travail artistique : rencontre des collectionneurs, des journalistes, rôle de communication et de relations publiques ... Immanence, créé à Paris en 2000 est un lieu de production et d'exposition en amont et/ou en alternative à la galerie et au centre d'art, mais développe aussi une action de sensibilisation envers les publics. Ipso Facto fondée à Nantes en 1997 est une galerie associative qui réalise des expositions suite à la résidence d'artistes. ARTÈRE, située à Boulogne accueille des artistes en résidence dans ses ateliers de production et recherche dans le secteur privé des partenariats et du mécénat, afin de financer des œuvres, des expositions, des catalogues et des moyens de diffusion pour les artistes. Le développement de liens et de mises en réseau avec d'autres collectifs d'artistes ou structures aux démarches similaires en France et à l'étranger (Immanence avec Astérides à Marseille et Le Ciel est toujours bleu à Orléans, Ipso Facto avec Interface à Dijon, collectif Loop à Berlin, Attitudes à Genève ...) constitue un volet majeur de leur activité, particulièrement vivace sur Internet (par ex. <http://www.i-lab.org/>).

“ Aujourd'hui, avec Benoît Mangin, au sein de notre association, Art Orienté Objet, nous réfléchissons sur la manière dont l'art est relayé ou pas par les collectifs d'artistes. Nous créons actuellement un lieu à Montreuil, La Fabrique de Couleurs, qui travaille sur la post-production et sur la diffusion du film d'artistes. Notre spécificité se fait d'elle-même, elle est très claire. Lorsque nous créons des lieux comme Immanence ou EOF, nous ne sommes pas dans la problématique des galeries qui est d'imposer des valeurs sur le marché, mais plutôt dans une optique de diffusion d'idées que l'on a trouvées intéressantes. Le problème des centres d'art réside en leur manque de souplesse, en raison de leur programmation à long terme. Les galeries commerciales vont, quant à elles, essayer de pérenniser des artistes en les faisant rentrer dans une “ écurie ”. Les galeries associatives offrent une souplesse supérieure à toutes ces structures. Les projets particuliers, curatoriaux ou d'artistes, qu'elles mettent en place, ne peuvent pas être présentés ailleurs. Dans ces collectifs, il y a un très fort attachement à la question de la production de l'œuvre. Mais il faut souligner tout de même que l'institution est la première à s'inspirer du travail des collectifs (et donc de l'actualité artistique) en matière de création : la biennale de Kwangju [en Corée] voulait définir uniquement des espaces pour les lieux alternatifs, car les organisateurs considéraient ceux-ci comme les lieux où il se passe quelque

²⁰ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 1999, p. 308

chose ; de même avec le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et l'exposition ZAC 99.²¹ ” (Marion Laval-Jeantet, Art Orienté Objet)²².

Au-delà de la question de la mise en place d'un réseau non marchand de production et de diffusion, se profile l'élaboration d'un nouveau statut de l'œuvre d'art, dont les caractéristiques commerciales sont proches du cinéma et du spectacle vivant. L'introduction des médias et des nouvelles technologies a accéléré la requalification de l'objet artistique en complexifiant les paramètres de son autonomie. Au stade avancé de la dématérialisation de l'œuvre, son intangibilité résulte de l'action d'agents immatériels et des protocoles qui leur sont propres. Antoine Moreau, artiste et co-créateur des ateliers Copyleft Attitude²³ qui ont pour but de faire connaître et promouvoir la notion de copyleft dans le domaine de l'art contemporain, est ainsi l'un des promoteurs de la Licence Art Libre, outil de création autorisant la libre copie, la libre distribution et la libre transformation en respect avec les droits de l'auteur. *“ Les catégories de diffusion dans les secteurs de l'information et de l'industrie rencontrent des problèmes proches de ceux que l'on rencontre aujourd'hui [dans la création artistique] dans la mesure où on est dans une société construite autour d'une circulation nécessaire, accélérée et libre de l'information. De ce fait, les créations immatérielles, considérées comme gratuites dans l'économie classique puisque non rares, représentent la plus grande partie de la valeur produite, et le capital des acteurs en présence. Leur évaluation ne peut plus être gratuite, même si leur profusion redouble. ”*²⁴

Le statut de l'artiste devient réciproquement un objet de requalification. En s'investissant dans le montage de partenariats multiples avec des lieux d'exposition, des galeries, des organismes publics et privés, avec des entreprises, des médias ..., il coordonne une chaîne de collaborations qui lui permet de concevoir, de réaliser et de diffuser son travail. Conjugée au mode collectif, la personnalité de l'artiste se décline sur une palette de ressources multiples, phénomène qui rend caduque toute tentative de catégorisation univoque et définitive du “ métier d'art ” : *“ Beaucoup [d'artistes] viennent de la science, de l'architecture, de la publicité, décident d'investir le territoire de l'art, mais peuvent tout aussi bien en repartir. (...) La notion de carrière d'artiste est en train de périlcliter totalement, la durée et la linéarité d'un parcours sont des idées largement ébranlées par toutes les formes de vitesse et de mobilité, par la dissolution aussi des zones frontalières. ”*²⁵

Certains en rendent une interprétation radicale, à l'exemple de l'artiste François Deck, qui se présente comme artiste-consultant et assimile son acte artistique à une prestation de service dans une économie immatérielle. Ni médiateur ni expert, il suscite des débats publics entre friches, squats et administrateurs publics : *“ c'est ainsi que l'artiste consultant intervient sur des problèmes qu'on lui pose, soit parce qu'un groupe de personnes le questionne sur un projet à construire, soit parce qu'un projet est en cours dans lequel la question de l'art ou de la culture peut favoriser son développement.*

²¹ L'exposition ZAC (zone d'activité collective) organisé par l'Arc au Musée d'art moderne de la Ville de Paris à l'automne 1999 a présenté 12 groupes associatifs : Glassbox, Accès local, Bless, Bonaccini/Fohr/ Fourt, Büro, Infozone, Kolkoz, Labomatic, Périphériques, Purple Institute, Radi Designers, Toasting Agency.

²² cf. intervention au 3^{ème} Congrès interprofessionnel de l'art contemporain (CIPAC), 15-16 novembre 2001, atelier sur les associations et collectifs d'artistes, http://www.cipac.net/asso_collectif.html

²³ cf. www.artlibre.org et “ Copyleft Attitude par Antonio Gallego et Roberto Martinez ”, entretien réalisé par Agnès Lontrade, *Mouvements*, dossier *Les valeurs de l'art* coordonné par Dominique Sagot-Duvaurox et Stephen Wright, n°17, septembre-octobre 2001, Ed. La Découverte, Paris

²⁴ *ibid.*, CIPAC, atelier sur le droit d'auteur, http://www.cipac.net/droit_auteur.html

²⁵ Stéphanie Moisdon-Tremblay, commissaire de Manifesta 4 à Francfort en 2002 citée in “ Génération Mobile ”, *Qu'est-ce que l'art (aujourd'hui) ? / What is art (today) ?*, numéro spécial *Beaux-Arts Magazine*, mai 2002, p. 49. NB : Stéphanie Moisdon-Tremblay assura le commissariat de l'exposition ZAC 99 évoquée plus avant.

C'est quelqu'un qui propose un certain nombre d'"outils" ou de procédures susceptibles de rendre les formes de coopération plus performantes. Me posant comme technicien, je propose des procédures de débat, en essayant de faire en sorte que la chose devienne une sorte de performance collective. Par rapport à l'obsolescence des formes de consultation publique – qui ressemble de plus en plus à un marketing de l'opinion – la question est de savoir comment les artistes sont capables de mettre en débat, de créer un espace public. ”²⁶

L'économie propre de l'artiste a considérablement changé ; toutefois, son rapport au marché procède moins d'un détachement que d'un repositionnement. La production de l'installation *The Third Memory*, 1999 de Pierre Huyghe a été financée par plusieurs partenaires institutionnels et privés (dont le Centre Georges Pompidou) qui en ont confié la direction à Anna Sanders Films SARL, société co-fondée par l'artiste avec Philippe Parreno et le producteur cinématographique Charles de Meaux. Ce tour de table a permis la viabilité du projet et sa réalisation à cinq exemplaires. Outre des installations, la société a aussi produit le long-métrage de Parreno, un court-métrage de Dominique Gonzalez-Foerster ...

Après avoir fait appel à des entreprises (cosmétiques notamment) pour lui fournir sa matière première, Fabrice Hybert en a intégré le principe dans sa problématique artistique en créant les “ prototypes d'objets en fonctionnement ” (P.O.F.)²⁷ dont les produits et les services sont distribués par une société qu'il a créée en 1994, UR (Unlimited Responsibility). Cette dernière “ *draine les multiples possibilités de transformer l'usage ordinaire de l'objet au moyen d'une œuvre offerte à l'expérience : l'œuvre, toujours en devenir, est un “ accomplissement ”, un foyer d'incubation mettant l'art en relation immédiate avec les autres modes de l'expérience humaine (...).* ”²⁸ “ *Au lieu d'être en aval de ces différentes entreprises, qui avaient toutes des fonctionnalités classiques, j'ai pensé que mon travail, et surtout les dessins et les peintures, pouvaient être à l'origine d'entreprises. Cela peut motiver les connexions entre les procédés, les actions et les comportements de chacun.* ”²⁹ La raison sociale de UR est de “ *mettre l'art en relation immédiate avec les autres modes d'activité, de la créativité et de l'expérience humaine dans la proximité du quotidien* ”. Un des objectifs de UR est entre autres, pour les artistes et les entreprises, de travailler “ *au rapprochement de la création artistique et de la création d'entreprise, notamment industrielle et artisanale* ” et d'encourager “ *des dialogues entre savoir imaginer et savoir-faire, permettant dans la réciprocité l'extension des capacités d'invention, d'innovation, de production et d'exploration de nouveaux milieux sociaux, professionnels et culturels* ”. A rebours du poncif d'instrumentalisation des artistes par des mécènes industriels à but publicitaires et promotionnels, UR tente d'établir de nouvelles modalités de collaboration entre l'artiste et l'entreprise à travers une fonction de médiateur et de conseiller pour le premier, et de producteur et de collectionneur pour la seconde ... C'est au tour du statut de collectionneur d'être remis en jeu dans ce rapport.

Le critique Nicolas Bourriaud signalait en 1998 qu'à observer “ *les pratiques artistiques contemporaines, plus que de 'formes', on devrait parler de 'formation' : à l'opposé d'un objet clos sur*

²⁶ Entretien de François Deck avec Stephen Wright, “ Le partage des décisions est-il un art ? ”, *Mouvements*, ibid., p. 14

²⁷ cf. l' “ Hybertmarché ”, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995.

²⁸ Pascal Rousseau, *Fabrice Hybert*, Hazan, Paris, 1999, p. 5

lui-même par l'entremise d'un style et d'une signature, l'art actuel montre qu'il n'est de forme que dans la rencontre, dans la relation dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres formations, artistiques ou non". A l'exemple d'artistes exploitant le dispositif de l'exposition (Philippe Parreno, Pierre Joseph, Pierre Huyghe ...) et créant des œuvres intégrant leur propre mode de médiatisation, Bourriaud insiste sur "cette 'fonction de rendez-vous' qui constitue le champ artistique et qui en fonde la dimension relationnelle." ³⁰

Le précipité de facteurs détonants évoqué auparavant a stimulé l'épanouissement d'un discours critique fondé sur la médiation, dans une relation mimétique à des pratiques artistiques disloquées et nomades. D'observateurs neutres, l'historien et le critique d'art sont devenus intermédiaires, dérivant vers la fonction articulaire à forte valeur créative dont est investi le commissaire d'exposition. L'évolution du métier "renforce le rôle et la spécificité de la fonction de commissaire par rapport au poste de conservateur : il ne contente plus de sélectionner, d'obtenir et d'accrocher des œuvres, (...) mais il doit aussi accomplir un travail de documentation élargi et approfondi, déterminer des axes conceptuels, choisir des collaborateurs spécialistes de différentes disciplines, diriger des équipes, dialoguer avec un architecte, adopter des partis pris formels de présentation, organiser l'édition d'un catalogue encyclopédique, etc." ³¹ Le critique partage désormais ce rôle avec le conservateur de musée, mais aussi, à un niveau plus ou moins explicite, avec l'anthropologue, le sociologue et le philosophe, quand ce n'est pas avec l'artiste lui-même. Le désengagement esthétique de l'acte artistique a favorisé son étude comme champ social spécifique, dont le concept et l'économie générale sont problématisés et objectivés par les sciences humaines ³². Echappée depuis les années 70 du cadre universitaire (avec Pierre Bourdieu pour pionnier), cette approche croise aujourd'hui celle des professionnels du jugement esthétique, et il n'est plus incongru de la voir s'exprimer dans les revues spécialisées et les catalogues d'exposition ³³.

La reconversion et/ou la permutation des attributs et des fonctions sont diffuses dans tous les secteurs d'activité artistique, aboutissant à des transferts d'attribution et de compétence quelques fois abrupts et surprenants, souvent contestés mais symptomatiques d'une globalisation du système de l'art dans la polyvalence de ses acteurs. Au delà de l'ambivalence des identités individuelles - l'artiste se déclarant chef d'entreprise (Fabrice Hybert), et le chevalier d'industrie en quête de supplément d'âme et promoteur d'une institution culturelle (François Pinault) - c'est toute une généalogie qui s'en trouve bouleversée : que dire de Sotheby's et de Christie's, deux grandes maisons de vente aux enchères fraîchement installées sur le territoire français, qui organisent des expositions d'art contemporain sans finalité commerciale directe, outre admettre qu'elles concurrencent les galeries sur leur propre terrain,

²⁹ *ibid.*, p. 12

³⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, coll. Documents sur l'art, Les presses du réel, 1998, p. 21 et 30

³¹ N. Heinrich, M. Pollack, "Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition : l'invention d'une position singulière", *Sociologie du travail*, n°1, 1989, p. 35

³² Citons en référence, parmi de nombre d'autres, Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution, le marché*, Flammarion, Paris, 1992 / Bernard Rouget et Dominique Sagot-Duvaurox, *Economie de arts plastiques : une analyse de la médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 1996 / Nathalie Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minit, Paris, 1998 / Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, NRF essais, Gallimard, Paris, 1999 / Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, coll. "Repère", La Découverte, Paris, 2000. Cf. aussi les actes des conférences et colloques *L'art contemporain en question*, Ed. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1994, dont les débats ont associé des universitaires et chercheurs de diverses disciplines.

à savoir le premier marché, celui de la découverte et de la promotion³⁴ ? comment interpréter, en dehors d'un pur schéma économique, la stratégie d'un groupe financier qui, tel LVMH dirigé par Bernard Arnault, cumule les casquettes d'*auktionneur* (Phillips), d'organe de presse (*Connaissance des arts*) et de mécène (sponsor de manifestations et projet de fondation d'art) ?

Comme le constate le *Monde*, " classé parmi les dix plus importants collectionneurs de la planète, et de surcroît propriétaire de la première maison de ventes aux enchères mondiale, Christie's, François Pinault a également les moyens de soutenir [la] cote [des artistes français] sur le marché international, voire de la relever à des niveaux jusqu'alors inconnus. " ³⁵ Sa fondation sur l'île Seguin à Boulogne-Billancourt devrait ouvrir ses portes en 2005, après une étude de préfiguration et l'organisation d'un concours d'architecture dont Tadao Ando est sorti vainqueur, le tout sous la direction ... de François Barré, haut fonctionnaire précédemment Directeur de l'Architecture et du Patrimoine au ministère de la Culture et ex-Président du Centre Georges Pompidou. Sous couvert d'un soutien prodigué aux " créateurs porteurs de l'art contemporain " et d'une circulation des compétences, ce mélange des genres fait craindre une banalisation de l'offre culturelle fondée sur des collections constituées par des experts partagés également entre l'institution et le privé, et des établissements qui accueillent les mêmes publics que le musée. Indéniablement l'intérêt général compose avec une économie de diffusion commerciale, dont les rapports de cause à effet ne sauraient être involontaires.

Reste à interroger brièvement le rôle du musée confronté à des œuvres qui tentent d'échapper aux formes canoniques qu'il a pour mission de conserver, à des initiatives concurrentielles en matière d'exemplarité de sa politique d'acquisition et de programmation, mais aussi à l'extinction de la dynamique propre de sa structure générée par la relation dialectique entre l'exposition des chefs-d'œuvre validés par l'Histoire, et la présentation expérimentale de la création qui échappe au récit historique ³⁶. En témoigne le débat lancé à la fermeture pour rénovation du Centre Pompidou (1997) sur l'opportunité de créer un musée du XX^e siècle dont les collections seraient installées dans un bâtiment autonome pour laisser le champ libre à la création. La contemporanéité est-elle vraiment aujourd'hui une question de lieu consacré ? A la suite de l'historien d'art et critique Paul Ardenne, " Comment nier (...) que le musée ne soit déjà, pour bien des formes d'art, une structure périmée, un conservatoire qui n'incarne plus rien de l'art contemporain, un art que l'on sait foncièrement expérimental ? " ³⁷ Ainsi, acquis en 2000 par le Centre Pompidou, *Skulptur-Sortier-Station*, 1997 de Thomas Hirschhorn a rejoint la collection du MNAM/CCI ... à la condition de ne pas être présentée dans les espaces du musée. Dans sa démarche la plus radicale, l'œuvre comme réseau achève de disqualifier la perte de l'origine, préférant la " simulation " au " simulacre " ³⁸, et redistribue une nouvelle fois les cartes ; point de convergence sans centre unique, localisable et matérialisable, l'œuvre déterritorialise l'acte artistique autant qu'elle exproprie le lieu d'exposition dans un mode d'apparition qui lui est étranger. Quitte à remettre en cause la légitimité de la vocation muséale, de son espace et

³³ cf. " Les Ecosystèmes de l'art ", *Art Press Spécial*, n°22, Paris, 2001 et le cat. de la récente exposition conçue par l'anthropologue Bruno Latour, *Iconoclash*, ZKM, Karlsruhe, 2002.

³⁴ cf. l'exposition organisée par Christie's en 1999 dans son siège parisien : *Les arts plastiques, du design à la mode : rencontre avec de jeunes talents français*.

³⁵ *Le Monde*, 8 décembre 2000, p. 31

³⁶ cf. Nathalie Leleu, " L'art vivant, le musée et leurs petites économies – Pièce en 6 œuvres et 5 épisodes ", à paraître.

³⁷ Paul Ardenne, propos cité de sa réponse à la quatrième question posée dans *L'art contemporain en questions*, collectif, Editions du Linteau, Paris, 1999, p.134

³⁸ cf. " *WWW.net.art* " de Gregory Chatonsky, *le Journal 8*, Centre national de la photographie, Paris, 2000.

de sa propriété, jusqu'à poser la question ainsi formulée par Didier Semin : *“ la collection, entendue comme l'acte fétichiste de s'approprier des objets singuliers pour les faire entrer dans des séries, est-elle encore un acte adéquat aux œuvres qui se produisent aujourd'hui et ne répondent plus aux caractéristiques de l'objet singulier ? Peut-on collectionner des œuvres dans la nature même desquelles est inscrite une possibilité d'ubiquité ? Ou : le musée (...) demeure-t-il une destination pour ces œuvres ? ”*³⁹

Alors, faut-il “ brûler le musée ” ? La tentation d'abattre le “ temple de la tradition ” ne saurait pourtant résister à la fascination spéculaire que le musée exerce sur ses hôtes et ses usagers. Nombre des stratégies artistiques évoquées plus haut pénètrent l'aire faussement consensuelle autour de laquelle les opérateurs de l'art gravitent : la collection - le paradigme ouvert de l'œuvre - et son corollaire conventionnel, le musée. Organe attractif et fédérateur, le musée instrumentalise autant ces économies que ces dernières interrogent les paramètres conceptuels, historiques et physiques de la collection, les contrarient, voire les nient. Le musée et ses conventions ne sont affranchis ni de la théorie, ni de l'expérience, ni des controverses. Comme outil d'investigation et d'interprétation, le musée transcrit au sein de sa collection, dans une mesure large et manifeste, les opérations de transfert entre les arts, la politique culturelle, le commerce et le marketing. Par essence, la collection publique offre une large visibilité sur les transformations des champs et des pratiques de la production culturelle, les résistances qu'elles suscitent et les réformes qu'elles annoncent, qu'elles soient d'ordre politique, esthétique ou juridique – et ces notions sont plus que jamais sollicitées par la création actuelle.

³⁹ cf. Didier Semin, *Le peintre et son modèle déposé*, Editions du MAMCO, Genève, 2001