

Le point sur les contenus de la première session des RIAP

Chloé Langeard

*Ater en sociologie, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Chercheuse associée au LAPSAC, Université Victor Segalen Bordeaux 2*

La première session des RIAP a été l'occasion pour l'ensemble des acteurs du secteur de s'exprimer sur les expériences constitutives de leurs trajectoires professionnelles. A cet égard, trois grandes thématiques peuvent être dégagées : le statut socio-professionnel et la professionnalisation de l'artiste, la diffusion, l'évaluation et la sélection de ses œuvres et enfin l'organisation collective du secteur. Dans le cadre de cette restitution, il ne s'agira pas de synthétiser de manière exhaustive la richesse des propos tenus mais de restituer les lignes de force et réflexions à venir que cette première session soulève.

Statut socio-professionnel et professionnalisation des artistes plasticiens : de quoi parle-t-on ?

L'artiste incarne depuis la fin du 19^{ème} siècle, l'expression moderne du marché. En effet, c'est à cette époque que les tenants de « l'art pour l'art » opèrent un double retournement des valeurs en se positionnant contre l'« art utile » et l'« art bourgeois »¹. Cette rupture contre l'emprise académique, symbolisant l'autonomisation du champ artistique², laisse place à l'image d'un artiste indépendant. Progressivement, la place de l'artiste s'est laïcisée et le modèle de l'Académie s'est vu déchoir au profit du système de marché. L'individualisation qui en découle participe de la définition romantique de l'artiste et de sa « montée en singularité » pour reprendre l'expression de N. Heinich³. La création devient une expérience intime sur laquelle la société ne doit avoir aucune prise. L'artiste se distingue ainsi progressivement de l'artisan, être artiste ne consistant plus simplement à maîtriser une technique et des compétences prédéfinies, mais davantage en un mode de vie, une quête de soi⁴ dans laquelle la subjectivité doit pouvoir s'exprimer pleinement. Le travail artistique est appréhendé comme réfraction personnelle sur sa propre vie. De là, l'activité artistique est envisagée sous le mode d'une trajectoire esthétique singulière témoignant du non conformisme et de la marginalité dont est porteur l'artiste. C'est ainsi que le « génie » artistique et l'« engagement moral »⁵, soit l'engagement authentique de soi, impliquent un désintéressement et une certaine précarité que l'on associe volontiers à la situation des artistes. La « bohème » est l'incarnation même de ce mode de vie désintéressé.

¹ BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, chapitre 1.

² *Ibid.*

³ HEINICH N., *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

⁴ La théorie de l'identité narrative développe à ce sujet une idée principale : c'est l'histoire de sa vie qui montre ce qu'on est. MACINTYRE A., *After Virtue. A Study in Moral Theory*, London, Duckworth, 1987, chapitre 15, p. 206.

⁵ LANGEARD C., « Quelle expérience de travail pour quelle identité professionnelle ? Le cas des salariés intermittents du spectacle », in Causer J.-Y., Durand J.-P. et Gasparini W. (coord.), *Identités et identifications au travail. Catégories d'analyse, enquêtes et controverses*, Éditions Octarès, Collection « Le travail en débats », chapitre 3 (à paraître en 2009).

Mais si ces images perdurent dans les représentations sociales, c'est bien parce qu'elles font partie intégrante de l'histoire de cette « profession subjective »⁶. Reste qu'à l'heure actuelle, elles posent question. En effet, le statut d'artiste devient plus flou à mesure que l'activité artistique est envisagée comme une activité vocationnelle, le don de soi et l'authenticité en étant les clés de voûte. Or cette vision de l'artiste « romantique » ou « maudit » n'est pas sans conséquence dans l'état actuel du marché de l'art. Les valeurs associées à l'autonomie de l'artiste se retournent, à en croire le contenu des débats, contre son désir de professionnalisation et d'obtention d'un réel statut professionnel face à une précarité inhérente à sa carrière. Encore faudrait-il, pour pouvoir parler de statut professionnel, pouvoir ou vouloir définir ce qu'est un artiste car comme le souligne à juste titre un des participants, « *le problème de la définition de l'Unesco est qu'elle n'est pas claire* ». Et pour cause, rappelons que l'Unesco entend par « artiste », « toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque ». Cette reconnaissance du droit de l'artiste à l'autodéfinition est donc inscrite explicitement. Mais le flou qui entoure cette catégorie, si elle laisse la capacité à tout un chacun de se revendiquer comme tel, n'est pas sans faire question. Dès lors que l'on s'attelle à définir ce qu'est un artiste selon une batterie de critères, l'argument de la liberté vient contrecarrer cette délimitation du périmètre. Au rang d'idéologie, elle devient l'argument imparable de l'ensemble des acteurs du secteur et empêche de s'interroger sur les conditions de reconnaissance des artistes qui échapperaient aux catégories ordinaires du travail et de l'emploi.

Faire de sa vocation un métier

Cette première session des RIAP a eu le mérite d'exposer clairement le problème de la situation de l'artiste, de sa place dans la société, de son rôle et de ses conditions d'existence.

Quand l'affiliation vaut brevet de professionnalité

Le caractère professionnel de l'activité artistique en France sur l'exploitation du travail de l'artiste, soit à l'occasion de la vente d'une œuvre ou dès lors qu'il perçoit un revenu provenant de l'exploitation de son travail de création. Cependant, compte tenu du caractère exceptionnel ou occasionnel que peut revêtir cette exploitation par nature discontinue, celle-ci ne peut à elle seule constituer l'élément de preuve permettant de caractériser l'existence d'une activité professionnelle. Tout se passe en effet comme si, de la même manière que dans le secteur des spectacles (spectacle vivant, cinéma et audiovisuel) où, plus que la fréquence des engagements et l'intensité des relations professionnelles, c'est davantage l'accès au régime d'assurance chômage de l'intermittence qui constitue le critère de professionnalité par excellence (en dépit du caractère discontinu des périodes d'activité), pour les plasticiens dans leur grande majorité, plus que les revenus, c'est davantage l'identification aux tutelles « Maison des Artistes » et « AGESEA » qui constitue l'indicateur ou le signal de professionnalité. Il n'est que de considérer le nombre d'artistes assujettis (c'est-à-dire dont les revenus sont soumis aux cotisations d'assurances sociales) et qui ne tirent qu'un faible revenu de leur activité, les

⁶ LIOT F., *Le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.14.

obligeant bien souvent à exercer une autre activité, salariée bien souvent (ayant pour conséquence de les affilier au régime général). Le statut « vécu » ne repose donc que partiellement et accessoirement sur des seuils d'imposition ou sur l'affiliation au régime spécifique d'assurances sociales géré par la Maison des Artistes et par l'AGESSA. Compte tenu de la fragilité économique des activités de création (rappelons ici que la création – le niveau de production – n'est pas dépendante de la demande exprimée sur le marché – le niveau de consommation), le revenu n'apparaît donc pas comme le critère cardinal sur lequel pourrait se fonder le « statut » d'artiste, ce dernier ne cessant jamais de balancer entre précarité, multiactivité et autofinancement. Aussi l'artiste est-il celui qui vivrait son art sans pour autant en vivre, à l'inverse d'autres professionnels, un artisan par exemple qui, s'il ne devait pas vivre de son métier cesserait certainement de l'exercer. Jusqu'où les artistes sont-ils prêts à pousser cette analogie ? Qu'est-ce qui en définitive distingue l'artiste amateur de l'artiste professionnel ?

Entre les deux principales sources de revenus que constituent le RMI (revenu de remplacement) ou le cumul d'emplois (activité support), l'artiste plasticien n'a de cesse de courir après le crédit qu'il ne remboursera que très rarement. Et pour cause, la vente d'une œuvre pour la grande majorité des artistes ne suffit pas à compenser le temps passé à la créer et à la diffuser. C'est que la valeur de l'œuvre ne s'apprécie pas en temps (de travail ou de réalisation/fabrication). Le travail de l'artiste consistant à produire des œuvres, c'est la cession à titre onéreux de ce qui sert de support matériel à l'œuvre qui constitue le revenu du créateur. La non prise en compte de ce temps de travail s'explique par son caractère invisible puisque dépourvu de matérialité. L'artiste s'autofinance ainsi en permanence pour disposer d'un atelier, produire, stocker, transporter et diffuser son travail. Et lorsqu'il ne débourse rien, il abandonne ses droits d'auteur, plus particulièrement le droit de présentation (ou d'exposition) et les droits de reproduction. Dans cette perspective, l'artiste a bien du mal à départager l'argent qui lui servira à « vivre » de celui qui lui servira à « produire ».

La reconnaissance symbolique en question

Le statut professionnel de l'artiste ne saurait donc se résumer à son aspect strictement économique. Il ne peut s'envisager en effet sans prendre en compte la reconnaissance symbolique dont il est investi. Or l'activité artistique relève de ce point de vue d'un paradoxe : la reconnaissance d'un artiste par ses pairs ne signe pas pour autant la fin de la précarité de l'artiste, de même que sa réussite économique n'engendre pas automatiquement une reconnaissance par ses pairs. C'est peut-être parce qu'elle reste difficilement saisissable que la reconnaissance est l'objet d'une forte demande de la part des artistes. Cette dernière s'exprime à plusieurs niveaux : celui des institutions culturelles, celui de l'Etat et des collectivités, celui des pairs, celui de l'ANPE et enfin celui du public.

Pour ce qui est des institutions culturelles (CAPC, Drac, Frac, etc.), l'artiste leur reproche de ne pas aller à la rencontre des petites structures et de privilégier les grands événements culturels et les artistes ayant déjà acquis une relative notoriété. Par rapport à l'Etat et aux collectivités territoriales, la question posée par un des participants est éclairante : « *Qui suis-je au niveau de l'Etat ?* » s'exclame-t-il. Si l'art est utile à la société comme s'empressent de le rappeler ses divers représentants (en termes d'externalités positives, de facteurs d'attractivité, de contribution à la création de biens collectifs non rivaux), dès lors qu'il s'agit de légitimer les dépenses qui lui sont inhérentes, l'artiste souffre de l'image de l'artiste « parasite » vivant au crochet de la société. Tout le travail de l'artiste reste alors la valorisation de son travail et des valeurs qu'il véhicule, légitimant de cette manière son importance pour la société. Du côté des pairs et autres acteurs socio-économiques du secteur (galeristes, collectionneurs, spéculateurs, conservateurs,

etc.), la critique se porte sur leurs attentes en termes de réalisation de parcours standardisé (le passage par une école d'art prestigieuse renforce les chances de réussite et facilite l'accès aux lieux dont la notoriété établie aura pour effet de renforcer la notoriété de l'artiste). C'est de cette construction jointe de notoriété dont il est question lorsque D. Sagot-Duvauroux souligne, au travers d'une analyse économique, la nécessité dans laquelle se trouve l'artiste d'opérer une transformation du résultat initial de sa création en un produit marchand, commercialisable et donc sa sujétion, sa dépendance à la figure du galeriste. C'est prêter à ces prescripteurs un pouvoir, une autorité, un monopole qu'ils ne détiennent pas seuls. En effet, c'est la médiation culturelle (la longue chaîne des opérateurs culturels que D. Sagot-Duvauroux nomme l'oligopole à franges concurrentielles) qui est apte à opérer cette transformation. Comment dès lors faire en sorte de mieux prendre en compte l'ensemble des participants aux marchés dans une perspective de soutien à la filière comme cela existe d'ores et déjà de manière structurée dans certains secteurs bénéficiant de longue date du soutien des pouvoirs publics (édition, industrie cinématographique, patrimoine,...). L'ambition des acteurs du champ des arts plastiques doit être de faire accéder la filière à un niveau de maturité au moins équivalent aux autres champs culturels, ce qui aujourd'hui est loin d'être le cas. L'ANPE quant à elle, autre prescripteur, renverrait une image négative à l'artiste plasticien en lui rappelant la nécessité dans laquelle sa situation le place de « *trouver un vrai travail* » considérant, sinon l'absence, au mieux la fragilité de ses revenus. Certains notent, d'ailleurs, une non correspondance entre leurs activités exercées et le code Rome (répertoire officiel des métiers et des emplois) employé par l'organisme. Ce phénomène souligne la non reconnaissance des compétences multiples de l'artiste (non prise en compte du référentiel DNSEP du Répertoire national de certification professionnelle en vue d'actualiser l'information et du coup le traitement des situations). Enfin, c'est l'incompréhension qui semble le mieux caractériser la relation de l'artiste au public, dont il a été rarement question. L'artiste souffre de l'image de l'artiste « maudit » que le public projette sur lui, tandis que le public souffre de se sentir exclu de certaines productions artistiques.

Le portrait de l'artiste en entrepreneur

Lorsque l'artiste se demande dans quelle mesure il doit être « *un chef d'entreprise pour faire exister sa pratique* », il pointe du doigt la relation extrêmement étroite entre l'acte créateur et l'acte entrepreneurial. En d'autres termes, il paraît difficile d'esquisser le portrait de l'artiste, sans ébaucher celui de l'entrepreneur. Et ce n'est pas un hasard si, aujourd'hui, de plus en plus d'entreprises se tournent vers l'art au nom de l'innovation. En effet, l'incertitude liée à l'innovation caractérise l'acte créateur⁷. Aussi le fonctionnement d'une entreprise (économie de projet), au même titre que les domaines de l'art, obéit davantage à cette « *pression transgressive* » qu'au déroulement rationnel de changements programmés⁸.

D'abord, parce que par définition l'anticipation n'est pas parfaitement maîtrisable, la nouveauté appelle une prise de risque par la transgression de règles et normes en place. Ensuite, parce que les innovateurs, tout en transgressant les règles, ont toujours à l'esprit l'idée d'un « *autre bien* ». La posture artistique, à l'image de l'entrepreneur schumpétérien, s'explique par un goût prononcé pour la prise de risque et l'incertitude. Pour un entrepreneur, comme pour l'artiste, prendre un risque, c'est accepter le défi de lancer un produit nouveau, un service original. Il peut échouer, mais s'il réussit, c'est l'assurance d'augmenter sa réputation. La

⁷ MENGER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2002.

⁸ ALTER N., « Innovation, organisation et déviance », In *Sociologie du monde du travail*, PUF, 2006.

concurrence par l'originalité et par la différenciation rejoint la volonté de se singulariser. Dans cette perspective, la distinction s'appuie sur le modèle de la prise de risque de l'entrepreneur.

Au-delà de cette analogie, l'histoire a montré combien les innovations des uns étaient toujours portées par celles des autres et vice-versa. A l'heure où la course à l'innovation s'accélère pour tous, il semble donc utile de se tourner vers l'art et ses acteurs en ce qu'ils offrent à mieux cerner le processus d'innovation. En amont de la création proprement dite, la démarche artistique est faite d'essais, d'erreurs, d'errements, de doutes mais aussi d'innombrables échecs et d'épreuves. C'est dire si le cheminement prime sur l'objectif poursuivi, dans les motivations d'un artiste. Et ce n'est pas sans contraintes qu'il procède, bien au contraire. Depuis des siècles, ses commanditaires lui imposent délais, budget, dimensions et moyens techniques.

Par ailleurs, l'art ne se contente jamais de ses innovations, il les diffuse, les mixe, les affine, les renouvelle constamment. Ce processus continu conditionne sa pérennité dans le temps. C'est donc évidemment à juste titre que l'art fait office de modèle par excellence de l'innovation. A condition néanmoins d'envisager cette dernière comme un processus continu, collectif, volontaire et certainement pas linéaire. Il ne s'agit pas ici de dire que l'artiste ou l'art détiennent la clé de l'innovation de demain. En revanche, leur formidable énergie à sortir des sentiers battus et à prendre des risques est communicative et se partage. C'est la distillation à tous les échelons de l'entreprise de ce souffle créatif, propre à l'art, qui constitue le meilleur terreau de l'innovation économique. Les multiples expériences présentées lors de cette première session des RIAP en témoignent.

L'artiste fonctionne ainsi comme une micro-entreprise ultralibérale, bien que l'auto-emploi, pratique aussi extrêmement répandue dans le secteur des spectacles, offre aux artistes, *via* l'association, la possibilité de concilier la liberté du travail indépendant avec les protections du salariat et permet à leurs créateurs d'être leur propre employeur⁹, d'auto-constituer leur activité. En devenant leur propre entrepreneur, ils fabriquent par voie de conséquence leur propre travail. L'association pensée comme un outil de création est instrumentalisée pour développer leurs projets artistiques et se préserver face à un marché artistique désintégré.

Ainsi le statut socioprofessionnel de l'artiste reste complexe et l'articulation statutaire de par le chevauchement et surtout le croisement des sources de droit la législation, l'hybridation des statuts, le flou des pratiques, mais aussi la méconnaissance réglementaire par les artistes, et parfois des institutions en charge, elles-mêmes, pose question.

Face à ces divers constats, plusieurs réflexions émanant des acteurs ont été émises :

- Les acteurs d'autres secteurs disposant d'une forte crédibilité économique pourraient soutenir les artistes frappés par des représentations dévalorisantes, telles que celles de l'artiste « maudit », de l'artiste « romantique » ou encore « parasite ».
- De même, la mise en place d'une véritable politique éducative concernant l'art contemporain ou encore l'absence de mépris des artistes envers le travail ordinaire, ou pour reprendre l'expression d'un des participants, « le

⁹ LANGEARD C., « La stabilisation des parcours professionnels. Le cas des intermittents du spectacle », in Giret J. F., Grelet Y., Lavialle C., Timoteo J., Walkowiak E., Werquin P. (dir.), Ruptures et irréversibilités dans les trajectoires ?, Relief-Cereq, n°22, Orléans, 2007.

travail normé de l'homme borné », peuvent contrecarrer ces images péjoratives.

- Pour ne plus percevoir l'artiste exclusivement sous l'angle de l'insertion, la transformation du RMI en allocation de base à la création est évoquée.
- Enfin, face aux difficultés de compréhension des rouages juridiques, sociaux et fiscaux de l'artiste, l'offre d'une formation continue est mise en avant.

Vers une professionnalisation déqualifiante ?

On ne peut évoquer le statut professionnel de l'artiste dans évoquer ce que l'on nomme la professionnalisation, processus regroupant l'ensemble des actions et des démarches qui permettent à des activités professionnelles en émergence et en construction de se structurer en véritable métier, de s'inscrire dans des filières professionnelles, de se faire reconnaître dans des référentiels de formation, de qualification et de certification professionnelle.

Quelles formations envisager pour davantage de professionnalisation ?

Sur un marché caractérisé par son ouverture, la professionnalisation s'envisage davantage sous l'angle de l'expérience que selon des étapes prédéfinies et sanctionnées par les institutions. C'est pourquoi, pour les candidats à la professionnalisation, le parcours professionnel s'avère délicat et extrêmement individualisé. Toutefois, l'expérience ne garantit pas non plus la stabilisation d'une carrière professionnelle sur le long terme. Le professionnel doit donc sans cesse prouver et éprouver son engagement, tenter de maintenir sa visibilité au risque d'inverser son rapport à la professionnalisation qui conduirait assez rapidement à la dévalorisation des compétences, à la « déspécification » et à la « désécialisation » des prestations du professionnel. Notons d'ailleurs que le non accès à la formation professionnelle accélère ce processus, quand bien même l'intérêt et les attentes des artistes plasticiens envers la formation professionnelle sont immenses¹⁰. Comment dans une économie accélérée et mondialisée les compétences professionnelles peuvent-elles être actualisées sans accès à la formation continue ?

La formation initiale aussi fait partie du processus de professionnalisation, elle en est même une des conditions de sa réussite, nécessaire mais pas suffisante. A ce sujet, les discours des étudiants mettent en exergue le manque d'offre pédagogique permettant une transition douce entre le système scolaire et l'accès à l'activité professionnelle, au marché de l'art éventuellement. En d'autres termes, le manque de préparation à la sortie de l'école et à l'orientation à venir constitue un sujet récurrent. L'école ne préparerait pas ses étudiants à devenir de futurs professionnels capables de s'intégrer sur un marché artistique complexifié et diversifié. En effet, comment appréhender ce marché lorsque « *la périphérie artistique n'est pas préconisée par l'école* » s'exclame un étudiant de l'école des beaux-arts. Comment exercer pratiquement son métier lorsque l'on méconnaît la logique du mécénat, le système juridique, social et fiscal du statut de l'artiste, le montage d'une structure collective, etc. ? Comment être davantage intégré au milieu professionnel avant même la sortie définitive de l'école ? Comment nouer des partenariats avec des artistes confirmés ? Cette dernière question nous amène à traiter la problématique des réseaux et des partenariats.

Le rôle cardinal des réseaux dans la professionnalisation

Les réseaux constitués durant la formation initiale configurent le processus d'insertion des candidats à la professionnalisation en ce sens que le travail en réseau est nécessaire à l'acquisition d'une visibilité dans son milieu professionnel.

¹⁰ Sur ce point, voir l'enquête de la FRAAP « Les artistes plasticiens et la formation professionnelle », cahier n°3, 15 janvier 2009.

Ils constituent une dimension cardinale dans la progression de la carrière artistique. De fait, plus le capital social de l'artiste est important et diversifié, plus il multipliera ses chances de se rendre visible. C'est ainsi qu'un véritable travail de socialisation aux normes en vigueur dans le milieu professionnel s'amorce. Ces relations interindividuelles sont la source de la réputation (« grandeur » de l'œuvre et de l'artiste) qui varie selon la notoriété acquise au sein du milieu professionnel. Face à l'incertitude sur la valeur et les compétences des professionnels, les médiateurs (agents ou système de recommandation) au sein du réseau sont inévitables. Dès lors, ces relations sont primordiales, en ce sens qu'elles anticipent souvent des engagements à venir et contribuent à élargir la taille du réseau du professionnel. A ce titre, la fréquentation des lieux de sociabilité est extrêmement importante en ce sens qu'elle permet d'accroître le capital social et d'accélérer l'intégration professionnelle par l'assimilation de codes propres au milieu artistique.

Le sentiment de déqualification

Face à leur fort désir de professionnalisation, la plupart des artistes plasticiens mettent en avant leur sentiment de déqualification, notamment en exposant l'économie de la survie dans laquelle ils sont contraints d'évoluer. Cette situation joue fortement sur la dégradation de leurs compétences et de leur réputation. Lorsque cette situation tend à s'inscrire dans le long terme, il y a un fort risque d'exclusion progressive du marché artistique. Cette vulnérabilité, dans ses dimensions économiques et relationnelles, se présente comme une zone intermédiaire, située entre l'intégration et la désaffiliation : « espace d'instabilité et de turbulence peuplé d'individus précaires dans leur rapport au travail et fragiles dans leur insertion relationnelle »¹¹. La mise en place de diverses stratégies en témoigne. Citons à titre d'exemple la non déclaration de la vente d'une œuvre pour maintenir son RMI, le travail au noir ou caché devenu « *obligatoire* » pour investir dans sa production, ou encore la facturation d'une œuvre quand bien même il ne s'agit que de prestations pour éviter la fragmentation des statuts. Si les minima sociaux, dont l'allocation du RMI, peuvent contribuer à l'insertion de l'individu sur le marché, parallèlement à l'exercice d'activités hors champ artistique ou para-artistiques ou encore au travail au noir, ils peuvent aussi finir par porter préjudice à leur professionnalisation. En effet, l'exercice de ces pratiques sur le long terme contribue à entacher le caractère professionnel de l'activité. C'est pourquoi, lorsque le cumul d'emplois empiète sur l'activité artistique et créatrice, il finit par « *couper la vie en deux* » explique un des participants. Dans l'objectif de se maintenir sur le marché en démultipliant les risques, l'artiste est bien souvent amené à déployer son « portefeuille d'activité »¹². La polyvalence est ainsi perçue à la fois comme un compromis entre la valorisation économique et la valorisation symbolique et comme un moyen de s'insérer professionnellement pour les aspirants à la professionnalisation. Mais lorsque l'activité alimentaire prend le pas sur l'activité « fondamentale », la multi-activité est envisagée comme un mode de survie. Toutefois, bien qu'elle puisse être envisagée comme une contrainte, elle peut aussi faire l'objet d'une valorisation par les acteurs qui revendiquent une reconnaissance active de leurs multiples compétences professionnelles, acquises au travers d'une dynamique d'apprentissage continu. Celles-ci s'inscrivent alors entre savoir acquis et savoir pratique, savoir informel et savoir institué. En cela, la multi-activité pose la question du statut de l'artiste, en ce sens que ces multiples activités pourraient être reconnues comme inhérente à l'activité créatrice. « *Etre artiste intervenant fait*

¹¹ CASTEL R., « De l'indigence à l'exclusion : la désaffiliation », in DONZELOT J. (éd.), *Face à l'exclusion. Le modèle français*, Paris, Esprit, p. 138.

¹² MENGER P.-M., *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation française, 1997, p. 157.

partie du métier » explique à ce titre un participant. D'une certaine manière, c'est ce qui se passe. Simplement le législateur a fait en sorte de limiter ce qui pourrait très vite apparaître comme une dilution du travail de création dans un ensemble qu'on pourrait intituler ou désigner par le travail créatif. Ce qui se joue ici, c'est l'extension de la notion de création, non pas à des produits, mais à des activités jusqu'alors exclues du champs artistique. Ce n'est pas souhaitable, la part des revenus provenant de la vente d'œuvres ou de la rémunération de la cession des droits (des auteurs dans le cas de l'édition par exemple ou de la diffusion) ayant tendance à se réduire dans l'ensemble des revenus des artistes. Le « statut » est ou reste donc assis sur le caractère prépondérant des revenus tirés véritablement par l'artiste de son travail de création. Ceci ne constituant rien moins que le respect d'une forme d'équité interprofessionnelle. Les artistes, de ce point de vue tout au moins, ne font l'objet d'aucune exception aux dispositions générales. La maison des artistes n'aurait-elle pas en ce sens à reconnaître ces activités complémentaires comme faisant partie intégrante du métier de l'artiste ? Et dans ce cas précis, quel périmètre d'activité retenir ? Ainsi, si ces pratiques peuvent jouer sur le maintien en activité et la construction d'une renommée et permettre de s'insérer progressivement dans des réseaux et de se rendre visible, il demeure que vulnérable par rapport au marché, l'artiste plasticien qui se situe dans cette logique de transition et de professionnalisation doit veiller à ce que sa situation ne s'inscrive pas dans la durée, sans quoi il risque une exclusion rapide du marché. L'intégration professionnelle est dans ce cas « disqualifiante »¹³. Sur un marché atone, la lutte des places est de plus en plus coûteuse et l'intégration au milieu tient davantage de l'habileté à tisser et entretenir un réseau, à saisir les bourses, les aides à la production, ou encore les résidences, que de la production en elle-même.

Enfin, on peut se demander si ce sentiment de déqualification ne provient pas du flou artistique qui entoure les catégories de création et d'artiste. Face à « *une constellation d'artistes, une nébuleuse floue qui recoupe une multitude de situations fort différentes* » : « *doit-on se référer au statut légal, doit-on se fier à l'auto-proclamation ou encore à la reconnaissance par le milieu ?* » se demande un des participants. Il s'agit là de questions redondantes qui mettent en exergue la difficulté pour les artistes plasticiens de se situer professionnellement.

Face à ces divers constats, plusieurs pistes ont été proposées :

- Afin de définir ce qu'est un artiste, une approche en termes de parcours et de trajectoire fondée sur des actions identifiables pourrait être mise en place.
- Dans l'objectif de davantage professionnaliser l'artiste durant sa formation initiale, il s'agirait d'une part de faire évoluer les programmes scolaires pour prendre davantage en compte l'artiste et non exclusivement ses œuvres ; d'autre part, de rendre pérenne le modèle économique des associations qui mettent à disposition des moyens de production et des capitaux pour l'élaboration d'œuvres de jeunes artistes.
- Enfin, les artistes devraient davantage s'appuyer sur les réseaux des petites PME : clubs d'entreprises, groupes de commerce, et ce, dans un souci d'accroître leur visibilité sociale.

¹³ PAUGAM S., *Dans quel sens peut-on parler de disqualification sociale des salariés ?*, Huitièmes journées de sociologie du travail sur « Marchés du travail et différenciations sociales : approches comparatives », volume « Précarités et marchés du travail », Aix-en-Provence, juin 2001, p. 113-131.

Diffusion, évaluation et sélection sur le marché : outils et méthodes

Face à cette situation socioprofessionnelle précaire, se pose la question de la diffusion des œuvres. En fait, l'artiste plasticien se retrouve dans une situation paradoxale. Il navigue soit dans une économie de la gratuité, soit dans une économie institutionnelle, liée de plus en plus au marché international et aux événements spectaculaires.

Se rendre visible sur le marché : les lieux d'exposition, la mobilité et les medias comme éléments constitutifs de la construction de notoriété

Réseaux et réputation sont inutiles s'ils ne sont pas associés à la diffusion de la production. Or il est évoqué à plusieurs reprises le problème de la visibilité du travail au niveau local, certes, mais aussi national et international. « *Quels sont les lieux d'exposition pour les artistes ? A qui s'adresser ? Quelle est la spécificité des lieux ? Où les artistes peuvent-ils exposer, montrer leur travail ?* » Autant de questions qui trahissent le manque de liens opérés sur le territoire entre la logique de production et la logique de diffusion.

Par ailleurs, dans un contexte d'économie mondialisée, l'accent est mis sur la faible mobilité des artistes à l'étranger, d'une part, et sur la faible attractivité du territoire. En cela, Bordeaux apparaît dans les discours tenus comme une ville peu attractive de par son faible nombre de lieux de diffusion, l'absence de scène artistique, « *d'outils structurants de filière* », etc. Parallèlement, media et critiques ne semblent pas jouer leur rôle en termes d'information du public sur le territoire. La presse privilégierait en effet les grands événements culturels et artistiques ainsi que les artistes de renom diffusés par les institutions les plus prestigieuses. De même, l'absence de lieux réflexifs (journées professionnelles, revues spécialisées, etc.) sur le territoire constituerait un frein à la création d'un environnement favorable au développement de l'art et de la culture.

Mais l'ensemble de ces facteurs jouant sur l'invisibilité du travail artistique ne doit pas cacher, aux dires des galeristes par exemple, le manque de professionnalisme de certains artistes concernant la constitution des dossiers et la connaissance de leurs interlocuteurs. Ce constat fait écho aux besoins de formation continue dans le secteur.

Enfin, la question de la diffusion ne peut se poser sans public. « *Qui fait la médiation ?* » remarque un des participants. Est aussi évoqué le problème de l'accès aux publics en milieu rural ainsi que le manque de maillage de compétences lors d'interventions dans le social.

Quels critères de sélection ?

C'est bien à partir du moment où une œuvre est diffusée que l'évaluation est rendue possible, laquelle revêt une fonction de sélection. Si l'on s'accorde sur le principe que l'œuvre n'accède à la valeur (symbolique et économique) qu'à l'occasion de sa divulgation, comment établir (avec un degré d'objectivité suffisant) la manière dont s'évalue le prix d'une œuvre ? Sur le marché, les indices de prix ne sont pas seulement économiques. Ainsi, les galeristes se fient par exemple à ArtFact qui effectue un classement du niveau de visibilité des œuvres. Ce classement, comparable à celui du classement sportif, s'opère à partir d'un nombre de points fixés en fonction des lieux d'exposition, de leur importance, de la fréquence, etc. Autant d'indices de visibilité fonctionnant pour les intermédiaires comme un signal de qualité et de confiance.

En définitive, les critères de sélection sont-ils dans ce milieu objectivables dès lors que les marchands parlent de « *confiance* » en l'artiste ou encore de « *coup de foudre* » pour son œuvre ?

Mise en question du rôle des collectivités

De quelle manière les collectivités procèdent-elles pour évaluer et sélectionner un artiste, un projet, une œuvre ? Qui fabrique les critères de sélection et comment sont-ils élaborés ? C'est sur ce point que les artistes plasticiens insistent dès lors qu'ils mettent en cause la capacité des collectivités à « *pouvoir traiter de façon exhaustive des projets* », qui sous-entend une transparence des critères conduisant leur choix.

Par ailleurs, les artistes plasticiens expriment leur souhait d'être davantage soutenus par les politiques. Ils mettent en avant le « *besoin d'une vraie direction culturelle au sein des communes* », lequel implique à la fois, un investissement important du maire dans la définition d'un axe culturel et l'instauration d'une confiance pérenne entre lui et les artistes locaux. De fait, ces derniers se sentent profondément dépendants des changements politiques, en matière d'actions ou de soutien.

Enfin, les artistes plasticiens notent la dichotomie établie au niveau local entre la culture et l'économie. « *Pourquoi la reconnaissance institutionnelle n'engendre pas un mieux vivre au quotidien et un meilleur soutien financier ?* » s'interroge un des participants. A terme, cette division n'est-elle pas préjudiciable pour la crédibilité des artistes ?

Organisation collective, structuration et mutualisation du secteur : quelles ressources ?

Il n'existe pas une communauté artistique mais une pluralité des « mondes de l'art »¹⁴ en concurrence les uns avec les autres, générant des codes, des normes, des valeurs et des pratiques artistiques différenciées. Mais l'individualisme de ce secteur, qui découle de l'individualisation des trajectoires professionnelles et de la singularité de l'acte de création, fait obstacle à sa propre structuration. C'est d'ailleurs ce qui mènera un des participants à déclarer le « *besoin pour les artistes plasticiens de relais sociaux pour casser les solitudes* ». Face à ce milieu professionnel éclaté, est-il néanmoins envisageable de penser à la mise en place de ressources palliant la faiblesse de l'organisation collective, de la structuration du secteur et de la mutualisation des moyens ?

Quelles ressources matérielles et immatérielles ? Centralisation, soutien et mutualisation

L'affirmation par les artistes plasticiens du manque d'informations juridiques et fiscales, concernant leur statut ou les structures, est redondante. A cela s'ajoute « *le manque de structures d'assistance pour la constitution de dossiers artistiques* », notamment concernant le montage des dossiers européens. Toutefois, il s'agit peut-être moins de manque d'informations que d'une dissolution de celle-ci dans la masse. En effet, si des outils de financement comme Aquitaine Active existent, on dénonce toutefois leur manque de visibilité. En d'autres termes, et pour reprendre les dires d'un participant, « *l'information existe, mais il n'y a pas assez de circulation*

¹⁴ BECKER H.S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

des informations et pas de capacité des acteurs pour s'en saisir ». Ce qui est ici pointé du doigt, c'est le problème de la circulation de l'information qui à terme révèle un manque de transparence et engendre une méconnaissance flagrante des artistes plasticiens de leur propre environnement professionnel. A titre d'exemple, certains se demandent encore « *comment monter un projet ?* », « *quelles sont les types de structures collectives existantes* », etc. La centralisation de l'information et le soutien personnalisé semblent donc être à terme les vecteurs d'une plus grande égalité entre les professionnels du secteur. Par ailleurs, face au manque de moyens matériels et logistiques, ces derniers ont conscience du « *besoin de mutualiser les moyens techniques contre la lourdeur administrative* » .

Quelles coopérations envisageables ? De l'intra-filière à l'extra-filière

Les formes coopératives doivent être renforcées au sein de la filière aux dires des participants. « *Nous avons des lignes de force à partager* » déclare l'un d'entre eux. Il s'agit alors de pouvoir identifier et recenser les compétences présentes sur le territoire afin de les développer. C'est par la création d'interfaces, de maillages entre les structures et les institutions que cette coopération inter-filière peut émerger.

D'avantage encore, il est noté que le secteur doit s'ouvrir *via* la coopération extra-filière. A titre d'exemple, on peut citer La Cantine, espace de collaboration qui fonctionne en réseau et assure la promiscuité d'acteurs diversifiés (artistes, chercheurs, étudiants, usagers, développeurs, entrepreneurs, etc.) révélant des dynamiques entrepreneuriales. Loin d'une demande d'« *accompagnateurs* », les artistes plasticiens revendiquent le « *développement d'éléments et d'espaces interactionnels* » avec des entreprises, industries, lieux d'exposition, de production, etc. Toutefois, le frein à cette coopération extra-filière reste la méconnaissance respective des environnements de chacun.

Quelle structuration collective pour quelle représentation professionnelle du secteur ?

Les artistes plasticiens, contrairement aux artistes des spectacles (spectacle vivant, cinéma et audiovisuel), peinent à se structurer en organisations représentatives. Plusieurs raisons peuvent être évoquées : l'individualisme du milieu, un statut professionnel peu clair et peu uniforme, des relations professionnelles ambiguës du fait de la multiplicité des statuts (l'artiste pouvant être à la fois employeur, auto-employeur ou encore employé). Il en résulte que cela empêche la structuration d'un véritable dialogue professionnel. Bien qu'il existe des syndicats et fédérations représentatives des artistes plasticiens, leur poids reste faible et ils peinent à se faire entendre. Et pour cause, l'absence des artistes plasticiens dans les commissions et les lieux de décision qui les concernent est patente. « *Les artistes ne sont jamais consultés, leur statut s'est fait sans eux* », rappelle l'un d'entre eux. « *Ils sont toujours hors des décisions qui conduisent à l'établissement des règles du jeu. Cela explique peut être la non adéquation de ce statut avec la réalité d'un plasticien* », ajoute un autre. Mais les artistes en sont les premiers responsables car ils ont délégué leur parole et leur ambition au profit de l'individualisation de leurs carrières. C'est de fait ce que soulève un des participants : « *nous ne sommes pas acteur du statut par manque d'organisation professionnelle collective et de corporation, à cause de notre isolement !* ». Plus encore, lorsqu'un artiste plasticien explique qu'ils « *ne sont pas représentés* » ou lorsqu'un autre se demande « *Quelles sont les organisations collectives des plasticiens ?* », ce discours n'est-il pas symptomatique d'un secteur faiblement structuré ? L'exemple le plus probant est peut-être celui de la crise qu'a traversé le secteur artistique et culturel en 2003. En effet, si le conflit a révélé les capacités d'organisation collective des salariés

intermittents du spectacle, il a aussi confirmé l'incapacité des artistes plasticiens à faire entendre leurs revendications. Ce conflit n'est-il d'ailleurs pas à l'origine des premières rencontres nationales des artistes plasticiens ?

Durant les débats, il semble que les artistes plasticiens aient pris conscience de cette faible structuration du milieu en ce sens qu'ils ne cessent de rappeler l'« *importance de rester groupés* », la « *nécessité de se regrouper en réseau* », de « *former une corporation* » ou encore de mettre en place des « *structures collectives pour créer des projets collectifs* ».

En définitive, on ne peut que constater le décalage flagrant entre le « vécu » des artistes plasticiens qui oeuvrent dans des mondes extrêmement concurrentiels et se comportent de manière profondément individualiste et les « possibles » d'un collectif qui sous-entendent la prise de conscience d'enjeux communs à inventer sans dénier le jeu des singularités.

Face à ces constats, certaines pistes de réflexion ont été amorcées :

- La structuration d'un réseau d'acteurs sur le territoire n'est envisageable qu'à partir du moment où des zones de maillage seront créées. Ces dernières permettraient la récolte de davantage de Fonds Européens au niveau local.
- Un des outils de cette structuration pourrait être l'élaboration d'un pôle de ressources adapté au territoire et assurant la veille d'appels d'offre ainsi que la centralisation d'informations d'ordre fiscales, juridiques, professionnelles, etc.
- Un autre outil serait la création d'une antenne régionale mettant au service des artistes un interlocuteur en capacité de donner des réponses personnalisées en fonction des situations rencontrées.