Production artistique et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial

Simon Borja, Séverine Sofio

▶ **To cite this version:**

Simon Borja, Séverine Sofio. Production artistique et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial. Regards Sociologiques, 2009. hal-02873971

HAL Id: hal-02873971
https://hal.science/hal-02873971

Submitted on 18 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Simon Borja, Séverine Sofio
GSPE, URS, Strasbourg – ADEUS, Strasbourg[1] *; Centre Maurice Halbwachs, ENS, EHESS, Paris*

Productions artistiques et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial

Nourri des nombreux échanges qu'a permis l'École doctorale d'été ESSE, en 2007, ce texte, qui s'apparente peut-être davantage au format de l'essai qu'à celui, plus « classique » de l'article académique, doit être lu à la fois comme une tentative de synthèse et comme une réflexion programmatique[2]. L'objet de ce *work in progress* est une analyse des conditions sociales de possibilité de l'interpénétration des logiques artistiques et économiques (ou, plus précisément, du paradigme vocationnel et du paradigme néolibéral – nous y reviendrons), des modalités de sa diffusion et de ses conséquences dans le monde social. Le constat de cette interpénétration de discours pourtant réputés antinomiques n'est certes pas nouveau : envisagé, il y a dix ans, sous l'angle d'une sociologie des nouvelles rhétoriques managériales par Eve Chiapello et Luc Boltanski, il fut repris peu après par Pierre-Michel Menger dans le cadre d'une réflexion générale sur les transformations du marché du travail[3]. Ces deux ouvrages fondamentaux ont, nous semble-t-il, ouvert une voie qui mérite d'être reprise aujourd'hui, non seulement à la lumière d'événements qui se sont déroulés après leur parution (le mouvement des intermittents[4] suivi de celui, plus récent, de la recherche et des universités notamment) mais également au prisme de la recontextualisation historique de cette problématique qui n'a, à notre connaissance, pas encore été vraiment menée.

[1] Le travail de recherche mené (d'octobre 2007 à septembre 2008) au sein de l'Agence d'Urbanisme de l'Agglomération Strasbourgeoise sur le thème « art, culture, ville et urbanisme » a notamment permis de garantir les conditions de développement d'une partie des présentes investigations. L'auteur remercie particulièrement Nadia Monkachi, Yves Gendron et Hervé Leroy de leur soutien au sein de l'Agence.

[2] *Synthèse* parce que, pour l'écrire, il nous a fallu condenser deux années d'une réflexion collective et plus ou moins informelle ; *programmatique* parce qu'il condense un certain nombre d'idées et de pistes de recherche que nous envisageons de suivre et d'approfondir.

[3] Chiapello Eve et Boltanski Christian *Le Nouvel Esprit du Capitalisme,* Paris, Gallimard, 1999 et Menger Pierre-Michel *Portrait de l'artiste en travailleur* Paris, Seuil, 2003. Par ailleurs, comme dans ces deux ouvrages et bien que cela nous apparaisse quelque peu problématique, nous parlerons ici d' « art » et d' « artistes », sans revenir sur les importantes dissimilitudes qui existent entre les différents secteurs de la production culturelle et artistique.

[4] Cf. Sinigaglia Jérémy, « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Société contemporaine*, n°65, 2007, pp.27-53.

« Historiciser les concepts historiques »[5]

Commençons par une évidence qu'il est pourtant toujours bon de rappeler : en sociologie des arts comme dans tous les autres domaines, l'historicisation permet d'éviter de considérer comme nouveaux des phénomènes anciens et, par conséquent, de tomber dans le piège du maintien des « évidences », que celles-ci soient conceptuelles (on pense évidemment aux notions les plus courantes en art, perçues comme intemporelles, telles le *talent,* le *Beau* ou l'*artiste* lui-même) ou davantage factuelles[6]. Si l'analogie avec le passé permet de repérer les idées historiquement datées, elle aide surtout à voir que ces idées sont en constante évolution, ce dont un observateur immergé dans le présent aura toujours du mal à prendre conscience[7]. Ainsi, nos modes contemporains de perception des œuvres et des artistes du passé ou du présent – ce qu'on pourrait qualifier de « sens commun artistique » – sont généralement si parfaitement intériorisés qu'il est particulièrement compliqué sinon de s'en abstraire totalement, du moins d'avoir conscience de ses biais et des possibilités de discours alternatifs. Dans un article peu connu de 1987, Pierre Bourdieu est revenu sur la sociogenèse de nos manières actuelles de faire, de comprendre, de juger ou tout simplement de regarder des œuvres d'art. Celles-ci sont, selon lui, le produit d'une transformation radicale et relativement récente des schèmes de pensée ou, autrement dit, d'une « révolution symbolique, analogue dans son ordre aux grandes révolutions religieuses ». Cette mutation complète, quoique progressivement amenée, a véritablement « réussi » au cours du dernier tiers du XIXe siècle, avec l'émergence et la légitimation (à la fois par les pratiques, avec l'apparition de nouvelles instances – le marché, par exemple – et par les représentations, avec l'introduction

[5] Ce titre est emprunté à Olivier Christin (*Actes de la Recherche en sciences sociales*, n°140, 2001/5)

[6] L'histoire de l'art français du XIXe siècle, par exemple, est ainsi particulièrement riche en idées reçues, construites et diffusées au cours du temps à travers les premières biographies *post-mortem* et quasi-hagiographiques des premiers « modernes » dont la carrière tend, encore aujourd'hui, à être interprétée sur le mode prophétique de l'artiste maudit, au détriment d'une certaine réalité historique. On sait par exemple, que le récit de l'émergence de l'impressionnisme a été largement déformé au cours du temps (Cf. Galenson, David & Jensen, Robert, « Careers and Canvases. The Rise of the Market for Modern Art in the 19th century », Working Paper, en ligne sur http://nber.org/papers/w9123, 2002). Dans cette idée, Daniel Arasse (*Histoires de peintures,* Paris, Folio, 2004, pp.219-225) est également revenu sur le problème que constitue la tentation anachronique en histoire de l'art, en montrant combien « parler de réalisme avant Courbet, […]de propagande à propos des grands cycles de fresques, […] de la psychologie des artistes […], de lutte des classes au XVe siècle… » est aussi fallacieux que répandu, dans la mesure où il est toujours plus aisé – parce que cela va de soi ! - d'expliquer les productions culturelles avec des outils conceptuels contemporains, plutôt que de s'efforcer de saisir, autant que faire se peut, le contexte socio-historique et les schèmes de pensée des contemporains de la création de telles ou telles œuvres, quitte à devoir penser « contre son époque » et revenir sur quelques évidences. Sur ce point, voir notamment l'analyse aussi courte qu'éclairante de Quentin Skinner, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le « Bon gouvernement »* (Paris, Raisons d'agir, 2003).

[7] Voir, sur ce point, le texte de Norbert Elias « The Retreat of Sociologists into the Present », *Theory, Culture and Society,* vol. 4, n°2, 1987, pp.223-247, traduit en français dans *Genèses,* n°52, sept. 2003, pp.133-151. Elias y invite en effet les sociologues non seulement à remettre systématiquement en perspective les faits observés dans le temps présent, mais surtout à intégrer ces derniers dans des processus historiques qu'il convient d'identifier grâce à la pratique d'une « sociologie configurationnelle » [*figurational sociology*], objectivant systématiquement les données statistiques ou ethnographiques par des recherches historiques extrêmement approfondies, au nom du fait qu' « une théorie de la société inspirée par les différents idéaux politiques des sociétés industrielles du XXe siècle et présentée comme une théorie universelle des sociétés humaines ne peut avoir qu'une valeur cognitive très limitée » (p.137).

de nouveaux paradigmes – l'artiste maudit, notamment – dans le sens commun) d'une manière inédite d'envisager la production artistique, rompant avec les usages et les représentations précédemment en vigueur. Dès lors, « [l]'illusion qui fait apparaître la représentation du monde issue de cette révolution symbolique comme évidente, si évidente que, par un étonnant renversement, c'est le scandale suscité par les œuvres de Manet qui est devenu objet d'étonnement, voire de scandale, interdit de voir et de comprendre le travail de *conversion collective* qui a été nécessaire pour créer le monde nouveau dont notre *œil* lui-même est le produit »[8]. Cette assertion est donc d'autant plus fondamentale qu'elle pourrait, nous semble-t-il, s'appliquer parfaitement à ce qui se déroule aujourd'hui, dans le monde de l'art contemporain. En effet, le paradigme vocationnel ou « moderne » qui est devenu dominant en s'institutionnalisant autour des années 1880 avec – notamment – l'abandon aux artistes de l'organisation des Salons (autrefois monopole étatique), marquant ainsi la fin de l'organisation du monde de l'art sur le modèle académique, a, en réalité, mis près d'un siècle à s'imposer[9]. Ainsi certains aspects économiques de l'organisation, aujourd'hui dominante, du monde de l'art, étaient paradoxalement plus visibles il y a 200 ans, lorsqu'ils étaient « objets d'étonnement, voire de scandale »[10]. Le même phénomène est valable aujourd'hui, ce qui passe aujourd'hui pour des provocations isolées dans le monde de l'art revêtant progressivement, au terme d'une conversion collective qui, nous semble-t-il, est en cours, le statut de norme.

De Louis David à Jeff Koons : comment une révolution symbolique peut en éclairer une autre

Conformément à la nécessité d'éclairer le présent par le passé (et inversement) évoquée plus haut, c'est bien en partant de l'analyse de la transition entre deux régimes de la vie artistique que connaît, au début du XIXe siècle, l'espace de la production picturale, que

[8] Bourdieu Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* n°19-20, juin 1987, pp.6-19.

[9] La dérégulation des modes d'exposition impliquant le développement d'un marché de l'art (jusque là embryonnaire) pour compenser la disparition du Salon comme instance de reconnaissance des artistes, la production artistique devient un produit commercial et le monde de l'art doit donc alors « faire avec » l'introduction de logiques capitalistes. Cette émergence d'une « économie de l'art », dont la notion d'avant-garde a contribué à faire une « économie du risque », s'accompagne de l'apparition de figures intermédiaires (marchand, critique, etc.) censées faciliter, en la prenant en charge, la relation de l'artiste au marché.

[10] Citons, par exemple, le mode d'exposition inédit de *L'Enlèvement des Sabines* que Jacques-Louis David présente dans une salle du Louvre entre 1799 et 1805 en faisant payer l'entrée aux visiteurs. Le scandale suscité par cette pratique totalement inédite (et inspirée, *dixit* David lui-même, du fonctionnement du théâtre) fut considérable, ce qui participa certainement du succès de l'exposition. Opération extrêmement lucrative pour David, celle-ci lui rapporta plus de 60 000 francs et lui permit d'acheter un ancien prieuré dans la région parisienne (voir par exemple Sahut Marie-Catherine et Michel Régis *David, l'art et le politique,* Paris, Gallimard-RMN, 1989, p.99).

nous avons pris conscience de l'existence d'une homologie configurationnelle très forte avec la situation actuelle du champ de l'art.

Champ de production artistique et régime de l'art

La notion de *régime de l'art,* que nous utilisons ici, est empruntée à Nathalie Heinich, dans le sens de « structure de base, l'équivalent d'une grammaire en matière non plus de langage, mais de comportement ou d'évaluation »[11], c'est-à-dire d'un ensemble de règles, de valeurs et de principes intériorisés, sur lesquels est fondée la structure de l'espace de production artistique. En outre, rappelons que les trois régimes distingués par Heinich (*artisanal, académique* et *vocationnel)* ne se sont pas succédés au cours de l'histoire, puisqu'il s'agit plutôt de « déplacements continus entre des types, des polarités plus ou moins marquées – le type du métier, de la profession ou de la vocation. En d'autres termes, la problématique n'est plus chronologique – "avant ou après", "quand ça commence et quand ça se termine" – mais nomologique et typologique : "où est la norme" et "où est l'exception" »[12]. Autrement dit, il s'agit donc bien de penser en termes de schèmes de pensée légitimes et dominants à un moment donné. Il nous semble intéressant, enfin, de revenir sur le fait que, en dépit des aspects largement antagoniques des théories développées par Heinich et Bourdieu, le concept de « régime de l'art » s'avère tout à fait compatible avec le concept de « champ » Ces deux notions décrivent, en effet, le même phénomène, mais selon deux perspectives différentes : l'idée de régime de l'art participe plutôt du domaine des représentations, de l'imaginaire, c'est-à-dire des catégories de pensée mobilisées par les acteurs pour justifier ou éclairer leurs pratiques ; le champ, quant à lui, se rapporte plus immédiatement aux pratiques elles-mêmes, puisqu'il désigne l'espace des positions occupées par les acteurs. Dans un même champ de production artistique, les logiques mises en œuvre par les acteurs peuvent relever de différents régimes de l'art, en fonction du pôle de production considéré. Par exemple, les principes et les normes portés le régime vocationnel (singularité du créateur et de l'objet créé, refus du canon académique autant que des arts industriels, etc.) une fois appliqués par les acteurs, vont dans le sens d'une pratique artistique typique du pôle de production restreinte (« l'art pour l'art ») et de l'autonomisation du champ.

Au début du XIXe siècle, le champ de production picturale se trouve à un stade qu'on pourrait dire « pré-moderne », c'est-à-dire que les institutions et le fonctionnement du monde de l'art relèvent alors d'un mode spécifique de perception de la création artistique (lié à l'existence d'une Académie ayant un monopole total sur la formation et la consécration des artistes, grâce à son contrôle de l'Ecole des Beaux-arts et du Salon), mais qu'un discours et des représentations nouvelles, apparus au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle et que l'on pourrait qualifier de « romantiques » ou de « vocationnels », commencent à orienter dans un autre sens la vision de la place de l'art et des artistes dans la société. En se diffusant, au cours du XIXe siècle – et en prenant tant d'importance qu'elle rend peu à peu inadaptées les instances académiques –, cette nouvelle idéologie de l'art s'actualise, dès la fin du siècle, dans des transformations esthétiques (cette « révolution symbolique » qu'a constituée la « modernité ») et institutionnelles (fin du monopole de l'Ecole des beaux-arts sur la formation

[11] Heinich, Nathalie *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique,* Paris, Gallimard, 2006, p.122.
[12] Heinich Nathalie, *La sociologie à l'épreuve de l'art* (vol.1), La Courneuve, Aux lieux d'être, 2006, pp.107-108

des artistes, apparition des expositions indépendantes, constitution d'un marché de l'art autonome…)[13]. Ces transformations dans la production et l'appréhension de l'art, peu à peu passées dans le sens commun, participent donc de cette « conversion collective » évoquée par Pierre Bourdieu, dont notre « œil » est aujourd'hui l'héritier. Cette structuration d'un espace de production artistique en régime académique, en un champ de l'art – plus ou moins – autonome s'est, ainsi, notamment effectuée à travers les actions d'un petit nombre d'artistes dont les dispositions ne leur permettaient pas/plus d'obtenir la reconnaissance du système dominant et qui ont alors tenté – individuellement ou collectivement – d'autonomiser leur pratique soit vis-à-vis des instances académiques à travers la constitution d'un marché (tendance qui est à l'origine de l'émergence tant du pôle de production restreinte, que du pôle de l'art commercial), soit vis-à-vis du pouvoir politique par la constitution d'organes indépendants (associations d'artistes, opposition frontale de l'Académie à l'Etat, etc.). Ces agents qui ont « poussé » à l'autonomie du champ, ont ainsi contribué à l'« inventer »[14]. Parmi eux, quelques-uns, dont les pratiques ont pu sembler « en rupture » avec les pratiques dominantes de leur époque (une rupture bien souvent amplifiée par leurs biographes de la fin du XIXe et du début du XXe siècles, moments où le monde de l'art est passé en régime vocationnel) sont devenus emblématiques de cette transition. Louis David puis Gustave Courbet, par exemple, incarnent particulièrement bien les différentes étapes du changement de paradigme qui marque le monde de l'art tout au long du XIXe siècle[15]. Au cœur de cette « révolution symbolique » qui s'est étalée sur plus d'un siècle, on trouve les notions de *liberté*, de *vocation*, d'*individualisme*, de *singularité*, de *créativité* qui ont abouti à l'idée,

[13] Cf. Sapiro Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, juin 2007, pp.4-11. Pour une description de cette transition entre deux paradigmes de l'art, voir notamment le dernier chapitre de Heinich Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit (coll. Paradoxe), 1993, Woodmansee Lartha, *The author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University, 1994, et Sofio Séverine *Les plasticiennes et le champ de l'art parisien 1789-1848,* thèse en cours, ss la dir. de Frédérique Matonti.

[14] « [Si] on ne peut parler de "champ" qu'à la condition que des données structurales d'autonomisation figurent à la fois dans les pratiques, dans les esprits et dans les institutions, il semble légitime de le faire dès lors que ces séries de facteurs deviennent repérables historiquement, et littérairement efficients. […] [Ainsi] les positions relevant de l'art pour l'art, […] ne se manifestent pas auparavant que des facteurs morphologiques et mentaux rendent possible ces inventions de positions neuves par Flaubert et Baudelaire. Mais est-ce que l'autonomie relative, critère crucial pour raisonner en termes de champ, ne réside que dans le fait que tel ou tel déclare qu'il se veut un écrivain indépendant de toute autre considération que l'art de l'écriture conçu comme une fin en soi ? Si la logique du champ est bien le produit cumulé de son histoire spécifique, alors cette revendication maximaliste apparaît comme un processus lui-même inscrit dans un processus plus vaste, de plus longue durée, où Tristan et Cyrano précèdent Flaubert, mais les uns sur le mode amer d'une autonomie rêvée comme un but quasi inaccessible, l'autre sur le mode fier de la revendication plus assurée. » (Saint-Jacques Denis & Viala Alain « A propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales HSS,* n°3, mars-avril 1994, pp.399-400).

[15] La trajectoire de David, « outsider » au sein de l'Académie, partisan de la libération de l'artiste par le marché, ayant formé la plupart des grands peintres romantiques, illustre la fusion, accélérée par la Révolution, des logiques académique et vocationnelle au détriment de la seconde ; la figure de Courbet, peintre solitaire, ayant fait carrière hors du cursus académique, soutenu par un mécène (Alfred Bruyas) qui lui permet d'actualiser une nouvelle manière de faire de l'art, incarne cette même fusion de logiques, mais cette fois au détriment de la première.

passée dès l'époque romantique dans le sens commun, de *génie naturalisé* (avec ses corollaires : précocité et transmission intergénérationnelle du talent, etc.)[16].

Cette situation particulière de juxtaposition/transition entre deux régimes de la vie artistique, se traduit donc par une polarisation très forte de l'espace de production artistique, doublée d'un certain décalage entre les pratiques majoritaires et les discours dominants parmi les agents des mondes de l'art, ainsi que par les crises et les polémiques très violentes qui en sont les conséquences. Or des phénomènes tout à fait comparables, *mutatis mutandis,* sont, aujourd'hui, visibles dans le champ de l'art, au point qu'une transition identique semble en train de s'opérer, depuis quelques années, entre deux régimes de l'art : le premier – le régime vocationnel – dominant depuis la révolution symbolique du dernier tiers du XIXe siècle, reste extrêmement prégnant dans les représentations de la majorité des agents du champ de l'art et dans le sens commun ; le second est un système original, récent, qui existe surtout, pour le moment, au niveau idéologique, et s'actualise dans les pratiques de quelques artistes – dont la visibilité « en rupture » est, cependant, maximale : à l'instar de celles de David ou de Courbet, les trajectoires bien connues de Jeff Koons ou de Damien Hirst incarnent parfaitement cette nouvelle manière de faire/parler de l'art[17]. Ce régime, que nous avons choisi d'appeler *entrepreneurial*[18], pour des raisons sur lesquelles nous allons revenir, est marqué par l'arrivée, dans le domaine artistique, de logiques propres à une économie mondialisée et néolibérale[19]. Tandis que, comme nous l'avons vu, le régime vocationnel a contribué à légitimer des pratiques poussant à une certaine autonomisation de la production artistique dans la seconde

[16] La force de ces catégories se mesure d'ailleurs, aujourd'hui, à la propension de ceux qui les utilisent, à ne pas en justifier l'emploi, tant elles « vont de soi » : « l'adhésion au sacré culturel n'a pas, sauf exception, à s'énoncer sous forme de thèses explicites, moins encore à se fonder en raison » (Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, p.261).

[17] Koons et Hirst sont, à ce jour, les artistes dont les œuvres ont atteint, de leur vivant, les prix les plus hauts. Le plus célèbre et célébré des deux en France, Jeff Koons, consacré autant par le scandale provoqué par ses œuvres que par les péripéties de sa vie privée (il fut l'époux, dans les années 1990, de « La Cicciolina », ancienne actrice de films pornographiques et députée italienne), a fait des études artistiques avant de se lancer dans une carrière de « trader » à Wall Street, pour se reconvertir finalement dans l'art. Artiste conceptuel avant tout, il conçoit ses œuvres et les fait exécuter par la trentaine d'ouvriers qui travaillent dans son atelier de Manhattan. Cette dernière pratique de production renvoyant elle-même aux transformations industrialiste de l'espace de création artistique, remplaçant les « maîtres » travaillant avec leurs « petites mains » dans les ateliers tout en la réactualisant avec tous les atours du nouveau régime de création.

[18] Au cours la rédaction de cet article, nous avons découvert l'usage qu'avait préalablement fait Pierre Bourdieu du concept d'« artiste entrepreneur », à propos de Beethoven (Bourdieu Pierre, « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés et Représentations*, n°11, février 2001, pp.15-18). L'analyse que Bourdieu en fait dans ce texte nous ayant confirmé dans notre réflexion, nous avons choisi de conserver cet intitulé d'« artiste entrepreneur ».

[19] « Le néolibéralisme peut être décrit comme une "idéologie politique" fondée sur une doctrine économique élaborée, pour laquelle l'action publique, la *politique économique*, doit être mise au service de la construction de marchés, sur lesquels les prix se forment librement. Selon la formule de François Denord, le néolibéralisme "déploie l'intervention publique dans trois directions principales. De manière offensive, il cherche à faire sauter les verrous réglementaires, législatifs ou corporatifs qui netravent la libre concurrence et à désengager l'Etat du secteur productif. De manière pragmatique, il crée un cadre légal favorable au marché, supplée l'initiative privée là où elle est défaillante, incite à la concentration industrielle ou, au contraire, la freine. Ça et là enfin, l'Etat néolibéral adapte le droit aux évolutions économiques, sanctionne les fraudes et vient en aide aux plus défavorisés" » (Lebaron Frédéric, « Le projet libéral en crise ? », *Savoir/Agir – Economiser la santé –*, n°5, septembre 2008, p.5).

moitié du XIXe siècle, le régime entrepreneurial apparaît comme une manière nouvelle de justifier les tendances à l'hétéronomie du champ de l'art – hétéronomie d'autant plus forte qu'elle est dissimulée par le maintien, y compris dans le discours de ses partisans les plus farouches, d'une rhétorique vocationnelle plus ou moins subtilement fusionnée à un argumentaire de type « managérial ».

L'apparition du paradigme de « l'Artiste-Entrepreneur » a néanmoins fait entrer certains mythes fondateurs du régime vocationnel (dont celui de l'artiste maudit) en totale contradiction avec l'idée que l'on se fait aujourd'hui d'une carrière « professionnelle-artistique-réussie », au point que le champ de l'art contemporain semble « (re)produire un *ethos* qui serait, dans les faits, une forme actualisée de l'*éthique protestante,* devenue *éthique artistique*, nouveau soutien fondamental de l'*esprit du capitalisme* »[20]. Enfin, notons que l'évolution du champ de l'art contemporain passe moins par une diffusion idéologique (à l'image de celle qui, au cours du XIXe siècle, avait contribué à transformer l'identité collective et les revendications des artistes), que par des pratiques individuelles ou collectives d'agents économiquement dominants (artistes, institutions, entreprises…)[21]. Amenée « par le haut », c'est-à-dire par les positions dominantes, cette évolution du régime de la vie artistique est marquée par une importation de plus en plus patente des modes de fonctionnement du champ économique dans le champ de l'art, si bien que, dans certaines zones du champ, les principes vocationnels ne fonctionnent déjà plus. La mutation a commencé il y a vingtaine d'années et se confirme aujourd'hui, à travers l'exigence de « réalisme » imposée aux artistes (économie oblige), même si cette nouvelle « révolution symbolique » dans le domaine de l'art est loin d'être totale : en effet, dans le discours de sens commun et propre aux artistes, les mythes courants et extrêmement populaires de la créativité vocationnelle sont encore loin d'être totalement remplacés par les nouvelles logiques économiques[22]. Les deux dimensions coexistent, se rencontrent, se compénètrent et peuvent permettre d'expliquer et de comprendre les fortes tensions intériorisées par les agents du champ artistique, à commencer par les

[20] Borja Simon, « Production de l'art : éléments théoriques pour l'élaboration scientifique d'une sociologie-critique de l'art », *Regards Sociologiques*, n°33-34, 2007, p.30.

[21] Il est finalement logique que cette nouvelle idéologie de l'art soit d'abord mise en pratique par les mieux dotés en capital économique dans un champ qui tend à l'hétéronomie. L'une des conséquences de ce phénomène est que, dans le champ de l'art contemporain, capital spécifique et capital économique deviennent peu à peu équivalents : des grands collectionneurs comme François Pinault ou Charles Saatchi n'ont pu investir (dans) le champ de l'art que parce qu'ils avaient fait fortune et c'est leur fortune qui leur a permis d'occuper la position particulièrement « consacrante » qu'ils ont à l'heure actuelle (au sens où ils ont les moyens de « faire » la légitimité d'un artiste). Ce n'est donc plus, pourrait-on dire, la connaissance du milieu et la reconnaissance des pairs et/ou du public qui amènent l'argent, mais l'argent qui amène la (re)connaissance. Les héritiers de la domination économique ont ainsi une place de choix dans ce nouveau fonctionnement du champ artistique. Cf. Montlibert Christian, « La culture et le marché », *Regards Sociologiques*, n°33-34, 2007, pp.5-7.

[22] Preuve en est que les réactions restent extrêmement violentes lorsque ces logiques s'affichent de manière trop ostensible hors du monde de l'art contemporain lui-même, ainsi qu'en témoigne, pour ne citer qu'un exemple parmi les plus récents, les commentaires suscités par l'exposition des œuvres de Jeff Koons au Château de Versailles.

artistes et, pour le plus reconnus d'assumer ces tensions et contradictions[23] sur un registre plus ou moins « cynique » (cf. *infra*).

Ainsi, loin de présenter comme un fait nouveau le concours qu'offrent les productions symboliques aux évolutions du monde social et en éclairant le présent par le passé, c'est-à-dire en nous aidant de l'homologie que nous avons identifiée, dans la configuration du champ de l'art, entre le début du XXIe siècle et le début du XIXe siècle, notre objectif est non seulement de revenir sur les profondes mutations que connaît, depuis une vingtaine d'années, le champ de l'art contemporain, de plus en plus soumis aux contraintes de l'espace économique ; mais il est aussi – et peut-être surtout – de mettre ces mutations propres au champ de l'art en rapport avec les transformations qui s'opèrent parallèlement dans le champ économique, dont on pourrait dire qu'il happe et profite (dans tous les sens du terme) des logiques artistiques. En effet, la contamination des valeurs propres à un champ par les valeurs propres à l'autre ne peut se faire que dans un sens – autrement dit, à la manière d'un « vase communicant », si l'art se convertit au discours néolibéral, l'économie néolibérale ne peut que se convertir au discours artistique. On assiste donc, comme on va le voir, à une utilisation de plus en plus fréquente, par les tenants de l'économie de marché, des discours et des modes de légitimation qui, propres à l'art en régime vocationnel, contribuent à dissimuler et à renforcer dans un même mouvement la prégnance (et la violence) des lois du marché étendues à tous les domaines.

L'art au secours du néolibéralisme : l'artiste, un nouveau modèle pour le travailleur

Depuis les années 1990, la figure stéréotypique de l'artiste est en passe de devenir un modèle imposé pour les travailleurs. La structure sociale, en effet, dominée qu'elle est par l'économie néolibérale et ses catégories naturalisées, trouve une résonance pratique et performative dans les catégories de pensée du champ artistique en régime vocationnel. Pour les partisans de la dérégulation de l'économie, puiser dans le registre de la création artistique a deux effets aussi positifs qu'immédiats : contribuer à naturaliser un peu plus des inégalités qui sont évidemment davantage culturelles et sociales qu'inscrites dans les gènes des

[23] Cf. par exemple sur ce point : Chollet Mona, « Philippe Stark ou l'art du déni. Le blues chic du designer », *Le Monde diplomatique*, n°654, septembre 2008.

individus, et fournir un « supplément d'âme » en même temps qu'une très forte revalorisation symbolique et morale, au monde la concurrence libre et non faussée[24].

> « […] D'autres avant moi ont montré à quel point le "travailleur du futur", le cadre surtout, emprunte à la figure de l'artiste : le salarié doit être toujours plus autonome, flexible, inventif. […] Il faut savoir se "remettre en cause", "improviser". Cette instabilité permanente renvoie aux carrières artistiques. De plus en plus, il existe dans l'entreprise une injonction au talent, à l'implication personnelle : ce qu'on appelle le *corporate commitment*. […] [Aujourd'hui,] il y a une subjectivisation du rapport au travail, une individualisation. Si quelqu'un a des problèmes dans son boulot, il ne va plus voir le syndicat, il va prendre un coach ou chercher dans des manuels de développement personnel les clefs pour les régler. Un artiste est toujours entre la vie et le travail : il n'y a pas de frontière nette entre sa vie domestique et son activité. Ce qu'on voit de plus en plus dans le salariat où certains continuent à envoyer des mails à 22 heures pour montrer qu'ils sont les derniers de la boîte à partir. […] »[25]

En allant plus loin que le simple constat de la collusion actuelle entre art et économie, on peut même avancer que le monde de l'art est une sorte de « laboratoire » pour la mise en œuvre des principes du néolibéralisme le plus radical. Ainsi, pas de collectifs à briser[26] sur le marché extrêmement concurrentiel de la production artistique : la singularité et l'autonomie y sont les qualités essentielles de travailleurs, caractérisés par un fort esprit d'initiative, la créativité et l'audace, ainsi qu'une dépendance totale au marché, *via* de petits contrats renouvelables pour lesquels ils sont en concurrence avec leurs pairs[27]. En outre, l'artiste est

[24] « Récemment acquise par le groupe LVMH […], la marque Glenmorangie cherchait un moyen de faire entendre sa "couleur" propre, parmi les meilleurs whisky au monde. Pour ce produit haut de gamme, l'équipe de Glenmorangie entendait bien sortir des sentiers battus et mettre en lumière une expérience à partager, plutôt qu'une technicité complexe ou un luxe ostentatoire. *Voilà pourquoi, l'idée de s'associer à l'art contemporain s'est très vite imposée*. » (Souligné par nous) Extrait de « Projet en cours pour Glenmorangie : une exposition à suivre » par Hélène Mugnier (fondatrice de la société « Art & Entreprise »), disponible sur le site http://artbusiness.typepad.com/art_et_business/2008/06/projet-en-cours.html. Notons néanmoins que l'utilisation de l'art par les industriels ou les hommes politiques, pour améliorer leur image n'est pas un phénomène nouveau. Ainsi, ce sont, sans aucun doute, la survivance du devoir de mécénat de l'aristocratie d'Ancien Régime et la valeur sociale positive qui en découle (l'amour de l'art et un train de vie dispendieux étant marques de « grandeur ») qui poussent le banquier libéral Laffitte, sous la Restauration, à acheter des œuvres d'art dans le double but explicite de spéculer sur les œuvres (le « collectionnisme » faisant monter les prix) et de se construire une réputation de philanthrope (Chaudonneret, Marie-Claude *L'Etat et les artistes de la Restauration à la monarchie de Juillet,* Paris, Flammarion, 1999, p.147). Toutefois, ce qui nous fait penser que la situation est différente, aujourd'hui, c'est que « l'art » est désormais mobilisé par telle ou telle instance de l'économie de marché, *d'abord* comme discours, comme registre argumentatif, dans une optique de management ou de marketing ; il ne l'est que *dans un second temps*, comme outil de valorisation symbolique, à travers des opérations de mécénat. Autrement dit, lorsqu'au XIXe siècle, un industriel utilisait l'art comme faire-valoir par l'achat d'œuvres, c'était à la fois dans son intérêt et dans celui des artistes qu'il rémunérait et faisait connaître ; tandis qu'aujourd'hui, lorsqu'une entreprise élabore une campagne publicitaire sur une rhétorique vocationnelle, le monde de l'art en général et les artistes en particulier, à qui on ne fait pas appel, n'ont rien à y gagner et la mobilisation du registre artistique ne se fait donc qu'au bénéfice du monde économique. Cf. sur ce point : Bastien Clément, « Investissements culturels des entreprises et marché artistique local. Le cas de l'Alsace », *Cycle de Regards Sociologiques sur « les formes et manifestations de la domination »*, Strasbourg, 26 janvier, 2009 (actes à paraître).

[25] Interview du sociologue Marc Perrenoud par Sonya Faure, *Libération,* lundi 24 mars 2008.

[26] Cf. sur ce point notamment : Beaud Stéphane, Pialoux Michel, *Retour sur la condition ouvrière*, Paris Fayard, 1999 ; Groz André, *Métamorphoses du travail*, Paris, Galilée, 1988.

[27] Pour P.-M. Menger (*Portrait de l'artiste en travailleur, op.cit.*, pp.8-9) : « non seulement les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail, mais elles sont au contraire de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme. Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur [...]. Le développement et l'organisation des activités de création artistique illustrent aujourd'hui l'idéal d'une division sophistiquée du travail qui satisfasse simultanément aux exigences de segmentation des tâches et des compétences, selon le principe de la différenciation croissante des savoirs, et de leur inscription dynamique dans le jeu des interdépendances fonctionnelles et des relations d'équipe. » Quoique globalement juste, ce constat général nous semble omettre deux éléments importants. Pour Menger, le monde de l'art compte de plus en

censé être motivé par la passion (c'est-à-dire pas par l'appât du gain). Enfin, faire du travailleur un artiste permet de conclure à la naturalisation des compétences et à l'incongruité des questionnements concernant les conditions ou le rythme de travail. L'artiste en régime vocationnel incarne, en effet, l'antithèse de la figure du fonctionnaire – voire du simple salarié – en raison de la fusion des temps de loisirs et de travail qu'implique son activité (à l'image de sa résidence qui se confond parfois avec son atelier) car l'artiste vit par et pour son travail. Ainsi, par homologie, « [L]a croissance des formes d'emplois atypiques, l'extension du marché secondaire mais aussi la déstabilisation relative des marchés internes [typiques du] nouveau régime de subordination »[28], de la précarisation et de l'incertitude, caractérisent en effet à la fois la condition d'artiste en régime vocationnel (cette mythique « bohème »…) et le marché contemporain du travail. Dans le système néolibéral, l'entreprise a donc tout à gagner à cette assimilation (à première vue, valorisante) du travailleur à un artiste, cette « sorte d'idéal de carrière incarné par le *salarié libéral* […] sur lequel l'intervention disciplinaire devient de moins en moins nécessaire, se devant d'être sans attaches, réactif, autonome, producteur de son activité et de son employabilité, disposé à se plier aux exigences des entreprises et à accepter des conditions de travail de plus en plus difficiles »[29] au nom de la passion et de l'éthique du désintéressement qui déterminent son activité.

---

plus de précaires et incarne ainsi, plus que les autres marchés du travail, les « métamorphoses du capitalisme ». Pourtant, l'existence d'un « prolétariat » de l'art est attestée dès la fin du XVIIIe siècle, après la déréglementation du monde de l'art par l'abolition des corporations. La croissance de cette population est d'ailleurs à l'origine de l'essor de la conception vocationnelle de l'art (dans l'idée que les pratiques suscitent des représentations pour les légitimer, et non l'inverse), l'antinomie entre consécration par les pairs ou par la postérité d'une part, et succès commercial d'autre part, étant un bon moyen de « faire contre mauvaise fortune, bon cœur ». La dégradation et la massification de la « condition salariale artistique » n'est donc pas une nouveauté des années 1980. Ce qui l'est, en revanche, c'est l'augmentation du nombre de personnes concernées par ce statut en raison de l'extension du régime « artistique » à un ensemble de professions (notamment techniques) qui participent désormais pleinement des « mondes de l'art » au sens beckerien. Cette augmentation a rendu plus visible la condition de ces précaires de l'art qui contestent leurs conditions de travail *au nom,* là encore, d'un versant du paradigme vocationnel (la nécessité de se libérer des contingences matérielles pour créer librement). Ainsi, des deux côtés de la barrière, les discours s'ancrent dans une même idée de la création elle-même originellement contradictoire, ce qui rend l'incompréhension entre les deux parties d'autant plus flagrante.

En second lieu, il nous semble que Menger ne clarifie pas assez l'idée que, si les artistes sont devenus l'incarnation du futur travailleur, ce n'est certainement pas dans les représentations que les artistes ont d'eux-mêmes. En effet, le régime vocationnel fonctionnant toujours, l'autodéfinition en tant qu'artiste repose toujours sur la nécessité de « se sentir » singulier, de se distinguer des autres travailleurs. Ainsi, on l'a vu avec le mouvement des intermittents ou celui des chercheurs, les artistes ne vivent cette précarité ni comme une forme idéale de leur activité, ni comme une condition inhérente à celle-ci. En outre, cette assimilation artiste/travailleur ne « fonctionne » pas non plus chez les travailleurs précaires hors du monde de l'art. Ceux-ci, en effet, subissent assez la violence de leur condition à laquelle la peur du chômage les contraint à se résigner, pour être totalement prémunis contre une vision enchantée de la précarité. Ainsi, ce qu'oublie, à notre sens, de préciser Menger, c'est que cette nouvelle incarnation du travailleur en artiste n'est un schème mental structurant *que* chez les élites sociales et économiques, c'est-à-dire chez ceux qui, grâce à la détention de capitaux nombreux et solides, peuvent choisir d'être flexibles (ou pas). Cette association, censément valorisante, d'un statut de prestige et de conditions de travail dégradées participe donc nettement, comme l'appropriation par le capitalisme de la « critique artiste », de l'idéologie néolibérale (cf. Boltanski et Chiapello *Le Nouvel esprit du capitalisme, op. cit.*). Nouvel avatar de la domination sociale, ce discours dominant (au sens de : porté par les classes dominantes) n'est donc pas (encore ?) entré dans le sens commun.

[28] Caveng Rémy, « Quelques aspects du nouveau régime de subordination », *Regards sociologiques*, n°32, 2006, p.11.

[29] *Ibid*.

Pour donner une idée précise du type de support que l'économie néo-libérale trouve dans l'art, prenons la question de ce qu'on appelle aujourd'hui le « risque » : comme le rappelle Raymonde Moulin, le marché de l'art semble spécifiquement animé et caractérisé par le « risque » de l'investissement. Or, si le « risque » (au sens que lui donne l'entrepreneur schumpeterien) relève de l'*illusio* des agents économique, le marché financier reste un lieu où les opérations représentent « un risque calculé »[30]. On peut donc aussi comprendre pourquoi les industriels, banquiers et autres agents économiques peuvent investir dans un espace d'échange des biens artistiques dont le fonctionnement concorde presque idéalement avec leurs catégories de pensée. De même, on ne comprendrait pas la logique de « dématérialisation de l'art »[31] si l'on ne voyait pas que cette conceptualisation extrême qui marque l'espace de production artistique depuis quelques années, coïncide avec l'immatérialité des échanges financiers internationaux (qu'il est, en ces temps de crise, de bon ton de fustiger, en l'opposant à l'économie dite « réelle »). Ainsi, en poussant les logiques de dérégulation, de libéralisation, d'individualisation et de dématérialisation à l'extrême, les champs économique et artistique ont vu leurs logiques respectives coïncider, à tel point que la croyance en la rhétorique vocationnelle semble aujourd'hui plus forte dans le premier que dans le second. Il suffirait, pour s'en convaincre, de voir avec quelle constance les banques et les entreprises axent leurs campagnes publicitaires sur le registre artistique[32] : la Caisse d'Epargne utilise *La liberté* (de consommer) *guidant le peuple* où l'allégorie féminine est remplacée par la mascotte écureuil ; la banque CCF expose (au sens premier du terme) sur son affiche, une main tenant des pinceaux pour illustrer ce slogan : « L'art de composer un portefeuille en profitant de la richesse des mélanges » ; les vêtements Petits Bateaux affirment qu'ils rendent « artistes » (une qualité indéterminée, mais une qualité sans aucun doute) les enfants qui les portent. Enfin, en toute logique, les industries du luxe deviennent les premiers promoteurs d'art contemporain, dans la mesure où leur clientèle est la même, l'art étant devenu, à l'instar de la haute couture par exemple, l'outil de *distinction* par excellence[33].

[30] On voit, de plus, que les « principales assertions sur lesquelles est construite l'économie libérale ») valent également pour le marché de l'art contemporain, puisque ce dernier – comme l'économie libérale – « sui[t] sa propre logique et n'[est] en rien dépendant des rapports sociaux », « ne se réalise pleinement, grâce à la concurrence, que […] lorsque l'offre et la demande s'entendent sur un prix d'équilibre », « ne [peut] supporter d'être bridée par les limites que lui imposeraient, toujours à tort, des interventions sociales ou des régulations politiques », est fondée sur des principes qui « condui[sent] à affirmer la "naturalité" des lois économiques [ou artistiques] », etc. (Montlibert Christian de, « La croyance dans les dogmes néo-libéraux », à paraître.)

[31] Cf. Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, éditions Stock, 2003.

[32] Les pratiques du détournement tant vantées par les artistes comme principe critique, sont depuis longtemps devenues des procédés « marketing », auxquels participent parfois les artistes, voire les sciences sociales (Cf. sur ce point, Packard Vance, *La persuasion clandestine*, Paris, Calmann-Lévy (coll. « Liberté de l'esprit »), 1975 (1958)). La dernière campagne publicitaire pour les hypermarchés E. Leclerc pousse ainsi le cynisme jusqu'à détourner les affiches militantes de mai 68 (passées, entre-temps, au rang d'œuvres d'art).

[33] L'année 2007 a, par exemple, vu les marques Chanel et Hermès lancer deux espaces d'exposition pour les « jeunes artistes » (Christian Simenc, « Chanel vs Hermès, le match arty », *GQ,* mai 2008, p.50. Signalons au passage que l'entreprise

Par conséquent, les entreprises de consulting artistique spécialisées dans les « interventions en entreprise », les sociétés intermédiaires entre les artistes et les clients potentiels se multiplient, tenant un discours tout à fait explicite quant aux bénéfices multiples que l'on peut tirer de l'art, pour augmenter la notoriété de sa société, les performances de son personnel, le montant de ses déductions fiscales, etc.

> Une historienne de l'art, diplômée de l'Ecole du Louvre a ainsi fondé en 2006 un cabinet de consulting auquel les sociétés font appel afin de comprendre comment utiliser l'art pour améliorer les techniques de management, favoriser la créativité des employés, motiver une équipe, fidéliser une clientèle ou améliorer son image grâce au mécénat. « Loin d'être un gadget ou un miroir esthétique, l'art est aujourd'hui un levier déterminant de renouvellement des pratiques économiques. Sa valeur ajoutée spécifique répond avec une acuité inédite aux enjeux posés par l'explosion de l'économie de l'immatériel. Stratégie de développement et pratiques managériales ont beaucoup à gagner à s'y frotter. L'hétérogénéité des registres de création et gestion ne doit pas occulter de vraies complémentarités et synergies dynamiques » peut-on lire dans la présentation de sa société. Des interventions en entreprise sont donc proposées, telles que « L'art, levier de croissance », « Les ficelles de l'innovation à l'aune des artistes », « Miroirs du pouvoir : pour un nouveau leadership » ou « L'innovation collective / L'œuvre à plusieurs mains ».
>
> De même, voici comment le fondateur d'une galerie d'art contemporain spécialisée dans le service aux entreprises et aux professions libérales présente l'objectif de sa société : « […] l'art contemporain est à l'image des **entreprises** […], il est porteur de **Valeurs**. Il se remet en cause en permanence en faisant notamment appel à **l'innovation** et à la **créativité**. Mais les artistes contemporains sont également porteurs de **professionnalisme**, de **rigueur**, d'**intégrité** et d'**humanisme**. Laissez-moi vous persuader que l'art contemporain correspond à votre entreprise et trouvons **ensemble** toutes les avantages que vous pouvez en attendre. Mes expériences en management, conquête et fidélisation clients, m'ont montré la nécessité pour les entreprises d'être attentives à leurs **clients et** à leurs **collaborateurs**. […] Vous avez fait l'effort de définir vos Valeurs [...] il est nécessaire […] de les montrer […] partout dans et à l'extérieur l'entreprise. **Partagez vos Valeurs** avec vos différents publics et en vous distinguant de façon **différente et originale**. Je vous propose d'utiliser l'**art contemporain** comme un moyen puissant de diffusion et de partage des **Valeurs de l'entreprise** auprès de vos clients, collaborateurs et partenaires. […] Nous vous proposons une offre complète de produits et services pour vous accompagner dans la mise en oeuvre de cette stratégie de communication. » (Souligné par l'auteur du texte.)

Citons, dans cette lignée, quelques uns des nombreux « événements » qui, depuis quelques années, se tiennent dans les lieux les plus prestigieux et témoignent, là encore, de l'intérêt réel que représente l'art pour le monde de la finance, de l'entreprise et pour certaines instances publiques[34]. Lorsque la *French American Foundation* organise, en mars 2003, à Bercy en lien avec le Ministère de l'Economie et des Finances et celui de la Culture, un séminaire sur l'engagement des entreprises dans des opérations culturelles, Benoît Paumier,

fondée par Chanel pour mener son projet artistique a été nommée le "CAC 20" pour "Contemporary Art Container").

[34] Ces dernières sont particulièrement soucieuses d'attirer les capitaux (privés) nécessaires pour pallier le désengagement plus ou moins progressif de l'Etat dans l'aide à la création plastique, à l'achat d'œuvres ou à la conservation du patrimoine. Sur ce dernier point, Cf. notamment Rykner Didier, *Le Spleen d'Apollon. Musée, fric et mondialisation,* Paris, Ed. Nicolas Chaudun, 2008, qui revient largement sur les opérations « Louvre-Atlanta » et « Louvre Abu-Dhabi » qui font du musée du Louvre, propriété nationale, une marque franchisée.

délégué au développement et aux affaires internationales du Ministère de la culture et de la communication expose, dans son discours d'ouverture, le paradoxe fondamental du régime transitionnel dans lequel se trouve actuellement, selon nous, l'art contemporain :

> « L'un des enjeux de ce colloque me semble être précisément de montrer qu'inscrire la culture dans un contexte économique, d'insérer l'art comme partie prenante des stratégies de l'entreprise, n'est pas incompatible avec l'idée fondamentale que l'art n'est pas une entreprise. »[35]

Le même propos est défendu lors du grand colloque international « L'art est l'entreprise » qui s'est tenu à la Sorbonne en octobre 2006, en partenariat avec la Biennale de Paris. Le but de cette rencontre de tous « les spécialistes internationaux de la question » était, en effet, de :

> « …faire apparaître les différents facteurs qui tendent à influencer la création de certains artistes à l'heure où l'art devient une économie florissante et un vecteur de communication pour l'entreprise. […] Dans ce contexte précis, l'entreprise fera parfois œuvre. »[36]

La Foire Internationale d'art contemporain de Strasbourg, *St'art*, affiche en 2004 comme objectif de développer « la politique de partenariat avec des entreprises » par le mécénat (« Les nouvelles dispositions juridiques et fiscales de la loi française sur le mécénat culturel deviennent incitatives. ») mais pas seulement, puisque « [l]'art présente un intérêt croissant pour les entreprises et peut devenir un vecteur efficace de communication interne et externe ». Plus récemment au courant de l'année 2007, c'est une institution publique, le FRAC, qui choisit les vitrines des Galeries Lafayette pour exposer quelques œuvres, plaçant cette initiative sur le seul registre esthétique :

> « Belle idée qu'un rapprochement entre art contemporain et diffusion commerciale ! Puisque l'art est un univers de formes et d'images dont la qualité et l'esthétique suscitent curiosité et plaisir. Puisque, comme les objets du quotidien, ils racontent la société d'aujourd'hui. Et puisqu'il est aussi la rencontre entre valeur symbolique et de marché […]. »[37]

La plus-value symbolique qu'offre à l'économie de marché son inscription dans les croyances artistiques sert donc à la diffusion des logiques économiques qui, *mutatis mutantadis*, guident à leur tour l'ordre de la production artistique. Investir dans le marché de l'art implique non seulement une exaltation de son bon goût, mais également une preuve du fait que l'on a les moyens de s'offrir le luxe de l'« authentique », de l'« unique », et ce alors même qu'il n'est pas, à strictement parler, question d'argent : il s'agit donc ici d'un investissement d'autant plus lucratif qu'il a le mérite d'apparaître avant tout motivé par un

[35] En ligne.

[36] Extrait de la plaquette de présentation du colloque, où l'on a pu entendre des communications intitulées « Artiste et Manager, les nouveaux alliés ? », « La créativité peut-elle nuire à l'entreprise ? », « L'art comme produit dérivé » ou « IBK, l'œuvre d'art et le respect de sa clientèle »…

[37] Affichage géant dans l'une des vitrines des galeries Lafayette de Strasbourg.

noble et néanmoins audacieux désintéressement. On comprend ainsi aisément pourquoi l'art s'impose, aujourd'hui, comme l'espace par excellence de la conversion du capital économique en capital symbolique, à travers l'invisibilisation des logiques bassement fiduciaires désormais placées sous le voile du culte (forcément désintéressé) du Beau – et en effet « [a]ujourd'hui, l'objet est devenu […] la plus belle valeur de placement »[38]. Enfin, la flambée des prix dans le domaine artistique, ces dernières années, a doublé l'intérêt réputationnel de cette conversion d'un intérêt purement spéculatif, quoique toujours nimbé d'une aura extrêmement positive. L'art contemporain, par exemple, est devenu, en quelques décennies, un placement tout à fait lucratif – que les récents allègements fiscaux accordés aux investisseurs n'ont rendu que plus intéressant – au point que l'on investit désormais dans l'art, comme on investissait autrefois dans la pierre[39]. Dans cette bulle financiaro-symbolique, l'art contemporain longtemps décrié, trouve peut-être une ensemble de facteurs pour se parer des lettres de noblesse artistiques et garantir pleinement son inscription au sein d'un marché reconnu dans la mesure où il n'est justement plus un art « comptant-pour-rien ».

« Tous les coups ont été joués… » : la fin du « paradoxe permissif »

La récupération des logiques vocationnelles par le néolibéralisme économique se produit, comme nous l'avons évoqué en introduction, en même temps qu'une hétéronomie plus grande du champ artistique essentiellement liée à la soumission croissante de ses agents aux principes « réalistes » de l'économie de marché. Raymonde Moulin fait remonter à la fin du XIXe siècle, c'est-à-dire à l'aube de la modernité, l'étroite interdépendance des producteurs artistiques et des agents économiques.

> « L'existence de l'œuvre d'art en tant que marchandise, et le fait que, depuis les années 1870, le marché artistique – en instituant la pratique du contrat – ait pris le relais de l'Académie comme système d'organisation de la vie artistique, témoignent de l'insertion de l'art dans l'économie. […] Que la valeur économique de l'œuvre d'art soit déterminée par la valorisation esthétique opérée par le groupe des hommes compétents, et que, inversement, une opération commerciale réussie puisse tenir lieu, au moins à moyen terme, d'une opération de jugement esthétique, cette dialectique témoigne des affinités implicites entre des secteurs régis par des valeurs réputées incompatibles. »[40]

Cette interdépendance s'effaçait alors, néanmoins, derrière les schèmes de pensée vocationnels qui maintenaient l'art dans une sphère sacrée, en le soustrayant – du moins, en

[38] Maurice Rheims, « Préface », de Wagenführ Horst, *L'art valeur de placement*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, p.XI.

[39] Notons d'ailleurs que, contre toute attente, le secteur artistique résiste mieux à la crise présente que les secteurs bancaires et immobiliers (Cf. Pataud Célérier Philippe « L'art (contemporain) de bâtir des fortunes avec du vent », *Le Monde diplomatique,* août 2008, pp.22-23.)

[40] Moulin Raymonde, « Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple », *Revue française de Sociologie*, n°hors-série, vol.X, 1969, pp.687-702.

apparence – au domaine économique. Ainsi, la principale transformation qui caractérise l'art contemporain depuis la fin du XXe siècle consiste dans la récupération assumée, par quelques artistes, de ces logiques économiques jusqu'alors dissimulées sous le culte désintéressé du Beau et du Nouveau. Cette récupération s'est d'abord faite dans le cadre du « paradoxe permissif » et de la surenchère transgressive typiques de l'art contemporain « institutionnalisé », comme l'a noté Nathalie Heinich[41]. Revendiquer son goût pour la provocation lucrative et jouer le jeu des stratégies marketing (à travers la protection de l'Etat ou de riches collectionneurs) ont d'abord constitué une manifestation parmi d'autres d'un certain avant-gardisme post-moderne, censé questionner et/ou subvertir le rôle de l'art et la position de l'artiste dans la société contemporaine :

> « […] en obligeant les artistes à la transgression, on les contraint aussi à tenir un certain type de discours. Dès lors qu'il y a subventions, il y a une obligation de se vendre, et par conséquent pour l'artiste une obligation de maîtriser l'histoire du champ et de ses transgressions comme de sa propre position par rapport à celles-ci. Or tout cela a aussi un autre effet qui est de sélectionner un nouveau type d'artiste, un artiste "informé" des nouvelles conditions de sa pratique, des modifications profondes des structures de transgression et d'intégration…
>
> *Nathalie Heinich :* Aujourd'hui les artistes contemporains se permettent des attitudes explicitement cyniques, notamment par rapport au marché, ne serait-ce que pour prendre à contre-pied les "stéréotypes de la singularité". Les artistes sont les premiers à casser tous les stéréotypes grâce auxquels on les caractérisait jusqu'à aujourd'hui – l'inspiration, le désintéressement – parce que ce qui est beaucoup plus important pour eux, c'est de maintenir le "régime de singularité" qui reste fondamental. […] [N]'importe qui ou presque peut aujourd'hui se "dire artiste", participer à des manifestations artistiques, avoir un début de *curriculum vitae*. Les contraintes explicites, apparentes, ont l'air faibles, mais l'élévation des contraintes implicites, la sélectivité des critères cachés est d'autant plus redoutable, notamment parce que ces critères sont souvent contradictoires avec les critères affichés. »[42]

Dans cet entretien paru en 2001, Nathalie Heinich analyse, nous semble-t-il, les motivations de ces artistes qui envisagent leur œuvre comme un « événement », au sens commercial du terme, dont la finalité est moins la création elle-même (« l'art pour l'art ») que la vente (« l'art pour l'argent ») ou la reconnaissance du créateur (« l'art pour l'artiste »[43]). Heinich explique donc à quel point cette attitude est contradictoire avec le paradigme de l'artiste en régime vocationnel et interprète ce nouveau type de posture artistique à l'aune du

[41] Heinich, Nathalie *Le Triple jeu de l'art contemporain,*Paris, Ed. de Minuit, 1998. Notons au passage que, dans sa conclusion, N.Heinich dénonce vigoureusement les effets pervers du « paradoxe permissif ». Les dernières pages de l'ouvrage qui reviennent sur *l'inévitable* récupération/interprétation des propos – tout neutres soient-ils – du sociologue par les acteurs finissent donc par contredire la déclaration de l'avant-propos selon laquelle le livre traite des querelles *sur* l'art contemporain, sans « prendre parti » (p.14). Cette posture (par ailleurs très « artistique » !) qui suppose que le point de vue du chercheur se trouverait hors de l'espace des points de vue, se trouve d'ailleurs totalement démenti dans d'autres publications de l'auteur qui ne cesse, depuis une dizaine d'années, de se prononcer plus ou moins violemment « contre » un certain type de sociologie (le fameux « relativisme réductionniste »).

[42] Entretien avec Nathalie Heinich, par Frédérique Matonti et Anne Simonin, « Ce que la sociologie fait à l'art contemporain », *Sociétés et Représentations,* n°11, 2001, pp.321-322.

[43] Borja Simon, « Production de l'art… », *art. cit.*

régime de singularité, en en faisant une sorte de transgression ultime qui subvertirait et confirmerait, du coup, dans un même mouvement, l'identité d'artiste en régime vocationnel. Or cette posture « cynique » entre également en contradiction avec l'idée d'un champ autonome, structuré par l'opposition entre pôle commercial et avant-garde artistique[44]. Ces artistes qui font fortune en créant la polémique (et créent la polémique en faisant fortune) ne relèvent, en effet, ni du premier (en raison de la nature volontairement provocante, sinon hermétique, de leurs travaux et du nombre tout à fait réduit de leurs acheteurs potentiels), ni du second (puisqu'une sanction économique négative peut y impliquer une sanction symbolique positive à travers la reconnaissance par les pairs, c'est-à-dire que l'échec commercial d'un artiste conditionne théoriquement la possibilité de la croyance en sa propre vocation). Ces artistes « informés » qui *construisent* leur carrière, évoluent parmi les classes privilégiées[45] et produisent un art toujours extrêmement controversé, se sont multipliés depuis les années 1990 et ont tant influencé l'idée (dans l'acception « sens commun ») que l'on se fait de l'art contemporain qu'ils ont véritablement constitué un nouveau paradigme de l'artiste : celui de l'artiste-entrepreneur. Il semble bien, en effet, que, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, en matière d'art contemporain, non seulement « tous les coups ont déjà été joués » mais qu'en outre, « le cynisme tue [ou plutôt : a déjà tué] le jeu », mettant ainsi un terme à la surenchère transgressive provoquée par le « paradoxe permissif » identifié par Heinich[46]. On ne peut, en effet, transgresser les transgressions éternellement, et il est logique qu'à un moment, un point de non-retour soit atteint – ce fut le cas à partir du moment où plusieurs artistes ont fait de leur aspiration ostensible à la réussite commerciale une stratégie de carrière au sein du pôle « avant-gardiste » de l'art contemporain. Ce « jeu »-là, à force d'être répété sur différents modes, finit par ne plus relever du régime de singularité, mais participe désormais d'un monde de l'art en pleine transition vers un nouveau régime de valeur, profondément imprégné par les principes économiques, que nous qualifierons de régime « entrepreneurial », en référence au nouveau paradigme de l'artiste sur lequel il se fonde. Dans ce système en cours d'élaboration, en effet, le paradigme de l'artiste n'est ni l'artisan formé dans la tradition mimétique de la corporation (régime professionnel), ni l'honnête homme respectueux d'une esthétique érudite et canonique (régime académique), ni le génie singulier forcément subversif (régime vocationnel), mais le petit entrepreneur,

[44] Cf. notamment sur les logiques de l'avant-garde artistique : Brun Eric, « l'avant-garde totale. La forme d'engagement de l'International situationniste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°176-177, pp.33-51.
[45] Ils sont toutefois moins proches des élites intellectuelles, que des élites économiques. Cf. les relations privilégiées de Jeff Koons avec François Pinault ou celles de Damien Hirst avec Charles Saatchi , déjà évoquées.
[46] Cf. L'entretien de Pierre Bourdieu avec Isabelle Graw, 1996, traduit de l'allemand, en ligne sur http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/entrevue/quesui.html.

« manager » polyvalent de sa propre carrière, conscient de la nécessité d'intégrer les bons réseaux pour bien (se) vendre[47]. On pourrait ainsi dire que ces évolutions, qui sont autant symboliques que pratiques, correspondent au passage de « l'art pour l'art » à « une idéologie […] qui serait "l'art pour l'artiste" et peut-être déjà "l'artiste pour l'artiste"»[48].

Or, ce nouveau régime de l'art constitue un important *vecteur d'hétéronomie* dans le champ de l'art contemporain, mais coexiste avec le régime vocationnel qui structure toujours la perception de l'art d'une grande partie des agents du monde de l'art et du public[49]. Dès lors, parce que le discours vocationnel tourne désormais à vide chez les artistes-entrepreneurs, le public – dont le sens commun artistique reste fondé sur les catégories de pensée issues de la révolution symbolique de la modernité – ne peut qu'éprouver perplexité ou hostilité face à des « petits » créateurs qui assument leur condition d'*homo economicus* et attirance pour les plus consacrés dont la position leur permette tenir ce double langage vu comme transgressif sans que leur discours ne soit compris pour autant. Les artistes-entrepreneurs et leurs défenseurs dans le monde de l'art ne parlent, en effet, peut-être tout simplement plus la même langue que les spectateurs en régime vocationnel : ils ne peuvent se comprendre et leurs œuvres sont vouées à provoquer d'infinis débats, dont la violence s'explique par le fait que, sous les apparences d'une polémique ponctuelle liée à tel artiste ou tel événement, c'est en réalité l'idée que l'on se fait de l'art et des artistes ou, autrement dit, les règles mêmes du « jeu » artistique, qui sont en question[50]. Ces transformations ne peuvent, en effet, manquer d'apparaître aux commentateurs, observateurs ou spécialistes du monde de l'art. Cependant, si les discours arrivent à pointer les déplacements des valeurs et leur diffusion à l'ensemble des productions culturelles contemporaines, ils restent le plus souvent portés sur les oppositions internes au champ artistique en considérant « la crise de l'art », « la mort de l'art », « la perte

[47] Il est ainsi de la responsabilité de l'artiste de faire en sorte de (se) vendre et faire monter le prix de ses œuvres… ne serait-ce que par égard pour ses collectionneurs, selon Yves Michaud : « Acheter une œuvre bon marché est séduisant mais le collectionneur aspire toujours à ce que la cote monte. Je pense notamment à certains artistes très prometteurs dans les années 70-80, qui ont assez bien réussi en France mais qui n'ont jamais acquis une dimension européenne. Ils n'ont pas eu l'ambition, le feu sacré pour être des artistes de grande envergure. Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut encore savoir s'entourer et adopter les bonnes stratégies » (Extrait de la table ronde « Arts contemporains : frontières mobiles », organisée à la Sorbonne le 13 mars 2003 – mis en ligne sur http://www.univ-paris1.fr/formation/arts_sciences_humaines/ufr04/master_pro/master_1_metiers_des_arts_et_de_la_culture/jeudis_de_la_sorbonne/actes/actes_2003/article2263.html). Aucun historien de l'art ne tiendrait ce type de discours à propos de Van Gogh ou de Modigliani – preuve que le paradigme de l'artiste a bien changé et que l'artiste maudit ne fait plus recette sinon dans le discours qu'il construit à son endroit…

[48] Borja Simon « Production de l'art… », *art. cit.*, p.27.

[49] N'oublions pas, en effet, que les régimes de l'art concernent avant tout les représentations et les discours, plusieurs régimes pouvant coexister à un même moment, à différents pôles du champ de l'art, voire chez un même individu selon les contextes dans lesquels il évolue.

[50] Ces débats font ainsi écho à ceux – bien connus – qui ont secoué un monde de l'art déchiré entre « romantiques » et « classiques », au début du XIXe siècle, alors qu'une transition similaire s'opérait entre deux régimes de la vie artistique : l'académique et le vocationnel. Ces « crises » récurrentes provoquées par la transition entre deux paradigmes et la courte période d'anomie que cette transition implique, sont facilement repérables dans l'histoire des productions culturelles.

des valeurs essentiels de l'art », fustigeant (ou reconnaissant) l'art contemporain (les valeurs du présent) face aux avant-gardes consacrées par les tendances dominantes de la critique et par l'histoire de l'art (les valeurs du passé, le « canon »)[51]. Cette tendance, issue de la révolution symbolique du tournant du XXe siècle, à (re)caractériser l'art contemporain par l'art passé, force le regard à rester braqué sur les productions de valeurs *internes* au champ artistique en oubliant la structure même des transformations du message qui touchent non pas uniquement le champ artistique, mais l'ensemble de l'espace social[52]. Et lorsqu'émerge cette structure au détour des logiques (habitus) qui animent les artistes (car la transition que nous évoquons ici n'est pas un effet de construction intellectuelle, mais s'actualise dans les pratiques, à travers des représentations parfaitement intériorisées…), c'est afin de revenir une nouvelle fois sur l'*illusio* « transgressive » du champ artistique sans considérer qu'elle fait, *volens nolens*, le jeu du champ économique.

L'Artiste-Entrepreneur : une conversion collective déjà bien entamée

Conséquence de cette nouvelle hétéronomie, les conditions d'existence et de (sur)vie artistique suivent désormais les logiques du nouveau régime salarial et font le jeu des contraintes qu'imposent le champ économique sur les marchés de l'art et du travail. Ainsi, à mesure que l'artiste (i.e. la figure du créateur) devient le nouvel idéal-type du travailleur en régime économique néolibéral, les artistes (i.e. la population des plasticiens) sont de plus en plus assimilés à des travailleurs – ou, mieux, des entrepreneurs – de l'art. Reste un double problème : non seulement produire de l'art n'est pas rentable au sens strict, mais surtout, les schèmes de pensée du régime vocationnel restant prégnantes dans le sens commun, être artiste reste paradoxalement, sur le marché du travail, plutôt négativement connoté. C'est la raison pour laquelle se multiplient les organisations, privées ou publiques, nationales ou locales, visant à transformer l'artiste, travailleur instable et précarisé, en agent économique à la fois « acceptable » et « responsable ». On peut évoquer à ce titre la « Coopérative d'activité et d'emploi pour les métiers artistiques et culturels »[53], *Artenréel*, qui s'affiche comme « une alternative économique pour la création artistique en Alsace ». Cette coopérative met les

[51] Sur ce point, voir notamment Jimenez Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2005.
[52] La révolution symbolique de la fin du XIXe siècle a provoqué la transformation « d'un art qui imite la nature, à un art qui imite l'art, trouvant dans son histoire propre le principe exclusif de ses recherches et de ses ruptures mêmes avec la tradition » (Pierre Bourdieu, article « La consommation culturelle », *Encyclopedia Universalis*).
[53] Les éléments cités proviennent de la plaquette de présentation de l'organisme, mis en ligne sur www.artenreel.com.

considérations économiques au cœur des considérations artistiques définissant clairement ses objectifs[54].

> « *Artenréel* s'adresse à des personnes candidates à la création de leurs propres emplois dans le cadre d'un projet artistique ou culturel. Il peut s'agir de demandeurs d'emplois de bénéficiaires du RMI, de l'ASS, de salariés. […] *Artenréel* permet aux porteurs de projets de réduire les risques liés à l'isolement et à la méconnaissance des mécanismes de création d'entreprise. *Artenréel* offre un cadre salarial et logistique : le porteur de projet est salarié de la coopérative, il est assisté par des études de viabilité et la mise en place d'une stratégie commerciale […].
> Le parcours du créateur au sein d'*Artenréel* s'articule en trois étapes. Les trois premiers mois, l'entrepreneur conserve son statut initial, affine son projet et détermine ses objectifs avec les responsable du CA : il est **entrepreneur accompagné**. Dès qu'il réalise son premier chiffre d'affaire, il signe un contrat à durée indéterminée. Il est désormais **entrepreneur salarié** […]. Une fois que son activité lui assure une indépendance économique, il peut devenir **entrepreneur associé** d'*Artenréel* en participant à toutes les décisions qui la concerne, ou il devra orienter son activité vers la création d'une entreprise indépendante.
> *Artenréel* offre aux entrepreneurs un ensemble de services destinés à optimiser leurs chances de réussites. »[55]

Si cette coopérative illustre la mutation du régime artistique, de manière plus générale, les visions instituées du monde du travail qui reclasse la production artistique vers le pôle de la passion, du hobby, du « travail pas sérieux »[56], du *non productif*, permettent aujourd'hui de reconvertir cet ensemble de « dilettantes » en masse salariale de réserve en les maintenant par ailleurs dans des « […] dispositions éthiques et esthétiques structurant la vision légitime du non-emploi »[57]. Et les artistes, déjà historiquement libérés de la condition salariale dans les fondements de leurs pratiques, ne peuvent que « s'éveiller à l'esprit d'entreprise, à la recherche de soi et à la concrétisation de [leurs] idéaux »[58]. Car les créateurs, dans ce contexte, ont évidemment à cœur de montrer qu'ils *travaillent*[59] tout en tenant à se distinguer des travailleurs manuels, des artisans ou des ouvriers – ce qui ne les empêche pas de choisir d'anciennes usines en guise d'atelier ou de loft[60] – en revendiquant leurs appartenance soit au groupe des intellectuels (en mettant en avant leur capital scolaire et/ou culturel), soit à celui

[54] Une enquête actuellement menée auprès de « salariés-artistes-créateurs-porteurs-de-projets » montre la complexité de cette assertion, qui ne manque pas d'avoir des conséquences sur la production elle-même.
[55] *Ibid.* [Souligné dans le document.]
[56] Ce type de propos est invariablement rapporté par les artistes interrogés ayant eu à faire avec les agents des ANPE (quand ce n'est pas en plus, une pression venant de leur milieu familial). Ce discours véhiculé par les (agents des) instances administratives a une influence directe sur les pratiques des artistes qui y sont confrontés, non seulement dans la mesure où ce discours systématique finit par générer un fort sentiment de culpabilité, mais aussi dans la mesure où il les engage à modeler leur activité artistique au prisme des exigences des (agents représentants des) politiques locales et des non moins locales instances économiques.
[57] Ebersold Serge, « L'insertion ou la délégitimation du chômeur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°154, 2004, p.94
[58] *Ibid.*, p.95.
[59] Un carton de diffusion artistique renvoyant à « travailetcréation.over-blog.org » présente, sur fond jaune une simple « Au boulot ? 2007/2009. Travail et création ».
[60] Sur les reconfigurations spatiales et « mentales » que suppose cet investissement des anciens lieux de production industrielle par les artistes, voir : *Culture et Musées – Friches squats et autres lieux : les nouveaux territoires de l'art ?*, n°4, 2005.

des entrepreneurs (en fondant leurs aspirations sur leur capital social et sur leur bonne connaissance à la fois du monde économique et du monde de l'art, notamment à travers leur fréquentation des collectionneurs qui font office de « pont » entre ces deux univers). Les créateurs, enfin, pour exister, consacrent de plus en plus de temps à présenter des dossiers à des organismes privés ou publics à différents niveaux (municipaux, régionaux, nationaux, européens…) et développent, à chaque fois, des projets susceptibles d'être reconnus comme « innovants », c'est-à-dire dignes d'être subventionnés[61].

Ainsi, parce qu'elle nous a semblé extrêmement révélatrice de l'évolution contemporaine de la vision du rôle et de la place des artistes dans la société, nous avons choisi de revenir sur l'action, menée par association artistique locale, qui a consisté à user des subventions reçues pour embaucher des artistes à la manière d'une entreprise recrutant, *via* l'ANPE, d'anciens chômeurs pour un emploi précis à durée déterminée[62].

> « [*Action*] est une action artistique et contextuelle, destinée à des artistes en situation précaire (érémistes, allocataires spécifiques de solidarité ou au chômage depuis longtemps). Elle s'adresse à des individus qui, malgré leur situation difficile, continuent de développer une activité ou une démarche artistique clairement située dans le champ de l'art contemporain. Le but suivi étant de leur permettre de poursuivre leurs recherches dans le cadre légal d'emploi aidés (CAE) qui leur permettront d'être simultanément artistes plasticiens et salariés par l'[*Association actuelle*] pour leur travail au cœur de l'[*Action*]. »[63]

Le principe de l'*Action*, qui veut « interroger la condition de l'artiste » est le suivant : « pendant la durée de leur contrat (9 mois) les artistes sélectionnés par un jury à un niveau national seront rémunérés selon la valeur du SMIC horaire, pour 25 heures par semaine »[64]. L'*Action* présente donc un intérêt évident pour des artistes précarisés, dans la mesure où elle leur permet d'exercer leur activité (i.e. produire un travail artistique) contre un salaire minimum. Cette opération leur offre, en outre, une légitimité professionnelle non négligeable dans un contexte où l'existence sociale (les rythmes d'existence, les réseaux amicaux, les catégories d'auto-référencement ou son rapport au monde, etc.) s'actualise principalement à travers la socialisation par le travail. Aussi, il n'est donc guère étonnant que 120 candidatures aient été reçues pour ces cinq « postes » ouverts dans le cadre de l'*Action*. Sans pouvoir

---

[61] Sur l'influence sur l'enseignement artistique de ces nouvelles conditions de travail des créateurs, voir Liot Françoise « L'Ecole des Beaux-arts face aux politiques de soutien à la création », *Sociologie du Travail*, n°41, 1999, pp.411-429 et Duve Thierry de, *Faire école*, Paris, Presses du Réel, 1992 à propos des expériences pédagogiques de ce qu'on a appelé « l'école de Grenoble » dont l'objectif était de renouveler l'enseignement artistique, désormais moins centré sur la pratique que sur la maîtrise d'un certain nombre d'outils n'ayant pas un rapport direct avec la création (la création d'associations, l'informatique…) et sur la « construction de projets » intégrant par exemple, dès le départ, les retombées médiatiques.

[62] C'est la première fois, expliquent quelques uns des artistes pré-sélectionnés qu'il y a, dans leur ANPE, une offre qui leur soit spécifiquement adressée sur le tableau.

[63] Extrait de l'appel à projets.

[64] *Ibid.*

développer ici en détail l'ensemble de ce projet artistique[65], nous voudrions attirer l'attention sur quelques-unes des questions que pose cette action dont le principe, nous semble-t-il, repose sur un véritable *impensé économique* qui structure le champ de l'art contemporain en France, aujourd'hui. Si le projet *Action* a semblé aussi intéressant pour les organismes publics (les subventions ont progressé lors des cette année pour ce projet), c'est certainement parce qu'il permet de « faire œuvre » à partir des actuelles politiques de l'emploi, confirmant ainsi l'idée que les artistes sont des travailleurs précaires comme les autres. Tout en affichant la volonté d' « interroger la condition de l'artiste », force est de constater qu'*Action* s'appuie non pas sur un salariat de la précarité[66], mais sur « un *salariat libéral* qui consacre la figure du salarié entrepreneur »[67].

Pendant toute une journée, les 32 artistes pré-sélectionnés passent chacun à leur tour devant le jury constitué de personnalités reconnues sur un plan local et/ou national et appartenant aux champs politiques, culturels et artistiques[68]. Dans les rangs des candidats, on entend souvent que « c'est comme un entretien d'embauche ». Tous les quarts d'heure le matin et toutes les 10 minutes l'après-midi par manque de temps (la sélection s'effectue « sur une journée par manque de moyens », invoquent les organisateurs), les impétrants défilent et sont jugés sur trois critères élaborés par le jury : « leur travail », « leur motivation » et leur « insertion dans [*Action*] ». Globalement, les artistes candidats sont « contents d'être là » et rarement dérangés par le fait d'être entendus aussi rapidement. Tout se passe comme s'ils avaient intériorisé certaines des caractéristiques « traditionnelles » d'une carrière artistique en régime vocationnel (l'incertitude, la nécessité d'être audacieux, de « tenter sa chance »[69], la soumission au jugement d'autrui selon des critères qui ne sont pas objectivables, etc.), mais fusionnées avec d'autres caractéristiques, relevant plus directement du « nouveau régime de subordination » typique d'un marché du travail en économie néolibérale (la précarisation, la nécessité de prouver sa « motivation », la soumission aux règles du jeu – si floues soient-elles, la mise en concurrence explicite avec les pairs, la dépendance à l'égard de l'opinion de personnes plus « qualifiées » et investies, pour cela, d'une autorité qui leur permet d'évaluer

[65] Cf. Borja Simon, « L'enchantement des logiques économiques : le prisme du champ artistique. L'économie d'*Action* dans une association qui se veut une avant-garde artistique innovante », *Séminaire sur l'intériorisation des dominations*, Strasbourg, CRESS-RS-Grs, 2007 (actes à paraître).

[66] Cf. Paugam Serge, *Le salarié de la précarité. Les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*, Paris, PUF, 2000.

[67] Caveng Rémi, « Quelques aspects du nouveau régime de subordination », *Regards sociologiques*, n°32, 2006, p. 5.

[68] Nous avons, en effet, pu participer à cet événement, suivre la quasi-totalité des délibérations du jury et réaliser quelques entretiens avec les acteurs de cette journée. Nous remercions, en outre, vivement l'association *Anyway* qui filmant, pour un documentaire, l'attente des candidats en menant dans le même temps quelques interviews, nous a autorisé à utiliser le fruit de leur travail et de l'utiliser comme document pour nos propres investigations.

[69] Une candidate pensait même que [*Action*] était une blague. Elle a pourtant tenté sa chance et « prise ou pas, [elle était] contente d'être là, d'avoir été écoutée même dans un laps de temps aussi court, pour parler de ce qui [l']anime ». (Extrait d'entretien d'une artiste sélectionnée avec le jury –auquel nous avons pu assister –).

non l'œuvre, mais la personne, de juger non sur la durée mais sur une courte performance régie par des règles et dans un contexte qui n'ont rien de spécifiquement artistiques, etc.)[70]. Cette attitude « mixte » des candidats qui revêtent les deux identités, censément antithétiques, de *créateurs* et de *chômeurs*, participe, selon nous, de ce nouveau paradigme – déjà parfaitement intériorisé par les individus – de l'artiste-entrepreneur responsable et motivé, supposé construire sa carrière comme un *curriculum vitae*. Or, les artistes-chômeurs, perçus par conséquent comme des artistes-entrepreneurs-en-échec, se retrouvent destinés, par la nature même de leur activité, à une précarité qu'on ne cesse de leur présenter comme un échec[71]. Ainsi, un autre candidat à l'*Action* revient, en entretien, sur toutes les démarches administratives qu'il a dû effectuer pour participer à cette action (ses aller-retours à l'ANPE notamment), tout en supposant que ces contraintes étaient inévitables, en raison des différentes origines géographiques des « concurrents » (dit-il). Puis il raconte :

> « Mon problème est moins un souci d'argent mais de reconnaissance : j'ai de gros soucis avec mon animatrice d'insertion (c'est comme ça qu'il faut les appeler ?)… En plus avec les gens de ma famille ou des proches, j'ai du mal avec leurs assertions sur ce que je dois faire ou pas. Donc ayant un salaire pas énorme, ça me permettra au moins de plus avoir à répondre à des questions surtout face à la personne chargée de l'insertion. Parce que pour elle, je ne suis pas inséré. De plus, avoir à me justifier sur la rentabilité de mon travail, sur le fait que, d'après elle, je vive au crochet de la société, que mon travail n'a aucune valeur sociale parce qu'il ne me rapporte pas d'argent et ne sert pas la productivité… Si j'ai un peu, ça me suffira. »

Dans un tel contexte, il arrive pourtant, dans la phrase suivante, à légitimer cette condition qui semble l'affecter beaucoup : « L'art devrait se faire avec peu de moyens et peu de technique […] »[72].

En fait, pour le jury, comme pour l'association qui est à l'origine de cette *Action*, la volonté d'être à l'origine d'« une initiative critique susceptible d'interroger la place de l'art et de l'artiste »[73] en « donnant leur chance » à des « artistes en situation précaire », semble

---

[70] « *Enquêteur :* Le mode de fonctionnement du jury ne vous dérange pas ? Vous me disiez que ça faisait "entretien d'embauche"…
Artiste : […] C'est pas comme ça que je me pose la question. Je suis contente d'avoir découvert [la ville], revu un vieil ami… Bon, mais je suis déterminée à poursuivre ici, avec eux. C'est vrai que le problème dans cette histoire, c'est qu'ils jugent une trentaine de personnes et qu'on est tous très motivés. Après, on peut être dépassé par les attentes du jury, c'est très subjectif, donc je ne sais pas sur quels critères ils jugent ; enfin, il y a des critères, mais on sait pas sur quoi ça repose. Il y a trente personnes motivées et ça dépend comment les gens ont envie de poursuivre. Et ça, c'est de la concurrence cruelle, c'est de la concurrence rude : on doit passer par-là. C'est ça qui est fou, qui est rude surtout, mais bon, c'est le jeu. Je suis contente d'être là quand même et puis j'espère… s'ils me choisissent, je vais tout faire pour apporter le meilleur de moi-même, trouver… bon, pas seulement pour [l'*Action*] mais apporter pour la cause des artistes » (Extrait d'entretien avec une candidate présélectionnée par le jury).

[71] Les réformes du régime des intermittents et le mouvement qu'elles ont suscitées montrent bien que, à l'instar des allocations chômage, le système de rémunération des artistes n'est pas (plus ?) considéré comme un dû, qui serait versé dans le cadre du droit fondamental des créateurs à vivre en dépit de l'irrégularité structurelle de leur activité, mais bien un privilège qui les transforme au mieux en « assistés », au pire en « parasites » d'une société régie par les lois du marché économique.

[72] Extrait d'un entretien avec un candidat à l'*Action*.

[73] Entretien réalisé avec les membres organisateurs d'*Action*.

finalement secondaire. Au vu des résultats de la sélection, en effet, on s'aperçoit que les candidats les plus précaires, qui sont souvent soit les plus « jeunes » (c'est-à-dire ceux qui n'ont ni assez expérimentés, ni *a fortiori* assez reconnus dans le milieu) soit les plus « âgés » (c'est-à-dire ceux dont la trajectoire est en déclin) se trouvent irrémédiablement exclus. Conformément aux pratiques classiques d'une direction des ressources humaines et contrairement à ce qui était affiché dans l'« appel à candidatures », c'est sans aucun doute moins la nature du projet, la motivation ou la situation sociale des candidats qui ont motivé les choix des jurés, que ce que chacun pouvait apporter à « l'entreprise », à la fois individuellement et collectivement : le jury n'a effectivement recruté pour l'*Action* que des personnes disposant déjà d'un capital social et symbolique conséquent dans le champ de l'art contemporain, susceptibles de faire « exister » localement, sinon nationalement, l'*Association* comme pourvoyeuse légitime d'art et d'artistes « innovants ».

Le public : point aveugle d'un art en régime entrepreneurial

Le paradigme de l'artiste entrepreneur semble une conséquence paradoxale de l'augmentation des subventions publiques et des aides à la création à partir de la fin des années 1970, moment à partir duquel subversion et subvention se sont mis à cohabiter[74]. Ainsi, l'intervention de l'Etat réintroduit cependant les contraintes du marché à travers « une politique sélective, assumée comme telle par des responsables administratifs qui se réfèrent à une hiérarchie des valeurs artistiques élaborée par les spécialistes »[75]. Intermédiaires financiers publics, comme le sont les galeristes sur le marché de l'art contemporain, les commissions d'attribution de financements cherchent à accroître la qualité et le prestige de l'institution subventionnée tout en analysant, dans un schéma tout économistique, la rentabilité du projet, en termes à la fois économique et symbolique[76] – le prestige du projet et de l'institution subventionnés se reversant sur l'institution pourvoyeuse de subventions, conformément au traditionnel mécanisme du mécénat[77]. Autrement dit, les artistes n'ayant

[74] Cf. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique,* Paris, Gallimard, 1994. Cf. aussi la recension critique de cet ouvrage par Jean-Philippe Uzel sur le site de la médiathèque du musée d'art contemporain de Montréal : http://media.macm.org/vt/vt-8370.htm

[75] Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p.87. Voir aussi Bourdieu Pierre, « Le marché de biens symboliques », *L'année sociologique*, n°22, 1971, pp.135-145.

[76] Cf. Matz Kévin, *La politisation des politiques culturelles locales*, Mémoire de Master II recherche (dir. Vincent Dubois), IEP, URS, Strasbourg, septembre 2008 : « La construction d'un modèle politique d'"exemplarité culturelle" est de la même manière un véritable travail politique ayant pour objectif de faciliter l'immixtion du politique financeur de la culture dans le champ des professionnels de la culture » (p.175), et plus largement « la politisation des politiques culturelles locales, rendue possible par la mutation d'un système d'interdépendance spécifique, ne peut donc se comprendre qu'à la lumière d'une étude poussée de l'exercice d'un métier politique dont l'évolution contraint les élus à "se montrer", à intervenir médiatiquement, précisément comme le permettent les "affaires" culturelles » (p.195).

[77] Cf. sur un objet particulier comme l'Opéra : Le Pen C., « L'analyse microéconomique de la production dramatique et l'effet des subventions publiques », *Revue économique*, n°4, juillet 1982, pp.639-674.

plus à plaire au public (comme c'est le cas pour l'art « bourgeois » ou « commercial »), mais aux « experts », médiateurs, ingénieurs culturels, critiques et conservateurs, qui constituent aujourd'hui à la fois le monde de l'art et son public[78]. L'art contemporain, produit dans un monde de plus en plus clos sur lui-même (que l'on retrouve au niveau régional[79]), a donc évolué dans un sens de plus en plus hermétique, s'attirant de nombreuses critiques. Celles-ci s'expriment avec une particulière violence, au cours des années 1990, lors de ce qu'on a qualifié de « crise de l'art contemporain » – une crise qui reste, avant tout, de nature économique[80]. En effet, la catégorie des experts et des médiateurs, qui s'est largement étoffée sous l'effet conjugué du prestige de la figure de l'artiste en régime vocationnel, du boom des industries touristiques et de la nécessité de trouver des débouchés aux étudiants des filières artistiques, s'est retrouvée brutalement en situation de précarisation, alors que l'Etat se désengageait peu à peu des politiques culturelles dès la fin des années 1990, provoquant une crise d'identité particulièrement forte dans le monde de l'art contemporain. Un autre élément – à la fois cause et conséquence – de cette crise fut le déclassement de toute une génération d'« intermédiaires » du monde de l'art (médiateurs, critiques, curateurs, chercheurs, etc.), désormais alignés sur le modèle des « intellectuels précaires », c'est-à-dire sur un nouvel avatar de « l'artiste maudit », au moment même où cette figure est de moins en moins valable pour les artistes eux-mêmes, comme nous l'avons évoqué plus haut[81].

La fin des années 1990 est donc marquée par une véritable crise matérielle et identitaire dans le monde de l'art contemporain, alors que les discours de la démocratisation culturelle sont progressivement disqualifiés[82]. Les exigences de distinction poussent ainsi, souvent, les concepteurs d'expositions d'art contemporain à refuser toute volonté trop explicitement didactique, au prétexte de la liberté du spectateur[83]. Or on sait, depuis les

[78] Cf. Heinich Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.,* p.280 et Pierre-Alain Four « La compétence contre la démocratisation ? Création et re-création des Fonds régionaux d'art contemporain », *Politix*, 1993, vol.6, n°24, pp.95-114

[79] Cf. Emmanuel Brandl, « Culture et politique en région. Les conditions sociale et politique de l'activité en région », *Regards Sociologiques*, n°33-34, 2007, pp.95-113.

[80] Sur la crise de l'art contemporain accusé, dans les années 1990, d'être un gouffre budgétaire, sans retombées positives en termes collectifs, voir Jimenez, Marc, *op. cit.*

[81] On arrive d'ailleurs aujourd'hui à une situation tout à fait paradoxale, si on la considère en fonction des schèmes de pensée de la modernité, puisqu'un artiste peut (espérer) être beaucoup mieux payé et parvenir à une situation sociale plus enviable et plus stable que les critiques et les commissaires d'exposition qui le font exister.

[82] Cette disqualification de l'idée de démocratisation culturelle, qui accompagne la décentralisation et les restrictions budgétaires dans le domaine de la culture, doit être reliée à la faillite des idéologies de gauche et de la figure de l'artiste engagé. La rareté des manifestations artistiques organisées à l'occasion du récent anniversaire des événements de mai 68 témoigne de la dévalorisation d'une idée aujourd'hui perçue comme utopique et/ou archaïque.

[83] Au cours d'un entretien informel, une jeune commissaire d'exposition nous confiait ainsi que l'idéal, pour elle, serait de monter des expositions sans public. De toute façon, disait-elle, l'art contemporain « ça ne s'explique pas, ça se ressent ». Dans le même ordre d'idée, les expositions du Musée national d'art moderne, au Centre Pompidou, ont tendance à présenter de moins en moins de matériel didactique (cartels extrêmement discrets, absence de panneaux explicatifs…) en même temps qu'un nombre croissant d'objets (l'exposition Dada montrait par exemple plus de 2000 documents). Dès lors, le public néophyte, face à cette profusion d'objets dont la présence ou la signification n'est jamais évidente, ne peut que se sentir « intrus » dans de tels espaces qui ne sont ostensiblement pas faits pour lui : ainsi, sans même évoquer le fait qu'une entrée

enquêtes de *L'Amour de l'Art,* que, sans un « accompagnement » didactique minimal, un public peu acclimaté aux références et aux valeurs de l'art contemporain, ne peut que se sentir démuni devant des œuvres qu'il ne peut ni comprendre ni *a fortiori* apprécier, puisqu'elles ne correspondent pas à l'idée qu'il se fait de ce qu'est « l'art »[84].

Conclusion : trois voies à explorer

Cette évolution dans le champ de la production artistique, que nous avons tenté ici de décrire, de démêler et d'analyser trop rapidement, a, nous semble-t-il, trois principales conséquences :

a) une « *porosité* » de plus en plus importante des frontières entre pôles légitimes et consacrés d'une part, et pôles commerciaux ou populaires d'autre part dans les champs de production culturelle (on constate en effet le même phénomène dans les mondes du cinéma, de la musique et, dans une certaine mesure, de la littérature). Cette porosité est une conséquence directe de l'exigence de polyvalence et de réalisme imposée aux artistes, dans un contexte où les financements culturels se font de plus en plus rares. Ainsi, il faut être polyvalent, c'est-à-dire savoir faire de l'art « commercial », pour pouvoir se permettre de faire de l'art « pour l'art ». La nouveauté, toutefois, ne réside pas dans ce principe, qui est apparu avec le marché de l'art, mais dans la manière dont cette nécessité de transiger avec les réalités économiques pour pouvoir vivre de son art peut désormais être totalement assumée. Ce qui, en régime vocationnel, était vécu comme une compromission honteuse qu'on tentait de dissimuler lorsqu'on prétendait appartenir à l'avant-garde[85], peut, en régime entrepreneurial, être vécu publiquement avec résignation sinon avec une fierté légitimée par la capacité à savoir faire

dans les grandes expositions parisiennes coûte de dix à quinze euros, comment s'étonner que les musées restent fréquentés par les mêmes classes sociales ? D'ailleurs, comme une illustration extrême du constat que l'art contemporain est de moins en moins fait pour être vu par un public, les commissaires de la récente rétrospective Annette Messager du Centre Pompidou (juin-septembre 2007) ont choisi de présenter certaines des œuvres les plus connues de l'artiste (notamment les travaux féministes du début de sa carrière) *derrière* un mur percé de quelques trous.

[84] « Le fait d'être dépourvu de clés ne prédispose aucunement à comprendre des œuvres qui exigent seulement que l'on rejette toutes les clés anciennes pour attendre de l'œuvre même qu'elle livre la clé de son propre déchiffrement. C'est, on le voit, l'attitude même que les plus démunis devant l'art savant sont le moins disposés à prendre : l'idéologie selon laquelle les formes modernes de l'art non figuratif seraient plus directement accessibles à l'innocence de l'enfance ou de l'ignorance qu'à la compétence acquise par une formation tenue pour déformante comme celle de l'Ecole, [est] réfutée par les faits ». De sorte que « Accorder à l'œuvre d'art le pouvoir d'éveiller la grâce de l'illumination esthétique en toute personne, si démunie soit-elle culturellement […], c'est s'autoriser à attribuer dans tous les cas aux hasards insondables de la grâce ou à l'arbitraire des "dons" des aptitudes qui sont toujours le produit d'une éducation inégalement répartie, donc à traiter comme vertus propres de la personne, à la fois naturelles et méritoires, des aptitudes "héritées" » (Bourdieu Pierre et Darbel Alain, *L'Amour de l'art,* Paris, Minuit, 1969, pp.78-83 et 166).

[85] Cas emblématique, la peintre Anne-Eva Bergman a caché toute sa vie son activité de caricaturiste dans la presse clandestine norvégienne durant la seconde guerre mondiale, le capital symbolique très fort de la participation à la résistance au nazisme ne pouvant compenser le discrédit d'une inscription dans un pôle si peu valorisé de la création artistique. (Antoine Elodie et Dumont Fabienne, « Anna-Eva Bergman, de l'ironie au sublime », *Artnord,* n°8, 2006, pp.46-57)

des sacrifices – pour leur art[86] – et par les compétences aujourd'hui plus que jamais valorisées qu'impliquent polyvalence et flexibilité sur le marché du travail (artistique… ou autre). Dès lors, autant, en régime vocationnel, c'est « la bohème » qui est censée confirmer l'élection, autant, en régime entrepreneurial, c'est le fait d'être « réclamé » par le pôle commercial qui est susceptible d'entretenir la croyance et de confirmer la consécration au pôle esthète, selon la logique « le capital va au capital » nouvellement appliquée au monde de l'art[87]. En d'autres termes, même si d'une certaine manière la question de l'« authenticité » individuelle « occupe une place centrale dans la *doxa* propre aux monde de l'art »[88] pour la formation d'une sorte d'*habitus artistique*, la figure de l'artiste maudit ne fait plus rêver les élèves des écoles d'art : les logiques économiques de l'art en régime néolibéral ont largement commencé de supplanter l'idéal de l'artiste-prophète censé accéder au Salut (à la consécration, la postérité) par la souffrance (la pauvreté, la marginalité).

b) une nouvelle configuration du champ, puisqu'on peut désormais retrouver les mêmes agents au pôle de l'art commercial et au pôle de la « création pure », ce dernier étant scindé entre les artistes-entrepreneurs qui « jouent » sur deux registres, introduisant de l'hétéronomie au pôle des avant-gardes et de l'autonomie au pôle commercial, et les artistes restés en régime vocationnel – souvent aujourd'hui issus des arts dits « populaires » et/ou ayant une pratique relativement marginale par rapport au champ de l'art contemporain légitime (c'est-à-dire de l'art « savant »)[89].

---

[86] On voit que la « croyance » dans la nécessité du jeu (*l'illusio*) n'a pas disparu dans le régime entrepreneurial, comme on pourrait le croire si on continue à interpréter cette posture artistique comme un nouvel avatar transgressif de l'art en régime vocationnel. Le registre dans lequel les artistes puisent pour justifier leur adhésion aux règles du jeu s'est tout simplement déplacé en se rapprochant du registre du « travailleur indépendant ».

[87] Dans le monde du cinéma, la tendance croissante des acteurs et des actrices à apparaître dans les publicités des grandes marques peut ainsi être interprétée dans ce sens. Isabelle Adjani (« ambassadrice » de la marque Lancel), interviewée dans un magazine spécialisée, explique qu' « [a]ujourd'hui, la valorisation d'une actrice passe par le fait d'être l'image d'une marque, ce qui est quand même un comble. J'ai même entendu dire très sérieusement que lorsqu'une comédienne n'est jamais approchée par les grandes maisons, c'est qu'il y a un problème. Du coup, l'alliance devient une sorte de test. […] Une marque, c'est une vitrine d'exposition qui prouve symboliquement le caractère désirable de la star et rassure, non seulement l'actrice mais aussi l'industrie du cinéma et le public. J'ai été prise à la suite de sondages et d'évaluations diverses, pour ce que je représente en Asie. Car là-bas le marché de Lancel est énorme » (*Première,* mai 2008, p.78). Une évolution comparable aurait actuellement lieu dans l'espace de production littéraire français avec l'usage « décomplexé » de stratégies ostensiblement marketing qui ont permis, à la fin des années 1990, de lancer une « nouvelle génération » d'écrivains, d'Angot à Houellebecq, en passant par Beigbeder (cf. Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoer « La "nouvelle génération" romancière face à ses réseaux 1997-2001 », *in* Marneffe et Denis (dir.), *Les réseaux littéraires,* Bruxelles, 2006, pp.249-262) ou à travers l'apparition récente des « agents littéraires » dont le rôle est de défendre les intérêts des écrivains, à l'instar du Prix Goncourt 2006, Jonathan Littell (merci à Delphine Naudier de nous avoir signalé ce point), ainsi que dans le champ de l'architecture (cf. Florent Champy « Professional Discourses under the Pressure of Economic Values. The Case of French Architects, Landscape Designers and Industrial Designers », *Current Sociology,* vol.54 (4), 2006, pp.649-661).

[88] Mauger Gérard, « Le capital spécifique », *in* id. (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellcombe-en-Bauges, Ed. du croquant (coll. Champ social), 2006, p.241.

[89] La coexistence de deux régimes de la vie artistique est parfaitement illustrée dans cette anecdote rapportée par Yves Michaud (Extrait de la table ronde, précédemment citée) : « Cette opposition [entre arts savant et populaire] est perçue par le public, puisque qu'il se montre parfois ironique, critique ou sarcastique à l'égard d'un art [l'art savant] qu'il qualifie implicitement d'élitiste. Mais bien souvent elle n'est pas du tout perçue, tout simplement par ignorance, en raison de la faible fréquentation des lieux d'exposition. Ce qui m'interpelle le plus aujourd'hui est l'indifférence constatée à l'égard de certaines pratiques, indifférence pacifique plus qu'hostile. Lorsque je dirigeais l'école des Beaux-Arts, j'avais été saisi d'un projet par

c) Une importance nouvelle des intermédiaires favorisée par l'augmentation du nombre d'artistes et la complexification du fonctionnement du marché. Du coup, la valeur de l'œuvre ne dépend plus réellement de l'œuvre (de ses qualités esthétiques intrinsèques, c'est-à-dire de sa conformité avec les goûts de l'époque) et de l'artiste (ou de sa place dans le champ, ce qui revient au même) comme c'est le cas en régime de singularité, mais avant tout de l'identité des personnes ou des institutions qui ont investi (sur) cette œuvre. Ces agents intermédiaires (dans le sens le plus large de ce terme : collectionneurs, galeristes, commissaires d'exposition, galeristes, instances muséales, collectifs, sociétés spécialisées[90]…) « font » désormais autant, si ce n'est davantage, l'œuvre que l'artiste.

deux de mes étudiants, qui souhaitaient créer une œuvre d'art *in situ*. Leur idée consistait en la plantation de coquelicots sur une gigantesque butte de terre située dans un terrain vague en banlieue parisienne. Or sur ce même territoire des graffeurs, qui avaient déjà investi le lieu, se retrouvaient pour peindre. Dans ces circonstances, il a fallu gérer le rapport entre mes deux artistes d'avant-garde des Beaux-Arts, et les graffeurs d'art populaire d'Ivry. Il y avait en réalité un mépris mutuel certain, qui a donné lieu à une légère agressivité étant donné que chacun était persuadé de servir le seul et vrai art. Finalement cette confrontation s'est soldée par une coexistence pacifique et silencieuse. Cette anecdote est à mon sens une intéressante métaphore de ce qui se passe aujourd'hui dans la société : les pratiques artistiques coexistent avec tiédeur et indifférence ».

[90] On note, depuis peu, en effet, l'apparition de structures commerciales dont la fonction explicite est d'aider les artistes débutants à s'insérer sur le marché, en se posant comme intermédiaire entre les artistes et le public, en amont des galeries, qui prennent rarement en charge de jeunes artistes et proposent des œuvres souvent extrêmement chères aux amateurs (conséquence du choix de ne travailler qu'avec des artistes reconnus).