

Emmanuel Négrier

# L'art à l'épreuve de l'espace public

À propos des *Nouveaux commanditaires* de  
la Fondation de France<sup>1</sup>

*Tous se passe comme si la substance sociale, le mana, agissait doublement et dialectiquement à travers la spéculation artistique : à la fois comme une détermination agissante, et à la fois comme un appel, une attente, un besoin de plénitude dont la satisfaction serait toujours différée.*

Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, PUF, 1967

Le programme Nouveaux commanditaires de la Fondation de France constitue une véritable utopie : il propose de faire sortir l'art de ses lieux consacrés (musée, galerie...) en confiant à des personnes éloignées du monde de l'art la possibilité de passer commande à un artiste.

**L**e programme *Nouveaux commanditaires* est développé depuis 1991 par la Fondation de France, dans un contexte où d'autres dispositifs, essentiellement publics (la commande publique, le 1 % artistique), ont également pour objet le financement de créations contemporaines dont une grande partie a pour terrain l'espace public (Barré 2004). La naissance du programme au sein de la Fondation constitue une rupture pour une institution datant de 1969, à l'initiative d'André Malraux (Pavillon 1995,

**1**Cette contribution se veut un hommage appuyé à la mémoire de Jean Duvignaud, disparu le 17 février 2007.

Vescia 1996). Organisation privée reconnue d'utilité publique, celle-ci collecte et redistribue des dons et legs en faveur d'actions dans des domaines d'intérêt général (solidarité, santé, recherche médicale, culture, éducation, environnement). Avant 1991, l'intervention culturelle de la Fondation s'appuyait sur un Comité culture pour sélectionner et soutenir des projets divers, sans réelle définition d'une politique explicite. Jusqu'au début des années 1990, cette intervention représentait 2 à 3 % du budget d'ensemble des programmes. Ensuite, lorsque Bernard Latarjet prend la direction de la Fondation, une nouvelle orientation se dessine. Elle s'attache à inverser la méthode de financement et les domaines soutenus, pas ou peu ouverts à la création artistique. Une mission est confiée à François Hers, un artiste qui travaillait jusqu'alors dans le cadre de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale), afin de définir une politique globale de la Fondation en direction de la création contemporaine. En 1991, celui-ci propose le concept des Nouveaux commanditaires, dont l'argument majeur consiste à remettre l'artiste au cœur des questionnements sociétaux, et la méthode à inverser le rapport entre offre et demande, en confiant à des personnes éloignées du monde de l'art la possibilité de prendre part à la création en passant commande à un artiste.

Depuis sa naissance, ce programme a soutenu la mise en œuvre d'environ 200 projets artistiques, dont tous n'ont pas été menés à leur terme. Il s'est déployé dans les trois quarts des régions françaises, selon une intensité très diverse de l'une à l'autre, en s'appuyant sur le travail de médiateurs délégués par la Fondation pour susciter, faire émerger et accompagner l'intervention d'artistes. À l'image d'autres programmes, il matérialise le souci de faire exister la création artistique contemporaine en dehors de ses lieux consacrés : centres d'art, lieux d'exposition ou galeries. Il s'attache donc à travailler un contexte qui n'est pas, sociologiquement, celui des connaisseurs. Pour toutes ces raisons, il constitue donc un terrain de choix pour l'observation des relations entre art et société dans la France contemporaine. Avant d'en analyser le contenu, il convient de préciser l'originalité de

**2** En 1994, le cabinet FORSS-Recherche Sociale, associé à Alpha Pertinence et APM Consultants, avait mené une première évaluation de ce programme, au terme de trois années de mise en œuvre.

cette démarche vis-à-vis des deux autres dispositifs que nous avons évoqués<sup>2</sup>. Nous ferons ensuite un bilan synthétique de son déploiement sur le territoire français, en évaluant sa contribution à l'évolution des rapports entre l'art actuel et l'espace public.

### **Nouveaux commanditaires, Commande Publique et 1 %**

Le programme *Nouveaux commanditaires* intervient dans un contexte français déjà riche d'initiatives en matière d'aide à la création d'œuvres d'art dans l'espace public (Monnier 1991). Pour en définir la spécificité, il convient de préciser la nature des deux autres grands programmes, la Commande publique et le 1 % dit « artistique ».

La *Commande publique* du ministère de la Culture représente, depuis 1983, un dispositif fort de 1232 œuvres réalisées dans le domaine des arts plastiques, celui qui est dominant dans le cadre des Nouveaux commanditaires. Elle est gérée par une seule commission nationale placée auprès du Centre national des Arts Plastiques (CNAP). Dotée d'environ trois millions d'euros annuels, elle se décompose, depuis quelques années, en deux parties distinctes :

- déconcentrée, auprès des DRAC et des collectivités territoriales,
- nationale, auprès de la Délégation aux Arts Plastiques (DAP) et du CNAP (tout particulièrement au Fond National d'Art Contemporain, qui est un département du CNAP).

Toutes les commandes publiques liées à un lieu précis (une ville, par exemple), relèvent de la partie déconcentrée. Les conseillers pour les arts plastiques des Directions Régionales aux Affaires Culturelles (DRAC), et l'inspection de la création artistique du ministère proposent les artistes à une commission où sont également partie prenante les représentants des collectivités territoriales concernées. Le ministère, par ce biais, est le cofinanceur de projets pour lesquels l'essentiel du partenariat (pour la Commande Publique en région) est constitué par les collectivités territoriales. Ce sont ainsi les villes (le plus souvent) qui manifestent leur volonté de générer une œuvre d'art dans l'espace public, et qui en assumeront, après la réalisation, l'entretien et la mise en valeur.

Ce qui oppose les deux politiques peut sommairement se ramener à deux aspects : la procédure et le processus. Quant à la procédure, le cadre d'action de l'État passe par une instruction en comité, tandis que les Nouveaux commanditaires confient les pouvoirs de décision à un médiateur, sans dispositif formel de mise en concurrence d'une pluralité de propositions. Quant au processus, la médiation instruit un rapport au contexte qui reste, sauf cas exceptionnels, en dehors de l'épuration de la Commande publique, même si celle-ci tient compte des espaces sociaux, politiques et topographiques dans lesquels l'œuvre va s'inscrire.

Les similitudes entre les deux dispositifs sont de trois ordres : financier, artistique et... empirique. Au plan financier, le budget alloué aux projets est du même ordre, légèrement moins important pour la Fondation de France : autour de 90 000 euros. Quant à l'aspect artistique, les convergences au sujet des artistes sont nombreuses, puisque l'on retrouve souvent les mêmes noms dans les deux programmes. Enfin, l'expérience montre que les deux dispositifs, en dépit de divergences de mode de décision, ont déjà fonctionné de concert.

Quant au 1 % artistique, dont l'origine remonte au Front Populaire, puis à une loi de 1951, il concerne les travaux effectués à l'occasion de la construction, de la rénovation ou de l'extension de bâtiments publics. Son intitulé exact est « l'obligation de décoration dans les constructions publiques ». Le principe consiste à réserver 1 % du montant des travaux effectués à la réalisation d'une œuvre d'art contemporain spécialement conçue pour le lieu considéré. Ceux-ci sont des bâtiments dont la fonction est de recevoir du public, ou les espaces d'accueil de constructions publiques, qu'il s'agisse de bâtiments entièrement réalisés ou simplement subventionnés pour partie par l'un des ministères signataires des arrêtés fixant la procédure actuelle du 1 % artistique (14 ministères).

Cette mesure existe depuis 1951 pour les constructions scolaires et universitaires. Elle a été étendue progressivement à la plupart des constructions publiques. Deux dispositifs coexistent. Le 1 % d'État, réservé aux opérations financées directement ou subventionnées par l'État, pour lequel le choix de l'artiste est effectué par un comité de pilotage. Le 1 % décentralisé résulte du transfert de certaines compétences de l'État aux collectivités locales (Loi du 22 juillet 1983). Ce transfert a entraîné celui de l'obligation du 1 % pour les collectivités locales responsables, qui l'appliquent alors selon leurs propres normes, en fonction de l'évolution des décrets qui les encadrent.

Il a récemment été refondu (décrets du 22 avril 2002 puis du 4 février 2005) pour donner plus de pouvoir au maître d'ouvrage, qui préside lui-même la commission (le « comité artistique »), où le représentant de l'État n'a plus qu'un rôle consultatif.

La différence entre les projets Nouveaux commanditaires et le 1 % tient à la procédure et à la nature de l'intervention. Comme pour la commande publique, la procédure appelle l'intervention d'un comité d'expert. Ensuite, les travaux concernés par le 1 % visent très souvent une construction *ex-nihilo*. Dans ce cadre, les notions de contexte et d'utilisateur (de situation de commande et de commanditaires) sont

virtuelles au moment où la proposition artistique émerge. Du coup, le rapport de l'artiste à ce même contexte est assez différent de celui que l'on rencontre dans les Nouveaux commanditaires, sauf dans les cas de rénovation de bâtiments.

Le programme *Nouveaux commanditaires* entend permettre à des citoyens confrontés à un problème de société ou de développement d'un territoire, de prendre l'initiative d'une commande à des artistes contemporains. Ses finalités ont été exprimées dans le cadre d'un « protocole », qui repose sur quatre axes. Le premier consiste à donner la possibilité à des personnes éloignées des milieux artistiques de participer à la création contemporaine en passant commande à un artiste. Le deuxième est de rapprocher artiste et société, par la mise en œuvre d'une interaction concrète entre ce dernier et l'espace public dans lequel il est convié à créer. Le troisième axe consiste à donner une nouvelle valeur d'usage à l'art, puisque l'artiste est convié à répondre à une problématique sociétale, et non à une commande artistique pour elle-même. Enfin, le dernier axe du protocole contient l'ambition de produire des œuvres qui soient, indépendamment du contexte de leur émergence, reconnues par le monde de l'art. Nous évaluerons, dans les parties suivantes, la manière dont la mise en œuvre des projets correspond à ce « carré utopique ».

Sur le plan procédural, l'originalité du programme repose sur une conjonction nouvelle entre quatre acteurs : les citoyens commanditaires, le médiateur culturel et l'artiste, rejoints dans la phase de production de l'œuvre par des partenaires publics et privés. Les commanditaires, toujours identifiés à titre personnel, passent commande d'une œuvre à un artiste par l'intercession d'un acteur spécialisé : le médiateur. Sept médiateurs mettent aujourd'hui en œuvre le programme dans les régions Île-de-France, Aquitaine, Centre et Bretagne, Rhône-Alpes et Auvergne, Provence Alpes Côte d'Azur, Bourgogne et Lorraine, Nord-Pas de Calais/Picardie.

Ces trois dispositifs, qui ont pour point commun le soutien à la présence de l'art dans l'espace public, ont donc chacun leur spécificité procédurale et matérielle. Cependant, ces différences n'interdisent pas certaines formes de partenariat. La rareté de celui-ci provient davantage de réticences liées aux acteurs qu'à des incompatibilités réglementaires, en dépit de ce que certains, dans le concret des projets, considèrent comme un empêchement majeur. Plusieurs opérations portées par les Nouveaux commanditaires en témoignent comme, par exemple, celle

de la Salle des départs de l'Hôpital de Garches (Négrier & Yaouanc 2006). Examinons maintenant la mise en œuvre des Nouveaux commanditaires<sup>3</sup>, sur les plans quantitatif et qualitatif.

### Les Nouveaux commanditaires en action

Le programme des Nouveaux commanditaires émerge, en 1991, en pleine controverse sur l'art contemporain, dont le rappel des différents aspects est inutile ici (Cauquelin 1992, Esprit 1992, Danto 1992, Jimenez 2005). Dans ce contexte, il énonce une utopie qui emprunte à la fois à la démocratisation d'un Malraux (« rendre accessible... ») et la renverse en postulant, contre une politique d'offre ou d'aide à la création (Poirrier 2007), une approche plus sensible à la mobilisation de la demande. C'est une utopie paradoxale, en ce sens qu'elle ne tient pas compte de la réalité (de la coupure entre initiés et profanes) tout en proposant de la travailler au concret du terrain. Nous allons prendre les attendus du programme au sérieux de leur utopie, et examiner quantitativement et qualitativement, ses résultats actuels et ses perspectives.

Sur un plan quantitatif, en quatorze ans d'existence, le programme a été à l'origine de plus de 100 œuvres, dans 19 régions de France, pour la moitié en zones rurales, et dans des contextes extrêmement variés : communes urbaines, sub-urbaines ou rurales, espaces ou institutions publics (lycées, hôpitaux, prisons), associations, etc.

La Fondation de France soutient seule les projets depuis la médiation jusqu'à la proposition présentée par l'artiste, et intervient dans la production aux côtés d'autres partenaires. Depuis 1993, le programme Nouveaux commanditaires a rassemblé 427 partenaires différents, parmi lesquels les communes sont les plus nombreuses, aux côtés du Ministère de la Culture et de différents autres services de l'État, des entreprises privées, des conseils généraux, des conseils régionaux, des associations. Le coût moyen d'un projet est de 86000 €, mais cette moyenne cache de très importantes variations en fonction du lieu, de l'artiste auquel il est passé commande, de la discipline de ce dernier.

<sup>3</sup>Pour une présentation des œuvres, on renvoie le lecteur au site des Nouveaux Commanditaires : [www.nouveauxcommanditaires.com](http://www.nouveauxcommanditaires.com).

<sup>4</sup>Nous ne pouvons dans le cadre de cet article faire le récit des œuvres analysées. Nous renvoyons à notre ouvrage (Négrier 2006).

Les environnements problématiques de tels projets sont assez divers<sup>4</sup>. On peut les classer en quatre grandes catégories. La première correspond à l'intervention d'artistes dans des logiques d'*équipement*. Ainsi, des projets ont été développés en matière de signalétique ou d'éclairage public, ou encore pour la réalisation

de lotissements qui échappent à la relative banalisation des offres d'aménageurs ou de prestataires de services urbains.

Dans la commune de Grancey Le Château (300 habitants), en Bourgogne, une allée de tilleuls constitue l'une des promenades de la commune. Après une expérience mal vécue de rénovation « standard » de l'éclairage urbain, certains membres du conseil municipal ont souhaité faire appel à une artiste, Véronique Joumard, dont le travail porte précisément sur la lumière. Celle-ci va venir, accompagnée par Xavier Douroux, le médiateur pour la région, se saisir des différentes dimensions du problème. Elle se déplacera à plusieurs reprises sur le site pour peaufiner une réponse artistique, sous la forme d'un éclairage contemporain, à variation d'intensité. Celui-ci obéit à la fois à des exigences fonctionnelles et esthétiques, qui feront de l'allée une « fierté locale » après avoir suscité méfiance et incompréhension au sein de la population. La commune s'apprête à utiliser une même démarche pour l'intervention d'un artiste (l'architecte Jean De Gastines) pour inventer un nouveau style de lotissement.

La deuxième catégorie d'œuvres répond davantage à des préoccupations de *valorisation*, comme l'illustre l'opération des lavoirs de Bourgogne, où la rénovation du patrimoine a été associée à des commandes d'œuvre d'art contemporain (Douroux 2004). Cette démarche a associé les financements européens pour le développement rural (Leader 2), et la participation de plusieurs niveaux de collectivité territoriale. Dans la commune de Blessey, moins de 100 habitants, c'est le maire qui a joué un rôle majeur dans la mise en place d'un groupe de commanditaires. Le médiateur a proposé, à la suite des premières discussions, l'intervention de Rémy Zaug, un artiste suisse qui a radicalement discuté les choix initialement exprimés par les commanditaires, avant de faire sa proposition artistique. La confrontation entre l'artiste et les commanditaires, d'une part, et d'autres membres de la commune a été parfois très vive. Un artiste local a fait part de son incompréhension; un agriculteur a protesté contre une telle initiative, qui avait pour conséquence une restriction de son propre usage de l'espace public; et la population a vu avec une certaine réserve s'établir, pour la mise en œuvre des travaux, un groupe de jeunes d'un foyer de réinsertion sociale. En l'occurrence, l'œuvre d'art a affronté toutes les contradictions d'usage, de représentation symbolique de l'espace public, et de perception de « ce qu'est l'art et de ce qu'il n'est pas » dans un univers social profane.

Le troisième type d'environnement témoigne d'une problématique d'identification. Il peut s'agir d'un lieu (comme l'exemple de la place

du marché, à Tours), d'une corporation ou d'un groupe social, comme les agents du restaurant universitaire de Dijon (Ming 2003). À Tours, la préoccupation vient des effets de délaissement qu'une réorganisation de la circulation dans le centre-ville fait subir à la place du marché. Des commerçants s'émeuvent de la situation, et contactent Anastassia Makridou, médiatrice, pour rechercher une solution à cet état de fait. Après plusieurs échanges, la proposition est de confier à Xavier Veilhan la réalisation d'une œuvre monumentale, qui deviendra « Le Monstre », en plein cœur de la place. Celle-ci ne cessera de faire débat. Entre les commanditaires et l'Architecte des Bâtiments de France quant à l'envergure du projet en zone patrimoniale; entre riverains, dont certains maintiendront leur hostilité jusqu'après l'inauguration en 2005; entre la procédure propre aux Nouveaux commanditaires (participation sur une base individuelle) et celle souhaitée par la municipalité (se saisir de cette opportunité comme expérience de démocratie participative, sur une base collective). Si le « Monstre » continue de faire débat, il joue aussi un rôle évident de repère dans l'espace public. Dans d'autres cas (un projet d'œuvre partant d'un instrument de mesure écologique, à Bordeaux; un projet d'œuvre paysagère au cœur de la ville de Parthenay), la contradiction entre la logique participative et les pouvoirs municipaux sur l'espace public sera fatale au projet.

Enfin, la quatrième catégorie d'œuvre répond à une problématique du *lien* dans un contexte difficile, marqué par la douleur, l'enfermement, le handicap. En témoignent des œuvres situées dans les espaces carcéraux : le parloir de la prison de Villeneuve-lez-Maguelone, confié à Hervé Di Rosa et Jean Le Gaq (Michel 2006) ou hospitaliers : la morgue de Garches, d'Ettore Spalletti; la chapelle multiconfessionnelle de la clinique Paoli-Calmettes, à Marseille, par Michelangelo Pistoletto<sup>5</sup>.

### Éléments d'évaluation

Sur le plan qualitatif, il convient de revenir sur les quatre éléments du carré utopique des Nouveaux commanditaires, afin de voir comment ils « résistent » à l'épreuve des faits.

#### L'accès à la commande de personnes éloignées de l'art

Il convient d'abord de constater le fait que, dans tous les cas, on trouve des personnes qui n'ont aucune pratique préalable de l'art ou de la culture; et qui en sont parfois même très éloignés, en étant typiques de ce qu'Olivier Donnat appelle l'univers de l'exclusion (Donnat 1994). On y

<sup>5</sup>Pour l'examen détaillé de l'histoire de ces trois projets et d'autres, on se permet de renvoyer à l'ouvrage déjà cité en référence.



trouve aussi souvent des connaisseurs, dont certains jouent un rôle de leader au départ. C'est le cas des médecins hospitaliers. Les « profanes » sont dès lors enrôlés dans un double processus de médiation : par le leader quand il existe, par le médiateur. D'où un double risque que la mise en œuvre des projets manifeste presque toujours : le retrait par auto-exclusion, d'une part, mais aussi la contradiction entre l'association à un projet sur un mode horizontal et la hiérarchie propre d'une communauté (professionnelle, politique...). Tout le jeu consiste donc dans le fait de tirer les bénéfiques du *leadership* des initiés tout en préservant ou confortant le rôle des profanes. Certains échecs, comme le projet confié à François Roche à l'Institut Gustave Roussy de Villejuif, en disent long sur le risque d'aligner un tel dispositif collectif sur la hiérarchie de l'organisation dans laquelle il prend place.

Il faut enfin préciser la nature du lien entre les personnes qui constituent les groupes de commanditaires. Ceux-ci restent fondés sur une base individuelle, et non sur celle d'un collectif. Cela garantit certes l'engagement personnel des individus, mais avec la conséquence que les défections en cours de projet sont assez nombreuses. Par ailleurs, les tentatives de partir de tels groupes pour s'engager, formellement, dans un processus participatif plus « collectif » sont généralement vouées à l'échec.

Sur ce premier plan, le programme ouvre incontestablement une voie à propos d'un rapport à l'art considéré comme le plus élitare, sans pour autant conduire à une voie royale de démocratisation de la participation à l'art.

### **Le rapprochement artistes-société**

En comparaison avec d'autres dispositifs, notamment dans l'espace public (commande publique, 1 % artistique), il y a dans ce programme une réelle démarche de co-construction de l'œuvre et du contexte social et spatial dans lequel elle émerge. L'échec d'un projet est d'ailleurs parfois lié au fait que le contexte agit comme un seul prétexte à la création d'un artiste. Un tel rapprochement entre art et société s'opère au travers d'un processus de médiation conflictuelle, fait de négociation, de tensions, d'apprentissages mutuels. La prise en compte de prescriptions patrimoniales par un artiste ne se fait pas sans heurt, de même que la reconnaissance d'un artiste pour une population qui ignore la plupart des codes d'une telle notoriété. La négociation de ce rapprochement se fonde sur l'affirmation de la singularité de chacun (et non sur la fusion des identités), ce qui explique que la relation soit parfois houleuse à la frontière.

Le rôle du médiateur est précisément de faire s'exprimer ces rôles, sans chercher à les fondre dans un consensus non pertinent : certains échecs se produisent précisément lorsque le médiateur prend la place du commanditaire, ou bien se situe trop près de la problématique de l'artiste.

Enfin, la perception de cet échange doit s'écarter du rapport demande/offre, pour se situer dans le rapport problème/réponse, qui tire parti du décalage nécessaire dans la réponse à un problème plus ou moins bien structuré ou formulé. Conçue de cette manière, la médiation fait sortir le processus d'un face-à-face entre institutions (comme, dans le cas le plus fréquent de la Commande Publique, entre élu et ministre) et permet à l'élu (qui est présent comme partenaire) de ne pas porter directement le poids d'une commande dont on sait, en matière d'art contemporain, qu'elle n'a pas de rentabilité électorale évidente...

### **Une nouvelle valeur d'usage à l'art ?**

On a vu que les champs problématiques sont distincts (valorisation, lien, identification, équipement) et ont en commun un postulat : s'écarter de l'auto-référence professionnelle (l'art pour l'art), sans doute pour mieux y revenir. Une telle conception interroge la place de l'artiste dans la société, et fait le pari que la réponse autre que fonctionnelle, à un problème social puisse définir un nouvel usage de l'art. Cette nouvelle valeur d'usage de l'art comporte plusieurs risques. Le premier est la dilution de l'œuvre dans une proposition décorative ; ce que certaines œuvres trahissent parfois, comme, par exemple, un couloir de clinique pour enfants, confié à Agatha Ruiz de la Prada. Le second risque correspond à l'idée que l'œuvre satisfasse un besoin exprimé antérieurement. Or il s'agit généralement d'un besoin tellement confus, travaillé et négocié qu'il aboutit plus à l'expression d'un « désir » que d'un « besoin ». Or si l'on peut satisfaire un besoin, on trahit nécessairement un désir par le décalage plus ou moins violent entre l'attente et la réponse. Cette trahison nécessaire est d'ailleurs le corollaire d'un temps spécifique de l'usage de l'art, au-delà de la création, et que l'on dénomme l'appropriation. C'est en ces différents points que la notion d'usage se distingue de celle, voisine, d'utilité.

### **Des œuvres reconnues par le monde de l'art ?**

Quand on observe la liste des artistes qui ont participé et participent aux Nouveaux commanditaires, et qu'on la croise avec les critères de reconnaissance de l'État culturel (politique d'acquisition du FNAC, des FRAC, la Commande Publique... etc.), l'assez grande cohérence des

deux ensembles montre que la reconnaissance est au rendez-vous. Le plus souvent, il s'agit d'artistes notoires, qui procèdent, dans leur sélection, d'une sorte de collège invisible constitué par les médiateurs entre eux. On a pu y voir un élément de critique du programme, par son peu d'ouverture à la jeune création. L'une des réponses à cette critique tient à la spécificité du contexte de commande : le rapport à un contexte profane, éloigné de l'art, n'est pas forcément favorable à la création d'un jeune artiste, au sens où celui-ci aura plus de difficulté à « résister » au rapport à la demande, au besoin). D'autre part, l'artiste reconnu a une fonction de légitimation au sein du réseau de partenaires et auprès des commanditaires : un artiste notoire en impose au ministère, à l' élu, à la personne fière d'avoir sur sa façade une ombre de chat dessinée par Christian Boltanski, à Vitteaux, en Bourgogne. Cette reconnaissance comporte enfin ses risques et impasses. Le risque consiste à transformer une telle exigence en recherche de l'artiste pour lui-même. La reconnaissance en miroir, de la part du médiateur, indépendamment du contexte, conduit souvent à l'échec de la commande, puisque les commanditaires assistent alors à un dialogue dont ils ne sont que les prétextes. L'impasse est celle de la critique d'art elle-même, qui contribue faiblement à la connaissance de ces œuvres. Hors Paris le plus souvent, éloignées des lieux consacrés, liées à des processus où la critique devrait intégrer des instruments d'analyse sociologiques ou ethnologiques, les œuvres de Nouveaux commanditaires sont largement moins notoires que leurs auteurs.

### Conclusion

Les Nouveaux commanditaires manifestent une utopie, celle qui consiste à faire sortir l'art de ses lieux consacrés sans pour autant les négliger, à défaire, au concret, l'artiste d'une pure définition nominale de son statut, à faire endosser à la société un rapport de responsabilité artistique qui résulte d'un mouvement « ascendant » de commande, à l'opposé d'un rapport « descendant » de réception d'une offre. La mise en évidence des multiples conditions d'effectivité des objectifs et des limites dans lesquelles ils trouvent à s'illustrer sur le terrain conduit à confirmer une distance entre l'utopie et les faits, dont le caractère têtue est bien connu. Elle conduit, en quelque sorte, à une déception constructive.

Du côté de la déception se trouvent tous les indicateurs de difficulté, de moindre mobilisation et de plus modique transformation du rapport à l'art qu'attendu. C'est ici que le programme rejoint la réponse qu'il est

convenu d'apporter à la « réalisation » de l'objectif de démocratisation culturelle et ses apories, dans le cénacle même des politiques publiques. Du côté de la construction se trouvent toutes les dynamiques de projet constatées, les effets de révélation, de conviction portées par des acteurs que rien ne préparait à un tel rapport à l'art. De tels effets se trouvent aussi du côté des artistes, dont le rôle est tout sauf passif dans cette affaire. La construction renvoie à une figure que nous considérons centrale, sans avoir pu l'approfondir ici : celle de la médiation. L'histoire des médiateurs suggère une évolution vers un profil de plus en plus cohérent, même s'il n'est pas uniforme, tout en étant au croisement de multiples compétences et savoir-faire pratiques. Enfin, de ce même côté se trouvent les nouvelles questions que ne manque pas de poser ce dispositif : son extension territoriale, les modifications de ses dispositifs et de ses règles partenariales, son éventuel rapprochement vis-à-vis d'autres dispositifs et programmes liés à l'art contemporain : ceux qui sont promus par l'État (commande publique, 1 % artistique), ceux qui découlent d'initiatives privées (associations et collectifs d'artistes), et ceux qui s'inscrivent dans le cadre des changements d'échelle et de compétence culturelle, aux niveaux intercommunal, départemental et régional.

#### Références citées :

- BARRÉ, François (2004), « L'œuvre et le lieu », dans Ariella MASBOUNGI (dir.), *Penser la ville par l'art contemporain*, Paris, Éditions de la Villette, p. 22-29
- CAUQUELIN Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1992.
- DANTO Arthur, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- DEGUELLE Anne, « L'art en milieu urbain, une mutation. Entretien avec Francis Cohen », *Cités. Philosophie, Politique, Histoire*, n°11, 2002, p. 41-48.
- DONNAT Olivier, *Les français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Documentation française, 1994.
- DOUROUX Xavier, *Les Nouveaux commanditaires en Bourgogne*, Presses du réel, Dijon, 2004.
- Esprit* (Revue-1992), « Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui ? » I. Juillet-août 1991 – II. Février 1992 – III. Octobre 1992.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio, Essai, 2005.

- MICHEL Laura, « L'art et la nécessité », dans Emmanuel NÉGRIER (dir), *Une politique culturelle privée en France?*, Paris, L'Harmattan, collection Logiques Sociales, 2006.
- MING Yan Pei, *Yan Pei Ming, fils du dragon*, Presses du réel, Dijon, 2003.
- MONNIER Gérard, *Des Beaux-Arts aux Arts Plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Besançon, La Manufacture, 1991.
- NÉGRIER Emmanuel (dir.), *Une politique culturelle privée en France?*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2006.
- NÉGRIER Emmanuel & YAOUANC Dorothee (2006), « Le jeune art et la mort », dans Emmanuel NÉGRIER (dir), *Une politique culturelle privée en France?*, Paris : L'Harmattan, collection Logiques Sociales
- PAVILLON Emmanuelle, *La Fondation de France 1969-1994. L'invention d'un mécénat contemporain*, Paris, Anthropos, 1995.
- POIRRIER Philippe, *L'État et la culture en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, UGE, 2007.
- VESCIA Remo, *Aujourd'hui, le mécénat*, Paris, Éditions Cercle d'Art, coll. Diagonales, 1996.

