

Pierre FRANCOIS  
Valérie CHARTRAIN  
Stephen WRIGHT

**Les critiques d'art contemporain**  
**- Projet de recherche -**

---

Pollock rapporte qu' « un critique a écrit que mes tableaux n'avaient ni commencement ni fin. Il ne l'entendait pas comme un compliment, or c'en était un. C'était même un beau compliment. Seulement il ne le savait pas ». Ce malentendu dit bien la difficulté potentielle propre à toute parole critique. La question de la critique d'art peut être soulevée sous des angles divers, parmi lesquels on peut très schématiquement repérer deux options qui s'excluent le plus souvent : une approche épistémologique et une approche empirique.

**1/ Une approche épistémologique.** La première pourrait, au sens large, être désignée comme épistémologique, au sens où elle vise à préciser le mode de connaissance particulier que le discours critique articule sur une œuvre : qu'est-ce, en effet, qu'émettre un jugement sur une œuvre, en quoi la critique se distingue-t-elle du discours de l'esthéticien et de celui de l'historien d'art ? S'il est couramment admis que l'art est susceptible de faire l'objet de discours aux statuts différents, la manière de spécifier ces différents discours est loin de faire l'unanimité – il n'y a pas jusqu'à la définition de la critique sur laquelle esthéticiens, critiques, historiens ou artistes ne s'accordent. Par commodité, on retiendra ici provisoirement la définition proposée par Cometti, *et al.* (2000), qui notent : « [la critique] s'exprime dans des jugements ; elle porte sur des œuvres, à la différence des théories et des philosophies de l'art plus naturellement portées vers l'examen de problèmes généraux ; elle illustre, pour ainsi dire, la réponse que les œuvres appellent, si du moins on veut bien admettre que cette réponse ne saurait être muette, strictement émotionnelle, vécue et non articulée » (p. 159). Plus loin, ils ajoutent un autre critère : la critique doit encore être « *exprimé(e)*, c'est à dire rendue publique ». La caractérisation du discours critique et son articulation avec d'autres discours sur l'art est l'objet de nombreuses investigations contradictoires sur lesquelles nous reviendrons plus loin<sup>1</sup>.

**2/ Une approche empirique.** La définition de la critique, sur son rôle, sa nature, a été également soulevée sous un angle historique : il ne s'agit plus alors de spécifier l'épistémologie singulière du discours critique, mais de repérer ses incarnations historiques successives, de décrire le jeu d'interactions dans lesquels viennent s'insérer les critiques à mesure que les mondes de l'art se transforment, d'analyser leur rôle dans la constitution de la valeur artistique et économique et économique des œuvres. La naissance de la critique et son développement ont ainsi été l'objet d'investigations historiques, portant sur la naissance de la critique<sup>2</sup> ou sur son développement au

---

<sup>1</sup> Pour les esthéticiens, voir notamment Cometti, Morizot et Pouivet (2000), Rochlitz (1995), Rochlitz (1999), Beardsley (1981), Beardsley (1988), Goodman (1990), Goodman (1994), ainsi que Schaeffer (1996). Pour les critiques, voir notamment les essais de Greenberg (1988), ainsi que les commentaires qu'en donnent De Duve (1996) et Danto (1996). Voir également Millet (1993), ainsi que Dagen et Michaud (1999).

<sup>2</sup> Voir notamment Panofsky (1987), Belting (1998), Wrigley (1993), ainsi que Peltier (1999).

19<sup>ème</sup> siècle<sup>3</sup>. De la même manière, dans ses deux maîtres ouvrages consacrés au marché de la peinture en France, R. Moulin (1967, 1997) détaille la nature et le rôle de la critique dans le développement et le fonctionnement du monde de l'art en France au 20<sup>ème</sup> siècle. A cet égard, les interrogations sur cette figure particulière du monde de l'art est à rapprocher d'autres investigations pouvant porter sur ses différents acteurs, qu'il s'agisse des artistes<sup>4</sup>, des marchands<sup>5</sup>, des collectionneurs<sup>6</sup> ou de leurs interactions (Gee (1981)). Cette approche empirique de la critique peut être orientée par une perspective singulière, comme lorsqu'il s'agit de saisir la critique comme une manière d'interroger la modernité (Jimenez (1995)) ou lorsque l'interrogation sur la critique sert de point d'entrée pour proposer une sociologie du goût (Haskell (1989, 1993)).

**C'est de cette seconde interrogation, empirique, sur la critique, que nous souhaiterions partir**, et nous proposerons de rejoindre la première interrogation, épistémologique : l'interrogation sur l'activité professionnelle des critiques d'art nous amènera à retrouver les interrogations que nous évoquions plus haut, sur la nature du discours critique et sur son articulation avec les autres discours sur l'art. Suivant en cela Becker (1988) et Strauss (1978), nous estimons que les activités productives, et notamment l'activité artistique, donnent naissance à des mondes sociaux constitués de chaînes de coopération le long desquelles les acteurs interagissent pour produire un bien ou un service – ici une œuvre d'art – et au cours desquels les acteurs produisent des discours qui contribuent à les définir et à structurer le monde dont ils sont partie prenante. L'un des intérêts d'une approche en termes de mondes sociaux tient au fait qu'elle permet de rompre avec l'idée que la production artistique se résumerait à l'acte de création inspirée d'un artiste isolé : il faut, pour qu'une œuvre voit le jour, que soient mobilisés des ressources éparses et des acteurs divers au sein desquels le talent et l'artiste tiennent une place éminente mais en rien exclusive. Parmi ces acteurs, des marchands, des conservateurs, des collectionneurs, des commissaires ou des critiques interagissent et permettent à l'œuvre d'exister aux yeux du monde, de circuler et de s'échanger. Etudier la critique d'art et ceux qui la pratiquent revient par conséquent à cerner comment elle (ils) vien(nen)t s'insérer dans les chaînes de coopération qui innervent ce monde.

Plus précisément, nous proposons d'adopter ici une perspective de sociologie économique, reposant sur deux constats simples ouvrant des perspectives de recherche aisément combinables : d'une part, la critique est une activité professionnelle, pouvant donc donner lieu à une **analyse en termes de marchés du travail et de sociologie des professions** ; d'autre part, la critique peut se concevoir comme une pratique d'intermédiation au sein d'un monde de l'art contemporain et renvoie donc à une **interrogation sur les modes de régulation du marché de l'art contemporain**. On voit que le *travail* des critiques sera au centre de nos interrogations, travail conçu à la fois comme activité (que font les critiques, et comment ?) et comme résultat de cette activité (que produisent-ils ?).

Nous commencerons par présenter certaines des principales mutations qu'a connues le monde de l'art contemporain depuis les années 1960. Nous détaillerons ensuite les interrogations que nous souhaiterions développer dans cette étude sur l'activité des critiques et sur leur rôle au sein du monde de l'art contemporain.

---

<sup>3</sup> Parmi de nombreuses contributions, signalons notamment celles de Frangne et Poinot (2002), Gamboni (1989), Hadjinicolaou (1977), Hadjinicolaou (1979), Parsons et McWilliam (1983), Junod (1999), Bouillon (1989), Bouillon, *et al.* (1990), Orwicz (1994).

<sup>4</sup> Des éléments de sociographie des artistes contemporains ont été proposés par Moulin (1983) et par Moulin, *et al.* (1985).

<sup>5</sup> Même s'ils ne constituent pas l'objet explicite de ces ouvrages, les marchands sont l'objet de notations stimulantes et informées dans Alpers (1991) et Haskell (1991).

<sup>6</sup> Voir les travaux importants de Pomian (1987) et Schnapper (1994).

## 1 – Les mutations du monde de l’art contemporain depuis les années 1960

➤ **Remarques sur la création contemporaine.** La première caractéristique que nous souhaiterions souligner touche la production même, dont on peut dire, avec Ardenne (1997), qu’elle est caractérisée par deux traits principaux : **sa multiplicité et les difficultés liées à sa réception**. Ardenne note ainsi qu’« en matière d’art contemporain, la multiplicité créatrice est la première donnée à laquelle se trouve confrontée toute entreprise de médiation désireuse d’embrasser la création actuelle comme phénomène global. Sans conteste, à défaut d’être qualifiable par sa cohérence morphologique et par l’égal intérêt de chacune de ses propositions, le champ de l’art contemporain occidental l’est en revanche par le nombre élevé de ses offres esthétiques » (p. 433). Il poursuit en soulignant une « autre donnée ajoutant au critère de multiplicité et le renforçant : la plupart des démarches contemporaines, on le sait, se font un devoir de dissembler, de diverger les unes par rapport aux autres. De manière classique, la singularité formelle affichée est en général comprise par l’artiste comme seule garante de sa singularité psychologique revendiquée.» (p. 434)<sup>7</sup>. Souvent reproductible et dématérialisé, l’art contemporain s’inscrit en rupture avec les productions antérieures et, dès lors, rompt simultanément les anciens schèmes d’appréciation qui rendaient possible l’exercice d’un jugement critique partagé.

➤ **Les transformations de la commercialisation de l’art.** Ces transformations de la production s’accompagnent de mutations des modes de commercialisation et d’échange sur le marché de l’art. On peut estimer, de manière toujours extrêmement schématique, que le marché de l’art contemporain fonctionne aujourd’hui dans un cadre qui a été défini dans le courant du dernier tiers du 19<sup>ème</sup> siècle, quand le mode de production et de commercialisation propre à l’Académie et au Salon se sont avérés incapables de répondre aux transformations de la demande, à l’augmentation de la population des artistes et aux innovations picturales successives introduites par les impressionnistes (White et White (1991)). Ce système, dominé par les figures de l’artiste, du marchand, du critique et du collectionneur, repose beaucoup plus que le précédent sur l’articulation libre de l’offre et de la demande : pour les White (1991), l’organisation de l’échange qui se met en place à partir des impressionnistes est avant tout un marché d’intermédiaires obligés, où le marchand et le critique sont désormais étroitement associés et dont le jugement se substitue aux sentences de l’Académie. Le marchand devient un intermédiaire indispensable entre le public et l’artiste. Avec Durand-Ruel, puis Kahnweiler et Castelli jusqu’à aujourd’hui, se dessine la figure d’un marchand découvreur de talents qui soutient l’activité des artistes en leur assurant un revenu minimal et / ou en monopolisant leurs productions<sup>8</sup>. Charge ensuite au marchand de leur créer un marché et de soutenir leur côte : une fois bâtie la notoriété des artistes, il peut vendre les œuvres accumulées en réalisant des bénéfices à même de lui assurer un conséquent retour sur investissement. Reconductibles plusieurs fois au cours d’une même carrière, **cette stratégie suppose le plus souvent l’appui d’une partie de la critique qui contribue à rendre possible l’accroissement de la valeur** : théoricien et pédagogue, le critique joue en particulier un rôle décisif, au 20<sup>ème</sup> siècle, dans la constitution des groupes d’artistes en agrégeant des individualités autour d’un projet esthétique qu’il contribue souvent à définir.

Comme le montre Moulin (1967, 1997), ce modèle où innovation esthétique et spéculation marchande s’épaulent mutuellement a été reconduit et systématisé dans un processus

---

<sup>7</sup> Sur ce point, voir notamment Heinich (1998), Heinich (1998), ainsi que Edmond (1999), Wright (1998), Wright (1999).

<sup>8</sup> Ces stratégies sont toujours d’actualité, comme le montre l’exemple de Jeffrey Deitch.

d'accélération et de raccourcissement des cycles d'innovation au cours du 20<sup>ème</sup> siècle. Dominante jusqu'au milieu des années 1960, cette dynamique s'est depuis accompagnée de **nouvelles transformations** qui, sans la remettre en cause, l'amendent sensiblement. R. Moulin (1997), tout d'abord, a mis en évidence le rôle croissant de l'institution muséale qui était jusque dans les années 1960 confinée dans un rôle assez marginal. Si le marché est dominé par quelques galeries leaders, leur prééminence est garantie en grande partie par la confiance que leur accordent des coalitions d'acteurs du monde de l'art regroupant des collectionneurs, privés ou publics. Dans ces coalitions, les institutions publiques jouent un rôle très important : elles identifient les galeries leaders comme telles, et vont prolonger la reconnaissance des artistes de ces galeries en les faisant entrer au musée. **Reconnaissance marchande et institutionnelle se répondent dans un système circulaire d'auto-validation** : le marchand est validé par le musée, dont la pertinence du jugement esthétique est assurée par la côte marchande de l'artiste.

Le poids croissant de l'institution ne s'est pas démenti au cours de la dernière décennie, mais se trouve redoublé par une autre évolution qui ne facilite guère l'analyse des interactions à l'œuvre au sein du monde de l'art contemporain : **le recouvrement croissant des fonctions des différents acteurs**. Ainsi, note Moulin (2001), les grandes salles de vente interviennent beaucoup plus sur le marché de l'art contemporain qu'elles ne le faisaient auparavant, mais elles le font surtout différemment : « les *auctioneers* n'exercent donc plus seulement la fonction d'arbitre, telle qu'elle était par le passé, mais également celle de négociant, en bénéficiant d'une information beaucoup plus large que celle d'un marchand. En effet, ils disposent d'un fichier très conséquent qui comporte à la fois les collectionneurs et les enchérisseurs » (p. 23). De même, elles peuvent organiser des expositions sans vente, contribuant ainsi à brouiller les frontières des fonctions artistiques et commerciales. De la même manière, Moulin (2001) souligne la pluriactivité des acteurs du monde de l'art et l'interchangeabilité de leur rôle. Prenant l'exemple des « méga-collectionneurs », elle souligne qu'« ils jouent alternativement tous les rôles : celui de marchand (ils achètent et, éventuellement, revendent), de commissaires d'exposition, de mécène (par le biais de donation et par la création de fondations) » (p. 24).

Ces évolutions esthétiques et économiques contribuent à **rendre le travail du critique à la fois plus nécessaire et plus délicat** : plus nécessaire, puisque les difficultés liées à la réception de la production contemporaine, la systématisation du modèle de l'innovation et de la création de valeur appellent *a priori* une forte activité d'intermédiation pour éclairer la production et contribuer à la constitution des réputations. Mais l'activité des critiques est aussi plus délicate, en ce que la volonté de rupture avec la création précédente, principal fondement de la validité d'une production artistique qui institue, selon Rosenberg (1982), une véritable « tradition du nouveau », rend plus difficile l'établissement de critères partagés. Rochlitz (1995) estime par exemple que « devant la difficulté à rendre compte de l'art contemporain, il y a deux refuges : soit l'attitude objectivante de l'historien qui enregistre les choix des galeries, des musées, des critiques renommés, soit celle qui consiste, rarement à contre-courant de la notoriété des artistes, à affirmer ses préférences subjectives sans se soucier de les justifier. (...) La critique est de ce fait neutralisée et remplacée par des discours d'autorité, des entretiens, des présentations complices » (p. 49). L'appréciation abrupte de Rochlitz appelle sans doute des nuances, mais les acteurs du monde de l'art contemporain s'accordent à juger problématique l'exercice de la critique. Ces difficultés peuvent amener certains critiques à se spécialiser dans un champ particulier de la production. Elles participent aussi à provoquer un recul de l'influence des critiques, qui jouent par exemple un rôle de moins en moins décisif dans la constitution des regroupements esthétiques comme on le verra plus loin.

➤ **Internationalisation et régionalisation du monde de l'art**. Le troisième et dernier trait caractéristique des évolutions du monde de l'art contemporain sur le dernier demi-siècle renvoie à son inscription spatiale, qu'il faut se saisir à deux échelles qui remettent en cause les cadres nationaux : l'international et le régional. Sans doute faut-il relativiser les lectures qui

font de **l'internationalisation des échanges** une nouveauté radicale : Montias (1999) montre par exemple que dès le 17<sup>ème</sup> siècle apparaissent des flux transeuropéens sur le marché de l'art. La situation contemporaine est marquée, plus précisément, par deux traits originaux. Tout d'abord, comme le fait remarquer Moulin (2000), la période actuelle se singularise en ce que les flux internationaux ne s'établissent plus à la périphérie de marchés nationaux autonomes, mais constituent au contraire le centre des échanges. La seconde mutation concerne l'identité des pôles dominants du monde de l'art contemporain. Les travaux de Queminn (2001) ont confirmé que la place éminente de Paris et des artistes français qui dominaient le monde de l'art international durant la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle avait été remise en cause par l'avènement des Etats-Unis et par la croissance d'autres pôles européens, notamment en Suisse et en Allemagne, tant sur le plan de la production artistique que sur celui de l'organisation des échanges. Les ouvrages de Moulin (1967, 1997) et les remarques très suggestives de Verger (1987) permettent d'expliquer ce constat : d'une part, les fondements (notamment artistiques) de la puissance française se sont progressivement érodés ; d'autre part, la politique très volontariste menée en RFA a permis aux artistes allemands de s'insérer sur la scène internationale de manière beaucoup plus efficace que les artistes français.

Les cadres nationaux ne sont pas seulement remis en cause « par le haut », i.e. par la dynamique d'internationalisation des échanges, mais aussi « par le bas », i.e. par **la régionalisation** qui d'une part remet en cause l'importance de centres historiques comme Paris, et d'autre part peut contribuer à dissoudre les frontières en définissant des espaces simultanément régionaux *et* transnationaux. Etudiée par P. Urfalino (Urfalino (1989), Urfalino et Vilkas (1995), Friedberg et Urfalino (1984)), la politique de régionalisation en matière d'art contemporain a contribué à donner, au moins pour un temps, un nouveau poids aux régions. L'une des conséquences de la régionalisation a été que la constitution de la réputation d'un artiste pouvait se déployer à partir de la province, comme l'explique Dominique Gonzalez-Foerster : « Dans les années 80, la politique qui a été menée en matière de régionalisation a provoqué des changements profonds qui ont été très bénéfiques pour les jeunes artistes que nous étions. A Grenoble, il y avait un ensemble de facteurs déterminants : la présence à l'Ecole des Beaux-Arts d'artistes déjà confirmés, comme Jean-Luc Vilmouth et Ange Leccia, l'ouverture du Magasin et l'attention dont Jacques Guillot, son directeur, a fait preuve à notre égard, sans compter le dynamisme de la région Rhône-Alpes, la présence de Christian Bernard ou encore la mise en place du Frac. A partir d'un certain moment, on n'était pas forcément obligé d'être à Paris pour démarrer. C'est en particulier à l'école du Magasin que j'ai rencontré Esther Schipper, ma galeriste en Allemagne »<sup>9</sup>. Grenoble n'est pas un cas isolé : la carrière de Fabrice Hybert s'est aussi appuyée, à ses débuts, sur un réseau issu de la ville de Nantes, tandis que le musée de Saint-Etienne et son directeur Bernard Ceysson ont également contribué à lancer des artistes sans qu'ils n'aient à passer par Paris. Plus encore, ces ancrages régionaux sont souvent transfrontaliers : les réseaux qui s'inscrivent dans telles villes de Province vont souvent déborder les frontières, comme c'est le cas à Grenoble qui entretient des rapports très privilégiés avec la Suisse, ou à Bordeaux qui s'inscrit dans un espace européen comme le sommet d'un triangle dont les deux autres pôles sont espagnols, Barcelone et Bilbao.

**Ces dernières remarques ont des implications importantes pour la définition de notre objet.** La dynamique d'internationalisation du monde de l'art interdit en effet d'aborder la question de la place de la critique sous un angle strictement national. Il nous faut en fait combiner deux approches.

- Nous devons tout d'abord prendre acte que **les espaces économiques et sociaux que nous étudions ne s'inscrivent plus dans un cadre national** : ce sont des espaces transfrontaliers qu'il nous faut étudier, les réseaux de critiques et plus largement les écosystèmes des mondes de l'art pouvant désormais s'inscrire de part et d'autres de plusieurs frontières. Soulignons qu'à cet égard les dynamiques à l'œuvre dans le monde de l'art se retrouvent dans d'autres secteurs

---

<sup>9</sup> Cité in Bouisset (2001), p. 96.

économiques, qui voient se constituer une économie européenne inscrites issue non des jeux institutionnels ou politiques, mais de la dynamique du jeu des acteurs (Le Galès (2003)). A cet égard, la dimension nécessairement internationale de notre objet ne renvoie pas à une approche *comparative* : dans cette première approche, il ne s'agit pas de comparer des situations nationales que l'on postulerait *a priori* closes sur elles-mêmes et relativement homogènes, mais de prendre acte que notre objet se déploie de part et d'autre des frontières nationales.

- Il ne faudrait pas, cependant, se priver des ressources de la comparaison – mais il nous faut alors **mener cette comparaison en définissant des écosystèmes effectivement comparables**. On peut *a priori* retenir à nouveau deux types de stratégies aisément combinables. La première consiste à étudier deux espaces régionaux ayant un ancrage en France, mais disjoints et s'appuyant sur des inscriptions internationales différentes : par exemple, l'espace constitué autour de la région Rhône-Alpes, le Nord de l'Italie, la Suisse et à laquelle, par le jeu des réseaux, on peut trouver des ramifications jusqu'en Autriche une partie de l'Autriche ; et l'espace triangulaire que nous décrivions plus haut, inscrits entre le Sud-Ouest de la France et le Nord de l'Espagne.

Ce premier jeu de comparaison pourrait être complété par une seconde comparaison, rapprochant des situations françaises de situation où les critiques français sont *a priori* beaucoup moins partie prenante. L'objectif serait alors de travailler sur un autre écosystème plus autonome de la situation française, comme celui que l'on pourrait par exemple trouver à New-York, tout en ayant conscience de la communication continue entre ces deux pôles.

## **2 – Le métier de critique d'art**

Pour analyser l'activité critique, nous souhaiterions nous appuyer sur la manière dont Abbott (1988) suggère d'étudier les professions. Pour comprendre une profession, estime Abbott, **il ne faut pas partir de son organisation ou de sa structure, il faut partir de la tâche qu'elle accomplit et, plus encore, du problème qu'elle s'efforce de résoudre** : une profession propose un bien ou un service, et partant cherche à combler un besoin en répondant à une demande. Pour répondre à cette demande, les membres de la profession vont effectuer des tâches en s'appuyant sur des savoirs experts, et c'est de ces tâches qu'il faut partir pour comprendre, en les déduisant, les caractéristiques de l'organisation professionnelle et, plus généralement, les modalités d'allocation de la main d'œuvre et de la production du bien ou du service sur ce segment professionnel.

Par ailleurs, ce « problème » dont les professionnels vont proposer la résolution est susceptible de recevoir différentes « solutions », proposées par d'autres groupes professionnels. Dès lors, **on ne peut comprendre une profession sans saisir simultanément le processus de lutte dans lequel ce groupe est engagé avec d'autres groupes** – dans les cas extrêmes, une profession victorieuse parvient à s'assurer un *monopole* du traitement de tel ou tel problème, en excluant les autres groupes professionnels susceptibles d'apporter des réponses différentes aux mêmes difficultés. L'important tient à ce qu'un monopole dans le traitement d'un problème n'est pas donné, il est conquis, contre des corps de métier concurrents. C'est dans cette logique de compétition qu'il faut comprendre comment les professions se constituent dans le temps, et comment elles s'organisent à un moment donné.

Nous détaillerons successivement ces deux aspects de notre problématique : la nature du travail critique et son rôle au sein du monde de l'art contemporain ; la structuration et l'intégration du métier de critique et de son marché du travail. En suivant ces deux perspectives, nous retrouverons les questions épistémologiques que nous évoquions dans l'introduction : nous les détaillerons dans un troisième temps.

## L'activité des critiques

➤ **La critique comme « travail marchand ».** La grille d'analyse de Abbott nous semble particulièrement pertinente pour mener à bien la double tâche que nous nous sommes assignés. **D'un point de vue économique, les critiques effectuent un travail d'intermédiation sur un marché.** Comme le font remarquer Cochoy et Dubuisson-Quellier (2000), la plupart des marchés font intervenir des « médiateurs », des « professionnels du marché » dont le métier est faciliter ou de rendre possible l'échange d'un bien ou d'un service. Ils supposent, en d'autres termes, que soient mobilisés des acteurs qui effectuent ce qu'ils nomment un « travail marchand » : « s'intéresser aux « professionnels du marché », c'est étudier l'ensemble des personnes (experts en recrutement, consommateurs, distributeurs, etc.), des métiers (marketing, design, packaging, etc.), et des dispositifs (presses, emballages, guides d'achat, cahiers des charges, etc.), dont la tâche consiste à « travailler le marché », à le construire, à l'animer, à l'organiser, à le gérer et à le maîtriser » (p. 359. Les auteurs soulignent)<sup>10</sup>. Les travaux sociologiques consacrés aux marchés partent souvent du double constat suivant : l'échange marchand dont parlent les économistes n'a que peu de rapport avec la réalité, et pour que cet échange puisse avoir lieu il faut effectuer un important travail d'organisation dont se chargent des acteurs spécialement dédiés à cette fonction ; l'une des dimensions qu'il faut alors mettre au centre de l'analyse est l'incertitude sur la qualité des biens et services échangés, et partant la gestion de l'information qu'elle rend nécessaire.

Vrai pour la plupart des marchés, ce double constat l'est d'autant plus pour le marché de l'art. En effet, d'un point de vue économique, les marchés artistiques trouvent une partie de leur singularité en ce qu'ils consistent en des marchés de prototypes, i.e. de biens dont les caractéristiques sont peu ou pas standardisées (Eymard-Duvernay (1986, 1989), et où l'incertitude sur la qualité est par conséquent particulièrement forte<sup>11</sup>. Au sein des marchés artistiques, la production contemporaine est sans doute la moins aisément lisible, comme nous le rappelions plus haut. Le travail de production d'information et de jugement, qui est cœur du travail critique, est donc *a priori* particulièrement sensible et nécessaire. Si nous étudions le travail des critiques, en l'occurrence, c'est donc en tant qu'il s'agit d'un **travail marchand d'intermédiation dont l'objet consiste à produire et à manipuler de l'information sur des productions appelées à s'échanger dans un cadre marchand.**

➤ **Les fondements de l'efficacité du discours critique.** En étudiant le « travail marchand » réalisé par les critiques, nous tâcherons de répondre à la question suivante : **quels sont les fondements de l'efficacité du discours critique**, i.e. de sa capacité à remplir cette fonction d'intermédiation ? Nous proposons d'aborder cette question en **insistant sur la dimension cognitive et éminemment subjective, de la délégation du jugement** à un « prescripteur » (Hatchuel, 1993). A partir de cette perspective, on s'attardera plus particulièrement sur les points suivants :

**i) Tout d'abord, le discours critique est un discours *situé* :** le critique est lié de manière plus ou moins étroite avec certains acteurs du monde, artistes, galeristes, institutionnels, il peut à l'occasion être l'un d'entre eux... Ce positionnement a des implications quant aux conditions de réception de son discours et à son efficacité. Dans sa forme la plus évidente, ce positionnement

---

<sup>10</sup> [Hatchuel, 1995 #108] et [Hirsch, 1972 #110] étudient par exemple le rôle des « intermédiaires de marché », tandis que [Karpik, 1996 #650] et [Thévenot, 1985 #106] s'intéressent aux « dispositifs » et aux « investissements de forme » qui permettent de réduire l'incertitude. D'autres auteurs, comme White (1981), Karpik (1989), Callon, *et al.* (2000), partent de cette intuition pour reconstruire une théorie économique à vocation générale.

<sup>11</sup> A cet égard, les questions que nous formulons ici en nous servant du vocabulaire sur la « qualité des produits » renvoient directement, dans une perspective sociologique, à celle qui sont abordées au sein des mondes de l'art dans le vocabulaire du goût et du jugement.

s'incarne dans une *spécialisation* : critiquée par certains<sup>12</sup>, défendue par d'autres<sup>13</sup>, la spécialisation est l'une des réponses que la profession des critiques a fait émerger face à la diversité de la production contemporaine. Mais ce positionnement n'est pas qu'une réponse : il renvoie également au fait que les critiques ont pu tenir un rôle décisif dans la *constitution de certains courants esthétiques*, dont ils élaboraient la théorie et dont ils traçaient les frontières, bien souvent, de manière beaucoup plus strictes que ne le faisaient les artistes eux-mêmes. Francblin (1997) montre par exemple le rôle joué par le critique Pierre Restany à l'égard des nouveaux réalistes : quand il réunit Arman, Tinguely, Raymond Hains, etc., à l'aube des années 1960, il opère davantage ce que Francblin nomme un « regroupement circonstanciel d'artistes » qu'il ne salue la naissance d'un nouveau style. A cet égard, il faut sans doute reconsidérer le rôle des critiques dans la constitution des collectifs qui pourrait aujourd'hui être beaucoup moins importante : les groupes d'artistes se constituent davantage sur le modèle de l'organisation par projets, faites de collaborations ponctuelles organisées en réseaux, plus que sur celui du collectif intégré doté d'une forte identité théorique souvent forgée par un critique<sup>14</sup>.

Ce sont ces deux dimensions – spécialisation et rapport aux collectifs – qu'il nous faudra tout d'abord élucider, et voir notamment en quoi elles peuvent influencer sur l'efficacité du travail critique. Comme le fait remarquer Hirsch (1972), les deux conditions d'efficacité du travail critique (sa compétence et son indépendance à l'égard du milieu qu'il critique) entraînent deux injonctions incompatibles : plus le critique sera compétent, plus il sera proche du milieu dont il traite, et plus son indépendance tendra à se réduire. Cette première tension est redoublée d'un second écartèlement : plus le critique aura d'influence, plus il sera l'objet de sollicitations du monde qu'il critique, plus il risquera, à nouveau, de voir réduite son indépendance. Le positionnement du critique devrait donc influencer directement sur l'efficacité de son discours, en contribuant à renforcer la confiance qu'on peut lui accorder.

**ii) Qu'est-ce que se fier à un critique ?** La parole d'un critique n'a de poids que si elle est entendue et si on lui accorde un certain crédit, autrement dit si le critique rencontre la *confiance* d'une partie des acteurs du monde de l'art. Cette confiance, nous venons de le voir, est inégalement distribuée entre les acteurs du monde. Il faut, pour comprendre la nature du rôle que le critique peut jouer au sein du monde de l'art, saisir précisément ce lien singulier qui l'unit avec une partie des acteurs du monde de l'art : autrement dit, nous faisons l'hypothèse que comprendre ce lien, c'est saisir en partie ce qui fonde l'efficacité du discours critique. Nous faisons également l'hypothèse que c'est en cernant plus précisément la nature de ce lien que l'on parviendra à rendre compte des principes d'association et d'exclusion des critiques avec d'autres acteurs des mondes de l'art.

**iii) La constitution des réputations.** Il ressort des brèves indications qui précèdent que la confiance accordée à un critique n'est pas nécessairement partagée ; plus exactement, selon

---

<sup>12</sup> C'est le cas de Millet (1993) qui écrit par exemple : « Si je crois (...) que le critique doit s'engager par des choix, je ne crois pas pour autant qu'il doive s'enchaîner à une seule tendance (ce qui fut le fait des critiques engagés dans les années 50 ou 60). On ne peut plus défendre une tendance en ignorant ou en niant les autres. (...) Un critique qui s'occupe exclusivement d'une tendance s'aveugle non seulement, bien sûr, sur les autres tendances, mais en partie aussi sur la tendance qu'il défend, dans la mesure où il ne peut prendre en compte les relations didactiques qu'elle entretient obligatoirement, même si c'est de façon occulte, avec les autres tendances » (p. 8).

<sup>13</sup> Rubinstein (2003) explique ainsi : « Feeling relatively powerless in the art world's star-making machinery, many critics have decided that they can be most effective by serving as advocates of a particular group of artists or type of art, rather than setting themselves up as surveyors of the entire scene. That has been my approach over the last 10 years ; there seemed nothing to be gained by writing about artists I didn't like, by trying to assume some censorious, Greenberg-style position, and in any case the kind of comprehensive, systematic confidence on which such authoritarian criticism rests seemed historically obsolete » (p. 41). Voir également Lippard (1997) qui choisit à la fin des années soixante de se consacrer aux artistes conceptuels.

<sup>14</sup> Voir notamment Bouisset (2001), pp. 97-99.

l'identité du critique, ou selon le domaine qu'il aborde, ou encore selon le moment de la carrière que l'on analyse, la confiance accordée au critique et à son discours sera plus ou moins partagée. **Quels sont les mécanismes qui expliquent la généralisation** du lien dont nous nous proposons plus haut l'analyse : comment comprendre la constitution d'une réputation, comment expliquer que celle-ci s'impose à l'ensemble – ou à une grande partie – des acteurs d'un monde ? Pour aborder cette question, nous nous fonderons sur une hypothèse de travail qu'il nous faudra mettre en œuvre empiriquement : **nous pensons que la force de la réputation d'un critique ou d'un artiste ne sourd pas de sa seule autorité**, qu'elle repose dans une position institutionnelle ou dans un charisme particulier, **mais qu'elle est le résultat de l'interaction entre les différents acteurs du monde étudié**. Autrement dit, pour comprendre la réputation d'un critique ou l'efficacité de ses jugements, il faut rendre compte du jeu d'interaction dans lequel il est pris, et de sa dynamique temporelle : quels sont les rapports entre le critique, les artistes, les galeristes et l'ensemble des acteurs qui interviennent sur les mondes de l'art ? En quoi les routines, les rapports de pouvoir, les comportements mimétiques, etc., qui s'établissent entre ces différents acteurs sont-ils susceptibles d'instituer et de consolider des réputations ?

### Le marché du travail des critiques

Nous venons de détailler la manière dont on peut appréhender le rôle des critiques au sein du monde de l'art en nous appuyant sur les outils issus de la sociologie des marchés. Le point de départ de cette perspective repose sur le constat que les critiques effectuent un *travail* particulier : on peut par conséquent se demander **comment fonctionne le marché du travail critique et quelles sont les modalités d'intégration et de structuration de ce marché professionnel**.

➤ **Une activité paradoxale.** A bien des égards, l'activité de critique d'art est traversée par un très profond paradoxe.

- D'un côté, en effet, **elle dispose de plusieurs attributs qui pourraient la constituer en profession** au sens anglo-saxon du terme, i.e. en « groupe occupationnel exclusif qui applique un certain savoir abstrait à des cas particuliers » (Abbott, 1988, p. 8), disposant d'un monopole dans la fourniture d'un bien ou d'un service et assurant par des règles autonomes l'allocation de la main d'œuvre : c'est une activité ancienne, dont les premières manifestations incontestées remontent au moins au 18<sup>ème</sup> siècle ; c'est aussi une activité visible, que les acteurs extérieurs au monde de l'art ne peuvent ignorer ; c'est une activité dotée d'un fort pouvoir d'auto-définition, s'appuyant sur un savoir expert et disposant de capacités de discours lui permettant de tracer ses propres frontières et de lutter contre ses concurrents ; c'est enfin une activité qui s'est dotée d'une association professionnelle internationale, l'AICA.

- **Et pourtant, cette activité reste le plus souvent une activité d'appoint et reste à certains égards aux marges du professionnalisme** conçu comme l'exercice d'un métier, fondé sur une compétence dont la rémunération suffit à attester l'existence. Comme le fait remarquer Millet (1993) : « L'édition et la presse d'art, qui fournissent au critique son support, sont les parents pauvres de cette famille en plein essor. L'édition de livres sur l'art contemporain est une entreprise difficile et le vie de beaucoup de revues reste aléatoire. Dans la mesure où la grande presse elle-même ne peut employer qu'un nombre limité de chroniqueurs dans ce domaine, on peut dire que le critique d'art, vivant de son clavier d'ordinateur, appartient à une espèce rare. En revanche, les institutions, musées, centres d'art, administrations centrales et régionales forment une énorme taupinière où beaucoup de gens, qui outre leur fonction dans ces institutions s'adonnent à l'écriture sur l'art, ont pu creuser leur trou. » (p. 5). Ce constat est relayé par les remarques de Jean-Pierre Criqui<sup>15</sup>, pour qui « soit par souci économique, soit par mépris (peut-être inconscient), on fait en sorte que la critique d'art en France ne soit pas un métier », ou par

---

<sup>15</sup> Critique d'art, directeur des Cahiers du Musée national d'art moderne et inspecteur à la création, Délégation aux arts plastiques. Cité in Verdier (2001), p. 113.

Jean-Yves Jouannais<sup>16</sup>, qui estime qu'« on a l'impression qu'en France, écrire sur l'art est une sorte de loisir pour les gens qui peuvent se le permettre ».

➤ **Les régulations du marché du travail.** Pour explorer ce paradoxe, le plus simple est sans doute **de faire l'hypothèse que le travail du critique est une activité comme les autres**, et qu'elle est à cet égard susceptible d'être étudiée à l'aide des outils classiques de la sociologie des marchés du travail. A cet égard, on peut notamment soulever deux types de questions :

**i) Quelles sont les modalités d'allocation de la main d'œuvre :** comment les critiques sont-ils recrutés, par qui, et quels sont les emplois qui leur sont proposés (articles, piges, ouvrages, catalogues, etc.) ? Les supports de la critique sont en effet divers, selon la nature du *medium* (revues spécialisées ou généralistes, catalogue d'exposition...) et les emplois susceptibles d'être le siège de cette activité ne sont pas nécessairement pourvus selon les mêmes filières de recrutement<sup>17</sup>.

**ii) Comment sont définis les modes de rémunération des critiques ?** Alors que les marchés sont souvent définis comme des modes particuliers de définition des prix, la question des modes de définition des prix et des rémunération est pourtant l'une des moins bien documentée par la littérature sur les marchés économiques ou sociologiques<sup>18</sup>. Cette question, centrale sur tous les marchés, est marquée pour le marché des critiques par une double caractéristique. D'une part, alors que l'AICA a défini une grille de rémunération et s'efforce apparemment de fonctionner comme une association professionnelle régulant le marché du travail des critiques, il semble que ces tarifs ne constituent en rien une norme et que les rémunérations proposées dans les différentes revues varient dans des proportions très importantes, dans un rapport de un à dix selon l'enquête de Verdier (2001). D'autre part, ces rémunérations demeurent extrêmement faibles, eu égard aux autres rémunérations versées à d'autres acteurs du monde de l'art. Jean-Yves Jouannais souligne ainsi : « Ce qui est vraiment choquant, voire troublant, dans ce milieu, c'est qu'il est évident pour certains musées qu'un designer qui réalise le graphisme d'un carton d'invitation en 24 heures sera rémunéré 40 000 F sans discussion, alors qu'un critique d'art qui a écrit dix feuillets pour le catalogue sera payé 3000 F, et encore il faudra négocier »<sup>19</sup>.

On comprend en quoi l'étude des modalités de fixation des niveaux de rémunération est au cœur de la compréhension du paradoxe que nous relevions plus haut. Elle est d'ailleurs d'autant plus importante que les niveaux de rémunération offerts sont un élément important des choix effectués par les critiques : la qualité des articles et des signatures que l'on peut rencontrer dans certains magazines de mode grands public<sup>20</sup> s'explique en partie par la capacité qu'ont ces organes de mieux payer leurs pigistes que les revues spécialisées dans l'art contemporain.

➤ **Carrière critique et multiactivité.** Afin de rendre compte du fonctionnement et de l'intégration de cette activité professionnelle, il nous semble nécessaire de croiser les interrogations précédentes de questionnements dont le point de départ n'est plus le

---

<sup>16</sup> Ecrivain, ancien rédacteur en chef d'*Art press*, critique d'art et producteur de l'émission culturelle *La revue* sur Arte. Cité in Verdier (2001), p. 113.

<sup>17</sup> Les questions que nous soulevons ici ont été largement explorées en sociologie et économie des marchés du travail, notamment par Eymard-Duvernay et Marchal (1997), Eymard-Duvernay et Marchal (2000), ainsi que de Granovetter (1973), Granovetter (1974) et Jackson (1984). Pour une revue de littérature sur ces questions, voir Tilly et Tilly (1994), Granovetter (1986), et Granovetter (1988).

<sup>18</sup> Voir le dossier sur la qualité présentée par Musselin et Paradeise (2002), ainsi que, pour les marchés du travail, la discussion de Granovetter (1981).

<sup>19</sup> Cité in Verdier (2001).

<sup>20</sup> *Numero* a ainsi pu accueillir des critiques d'Eric Troncy et de Nicolas Tremblay, tandis que Stéphanie Moidon est intervenu dans *Self Service*.

marché, mais les individus qui y circulent, autrement dit de **s'intéresser aux carrières des critiques**. L'activité critique, on l'a vu, est rarement une activité *exclusive* : le plus souvent, les critiques doivent pour survivre financièrement mener d'autres activités ; de plus, les critiques ne sont pas épargnés par une tendance générale que nous relevons plus haut, celle du brouillage des frontières entre les différentes fonctions du monde de l'art, et les critiques peuvent ainsi se faire commissaires, tandis que des marchands ou des artistes peuvent également prendre la plume et exercer une activité critique. Dès lors, **l'activité critique doit être replacée au sein du portefeuille d'activités** que se compose chaque acteur, et c'est la logique, plus ou moins rationnelle, plus ou moins maîtrisée, de cette composition qu'il importe de mettre à jour et de comprendre. A cet égard, les critiques constituent un cas exemplaire pour élargir les problématiques que Menger (1989) définissait au départ pour l'étude des professions artistiques et qu'il a proposées depuis d'étendre à d'autres activités (Menger (2002)).

Cette interrogation doit être **menée d'un double point de vue : statique et dynamique**. Quelles sont les intersections entre les différentes activités des critiques, leurs recouvrements ? Quelles sont les pratiques qui s'appellent comme naturellement l'une l'autre, et quelles sont celles qui au contraire s'excluent ? De la manière, comment comprendre la succession temporelle des différentes activités ? Quelles sont celles que l'on peut considérer comme des « tournants » dans la carrière des individus (Hughes (1996)) au sens où le critique, une fois engagé dans l'une d'elles, ne peut plus envisager de revenir à des pratiques antérieures et se voit contraint d'adopter une « conduite d'actions cohérente » avec ce premier choix (Becker (1970))<sup>21</sup> ? On voit par ailleurs que la question de la pluriactivité est étroitement liée à l'analyse des conditions d'efficacité du travail critique : selon que les activités du critique l'intègrent plus ou moins étroitement au monde dont il est censé rendre compte, il tendra à se placer au cœur des tensions dont Hirsch (1972) rappelait plus haut la nature. Ce sont ces tensions et leur mode de résolution que l'on s'efforcera notamment de cerner en analysant l'évolution de la composition du portefeuille d'activités des critiques que nous étudierons.

➤ **Une profession en concurrence.** Nous avons vu plus haut que l'on pouvait étudier la tâche remplie par les critiques comme un travail d'intermédiation. Pour autant, les critiques ne sont pas les seuls intermédiaires qui interviennent au sein du monde de l'art : marchands, courtiers, agents d'artistes dans la sphère commerciale, esthéticiens et historiens dans le monde intellectuel, commissaires d'expositions et artistes eux-mêmes, de nombreux autres acteurs sont susceptibles de prendre en charge cette activité d'intermédiation. A cet égard, la question que nous souhaiterions soulever est la suivante : **dans la réalisation de cette activité d'intermédiation, comment a évolué historiquement le rôle des critiques comparativement à celui des autres intermédiaires qui interviennent au sein des mondes de l'art ?** Une hypothèse historique possible que nous souhaiterions mettre à la question est celle du déclin relatif du rôle des critiques au profit d'autres métiers, artistes, marchands et commissaires d'exposition. R. Moulin (1967) a bien montré le rôle dominant des critiques au sein du monde de l'art de l'après-guerre, rôle majeur dont Clement Greenberg constitue peut-être l'exemple paradigmatique : à l'origine théorique du mouvement de l'expressionnisme abstrait, il regroupe autour de lui Jackson Pollock, Willem de Kooning, Rauschenberg, Hans Hoffmann, Barnett Newmann et joue surtout un rôle essentiel dans le déplacement du centre de gravité artistique mondial, de Paris à New York. A partir des années 1960 et 1970, le pouvoir des critiques va être remis en cause, et tout

---

<sup>21</sup> Laura Cottingham explique ainsi que son expérience de curatrice est susceptible de modifier en profondeur la portée de son travail critique : « Before Larse Nittve invited me to Nowhere, I was more interested in criticism than curating. I had never curated an exhibition and had refused a few offers to do so. (...) In fact at the opening night, I joked with Nittve that he had ruined me as a critic – that having experienced the complications of organising an international museum show in the future it would be impossible for me to be able to critique exhibitions with the same degree of authority I had previously because my authority had been based in idealism, based in a concept of art and its presentation, that had previously been freed from the dirty work of curating » (in Waldstein, K., Johannsson, M., SCRAM, octobre-novembre 1997.

d'abord par les artistes. Joseph Kosuth, Dan Graham vont ainsi multiplier les écrits pour s'assurer du monopole de l'intermédiation sur leur propre travail<sup>22</sup>. De la même manière, à propos de Donald Judd, Semin (2001) explique : « les artistes ne voient pas nécessairement d'un bon œil l'emprise d'un intermédiaire sur la diffusion de leur œuvre et des conflits peuvent naître dès lors que l'interprétation d'un script paraîtra non pas frauduleuse mais erronée ou excessive. Une controverse a opposé voici quelques années le sculpteur Donald Judd et l'un de ses principaux collectionneurs, le comte Panza Di Biumo, sur le point de savoir si des œuvres acquises sur certificat et réalisées des années plus tard l'avaient été dans le règne de l'art » (p. 47). Cette première remise en cause du pouvoir des critiques sera bientôt relayé par une seconde, celle qu'opèrent les galeristes dans les années 1980 : ce sont des galeristes, Larry Gagosian et Mary Boone, qui vont lancer des artistes comme Julian Schnabel et David Salle.

Nous aimerions vérifier que cette trajectoire, qui est celle du déclin relatif du poids de la critique, est bien celle qui s'est déroulée sur moyenne période<sup>23</sup>. Nous souhaiterions également en rendre raison : si cette hypothèse est juste, il s'agira de comprendre pourquoi, dans leur lutte pour le monopole de l'intermédiation artistique, les critiques ont ainsi vu leur pouvoir diminuer. Plusieurs hypothèses ont été avancées : le poids accru des galeristes au cours des années 1980 renverrait à la manne financière dont le marché de l'art contemporain a bénéficié durant cette période : les galeristes vont s'efforcer de répondre aux demandes, précises et décoratives, qui leur sont adressées, et vont orienter la production artistique en conséquence. De même, certains font l'hypothèse que la critique aurait été victime de sa tendance à produire un discours d'une trop grande opacité, comme l'explique un critique : « peut-être que [le critique] a perdu son rôle car, en fait, il faut analyser le discours artistique des années 80 jusqu'aux années 90-95 et depuis 95, et on se rend compte qu'il y a aussi une sorte d'opacité qui émerge dans les années 80 dans la critique d'art qui la rend absolument illisible, même pour les spécialistes, avec un jargon absolument impénétrable, alors que, depuis 1995, même s'il y a un jargon propre à tout discours spécialisé, ce n'est plus cette même opacité, je crois que c'était en réaction à une perte de pouvoir dans cette économie là »<sup>24</sup>.

Ces hypothèses, comme la lecture historique du rôle de la critique qu'elles essaient d'expliquer, constituent pour nous une base de travail devant nous permettre de rendre compte de l'identité du discours critique et de son articulation avec des discours alternatifs.

### **La critique d'art aujourd'hui, entre esthétique, histoire et « artwriting »**

➤ **Le discours critique et les différents discours sur l'art : questions de repérage.** Nous retrouvons par conséquent la première perspective que nous distinguons en introduction, celle, épistémologique, qui vise à discuter les modalités spécifiques de l'articulation d'un discours *critique* sur l'art contemporain. Pour rendre compte de cette spécificité, il faut commencer par préciser comment se pense, dans la littérature, **l'articulation entre le discours**

---

<sup>22</sup> Sur Kosuth, voir notamment les remarques de Lippard (1997).

<sup>23</sup> Troncy (1998) en donne une illustration dans la succession des vagues figuratives et néo-abstraites au cours des années 80 : « L'arrivée fracassante de la peinture figurative sur la scène dans les années 80 sera prétexte à un pugilat de critiques (...) alors que, dans la deuxième moitié des années 80, la vague de peinture néo-abstraite sera ourdie par artistes et marchands, sans aide véritable de la critique » (p. 16). Il décrit la même trajectoire outre-Atlantique : « Outre-Atlantique, lorsqu'on se fut un peu lassé de la figure, une nouvelle vague de peinture apparut sous les auspices de la « nouvelle abstraction » ou « néo-géo » (Taafe, Schuyff, Vaisman, Halley) qui n'eut tout bonnement pas besoin de la caution des critiques. Peter Halley se chargeant d'établir les bases d'un postulat intellectuel (allant déterrer des philosophes portugais) comme celles d'un système, les autres construisirent leur notoriété avec l'aide de marchands et collectionneurs, symbole une fois encore d'une prospérité que le marché de l'art n'espérait pas perdre, tout en se parant des théories de Baudrillard qui chaque fois les méprisait publiquement un peu plus » (p. 19).

<sup>24</sup> Cité in Chartrain (2003), p. 80. Pour Tucker (1984), l'opacité de la critique contemporaine tient au fait qu'elle n'a jamais autant puisé dans les diverses sciences sociales et qu'elle participe de courants qui, comme le structuralisme ou le déconstructivisme, sont eux mêmes assez difficiles d'abord.

**critique et d'autres formes de discours, esthétiques ou historiques notamment, sur l'art contemporain.** Une vue rétrospective des rapports entre discours critique et théorie esthétique montre qu'ils sont en leurs débuts largement confondus : comme le montrent Cometti, Morizot et Pouivet (2000), le point de vue esthétique est d'abord un point de vue évaluatif. Cette superposition prend fin dès l'époque romantique, et on peut aujourd'hui relever deux stratégies opposées : d'un côté, des positions qui visent à penser une articulation entre discours critique et théorie esthétique, par exemple chez Rochlitz (1999) pour qui l'esthétique peut se donner comme objectif soit de clarifier la nature et l'usage des critères auxquels la critique fait appel, soit d'en examiner le statut et la portée ; d'un autre côté, des critiques ou des philosophes s'efforcent de penser les conditions sous lesquelles leurs activités pourraient se concevoir de manière radicalement distinctes : c'est le cas par exemple de Goodman (1990, 1994), pour qui refuser toute considération de mérite est la condition *sine qua non* pour sortir la philosophie de l'art de ces apories traditionnelles.

L'articulation du discours du critique et de celui de l'historien est également problématique. Elle est posée de deux manières différentes dans la littérature contemporaine. Tout d'abord, le critique est-il un historien du présent ? Cette question est abordée directement dans Bertrand Dorléac, *et al.* (1997), où le débat fait émerger deux positions polaires<sup>25</sup>. Pour certains, la distinction entre critique et historien de l'art contemporain est impossible, puisque toute proposition sur une œuvre d'art ne saurait se déprendre d'un jugement de valeur ; dès lors, tout discours purement descriptif est impossible. Dagen (1997) estime par exemple que « celui qui parle, quel que soit le titre flatteur dont il s'affuble, est un amateur qui juge » (p. 445). Pour d'autres, comme C. Millet, il faut au contraire tenter de cerner la spécificité d'un discours critique en précisant qu'il lui revient d'établir des jugements de valeur et des hiérarchies<sup>26</sup>. La seconde manière d'aborder la question du rapport du critique et de l'histoire de l'art revient à s'interroger sur la place que le critique doit faire aux éléments historiques dans l'élaboration de son jugement, et sur la difficulté qu'elle implique : Ardenne (1997) écrit par exemple que « déjà confronté à l'excès quantitatif – qui oblige à sélectionner –, l'acte de médiation de l'art contemporain commande de tenir compte d'un autre impératif, non moins problématique celui-là : le devoir intellectuel d'assimiler les nombreuses temporalités internes, signifiées par le réseau complexe des références fondant aujourd'hui la création, qui traversent le champ de l'art vivant. Or, difficulté supplémentaire pour l'analyste, ces temporalités internes actives dans l'art contemporain renvoient l'observateur non à un art conçu en fonction d'une histoire de l'art collectivement vécue par les artistes et monolithiquement comprise par eux, mais bien plutôt, pour chaque œuvre envisagée, à une mise en histoire même de l'histoire de l'art.» (p. 434)<sup>27</sup>.

➤ **Les discours sur l'art : deux angles d'analyse.** Ces positions ne balisent que très schématiquement l'espace des propositions permettant d'articuler les différents discours sur l'art. Outre leur recension précise, nous proposons de croiser deux perspectives disciplinaires susceptibles d'affiner la connaissance de la production critique actuelle :

i) Dans une perspective sociologique, nous pensons que les discours que les acteurs produisent participent directement des stratégies permettant de bâtir un monopole sur une tâche particulière. Les acteurs du monde de l'art – critiques, esthéticiens et historiens, mais aussi artistes, marchands, collectionneurs, etc. – produisent des discours qui contribuent à définir les frontières et les règles de ce monde et notamment, dans le cas des professions, les tâches de chacun – ce qui fait dire à Hughes (1996) que « les membres des professions en se bornent pas à offrir un service, mais (ils) définissent les besoins mêmes qu'ils servent » (p. 131). Autrement dit, nous étudierons **ces discours** d'abord en tant qu'ils **peuvent se lire comme des « rhétoriques**

---

<sup>25</sup> Sur le sujet, voir également Bell (1974).

<sup>26</sup> C'est notamment le point de vue qu'elle développe dans la préface à Millet (1993).

<sup>27</sup> Pour un autre point de vue sur la même question, voir par exemple Rubinstein (2003).

**professionnelles** » (Chapoulie (1973), Paradeise (1987)), et interviennent comme des éléments déterminants dans la lutte entre les groupes professionnelles dont nous parlions plus haut.

ii) Nous aimerions également avancer quelques propositions quant à la situation particulière de la critique contemporaine, et avancer quelques hypothèses relatives à la crise qu'elle traverse. **L'hypothèse principale que nous souhaiterions avancer est la suivante : si la critique connaît aujourd'hui une crise**, c'est moins, comme le pensait Rochlitz (1995, 1999) parce qu'elle souffre de carences logiques ou qu'elle est récupérée par d'autres acteurs, mais en raison des bouleversements à l'œuvre au sein des mondes de l'art, et notamment ceux qui touchent la production artistique elle-même. Plus précisément, si la critique perd de son pouvoir d'influence, c'est qu'elle est **de moins en moins adaptée à la création artistique actuelle** en restant prisonnière de la catégorie d'œuvre alors que la production artistique contemporaine est de plus en plus tournée vers des processus ouverts.

Wright (2001) explicite cette hypothèse quand il écrit que « l'esthétique aura réalisé un progrès décisif lorsque, se mettant en phase avec la réalité des pratiques artistiques d'aujourd'hui, elle aura fait son deuil du présupposé selon lequel l'art ne se laisse appréhender qu'à travers les *œuvres* qui le médiatisent et l'incarnent. Elle se sera ainsi débarrassée d'un legs de la Renaissance, d'un paradigme qui, en entretenant une contiguïté trompeuse entre œuvre et art – entre ce qui est donné à percevoir et la valeur esthétique qu'on lui accorde –, contribue à son insu à maintenir une vision hiérarchisante de l'art, où le processus se voit déprécier au bénéfice de l'œuvre aboutie. A persister à identifier œuvre et art, on se condamne non seulement à produire des descriptions forcément alambiquées de bien des propositions artistiques contemporaines – où *l'œuvre* fait souvent écran à *l'activité artistique* – mais encore à renforcer des normes au sein du champ de l'art » (p. 9. L'auteur souligne). Autrement dit, l'art ne se manifeste plus sous la forme « d'œuvre », ni sous la forme de « proposition », comme pouvaient le concevoir les artistes conceptuels, mais sous forme de « compétences » s'intégrant dans des processus qui débordent largement l'espace et la temporalité propre au monde de l'art.

L'un des enjeux est alors de prendre la mesure des conséquences de ce « dés-oeuvrement » de l'art (Wright (2001)) sur les conditions de possibilité d'articulation d'un discours critique. Nous souhaiterions montrer que **le recours à la notion de critique est devenu une commodité permettant de désigner une gamme extrêmement variée de discours**, dont la valeur axiologique n'est que rarement explicitée et assumée, et que l'on pourrait peut-être qualifier plus justement de « para-artistiques ». Il faut dès lors s'interroger sur le rôle de la critique et sur son rapport à l'œuvre d'art : les caractéristiques de la création contemporaine rendent-elles encore possibles, nécessaires ou souhaitables un travail d'évaluation des processus dont nous parlions plus haut, ou ne faut-il pas plutôt parler de « repérage ». De même faudra-t-il s'intéresser au phénomène de l'« *artwriting* » et chercher à positionner ces pratiques par rapport à la critique d'art. Ce type de discours, qui est de loin celui que l'art engendre le plus souvent aujourd'hui, ne se donne comme objectif ni d'évaluer, ni de promouvoir des propositions artistiques. Il ne se conçoit pas comme un commentaire de la production artistique, mais comme complémentaire ou même comme partie intégrante de l'art. Dans cette conception des rapports entre discours et production artistique, la causalité traditionnelle s'est largement inversée, ce qui rend la notion même de « critique » éminemment problématique.

## Bibliographie

- Abbott, A., 1988. - *The system of the professions. An essay of the division of expert labour.*- Chicago: Chicago university press. - 435
- Alpers, S., 1991. - *L'atelier de Rembrandt.*- Paris: Gallimard. - 378
- Ardenne, P., 1997. - Dire l'art contemporain à l'âge de sa multiplicité sémantique, in Bertrand Dorléac, L., Gervereau, L., Guilbaut, S. et Monnier, G., Ed. - *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* - Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts. -
- Beardsley, M., 1981. - *Aesthetics : problems in the philosophy of criticism.*- Indianapolis: Hackett publishing company. -
- Beardsley, M., 1988. - Le discours critique et les problèmes de l'esthétique, in Lories, D., Ed. - *Philosophie analytique et esthétique.* - Paris: Klincksieck. - 276
- Becker, H.S., 1970. - Notes on the Concept of Commitment, in Becker, H. S., Ed. - *Sociological work.* - Chicago: Aldine de Gruyter. - 261-273
- Becker, H.S., 1988. - *Les mondes de l'art.*- Paris: Flammarion. - 381
- Bell, Q., 1974. - *The art critic and the art historian.*- London: Cambridge university press. -
- Belting, H., 1998. - *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art.*- Paris: Le Cerf. - 800
- Bertrand Dorléac, L., Gervereau, L., Guilbaut, S. et Monnier, G., Ed., 1997. - *Où va l'histoire de l'art contemporain.* - Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts. - 493
- Bouillon, J.-P., Ed., 1989. - *La critique d'art en France, 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25 au 27 mai 1987.* - Saint Etienne: CIEREC. - 231
- Bouillon, J.-P., Dubreuil Blondin, N., Ehrard, A. et Naubert-Riser, C., Ed., 1990. - *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900.* - Paris: Hazan. - 433
- Bouisset, M., 2001. - "Les chemins de la reconnaissance", *Artpress. Ecosystème du monde de l'art : pratiques, marché, institutions, mondialisation*, 22, 93-101
- Callon, M., Meadel, C. et Rabeharisoa, 2000. - "L'économie des qualités", *Politix*, 13, 52, 211-239
- Chapoulie, J.-M., 1973. - "Sur l'analyse sociologique des groupes professionnels", *Revue française de sociologie*, 14, 1, 86-114
- Chartrain, V., 2003. - *Les commissaires d'exposition d'art contemporain indépendants : symptôme de la recomposition d'un monde.*- Paris: DEA Ehess. - 100
- Cochoy, F. et Dubuisson-Quellier, S., 2000. - "Introduction. Les professionnels du marché : vers une sociologie du travail marchand", *Sociologie du travail*, 42, 3, 359-369
- Cometti, J.-P., Morizot, J. et Pouivet, R., 2000. - *Questions d'esthétique.*- Paris: PUF. - 221
- Dagen, P., 1997. - Sept remarques sur le présent de l'art et sur l'usage qu'il convient d'en faire, in Bertrand Dorléac, L., Gervereau, L., Guilbaut, S. et Monnier, G., Ed. - *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* - Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts. - 442-447
- Dagen, P. et Michaud, Y., 1999. - *Critères esthétiques et jugements de goût.*- Nîmes: J. Chambon. -
- Danto, A., 1996. - "From aesthetics to art criticism and back", *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, 54, 2,
- De Duve, T., 1996. - *Greenberg entre les lignes.*- Paris: Ed. dis voir. - 157
- Debril, T., 2000. - "De l'organisation dans le marché. Maryage et grande distribution : une double médiation sur le marché du poisson", *Sociologie du travail*, 42, 3, 433-457
- Edmond, A.-M., 1999. - Dissonances exprimées par des adultes qui regardent l'art contemporain : description d'un projet pilote, in Allard, M. et Lefebvre, B., Ed. - *Le musée au service de la personne.* - Québec: UQAM. - 163-179
- Eymard-Duvernay, F., 1986. - La qualification des produits, in Salais, R. et Thévenot, L., Ed. - *Le travail. Marchés, règles et conventions.* - Paris: Insee-Economica. - 239-247

- Eymard-Duvernay, F., 1989. - "Conventions de qualité et formes de coordination", *Revue économique*, 2, 329-359
- Eymard-Duvernay, F. et Marchal, E., 1997. - *Façons de recruter : le jugement des compétences sur le marché du travail.*- Paris: Métailié. - 239
- Eymard-Duvernay, F. et Marchal, E., 2000. - "Qui calcule trop finit par déraisonner : les experts du marché du travail", *Sociologie du travail*, 42, 3, 411-433
- Francblin, C., 1997. - *Nouveau réalisme.*- Paris: Ed. du regard. -
- Frangne, P.-H. et Poinso, J.-M., Ed., 2002. - *L'invention de la critique d'art. Actes du colloque international tenu à l'université de Rennes 2 les 24 et 25 juin 1999.* - Rennes: Presses universitaires de Rennes. - 235
- Friedberg, E. et Urfalino, P., 1984. - *Le jeu du catalogue.*- Paris: La documentation française. - 153
- Gambetta, D., Ed., 1988. - *Trust : making and breaking cooperative relations.* - Oxford: Basil Blackwell. -
- Gamboni, D., 1989. - *La plume et le pinceau. Odile Redon et la littérature.*- Paris: Editions de minuit. -
- Gee, M., 1981. - *Dealers, critics and collectors of modern painting : aspects of the parisian art market, between 1910 and 1930.*- New York: Garland Press. -
- Goodman, N., 1990. - *Langages et art.*- Nîmes: J. Chambon. -
- Goodman, N., 1994. - *Reconceptions en philosophie dans d'autres arts et d'autres sciences.*- Paris: PUF. -
- Granovetter, M.S., 1973. - "The strenght of weak ties", *American journal of sociology*, 8, 1360-1380
- Granovetter, M.S., 1974. - *Getting a job. A study of contacts and careers.*- Cambridge: Harvard university press. -
- Granovetter, M.S., 1981. - Toward a sociological theory of income differences, in Berg, I., Ed. - *Sociological perspectives on labor markets.* - New York: Academic press. - 11-48
- Granovetter, M.S., 1985. - "Economic Action and Social Structure : the Problem of Embeddedness", *American journal of sociology*, 91, 3, 481-510
- Granovetter, M.S., 1986. - "Labor mobility, internal markets and job-matching : a comparison of the sociological and the economic approaches", *Research in social stratification and mobility*, 5, 3-39
- Granovetter, M.S., 1988. - The sociological and economic approaches to labor markets, in Farkas, G. et England, P., Ed. - *Industries, firms, and jobs : sociological and economic approaches.* - New York: Plenum press. - 187-216
- Greenberg, C., 1988. - *Art et culture. Essais critiques.*- Paris: Macula. -
- Hadjinicolaou, N., 1977. - "La fortune critique et son sort : sur le problème de l'histoire de l'appréciation des oeuvres d'art", *Histoire et critique des arts*, 3, 7-15
- Hadjinicolaou, N., 1979. - "La liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 28, 3-26
- Haskell, F., 1989. - *De l'art et du goût, jadis et naguère.*- Paris: Gallimard. - 510
- Haskell, F., 1991. - *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien.*- Paris: Gallimard. - 800
- Haskell, F., 1993. - *La norme et le caprice.*- Paris: Garnier Flammarion. -
- Hatchuel, A., 1993. - Modèles de service et activité industrielle : la place de la prescription, in Gadrey, J. et De Bandt, J., Ed. - *Relations de services, marchés de service.* - Paris: CNRS Editions. - 63-85
- Hatchuel, A., 1995. - Les marchés à prescripteur, in Jacob, A. et Warin, H., Ed. - *L'inscription sociale du marché.* - Paris: L'Harmattan. -
- Heinich, N., 1998. - *L'art contemporain expose aux rejets : études de cas.*- Nîmes: J. Chambon. - 213

- Heinich, N., 1998. - *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques.*- Paris: Editions de minuit. - 380
- Hirsch, P., 1972. - "Processing fads and fashions : an organizational set analysis of cultural industry systems", *American journal of sociology*, 77, 4, 639-659
- Hughes, E.C., 1996. - *Le regard sociologique.*- Paris: Editions de l'EHESS. - 344
- Jackson, R.M., 1984. - *The formation of craft labor markets.*- Orlando: Academic press. -
- Jimenez, M., 1995. - *La critique : crise de l'art ou consensus culturel.*- Paris: Klincksieck. - 165
- Junod, P., 1999. - La perception esthétique comme variable historique, in Moulin, R., Ed. - *Sociologie de l'art.* - Paris: L'Harmattan. - 279-283
- Karpik, L., 1989. - "L'économie de la qualité", *Revue française de sociologie*, 30, 187-210
- Karpik, L., 1996. - "Dispositifs de confiance et engagements crédibles", *Sociologie du travail*, 38, 4, 527-551
- Karpik, L., 2000. - "Le Guide rouge Michelin", *Sociologie du travail*, 42, 3, 369-391
- Le Galès, P., 2003. - *Le retour des villes européennes.*- Paris: Presses de sciences po. -
- Lippard, L., 1997. - *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-Reference Book of Information on Some Aesthetic Boundaries.*- Berkeley: University of California press. - 295
- Lorenz, E., 1996. - "Confiance, contrats et coopération économique", *Sociologie du travail*, 38, 4, 487-509
- Mallard, A., 2000. - "La presse de consommation et le marché. Enquête sur le tiers-consumériste", *Sociologie du travail*, 42, 3, 391-410
- Menger, P.-M., 1989. - "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste", *Année sociologique*, 39, 111-151
- Menger, P.-M., 2002. - *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme.*- Paris: Seuil. - 96
- Millet, C., 1993. - *La critique d'art s'expose.*- Nîmes: J. Chambon. -
- Montias, J.M., 1999. - Flemish and dutch trade in works of art in the 16th and 17th centuries, in Moulin, R., Ed. - *Sociologie de l'art.* - Paris: L'Harmattan. - 145-161
- Moulin, R., 1967. - *Le marché de la peinture en France.*- Paris: Editions de Minuit. -
- Moulin, R., 1983. - "De l'artisan au professionnel : l'artiste", *Sociologie du travail*, 4, 388-403
- Moulin, R., 1997. - *L'artiste, l'institution et le marché.*- Paris: Flammarion. - 437
- Moulin, R., 2000. - *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies.*- Paris: Flammarion. - 128
- Moulin, R., 2001. - "Un marché de l'art en pleine mutation", *Artpress. Ecosystème du monde de l'art : pratiques, marché, institutions, mondialisation*, 22, 22-28
- Moulin, R., Passeron, J.-C., Pasquier, D. et Porto-Vazquez, F., 1985. - *Les artistes. Essai de morphologie sociale.*- Paris: La documentation française. - 120
- Musselin, C. et Paradeise, C., 2002. - "Le concept de qualité : où en sommes-nous ?" *Sociologie du travail*, 44, 3, 256-261
- Orwicz, M.R., 1994. - *Art criticism and its institutions in 19th century France.*- Manchester: Manchester University press. - 200
- Panofsky, E., 1987. - "Galilée critique d'art", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 66-67, 2-25
- Paradeise, C., 1987. - "Des Savoirs aux Compétences : Qualification et Régulation des Marchés du Travail", *Sociologie du travail*, 1,
- Parsons, C. et McWilliam, N., 1983. - "Le paysan de Paris : Alfred Sensier and the myth of the rural France", *The Oxford Art Journal*, 6, 2,
- Peltier, S., 1999. - *Fondements esthétiques et méthodologiques de la critique d'art en France au 18ème siècle.*- Aix en Provence: Université Aix-Marseille 1. -
- Pomian, K., 1987. - *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : 16ème-18ème siècle.*- Paris: Gallimard. - 368

- Quemin, A., 2001. - *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain.*- Paris: DGCID. - 159
- Rochlitz, R., 1995. - *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique.*- Paris: Gallimard. - 234
- Rochlitz, R., 1999. - *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique.*- Paris: Gallimard. - 473
- Rosenberg, H., 1982. - *The tradition of the new.*- Chicago: University of Chicago press. -
- Rubinstein, R., 2003. - "A quiet crisis", *Art in America*, 3, 39-45
- Schaeffer, J.-M., 1996. - *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes.*- Paris: Gallimard. - 400
- Schnapper, A., 1994. - *Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du 17ème siècle.*- Paris: Flammarion. -
- Semin, D., 2001. - *Le peintre et son modèle déposé.*- Genève: Mamco. -
- Simmel, G., 1999. - Le secret et la société secrète, in Simmel, G., Ed. - *Sociologies : études sur les formes de socialisation.* - Paris: PUF. - 347-405
- Strauss, A., 1978. - A Social World Perspective, in Denzin, N., Ed. - *Studies in Symbolic Interaction, Vol 1.* - Greenwich: JAI Press. - 119-128
- Thévenot, L., 1985. - "Les investissements de forme", *Conventions économiques. Les cahiers du Centre d'Etude de l'Emploi*, PUF,
- Tilly, C. et Tilly, C., 1994. - Capitalist work and labor markets, in Smelser, N. J. et Swedberg, R., Ed. - *Handbook of economic sociology.* - Princeton: Princeton university press. - 283-312
- Trompette, P. et Boissin, O., 2000. - "Entre les vivants et les morts : les pompes funèbres aux portes du marché", *Sociologie du travail*, 42, 3, 483-505
- Troncy, E., 1998. - *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier.*- Dijon: Les presses du réel. -
- Tucker, M., 1984. - *Art after modernism.*- New York: Godine / The new museum for contemporary art. - 460
- Urfalino, P., 1989. - "Mécénat caché et académies invisibles", *Année sociologique*, 39, 81-109
- Urfalino, P. et Vilkas, C., 1995. - *Les fonds régionaux d'art contemporain : la délégation du jugement esthétique.*- Paris: L'Harmattan. - 208
- Verdier, E., 2001. - "Les petits salaires des mondes de l'art", *Artpress. Ecosystème du monde de l'art : pratiques, marché, institutions, mondialisation*, 21, 111-116
- Verger, A., 1987. - "L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 66-67, 105-122
- White, H.C., 1981. - Production market as induced role structures, in Leinhardt, S., Ed. - *Sociological methodology.* - San Francisco: Jossey Bass Publishers. - 1-57
- White, H.C. et White, C., 1991. - *La carrière des peintres au 19ème siècle.*- Paris: Flammarion. -
- Wright, S., 1998. - "Crise, faillite, haine ou enjeu, l'art contemporain entre démesure et indifférence", *Parachute*, 91, 70-71
- Wright, S., 1999. - "Qui a peur de l'art contemporain", *Vie des arts*, 43, 175, 22-25
- Wright, S., 2001. - "Le dés-oeuvrement de l'art", *Mouvements*, 17, 9-14
- Wrigley, R., 1993. - *The origins of french art criticism.*- Oxford: Clarendon Press. - 427

## Méthodologie

Pour éprouver ces hypothèses, nous souhaiterions mettre en œuvre une enquête empirique combinant deux types de méthode.

- **Enquête par entretiens.** Nous rencontrerons des représentants des différents types d'acteurs du monde de l'art contemporain, artistes, galeristes, commissaires, conservateurs, etc., avec lesquels nous réaliserons des entretiens approfondis semi-directifs. Pour chacune des catégories, nous nous attacherons à faire varier les profils (en termes de génération, de sexe, de notoriété, de nationalité, de positionnement au sein des mondes de l'art). Selon que nous rencontrerons des critiques ou d'autres types d'acteurs, nous réaliserons deux types d'entretiens : avec les critiques, nous réaliserons des entretiens biographiques visant à reconstituer la carrière des interviewés et à saisir les transformations du rôle des critiques au cours des quarante dernières années. Avec les autres acteurs, nous concentrerons nos interrogations sur leurs interactions avec les critiques et nous ne chercherons pas systématiquement à reconstituer leur trajectoire individuelle.

Demeure la question, délicate, de la définition de la population des critiques. Nous tâcherons d'éviter les deux écueils que [Moulin, 1997 #141] désignent comme le spontanéisme (fondé sur la seule auto-définition) et le juridisme (fondée sur l'inscription dans des structures institutionnelles). Nous combinerons les deux approches, en retenant un échantillon où l'on distingue des acteurs dont l'identité professionnelle est hors de doute (i.e. assumé par eux et reconnu par les autres acteurs du monde) et un spectre comprenant des acteurs dont l'activité peut être plus épisodique, moins évidente aux yeux des acteurs du monde de l'art, etc..

- **Exploitation d'archives.** La production critique est pour l'essentiel une production écrite : il nous faudra par conséquent exploiter le corpus des écrits critiques sur l'art contemporain en visitant ses différents supports, que l'on peut sommairement classer en quatre types : une presse à gros tirages, souvent soutenue par de grands groupes financiers (*Beaux-Arts*, etc.) ; des revues spécialisées mais de renommée internationale (*Flash Art*, *Artforum*, etc.) ; des revues spécialisées dans un domaine précis et s'adressant à un lectorat restreint (*Purple*, *Trouble*, etc.) ; des revues généralistes couvrant l'ensemble de l'actualité culturelle, de la télévision à la mode en passant par l'art contemporain (*Télérama*, *Les Inrockuptibles*) ; on portera une attention particulière aux magazines de mode où la critique d'art s'est beaucoup développée ces dernières années (*Numéro*, *Citizen K*, *Self Service*...). On ne bornera pas l'enquête aux seuls supports de la presse écrite : on s'attachera à travailler sur les ouvrages critiques ainsi que sur les autres supports du discours critique (audiovisuel, internet, etc.).

Nous croiserons deux types d'approche. La première s'efforcera d'embrasser la production critique dans toute sa diversité et de ne négliger aucun support susceptible d'accueillir un discours sur l'art contemporain. Nous compléterons cette première approche en travaillant plus précisément sur deux revues devant nous permettre d'appréhender de manière beaucoup plus approfondie les évolutions du discours et du statut des critiques d'art au cours des trente dernières années : nous exploiterons de manière systématique la collection d'*Artforum* et d'*Art press*.

Comme nous nous en sommes déjà expliqués plus haut, notre étude s'efforcera de mener une comparaison internationale raisonnée, d'une part, et de montrer l'importance des dynamiques régionales et transnationales qui organisent le travail critique. Aussi proposons-nous de concentrer notre enquête sur trois terrains :

- Paris, qui demeure un pôle dominant en France, notamment pour l'activité des critiques : si des supports peuvent être basés en province, de nombreux critiques écrivent et travaillent à Paris, qui reste un point carrefour pour l'art contemporain en France.

- La région Alpine, partant de Grenoble et Lyon pour aller jusqu'à Genève et dans le Nord de l'Italie, notamment à Turin : comme on l'a vu plus haut, les réseaux critiques se tissent ici en se jouant des frontières et définissent un écosystème à la fois régional et transnational.

- New York, qui demeure un des pôles dominants du monde de l'art contemporain auquel on pourra comparer avec profit les deux terrains précédents qu'il influence sans qu'on puisse réellement les penser dans un rapport d'intégration.