

De Malraux au Mac's

Alors qu'incompréhension et dédain réciproques marquent les rapports entre le grand public et les artistes, il est nécessaire d'effectuer un travail de médiation pour replacer l'art au cœur du débat public. Les lignes de forces de l'action culturelle de l'État français mise en place par André Malraux permettent de lire les limites de l'actuelle politique culturelle de la Communauté française de Belgique.

PAR DANIEL VANDER GUCHT

L'art défie et défait constamment toute tentative de définition de l'art. Non pas tant parce qu'il serait insaisissable, indicible, ineffable, mais parce qu'il procède lui-même d'un processus dialectique de redéfinition conceptuelle et sensible du monde tel que nous pouvons l'appréhender. Et cette redéfinition comprend la pratique de l'art elle-même depuis que l'art s'est fait réflexif, soit depuis aussi longtemps que l'on parle d'art identifié comme une activité spécifique. L'art classe et décline, il range et déränge, il ordonne et « désordonne », il structure et déstructure le monde en ses représentations et manifestations. Il ne faudrait cependant pas en déduire que penser l'art, réfléchir, théoriser et même vouloir définir l'art soient de vaines tâches. Bien au contraire, c'est de ces efforts que se nourrit l'art pour avancer (à défaut de progresser). Car l'art aura toujours, par nature, c'est-à-dire par la nécessité de ces rapports entre sa pratique et sa saisie, une longueur d'avance. Il est toujours là où on ne l'attend pas — et c'est bien pour cela qu'il nous intéresse tant, qu'il nous interpelle, nous fait courir, enrager et réfléchir. Il faut donc s'en faire non une religion mais une raison.

Si l'art ne souffre aucune définition, si aucune définition ne peut prétendre épuiser la complexité de l'activité artistique dès lors que son travail engage précisément à repenser ses conditions d'existence et de présence au monde, on peut néanmoins penser qu'il offre à chacun — pour autant que chacun y ait accès (et on verra ce que recouvre ce mot) — la possibilité de s'inscrire dans ce monde qu'il contribue à faire advenir. En ce sens, on pourrait d'ailleurs affirmer, sans volonté de provocation ni souci du paradoxe, sinon que la vie imite l'art, du moins que la vie procède de l'art.

De même, si l'art consiste à cultiver une singularité, c'est sans doute le meilleur moyen de pouvoir engager un dialogue avec l'autre — en nous comme face à nous — car la rencontre n'est possible que dans la différence, l'identique n'engendrant que l'indifférence.

Cette rencontre avec l'autre à laquelle invite l'art suppose cependant un travail conséquent de médiation en amont. Un travail de fond et à longue vue en matière d'éducation artistique de nos enfants. Un travail de valorisation de l'art produit par nos artistes contemporains qui méritent bien un statut à défaut de statues. Un travail de proximité aussi lorsqu'il s'agit d'engager des profanes, réfractaires ou méfiants par ignorance ou indifférence la plupart du temps, dans un dialogue avec l'art. Ce travail de médiation proprement indispensable engage à chaque fois la responsabilité, indissociablement éthique et esthétique, des médiateurs comme des mandataires publics. C'est aussi cela le travail de l'art, cette manière de replacer la question de l'art au cœur du débat et de l'espace publics.

L'art passe pour l'antithèse de l'administration tant la vocation de l'administration semble être de se saisir de la vie pour produire des classements alors que l'art se saisirait de ces classements pour insuffler la vie. Pourtant seule l'activation d'une culture administrative, qui ne cèderait ni à la technocratie ni aux logiques de partis, mise au service d'une politique culturelle cohérente et à l'écoute d'interlocuteurs sectoriels et catégoriels fédérés engagés dans un processus de démocratie participative (rêvons un instant !) semble à même de garantir la mise à disposition, au bénéfice des créateurs comme des usagers de la culture, d'infrastructures et de dispositifs légaux nécessaires à la participation culturelle citoyenne appelée de leurs vœux par les politiques.

La question de l'art réintégrant l'espace public, le débat pourrait remplacer la gestion opaque et clientéliste des sensibilités et des susceptibilités motivée par des jeux de pouvoir et justifiée par de piètres calculs électoralistes. Force est pourtant de constater que l'« art public », par exemple, dont la propriété par définition est d'être accessible et destiné au public, demeure tributaire d'une logique mercantile et populiste qui jauge la création contemporaine à l'aune de l'« esthétiquement correct » et tend à l'aligner sur une « esthétique populaire » qui soit « compréhensible par tous et ne heurte personne », pour reprendre les termes mêmes du très conservateur National Endowment for the Arts qui décide des subventions à allouer en matière d'art aux États-Unis. La responsabilité morale du politique consisterait plutôt ici à dispenser les connaissances et les compétences nécessaires au plus grand nombre pour comprendre et apprécier l'art contemporain — qui requiert, il est vrai, quelques clés. Or on sait que c'est essentiellement la non-rencontre de ces formes artistiques, jugées hermétiques et élitistes, qui produit un sentiment d'incompétence et *in fine* le rejet de cette forme d'art et l'autoexclusion du champ artistique.

Pour que les politiques cessent de tenir la culture pour un fonds de commerce régi par le plébiscite d'une prétendue opinion publique — dont Habermas a bien montré qu'elle consacre la disparition de l'« espace public »

— et y voient enfin un enjeu démocratique essentiel, il faudrait encore s'accorder sur la culture que les politiques entendent défendre. Comment en effet concilier culture et politique dès lors que la définition même de la culture constitue un enjeu politique? La culture est-elle ce fonds commun dans lequel nous nous reconnaissons en tant que communauté et qui nous permet de nous identifier par rapport aux autres, dans un rapport non nécessairement conflictuel, ou au contraire, loin des fantasmes ataviques, la culture est-elle un lieu de questionnement inépuisable, de controverse et de dépassement de soi? Cette question fondamentale n'appelle pas de réponse univoque ou exclusive mais elle doit en revanche fonder les orientations de toute politique culturelle digne de ce nom.

Les artistes ont toujours eu besoin de cadres institutionnels et symboliques pour exister et l'art a toujours eu affaire avec le politique. Commis obligé du Prince ou de l'Église, agent certifié et rémunéré de l'État dont il est à l'occasion un fonctionnaire, l'artiste passe nécessairement par un dispositif de formation et de professionnalisation de son art et par un système de qualification qui lui reconnaît un statut, sinon une rente. La création des premières académies d'art eut du reste pour enjeu la reconnaissance de la pratique artistique, comme activité intellectuelle distincte de l'artisanat, et la professionnalisation des artistes dont la qualification ne revenait qu'à leurs pairs. Rien moins donc que l'invention et l'autonomisation progressive de la notion d'art et de la catégorie de l'artiste.

Dans la plupart des pays industrialisés, la formation des artistes demeure une prérogative de l'État, qui contrôle le cursus et garantit les titres qualifiants délivrés par les établissements d'enseignement artistique placés sous la tutelle des ministères de l'Éducation. L'État prévoit et pourvoit en outre, de manière plus ou moins formelle selon les pays, à un ensemble de mesures et de dispositifs méritocratiques d'encouragement dans la carrière des artistes: cessions temporaires d'ateliers, résidences d'artistes, bourses, prix et commandes publiques, etc. et c'est encore l'État qui règle le statut social, la perception fiscale et la couverture sociale des artistes. Aux institutions formatrices (académies et écoles d'art, conservatoires, départements d'histoire de l'art, etc.), il faut encore ajouter toute une série d'associations professionnelles (sociétés d'auteurs, ordres, commissions et autres associations de critiques d'art, de commissaires-priseurs, etc.) qui balisent l'exercice d'une activité professionnelle. Parmi les acteurs qui structurent le champ de l'art contemporain, il faut compter avec les institutions de légitimation que sont les musées d'art moderne et contemporain, les centres d'art, les officines marchandes et la critique. La circulation des œuvres entre ces différents acteurs est ce qui assure la conversion de leur valeur économique en valeur symbolique et, réciproquement, ce qui peut inciter certains de ces acteurs à devenir de véritables partenaires et, à la suite d'une forme de collusion généralisée, induite également par le jeu de la concurrence internationale des œuvres sur le marché mondial, conduire le musée à spéculer sur les œuvres qu'il fait entrer au musée sans recul historique, pousser la critique à abdiquer son rôle de juge pour se faire vitrine et porte-voix du marché en substituant à une critique d'opinion une critique d'information et mener le marchand à accélérer

rer le passage des œuvres de main en main.

En revanche les « biens culturels » produits par ces artistes passés et présents, de même que les « pratiques culturelles » touchant à la diffusion, économique et symbolique, de ces biens culturels, vont faire l'objet des soins inédits de ministères de la Culture, dont le ministère des Affaires culturelles créé en 1959 en France sous la ve République, à la tête duquel sera nommé André Malraux en qualité de ministre d'État (en fonction jusqu'en 1969), constituera une sorte de modèle « idéal-typique ». Sa mission explicite est « de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent » (décret du 24 juillet 1959 qui instaure le ministère d'État des Affaires culturelles).

Ainsi se trouvent liés le patrimoine et la création, dans un projet culturel qui ajoute à la mission qu'assignait déjà la III^e République à ses services des Beaux-Arts, un souci d'internationalisme mêlé de propagande nationale. Le nouveau ministère — qui reprend à la tutelle de l'Éducation nationale (pour le meilleur et pour le pire) les Arts et les Lettres, les musées, l'architecture, les Archives, et du ministère de l'Industrie, le Centre national du cinéma — élabore une véritable politique culturelle.

Malraux crée les fameuses Maisons de la culture, qu'il qualifie emphatiquement de « cathédrales du xx^e siècle ». La première est ouverte en 1961 au Havre, et elles vont fleurir dans tout le pays. Ces lieux sont censés jeter les bases d'une démocratie culturelle en « favorisant la rencontre du public le plus large, sans aucune exclusive, et des biens culturels de tous ordres et du plus haut niveau du passé et du présent ». André Malraux lui-même en propose la mission suivante : « La Maison de la culture est en train de devenir — la religion en moins — la cathédrale, c'est-à-dire le lieu où les gens se rencontrent pour rencontrer ce qu'il y a de meilleur en eux. Il s'agit de faire ce que la III^e République avait réalisé, dans sa volonté républicaine, pour l'enseignement ; il s'agit de faire en sorte que chaque enfant de France puisse avoir droit aux tableaux, au théâtre, au cinéma, etc., comme il a droit à l'alphabet » (discours à l'Assemblée nationale, 29 octobre 1966).

Si l'on suit Jacques Rigaud, qui repère sept thèmes marquants de l'action culturelle d'État sous la ve République, on constate que ces axes recoupent ou rejoignent ce qui tient encore lieu de politique culturelle dans notre Communauté française de Belgique. Chacun de ces thèmes appelle évidemment quantité de commentaires et d'ajustements lorsqu'on entend les transposer à notre pays.

L'autonomie des Affaires culturelles par rapport à l'ancienne tutelle de l'Éducation nationale, à laquelle les rattachait la dénomination des « Beaux-Arts »

Il n'est pas sûr que cette autonomie ne se paye pas du prix fort d'un analphabétisme culturel quasi généralisé dans notre pays, y compris parmi les

« élites » que constituent les contingents d'étudiants universitaires. Les approches en direction des écoles qu'opèrent différentes institutions culturelles fédérales ou communautaires (musées, etc.) ne passent que par l'enthousiasme de quelques enseignants, sensibles au problème ainsi qu'à leurs propres limitations, et se heurtent à l'hostilité ou à l'indifférence de chefs d'établissement dont le ministère de tutelle ne semble pas mesurer l'intérêt. Ne parlons pas de l'indigence de l'enseignement artistique dans l'enseignement primaire et secondaire.

Or, comme se sont employés à le démontrer les sociologues depuis près d'un demi-siècle à présent, il ne suffit pas de mettre la culture patrimoniale à la disposition du plus grand nombre pour que celui-ci s'en empare et se l'approprie. En effet, les besoins culturels sont des besoins secondaires, socialement induits par la constitution d'un *habitus* cultivé. Et si celui-ci, qui est inculqué par la famille ou par l'école, fait défaut, la soif et les outils d'appropriation de la culture patrimoniale feront aussi défaut. La gratuité et le libre accès de tous à la culture ne suffisent donc pas à garantir la participation culturelle et, en l'absence d'une politique culturelle qui soit avant tout une politique éducative qui rétablisse de plein droit l'art et la culture dans l'école, on a toutes les chances de continuer à assister à cette dualisation de la société sur la base de clivages culturels.

La pluridisciplinarité et la polyvalence des institutions culturelles

On songe évidemment ici aux Maisons de la culture (ou aux Maisons des jeunes en Belgique) dont Beaubourg sera en France le fleuron. Cet impératif, d'ordre politique à l'origine, prend une actualité nouvelle lorsque l'on songe aux différents musées fondés sur la spécificité d'un médium, comme notre musée de la Photographie à une époque où la photographie est investie par des artistes plasticiens qui utilisent la photographie parmi d'autres moyens d'expression, et où les photographes s'ouvrent de plus en plus à l'image en mouvement (vidéo, cinéma...). D'autres exemples viennent facilement à l'esprit. La pluridisciplinarité est devenue aujourd'hui un lieu commun, tant dans les écoles d'art où les enseignements « horizontaux » ou « transversaux » sont autant la règle que les traditionnels ateliers « verticaux » (faire exclusivement de la gravure, de la peinture, du tissage, etc. pendant toute la durée des études) que dans la pratique artistique contemporaine (la danse associée à l'architecture ou à la vidéo, les installations et les œuvres qui multiplient les techniques mixtes, etc.) ou dans les projets artistiques qui convoquent la sociologie, la psychanalyse, etc., des philosophes ou des designers étant sollicités pour monter des expositions en qualité de « commissaires d'exposition » — nouveau métier indifférencié et pluridisciplinaire par excellence.

La polyvalence servant par ailleurs à attirer en un lieu unique des publics différents (sans préjuger du reste de leur rencontre comme le montrent les études des publics hétérogènes et cloisonnés de Beaubourg, par exemple) devient également la règle en matière d'équipement culturel nouveau, rafraîchi ou nouvellement réaffecté comme Flagey ou le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Un encouragement des pratiques artistiques novatrices censé contrecarrer la tendance à conforter les académismes, et qui serait le propre de l'intervention de la République en matière culturelle

D'aucuns ont fustigé cette bureaucratisation de la vie d'artiste jugée incompatible avec le travail créateur et la dérive d'un « État culturel » — avatar de l'« État providence » — qui administrerait la scène artistique en accordant des prébendes et en favorisant des artistes « officiels » d'État pratiquant dès lors ce qu'ils considèrent comme un nouvel académisme. Ce débat qui oppose, d'une part, tenants d'un libéralisme qui préconise le désengagement de l'État en matière de promotion de l'art vivant (au profit d'une privatisation présentée comme une panacée ou alors en préconisant cyniquement la précarité et l'indigence pour stimuler la créativité des artistes, jamais aussi bons que quand ils crèvent de misère !) et, d'autre part, tenants d'une intervention forte de l'État pour défendre des formes artistiques novatrices qui ne trouvent pas leur public et pour soutenir ses artistes sur le marché de l'art comme sur la scène artistique dans un contexte résolument international, divise la classe politique et s'inscrit dans des configurations politiques extrêmement contrastées d'un pays à l'autre (entre les Pays-Bas et la France, par exemple, qui subventionnent considérablement leurs créateurs, d'un côté, et le Royaume-Uni et les États-Unis, de l'autre, où c'est plutôt le rôle de fondations et mécènes privés).

La sauvegarde et la revalorisation du patrimoine

Sans entrer dans un débat trop brulant pour prétendre le saisir en si peu de lignes, la sensibilisation au patrimoine bâti ne se conjugue pas encore, en Communauté française, avec la reconnaissance de l'architecture moderne et contemporaine : on a le plus grand mal à faire classer des constructions privées (et même publiques lorsque la réaffectation n'est pas immédiate) d'architectes majeurs de l'après-guerre et l'hystérie « anti-tours » (effet secondaire du trauma de la bruxellisation ?) ne semble pas appeler à un débat public sur l'architecture contemporaine.

Le passéisme architectural dont eut l'intuition Alois Riegl dans son étude sur *Le culte moderne des monuments* semble tenir lieu de conscience urbanistique chez nombre de nos concitoyens. Cet historien de l'école de Vienne (dont les travaux sur la mémoire historique ne sont pas sans rappeler ceux de son compatriote Sigmund Freud) voyait dans le culte moderne rendu aux monuments un sentiment « vaguement esthétique » attribué à la « valeur d'ancienneté » de ces édifices sur lesquels a passé le temps. C'est ce sentiment d'un temps propre au musée, cette sorte d'exotisme historique vaguement kitsch qu'évoquait Blanchot, ou cette mélancolie du temps perdu qui se retrouve dans le culte sentimental des « vieilles pierres », au même titre que le bahut de la grand-mère ou la chemise grand-père.

La décentralisation

L'exercice de la culture, on est presque gêné de le rappeler, dépend aussi de la qualité des infrastructures culturelles qui vont être mises à la disposition du plus grand nombre. Un musée (de préférence avec des œuvres), une salle

de concert (de préférence avec un orchestre), une bibliothèque (de préférence avec des livres), des écoles (de préférence avec des cours d'histoire de l'art et de pratique artistique), tout cela me paraît constituer le cadre minimum requis pour l'exercice de la culture.

Il faudrait par ailleurs se garder de considérer la concentration des institutions culturelles de référence de la Communauté française en sous-région hennuyère (neuf sur quatorze institutions dans le domaine des arts plastiques) comme une forme de décentralisation démocratique. En effet, une décentralisation démocratique suppose, d'une part, que des institutions surnuméraires soient concentrées dans une métropole au détriment des autres régions, et, d'autre part, que leur délocalisation s'effectue de manière égalitaire entre ces régions et puisse profiter à l'ensemble de la population. En l'occurrence Bruxelles, qui occupe une situation géographique assez centrale et possède des axes de communication faciles avec toutes les villes de la Communauté en plus de compter la plus forte densité de population et de demande culturelle, ne possède étrangement aucun équipement muséal comparable au musée des Arts contemporains (Mac's), au musée de la Photographie, etc. Seule la volonté politique de renforcer culturellement et économiquement une sous-région, dont le chef-lieu a été autoproclamé et intronisé « capitale culturelle », dans la perspective anticipée d'un éclatement de la Communauté française de Belgique et d'un lâchage de la Région bruxelloise en vue d'en faire un enjeu de négociation, peut expliquer cette recentralisation autoritaire.

Le plus dommageable dans l'affaire, qui plus est en période de restrictions budgétaires, est que l'on condamne de la sorte ces équipements flambant neufs à une sous-fréquentation qui les rend encore plus dépendants des maigres deniers publics alloués aux Arts plastiques, les empêchant de se développer comme ils le méritent (au vu de la qualité de leur programmation et des projets en attente), privant d'autres institutions et acteurs artistiques de ressources publiques précieuses, et nombre de nos concitoyens les plus défavorisés, qui ne disposent pas d'une voiture (vu l'accès parfois difficile de ces sites) et ne peuvent réserver une journée entière à cette visite, d'un accès facilité à ces hauts lieux culturels. Ce ne sont pas les chiffres triomphalistes du Mac's qui vont compenser le manque de visiteurs des autres institutions de la sous-région, ni faire croire que ces chiffres n'eussent été au moins égalés en région bruxelloise, où l'offre culturelle permet de cumuler plusieurs visites en un jour. Ce ne sont pas non plus les visites de Laurent Busine aux voisins du Mac's, un tableau sous le bras pour parler d'art autour d'une tarte et d'une jatte de café — geste que l'on peut au demeurant trouver admirable et sincère — qui vont convaincre que le directeur du premier musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique ne trouve pas à s'employer plus utilement. Ni que cette redéfinition du rôle de conservateur de musée en colporteur de tableaux (lesquels, au fait?) est la solution à la misère culturelle de la Communauté française de Belgique. Ni que se justifie cette implantation aberrante.

*Une forme de libéralisme contraire au dirigisme culturel
comme à la censure*

Sans vouloir polémiquer, l'arbitraire des décisions de cabinets ministériels, pas davantage que les décisions de fonctionnaires d'administration inféodés à leurs partis, qui profitent de leurs missions administratives pour prendre des décisions relevant d'une politique culturelle pour laquelle ils ne sont pas mandatés, ou les saupoudrages budgétaires en matière de culture, ne permettant à personne de travailler dans de bonnes conditions et empêchant tout projet ambitieux de se réaliser (hors une aide providentielle et bienveillante!) ne me paraissent des gages de libéralisme démocratique.

*La démocratisation de la culture, thème fondateur et fédérateur
de toute politique culturelle*

Les rapports qu'entretiennent aujourd'hui le large public et le monde de l'art contemporain, quand ils ne sont pas inexistant, sont marqués de dédain et d'incompréhension mutuelle. Cet état de fait tient pour une plus large part à l'ignorance généralisée des ressorts de la création contemporaine, ignorance entretenue par l'absence d'éducation artistique digne de ce nom dans notre système scolaire. Cette situation nous paraît préjudiciable à la société tout entière en ce qu'elle renforce son divorce avec la création vivante dont le qualificatif de « contemporaine » renvoie au fait que ces artistes sont bel et bien nos contemporains, partageant notre condition, nos préoccupations, nos soucis, nos espérances et notre sensibilité. Nos élites, éduquées et cultivées, se trouvent de ce point de vue aussi démunies et désemparées que le « grand public » face à l'art contemporain, faute de compétences spécifiques (l'acquisition des codes de langage de ces arts et la compréhension des intentions de leurs auteurs). À l'orée du XXI^e siècle, le grand public et les élites intellectuelles de notre temps communient dans le culte de formes artistiques du XIX^e siècle! Une esthétique aujourd'hui commune mais qui fut à l'époque honnie, décriée et moquée par ceux-là mêmes qui aujourd'hui assimilent la création contemporaine à une supercherie afin, en général, de masquer leur désarroi! Comme le disait Gustave Courbet, en 1861 déjà, « une époque qui n'a pas su s'exprimer par ses propres artistes n'a pas droit à être exprimée par des artistes ultérieurs ».

De tout temps, il est vrai, il y a eu des cénacles mêlant artistes plus ou moins d'avant-garde, intellectuels plus ou moins progressistes et industriels plus ou moins philanthropes, mais encore une fois, il ne nous semble pas que l'on puisse se satisfaire — certainement pas dans une perspective progressiste — de ces « exceptions culturelles ». Le préjudice de cette incompréhension mutuelle s'avère double : pour les créateurs d'abord, pressés par les pouvoirs publics lorsqu'ils se mêlent d'esthétique, comme par le grand public érigeant ici l'inculture au rang de critère esthétique, de s'aligner sur une esthétique populaire qui soit compréhensible par tous et ne heurte personne (les scientifiques, qui rencontrent pareille incompréhension, devraient pour le coup se montrer solidaires); pour la société ensuite, qui se prive de représentations imaginaires de sa propre condition contemporaine et continue de se payer dans sa grande majorité, et cela est vrai

aussi des intellectuels, de représentations consolantes et confortables exprimées en un langage suranné par les apôtres du « sympa » et autres philosophes du bonheur.

Il faut donc se féliciter, à priori, de voir aujourd'hui les « grands musées » et les « grandes expositions » prises d'assaut par un public massif. Prenons garde toutefois que le succès public ne cautionne ici, a contrario, une programmation culturelle fixée sur l'audimat des arts que constitue le nombre d'entrées enregistrées. Gardons-nous aussi des discours triomphalistes et autosatisfaits en tel cas ; comme le note malicieusement Nelson Goodman, « il ne suffit pas que des queues se forment à l'entrée pour que l'audience publique se soit élargie » ; il n'est pas sûr non plus que le visiteur qui honore de son passage les « musts » de la culture accomplisse davantage que son « devoir culturel », pour assurer le succès de ses conversations de table. Le label de « grande exposition » n'est pas sans rappeler la « grande musique » que l'on écoute religieusement sans en comprendre la valeur. C'est que le succès public ne préjuge en rien de la compréhension, elle-même garante de l'appréciation des œuvres présentées au grand public — n'en déplaise aux démagogues et aux esthètes de tout poil qui revendiquent un regard « pur » et spontané face à l'art, confondant de la sorte la disposition esthétique avec une qualité d'émotion (qui distingue, cela va sans dire, celui qui en est capable).

Daniel Vander Gucht

Daniel Vander Gucht est docteur en sociologie, chef de travaux à l'Université libre de Bruxelles et président des éditions de La Lettre volée.

Éléments bibliographiques

Barbier-Bouvet J.-F. et Poulain M., *Publics à l'œuvre. Pratiques culturelles à la bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou*, Paris, La Documentation française, 1986.

Bourdieu P., « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps modernes*, n° 295, 1971.

Bourdieu P., *Les Règles de l'art*, Paris, Fayard, 1993.

Bourdieu P. et Darbel A. avec Schnapper D., *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Minuit, 1969.

Cauquelin A., *L'Art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je? », 1992.

Ducret A., Heinich N. et Vander Gucht D. (s.l.d.), *La mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

« L'État culturel : mythe ou réalité? », dans *Le Débat*, n° 70, mai-août 1992.

Freidson E., « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, xxvii, 1986.

Friedberg E. et Urfalino P., « La décentralisation culturelle au service de la culture nationale », dans Moulin R. (s.l.d.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986.

GRAND-HORNU

- Fumaroli M., *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio-essais », 1992.
- Goodman N., « La fin du musée? », dans *Esthétique et connaissance*, Combas, L'Éclat, 1990.
- Habermas J., *L'Espace public*, trad. franç., Paris, Payot, 1986.
- Heinich N., « The Pompidou Center and its Public: The Limits of an Utopian Site », dans Lumley R. (s.l.d.), *The Museum Time Machine*, Londres, Comedia, 1988.
- Hennion A., « Une sociologie de l'intermédiaire: le cas du directeur artistique de variétés », *Sociologie du travail*, n° 4, 1983.
- Jeudy H.-P., *La machinerie patrimoniale*, Paris, Sens & Tonka, 2001.
- Menger P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2003.
- Moulin R. (s.l.d.), *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1993.
- Riegl A., *Le culte moderne des monuments*, trad. franç., Paris, Le Seuil, 1984.
- Rigaud J., *La Culture pour vivre*, Paris, Gallimard, « Idées », 1975.
- Ruby C., *Les résistances à l'art contemporain*, Bruxelles, Labor, 2003.
- Vander Gucht D., *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La Lettre volée, 1998.