

N.B. : Ceci est un mémoire que j'ai présenté pour un examen. J'ai obtenue une note de 17/20 et en le relisant, je me demande bien comment cela fut possible... Je ne suis plus entièrement d'accord avec ce que j'y dit, l'âge et la maturité aidant... A l'époque je n'aimais pas trop l'art contemporain et pourtant j'ai choisis d'y consacré ce dossier.

Attention toutefois de garde l'œil critique lors de la lecture. Vers la fin, j'ai du me fatiguer (en relisant certains passages je me suis dit "ouh qu'il devait être bon le pétard que j'ai fumé en écrivant ça !")

L'ART CONTEMPRAIN



ET LA SOCIETE

SOMMAIRE

INTRODUCTION	3
1. Les artistes et leurs œuvres :	4
<i>Quels sont les changements majeurs entre le métier d'artiste traditionnel tel qu'on croit le connaître et le métier d'artiste contemporain ?</i>	
1.1. Le statut de l'artiste contemporain.....	5
1.2. De nouvelles manières de créer ?.....	6
1.3. Une volonté de choquer ou d'interpeller le spectateur ?.....	7
1.3.1. L'œil agressé.....	7
1.3.2. L'art contre l'ordre établi.....	7
1.3.3. Typologie du scandale	8
Illustrations.....	10
2. Un intermédiaire : les musées	11
<i>Les musées ont-ils encore un rôle majeur à jouer entre les artistes contemporains, leurs œuvres et le public ?</i>	
2.1. Une fonction de sélection	12
2.2. Une fonction de protection.....	14
2.3. Une fonction de présentation.....	16
Illustrations.....	18
3. Le public et l'art contemporain	19
<i>Quel lien existe-t-il entre l'art contemporain et le public ?</i>	
3.1. Les institutions jouent-elles un rôle de censure dans les œuvres contemporaines ?	20
3.2. Comment se reflète l'art dans la société ?.....	21
3.3. La société a-t-elle besoin d'art ?	22
Illustrations.....	25
CONCLUSION	26
BIBLIOGRAPHIE	27

INTRODUCTION

L'art de Marcel Duchamp marque un véritable tournant pour le XX^{ème} siècle. Il est considéré comme un des pères de l'art d'aujourd'hui. En quoi sa démarche artistique est-elle si révolutionnaire pour les années 1912 ?

Il a en effet ouvert sur de nouveaux moyens de créer (happening, travestissements, chronophotographie, etc.). La forme du "ready-made" est sans doute la plus complète de ses œuvres (objets manufacturés, pelles, porte-bouteilles, etc.).

Il développe un "anti-art" où la théorie l'emporte sur la pratique. Ainsi, il n'y a plus le souci du beau. Ce qui intéresse davantage Marcel Duchamp, c'est le fond, c'est-à-dire l'idée qui se cache derrière la forme. Des idées qui sont le reflet de sa vision de l'art. Il s'agit en quelque sorte d'une conversation de l'art sur l'art. Mais cette réflexion n'est pas du tout "traditionaliste". Au contraire, il se sert de la provocation comme d'un outil de rhétorique à part entière. Cette provocation est destinée à interpeller le spectateur et même la société toute entière. Il nous présente une vision de la société vue à travers le prisme de l'art. Ainsi l'art joue un rôle majeur en cela qu'il produit un reflet parfois dérangeant de celle-ci.

Pourtant nous avons l'impression qu'un certain fossé se creuse entre l'art et le public.

Y a-t-il encore une place pour l'art contemporain dans la société ?

Nous nous attacherons tout d'abord à suivre, sans le trahir, l'enfantement et la maturation d'une œuvre d'art. Pour cela, on choisit de traiter dans une première partie les artistes et leurs œuvres, puis dans une seconde partie d'étudier un lieu d'exposition particulier : le musée. Et enfin, de s'attacher à décrire, analyser les réactions du public. Nous suivons ainsi les étapes allant de la création à la représentation de l'œuvre d'art sans nous perdre.



Première partie :
LES ARTISTES ET LEURS
ŒUVRES

*Quels sont les changements majeurs entre le métier d'artiste
traditionnel tel qu'on croit le connaître et le métier d'artiste
contemporain ?*



1. Les artistes et leurs œuvres

1.1. Le statut de l'artiste contemporain

Depuis toujours, le métier d'artiste a du mal à s'imposer en tant que tel. Les artistes étaient, et sont toujours confrontés aux critiques d'une société qui ne comprend pas leur art. Aujourd'hui plus que jamais, les artistes contemporains sont remis en question puisque les mœurs ne conçoivent pas réellement les démarches et les enjeux des productions contemporaines. Cela creuse un véritable fossé entre le public, qui a de plus en plus de préjugés vis à vis de l'art, et des artistes, qui se battent pour imposer leurs idées.

Il est vrai que l'art du XX^{ème} siècle a pris une tournure plus que particulière comparée aux siècles précédents, et c'est pour cette raison que le statut de l'artiste au sein de la société est de plus en plus instable et contesté.

Qu'est-ce qu'un artiste ? Voilà ce que le public se demande en visitant un musée ou des expositions, où l'art apparaît comme simpliste et "facile".

Martine Debaenu, guide et plasticienne au Musée d'Art Contemporain et Moderne de Strasbourg, entend souvent des remarques comme « *j'aurai pu le faire* », ou encore « *moi aussi je peux gribouiller ça sur une feuille !* », lorsqu'elle fait ses visites.

Il faut savoir que l'art contemporain se détache complètement des structures traditionnelles. L'artiste n'est plus simplement celui qui "sait faire", mais c'est un théoricien qui suit toute une démarche et un raisonnement dans son évolution artistique.

En fait, qui est artiste, qui ne l'est pas ? C'est une des questions à laquelle les 4 artistes interrogés ont répondu : « *Oui effectivement tout le monde peut être artiste*, affirme M. Debaenu, *mais c'est toute une démarche* ». P. Charvolin, professeur d'arts plastiques, affirme qu'il faut d'abord « *avoir une posture artistique, un engagement vis à vis de la création* ». En effet être artiste c'est « *un mode de vie, un concept, il s'agit d'avoir une démarche très personnelle* », d'après I. Gangloff, également professeur d'arts plastiques.

Tous sont d'accord sur le fait qu'être artiste est très difficile dans la société où nous vivons, surtout P. Cornudet, qui artiste à part entière, a connu des moments très durs et a dû franchir un grand nombre d'obstacles pour s'en sortir et vivre enfin de son art.

De nos jours, l'artiste travaille différemment : alors qu'autrefois l'atelier était le principal lieu de création, aujourd'hui les plasticiens ne restent plus isolés. Bien au contraire, ils voyagent énormément, comme le souligne Nicolas Bourriaud : « *L'artiste se déplace, il va là où les images se font, il s'insère dans la chaîne économique et essaie de les intercepter* »¹.

¹ Magazine Beaux-Arts n° spécial 1999, p. 16.

En effet l'artiste crée avec ce qu'il possède déjà, « *l'art des années 90. Une sorte de squat permanent de l'artiste de tous les autres champs* »². Bourriaud toujours, expose sa théorie :

*« Voilà ce que nous avons, qu'est-ce qu'on peut en faire ? Avec cet esprit là on peut effectivement changer les choses d'une manière plus radicale (...), l'action politique la plus efficace pour un artiste c'est de montrer ce que l'on peut faire avec ce qui nous est donné »*³.

L'artiste ne va donc plus s'évertuer à innover quelque chose comme les avant-gardistes, mais plutôt utiliser le vieux et le transformer. Ce qui caractérise l'artiste contemporain, ce sont ses nouvelles démarches, les nouvelles matières qu'il utilise. Il ne suffit plus de rester isolé dans un seul domaine mais d'aller au-delà, c'est-à-dire travailler en groupe, apprendre d'autres choses en partageant, en dialoguant, bref l'artiste pour mieux évoluer, doit se tourner vers d'autres formes d'art comme le cinéma, la danse, la photographie ou bien la littérature, qui sont des sources inépuisables.

Les enjeux eux aussi sont différents : il s'agit de réinventer le quotidien par la manipulation des signes et des images. Les artistes travaillent sur des dispositifs, ils cherchent des véhicules, des installations qui pourraient manifester leurs idées.

Dans les années 90 par exemple, les artistes ont énormément développé le "politiquement correct". Il est apparu un questionnement du corps motivé par l'expérience du sida, des manipulations génétiques et de la discrimination de minorités sexuelles ou ethniques, des productions liées à des situations sociales en crise. L'art est proche de son époque, l'art contemporain est même le reflet de la société puisque l'artiste y puise son inspiration. Pourquoi demeure-t-il alors autant d'incompréhensions ? Il faut dire que les œuvres contemporaines sont tellement abstraites qu'un raisonnement et des explications sont nécessaires.

Le champ d'action du plasticien est immense, il n'a pas de limites et utilise tout ce qui l'entoure : médias, objets divers, nouvelles technologies, lieux naturels, industriels, etc.

1.2. De nouvelles manières de créer ?

L'artiste contemporain met en œuvre de nouvelles techniques, travaille de nouveaux matériaux, souvent de récupération, et utilise également des outils modernes. Par exemple, la sculpture contemporaine ne se limite plus à la taille de la pierre ou à la découpe du bois comme autrefois : l'artiste travaille le plastique ou d'autres matériaux synthétiques. Il cherche en outre à se servir d'objets de récupération car rien ne se perd, tout se récupère... Chaque matériau, morceau de fer, page de journal, lame plastique possède une fonction esthétique.

Un tout nouveau style est né, de nouvelles œuvres artistiques remplissent ainsi les musées contemporains, les galeries et vont même jusqu'à investir les rues.

² Ibid. p. 18.

³ Ibid. p. 20.

Mais le changement le plus radical entre le métier d'artiste traditionnel (même si tous ont été artistes contemporains... de leur époque) et celui d'artiste contemporain est certainement le support de création, et donc le lieu d'exposition.

Tout d'abord, certains artistes n'hésitent pas à travailler à même le corps (Body Art ou Art Corporel), qui devient à la fois le support et l'outil de création. Le Body Art est ainsi une forme particulière de l'art contemporain, même s'il a ses racines très loin dans l'histoire de l'humanité, puisqu'on peut considérer les tatouages et les scarifications comme les héritiers de ce nouvel art. Ce mouvement est actif dès la fin des années 60. Des artistes comme Rudolf Schwarzkogler, Michel Journiac ou encore Gina Pane mettent en scène leur propre corps dans des spectacles qui virent assez rapidement à des démonstrations dérangeantes, où le masochisme tient lieu de démarche plastique. Le Body Art entraîne un tout nouveau type d'exposition puisqu'il implique la présence simultanée de l'artiste et des spectateurs ; c'est l'artiste en personne qui devient sujet d'adoration ou d'admiration.

En outre, l'Art Charnel est une des formes récentes de l'art contemporain. Il est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens techniques qui sont ceux de son temps. Contrairement au Body Art dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur et ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à une performance de l'opération chirurgicale qui modifie le corps. Désormais on peut observer son propre corps ouvert sans en souffrir.

Enfin, un tout autre support de création s'épanouit : la rue. La culture Graffiti est née à Philadelphie à la fin des années des 60. La rue fut tout d'abord utilisée, puis vint ensuite le métro. Ce support est très recherché : l'œuvre pouvait être vue par un plus grand nombre de personnes. Dans un premier temps, les créateurs se contentaient d'écrire leur nom (tag). Dans un deuxième temps le graf apparaît : les artistes introduisent un style et les murs prennent irrémédiablement des couleurs. Le phénomène aérosol explosa en France et dans le reste de l'Europe une vingtaine d'années plus tard.

1.3. Une volonté de choquer ou d'interpeller le spectateur ?

1.3.1. L'œil agressé

En perturbant le public dans ses réflexions psychologiques, les artistes ne mettent pas seulement en crise sa vision, mais aussi son ouïe, son toucher, son sens de l'équilibre. Le moteur des œuvres optiques ou cinétiques est souvent le corps du spectateur lui-même, invité à se mouvoir, à abandonner sa position fixe en face du tableau. Le spectateur est également acteur.

1.3.2. L'art contre l'ordre établi

Qu'un artiste écrive ou peigne, il exerce son sens critique lorsqu'il est attentif à tout ce qui détermine son activité, depuis les conditions d'existence esthétiques ou concrètes de ses œuvres, jusqu'à leur contexte social ou historique. Cette forme de critique est un moteur de la réflexion et de la création. L'œuvre d'art était ainsi déjà qualifiée au XVI^{ème} siècle de "chose de l'esprit" par Léonard

de Vinci. Car il y a bien en elle, une part qui ne se réduit pas à la matérialité et qui relève de l'idée. Les artistes partagent en effet les préoccupations de leurs contemporains.

Depuis la fin des années 60, les sciences humaines ou bien la politique, ont souvent eu une influence sur les artistes. L'œuvre d'art critique, et donc par-là même interroge. On parle d'art et d'engagement, d'art et de révolution, de volonté contestataire. L'art contre l'ordre établi est une figure de notre époque. Cependant, peut-on concevoir alors un art politique ? L'art ne risque-t-il pas alors de confondre avec son message, de devenir un simple moyen de diffuser une idée, une propagande ?

Il reste pourtant une place pour des autres pratiques artistiques qui ne sacrifient pas leur qualité à leurs propos, qui gardent la fonction de dénoncer, de révéler, tout en conservant une recherche esthétique. Elles produisent un effet non sur la réalité du monde, mais sur la conscience que s'en fait l'individu. En somme, une œuvre est une œuvre engagée non quand elle donne des réponses, mais quand elle pousse le spectateur à se poser des questions plus subversives que contestataires.

1.3.3. Typologie du scandale

Mais après *l'Urinoir* de Duchamp, *l'exposition du vide* par Yves Klein ou les performances sanguinolentes de Nitsch, la provocation en art a-t-elle une raison d'être ? Les artistes d'aujourd'hui sont moins choquants mais peut-être plus provocants ; ils entrent dans le champ de l'économie, du politique et du social. Ce qui choquait au début du siècle, par exemple une pare de moustaches peintes sur *La Joconde* par Duchamp ou bien *La Sainte Vierge* représentée sous la forme d'une tâche d'encre, ne nous interpelle que modérément aujourd'hui. En fait, la provocation ne se juge qu'en fonction de ses enjeux, et des dangers encourus par celui qui s'y livre.

Il reste que bon nombre d'artistes ont été perçus comme provocateurs alors que faire scandale n'était pas leur but. Il faut en effet se méfier des apparences. Par exemple, l'œuvre de l'artiste Piero Manzoni en 1961 consiste à enfermer 30gr de sa propre matière fécale dans une boîte de conserve signée et numérotée, et ce à de multiples exemplaires. On pourrait facilement penser que ce dernier recherchait le scandale mais il n'en était rien ; Manzoni tout en continuant à exposer ses recherches picturales, poussait simplement à bout la logique de l'économie de marché : en enfermant son souffle, ses empreintes et ses déjections, ou en signant comme œuvres d'art des visiteurs de ses expositions, il décompose l'activité artistique en produits industriels, comme si le corps de l'artiste était une matière exploitable à l'infini.

Depuis cet âge d'or du scandale artistique, la société a changé, et les formes de la provocation avec elle. On dit que finalement la transgression s'est établie comme une tradition ou alors que l'avant-garde s'est "académisée". En fait, il s'agit plutôt des conséquences de son succès, car les mentalités et la sensibilité collective ont changé, en partie sous ses coups. L'art contemporain s'étant petit à petit trouvé un public, il ne transgresse plus vraiment de codes esthétiques : désormais bien trop ouverts, mais des préjugés sociaux ou politiques. Et ce que transgressent les artistes d'aujourd'hui, ce sont l'autorité, les lois sociales, les conditionnements collectifs, et non plus des règles académiques. L'art contemporain a gagné depuis longtemps son autonomie par rapport aux normes collectives (l'artiste

produit ses propres lois). Ainsi, les provocations de l'artiste de la première moitié du XX^{ème} siècle concernaient-elles généralement la forme et sa production, tandis que celles de l'artiste actuel concernent la nature même de son activité. On choquait hier en montrant des choses qui ne correspondaient pas à ce que le public attend d'une œuvre d'art ; ce même public est aujourd'hui choqué par des activités qui ne correspondent pas à ce qu'il attend d'un artiste.

La provocation était auparavant l'arme des progressistes. L'artiste d'avant-garde créait le scandale, parce qu'il pensait différemment et qu'il devançait la sensibilité commune à l'intérieur d'un champ de traditions contraignantes et solides. Aujourd'hui, on désigne comme un "provocateur", dans les médias, toute personne qui "dit tout haut ce que chacun pense tout bas". Tout simplement, lorsqu'aujourd'hui un artiste ou un auteur émet des propos ouvertement réactionnaires, on le défend au nom de la provocation.

Pourtant même si les œuvres contemporaines se servent de plus en plus de la provocation comme support essentiel de création, les musées restent des acheteurs potentiels.

Illustrations



Exemple d'art corporel,
artiste anonyme.



Michel JOURNIAC, Trap for a
transvestite, Arletty, Body Art.



Max STREICHER,
Sleeping Giants, sculp-
ture gonflable.



Marcel DUCHAMP, L'Urinoir,
1964 (réplique de l'originale de
1917, 63 x 46 x 36 cm). Milan,
Galerie Schwarz.



Piero MANZONI, Merde d'artiste.



Deuxième partie :
UN INTERMEDIAIRE : LES
MUSEES

Les musées ont-ils encore un rôle majeur à jouer entre les artistes contemporains, leurs œuvres et le public ?



2. Un intermédiaire : les musées

Selon le Petit Robert, l'institution du musée peut être définie par 3 fonctions principales, correspondant chacune au rôle que celle-ci doit jouer dans la société. On lui confère tout d'abord une fonction de choix des œuvres qui présentent un intérêt historique, technique, artistique et d'autres de moindre qualité. Il s'agit donc d'un organe de sélection se basant sur certains critères qui guident les conservateurs dans l'achat d'œuvres d'art. Au XIX^{ème} siècle, cette institution régulait la création artistique contemporaine. Au XX et XXI^{ème} siècle, le musée a perdu ce rôle majeur, n'étant destiné, selon les artistes, qu'à l'exposition d'œuvres d'artistes décédés.

Pourquoi une telle situation ? Nous poserons l'hypothèse que ce sont les critères de choix qui n'ont pas assez évolué en suivant les transformations de l'art, ce qui a creusé un fossé entre le musée et les artistes contemporains.

Le musée a par ailleurs un rôle de protection des œuvres d'art. Sans cette institution, l'article 1598 du Code Pénal donnerait à l'objet d'art, le même statut que tout objet manufacturé. Mais le musée est un organe qui a le pouvoir de protéger un pays de la fuite de son patrimoine. Cette volonté de protéger un héritage est manifestée dans la loi du II Brumaire qui stipule qu'il est interdit « *d'enlever, de détruire ou de mutiler (...) les bibliothèques, les collections, les livres, les statues (...) et autres objets qui intéressent les arts.* ». Cette loi est approuvée durant la Révolution française. Une telle protection est-elle encore nécessaire puisque nous ne vivons pas une époque aussi mouvementée ?

Enfin, le musée a une fonction de présentation, qui fait le lien entre œuvre et public. Il fournit un espace destiné à l'exposition, dans lequel les œuvres sont classées et répertoriées. La muséographie intervient donc en tant que science de la manière d'exposer les œuvres. Les muséographes ont-ils encore un rôle à jouer dans les cas des installations contemporaines ? L'espace et les structures muséales sont-elles encore appropriées à l'art contemporain ?

Toutes ces questions posent finalement un même problème de société : que faire des nos musées ?

2.1. Une fonction de sélection

L'expression "musée des beaux-arts" contient en elle-même le terme "beaux". Nous pouvons peut-être alors considérer la beauté comme un critère essentiel de choix des œuvres exposées dans les musées. Mais comment peut-on percevoir le beau au sein d'une œuvre d'art ? Le beau produit sur nous des sensations tels le sublime, l'émerveillement, le charmant, le stupéfiant. Mark Rothko, par exemple, travaille sur la base des sentiments que produisent les couleurs et leur combinaison. Il tente là de présenter "l'imprésentable", car les sensations sont difficilement représentables. Pourtant *Yellow and Gold* (1956), réalise ce challenge extraordinaire de reconforter le spectateur. Pour y parvenir, il joue sur le symbolisme des couleurs et leur place dans le cercle chromatique. En fait, il utilise une variation de tons jaunes, sous forme de bandes, au milieu desquels surgit un orangé traité non uniformément. La combinaison de ces 2 couleurs chaudes réalise un mélange pictural optique

provoquant une sensation harmonique que l'on pourrait nommer beau. En suivant ce critère de beauté, on est aisément en mesure de comprendre le rôle majeur de Rothko dans l'histoire de l'art, et donc l'achat de ses œuvres par les musées.

Mais comme Luc Ferry le souligne dans son interprétation de Hume, philosophe du XVIII^{ème} siècle, même si nous avons sensiblement tous les mêmes organes (oreilles, yeux), nous ne percevons pas tous la beauté dans les mêmes œuvres d'art. Par exemple, les toiles de Rothko sont souvent déconsidérées par le public qui rejette leur traitement trop simpliste. Combien de fois n'avons-nous pas entendu les affirmations suivantes : « *je peux aire la même chose en 5 minutes moi !* » ou encore « *ce sont juste des bandes de couleurs* » ? Nous ne pouvons donc conclure qu'à une beauté relative. « *Après tout, conclut Hume, nous n'avons peut-être pas les mêmes organes : certaines seraient sains, d'autres malades, certaines éduqués, d'autres moins* ».

En outre, certains conservateurs comme Fabrice Hergott, considèrent que toute création humaine porte en elle une valeur sensible suffisante à en faire, par son degré d'imperfection, une œuvre d'art à part entière. Mais cette tentative généraliste qui tente de détourner le problème, ne nous apporte pas vraiment une réponse satisfaisante. Cette remarque a au moins le mérite de nous révéler le véritable sens de la fonction de choix des musées. Il s'agit là de déterminer ce qui est de l'art, de ce qui n'en est pas. Les impressionnistes étaient considérés à leurs débuts comme des barbouilleurs et ont été élevés au rang d'artistes par l'infiltration de leur œuvres au sein des Salons. Zola rend bien compte de cette réalité avec le personnage de Claude Lantier dans son roman *l'Œuvre* paru en 1886. Le peintre envoie au Salon ses œuvres dans l'espoir d'être enfin reconnu. Mais ses envois sont refusés, son ambition étant trop large : il voulait mettre toute la nature sur une toile. On peut y distinguer une allusion claire à Manet, même si le romancier s'en est toujours défendu. Suivons par ailleurs la piste tracée par Ivan Gaskell. Celui-ci recentre la question du critère de sélection vers une question plus générale. Faisons face à cette question si large : qu'est-ce que l'art ? Nelson Goodman dans *Ways of Worldmaking* déplace la question sous la forme suivante : quand y a-t-il art ? Lorsqu'un objet a une fonction symbolique conférée par le lieu où il se trouve exposé.

« Tant qu'elle est sur une route, la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art. Sur la route elle n'accomplit en général aucune fonction symbolique. Au musée, elle exemplifie certaines de ses propriétés, par exemple, les propriétés de formes, couleur, texture »⁴.

Nous retiendrons que le discours sur un objet change quand il est dans un musée. L'utilité de l'objet est fonction de l'état d'esprit à partir duquel on l'envisage. Ainsi, une pissotière exposée dans un musée restera dans le fond une pissotière mais c'est le point de vue que l'on aura sur celle-ci qui changera. Hors d'un musée on insistera sur son côté pratique de lieu de soulagement, alors que dans un musée on lui donnera une valeur artistique d'œuvre engagée prenant l'esthétique à rebours. On pourra même y trouver du beau, une beauté de l'idée. Ce même ready-made pourra être considéré et non pas à tort, comme un urinoir dans lequel on peut se soulager. Encore une fois, nous soulignons la dimension variable et non "critériable" du beau. Beau aux yeux de qui ?

⁴ Nelson GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, 1978.

Mais évitons le piège du subjectivisme qui postule que l'ont peut trouver la beauté dans toute création humaine. Concluons seulement que le beau n'est peut-être pas une qualité de l'œuvre d'art génératrice de l'intérêt qu'on lui porte. Posons l'hypothèse qu'au sein de l'idée de beauté existe un critère fixe nous permettant de hiérarchiser les œuvres d'art entre elles : l'intérêt. Celui-ci pourrait revêtir plusieurs formes : ethnographique, historique, artistique, etc. On pourra juger intéressante une œuvre pour sa qualité d'œuvre de transition entre 2 mouvements ou par sa qualité de manifeste. Les œuvres de Calder seraient donc à acquérir puisqu'il est l'inventeur du motif sculptural du mobile. Christo sera considéré comme important puisque ses œuvres sont représentatives du mouvement du nouveau réalisme. Rothko sera apprécié pour son travail d'une qualité extraordinaire sur les couleurs. Un autre exemple serait celui du ready-made qui a à la fois un intérêt historique, sociologique, ethnographique et artistique. Celui-ci permet de mieux comprendre la politique engagée par les musées qui tend à mélanger les domaines et s'échanger des œuvres/objets.

L'acquisition et le choix d'œuvres d'art se complexifient grandement du fait du mouvement d'internationalisation de l'art et du facteur économique. Ainsi, se côtoient au centre Georges Pompidou de Paris, des œuvres aussi bien bâloises qu'anglaises, françaises ou américaines. Cette internationalisation pousse les musées d'art contemporain à n'être plus seulement le reflet de l'évolution artistique nationale, mais aussi internationale. Il faut donc acquérir des œuvres essentielles de l'art contemporain en Europe et dans le monde. Ceci oblige donc les musées à faire toujours le bon choix par exigence de rentabilité. Il faut donc un critère fixe de choix qui garantisse la réussite, l'intérêt me paraît être le bon.

« C'est à nous de décider ce qui peut être acquis, quand et comment, ce qu'on peut montrer et ne pas montrer, ce qui est possible de faire et ce qui est exclu. C'est un pouvoir extraordinaire dans ce monde restreint de l'attention visuelle, c'est un pouvoir que nous devons exercer avec beaucoup de soin, et il nous faut beaucoup y réfléchir. Toutefois, dire avec précision quelles sont ces intentions serait incroyablement complexe [...]. La seule chose que je puisse dire est que j'ai de bonnes intentions, croyez-moi ! »⁵.

Ayons alors confiance en eux. Mais constatons tout de même la fuite des grandes œuvres contemporaines vers d'autres modes d'exposition tels les galeries ou les foires. Dans ces conditions n'est-il pas souhaitable de redéfinir ensemble des critères de sélection de façon à rendre au musée son caractère central ?

2.2. Une fonction de protection

Même si nous ne vivons pas la même réalité historique que celle de la Révolution Française, les œuvres d'art ont toujours besoin d'être préservées, protégées. Le musée joue ce rôle en s'appuyant sur différents textes de lois. Mais les législateurs n'ont pas donné d'un coup à cette institution les possibilités législatives pour pouvoir réaliser au mieux sa mission. La maturation fut lente.

⁵ Ivan GASKELL conservateur, dans L'Avenir des Musées, conférences et colloques, Musée du Louvre 2000, p. 519.

En effet, les lobbies commerciaux se sentaient lésés face à des lois qui réguleraient le marché de l'art. Les œuvres d'art ne pourraient être vendues aussi librement que les autres objets manufacturés. Le danger d'une commercialisation libre de l'art serait sans doute une fuite de notre patrimoine vers l'étranger, puis un assèchement culturel de notre pays. De même, une telle situation nous conduirait dans le sens opposé de la démocratisation de l'art. Ainsi les œuvres iraient nourrir les collections privées des acheteurs les plus riches. Or, nous sommes en démocratie, un régime prônant l'égalité, et comme l'art semble être une denrée essentielle à toute vie humaine, la législation a dû évoluer. Comment l'a-t-elle fait ? Péniblement. En effet, il faut attendre 1913 pour que le mobilier (qui a une valeur artistique certaine) soit protégé comme une autre œuvre d'art. Cependant, le nombre de matériaux utilisés par les arts étant en perpétuelle évolution, il serait plus raisonnable de considérer que tout objet faisant partie de la collection d'un musée soit inaliénable ; c'est-à-dire qu'il ne peut en aucun cas être vendu, parce qu'il devient par la même une propriété de l'Etat. Des textes de lois touchant aux différents statuts des musées, par exemple le Décret 93-163 de l'article 2-6 du 2 février 1993 stipule que « *les collections et œuvres d'art issues de la donation d'Auguste Rodin ainsi que celles acquises par le musée, à titre onéreux ou gratuit, sont propriété inaliénable de l'Etat* ». ce type de texte donne bien des armes aux musées français qui sont ainsi en mesure de protéger juridiquement les œuvres contemporaines.

Mais la législation est très variable dans les différents pays. En Espagne, par exemple, pour que l'œuvre d'art soit inaliénable, il faut qu'elle réponde à 2 critères : être inscrite comme bien d'intérêt culturel (ceci étant possible par décret gouvernemental) et être enregistrée sur le registre général des biens d'intérêt. En Allemagne et au Royaume- Uni aucune juridiction ne protège les œuvres d'art. Devant la complexité et la multitude des législations des pays d'Europe, la tâche du musée aussi bien armé soit-il, devient complexe.

Le musée doit aussi protéger les œuvres d'art du vieillissement. Pour cela la méthode traditionnelle est la restauration. On peut ainsi contempler au musée national du Louvre la *Bataille de San Romano* que Paolo Ucello a réalisé en 1456. Pourtant, il s'agit d'une détrempe sur bois, technique vieillissant fort mal. De même, les créations contemporaines nécessitent des soins réguliers. Basquiat dans ses toiles comme *Slave Auction* (1982), utilise une technique mixte, ce qui nécessite une grande attention portée au vieillissement de l'œuvre

Mais l'art contemporain utilise de plus en plus de supports de création ne nécessitant presque aucune restauration. On peut citer les vidéos, les bobines de film cinématographiques et même les plastiques issus de la révolution des matières molles. Lorsque des restaurations s'imposent pour certaines sculptures, les musées préfèrent parfois changer l'œuvre. Daniel Buren a vendu au Musée d'Art Moderne de Paris une série de 15 pièces de toile de 150x300 cm. Celles-ci sont rayées de bandes blanches et colorées. Elles ont été placées sur les toits de Paris de façon à ce qu'on puisse les voir par l'intermédiaire d'une lunette située sur le toit du centre Georges Pompidou. Mais la pollution et les intempéries ont laissé leurs traces sur l'œuvre ainsi placée à l'air libre. L'exposition achevée, on a jeté les toiles et on les a remplacées par d'autres. En effet, une convention était fixée entre le musée et l'artiste : l'œuvre n'a pas besoin d'exister sous la forme matérielle de toile entre 2 expositions. De plus en plus d'œuvres suivent ce chemin tracé jadis par Duchamp et ses ready-made. Devant cette absence

de l'importance de l'œuvre originale, la fonction de restauration du musée semble, en ce qui concerne l'art contemporain, quasi-inutile.

2.3. Une fonction de présentation

Le musée joue enfin, un rôle d'intermédiaire entre spectateur et œuvre. Il présente ces réalisations artistiques sous leurs meilleurs jours. La démarche consiste à tirer ce qu'il y a de meilleur, peut-être de beau ou d'intéressant dans chaque œuvre. Mais ce travail doit être envisagé dans l'optique de toute une collection. En effet, il serait vain de faire s'entrechoquer, se mêler, des œuvres n'ayant aucun points communs, aussi bien chronologiques que plastiques. Elles perdraient du même coup toutes leurs valeurs expressives. Zola dans *l'Œuvre* souligne bien ce danger. Son héros, peintre, réalise un portrait de son fils mort qui est accepté par le Salon. Mais son œuvre jugée trop provocatrice est placée loin des cimaises si bien que personne ne peut apprécier vraiment l'émotion qui s'en dégage.

Au contraire, les musées manifestent un souci muséographique, si bien que l'exposition des œuvres est très soignée. Par exemple, l'exposition Canaletto de la Galerie de l'Académie de Venise souligne admirablement la valeur chromatique des œuvres et de leurs sujets.

De même, la Fondation Beyeler de Bâle présente les œuvres de sa collection. En effet, les sculptures sont éclairées par une lumière directe et les tableaux par une luminosité filtrée. Pour cela, Renzo Piano, l'architecte, a construit un édifice dont le toit recueille la lumière extérieure pour qu'elle éclaire les différentes pièces d'exposition. Les sculptures de Giacometti comme *L'Homme qui marche*, sont ainsi mises en scène. La journée, la lumière directe anime la statue, la nuit son ombre flotte sur un étang artificiel donnant l'impression que la statue glisse sur l'eau. Il s'agit donc d'un espace muséal malléable et adapté aux œuvres contemporaines comme les installations puisqu'il est construit, imaginé par des architectes contemporains (Renzo Piano, Mario Botta, etc.).

Mais comme ces artistes contemporains réalisent un espace, le danger qu'ils produisent avant tout un exercice de style, en oubliant le cahier des charges, existe. C'est ce que Daniel Liebeskind fait dans son Musée Juif de Berlin. En 1989, il concourt avec 164 de ses confrères pour la construction d'un musée juif jouxtant le monument baroque du muséum de Berlin sur la Lindenstrasse. Son projet est mis en exergue par une conception particulière de la notion même du musée. Moins axé que ses confrères sur la fonction d'exposition de ce lieu, il en fait avant tout un laboratoire de mise en contexte du spectateur, le contexte noir des persécutions nazies. Ceci est selon lui la résultante d'un « *dialogue constant entre la continuité et la discontinuité, entre la présence et l'absence* ». Le spectateur se déplace au cœur d'une plaie béante, celle du peuple juif. Le visiteur est prisonnier des paradoxes tels l'impression d'une espace confiné, alors qu'en fait les allées sont larges et aérées. Son esprit est pareil « *à la tour qui succombe sous les coups du bélier infatigable et lourd* » ; ce bélier c'est l'architecture de Liebeskind qui nous pousse à nous remettre en question par un procédé d'introspection. Des sortes de meurtrières tracent une route au sein des allées. Pourquoi les suit-on ? L'architecte nous influence, jouant ainsi entre liberté et aliénation. Cette fameuse route nous conduit dans la tour de l'Holocauste où le visiteur reste enfermé 10 minutes seul. Arrivé au comble de son voyage intérieur, le visiteur fait l'expérience du néant, sentiment quasiment insoutenable que les juifs persécutés ont sûrement connu.

La visite permet donc d'éprouver, plus que de comprendre la souffrance des juifs persécutés, par l'intermédiaire de l'architecture qui semble s'exposer...

L'architecture dans ce cas là ne doit-elle pas produire avant tout un lieu d'exposition plutôt qu'un exercice de style ? Faut-il construire pour mettre en valeur ce qui est exposé ou pour mettre en valeur l'architecture ?

De plus, à partir de 1960, commence le règne de l'exposition, événement qui semble être conditionnée par la rentabilité désormais imposée aux musées, selon Rodolphe Rapetit, conservateur en chef du Patrimoine, chargé de mission auprès du directeur des Musées de France. Aidé par les médias (presse, télévision, Internet, CD Rom, etc.), ces expositions attirent un grand nombre de personnes en présentant des œuvres phares. Même si ces expositions peuvent parfois sensibiliser un public nombreux à l'art, elles ont un reflet nocif que Shuji Takishina, directeur du Musée d'Art Occidental de Tokyo, exprime fort justement ainsi :

« Ces expositions sont financièrement très rentables et elles contribuent largement à la propagation de la culture artistique auprès du public, mais cela ne va pas sans poser de problèmes. Le plus souvent, les médias et les entreprises qui apportent leur soutien financier aux musées recherchent avant tout la notoriété que peuvent leur procurer les "grands noms" ou les "chefs-d'œuvre" des musées, sans se soucier de la qualité scientifique des expositions présentées. Une exposition de grande qualité scientifique trouvera donc difficilement un mécène ; aussi ces divergences sont-elles sources de tensions entre conservateurs et mécènes »⁶.

Les musées jouent effectivement un rôle qui tend inexorablement à se réduire au sein de la société. Mais ils demeurent tout de même un intermédiaire essentiel entre les œuvres et le public.

⁶ Shuji TAKISHINA, le financement des musées : la situation au Japon, Nouvelle de l'ICOM, n° spécial 50^{ème} anniversaire, 1977, p. 17.



Troisième partie :
LE PUBLIC ET L'ART
CONTEMPORAIN

Quel lien existe-t-il entre l'art contemporain et le public ?



3. Le public et l'art contemporain

3.1. Les institutions jouent-elles un rôle de censure dans les œuvres contemporaines ?

A notre époque, les artistes sont encore victimes de la censure, expression d'un décret d'ordre religieux, politique ou moral, de la part du pouvoir, niant une création au nom de la décence. En effet, l'art contemporain, particulièrement controversé, est souvent l'objet d'attaques de la part de diverses associations en raison de son caractère parfois violemment critique et provocant.

Peinture, dessins, cinéma, etc., les cas d'interdiction, de non-publication et de coupes franches dans les revues restent nombreuses.

La ville de Lyon a été condamnée récemment suite à une plainte déposée par l'association Action pour la Dignité Humaine, à l'occasion d'une exposition de bandes dessinées au Musée d'Art Contemporain. Les chefs d'accusation étaient la pornographie, apologie de la violence, blasphème. Il suffit d'ailleurs d'ouvrir n'importe quel album de B.D. pour s'apercevoir que la censure place encore au-dessus du neuvième art...

Une mention austère, figure aujourd'hui en première page sous le copyright de l'éditeur : « Déposé au ministère de la Jeunesse n° 49.956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse ». Au moment où elle fut votée, cette loi du 16 juillet 1949 semblait être justifiée par une foule de motivations : conservatisme, protectionnisme, reconstruction sur de nouvelles valeurs (après 4 années d'occupation), etc.

Toutefois, on constate aujourd'hui que ces motivations dépassent bien souvent le cadre de la jeunesse. En effet, la Commission de Surveillance des Publications destinées à la Jeunesse s'est souvent abattue sur des lois dont on se demande bien aujourd'hui ce qu'elles pouvaient avoir de pernicieux ou d'immoral... Des incongruités les plus célèbres, il fut réclamé à Franquin de gommer les revolvers que tenaient ses personnages dans *Spirou et les héritiers*. Dans le même ordre d'idée, *Lucky Luke* fut un jour jugé trop violent... Plus surprenante encore, fut l'interdiction levée contre un album de *Boule et Bill* ! On voyait le chien Bill faire l'hélicoptère avec ses oreilles : le gag fut qualifié d'acte de torture envers un animal, et, par voie de conséquence, d'incitation à la cruauté.

Seuls les cas de surveillance des publications de B.D. destinées aux jeunes lecteurs ont été traités mais il est évident que l'on retrouve ces multiples interdictions pour le cinéma, la photographie, la peinture, etc.

On peut également conclure que la relation artiste/public reste assez indirecte et faussée par diverses commissions. L'artiste est jugé, surveillé ; le spectateur, lui, est privé de l'œuvre authentique, de son réel message.

3.2. Comment se reflète l'art dans la société ?

L'art contemporain est tout simplement omniprésent ! Presque partout où nous allons, notre regard "croise" des œuvres d'art. De l'architecture à certaines affiches publicitaires, du design des automobiles aux mets des grands gourmets et même jusqu'aux timbres-poste !

Mais à l'architecture, la peinture, la sculpture et la gravure, qui sont des arts que l'on apparte depuis longtemps aux beaux-arts, se sont ajoutés la photographie, le cinéma, le design et bien d'autres choses considérées à présent comme de l'art.

L'art d'aujourd'hui est par cela "envahissant" et ne connaît aucune limite, si ce n'est celle de la censure, plus ou moins, car elle est fonction du régime politique et religieux des pays. En effet l'artiste contemporain comme nous l'avons constaté précédemment, est totalement libre, rien ne peut l'arrêter, il peut créer, produire ce que bon lui semble. S'il "choque", émeut, il atteint son but. La société lui fournit des supports de création (ordinateurs, etc.) de plus en plus nombreux et décloisonnés.

L'art contemporain touche toutes sortes de personnes, toutes classes sociales confondues fréquentent musées et lieux d'expression de l'art contemporain. Il touche de plus en plus de personnes puisqu'il est profondément enraciné dans notre quotidien et de par son essence, l'homme n'y est pas indifférent. C'est ce que souligne un sondage où l'art est perçu par les 2/3 comme étant une valeur universelle et indispensable à l'humanité⁷.

Mais face au nombre grandissant de nouvelles formes d'art, le public se sent déstabilisé. En effet certains matériaux utilisés comme des objets manufacturés, les plastiques ou les déchets peuvent amener le public à critiquer davantage. Il peut y avoir 2 sortes de publics : tout d'abord celui qui apprécie l'art contemporain. Ce public peut aussi se composer de personnes, qui vont au terme d'une visite, se rendre finalement compte que l'art contemporain n'est pas aussi absurde et simpliste qu'il n'y paraît initialement. Puis vient le second type de public, qui refuse de croire que l'art contemporain possède un quelconque intérêt. Les remarques fusent...

On est effectivement loin du souci de reproduire le réel comme le fait Van Eyck par exemple, lorsqu'il tente de représenter le plus fidèlement possible les matières et le velours de la robe rouge de la vierge dans son tableau *La Vierge au Chancelier Rolin*. De nos jours, les artistes se sont détachés de cette fin voulant représenter non pas uniquement les apparences des choses, mais le sentiment que produit une couleur, une forme sur le spectateur. Il s'agit donc d'une démarche plus intérieure, plus personnelle.

Les œuvres des artistes contemporains sont la plupart du temps illustrées par un concept ou des théories qu'ils exposent dans des textes. Kandinsky a écrit plusieurs traités expliquant son art comme dans *Du Spirituel dans l'Art*.

⁷ Magazine Beaux-Arts, octobre 2001, p. 20.

Les personnes qui ne s'intéressent pas à l'art aujourd'hui peuvent ignorer ces explications qui sont souvent une clef essentielle pour comprendre et apprécier les œuvres. C'est pour cela que les guides de musées jouent un rôle important, si ce n'est nécessaire, entre le public, les artistes et leur œuvres. Un bon guide de musée montre à son public ce qui doit être su sur l'art contemporain en lui fournissant des repères, des références afin de susciter son intérêt. Et il n'est de classe sociale qui comprend mieux qu'une autre l'art contemporain, ou bien qui fréquente plus les musées, tout est de nos jours, une question d'intérêt.

3.3. La société a-t-elle besoin d'art ?

D'après un sondage⁸, le public attend des artistes contemporains qu'ils créent du beau, du limpide (37%), qu'ils inventent de nouvelles formes de pensées (52%), qu'il observent la société (23%), et enfin qu'ils donnent un sens à la société (14%). On retrouve donc toujours le même souci du beau associé à l'art, ce qui n'est plus (du moins presque plus) comparable avec l'art contemporain puisque les artistes dépassent cette notion de la beauté, et travaillent sur d'autres idées comme le mouvement, l'espace, les formes. L'art a de multiples facettes et très souvent le rendu visuel de la chose importe peu aux artistes, ce que bien évidemment un public habitué aux méthodes traditionnelles ne peut difficilement comprendre. Et la plupart du temps, perdu au milieu de la "complexité contemporaine", ce même public ne cherche pas à comprendre, mais se persuade de son inutilité et se complaît dans « *c'est du n'importe quoi* » et se questionnent alors de son intérêt dans la société.

D'après Philippe Dagen, interviewé dans le Musée Art, « *On a souvent tendance à punir l'art d'être si étroitement, si légitimement, en rapport avec notre société* »⁹. Autrement dit, l'art contemporain ne fait que transcrire "plastiquement" le malaise et la complexité de notre époque. Et c'est cette réalité écrasée, étalée sur toile ou autres supports, qui agresse la société et pousse à la rejeter. Le rejet des gens est bien dû à une incompréhension de l'art. Un art qui pourtant est partout autour de nous.

Mais l'art contemporain n'est pas dénué d'intérêt, loin de là. Déjà les grands philosophes d'antan s'intéressaient à la question du sens à donner à l'art, de l'intérêt qui réside dans une œuvre. Hegel, par exemple, dans *Leçons d'Esthétiques*, s'intéresse à l'art, il trouve ainsi plusieurs choses qui méritent que l'œuvre d'art, même si elle paraît hors du commun, soit reconnue comme digne d'intérêt. Hegel bien entendu appliqua sa philosophie à l'art contemporain de son époque mais l'on peut en reprendre les différents points pour tenter de sauver le notre ! (comme quoi à toute époque l'art soulève des questions de toutes parts...).

La peinture par exemple, de tout temps a posé l'énigme de la vision. En effet toutes les peintures présentent un aspect éducatif, les représentations apprennent à voir le monde sensible, des choses que l'on ne voit pas forcément et on en vient alors à se poser la question « *qu'est-ce que voir ?* ». La science apporte bien sûr une réponse non moins claire à cette question : l'œil est un organe sensible à la lumière et la lumière rentre dans notre œil, la lumière réfléchie les choses. Notre expérience

⁸ Ibid., p. 21.

⁹ Magazine Musée Art, n° 95, septembre 1999, p. 26.

immédiate veut que l'on voie des choses, que l'on accède à ces choses mais qu'elles ne rentrent pas dans nos yeux, en les regardant on se transporte tout simplement à ces choses extérieures. Or cela est contraire à ce que prétend la science puisqu'elle dit que notre œil n'est sensible qu'à la lumière et donc nous n'avons pas accès aux choses indépendantes de nous, nous ne voyons que la lumière. La peinture nous met donc devant le problème qu'est le fait de voir, rien n'est moins évident que voir, la vision est énigmatique.

Dans la musique, qui est également un art, qu'il nous soit contemporain ou pas, on s'aperçoit bien qu'elle possède quelque chose de contagieux, car le musicien transmet quelque chose, un sentiment, un état d'âme et nous le percevons. Il en est de même pour la poésie ou la photographie, c'est bien pour cela qu'elle a été élevée au rang d'art.

Mais avant toute chose, le principal intérêt à rechercher dans une œuvre d'art, qu'elle soit contemporaine ou non, c'est la vérité qu'elle nous apporte. La seule difficulté que l'on rencontre encore plus de nos jours dans l'art contemporain c'est justement de comprendre cette vérité. Elle est simplement, que dans un peuple, un artiste, une civilisation, se donne une représentation sensible d'une vérité absolue. L'art primitif, par exemple, illustre la croyance ancestrale que chaque élément de la nature est habité par un esprit différent. Les manifestations de la nature seraient donc le fait des esprits. En représentant les apparences de la nature, le peintre, révélerait donc les forces invisibles. Mais là encore il ne suffit pas de savoir qu'il y a une part de vérité dans une œuvre d'art, encore faut-il comprendre l'artiste, le peuple et sa religion, façon de penser etc. L'art est donc indissolublement lié à la culture : c'est un miroir de la diversité culturelle dans lequel le spectateur se mire œuvre après œuvre.

Parmi les autres intérêts que l'on trouve à l'art il y a celui de la pérennité. Les arts d'exposition comme la peinture, par leurs formes figées, stoppent la course incessante du temps, ne rendant compte que d'un instant. Comme Bergson le défend, l'essence du temps n'est pas dans la succession d'instant, mais dans la durée puisque celui-ci est toujours en mouvement. Les représentations figées trahissent donc le temps. Le genre de la peinture d'histoire nous fournit avec les œuvres de Gros un fort bon exemple. En effet, cet élève de David devient un peintre de l'Empereur Napoléon, chargé de le représenter lors des batailles qu'il mène. Or le regard que propose Gros sur Napoléon est celui de la propagande. Il ne s'agit donc que d'un point de vue sur le sujet. Ces peintures ne rendent pas compte de toute la signification des instants qu'elles représentent.

Le théâtre, le cinéma ou l'art vidéo, même s'ils ne sont pas des arts d'exposition puisqu'ils nous présentent des scènes en mouvement, pratiquent des coupes au sein du temps, nous révèlent une fraction de ce dernier. Cependant le mouvement qui anime les visages permet à ces arts de se rapprocher plus intimement des spectateurs qui sont eux aussi, dans le temps. Ils peuvent donc jouer peut-être plus efficacement sur les passions humaines. *Prométhée Enchaîné* d'Eschyle, mis en scène par un artiste contemporain Stéphane Braunschweig, provoque chez le spectateur peur et compassion. Les hautes technologies utilisées, comme la caméra numérique, apportent une touche non négligeable à l'ensemble théâtral. La représentation permet à l'homme de se connaître, de lui montrer son essence,

de prendre connaissance des passions dont l'homme est capable (la dimension irrationnelle de l'homme), l'art permet de dévoiler les côtés obscurs de l'âme humaine.

Aristote appelait cela "la théorie de catharsis" dans *la Poétique*. En effet, cela concernait la tragédie grecque. Pour lui, le théâtre était un art politique, fait pour les citoyens et seul ces derniers étaient admis au théâtre. Le théâtre avait une fonction de purification, le citoyen allait au théâtre pour se libérer de 2 de ses passions (ce par quoi l'âme est passivement affectée) : la pitié et la peur. Ces 2 passions étaient considérées invisibles au citoyen et la tragédie suscitait chez le spectateur pitié et peur. Pitié, car le héros se bat contre un destin fatal et peur, car le spectateur connaît la fin et pas le héros, le spectateur a peur pour le héros. Ces 2 passions étaient mauvaises pour un citoyen grec car étant soldat, il ne fallait surtout pas qu'il ait pitié de son ennemi et encore moins qu'il en ait peur ! En assistant à des représentations théâtrales, le citoyen éprouvait ces 2 passions, et de ce fait s'en délivrait, s'en purifiait. L'art a donc une fonction libératrice mais aussi de connaissance, l'art fait du bien. Ce qui est intérieur devient extérieur.

Pour toutes ces multiples raisons la société ne peut se passer d'art, l'art apporte une vision des choses, transmet des sentiments, etc. L'art est nécessaire au développement de l'individu comme à la cohésion sociale. Il fait notre patrimoine... culturel !

Illustrations



Nan GOLDIN, série de photos.



Sexe, viol et violences : le film Baise-Moi est interdit de diffusion en salles sur décision du Conseil d'Etat, à la suite de plaintes émanant d'associations familiales.



Philippe MESTE, Bagpower III, 1999, technique mixte. Traffic et port d'armes.



Jean VAN EYCK, La Vierge au Chancelier Rolin, 1434-36, huile sur bois, 66 sur 62 cm, Paris Musée du Louvre.



KANDINSKY, Le petit rond rouge, 1944. Gouache et huile sur carton 42 x 58 cm. Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

CONCLUSION

Le métier d'artiste s'est considérablement transformé au cours du XX^{ème} siècle, changeant le rôle de celui-ci dans la société. En effet, l'artiste crée à partir de nouveaux supports et matériaux dans le but d'interpeller le spectateur par développement de théories parfois provocatrices.

Le musée qui autrefois jouait un rôle central au sein de la création a véritablement perdu sa valeur d'intermédiaire entre l'artiste, les œuvres et le public. Ses 3 fonctions principales, de choix, de protection et d'exposition ne sont plus toutes nécessaires, et de plus en plus, le musée joue un rôle secondaire au sein du monde artistique.

D'un côté le contact entre artistes et public est brouillé par certaines institutions jouant un rôle de censure, limitant parfois la création, d'un autre côté, le public et les artistes sont 2 entités très proches dans la mesure où l'on reflète les travers de la société : elle a donc essentiellement besoin d'art pour exister.

Au terme de ces recherches, on peut constater que le rapport, art/société a considérablement évolué. L'art se mercantilise, voulant toucher un public plus restreint ayant les moyens d'acheter et d'investir dans les œuvres d'art. On assiste à une spécialisation du marché de l'art.

Il y a une grande différence entre le public contemporain et celui des avant-gardes. En effet, les œuvres contemporaines, exposées dans les musées, ne suscitent pas vraiment l'intérêt du spectateur. Au contraire, les œuvres réalisées avant 1950 suscitent une "embellie populaire".

De même, les artistes peuvent utiliser une palette très large de support de création. Ceux-ci sont de plus en plus adaptés à une exposition extérieure. On remarque par exemple, l'émergence des matières plastiques, des alliages divers, etc. Les œuvres contemporaines peuvent ainsi remarquer les œuvres de nombreux artistes tel Yann Arthur Bertrand ou Christo qui envahissent la rue. De nombreux "arts de rue" se développent également comme les graffitis, le théâtre, etc.

Comment se fait-il alors que cet art contemporain, si proche de nous, ne soit pas apprécié davantage du grand public ? L'homme a-t-il évolué en même temps que l'art ou en est-on, resté au même point ? De tout temps l'homme a rejeté l'art... parce que choquant...

BIBLIOGRAPHIE

Les artistes et leurs œuvres :

1. Nicolas BOURRIAUD, *Beaux-Arts*, n° spécial hors série 1999.
2. Orlan, Manifeste de "L'Art Charnel" :
http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/manifeste/charnel.html

Un intermédiaire : le musée :

3. *L'avenir des musées ; Louvre conférences et colloques ; actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel le 23, 24 et 25 mars 2000* ; sous la direction de Jean GALARD, chef du service culturel du Musée du Louvre ; Paris ; 2001 ; 539p.
4. *Vie et Mort de l'image* ; Régis DEBRAY ; éd. Folio Essais ; Paris ; 1992.
5. *Histoire de l'Art* ; E.H. GOMBRICH ; éd. Gallimard ; Paris ; 1997
6. *Courrier International*, n° 583 du 3 au 9 janvier 2002 ; p. 42-43 ; « Le patrimoine culturel soumis à l'impératif du profit ? » ; Salvatore SETTIS, Henri LOYRETTE (directeur du Louvre) interrogé par Giampiero MARTIOMOTTI.
7. *Une Histoire de l'art du XX^{ème} siècle* ; Bernard BLISTENE ; *Beaux-Arts* . Centre Pompidou.

Le public et l'art contemporain :

8. Frédéric CROUZET ; *Lyon Capitale* ; 5 avril 2000.
9. *Comment on devient Dali* ; André PARINAUD ; Coll. Vécu ; éd. Robert Laffont.
10. *Globenet* :
<http://www.globenet.org>
11. *Beaux-Arts*, n° 209, octobre 2001.
12. Philippe DAGEN ; *Musée Art* ; n° 95 ; septembre 1999.