Marges

Revue d'art contemporain

28 | 2019

L'art avec (ou sans) le marché de l'art

Œuvrer en marge du marché de l'art

Operating on the Fringes of the Art Market

Zoé Haller

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/1828>

DOI : 10.4000/marges.1828

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2019

Pagination : 80-96

ISBN : 978-2-84292-996-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Zoé Haller, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Marges* [En ligne], 28 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1828> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1828>

Œuvrer en marge du marché de l'art

/1 Muriel De Vrièse *et al.*,
« Diffusion et valorisation
de l'art contemporain
en région. Une étude des
agglomérations du Havre,
de Lyon, de Montpellier,
Nantes et Rouen », *Culture études*, vol. 1,
n° 1, p. 1.

/2 François Rouet,
« Les galeries d'art
contemporain en France
en 2012 », *Culture études*,
vol. 2, n° 2, 2013, p. 1.

/3 Marie-Christine
Bureau, Roberta Shapiro,
« Et à part ça, vous faites
quoi ? », dans Marie-
Christine Bureau, Marc
Perrenoud et Roberta
Shapiro (sld), *L'Artiste
pluriel. Démultiplier
l'activité pour vivre de
son art*, Villeneuve d'Ascq,
Presses Universitaires
de Septentrion, 2009,
p. 27.

Introduction

Le marché de l'art, avec ses galeries et ses collectionneurs, constitue l'un des principaux filtres de l'accès à la reconnaissance et joue un rôle essentiel dans le devenir d'un artiste dans les multiples sphères de la création contemporaine, marchandes et non marchandes. L'intégration durable au marché de l'art ne concerne cependant qu'une infime partie des diplômés des écoles d'art. Dès lors, de quelles ressources disposent les artistes non intégrés aux réseaux marchands de l'art pour mener à bien leurs projets et exposer leurs œuvres ?

Ce texte, qui s'appuie sur une enquête réalisée dans deux capitales régionales et leurs environs, s'intéressera aux alternatives aux circuits commerciaux dont peuvent bénéficier les artistes qui vivent et travaillent en-dehors de la région parisienne et ce dans un contexte où « la scène de l'art contemporain français est essentiellement perçue comme parisienne/1 » et où « les galeries d'art contemporain jouent un rôle essentiel dans l'émergence et la construction de la notoriété des artistes et, partant, la vitalité de la scène artistique française/2 ». Cette enquête s'est intéressée aux processus d'acquisition des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) et sur les dispositifs publics de soutien aux artistes portés par les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), les régions et les municipalités. Dans ce cadre, des entretiens ont été réalisés avec 42 artistes âgés de 24 à 56 ans. Tous les artistes rencontrés au cours de l'enquête sont passés par une école des Beaux-Arts et appartiennent à la sphère de l'art contemporain. Aucun d'entre eux n'est intégré de manière durable dans les

réseaux marchands de l'art. Ils bénéficient d'un niveau de visibilité faible ou intermédiaire, généralement limité à la scène régionale et tirent leurs revenus d'activités parallèles à leur travail artistique – pratique courante parmi les artistes/**3** – et/ou des aides sociales. De plus, des entretiens ont été réalisés avec dix-neuf professionnels de l'art – directeurs, anciens directeurs et salariés de FRAC et de DRAC, galeristes, responsables ou personnels de centres d'art ou de structures associatives, personnels en charge de la culture dans les municipalités, critiques d'art, commissaires d'expositions, enseignants en école d'art, qui font ou ont fait partie de comités techniques des FRAC (entités qui décident des acquisitions de ces structures) ou bien qui siègent ou ont siégé dans les commissions qui attribuent les aides allouées par les collectivités.

Après avoir étudié les rapports, parfois ambivalents, que les artistes rencontrés au cours de l'enquête entretiennent avec le marché de l'art parisien et le marché local, ce texte aborde les alternatives que représentent les dispositifs de soutien public qui leur sont destinés et la manière dont ils peuvent affecter les conditions de vie des artistes et le maintien sur le long terme de leur pratique. Cette étude s'intéresse finalement aux ressources dont disposent les artistes extérieurs au marché de l'art, liées aux initiatives mises en place par les artistes eux-mêmes.

Des contacts ambivalents avec le marché de l'art

L'inégale répartition géographique des galeries a largement été soulignée ; près de la moitié de celles recensées en France se concentrent en région parisienne et plus précisément dans quelques quartiers de la capitale/**4**. Alors que les galeries « représentent encore la majorité de l'offre sur le marché de l'art/**5** », leur faible nombre dans les deux capitales régionales complique l'accès des artistes aux circuits marchands de l'art. Situées « au point focal du système organisationnel de la valeur de l'art et des réputations des artistes/**6** », les galeries d'art, et plus particulièrement certaines galeries parisiennes/**7**, jouent un rôle structurant au sein de la scène artistique contemporaine et dans le parcours des artistes/**8**. En assurant « la découverte et la promotion d'artistes contemporains/**9** » et en leur permettant d'accroître leur visibilité auprès des professionnels de l'art, voire « d'amorcer une carrière internationale/**10** », elles opèrent un filtrage et limitent l'incertitude caractéristique de la création contemporaine/**11**.

Aussi, après l'obtention de leur diplôme, plusieurs artistes rencontrés au cours de l'enquête ont tenté d'intégrer les réseaux du marché de

/4 François Rouet, *op. cit.*, p. 8.

/5 Bénédicte Martin, *L'Évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain. Le cas des jeunes artistes en voie d'insertion*, thèse de doctorat en Sciences économiques, Université Paris X – Nanterre, 2005, p. 262.

/6 Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 203.

/7 Bénédicte Martin, *op. cit.*, p. 47.

/8 Bernard Rouget, Dominique Sagot-Duvaurox et Sylvie Pflieger, *Le Marché de l'art contemporain en France*, Paris, La Documentation Française, 1991, p. 37.

/9 Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, *Le Marché de l'art contemporain*, Paris, la Découverte, 2016, p. 46.

/10 Raymonde Moulin, *op. cit.*, p. 205.

/11 Alain Quemin, *L'Art contemporain international. Entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon/Artprice, 2002, p. 122.

/12 Nathalie Moureau,
et Dominique Sagot-
Duvauroux, *op. cit.*, p. 27.

/13 *ibid.*

l'art en entrant en contact avec le monde des galeries parisiennes. Certains d'entre eux y sont parvenus, soit parce qu'ils ont été repérés par des galeristes parisiens à l'occasion de salons ou de foires, soit parce que, poussés par des perspectives de réussite professionnelle et empruntant les mêmes chemins que nombre de leurs confrères, ils ont décidé de s'installer à Paris ou dans sa banlieue. Cependant, les séjours dans la capitale de ces artistes n'ont généralement pas excédé quelques mois et leurs contacts avec les sphères parisiennes n'ont débouché sur aucun partenariat à long terme – leurs œuvres n'ayant pas rencontré le succès escompté par les galeristes ou les plasticiens n'ayant pas souhaité poursuivre leurs tentatives d'intégration des circuits marchands de l'art en Île-de-France. Les difficultés à trouver un logement et surtout un espace de travail conforme à leurs besoins et à leurs moyens les ont conduits à quitter la capitale. Si l'attraction de Paris auprès des artistes en quête de reconnaissance reste forte, on observe une diminution de la concentration des artistes en Île-de-France, celle-ci étant passée de 61 % à 41 % entre 1991 et 2011/12. Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux mettent en lien cette évolution avec les conditions de vie difficiles que ces derniers doivent affronter et qui « découragent de nombreux artistes à venir s'installer en Île-de-France, malgré le dynamisme du marché sur Paris/13 ».

Quelques enquêtes entretiennent des contacts avec des galeries parisiennes – participant à des expositions collectives ou figurant dans leur catalogue de vente. Ces liens sont cependant épisodiques et informels et l'investissement de ces galeries dans la promotion de leur travail est trop faible pour constituer une porte d'entrée vers une intégration durable au marché de l'art ou pour garantir aux plasticiens un revenu via la vente de leurs œuvres. Quels rapports entretiennent alors ces artistes éloignés des opportunités et du dynamisme parisien avec le marché de l'art local ? Si l'offre en matière de galerie y est plus limitée, on observe également de très nettes différences entre le marché de l'art tel qu'il s'organise en région parisienne et dans le reste de la France.

À l'occasion d'expositions dans des espaces associatifs ou municipaux, certains artistes ont été contactés par des représentants du marché de l'art local. Au fil de ces rencontres et après quelques années à côtoyer différents acteurs des sphères artistiques, plusieurs enquêtés comme Sarah, 37 ans, ont identifié les attentes des galeristes et les stratégies à adopter pour rencontrer un succès commercial : « il faut avoir un travail qui est assez clair, qui est répété soit dans la série, soit dans la texture, soit dans le sujet. Quelque chose qui soit assez identifiable. Moi j'ai tendance à faire des choses assez disparates mais bon je pense que ça c'est un truc important. Et après

il faut aussi avoir un discours très assuré. Travailler beaucoup et parler beaucoup, faire la promotion : je crois qu'il faut des deux ».

Comme cela a été le cas pour Sarah, il a souvent été demandé aux artistes d'adapter leur pratique pour rendre leurs œuvres plus facilement commercialisables auprès de particuliers, c'est-à-dire réaliser des pièces de taille modeste, déclinables en série et marquées par une identité visuelle forte, répétée d'une œuvre à l'autre et facilement reconnaissable par les acheteurs potentiels. Ainsi, si Sarah ne bénéficie pas de visibilité dans les circuits du marché de l'art de sa ville ou de sa région, ce n'est pas en raison de son incompréhension ou de sa méconnaissance de son fonctionnement mais parce que sa conception de l'art est en porte-à-faux par rapport à celle des marchands de l'art locaux : son désir de maintenir une pratique artistique tournée vers la recherche et l'innovation se heurte aux exigences de galeristes attentifs aux goûts et aux attentes d'une clientèle locale.

En effet, le marché de l'art en région est presque exclusivement constitué « de galeries proposant à une clientèle locale des œuvres d'art en majorité sélectionnées pour la qualité de leur facture et leur portée émotionnelle et décorative/¹⁴ ». Suivant la division établie par Raymonde Moulin, les œuvres présentées dans ces galeries relèvent pour l'essentiel de l'art figuratif traditionnel ; quant aux œuvres des plasticiens rencontrés au cours de l'enquête, elles ont plutôt vocation à intégrer le marché de l'art contemporain, entendu comme une « catégorie d'œuvres, très diversifiée et très instable, fondée sur une esthétique de renouvellement continu/¹⁵ ». Le parcours des enquêtés et leur pratique artistique, conforme à « la convention d'originalité » qui organise l'art contemporain, les situe clairement du côté de ce segment de l'art actuel. Tous sont passés par une école des Beaux-Arts et ont ainsi bénéficié de l'enseignement d'artistes recrutés en raison de leur reconnaissance au sein du monde de l'art contemporain. Si réaliser un cursus artistique et passer par un établissement d'enseignement supérieur ne garantissent pas aux jeunes artistes d'accéder à la reconnaissance artistique, il s'agit néanmoins d'étapes nécessaires parce qu'elles facilitent d'une part l'identification d'un individu comme artiste par les acteurs de monde de l'art auquel ils souhaitent s'intégrer et d'autre part elle permettent l'apprentissage des différentes conventions qui régissent cet univers/¹⁶.

Aller vers une pratique plus proche de l'artisanat et « construite sur une tradition routinière et répétitive/¹⁷ » peut représenter un déclassement, voire une trahison, pour des artistes qui ont été formés, souvent au cours de cursus longs, à une pratique artistique tournée vers la recherche et l'innovation. Cela a notamment été le cas pour

^{/14} Muriel De Vrière et al., *op. cit.*, p. 2.

^{/15} Raymonde Moulin, *op. cit.*, p. 91.

^{/16} Nathalie Moureau, et Dominique Sagot-Duvauroux, « La relation formation/carrières artistiques : le paradoxe des mondes de l'art », *Formation emploi* n° 116, 2011, p. 36.

^{/17} Raymonde Moulin, *op. cit.*, p. 91.

Clément, 34 ans : « Je n'avais pas envie de ce jeu social qui accompagne normalement, à l'époque à laquelle on vit, une activité de plasticien. Bon en tout cas, je n'avais pas envie de faire de concessions et d'être tout mielleux à tous les vernissages et de serrer des pattes. C'est un truc qui ne m'intéressait pas trop alors que théoriquement ça fait partie du cahier des charges. ».

La position de retrait de Clément par rapport au marché de l'art n'est pas seulement liée à sa volonté de rester fidèle à une ligne esthétique mais aussi à son rejet d'un certain nombre de valeurs qu'il associe au marché de l'art. À l'exigence de rentabilité avancée par les galeristes rencontrés au cours de sa carrière, il oppose l'intransigeance de la dimension vocationnelle de son engagement artistique, qui ne saurait frayer avec des intérêts bassement commerciaux.

Ainsi, se soumettre aux exigences des galeristes en adaptant sa pratique au goût d'une clientèle locale et ce dans le but d'en tirer un certain revenu équivaldrait à une double transgression, d'une part à l'égard de « la convention d'originalité », structurante dans le monde de l'art contemporain et d'autre part envers un certain idéal artistique, en partie fondé sur le mythe de l'artiste romantique. Quels débouchés existe-t-il alors pour ces artistes dont les œuvres, parfois difficilement appropriables, s'avèrent peu compatibles avec les circuits marchands traditionnels ? Les institutions publiques semblent aujourd'hui organisées de manière à pouvoir accueillir ces propositions, apportant ainsi de la visibilité et une source de revenus aux artistes dotés d'un faible niveau de reconnaissance et éloignés géographiquement des centres les plus dynamiques de la scène artistique contemporaine.

Les institutions culturelles publiques : une alternative ?

Certaines pratiques paraissent inadaptées aux modalités d'exposition et de vente traditionnellement pratiquées dans les galeries d'art et semblent davantage répondre aux normes en vigueur dans les sphères institutionnelles de l'art/18. L'accès à ces soutiens institutionnels, qui repose sur des appels à candidature et les critères de sélection avancés semblent trancher avec les modalités d'accès aux circuits marchands de l'art qui dépendent largement du niveau d'intégration au sein de réseaux d'interconnaissances. Les aides à la création allouées par la DRAC, les régions ou les municipalités, en général destinées à soutenir la réalisation d'un projet, sont attribuées par des commissions qui évaluent la pertinence, les qualités artistiques, la faisabilité d'un projet mais aussi parfois son lien avec le territoire. Les acquisitions des artothèques ou des FRAC dépendent

des qualités artistiques des œuvres soumises au comité en charge de la sélection mais aussi de critères plus pratiques comme des conditions de conservation et de diffusion de l'œuvre proposée ainsi que de son adéquation avec les axes du fond ou de la collection. La relative transparence des critères d'attribution des aides et d'acquisition des œuvres, parfois explicitement nommés dans les dossiers que les artistes ont à compléter ainsi que le caractère apparemment impersonnel de la sélection, organisée sur le mode du concours, semblent à même de donner une chance aux artistes ne disposant d'aucune reconnaissance et peu au fait du fonctionnement et des normes comportementales en vigueur dans les sphères de l'art contemporain. Plusieurs professionnels de l'art rencontrés au cours de l'enquête et qui siègent ou ont siégé dans les comités d'attribution des aides à destination des artistes ou dans les comités de sélection des œuvres ont clairement marqué leur distance à l'égard du processus de tri opéré par et au sein du marché de l'art, manifestant leur attachement à la dimension de service public que revêt leur action au sein de ces instances de décision.

Selon Nicolas, 58 ans, ancien directeur d'un FRAC, directeur d'un centre culturel : « Nous, on n'est pas dans un système marchand. On n'est pas dans un système de rentabilité. On est dans un système associatif de mission de service public [...]. Une galerie d'art, c'est un système économique, c'est un système de rentabilité, faut bien une survie. Je ne leur en veux pas. [...] Mais un centre d'art ou un FRAC où là on a zéro rentabilité, on ne doit pas être jugé là-dessus. On a toute la liberté possible, donc profitons-en. ».

Nicolas oppose ainsi les modalités de fonctionnement et les logiques à l'œuvre dans les sphères marchandes qu'il considère dominées par une exigence de rentabilité et celles en vigueur dans les milieux institutionnels de l'art, guidés par un idéal de recherche, d'innovation et de désintéressement. Parallèlement à ces critères de sélection qui s'attachent aux qualités plastiques des œuvres, d'autres enquêtés, comme Philippe, 43 ans, critique d'art et enseignant en école d'art, membre du comité technique d'un FRAC, s'intéressent également aux conditions de vie des artistes et donnent une dimension sociale à leur action dans ces comités : « J'ai plutôt proposé à ceux qui n'arrivent vraiment pas à survivre. Mais c'est vraiment pas juste à survivre de leur art, c'est à survivre tout court. C'est très, très dur d'être artiste. Il y a vraiment des artistes qui crèvent la dalle, vraiment qui galèrent, qui continuent à travailler, qui font des boulots de merde. Enfin c'est un tel engagement. Je connais beaucoup d'artistes mais quelqu'un qui marche bien, jamais je lui passerais un coup de fil. De même que, j'aurais plutôt tendance à présenter des artistes qui n'ont

/19 Nathalie Heinich,
« Politique culturelle :
les limites de l'État »,
Le Débat n° 142, 2006,
p. 329.

/20 Raymonde Moulin,
op. cit., p. 93.

/21 Muriel De Vrièse
et al., *op. cit.*, p. 2.

/22 Nathalie Moureau
et Dominique Sagot-
Duvaux, *op. cit.*, p. 27.

/23 Muriel De Vrièse
et al., *op. cit.*, p. 2.

/24 Bénédicte Martin,
op. cit., p. 115.

pas de galerie. Les artistes qui n'ont pas de galerie, c'est moins de visibilité. C'est plus dur d'en vivre. ».

La pratique de ces professionnels de l'art qui consiste à aller voir du côté des artistes non intégrés au marché de l'art peut s'apparenter à ce que Nathalie Heinich a qualifié de « politique compensatoire/**19** ». Leurs choix, qui visent notamment à corriger « les sanctions du marché/**20** » et qui se construisent souvent à rebours des goûts majoritaires, s'inscrivent dans la continuité des politiques publiques de soutien à l'égard des propositions les plus novatrices et dans le prolongement des politiques de décentralisation. Le développement de ces circuits de visibilité artistique, portés par des institutions locales, représente une alternative pour les artistes qui vivent et travaillent loin de Paris.

Après un passage dans une capitale européenne, Ulysse, 32 ans, a ainsi décidé de revenir s'installer dans la ville où il a fait ses études parce que, pour reprendre ses mots, « il y avait une place à prendre ici ». Si les artistes installés en région ne jouissent pas de toutes les opportunités associées au dynamisme parisien, ils bénéficient d'une concurrence moins virulente qu'à Paris ou d'autres grandes villes européennes et profitent des contacts établis pendant leurs études. Les écoles des Beaux-Arts entretiennent des liens forts avec les institutions locales, notamment via l'influence de certains enseignants et favorisent l'intégration dans les sphères locales de l'art contemporain/**21**.

Pour Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaux, « le développement hors Paris d'une économie territoriale/**22** », constitue une autre explication aux réticences de nombre d'artistes à venir s'installer en Île-de-France. En effet, « les agglomérations régionales sont des lieux où se valorise et se diffuse une part de l'art aujourd'hui dans sa diversité/**23** » et, selon Bénédicte Martin, il est désormais possible pour de nombreux artistes de vivre grâce aux aides allouées par l'État sous forme de bourses, d'allocations, de résidences, d'achats d'œuvres ou de commandes publiques/**24**.

Il y a donc, en marge du marché traditionnel, une autre économie de l'art, régie par des logiques, des processus d'évaluation et des conditions d'entrée différentes. Cependant, si l'accès aux aides allouées par les villes ou les régions est lié à l'évaluation d'un dossier selon des critères précis et si l'œuvre ou le projet occupent une place centrale dans le processus de prise de décision, d'autres critères, comme on l'a vu avec les artistes à l'économie précaire, peuvent entrer en ligne de compte et notamment le degré d'intégration des artistes dans des circuits de visibilité artistique et les réseaux d'interconnaissance des professionnels de l'art présents dans ces commissions.

Selon Lara, 57 ans, enseignante et critique d'art, membre d'une commission d'attribution des aides à la création de la DRAC : « Il faut que les artistes soient identifiés, c'est-à-dire qu'il faut que le nom résonne. C'est un peu triste mais si l'artiste n'a pas déjà exposé dans des lieux un peu identifiés aussi, si c'est quelqu'un qui débouche de nulle part, il va avoir du mal à passer le cap. ».

Pour Gaëtan, 41 ans, artiste, membre d'une commission d'attribution des aides à la création de la DRAC : « Il y a tous les enjeux de la visibilité dans le milieu de l'art, qui passent par des centres d'art ou des associations ou l'artothèque. Il y a des réseaux. C'est-à-dire qu'un artiste qui est connu par tous les gens de la commission a plus de chances d'avoir une aide qu'un artiste que personne ne connaît. C'est-à-dire qu'il y a la question de l'intégration dans un certain type de réseau mais qui est un peu arbitraire. ».

Suivant cette même logique, un membre d'un comité d'acquisition d'un FRAC a déclaré au cours d'un entretien : « si personne dans le comité n'a jamais entendu parler d'un artiste, c'est qu'il y a un problème ». Les membres des instances de décisions, experts de l'art contemporain, s'appuient sur leur connaissance commune de la hiérarchie implicite qui organise la scène artistique locale et la place qu'y occupent les artistes pour évaluer, en même temps que la qualité des projets, la légitimité des demandes qui leur sont faites. Il semble attendu, dans la constitution d'une collection publique, que soient pris en compte des critères à même de réduire l'incertitude entourant la production d'un artiste. Cette exigence de reconnaissance peut alors être mise en rapport avec la soumission de l'art contemporain « au règne de l'incertitude, surtout durant les premières années qui suivent la production des œuvres et au début de la carrière des artistes/25 ».

Il semble se rejouer ici, à une échelle locale, le phénomène de labellisation décrit par Raymonde Moulin et Alain Quemin/26. Il est cependant étonnant de retrouver cette même exigence dans les processus d'attribution des aides à la création, alors qu'elles n'engagent pas les mêmes enjeux de patrimonialisation. Comme l'a souligné une enquêtée, membre d'une commission d'attribution d'aide de la DRAC : « c'est une aide matérielle mais c'est aussi une reconnaissance, une validation. Ça permet d'entrer dans le système ». En effet, l'obtention d'une aide à la création de la DRAC ou, plus encore, l'achat d'une œuvre par un FRAC, constituent des signes forts, attestant de la qualité d'un travail artistique aux yeux des professionnels de l'art et peut avoir un effet accélérateur sur la carrière de son auteur/27.

Les dispositifs publics de soutien à la création et de diffusion des œuvres, présents sur l'ensemble du territoire français, sont présentés comme une alternative aux circuits commerciaux de l'art, à même

/25 Alain Quemin, *op. cit.*, p. 122.

/26 Raymonde Moulin et Alain Quemin, « L'expertise artistique », dans Francis Aubert et Jean-Pierre Sylvestre (sld), *Confiance et rationalité*, Paris, INRA Éditions, 2001, p. 193.

/27 Bénédicte Martin, *op. cit.*, p. 262.

d'accroître la visibilité des artistes et de leurs œuvres, de leur garantir des moyens de production et de diffusion de leurs créations ainsi qu'une source de revenus. On peut cependant se questionner quant aux conséquences de ces dispositifs sur les conditions de vie et de travail des artistes et sur leurs possibilités de maintenir une pratique artistique sur le long terme.

Les dispositifs publics de soutien à la création : quels liens avec la précarité des artistes ?

Nombre d'artistes rencontrés au cours de l'étude bénéficie d'une reconnaissance institutionnelle à une échelle régionale, voire nationale, obtenant régulièrement des bourses, des commandes publiques, des expositions et doivent dans le même temps composer avec une grande précarité financière. Si ces dispositifs de soutiens peuvent jouer un rôle important dans le maintien d'un artiste dans une carrière artistique, ils ne constituent pas cependant une source de revenus pérenne. Ainsi, il est rare que les artistes soient rémunérés pour les expositions réalisées dans des centres d'art ou dans des espaces d'expositions municipaux et ce en dépit de l'engagement temporel et parfois financier que cela représente. L'achat d'une œuvre peut permettre à un artiste de bénéficier d'un revenu conséquent, il n'en va pas de même avec les bourses ou aides à la création. Il arrive que la somme remise soit détournée par certains pour assurer leurs besoins quotidiens, mais elle est normalement destinée à réaliser un projet précis et ne constitue pas une allocation ou un salaire. Des factures peuvent être demandées aux artistes afin qu'ils justifient la manière dont ils ont dépensé l'aide perçue. Ces aides sont conçues comme un soutien ponctuel aux artistes. Ainsi les artistes ayant obtenu une aide à la création de la DRAC doivent attendre trois ans avant de pouvoir candidater à nouveau. Ces formes de soutien supposent donc que les artistes disposent d'une autre source de revenu, provenant par exemple de la vente des œuvres réalisées grâce à ces aides à la création – ce qui ne concerne pas ou peu une large frange de la population des artistes – ou, le plus souvent, associée à l'exercice d'un emploi alimentaire. La rigueur des calendriers des dispositifs de soutien, comme les résidences, les appels à projets artistiques, les commandes ou les appels à candidature pour des projets d'exposition sont pourtant peu compatibles avec l'exercice d'un emploi stable et à temps plein.

Selon les mots d'Yvan, 38 ans, artiste : « Imagine, je prends un travail à côté, demain la métropole m'appelle et elle me dit : bon, monsieur, votre intervention, on a trouvé ça top, en fait c'est super. Est-ce qu'il

vous serait possible de faire une œuvre devant la place de la mairie? Je démissionne de mon travail pour pouvoir travailler pour eux? Non. Parce qu'à un moment, on te passe une commande, moi l'autre œuvre, la commande ça a été six mois. Je n'avais pas plus. [...] si j'ai une commande qui est limitée dans le temps, si j'ai un travail à côté, ça va être compliqué pour la remplir. [...] Ce travail-là, c'est un travail de plein temps. ».

Pour Nadine, 32 ans, artiste : « Chaque année, je me dis qu'il faut que je trouve un boulot fixe parce que j'en peux plus de cette situation précaire. [...] Je ne sais même pas si j'ai déjà eu un truc fixe. Tu vois, une fois par semaine, même ça, ça m'angoisse. Là tu vois, l'année dernière, en février, je suis partie en résidence. Je n'ai pas envie de refuser des plans comme ça parce que je bosse le mercredi dans une école. En fait, j'ai peur d'être bloquée. [...] Je n'ai pas de patron, pas de cadre. [...] C'est pour ça que je dis, tu as l'impression d'être libre mais en fait tu te contrains toujours. [...] Je suis un peu soumise à l'attente qu'on m'appelle. ».

La nécessité de se rendre visible des professionnels de l'art en multipliant notamment les candidatures aux bourses et résidences – si ce n'est pour être retenu, du moins pour se faire connaître et peut-être repérer par un des membres des commissions – exige des artistes de se tenir en permanence sur le qui-vive. Il s'agit surtout de ne pas manquer la bonne occasion, en d'autres termes l'étincelle en mesure d'activer l'heureux enchaînement d'événements devant les mener à la notoriété. Si ces dispositifs améliorent pour un temps les conditions de vie et de création des candidats retenus, cette exigence de constante disponibilité, liée à un mode d'organisation autour de projets, place les artistes dans une situation de précarité professionnelle et financière. Comme dans le milieu du spectacle vivant, ce mode de fonctionnement « [transforme] en quasi-normes la fragmentation de l'activité en emplois de courtes durées et celle des carrières en engagements discontinus/28 ». Cependant, contrairement au secteur du spectacle vivant et son système de l'intermittence – « socle de l'acceptabilité de ce système générateur d'incertitude et d'inégalités inhabituellement élevées/29 » –, les plasticiens ne bénéficient d'aucune assurance chômage spécifique. Certains artistes, confrontés à des conditions de vie très précaires posent un regard critique sur le fonctionnement des dispositifs de soutien.

Pour Ulysse, 32 ans, artiste : « Ça permet de survivre, ces dispositifs et le fait que les tutelles sachent que ça implique une survie, c'est déjà un peu à la fois contradictoire et contestable, continuer à le faire comme ça, continuer à le proposer ou alors ils se rendent pas forcément vraiment compte, parce qu'on le dit peut être pas assez. [...] On

/28 Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/ Seuil, 2009, p. 484.

/29 *ibid.*, p. 497.

n'en parle pas assez et il y a un cercle vicieux qui s'installe avec le fait de ne pas en parler, d'accepter les missions qu'on nous donne, de savoir que c'est précaire et de le faire quand même. ».

La mise en place de nouveaux dispositifs publics et une redéfinition de l'action culturelle qui ont permis l'élargissement du marché de l'emploi réservé aux artistes ne suffisent pas à endiguer cette précarité. En outre, la charge de travail que représente le montage des dossiers de candidatures et le caractère souvent chronophage des emplois de l'action culturelle, dont les pouvoirs publics ont parfois conscience, ne sont pas toujours bien vécus par les artistes.

Selon Wanda, 43 ans, directrice adjointe en charge de la culture dans une municipalité : « Et il faut répondre à plein de critères pour finalement obtenir 1 500 euros et il faut sauver le monde. Il faut créer, créer et il faut tout le temps faire des actions à destination des publics et puis si possible à destination des pauvres, des hospitalisés, des prisonniers. Je caricature mais nous aussi on porte ce discours. On est les premiers à dire : il faut que vous soyez impliqués sur le territoire. [...] Oui, donc la vie d'artiste, c'est tout le temps répondre à des appels à projet, justifier, faire des actions auprès des publics qui leur prend un temps fou et ils ne récupèrent rien financièrement. Ils ne créent pas pendant ce temps. ».

À côté de la lourdeur que représente l'engagement dans les dispositifs d'action culturelle, le glissement identitaire de l'artiste, qui n'est plus considéré comme un créateur mais davantage comme un animateur ou un médiateur, peut être jugé dégradant par les artistes. Ces emplois constituent cependant une source de revenus que leur précarité leur interdit souvent de boudier, les empêchant, pour reprendre les mots d'un enquêté, « d'arrêter de faire tous les guignols pour bouffer trois bouts de pain ». Le sentiment, couramment partagé, que les structures qui les accueillent profitent de leur détresse financière et de la fragilité de leur statut peut être amplifié par les multiples difficultés administratives et matérielles rencontrées dans le cadre de ces emplois (retard de paiement, financement de matériel, refus d'aménagement horaire). Ces difficultés les amènent parfois à entrer dans des conflits hautement chronophages avec leurs employeurs.

En outre, ces différents dispositifs de soutien ne sont pas conçus pour soutenir *ad vitam* un artiste dont la pratique n'a été légitimée ni par une reconnaissance institutionnelle de grande échelle ni par un succès marchand. Ils sont davantage pensés pour permettre à un artiste d'intégrer de manière durable les circuits de visibilité artistique et d'obtenir une reconnaissance marchande qui lui apportera une source de revenus ou bien ils peuvent constituer une aide

ponctuelle, le plus souvent pour la réalisation d'un projet ambiteux, pour un artiste déjà établi et bien avancé dans sa carrière. Une limite d'âge peut être explicitement fixée, passée laquelle il n'est plus possible de candidater à un certain nombre de dispositifs (résidences ou appels à projets réservés aux « jeunes artistes »). Ce n'est cependant pas le cas pour l'ensemble des aides et notamment celles dispensées par la DRAC, si bien que certains artistes envisagent ces aides comme un pilier sur lequel il leur est possible de s'appuyer sur le long terme. Par exemple, Louise, artiste âgée de 47 ans, a construit l'ensemble de sa carrière grâce à une bonne intégration au sein des institutions culturelles locales. Malgré quelques contacts avec des galeries d'art, elle n'est jamais parvenue à intégrer le marché de l'art et ne tire aucun revenu direct de sa pratique artistique. C'est le poste d'enseignante à temps partiel qu'elle occupe dans une école d'art qui lui permet de vivre. Louise bénéficie d'une certaine notoriété régionale et même nationale : elle est régulièrement invitée à exposer dans la région et, de manière occasionnelle, dans d'autres centres d'art en France. Les différentes aides qu'elle obtenait régulièrement de la ville, de la région ou de la DRAC jouaient une place centrale dans la production de ses œuvres. Si aujourd'hui elle bénéficie encore régulièrement d'invitations à exposer, elle n'est plus en mesure d'y répondre positivement : voici quelques années que ses demandes de soutien financier se soldent par des refus. Alors qu'elle ne parvient pas à trouver d'autres sources de financement, le fragile équilibre qu'elle a mis en place au fil des années est aujourd'hui mis à mal ; sa dynamique de création et son intégration dans les circuits de visibilité régionaux et nationaux s'en trouvent affectées.

Selon Delphine, 34 ans, chargée du développement culturel au sein d'une municipalité : « Notre objectif, c'est d'accompagner les très jeunes et de les aider à se développer, d'être puissants au début d'un parcours d'artiste et de les accompagner sur la durée, jusqu'à ce qu'ils puissent voler de leurs propres ailes. Nous on tente, on parie, on essaye et si dans trois ans, ça n'a pas marché ou si ça a marché, c'est formidable. Si ça n'a pas marché, on ne l'aidera plus mais on aura tenté qu'il émerge. [...] Il est vrai que si on a 45 ans, qu'on a eu son diplôme de l'école il y a vingt ans et qu'il s'est passé pas ou peu de choses, on n'est plus émergeant. On essaie pendant trois, quatre, cinq ans, même jusqu'à dix et puis après c'est que ça n'a pas fonctionné ou qu'on se satisfait de ce niveau de développement. ».

L'âge joue un rôle déterminant dans l'accès aux aides publiques – celles-ci étant avant tout destinées aux jeunes artistes, généralement âgés de moins de quarante ans/³⁰. Cette limite d'âge met les artistes comme Louise dans une situation d'autant plus difficile que ces aides

/30 Séverine Marguin, « Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain », dans Diane-Gabrielle Tremblay et Marco Alberio (sld), *SociologieS*, Dossier « Temps professionnels, temps prescrits, temporalités sociales », novembre 2013, [<http://journals.openedition.org/sociologies/4466>], consulté le 5 juin 2015.

/31 Alain Queminn, *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 194.

/32 Bénédicte Martin, *op. cit.*, p. 271; Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux, *op. cit.*, p. 61; Raymonde Moulin, *op. cit.*, p. 197.

/33 Muriel De Vrièse et al., *op. cit.*, p. 8.

/34 Raymonde Moulin, *op. cit.*, p. 349.

se tarissent à un moment de leur vie et à une étape de leur carrière où l'intégration des réseaux commerciaux de l'art et par conséquent l'accès à une stabilité financière directement liée à l'activité artistique ne sont plus envisageables. En effet, on retrouve les mêmes barrières temporelles et la même dimension structurante du critère de l'âge dans le marché de l'art/31. L'adéquation attendue entre âge et niveau de reconnaissance rend peu plausible un succès marchand alors que le succès régional est davantage associé au début d'un parcours artistique.

Au cours des dernières décennies, plusieurs recherches ont mis au jour l'action conjointe du marché de l'art et des institutions culturelles dans la construction de la valeur d'une œuvre et de la notoriété d'un artiste/32. L'acquisition d'une œuvre par un fonds ou une collection publique, le fait de bénéficier d'une exposition dans un FRAC ou un centre d'art constituent autant de marques de reconnaissance émises par les acteurs institutionnels, identifiables par les professionnels de l'art et permettant d'accroître la visibilité et la légitimité d'un artiste sur le marché de l'art. Cependant dans les capitales régionales où se sont déroulées les enquêtes, nous avons observé une certaine imperméabilité entre les réseaux marchands de l'art d'une part et les réseaux associatifs et institutionnels d'autre part. En effet, « les situations régionales se distinguent de ce que l'on peut observer sur le plan national et international où réseaux marchands et institutionnels s'imbriquent davantage/33 ». Comme on l'a vu précédemment, en raison de leur implication dans différents segments de l'art actuel, les sphères institutionnelles et marchandes entretiennent peu de liens au niveau local. Or le passage des réseaux institutionnels régionaux aux réseaux du marché de l'art contemporain international peut être compliqué pour les artistes, quand bien même les mêmes tendances de l'art actuel y sont représentées.

Selon le propos des enquêtes, l'obtention des aides publiques locales nécessite un ancrage fort dans « certains réseaux ». Les aides destinées aux artistes fonctionnent souvent par cumul – « la subvention appelle la subvention/34 » – l'attribution d'une aide régionale appelle une commande qui elle-même facilite l'obtention d'un emploi dans l'action culturelle, etc. L'ancrage local que ce système implique multiplie les risques d'enfermement sur le territoire et peut compromettre l'accès à d'autres réseaux et notamment au marché de l'art : « [...] un étiquetage institutionnel régional [...] tend à marquer le curriculum vitae des artistes. [...] Le capital social accumulé et l'expérience antérieure de l'artiste s'avèrent dans ce cas précis un obstacle à la poursuite de carrière, puisqu'ils créent un effet d'enfermement, empêchant l'artiste d'accéder à d'autres réseaux plus commerciaux.

Souvent décrit comme un atout sur le marché du travail, il apparaît paradoxalement ici comme un frein au développement de la carrière artistique/**35** ».

Il se dessine ici deux logiques difficilement compatibles, celle des formes les plus courantes de soutien à la création attribuées par la région, la DRAC ou les municipalités conditionnées à l'ancrage territorial fort de l'artiste et celle de l'art contemporain international et notamment celle du marché de l'art selon laquelle « la distance géographique a supplanté l'éloignement temporel comme mode de validation des artistes et de leurs œuvres. Dès lors, il n'est pas étonnant que la forme suprême de validation soit celle qui est produite par la reconnaissance la plus large géographiquement/**36** ». On touche ici le paradoxe du système de soutien à la création : tout en fournissant aux plasticiens, pour une période donnée, les moyens de continuer une activité artistique, il complexifie parfois – tout en les encourageant – l'intégration aux réseaux du marché de l'art et le développement d'une activité professionnelle parallèle à même de pallier le caractère à la fois irrégulier et limité dans le temps de ces aides. Alors que l'accès aux dispositifs publics de soutien à la création contemporaine et les ressources qui leur sont associées sont limitées, quelles possibilités existe-t-il pour les artistes en-dehors des sphères marchandes et institutionnelles de l'art ?

/35 Nathalie Moureau, et Benoit Zenou, « Le capital social, l'art contemporain et les carrières », *Sociologie de l'Art*, Opus 25 et 26, 2016, p. 127.

/36 Alain Quemin, *op. cit.*, p. 149.

/37 Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 248.

Quelles alternatives aux réseaux institutionnels et marchands de l'art ?

En cas d'absence de relais au sein des sphères marchandes et institutionnelles de l'art, les ressources propres des artistes et les multiples formes d'entraide mises en place jouent un rôle décisif dans le maintien d'une activité artistique. Parmi les types de coopérations davantage formalisés, le plus courant est le collectif d'artistes. Le collectif, espace de socialisation et de mise en commun des moyens de production et de diffusion des œuvres ainsi que des savoirs sur le fonctionnement du monde de l'art contemporain, peut jouer un rôle important dans le parcours d'un artiste. Si Pierre-Michel Menger associe l'acquisition de compétences telles que « la gestion de l'estime de soi, la capacité de résilience face à l'échec, le sens relationnel, la compétence de négociation dans les relations d'emploi, l'aptitude à se procurer les informations nécessaires à l'insertion dans les réseaux, la découverte de la gamme des idiosyncrasies comportementales qui font partie de la culture professionnelle des mondes de l'art, l'aptitude à s'ajuster sans délai à des équipes, dans des projets/**37** » à la période de formation, la plupart des enquêtés ont pointé les manques des enseignements

/38 Françoise Liot,
« Collectifs d'artistes
et action publique »,
dans Marie-Christine
Bureau, Marc Perrenoud
et Roberta Shapiro (sld),
op. cit., p. 55.

/39 Jérôme Glicenstein,
*L'invention du curateur:
mutations dans l'art
contemporain*, Paris, PUF,
2015, p. 201.

qui leur ont été dispensés concernant ces dimensions plus informelles mais néanmoins essentielles de l'apprentissage artistique. Ainsi le collectif peut être le lieu d'apprentissage des compétences nécessaires au passage des différentes épreuves qui constituent les parcours de reconnaissance artistique/38. En outre, l'appartenance à un collectif dynamique qui mène un ensemble d'actions à l'échelle d'une ville ou d'une région peut renforcer l'ancrage et la visibilité d'un artiste sur un territoire. En effet, si les liens des collectifs étudiés avec le marché de l'art sont en général ténus ou, le plus souvent, inexistant, ils entretiennent en revanche des relations étroites avec les institutions culturelles locales. Il s'agit de plus d'un mode de fonctionnement encouragé par les collectivités publiques. Selon Wanda, 43 ans, directrice adjointe en charge de la culture dans une municipalité : « Pour nous c'est la facilité. Un collectif, c'est un interlocuteur. C'est une association structurée. C'est une multitude d'idées qui se réunissent. [...] Au-delà d'une mutualisation de moyens, c'est une mutualisation de savoirs. On est plutôt à le favoriser. [...] C'est même une commande politique de faire en sorte de favoriser au maximum les collectifs [...]. C'est un peu l'avenir, la tendance. ».

Si du point de vue des représentants des municipalités, le regroupement des artistes en collectifs est essentiellement perçu de manière positive, le point de vue des artistes est nettement différent. Pour Charles, 32 ans, directeur artistique d'un collectif : « Donc c'est très bénéfique parce qu'on construit des projets qui sont très ambitieux, qui sont très généreux, qui sont très chouettes mais, ce boulot-là, c'est celui des politiques culturelles normalement. C'est un boulot que je fais pour lequel je ne suis pas du tout payé mais qui sert et qui est utilisé par les politiques culturelles d'ici. Évidemment, on est subventionné pour ce qu'on fait ; je crois qu'on ne se rend pas toujours compte que ça implique un boulot beaucoup plus large, beaucoup plus chronophage en termes d'administration, d'organisation parce que là, on fédère ensemble plein d'artistes qui tout seuls auraient été un calvaire à gérer pour la direction de la culture. Donc on fait passerelle et c'est chouette mais ça implique un temps de travail qui n'est pas rémunéré. Mais si on ne le faisait pas, tout ça n'existerait pas. On est un peu pris au piège. La précarité, elle est en tant qu'artiste solo mais elle est aussi dans les structures et les associations culturelles. ».

Charles a la très nette impression que le collectif et l'implication souvent bénévole de ses membres permettent aux collectivités territoriales de se décharger d'une partie de leurs responsabilités. Les collectifs, qui fonctionnent comme « complément des institutions/39 », apparaissent pleinement intégrés à la scène artistique

locale. Ils participent au fonctionnement institutionnel de l'art au point de constituer un élément essentiel à la fois dans le maillage artistique des territoires et dans le déroulé des carrières artistiques. En animant des espaces alternatifs – ateliers, laboratoires ou espaces d'exposition – qui ont pu acquérir une certaine visibilité dans le paysage artistique local, les collectifs participent au dynamisme culturel d'un territoire. Ils peuvent de plus jouer un rôle important dans les premières étapes d'un parcours artistique en permettant la production et la diffusion d'œuvres réalisées par des artistes bénéficiant d'une notoriété trop faible pour intégrer des réseaux de visibilité plus établis/40.

Parallèlement à ces formes organisées, les ressources amicales et familiales des artistes peuvent aussi être mobilisées dans des cadres moins formels. Si elles relèvent parfois du « dépannage » et peuvent être appelées pour répondre à l'urgence d'une situation, elles peuvent être intégrées au système de production et de diffusion des œuvres d'un artiste. Ainsi, les ventes d'œuvres réalisés dans un cercle amical élargi, lié aux relations tissées au moment du passage en école d'art ou dans les années qui ont suivi, peuvent être envisagés par les artistes comme autant de gestes de solidarité. Si les sommes en jeu sont généralement modiques et si les paiements peuvent s'échelonner sur plusieurs mois, les enquêtés ont insisté sur l'importance que revêtent ces ventes dans leur parcours et le rôle essentiel qu'elles occupent dans la construction ou le maintien d'une identité professionnelle d'artiste. En effet, elles témoignent de la reconnaissance par les pairs de la valeur artistique d'une production et attestent de l'appartenance d'un individu à une communauté d'artistes. D'autres formes d'entraide, reposant sur des échanges, des dons ou une mise en commun de connaissances, de savoir-faire, de matériels ou d'espaces peuvent être mises en place. Il s'agit pour ces artistes de se soutenir mutuellement pour la production et la diffusion de leurs œuvres. Ces initiatives prennent parfois des formes originales. Par exemple, un artiste rencontré au cours de l'enquête, alors âgé de trente ans, organise régulièrement des dîners – sur le modèle des soirées caritatives – destinés à soutenir le projet d'un artiste. La somme en jeu est peu élevée (généralement autour de trois cents euros). Ces dîners sont avant tout l'occasion pour cet artiste de faire bénéficier ses amis, qui ne disposent pas du même degré de reconnaissance, du réseau d'artistes plus ou moins renommés et de professionnels de l'art qu'il a construit au niveau régional depuis sa sortie de l'école des Beaux-Arts. Si ces dîners où sont conviés des représentants des institutions locales de l'art (directeur ou employés du FRAC, enseignants à l'école des Beaux-Arts, représentants de la DRAC) sont notamment

pensés pour permettre une intégration des artistes dans les réseaux plus institutionnels de l'art, ils visent aussi un public plus large. Des particuliers, des collectionneurs, des marchands d'art locaux que l'organisateur a rencontrés à l'occasion d'un stage ou dans le cadre d'emplois alimentaires sont également invités à découvrir et à participer au financement de projets pensés par des artistes de la région. À l'initiative d'un artiste, il se construit ici un espace de dialogue entre des sphères différentes de l'art actuel.

Conclusion

Les dispositifs publics d'aide à la création, qui passent par l'allocation de bourses ou par l'achat d'œuvres, offrent aux artistes extérieurs au marché de l'art la possibilité de mettre en place une pratique de création et de diffuser leurs œuvres. Cependant l'importance de l'ancrage local des artistes dans l'attribution de ces aides et la nécessaire appartenance à des réseaux d'interconnaissances des membres des comités d'acquisition des œuvres ou d'attribution des aides risquent de pénaliser la carrière des artistes. En raison des différentes logiques géographiques en vigueur dans le monde de l'art et des barrières temporelles normatives qui structurent le déroulé des carrières, un succès institutionnel local ne constitue pas toujours une passerelle efficace vers une reconnaissance plus vaste et vers les niveaux supérieurs de notoriété. Du fait de la coupure entre les sphères marchandes et institutionnelles de l'art au niveau local et de l'enfermement des artistes dans les circuits institutionnels de l'art dans un territoire donné, les dispositifs publics de soutien aux artistes, pensés comme une alternative mais aussi comme un préalable à un succès marchand, ne peuvent jouer pleinement le rôle de « tremplin » qui leur a été attribué. L'appartenance à un groupement d'artistes, selon une forme plus ou moins institutionnalisée, peut alors s'avérer déterminante dans le maintien d'une activité artistique et le déroulé de la carrière des plasticiens. Elle permet le maintien d'une dynamique de recherche, de création et d'exposition de son travail, qui se joue le plus souvent en marge des circuits plus traditionnels et plus visibles des institutions culturelles et du marché de l'art.

Zoé Haller