

# **L'ARTISTE CONTEMPORAIN À L'ÉPREUVE DE LA FRANCE**

Mémoire  
mai 2010

## **LÉONOR REY**

Master I Métiers des Arts et de la Culture  
Faculté d'Anthropologie et de Sociologie  
de l'Université Lumière Lyon II

Tuteurs de mémoire : William Saadé et Norbert Bandier

# SOMMAIRE

**Introduction** pages 4 & 5

**Dédicace** pages 6 & 7

**1 L'art contemporain face à la France** pages 8 à 25

1-1 Ce que l'Histoire a fait à l'art contemporain...

1-2 ... Et ses conséquences sur sa visibilité à l'échelle nationale comme à l'échelle internationale

1-3 Les fabrications de langage à l'épreuve des acteurs de l'art contemporain

**2 Le rôle de la formation artistique dans la construction de l'identité de l'artiste** pages 26 à 43

2-1 Refus, ruptures et réformes : de la refonte de l'enseignement au renouveau de la tradition

2-2 Professionnalisation et réalité professionnelle : "L'école de la « débrouille »"

2-3 Le syndrome de dépression post-DNSEP, la maladie du XXI<sup>e</sup> siècle?

**3 L'artiste plasticien dans sa contemporanéité** pages 44 à 61

3-1 Pour en finir avec une définition de l'artiste qui n'existe pas

3-2 Libre est l'artiste qui a un métier secondaire

3-3 L'artiste maudit face à l'artiste contemporain, ou comment ce dernier réinvente l'image de l'artiste plasticien

**Conclusion** pages 62 à 65

**Après-propos** pages 66 & 67

**Notes** pages 68 à 77

**Glossaire** pages 78 & 79

**Bibliographie** pages 80 à 83

**Annexes** pages 84 à 181

Kunst Kompass 2009

Entretien avec Hervé Trioreau

Entretien avec Jérôme Cotinet

Entretien avec Lucie Lanzini

Entretien avec Hugo Pernet et Noémie Razurel

**Remerciements** pages 182 & 183

## INTRODUCTION

En juin 2009, j'aurais pu sortir diplômée de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon, après cinq années passées à être formée au métier d'artiste.

Tout a commencé par là, ou plutôt tout a continué ainsi, avec cette observation qui, plus loin que l'appesantissement, s'inscrit dans une poursuite engagée l'an dernier, mue par une interrogation plus ouverte sur non pas : Qu'est-ce que l'art?, mais sur : Qu'est-ce qu'être artiste, aujourd'hui?

Car au-delà de ce qui apparaît comme établi, acquis, au-delà d'un schème où l'on aura façonné la carrière de l'artiste et plus largement, son identité, s'infiltré un brouillard épais où l'on ne distingue plus ce qui relève du boniment ou de l'improvisation, ce qui appartient au mirage et ce qui incombe à une réalité de la profession artistique.

Des discours qui, pour les avoir entendus au cours de mes études à l'école d'art, pour avoir vu désenchanter mes camarades sortants, me semblent alors mériter non seulement que l'on s'y intéresse, mais que l'on s'y attarde, que l'on en décortique les adages pour en révéler les dysfonctionnements, les profondes contradictions, parfois même les aberrations.

Il y a un an, je me penchais sur le cas genevois, avec l'intention première de comprendre comment, d'un si petit pays, pouvaient émerger sur la scène internationale autant d'artistes et une telle justesse, dans la perspective de supputer par confrontation la situation française en tirant les enseignements d'une réussite suisse indubitable.

Aujourd'hui, de retour en France, le constat n'est pas plus glorieux : les frontières semblent plus que jamais calfeutrées, les artistes peinent à s'échapper pour vivre leur art au grand jour, s'émiettent et s'absentent d'un marché de l'art mondial, littéralement semés par leurs voisins européens et leurs émules outre-atlantique.

Au plus près, l'artiste plasticien ; au lointain, un système français rodé, mais rouillé. Un lointain à l'incidence diluvienne sur la profession artistique, qui distille une exception culturelle de façade enrayée par un bras de fer ancien entre un héritage néo-platonicien, académique et romantique, et un protectionnisme envers ses atouts créatifs.

Comment prospère l'artiste français? Comment traverse-t-il les blocages et les adages jusqu'à devenir, malgré tout, artiste? Que fait-il, qui est-il? Qu'est-ce qu'exercer une pratique plastique aujourd'hui, en France?

Si la population artistique est vaste et les postures plurielles, il ne s'agira pas ici de rendre compte d'un parcours-type à travers duquel l'artiste accèderait à la notoriété et à l'opulence, peut-être tout simplement parce que ce canevas n'existe pas. Mais plutôt d'explorer les conjonctures dans lesquelles ce dernier évolue, se déplace, se constitue en tant qu'artiste, bien avant la renommée.

Il conviendra, à travers le prisme d'entretiens menés auprès d'artistes mais aussi des corps pédagogique et institutionnel, d'analyser comment un contexte historique et politique en passant par la formation artistique jusqu'à une inscription sociale et sociétale, cisèlent celui qui deviendra l'artiste contemporain français.

Car là encore, ce sont bien les artistes qui auront charpenté les chapitres de ce mémoire et éclairci les énigmes décelées, par des révélations sur leur propre conception de leur réalité professionnelle. A nous alors, de confronter leurs paroles aux propos collectivement entretenus et alimentés par les acteurs du milieu.

## DÉDICACE

Mercredi 19 mai 2010.

Je croisais hier trois étudiants en passe d'accomplir leur DNSEP. Il y avait dans leurs yeux une certaine excitation, mue par l'aboutissement de cinq années de recherches et d'introspection. Il y avait aussi, imperceptible à un œil peu averti, un sentiment d'inquiétude mêlé d'une auto-censure, comme d'une honte de se demander ce qu'il adviendra de soi, une fois le diplôme obtenu. Cohabitaient alors fiévreusement la joie et la peur à l'approche du grand saut. Un regard qui disait : « Ca-y-est, je vais être artiste!... Mais que vais-je bien pouvoir faire maintenant? ». Ou pour reprendre les termes de Camille Saint-Jacques : « Artiste, et après? »<sup>1</sup>.

1 Camille Saint-Jacques,  
*Artiste, et après?*  
*Entretiens*, éd. Jacqueline  
Chambon, coll. Rayon art,  
novembre 1998, 99 pages

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

C'est un constat : l'art contemporain français jouit d'une faible assise sur la scène internationale.

Si chacun s'accorde à le valider, il ne soulève pas moins l'éternelle question : Pourquoi? Et au-delà du pourquoi, comment? Comment la France, qui a vu naître en ses terres de véritables révolutions artistiques — des impressionnistes à l'avant-gardisme, en passant par le séisme Marcel Duchamp —, se retrouve aujourd'hui à contempler le marché international de l'art tout en étant quasi-absente, et à susciter maigrement l'intérêt du monde critique? Que s'est-il passé?

Mais encore, pourquoi la situation ne semble pas évoluer à l'heure actuelle, malgré ce constat? Assisterions-nous, impuissants, au sombrement de la France dans les abysses de la masse plasticienne planétaire? Ou serions-nous aveugles — par choix ou par mécanisme de défense, effet qui de toute évidence, n'apparaît pas toucher le seul domaine artistique... — quant à ce que le système français, face à ses pairs européens, a de plus rigide et complexé?

Car si l'on veut une fois pour toutes parler de la situation avérée critique de l'art contemporain en France, on ne peut avant tout (plus) se permettre non seulement de faire l'économie d'un retour sur l'Histoire française, dans ce qu'elle a de plus ancien voire de passéiste et dans sa modernité, mais aussi d'affronter — au-delà de s'apercevoir de — ce qui, au lointain comme au plus près, aura participé d'un engourdissement des pouvoirs publics, torpeur qui aura eu raison d'une persistante et indécente frigidité de la société et de ses citoyens face à ses arts.



## 1-1 Ce que l'Histoire a fait à l'art contemporain...

Loin de l'idée de retracer l'entièreté d'une Histoire française, il s'agit plutôt ici d'en pointer les faits et même les siècles qui auront été fondateurs quant à la perception et à l'ouvrage fait des arts plastiques tels que nous les entendons aujourd'hui, des premières pierres dans la construction de l'Etat aux volontés politiques en la matière.

« Je pense que l'un des plus gros points, c'est le rapport Louis XIV que peut avoir l'Etat à l'art. C'est la volonté de tout maîtriser, le fait que pour eux, l'art est un système de représentation. Oui, c'est peut-être bien ce côté Louis XIV de l'Etat »<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

La France semble s'être toujours distinguée de ses voisines allemande ou suisse par exemple, par une intervention étatique forte, et plus sensiblement, par une notion de la culture entendue au sens de l'érudition individuelle, en opposition à une culture dite collective. Si la culture occidentale et les pouvoirs en place, en traversant le Moyen-Age ou encore le début de la Renaissance, auront récupéré et légitimé les arts pour en exalter leurs idéaux<sup>3</sup>, la France n'en fera pas exception. Frappée d'une succession de monarchies qui aura marqué l'Etat-Nation d'une tenace tradition de centralisation, elle poussera la filiation jusqu'à institutionnaliser la création artistique sous forme d'académies, dès le XVIIe siècle.

<sup>3</sup> Thomas Genty, « Art et subversion, deux pôles antagonistes? De l'impossibilité de la subversion dans l'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne », essai rédigé dans le cadre du DEA d'Esthétique, Université Paris I, UFR des Arts Plastiques et Sciences de l'art, septembre 2009

Réifié sous l'appellation "Grand siècle" ou "Siècle d'Or", le pays vivra l'apogée d'un pouvoir royal absolu incarné en la personne de Louis XIV, mécène et régulateur. Sensible aux formes artistiques les plus diverses, il assurera à la France, au-delà d'une assise économique, politique et militaire sur les terres européennes, un prestige tant vernaculaire qu'identitaire que courtisera les élites avoisinantes. Cette volonté passera par le financement de grandes figures artistiques de l'époque, mais avant tout, par la création des Académies, initiée par le cardinal de Richelieu sous le règne de son prédécesseur et impulsée par Mazarin, dont il subsiste aujourd'hui par héritage l'Académie Française, au sein de l'Institut de France.

Il est ici bon de rappeler que l'usage du terme académie est inéluctablement légué de l'Académie de Platon, fondée alors vers 388 avant Jésus-Christ à Athènes, institution partageant recherches, enseignement gratuit ou encore activités culturelles autour d'une préoccupation com-

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

munautaire du savoir et de la vie. En reprenant ces principes, Louis XIV dédiera dès 1648 ses Académies royales aux arts, à la littérature et aux sciences, en leur édictant un certain nombre de missions, de la diffusion d'une culture nationale à la protection et à la garantie statutaire des artistes français, mais aussi d'orientations, privilégier par exemple le travail en atelier face au travail en plein air ou encore la réalisation d'œuvres achevées.

C'est au travers de cette grande attention portée à l'art que Louis XIV, bien que sans doute de bonne volonté, va sédentariser inextricablement la création artistique en décrétant ce qui est du "Grand art" de ce qui ne l'est pas, et mettra sous l'égide centralisée et nationale voire nationaliste de sa gouvernance ce qui satisfera l'élite et portera les valeurs françaises. Cette implication, au couvert d'une façade de protection et d'une bienveillance sur le magma artistique, révélera alors les prémices convaincus d'une nécessité du pouvoir public d'intervenir dans la création et d'en réglementer l'accès — tant de la forme que de son public —, et même d'une certitude qu'il est le partenaire non seulement essentiel mais exclusif de l'artiste et de l'œuvre. L'art se mue alors d'une reconnaissance sensible de sa nécessité réflexive à toute société, à un enjeu de pouvoir tant économique qu'idéologique, qui, au-delà de l'enjeu, peut s'avérer efficace en termes d'instrument et de véhicule d'une volonté politique de tout contrôler. Nous verrons également plus tard, que cette même institutionnalisation aura buriné une certaine représentation de l'artiste dans l'imaginaire populaire.

Si la Révolution française de 1789 aura signé la chute de l'Ancien Régime et avec, de la monarchie absolue, elle n'aura cependant pas éteint les braises académistes consumant les arts. C'est en 1816 que l'Académie des Beaux-arts voit le jour, fécondée par la refonte de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, de l'Académie de musique et de l'Académie Royale d'architecture chères à feu Louis XIV. Quelque peu modifiée dans le courant du XXe siècle, l'Académie institutionnalise encore aujourd'hui un certain nombre de formes artistiques, telles que la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure et la musique. En 1985 viennent s'ajouter les créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel, et, en 2005 seulement, la photographie, pourtant alors constituante de l'art depuis le début du XIXe siècle...

Si l'Académie française aura mis autant de temps à reconnaître le

médium photographique comme faisant partie intégrante de la création artistique et à l'identifier comme étant une œuvre d'art, on peut imaginer que c'est là encore qu'à son apparition, il fut difficile à cette première d'en contrôler la forme. Néanmoins, au-delà de l'enjeu de maîtrise qu'aura déstabilisé la question de la photographie artistique, c'est avant tout l'enjeu de grandeur, de "Grand art". L'Antiquité aura toutefois laissé sa trace, si ce n'est quant au statut de l'artisan-artiste, mais dans la représentation artistique et la mimesis. Si la représentation du réel reste le sujet de prédilection des artistes, elle s'évertue dans la peinture, la gravure ou la sculpture, médiums ayant depuis longtemps acquis leurs lettres de noblesse. La photographie, quant à elle, se voit reconnue en premier lieu lorsqu'elle fut présentée à l'Académie des sciences, portant alors en elle la qualité de technique, de mécanique, et non pas celle de sensibilité artistique. On ne peut donc ne serait-ce que considérer la photographie comme le dépassement du réel, car cela reviendrait à dire qu'en s'approchant au plus près de cette réalité à laquelle se vouent l'artiste-peintre ou le sculpteur, elle doublerait et détrônerait ces derniers dans leurs aspirations, ébranlant alors l'omnipotence d'un système fondé sur la dichotomie du Beau et du laid, du Vrai et du faux, et récemment empreint d'un « processus de sacralisation de l'art »<sup>4</sup> hérité d'un XIXe siècle romantique qui redora de plus belle la beauté et la vérité du geste pictural.

Dès lors, rejetée par l'agrément artistique, la photographie va se développer en marge de l'élite, tant d'un point de vue artistique que d'un point de vue économique. On étouffera pendant de nombreuses années en France cette apparente rivale de la peinture, jugeant la photographie "populaire" et dénuée d'intérêt esthétique et par là même, de reconnaissance honorifique. La France accusera alors le contre-coup d'avoir dénigré l'innovation au profit de valeurs académiques passéistes lorsque l'Angleterre adoubera cette nouvelle forme artistique à travers l'article *Photography : a pictorial art* écrit en 1886 par le photographe Peter Henry Emerson. Ainsi naquit le mouvement pictorialiste, qui verra son émergence française prendre près de vingt années de retard sur ses voisines anglaise et allemande.

Pourtant, et malgré les réticences de l'Académie envers l'innovation, la photographie bouleversera profondément la perception de l'art dans la société. S'en suivra alors, de la part des artistes, un élan de modernité puis d'avant-gardisme qui viendra s'opposer aux fervents défenseurs de

4 Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la psychologie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, éd. Gallimard, coll. NRF Essais, février 1992, 444 pages

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

l'académisme en faisant par exemple salon à part. Bien que perdant de sa légitimité, l'Académie poursuivra sa quête de noblesse et d'excellence mais se verra destituer d'une exclusivité du jugement de la valeur de l'œuvre, au profit du marché et de la critique artistique qui émerge elle aussi de l'apparition de nouvelles techniques, à savoir l'édition littéraire. L'art s'expose en groupes et en mouvances, et rompt avec l'image individualiste de l'artiste et de son oeuvre véhiculée par le romantisme. En face, un public hilare et moqueur encore infiltré par des siècles de diction d'un jugement esthétique façonné par l'académisme.

Néanmoins, l'art français se révolte d'une nouvelle conception de sa pratique, en dépit des diktats imposés par l'Académie. Peu à peu, l'Etat perdra le contrôle, reniera ses artistes, qui, au-delà de la fuite d'une France occupée sous la Seconde Guerre Mondiale, s'illustreront sur un marché américain en pleine expansion. C'est alors de l'autre côté de l'Atlantique que se déplacera le cœur artistique international, occupant principalement un New-York où la nouvelle expérimentation et la transdisciplinarité sont déjà les prémices de ce qui sera l'abondante richesse de la création américaine, détrônant Paris qui malgré ses efforts, trente ans plus tard, pour récupérer le florilège de son terreau artistique, perdra jusqu'à aujourd'hui encore le prestige qui faisait sa notoriété sous Louis XIV.

Après le séisme Marcel Duchamp qui secoua définitivement l'art moderne pour en extraire l'essence-même de l'art contemporain, l'art des années 60 jusqu'aux années 80 portera le cynisme du ready-made pour asséner le coup critique à l'institution. Le land art, le body art et tout art éphémère finiront d'achever la fin de l'exposition encadrée, ce qui par ailleurs, en France, signera le grand retour des pouvoirs publics dans son implication financière face aux artistes. Le Fonds National d'Art Contemporain verra alors le jour en 1976, et se constituera peu à peu comme la collection étatique d'une multitude d'œuvres mises au repos forcé dans des entrepôts. Si Rainer Rochlitz y voit là le résultat d'un « effet de "ratage" »<sup>5</sup> quant au désintérêt porté par la France envers sa création et au regret accouché de ne pas avoir acquis les œuvres modernistes engendrées par ses terres qui fondent aujourd'hui l'art contemporain, il ne s'agit ni plus ni moins que de rattraper le temps perdu et peut-être, encore, de s'insérer dans un marché de l'art en constante agitation et ainsi, faire revaloir les droits d'un prestige national terni.

5 Rainer Rochlitz,  
*Subversion et subvention*  
– Art contemporain et  
*argumentation esthétique*,  
éd. Gallimard, coll. NRF  
Essais, avril 1994, 238  
pages

Les années 70 vont donc marquer l'apanage de l'art par l'Etat, subventionnant cette nouvelle forme artistique subversive afin de la garder en son sein, rejetant la possibilité d'un marché et d'un financement privé intrinsèquement associés à une fuite à l'étranger face à un pouvoir indifférent.

C'est ainsi que l'idée d'une politique publique en matière culturelle, introduite en 1958 par André Malraux sous la création d'un Ministère des Affaires Culturelles, va officialiser le retour du pouvoir français dans la réglementation des arts. Tantôt applaudie, tantôt décriée comme un « constructivisme culturel »<sup>6</sup> ou encore estampillée de "modèle interventionniste", cette mesure, singulière sur le continent européen, va finalement asseoir une longue tradition d'institutionnalisation des arts au fil des siècles, qui, comme chaque modèle, connaîtra son lot d'approbation mais aussi ses limites, dans le cas de l'art contemporain, en termes de visibilité et de reconnaissance à l'international.

Ces éternels rebondissements de la France dans sa quête insatiable de gloire et par là même, de pouvoir, lui aura valu au fil des siècles d'en accuser l'inverse de l'effet escompté par ses voisins européens. Car de la prépondérance étatique de Louis XIV à l'établissement d'une politique culturelle sublimée par l'idée d'une exception, l'image du pays aura finalement souffert de tous temps d'un reproche d'« arrogance » et de « vanité », jusqu'au clinquant « L'exception française, c'est que les Français se pensent exceptionnels » assené par le politicien Winston Churchill<sup>7</sup>. Ainsi, une étude EURO RSCG datée de novembre 2008 dénoncera la supercherie en révélant que sur dix-huit pays interrogés à ce sujet, sept s'accordent au diapason de la satire<sup>8</sup>.

6 Marc Fumaroli, *L'état culturel : essai sur une religion moderne*, éd. De Fallois, août 1991, 305 pages

7 Bernard Plasait, « Améliorer l'image de la France », Etude du Conseil économique, social et environnemental, 16 avril 2010

8 « Etude sémiologique sur la francité » menée sur 19 pays, agence Euro RSCG, novembre 2008

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

### 1-2 ... Et ses conséquences sur sa visibilité à l'échelle nationale comme à l'échelle internationale

Si « la politique culturelle est une invention française » nous dit Jean-Michel Dijan, elle serait aussi née « d'une préoccupation constante des pouvoirs monarchiques, impériaux ou républicains de s'accaparer, au nom d'une mystique nationale, la protection d'un patrimoine artistique et par extension, d'encourager ce qui le deviendra »<sup>9</sup>.

9 Jean-Michel Dijan, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, éd. Gallimard, coll. Folio actuel, février 2005, 196 pages

Cette notion de protection est très largement reprise par les pouvoirs publics français, tant de la part de l'Académie Française que de ce qui deviendra le Ministère de la Culture et de la Communication. Mais au-delà de l'aspect protecteur, ne pourrions-nous pas y voir, par vice d'extension, une politique culturelle protectionniste, qui finira de destituer irrémédiablement la position française de la scène artistique internationale?

La France s'est pourtant toujours plu à revendiquer une exception en matière culturelle, promouvant la singularité des politiques publiques françaises envers les arts. On ne peut sans doute que lui accorder crédit en vue de la création du statut de l'intermittence pour le domaine du spectacle vivant, mais également le bénéfice du doute en ce qui concerne les arts plastiques.

Si l'Etat aura donné à l'art la Maison des Artistes pour justifier une pratique professionnelle, il aura aussi, dès les années 80, modifié inéluctablement une organisation de la vie artistique, conduisant à une « extension quasi sans limite du concept de l'art plastique »<sup>10</sup> et de fait, une significative augmentation du nombre d'ayant-droits, exacerbant la question même de ce qui fait art ou qui est artiste. Dans ce qui nous intéresse ici, ce remaniement s'en fera notamment ressentir sur la figure de l'Etat, non plus seulement mécène ou financeur, mais validant et homologuant la création artistique par des lois de décentralisation. Car il est difficile pour un pays où la centralisation est profondément ancrée dans sa construction d'aller vers un système fédéral comme il en existe en Allemagne ou en Suisse, la déconcentration aura eu pour effet de cloner à l'échelle régionale des succursales du pouvoir étatique sous la forme de Directions Régionales des Affaires Culturelles, et par extension, des Fonds Régionaux d'Art Contemporain. Nombreuses sont les controverses envers cette nouvelle organisation, jugeant encore une fois l'incessante intervention de l'Etat dans le domaine artistique en créant

10 Jean-Pierre Benghozi, « Comptes rendus – Mondes de l'art, sur Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, volume 48, n°6, 1993/ Disponible sur: [www.persee.fr](http://www.persee.fr)

ces postes de médiateurs comme les instruments de la légitimation de ses propres choix <sup>11</sup>.

Lorsque Raymond Reyer écrivait en 1970, « une culture établie, protégée, subventionnée, constituée en église ou chapelle vivant aux dépens du public risque fort de n'être qu'une fausse culture. (...) La vraie culture, le vrai sport, l'art véritable comme la vraie religion, est plus réellement démocratique. Elle est plus réellement et plus spontanément demandée. Elle ne va pas de haut en bas, jusqu'au peuple, à partir de mystérieux arcanes habités par des grands prêtres. » <sup>12</sup>, il ne croyait pas si bien dire. Cette hiérarchisation semble rester très fortement inspirée d'un modèle académique centralisé et seul juge de la valeur d'une œuvre. Ainsi, quelques vingt années plus tard, la sociologue Raymonde Moulin en diagnostiquera la phase terminale lorsque l'Etat, les DRAC ou encore les écoles d'art orchestreront en réseau la présélection des artistes estimés bons à investir les institutions, puis plus tard, les galeries et le marché <sup>13</sup>.

Dès lors, lorsqu'exception culturelle et politique culturelle se retrouvent à la même table, c'est l'entente parfaite. L'exception culturelle affirme son devoir de soutenir et promouvoir la création artistique française face à un marché boudé, et la politique culturelle quant à elle s'allie les vecteurs de son idéologie en province. Ce cocktail pourrions-nous dire implusif, conjugué à une frilosité envers une récupération par le marché, aura eu pour effet d'astreindre la création française à un cercle exclusivement national.

En distinguant plusieurs marchés, cette attitude, que l'on peut alors qualifier de protectionniste dans le sens où elle révèle la crispation des pouvoirs publics face à l'angoisse passée d'une perte de prestige, aura participé de l'entretien d'une ambiguïté dans la construction de la valeur artistique. Si l'on reconnaît l'art comme devenu une composante économique, avec notamment l'apparition des industries culturelles, la France n'est encore pas prête, au regard d'une tradition académique, à envisager le financement privé comme un acteur à part entière de l'économie artistique, et non pas comme un complément lorsque la nécessité l'oblige. C'est ce point d'orgue qui marquera la rupture — et sans doute le terme d'exception culturelle française — face à ses voisins européens, où l'intervention étatique est faible et le tissu privé dense, comme c'est le cas en Suisse où l'équilibre entre art et argent s'est con-

11 Jean-Pierre Benghozi, « Comptes rendus – Mondes de l'art, sur Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, volume 48, n°6, 1993/ Disponible sur: [www.persee.fr](http://www.persee.fr)

12 Raymond Ruyer, *Eloge de la société de consommation*, éd. Calmann-Lévy, coll. Liberté de l'esprit, janvier 1969, 331 pages

13 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Flammarion, coll. Art, histoire, société, juillet 1993, 423 pages

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

14 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009

15 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Flammarion, coll. Art, histoire, société, juillet 1993, 423 pages

tre-balancé de façon inhérente à une tradition calviniste déboutée en France par Louis XIV <sup>14</sup>.

Ainsi, Raymonde Moulin décrira le contexte français comme constitué d'une forte participation de l'Etat, mais d'une étroitesse du marché intérieur couplée à de faibles exportations. Elle entend alors un marché « muséal » <sup>15</sup>, qui s'attache aux institutions et à la commande publique et façonne la valeur artistique, et qui n'est sans rappeler encore une fois l'héritage de l'Académie, et un marché marchand, qui lui, oriente la crédibilité de l'oeuvre et en constitue la valeur économique. Or, en France, la valeur artistique ne peut entrer en adéquation avec la valeur économique, car s'il est indécemment déplacé de parler d'argent, il l'est encore plus d'évoquer ce que l'on gagne. La cristallisation de l'image de l'artiste bohème et maudit, (sur)vivant par son autonomie intellectuelle et financière, aura elle aussi fortement imprégné les a priori et la représentation de l'artiste, tant dans l'imaginaire populaire que dans l'idéologie professionnelle. Et pourtant, Raymonde Moulin démontre que l'un ne peut aller sans l'autre, en vue d'une compétitivité internationale et d'une pleine ascension de la carrière artistique.

16 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

Jérôme Cotinet, directeur artistique du Centre d'art du Fort du Bruissin à Francheville, évoque en entretien l'exemple de l'artiste français Hervé Di Rosa, fortement coté sur le marché de l'art, mais en revanche peu estimé dans la profession <sup>16</sup>. Il semblerait alors que la notion d'exception culturelle française manque cruellement de pondération, ayant entraîné dans les quarante dernières années un cercle institutionnel vicieux dans le marasme duquel les artistes se retrouvent cantonnés à faire carrière nationale. Hervé Trioreau le caricature très bien lorsqu'il s'exclame : « Parce que la plupart des étudiants français démarrent d'abord en local, puis après vont tourner en régional, ensuite peut-être une exposition à Paris, wahou, super! Comme c'est original! Et c'est ce que j'ai fait pourtant! (...) justement du fait du contexte culturel, politique et économique français », et de rajouter plus loin : « C'est typiquement français, la reconnaissance est assez drôle, c'est-à-dire que parfois, la reconnaissance vient simplement du fait que tu as exposé à l'étranger. D'un coup les français se disent: « Han, mon dieu, on a loupé tel artiste alors que pourtant, il est français et il a une exposition à New-York, et il n'a jamais exposé au Palais de Tokyo, c'est fou! Ah mais on va le réinviter et il va revenir en France! ». Et là, tu as 40 ans et tu réexposes en France. »<sup>17</sup>. Ce fait, Nathalie Heinich va en rendre compte dès l'introduction de *Faire*

17 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon



*Voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, avec l'exemple de l'artiste français Jacques Villeglé et de sa première rétrospective en France, au Centre Pompidou, près de soixante ans après les débuts de sa carrière <sup>18</sup>.

18 Nathalie Heinich, *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, avril 2009, 224 pages

Au-delà de la difficile notion de reconnaissance, que nous évoquerons plus tard, tout notre intérêt se situe ici dans le besoin avéré soit de produire les artistes français fraîchement diplômés, soit d'exposer a posteriori — et avec des décennies de retard — l'œuvre d'un artiste français qui aura bâti sa reconnaissance à travers près de 140 expositions... à l'étranger.

Si ce constat pourrait être entendu comme un cas singulier, il se vérifie par ailleurs dans les chiffres, et s'illustre particulièrement dans l'annuel classement allemand de la revue *Capital*, le *Kunst Kompass*, une liste d'une centaine d'artistes internationaux notés non pas selon des critères économiques ni dépendants d'une validation par le marché de l'art, mais selon « une agrégation de jugements émis par des "experts" de l'art contemporain » <sup>19</sup>. Le sociologue Alain Quemin en fait entre autres l'analyse, dévoilant ainsi qu'en trente ans, on dénote un fort recul des artistes français, voire une quasi-absence, au profit principalement d'artistes nord-américains, ce qui là encore, n'est sans renvoyer au déplacement du cœur artistique de Paris à New-York dans le courant du XXe siècle. A l'inverse, à l'échelle nationale, il observe une forte proportion d'artistes français dans les collections publiques comme le FNAC, à raison de près de 64% au début des années 2000, contre 50% dans les années 90, rappelant pourtant que le critère de nationalité n'est pas censé être pris en compte dans les décisions d'achat. Encore une fois, cela témoigne d'un protectionnisme français qui trouve son pendant sur le marché international, lorsqu'aujourd'hui, seules 5% des œuvres françaises sont négociées chez les grandes maisons de la vente aux enchères, à savoir Christie's et Sotheby's. Alain Quemin l'explique par le peu de poids assis par les galeries marchandes françaises sur le marché international, par un manque de soutien envers les collectionneurs français, et donc, par des institutions renfermées sur elles-mêmes <sup>20</sup>. En somme, par un frein constamment distillé par l'Etat contre toute exportation de "ses" artistes. Il est ainsi bon de noter, comme le ferait remarquer n'importe quel Suisse que vous rencontrerez, que la France signe toujours de son appartenance ce qui a été créé en son sein...

19 Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international: la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" », revue *Sociologie et sociétés*, volume 34, n°2, automne 2002

20 Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

Si, de manière abrupte, nous devons poser la question du : Pourquoi l'art contemporain fonctionne mieux ailleurs?, ou, tournée à notre désavantage, pourquoi la France est-elle si peu représentée sur la scène internationale?, Alain Quemin répondrait par deux points qui résument parfaitement l'influence qu'a eu le "Grand siècle" sur les XXe et XXIe siècles, mais encore la nostalgie que semble éprouver l'Etat face au temps glorieux des Académies. D'une part, tel que nous avons cherché à le démanteler jusqu'ici, « parce que les institutions (allemandes) ne sont pas opposées par principe au marché, comme c'est le cas chez nous. (...) En France, on ne résonne pas ainsi. D'abord, c'est le manque de reconnaissance du marché qu'on aime à compenser par un soutien institutionnel ; ensuite nous préférons aller contre les goûts dominants »<sup>21</sup>. Les institutions françaises sont à ses yeux « sclérosées, coupées de la réalité du monde actuel »<sup>22</sup>, privilégiant les points de vue moraux aux points de vue esthétiques, et c'est ainsi que l'artiste ne doit pas gagner de l'argent mais rester maudit, et que se conforte l'Etat dans sa « volonté de tout maîtriser »<sup>23</sup>, y compris dans l'entretien d'une image de l'artiste dans l'imaginaire populaire. Enfin, d'autre part, il dénonce le manque cruel de maîtrise d'une langue internationale telle que l'anglais, condition sine qua none à l'échange et à l'exportation de l'artiste à l'international, et ce tant émanant des artistes que des institutionnels, et qui s'avère être un handicap non négligeable à ce qui détermine la faible visibilité française. Ce constat déplorable s'accorde encore une fois au diapason de l'Académie française, dont la fonction première était bien de normaliser la langue et asseoir le prestige de sa pratique à travers les élites internationales.

« L'idée de créer une exception culturelle vient des pays dont la culture est en déclin, ceux qui ne connaissent pas ce problème n'ont rien à craindre. »<sup>24</sup>

21 Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007

22 Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007

23 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

24 José María Aznar (propos recueillis par Dominique Bègles), « Ils ont osé le faire Aznar y va franco », *L'Humanité*, 16 janvier 2004

## 1-3 Les fabrications de langage à l'épreuve des acteurs de l'art contemporain.

Nous les avons déjà cités ici à plusieurs reprises, et ils sont très largement et couramment employés par la société. Mais ils ne sont pour autant pas toujours entendus de la même façon par ses membres, et plus spécifiquement par ses corps professionnels et sociaux, politiques et économiques, et même intellectuels.

“Ils”, ce sont des termes, ces termes dont on trouvera une définition dans tous les dictionnaires généralistes mais qui, appliqués à l'art, voient leur signification profondément remise en cause. Et pour cause, justement, car comme nous l'avons soulevé jusqu'ici, les arts plastiques ont traversé les âges et les remaniements politiques en générant multiples redéfinitions — la plus équivoque serait de l'artisan à l'artiste —, contradictions internes — d'une volonté de rayonnement à une politique protectionniste —, et désarroi dissimulé — d'une institutionnalisation de l'art désemparée à un public divisé —.

Loin de la prétention de vouloir les définir enfin de manière juste — si la justesse peut par ailleurs s'appliquer ici —, il s'agit au contraire d'en évoquer les divergences de conceptions, voire les supercheres de langage, qui participent pourtant d'une structuration de la vie artistique et même de ses durcissements.

C'est en basant en grande partie ma réflexion et de fait, mes entretiens, sur les études sociologiques faites dans les années 80, qu'il m'est apparu essentiel de lever le voile sur ce qui, de toute évidence, jette déjà le trouble et engendre le paradoxe dans l'utilisation de certains termes tels que reconnaissance, légitimité, réseau ou encore carrière. Plus loin, les expressions de “jeune artiste” ou encore d’“artiste émergent”, qui passeront à l'égard de certains pour une « familiarité de langage »<sup>25</sup>, seront eux-mêmes à repenser sérieusement, en filigrane de la question piège, mais toujours irrésolue : Qu'est-ce qu'être artiste? Quand le devenons-nous? Mais également celle-ci : Qui crée ces termes, mais aussi qui les valide?

25 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

Si le terme de reconnaissance par exemple connaît une pluriséman-  
tique, de la psychologie à l'éclaireur en passant par le droit, on en trouve encore une autre définition liée à celle de légitimité, qui elle-même ren-

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

voie à celle de la consécration et de la justification, cette dernière signifiant un acte par lequel on témoigne de la nécessité et du bien-fondé d'un autre acte, le tout, associé intimement et même théologiquement à une idée de faire valoir une innocence en vue d'un doute évident de la responsabilité, qui se doit elle-même d'être déchargée par la preuve. Ce terme, appliqué à l'art, entendrait que la reconnaissance d'un artiste passe par la validation d'autorités supérieures et puissantes d'un certain nombre d'éléments que ce premier doit apporter afin de prouver le bon aloi de son œuvre, ce qui suffira à garantir sa certification tacite, de sorte à ce que l'artiste soit déchargé de la responsabilité de la réception de son œuvre par l'agrément, si celle-ci est sensible d'être remise en cause par le peuple. Ce long processus semble alors dédouaner l'artiste face à l'accueil de son œuvre mais présuppose aussi la décision suprême prise en amont de la soumission effective par un corps établissant un panel de critères. Ces critères, là encore, doivent être présentés à la réflexion, car ils déterminent finalement à eux seuls la notion même de reconnaissance.

La sociologie de l'art connaît son avènement dans les années 80 et trouve dans la création artistique de quoi s'alimenter à l'infini, car au-delà des époques ou des démographies changeantes, l'inépuisable réside dans la difficulté à analyser une population artistique aux contours juridiques et sociaux autant qu'idéologiques, flous. Elle instaure alors une hiérarchie dans la reconnaissance, estimant par exemple la reconnaissance internationale par la présence critique de l'artiste dans la presse spécialisée, et particulièrement la presse américaine — inutile ici de rappeler pourquoi... —. Cette reconnaissance, en termes d'expositions donc de visibilité internationale, et de critiques, connaît pour autant son pendant dans le marché, à travers une reconnaissance qui se voudrait plutôt financière, comme nous l'avons vu avec la distinction des marchés opérée par Raymonde Moulin et attesté par Hugo Pernet et Noémie Razurel, artistes, ou encore par Jérôme Cotinet. Certains opposeront la première, jugée d'un public spécialisé et averti, à la seconde, entendue de manière plus généraliste voire "grand public", se basant sur les cotes atteintes par les artistes dans les ventes aux enchères.

Le Kunst Kompass, évoqué plus haut à travers les mots de Alain Quemin, et qui s'attacherait à la reconnaissance critique, déploie lui aussi certains critères qui justifieront d'un nombre de points acquis et qui fera remonter l'artiste en tête de liste, à savoir le nombre d'expositions individuelles

face au nombre d'expositions collectives. Pendant longtemps, il semblerait que ce classement faisait cohabiter la « valeur réputationnelle » à la « valeur financière »<sup>26</sup>, en comparant la notoriété au prix atteint sur le marché, estampillant l'artiste d'un « très cher » à un « très bon marché », sans doute révolu par la suite pour marquer nettement la distinction dans l'appréciation et le jugement par le monde critique et par le marché privé. En accord avec le constat déplorable fait précédemment de la faible visibilité de la France dans ce classement, Hervé Trioreau quant à lui détermine la reconnaissance d'un artiste français comme octroyée par l'étranger<sup>27</sup>.

Cette notion de reconnaissance apparaît à la fois fortement identifiée et millimétrée par le milieu artistique, et pourtant à la fois éthérée, insaisissable. Car au-delà des critères auxquels se conformer, faut-il déjà les atteindre, alors, comment accède-t-on à la reconnaissance? Quel en est le déroulement? Ce déroulement, on lui accorde le terme de carrière, et dans notre cas, le langage va le spécifier en lui accolant l'adjectif d'artistique. Les réactions en entretiens à la question posée ont été tantôt vives de désaccord, et identificatrices à nouveau de l'autre. La première nous vient de Hervé Trioreau, artiste, qui explique ne pouvoir même considérer l'idée d'une carrière pour un artiste, ce qui signifierait à son sens parler en termes de « stratégies »<sup>28</sup>, et donc d'intéressement, de manœuvre, de manipulation, ce qui de toute évidence, n'est pas adéquat à l'image de l'artiste désintéressé. La seconde émane de Jérôme Cotinet, acteur culturel, qui reprend la distinction faite de la reconnaissance en asseyant une carrière critique face à une carrière économique qui serait plus « indexé(e) sur les contextes de l'art »<sup>29</sup>, mais ajoute également qu'il existe de nombreuses positions entre ces deux extrêmes. Et de se demander, quand démarre la carrière? Quand est-ce que ça marche? Et que veut dire « marcher »? « Je crois qu'ils (les sociologues) font débiter des carrières au moment où vraiment ça marche »<sup>30</sup>. En effet, cette étude sur laquelle nous nous basons et qui identifie la carrière artistique, à été réalisée sur la base du recensement d'une population d'artistes dont la pratique serait la profession exclusive, face à ce que nous verrons plus tard comme étant le cas d'une très grande... minorité. Et à partir de là, de constater que la carrière artistique est longue et le succès tardif et que l'artiste se voit acquérir une reconnaissance lorsqu'il atteint la quarantaine d'années, voir la cinquantaine. N'oublions pas ici, en vue de ce qui a été dit jusqu'à présent, que cette analyse convoque les artistes français, et que l'on peut donc considérer amener, si ce n'est

26 Alain Quemin, « Femmes et artistes : la difficile voie du succès dans le secteur de l'art contemporain », 15 juin 2009. Disponible sur : <http://elles.centrepompidou.fr/blog>

27 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

28 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

29 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

30 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

la vérité vraie, quelques éléments de réponses et de réflexions sur le pourquoi de ce constat...

Prenons alors le terme de réseau, qui, étonnamment, fut entendu bien avant internet comme un ensemble de personnes en relation en vue d'une action "clandestine", et qui plus largement aujourd'hui, décrit un ensemble de personnes qui sont en contact les unes avec les autres. S'il semble foncièrement lié à ces questions d'accès à la reconnaissance et de réussite d'une carrière, à nouveau la réception agace et fait mouche, tant envers Jérôme Cotinet qui le dit indéfinissable et similaire à une question à laquelle il serait unanimement difficile de répondre: « Est-ce que tu peux me définir comment tu (te fais) des amis? »<sup>31</sup>, qu'envers les artistes, Hervé Trioreau estimant là encore qu'il s'agit de stratégies et de « gestion »<sup>32</sup>, et Hugo Pernet de tempérer en disant: « Ce n'est pas non plus la franc-maçonnerie... »<sup>33</sup>.

31 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

32 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

33 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

Il y a aussi de ces termes que l'on ne trouve pas dans le dictionnaire et qui ont été créés de toutes pièces par le milieu artistique international. Car en effet, l'appellation "jeune artiste" n'est cette fois-ci pas une exception française, puisque l'on retrouve son équivalent dans les pays anglophones et plus largement, dans la langue anglaise, sous l'expression "young artist", clairement même utilisée pour intituler par exemple la LISTE de Bâle, The Young Art Fair ou encore pour qualifier au début des années 90 un groupe d'artistes britanniques, le Young British Artists, inscrivant ces termes dans l'histoire.

Si Jérôme Cotinet l'explique par « la manière de décrire la chose », par « une familiarité de langage »<sup>34</sup>, il décrit le jeune artiste comme étant « dans la création, (...) dans des choses nouvelles et des choses qui s'essaient, plus que dans des choses qu'on connaît déjà, parce que même si ça se renouvelle et si ça reste encore très intelligent et très intéressant, mine de rien, on en connaît déjà l'histoire. »<sup>35</sup>. A ce terme il oppose celui d' "artiste émergent", semble-t-il très largement utilisé par les institutions et ce, encore à l'heure actuelle, et qui désigne « la très jeune création, c'est-à-dire les gens qui sortent tout juste des écoles, ceux qui ont une pratique diverse et variée, qui ont beaucoup d'envies mais encore une grosse difficulté à formuler le travail »<sup>36</sup>.

34, 35, 36 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

Si l'artiste émergent est celui fraîchement diplômé, à quel moment devient-il jeune artiste, puis artiste? Ces familiarités de langage, ou

plutôt même, ces fabrications de langage, ne seraient-elles pas en partie responsables, plusieurs décennies après que Marcel Duchamp ait amorcé la disqualification du métier d'artiste et ait mis en évidence l'ambiguïté du terme, du malaise dans lequel se retrouvent aujourd'hui les artistes qui ne savent plus comment se qualifier, même alors se présenter aux yeux du monde? Ces déterminations s'indexent-elles uniquement sur un jugement esthétique et sur un langage institutionnel, comme semble l'évoquer Jérôme Cotinet? Ou s'indexent-elles aussi sur une question d'âge? Pour Hervé Trioreau, « aujourd'hui et depuis cinq ans, tu peux être jeune artiste en France jusqu'à 45 ans »<sup>37</sup>, basant cette dimension nouvelle sur l'âge maximum fixé par l'obtention des bourses et subventions publiques. Ce qui induirait la définition de l'artiste, par opposition au jeune artiste ou à l'artiste émergent, comme celui qui a acquis une autonomie financière — et ce, qu'elle dépende de sa seule pratique ou d'un métier secondaire —, et même une certaine indépendance, une stabilité ; ou tout du moins, comme étant lancé... en termes de carrière artistique.

37 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

En somme, ces interrogations auront porté non pas à redéfinir ces termes qui constituent le langage courant du milieu de l'art contemporain, mais à en démasquer les volontés sous-jacentes, tant politiques qu'économiques ou encore dogmatiques, et même les incongruités quant à l'inadaptabilité et à l'inadéquation d'appliquer de tels termes à la population artistique française, en vue d'un terrain historique maintes fois labouré en contradictions, et déjà trop propice à maintenir un brouillard ambigu. En ajoutant à cela la fabrication de ce qui pourrait parfois s'apparenter à des labels, les pouvoirs publics auront tenté, à travers les institutions, d'encadrer à nouveau cette population, ce qui n'aura eu l'effet que de stigmatiser un peu plus le malaise présent dans les arts plastiques et l'hésitation de la qualification du métier. Nous verrons plus tard que ce constat participe aussi d'un discours émanant de ces « grands prêtres »<sup>38</sup> qui s'étend à la formation artistique et qui, de toute évidence, sonne le glas d'une forte dichotomie interne entre acteurs culturels et artistes, et de sa répercussion sur l'art français.

38 Raymond Ruyer, *Eloge de la société de consommation*, éd. Calmann-Lévy, coll. Liberté de l'esprit, janvier 1969, 331 pages

## PREMIÈRE PARTIE : L'ART CONTEMPORAIN FACE À LA FRANCE

D'une histoire passée à sa situation actuelle, la France se sera évertuée à pratiquer une véritable démagogie envers ses artistes, pour en atteindre intrinsèquement la scène internationale. En vain.

La France d'aujourd'hui n'a plus la place qu'elle occupait il fut un temps, et semble chercher désespérément à renouer avec et à goûter à nouveau à cette période glorieuse où la pays représentait le fleuron de l'Europe. Mais ce, en omettant bien maladroitement et sans innocence de remettre en question son propre système, avant de se positionner sous l'égide d'une exception en la matière face à la menace d'une mondialisation qui engloberait le reste du monde. Au contraire, elle paraît s'enfoncer chaque jour un peu plus dans un borbier de nostalgie et d'envie, et qui pour en sortir, malmène et tire sur ses arts comme d'une marionnette dont on aurait emmêlé les ficelles pour se l'allier à jamais, quitte à l'entraîner dans sa chute, tout en entretenant, envers et contre tout, une profonde ambiguïté à l'échelle populaire et un climat de tourmente quant à la foule artistique. Les effets produits envers ses deux derniers s'en font indubitablement ressentir depuis une vingtaine d'années, en témoigne la crise que vivrait l'art contemporain, d'une rupture du public avec la création artistique <sup>39</sup>, où les pouvoirs publics auront tenu le mauvais rôle en participant activement de la "marginalisation" de l'art et des artistes au sein de la société française.

39 Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après?* *Entretiens*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, novembre 1998, 99 pages

C'est ainsi sur fond de nombreux clivages sédentaires que la France garde la main mise sur les artistes, agitant des possibilités d'évasion à travers un effort de mobilité internationale, pour ensuite les consacrer à coups de grandes rétrospectives entièrement financées par la politique publique afin de se les réapproprier lorsque ceux-ci oseraient s'éloigner un peu trop loin, un peu trop longtemps...

Et si les institutions sont nombreuses, elle use de tous les moyens pour y distiller sa politique en intraveineuse et asseoir ses volontés en filigrane, comme elle le fait avec ce qui représente le monument français de la formation artistique, l'école d'art, et plus largement encore, avec l'enseignement des arts plastiques.





## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

De l'apprentissage à l'embauche, il n'y a, a priori, qu'un saut, et même plutôt un léger dénivelé, qui nous fait entrer dans la vie professionnelle et subvenir alors à nos besoins.

Si cela est vrai — au-delà de la crise actuelle et d'une difficulté généralisée d'accès à l'emploi — pour l'ensemble des formations spécialisées, l'enseignement artistique évolue quant à lui en retrait de cette équation.

Car bien que fortement présente et bien répartie sur le territoire français, de l'université à l'école d'art, les débouchés en sont pour ainsi dire divers et variés et parfois même loin de l'objectif premier de la formation, voire complètement écartés. Si l'on entend régulièrement qu'un pourcentage inférieur à 10% des diplômés sortant des écoles d'art deviendront un jour des artistes reconnus, nous sommes en droit de nous demander: Qu'advient-il des autres? Mais aussi, ce qui pourrait paraître faire l'adage de ce mémoire : Pourquoi? Si l'on compare ce taux de réussite dans le cadre stricto sensu de la formation vers l'accession à l'emploi pour lequel elle forme, avec ceux d'autres formations du même type "spécifié" — IUT, écoles d'ingénieurs, etc. —, l'écart est baillant et le constat affligeant. Peut-on alors encore parler d'apprentissage professionnel ou doit-on parler d'occupation?

Si cette dernière question paraît brutale, elle s'inscrit néanmoins dans la poursuite de ce qui a été déroulé jusqu'ici, à savoir le maintien d'un flou artistique sur le domaine des arts plastiques, et l'aberration contenue quant à un tel état de fait. La formation plastique aura là aussi subi de nombreux changements, en vue des tiraillements historiques évoqués précédemment, et bien que se positionnant allègrement en marge de la formation en France, elle n'en reste pas moins publique et donc étroitement influencée par les contextes et les volontés politiques au pouvoir.

Il s'agit alors ici de tenter de saisir de quelle manière l'école d'art et plus succinctement, l'enseignement artistique, participent eux aussi, comme par délégation, du renforcement d'une tension surplombant les arts plastiques au contact premier et direct de l'artiste en devenir, et de la construction ou de la déconstruction de l'identité de ce dernier.

## 2-1 Refus, ruptures et réformes : de la refonte de l'enseignement au renouveau de la tradition

L'Etat est partout : à Paris, puis déconcentré, interventionniste, subventionneur, réformateur... Réformateur de l'enseignement, du primaire au supérieur, régissant le nombre d'heures, le contenu des cours, les modalités de validation. Si la matière économique deviendra bientôt obligatoire au secondaire, c'est bien là par la volonté politique d'orienter un profil français vers les questions qui le préoccupent et le concernent. Mais sous ses apparences protectrices, l'art intéresse-t-il réellement la France?

Par le corrélat du Ministère de l'Education et du Ministère de la Culture et de la Communication, le système éducatif français aura su agréer l'enseignement artistique comme une composante tantôt obligatoire, tantôt optionnelle, du primaire au collège jusqu'au lycée. Le décret n°2006-830 du 12 juillet 2006, relatif au socle commun de connaissances et de compétences et modifiant le code de l'éducation, prévoit ainsi cet enseignement en spécifiant son contenu par la « connaissance des textes majeurs de l'Antiquité (...), par une connaissance d'œuvres littéraires, picturales, théâtrales, musicales, architecturales ou cinématographiques majeures du patrimoine français, européen et mondial (ancien, moderne ou contemporain) »<sup>40</sup>.

Il est intéressant de commencer par là, car nous pouvons noter déjà ici l'utilisation du terme "pictural" qui aurait pu, en vue des mutations de langage à l'épreuve depuis plusieurs années, être remplacé par "plastique" si tant est que le souhait était alors d'ouvrir la notion artistique aux nouveaux médiums et aux nouvelles formes qui constituent aujourd'hui pourtant l'art contemporain. Mais encore, l'aspect contemporain semble facultatif, puisqu'au choix au même titre qu' "ancien" et "moderne". Cette facétie faite, il s'agit finalement plus de donner corps, et un corps législatif, à ce qui au quotidien, semble se vérifier de toute part et de toute source.

Les enseignements artistiques à l'école ont en fait toujours eu une place relativement réduite, à raison de quelques deux heures par semaine, privilégiant la musique — dans son aspect le plus classique, la flûte à bec restant apparemment indémodable — et le dessin ou la peinture — figuratif —, valeurs sûres de l'élite académique. Si Alain Quemin juge

40 Décret n°2006-830 du 11 juillet 2006 relatif au socle commun de connaissances et de compétences et modifiant le code de l'éducation, version consolidée au 12 juillet 2006, [www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)

## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

41 Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007

l'« état » de l'éducation artistique « catastrophique »<sup>41</sup> aujourd'hui en France, il n'est pas difficile d'en voir les raisons. L'apprentissage des « grands textes », le matraquage du « patrimoine »<sup>42</sup>, face à une culture contemporaine dénigrée, la sur-attention portée aux morts et l'indifférence campée face aux vivants, font la part belle au passéisme français qui se sent l'âme d'un humble défenseur d'une culture d'antan, missionné par un élan de conservatisme absolu, et qui se doit alors d'inculquer le "Grand art", le Beau et le Vrai... en 2010.

42 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

Quelle influence cela a-t-il, quelques années plus tard, sur la propension du citoyen à aller de lui-même voir une exposition d'art contemporain? L'Etat construirait-il par ce biais un système de pensée et d'appréhension de l'art qui participerait finalement d'une résistante volonté de tout contrôler, de la création à l'attention portée à cette création?

43 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

Pour Noémie Razurel, il est clair que « les choses ne sont pas réactualisées »<sup>43</sup>, laissant indéfiniment place aux dérives quant à l'appréciation et à l'acceptation des figures contemporaines par la jeunesse ainsi conditionnée. Et Hugo Pernet de rajouter : « Ce n'est pas dans les mœurs »<sup>44</sup>, en France, de parler contemporain. Pourquoi? Trop complexe, trop difficile d'accès? Mais n'est-ce pas là aussi finalement le cercle vicieux, par défaut d'éducation contemporaine acquise, de reproduire à l'identique, par sécurité, les connaissances certifiées en écartant de l'apprentissage ce qui pourrait interroger?

44 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

Quelle place peut avoir la contemporanéité dans un système où il n'y en a pas pour l'interrogation, la réflexion, pour le sensible et l'empirique, mais à l'inverse suffisamment pour le classicisme, le mâché, les grandes Idées et les grands Idéaux qui portent les valeurs de la République française?

Cette transcendance par les Idées et les Idéaux ne nous vient pas a fortiori d'une seule élite qui se serait affirmée sous l'Académie, mais d'une qui se serait dessinée sous l'égérie d'une tradition philosophique occidentale qui aura très tôt rejeté et dénigré le corps, dans sa vulgarité et ses bassesses sensorielles, au profit d'un esprit surélevé bien au-dessus de ces considérations mortelles et pourrissantes. Ainsi, « le monde sensible est beau mais ne possède que la beauté d'un reflet », alors que l'âme est quant à elle, « divine » et plus propice à l'ascension. Ce phénomène, Richard Shusterman, dans le développement d'une discipline

de la soma-esthétique, en fait l'analyse et en montre l'ancrage dans la philosophie française, qui aura fait « le dédain de la conscience corporelle et réflexive » à l'avantage d'une « quête du vrai savoir »<sup>45</sup> poursuivie par l'esprit. Cette dichotomie corps et esprit, fortement empreinte d'une école néo-platonicienne, aura profondément influencé notre culture, et par extension, la manière d'appréhender ses arts. Le corps perturbateur, déformant, distrayant, corrompateur, se focaliserait sur les sentiments corporels jugés superflus et contreproductifs, et nuirait alors à une lucidité et à une justesse qu'incarnerait — pourrait-on dire alors de manière désincarnée — la pensée. Si Richard Shusterman conçoit le « rôle formateur joué par le corps dans la création et l'appréciation artistique »<sup>46</sup>, ce ne sont donc pas les faiblesses de pratique et d'expérimentation dispensées par le système éducatif français et la puissante approche des arts par la théorie qui vont appuyer ses propos, mais vont par ailleurs les confirmer.

45 Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, éd. De l'éclat, coll. Tiré à part, septembre 2007, 222 pages

46 Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, éd. De l'éclat, coll. Tiré à part, septembre 2007, 222 pages

Cette distinction aura également atteint l'enseignement supérieur, avec d'une part, à l'université, une formation allant de celle de l'histoire de l'art à celle des arts plastiques. Si Hervé Trioreau reconnaît pour la première un enseignement « pas très XXe, XXIe siècles »<sup>47</sup>, la seconde engage là encore non pas une pratique des arts plastiques, mais l'acquisition d'un bagage en sciences de l'art, soit des matières allant de la philosophie de l'art à l'esthétique, en passant bien évidemment par l'histoire de l'art, se basant principalement sur des textes et donc, encore une fois, sur une expérience intellectuelle plus qu'empirique. Si elle se positionne par opposition à l'école d'art, temple de la création, il semblerait que cette mouvance aura vite rattrapée cette dernière. En effet, l'école d'art aura subi de nombreuses réformes avant d'en arriver à ce qu'elle a aujourd'hui de plus désincarnée et de plus distancée.

47 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

Jusqu'au XVIIe siècle, l'enseignement se fait au plus proche des artistes, dans une relation de maître à apprenti, ce dernier occupant à la fois la place d'assistant. Avec la création des Académies, il est institutionnalisé, puis distille la tradition académique à travers un apprentissage assuré par les plus grands artistes de l'époque récompensés par le Prix de Rome. L'Académie royale de peinture et de sculpture deviendra alors en 1793 l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts installée bien évidemment à Paris. Jusqu'aux années 70, qui marqueront une rupture profonde avec le modèle académique, les Beaux-arts sont des espaces où l'on apprend les techniques du dessin, de la peinture ou de la sculpture, et les savoirs-

## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

48 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

faire des grands maîtres, dans une persistance de la mimesis. L'école ne délivre pas de diplôme, et l'on y retrouve un panel générationnel plutôt vaste et une fréquentation plus irrégulière, mais s'étalant sur un plus grand nombre d'années. Jérôme Cotinet l'opposera alors comme un « passe-temps »<sup>48</sup> face à l'école d'art actuelle, plus tournée sur la professionnalisation — là aussi, nous y reviendrons, mais patience... —. Les premiers éléments de la politique de décentralisation s'accompagneront, entre 1970 et 1973, d'une réforme complète de l'enseignement artistique dans les écoles d'art. Déjà, on assiste à une structuration territoriale des écoles, réparties en écoles nationales, municipales, puis régionales, ces deux dernières étant désormais habilitées à délivrer des diplômes reconnus par l'Etat, détrônant ainsi le monopole parisien et un certain héritage de la centralisation. Ensuite, la refonte la plus significative intervient au niveau même du contenu de la formation, à laquelle sont injectées des disciplines théoriques, visant notamment à concorder avec la création actuelle, empreinte de nouvelles formes artistiques, de nouveaux médiums, s'exprimant en-dehors de l'atelier, dans une forte liaison avec le milieu critique à travers duquel elle se positionne de manière frontale face à un académisme silencieux. Et pour cingler encore plus la fracture qui s'opère avec la tradition d'antan, l'école d'art ira même progressivement jusqu'à éliminer l'enseignement des techniques et la transmission, de professeur à élève, de savoirs-faire, en les réduisant à des pôles de travail dans lesquels l'étudiant ira, seul, apprendre la maîtrise s'il le souhaite. Seul ou presque, en fait, puisque l'on substituera cette compétence aux enseignants — qu'eux-mêmes vulgariseront comme la poursuite de carcans poussiéreux au-dessus desquels l'artiste doit maintenant s'élever pour dépasser définitivement l'association artisan-artiste en vigueur au Moyen-Age —, pour la remettre entre les mains de « techniciens », embauchés à ce titre, devant se rendre disponibles quant à l'accompagnement de l'élève qui voudrait, presque honteusement, commettre son expérience manuelle. L'enseignant, quant à lui, intervient de manière plus ponctuelle et personnalisée, voire orientée, en raison de sa propre pratique et de ses propres réflexions, instaurant de fait un rapport quasi-exclusif à la subjectivité.

49 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

On assiste alors à l'émergence et à l'institution d'une nouvelle forme de pédagogie, qui relève pour finir plus d'un « flou pédagogique »<sup>49</sup>, parce qu'elle n'aura pas réduit le décalage avec le milieu artistique ni même la société, et qui plus est, aura coupé les futurs artistes de la réalité professionnelle. De l'abolition des « critères techniques objectifs » à

l'absolutisme des « critères d'expressivité appréciés subjectivement »<sup>50</sup>, il n'y avait qu'un pas — si l'on considère que la population artistique et les conceptions de l'art et de l'artiste ont été fortement bousculées par les turbulences historiques qui auront engendrées tantôt consentement puis résignation pour finalement éclater en négativisme —, mais il y a aussi pourtant un juste équilibre, que l'école d'art n'aura finalement pas su trouver.

Ainsi, l'analyse faite par Richard Shusterman, on le voit, s'étend plus largement à la formation artistique, qui semble désormais s'inscrire, du primaire au supérieur, dans une même attitude distancée face à l'engagement du corps non pas comme un trivial instrument, mais comme un « corps pensant et sentant », « médium fondamental et inaliénable de la perception, de l'action et de la pensée »<sup>51</sup>. Au lieu de cela, l'école d'art éloigne le corps et l'affect, jugés faux et faussant la réflexion et l'intellect, et privilégie une froide radicalité, taillant dans la sensation comme dans le sentiment, pour obtenir, à travers un dépouillement total et « impersonnel »<sup>52</sup> — ainsi s'exprimait, l'an dernier, Eric Winarto, artiste suisse, interviewé au sujet de ses voisins français — une certaine justesse, telle qu'elle est et doit être entendue. L'école d'art favorise dorénavant bien plus le discours et les effets de langage injectés dans une création et exige de l'étudiant une capacité de distanciation, qui vont à l'encontre même d'une soma-esthétique telle que la définit Richard Shusterman. En témoigne Lucie Lanzini, artiste récemment diplômée, qui explique en entretien que l'école d'art forme les élèves à devenir des « machines à idées »<sup>53</sup>, peu importe la technique, peu importe la qualité, peu importe encore moins, l'habileté dans la réalisation. Françoise Liot, quant à elle, se l'entend décrire dans son analyse comme l'« école du comportement » ou l'on n'apprend plus des savoirs-faire mais où l'on « s'apprend soi-même »<sup>54</sup>, s'attachant alors bien plus à une posture intellectuelle et à une attitude détachée, qui reproduisent d'années en années un ton méprisant pour l'expérience empirique.

Finalement, l'école d'art pensait se libérer de tout académisme à grands coups de refus, de refontes et de réformes, tout en stigmatisant l'apprentissage technique et la capacité corporelle au profit du discours et d'une éternelle élévation de l'esprit. Mais il semblerait qu'aujourd'hui, nous soyons au plus loin de ce qui se voulait être la rupture avec l'ancien et l'entrée dans le nouveau. Car s'il en est du nouveau, c'est, à nouveau, dans la tradition qui s'est elle-même construite sur le dos d'une

50 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

51 Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, éd. De l'éclat, coll. Tiré à part, septembre 2007, 222 pages

52 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009

53 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

54 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

55 Luc Ferry, *Homo  
aestheticus – L'invention du  
goût à l'âge démocratique*,  
éd. Grasset, coll. Le collège  
de philosophie, mars 1990,  
441 pages

volonté de rupture avec la tradition — reprenant ici les termes de Luc  
Ferry <sup>55</sup> —.



**2-2 Professionnalisation et réalité professionnelle : “L'école de la « débrouille »”<sup>56</sup>**

56 Entretiens avec Hervé Trioreau, Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon

Si l'on estime la part des étudiants en écoles d'art qui deviendront un jour artistes et de surcroît, reconnus, à quelques 10% de l'effectif sortant, il est alors temps de se pencher avec plus de précision sur la formation que propose l'école d'art française, en termes de contenu professionnalisant, et notamment, de réussite dans l'accession à l'emploi — bien que là aussi, nous pourrions nous insurger face à une telle conception du métier artistique, en vue d'une inadaptation de tels termes et donc, de telles statistiques —.

Les réformes des années 70 auront vu se muer profondément la perception de la pratique artistique et de son apprentissage, par une refonte inversée des méthodes pédagogiques qui aura signé la disparition des enseignements techniques au profit d'une hypersubjectivité donnée au discours et à la pensée esthétique et philosophique. En 1988, quelques quinze années plus tard, ces révisions entendront un réaménagement important : s'ajouteront alors à ces récentes dispositions, la mise en place de stages et d'échanges à l'étranger, un rythme quotidien de conférences, et l'on voit notamment apparaître, dans certaines écoles, des galeries destinées entre autres à exposer le travail des artistes fraîchement diplômés. Cette nouvelle configuration semblerait coïncider, dès le début des années 90, avec une certaine homogénéisation de l'âge moyen d'entrée en écoles d'art, correspondant bien souvent à une accession post-baccalauréat. Si Jérôme Cotinet y voit là le signe d'un effectif glissement d'une vision de l'école d'art d'un « passe-temps » à une formation supérieure reconnue <sup>57</sup>, délivrant alors un diplôme, il s'accorde volontiers à témoigner d'une forte volonté de professionnalisation de la part de l'enseignement, qui viserait à apporter aux futurs artistes un bagage théorique et de nouveaux outils pratiques qui les armeront pour affronter le monde professionnel — entendons bien, artistique —. Mais qu'en est-il, un peu plus de vingt ans après les dernières mesures prises, de la formation en école d'art française?

57 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

Il est assez étrange et pourtant nécessaire ici de revenir brièvement sur le terme de professionnalisation, néologisme qui s'est largement généralisé ces dernières années, en France, face à l'ensemble des formations supérieures proposées — et ce, sans doute, en vue d'une vision plutôt péjorative dont souffriraient les universités françaises quant au manque

## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

cruel d'expérimentation en amont des métiers préparés face à une imposante théorisation —. Professionnaliser, cela renvoie à être professionnel. Nous aurions pu allègrement détailler ce terme dans notre chapitre consacré aux fabrications de langage, car là encore, il est à entendre précautionneusement dans les milieux artistiques, et particulièrement dans celui des arts plastiques. En effet, si le statut d'intermittent du spectacle différencie la pratique amateur de la pratique professionnelle par l'accession à un statut juridique justifiant d'une rémunération pour une représentation donnée, et délivrant, en cas d'inactivité, le droit au chômage, le statut de l'artiste plasticien quant à lui ne permet pas sensiblement d'opérer cette distinction, car quiconque obtiendrait une somme due à la vente d'une pièce peut s'inscrire à la Maison des Artistes et être dès lors recensé comme tel. Le dictionnaire entend alors le terme de "professionnel" comme représentant la personne qui pratique une activité en tant que métier, mais aussi celle qui pratique une activité rémunérée. Or, et nous y reviendrons, une minorité d'artistes plasticiens peuvent prétendre, à l'heure actuelle, tirer l'entièreté de leurs revenus de leur pratique artistique.

Cette distorsion de langage faite, revenons à son application quant à la formation proposée par les écoles d'art.

On pourrait penser que "professionnel" reviendrait donc à désigner l'acquisition de compétences singulières qui discerneront l'étudiant en école d'art de l'étudiant en droit, par exemple. Des compétences qui lui permettront d'exercer sa profession et de ne pas pouvoir en exercer une autre, requérant elle aussi d'autres aptitudes, et inversement quant à l'étudiant en droit. Demandons-nous alors, dans une école d'art, quelles sont ces qualifications particulières? Certainement pas — ou plus — la maîtrise de savoirs-faire tels que le geste pictural, et au-delà du geste, les qualités techniques de la peinture dans sa diversité, ou encore l'usage d'outils relatifs à la sculpture, et même l'utilisation d'un appareil photo ou la pratique du développement de l'image photographique. Les réformes auront conduit à considérer comme étant professionnel, semblerait-il, et en vue de ce qu'il reste de compétences transmises, l'habileté de langage et la capacité à théoriser, puis à dialoguer. Les équipes pédagogiques s'accordent à dire que ce qui est aujourd'hui professionnalisant dans les écoles d'art, c'est la volonté de « faire venir l'extérieur »<sup>58</sup>, à travers un certain nombre, il est vrai, de conférences, de workshops, et de possibilités de stages. Mais que sont réellement ces outils? Si

58 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

l'école invite artistes, théoriciens, philosophes ou encore critiques à venir s'exprimer en ses lieux, il s'agit bien là, la plupart du temps, de les convier à échanger sur leurs pratiques et sur les enjeux de leurs travaux, qu'ils soient d'ordre plastique ou théorique, dans une perspective souvent rétrospective ou étroitement ciblée sur quelques projets en cours. Rarement, d'eux-mêmes, les artistes viendraient à aborder leur pratique par le quotidien de leur réalité professionnelle, par le parcours — en-deçà du parcours scolaire — de l'accessibilité à la reconnaissance, et encore moins par les cadres juridiques, sociaux et même économiques qui auront accompagné la réalisation de telle ou telle pièce, au-delà des contextes d'expositions. Rares aussi sont les étudiants qui pointerait ces interrogations, et à défaut de concevoir qu'intimement la question ne leur aurait pas traversé l'esprit, on peut se demander: Pourquoi? Y aurait-il un tabou à interroger l'artiste sur son parcours économique et relationnel plus qu'artistique?

Au-delà d'une peur, une honte? Honte d'oser demander, dans un pays où l'on ne parle pas d'argent, et encore moins d'art et d'argent simultanément, comment l'artiste aura financé telle œuvre? Ou souhaiterions-nous garder une part de mystère et de spiritualité autour de la figure de l'artiste ayant réussi? Bref, est-ce que cela serait perçu comme déplacé, est-ce que cela ne se fait pas?

En tout cas, nous sommes en droit de nous interroger sur la capacité des conférences à professionnaliser, si l'on persiste à entendre par cela l'acquisition de considérations juridiques, sociales, économiques et politiques nécessaires à l'exercice du métier d'artiste. Si les workshops s'attachent eux-aussi à une exergue de la pratique en termes de théorie et d'esthétique, les stages et échanges à l'étranger fonctionnent, quant à eux, sur des postures encore différentes. Les derniers consistent à expérimenter l'enseignement artistique dispensé par une formation étrangère, jusque là donc, rien de bien plus professionnalisant puisque l'on reste dans l'apprentissage, si ce n'est, au mieux, celui de la langue du pays visité, qui sera toujours un atout majeur pour l'artiste lorsqu'il s'immiscera sur la scène internationale — ce qui, nous l'avons vu, reste jusqu'à présent plutôt un manque cruel à la population artistique française —. Les stages, quant à eux, désignent bien souvent les montages d'expositions... d'autres artistes, où l'étudiant apprend plus le métier de régisseur ou encore d'assistantat d'artiste, que celui pour lequel il s'est voué. Mais est-ce là ce que l'artiste, une fois reconnu, mettra en avant

## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

lorsqu'il viendra donner une conférence à l'école d'art?

Hervé Trioreau, que nous citons déjà à plusieurs reprises, n'est pas seulement artiste, mais aussi enseignant titulaire à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges. S'il estime la formation artistique comme professionnalisante, en vue des composantes que nous évoquons jusqu'ici, il aborde un parcours empreint lui aussi de stages, et insiste particulièrement sur cette nécessité, à son sens, en disant: « Il faut se confronter à d'autres modalités que celle de l'école »<sup>59</sup> Oserions-nous entendre cela comme la nécessité de parer à une carence de l'école à professionnaliser, par sa seule formation, les futurs artistes? Mais aussi de se demander, si l'école d'art forme des artistes, quelle nécessité y a-t-il à accrocher le travail d'autres, pour ensuite se voir disqualifié par le milieu dans sa propre pratique? Car c'est un fait avéré, nous l'avons vu l'an passé avec l'exemple de Beat Lippert, artiste et monteur d'expositions au Mamco à Genève, qui se voyait non plus considéré comme artiste, mais par sa seule activité para-artistique, et essayait alors le refus tacite de certains galeristes à exposer par la suite un artiste qui aurait officié comme technicien en parallèle...<sup>60</sup> Et Noémie Razurel de rajouter: « Tu as surtout beaucoup de travail de stagiaires mais peu de travail de salarié! »<sup>61</sup>. Qu'en pensent alors les artistes? Comment entendent-ils, eux, la question de la professionnalisation?

59 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

60 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009

61 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

62 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

63 Entretiens avec Hervé Trioreau, Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon

64 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

Si Hervé Trioreau a de fait une position plutôt ambivalente, il se range définitivement du côté des partisans de la professionnalisation, en affirmant : « Cinq années dans une école d'art et après tu peux tout faire (...) tu peux t'adapter à tout »<sup>62</sup>. Mais « tout » peut-il s'adapter à l'artiste? Il est alors très intéressant de voir que des quatre artistes interrogés, tous s'accordent, d'eux-mêmes, à invoquer l'école comme l'endroit de la « débrouille »<sup>63</sup>. Si Hugo Pernet et Noémie Razurel témoignent eux aussi d'un nombre de stages pratiqués, c'est, là encore, en-dehors de l'école et même au-delà de ses propositions. Lucie Lanzini, fraîchement sortie de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon, l'entend également par la faible rigueur dans le suivi de la formation, et du coup, par l'autonomie forcée face à un rythme de travail et à l'apprentissage des techniques. Le terme d'autodidaxie revient notamment souvent, allant alors clairement à l'encontre du terme de professionnalisation! Et Hugo Pernet, d'ironiser en ajoutant : « Peut-être que si tu bosses dans l'intérim, tu sais faire déjà plein de trucs, tu sais faire du placo... »<sup>64</sup>... Ce dernier conclut pour finir ainsi à cette interrogation: « Je pense que c'est carrément de la méthode

Coué »<sup>65</sup>, évoquant un « discours » qui s'appuierait sur des statistiques aujourd'hui dépassées et qui se serait répété au fil des années sans être réellement reconsidéré. Lucie Lanzini entend elle aussi : « Là pour moi ce n'est pas vraiment professionnalisant, ou alors tu te dis : « Je sors artiste », mais c'est un métier sans en être un... »<sup>66</sup>. Effectivement, il semblerait que nous ayons à faire à une cocasse contradiction. D'une part, un discours longuement répété voire rabattu qui entend la formation à l'école d'art comme professionnalisante, mais d'autre part, une réalité émanant des artistes qui irait à rebours de ce matraquage. Mais n'en était-il pas de même lorsque nous évoquions l'apparent soutien des pouvoirs publics envers les arts plastiques et ses retombées concrètes sur la scène internationale... ?

65 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

66 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

Que manque-t-il alors profondément aux écoles d'art? Si Hervé Trioreau décrit un aspect « coup par coup »<sup>67</sup> des enseignements spécifiques concernant les modalités administratives que connaîtra l'artiste tout au long de sa carrière, il estime cependant qu'octroyer plus de ces enseignements transformerait l'école d'art en ce pour quoi elle n'a pas vocation d'être. Pourtant, Hugo Pernet avance une impression de « flou », de « vague »<sup>68</sup> quant à ces connaissances essentielles et raconte une certaine « naïveté » des artistes sortants face à la réalité de la profession. Pour Noémie Razurel, il s'agirait de former à des métiers annexes, avec « des cours plus ciblés (...) en disant clairement aux élèves que ce qu'ils feront pourra les amener à faire d'autres choses (...) pour que ça corresponde finalement à la réalité de la chose quand tu sors de l'école. Du coup tu as l'impression que c'est une solution de repli alors que ça ne devrait pas. »<sup>69</sup>

67 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

68 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

69 Entretien avec Néomie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

En effet, il semblerait, et c'est là encore un contraste surprenant en vue d'une formation qui se veut inscrite dans le réseau institutionnel de l'art, que l'école octroie une faible estime aux métiers para-artistiques alors que ceux-ci sont souvent même occupés par des artistes l'ayant fréquentée... Alors que le diplôme reste le sésame à toute considération par le milieu professionnel, elle participe à son tour de brouiller les pistes quant à une définition du métier d'artiste.

## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

### 2-3 Le syndrome de dépression post-DNSEP, la maladie du XXI<sup>e</sup> siècle?

Si les écoles d'art voisines fonctionnent quant à elles véritablement en lien avec les tissus institutionnel et privé locaux, les bénéficiaires s'en font considérablement ressentir, en termes de professionnalisation, sur les artistes diplômés — en témoigne l'attention portée l'an passée au cas de Genève, en Suisse, où les étudiants étaient très tôt et très vite approchés par ces réseaux, et sortaient alors de l'école plutôt confiants car déjà, pour la plupart, relayés par les acteurs culturels — <sup>70</sup>.

70 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009

Dans le contexte français, il semblerait que la tendance est plus à l'anxiété qu'à l'assurance, au terme des cinq années passées à apprendre le métier d'artiste. Hervé Trioreau évoque même « une sorte de dépression généralisée » <sup>71</sup> qui toucherait les étudiants dans nos écoles d'art. Qu'est-ce qui singularise alors cet état de fait, en France, face à nos consœurs allemandes, suisses ou encore hollandaises? Quelles en seraient les causes? Mais aussi, qu'en est-il du moral de nos troupes artistiques?

71 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

Nous pourrions penser, au premier abord, qu'il s'agit là d'un constat qui s'indexerait exclusivement sur la question économique. Si Hervé Trioreau est le premier de nos artistes interrogés à invoquer l'expression de « syndrome de dépression post-DNSEP » <sup>72</sup>, il est aussi celui qui, de par son statut d'enseignant, apportera de suite une nuance en alimentant cette observation d'une dimension « générationnelle ». Car s'il reconnaît en effet que chacun a aujourd'hui, du fait d'un durcissement de l'accès à l'emploi, un rapport économique à la formation, dans son aspect le plus brut de faire des études pour avoir un travail, il distance néanmoins les étudiants à l'œuvre à l'heure actuelle, du temps où il était lui-même étudiant en école d'art. « C'est un phénomène réel mais il faut aussi replacer tout ça dans le contexte », ajoute-t-il, décrivant un parcours professionnel plutôt atypique, en vue de la majorité des artistes sortants. En effet, si Hervé Trioreau a vécu très tôt la relation à la réalité professionnelle, dès la troisième année, sous la forme d'un tandem fondé avec Vincent Prota, il dit n'avoir pas éprouvé cet abattement, n'excluant pas non plus le fait du confort du binôme qui concède à plus de prises de risques et à un affront plus solide face aux éventuels obstacles. Il faut aussi envisager une probable conjoncture économique, sinon moins difficile, en tout cas plus encline en termes d'ouvertures et de possibilités.

72 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

Dans des circonstances plus récentes donc, Hugo Pernet et Noémie Razurel, sortis tous deux diplômés en 2006 de l'École Régionale des Beaux-Arts de Besançon, admettent une inclinaison des étudiants à la morosité à l'approche même de l'obtention du DNSEP, et encore plus dans les mois voire les années suivant l'entrée dans la vie professionnelle. S'ils hochent en cœur la tête à l'allusion d'un syndrome de dépression post-diplôme, cette morosité s'est accompagnée, pour ces deux artistes, d'un sentiment de culpabilité. Une culpabilité, pour elle, vis-à-vis des autres, de la société et de l'imaginaire populaire, et de la place qu'y occupe l'artiste, et plus intimement, de ses proches, de ses parents, et de la difficulté de justifier d'une formation en cinq années, délivrant un diplôme mais ne garantissant pas la régularité de revenus. « Je me suis inscrite au RMI mais j'avais limite honte parce que ce n'est pas dans la logique normalement, tu fais des études tu devrais avoir un travail après (...) »<sup>73</sup>. Cette relation au chômage, à la précarité, s'avère dès lors très éprouvante et ambiguë pour l'artiste qui, au terme de ses études, se projette dans une logique d'indépendance financière mais qui se voit, si tant est qu'il décide de consacrer tout son temps à sa seule pratique, dépendre de l'aide de proches ou étroitement d'un système public de compensation. Hugo Pernet, quant à lui, parle d'une culpabilité comme de quelque chose de « diffus »<sup>74</sup>, mais assume sa volonté de ne pas s'inscrire à ce régime, pour ne pas avoir entre autres à se sentir coupable ni redevable vis-à-vis de sa pratique artistique, évoquant lui aussi « des discussion familiales assez gênantes »<sup>75</sup> autour de la légitimation du métier qu'il a choisi.

73 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

74 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

75 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

Ainsi pouvons-nous déjà formuler cet apparent malaise généralisé à travers le prisme de la société, et de son reflet sur la conception et la reconnaissance de la pratique plastique comme d'un travail, alors qu'il est difficile de concevoir la notion d'un travail pour lequel on ne percevrait pas de salaire ni d'indemnités. Cette différence d'appréciation par les yeux du peuple convoque et provoque même une inquiétude chez les artistes à devoir justifier de l'acquisition d'une compétence financièrement estimable, à défaut de laquelle ils ne pourront décemment pas être identifiés comme professionnels. Cette prise de conscience apparaît peut-être alors plus simplement de plus en plus précoce dans les écoles d'art, ce qui coïnciderait avec l'état de « peur »<sup>76</sup> que décrit Hervé Trioreau en parlant de ses élèves. Au dépassement de la peur de ne pas vivre de sa pratique, de la peur du jugement extérieur et de la validation populaire du métier transmis.

76 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

Lucie Lanzini, diplômée en juin 2009, participe de ce mouvement de prescience, en affirmant : « J'ai fait des études qui ne sont pas directement professionnalisantes, mais j'ai quand même envie de faire cela, alors il faut que je trouve un moyen de gagner ma vie, en tout cas un petit peu »<sup>77</sup>. Subsiste donc l'envie, profonde et immuable, tout en dépit d'une connaissance de cause.

77 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

Ces questionnements sur un sentiment de culpabilité, de peur du redevable, trouvent là encore leurs échos dans les termes de reconnaissance et de légitimité, développés en amont. Et de s'apercevoir alors de leur influence sémantique sur, au-delà de la définition du métier d'artiste, la construction même de l'identité de l'artiste, qui risque l'ébranlement à chaque seconde où il s'abandonnera à penser à ce qui le constitue, à ce qui le définit, en termes communs et applicables à tous, et donc, à ce qui le relie au reste de la population. On l'entrevoit d'ailleurs très bien dans l'entretien de cette dernière, par la récurrence, à l'évocation des difficultés pouvant être rencontrées, de ne pas vouloir trop y penser car « c'est flippant »<sup>78</sup>.

78 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

Un second abord s'attacherait à l'écart qui se crée nécessairement entre le cadre même de l'école, et l'absence pour ainsi dire de cadre à sa sortie. S'il s'agit là de considérations plus techniques et pragmatiques, il n'en est pas moins qu'une fois dehors, « tout est à reconstruire »<sup>79</sup>. Hervé Trioreau entendrait cela par une certaine forme d'assistantat, par un palpable confort auquel s'habitueraient les étudiants au sein de l'école et qui accentueraient le brutal décalage ressenti par ces derniers alors livrés à eux-mêmes. Noémie Razurel pourrait le rejoindre sur ce point lorsqu'elle évoque une « dépendance »<sup>80</sup> face aux moyens offerts par l'école, mais invoque aux côtés de Hugo Pernet un sombre jeu d'illusion puis de désillusion face à ce que la formation « véhicule »<sup>81</sup> en termes d'idéaux. « Quand tu es dans ton cursus, en cinquième année, tu vois la vie des artistes qui marchent un petit peu, ça te paraît simple, tu as l'impression que ça dépend juste d'un réseau, qu'il suffit juste de travailler et puis d'arriver tout de suite à montrer des pièces. Mais en fait quand tu sors, déjà tu n'as plus de bourse, enfin c'était mon cas, tu n'as plus d'atelier parce qu'on en avait un avec l'école, donc pour travailler c'est un peu difficile. (...) ce que tu fais après l'école, tu n'as pas de retour direct (...) Quand tu es en école d'art tu es avec d'autres, (...) tu as des échanges, des procédés, des matériaux (...) »<sup>82</sup>, et Hugo Pernet d'évoquer un parfois violent « retour de bâton »<sup>83</sup> à la sortie de l'école.

79 Entretiens avec Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon

80 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

81 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

82 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

83 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon



Cette perte du rythme, des moyens, de l'espace mais aussi du dialogue et du partage, Lucie Lanzini le vit encore aujourd'hui, et aura pris la décision de reconstruire son « économie de travail »<sup>84</sup> ailleurs, en Belgique, comme associant le déplacement géographique à un nouveau départ, une remise à zéro de sa vie, bien au-delà de l'accomplissement de sa pratique. Hugo Pernet et Noémie Razurel l'ont eux aussi fait, en déménageant à Lyon, mais dénotent d'un temps d'adaptation et de restructuration d'une ou deux années. Une ou deux années où l'artiste, déstabilisé, cherche de nouveaux repères, culpabilisant de surcroît de cette période d'activité quelque peu irrégulière ou interrompue qui ne fera que le confondre un peu plus dans la dissolution de son identité sociétaire.

84 Entretien avec Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon

On retrouve là aussi un terme récurrent dans les propos de Hugo Pernet, celui de « naïveté »<sup>85</sup>. Une naïveté qu'il convoque lorsqu'il raconte sa première exposition dans une galerie marchande parisienne, ou encore face aux démarches administratives et à l'avenir que lui assure le statut d'artiste, et qu'il rapproche de cet état de désillusion qui accompagnerait le syndrome de dépression post-DNSEP. Il semblerait que nous soyons encore une fois bien loin du discours de professionnalisation tenu par les équipes pédagogiques, si même les artistes ne se sentent pas suffisamment armés lorsqu'ils sortent de l'école...

85 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

Finalement, ce syndrome serait-il apparu au fil de l'immobilisme de la formation et de la conception de cette formation dispensée par les écoles d'art? Ne serait-il pas le reflet de l'échec d'un plaidoyer de la professionnalisation prêché par les équipes pédagogiques? Si tous s'accordent à reconnaître, si ce n'est à avoir vécu, ce vif sentiment de mal-être, pourquoi l'école ne semble-t-elle pas, quant à elle, y prêter attention et s'interroger sur cette profonde modification de la conception même de la formation par ces étudiants — qui sont aussi ceux les plus à l'épreuve de ces choix pédagogiques —?

Les post-diplômes, les résidences suffisent-ils à détendre l'écart béant entre l'école et la réalité professionnelle? Tout en considérant que la tendance serait à mettre à l'épreuve la volonté — et le moral — des jeunes artistes à endurer le labeur de leur pratique en leur accordant maturité — et donc une place — quelques plusieurs années après l'obtention de leur diplôme...

Enfin, si l'école n'estime pas être chargée d'insérer à sa formation ni de

## DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DE LA FORMATION ARTISTIQUE DANS LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

délivrer des compétences quant au large panel de métiers para-artistiques — ni même tout du moins de reconnaître leur existence et leur légitimité —, ne devrait-elle pas pour autant tenter de réduire le fossé et du coup son enjambée, en proposant alors des voies d'inscription dans la professionnalisation à travers ce qu'elle sait par contre reconnaître — à savoir, elle-même—, telles que des postes d'assistants dès la cinquième année? On pourrait imaginer un éventail de structures palliatives à l'insertion des futurs artistes dans la réalité de leur labeur quotidien, mais la première chose serait sans doute de graver profondément l'école d'art dans la membrane des institutions et des galeries, comme l'a fait avec virtuose Jean-Pierre Greff à la tête de la Haute Ecole d'Art et de Design de Genève<sup>86</sup>. Mais c'est là une évidence que l'école d'art n'est définitivement pas seule à ne pas voir. Il y a en France un manque réel de curiosité de la part des structures locales envers le geyser d'artistes jaillissant chaque année des écoles d'art. Car en-deçà du temps du diplôme où un jury s'acoquinera à juger la pratique du futur artiste, à Genève, c'est tout au long de l'année que les acteurs du milieu de l'art viendront visiter, le travail en cours, puis repérer non pas de futurs artistes, mais des artistes en pleine émulsion. Cette singularité témoigne en fait, au-delà de ce qui pourrait apparaître comme une sournoiserie de la part du marché, d'une conception peut-être moins scolaire et d'un rapport relationnel déjà professionnel du milieu artistique à l'attention des artistes en devenir.

Ce manque de curiosité, les étudiants de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon l'auront encore expérimenté ces trois derniers mois, lorsque de leur propre chef, ils auront organisé deux expositions de leurs travaux extramuros à l'école, sans en avoir eu la visite ni du directeur de l'école, ni de l'équipe pédagogique pourtant avertis de tels événements, ni même encore, d'acteurs professionnels locaux...

Comment alors se professionnaliser lorsque même le réseau duquel l'on dépend, de par sa formation, ne daigne pas venir applaudir, si ce n'est la qualité du travail, ne serait-ce que l'initiative d'un tel effort d'aller vers l'extérieur, tel que les étudiants y sont pourtant fortement poussés? Comment même ne pas pâtir moralement d'un tel défaut de considération par son propre milieu? Car si les étudiants se confortent dans les moyens mis à disposition par l'école, cette dernière semblerait, quant à elle, s'affermir dans un immobilisme qui viserait, encore une fois, à produire plus de discours que d'actions, participant sans doute plus que l'on ne le croirait de ce phénomène de « dépression généralisée ».

86 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009

Qu'est-ce que l'enseignement artistique fait aux jeunes artistes?

Au-delà d'un clin d'œil fait au commencement de cet essai — sur ce que l'Histoire aura fait à l'art contemporain —, cette question s'inscrit plus largement dans la continuité à laquelle ces interrogations nous auront porté jusque là, à savoir, comment le contexte français participe de toute part d'une perturbation dans la conception du métier d'artiste, dont découle plus étroitement une profonde confusion, émanant des artistes eux-mêmes, dans la construction d'une identité propre face au milieu professionnel, et par ailleurs, face à la société contemporaine.

Si chacun se décrit satisfait de sa formation, c'est plus dans l'accomplissement d'une envie, dans l'aboutissement d'un désir, que dans son accompagnement dans l'insertion et l'adéquation à une réalité professionnelle. Il n'est donc pas incongru, en vue de ce qui a été illustré, de constater comme réels les effets produits par ces distorsions internes au fonctionnement du système éducatif français, sur le comportement et l'auto-projection de la population artistique, empreints de sentiments d'insécurité et d'angoisse qui se traduisent par la généralisation d'un malaise tenace et étouffé quant à l'avenir que leur auront tracé ces orientations pédagogiques — de l'éveil de la sensibilité artistique dans l'enfance jusqu'aux choix politiques et esthétiques faits par l'enseignement supérieur —.

Mais les retentissements ne s'arrêtent pas là, pas seulement sur les artistes, mais percutent et se répercutent bien au-delà sur le comportement même de la société face à ces premiers. D'une complexité de les définir, de l'embarras de les situer professionnellement parlant, semblerait naître une certaine perplexité du peuple face à l'insaisissable masse artistique.

En somme, nous pourrions nous demander si l'enseignement artistique n'aura pas contribué, par extension, à marginaliser l'artiste voire à le rendre irrecevable, en-dehors de tout jugement esthétique. A en croire Camille Saint-Jacques, il apparaîtrait que la crise de l'art contemporain ne tiendrait pas tant à la remise en cause de l'œuvre ni des choix plastiques, mais plus à celle de la figure même de l'artiste, dans « ce que le statut actuel a de plus anachronique, de plus naïvement idéalisé et donc de plus inadapté à l'époque »<sup>87</sup>.

Justement alors, qu'en est-il de cette silhouette dans sa contemporanéité?

87 Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après?* *Entretiens*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, novembre 1998, 99 pages

## TROISIÈME PARTIE : L'ARTISTE PLASTICIEN DANS SA CONTEMPORANÉITÉ

Si tous les chemins mènent à Rome, le nôtre nous aura conduit, irrévocablement, à converger vers celui dont on parle beaucoup, dont on lit les paroles, dont on entend les postures: l'artiste.

88 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

Si espérer un changement semble « mal barré »<sup>88</sup>, reprenant les termes de Hervé Trioreau, du côté d'un système français inerte, il reste l'artiste, certes désenchanté mais pas amoindri, et son effort pour se débattre dans un contexte peu enclin à revenir non pas sur le passé, mais sur la réalité de la profession, sur ses attentes et ses besoins, dans l'idée que l'on se fait d'un terme comme "contemporain", au-delà de son entendement à travers une histoire de l'art.

Ainsi, il nous faut désormais affiner la question : Qu'est-ce qu'être artiste?, dans sa dimension la plus éthérée, à la suivante : Qui est l'artiste d'aujourd'hui?

Car si l'écart est grand, en termes de siècles, entre la première définition de l'artiste et celle qu'on lui donnerait aujourd'hui, l'amplitude dans sa représentation collective et imaginaire n'apparaît, quant à elle, pas si vaste et même plutôt ténue, et concourt, aux côtés de l'Histoire et de l'enseignement, au maintien d'un smog comme d'une aura autour de la population artistique.

A travers ce prisme, l'artiste courbe-t-il? Ou déploie-t-il, au contraire, toute son énergie à dissiper l'épais brouillard pour révéler à ses compatriotes dans un premier temps, au monde artistique, ensuite, la réalité de sa profession, et sa véritable identité sous le masque de l'exception française?

De la définition à la représentation donc, mais en passant aussi par la présentation de l'artiste lui-même et par lui-même, il s'agira ici, enfin, de lever l'ombre sur le sujet premier de nos interrogations, à savoir l'artiste contemporain en France.

## 3-1 Pour en finir avec une définition de l'artiste qui n'existe pas

Artiste autodidacte, artiste amateur, artiste diplômé d'une école d'art, artiste plasticien ou photographe ; celui qui a une pratique d'atelier, celui qui produit ses pièces à l'extérieur, celui qui ne pratique pas pendant plusieurs années, celui qui est dans la constante effusion ; l'artiste qui vit de sa seule pratique, l'artiste qui a un second emploi ; celui qui a un métier secondaire para-artistique et celui qui travaille dans un tout autre corps professionnel, etc. La liste serait longue, voire presque interminable, si nous devons analyser toutes les équations possibles que peut adopter l'artiste au long de sa vie.

Si, nous l'évoquions précédemment, la population artistique est difficile à recenser et encore plus à analyser, c'est déjà parce que tous ne considèrent pas l'activité artistique comme un métier à part entière. En effet, si les premiers concernés estiment qu'ils exercent là un métier, en termes d'expérience et de spécialité, ils reconnaissent toutefois que ça ne l'est pas forcément aux yeux des autres, et « c'est là où c'est le plus difficile »<sup>89</sup>, ajoute Noémie Razurel. Car tout comme une oeuvre n'existerait pas si elle n'est pas montrée au grand jour, l'artiste ne pourrait être un métier s'il n'est pas reconnu comme tel par la société dans laquelle il évolue. L'artiste devient alors cet être sublime, insaisissable, déjà peut-être car il est ésotérique d'en saisir une définition. Qui, aujourd'hui, détermine alors ce qui fait art de ce qui ne le fait pas, qui est artiste de qui ne l'est pas ?

89 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

Pour Raymonde Moulin, définir qui est l'artiste n'engage pas seulement un débat théorique mais passe aussi par la reconnaissance administrative, qui portera la charge symbolique de son identification tout en associant de manière plus pragmatique la dimension économique, qui se justifiera par l'acquisition de revenus découlant de la pratique<sup>90</sup>. S'il n'existe vraisemblablement aucune définition juridique de l'artiste, il existe un statut, promulgué par la Maison des Artistes, association créée en 1952 puis agréée par l'Etat en 1969, à laquelle ce dernier a délégué « la gestion de la branche des arts graphiques et plastiques »<sup>91</sup> en matière de régime social.

90 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Flammarion, coll. Art, histoire, société, juillet 1993, 423 pages

91 La Maison des Artistes. Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)

Cet organisme régule alors son adhésion par la catégorisation d'un certain nombre de pratiques jugées artistiques: la peinture, le dessin, l'illustration, la maquette de dessins originaux pour le textile, le papier ou les arts de la table, la gravure, l'estampe et la lithographie, la sculpture, la tapisserie

## TROISIÈME PARTIE : L'ARTISTE PLASTICIEN DANS SA CONTEMPORANÉITÉ

92 La Maison des Artistes.  
Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)

93 Association pour la  
Gestion de la Sécurité  
Sociale des Auteurs.  
Disponible sur : [www.agesa.org](http://www.agesa.org)

et les textiles muraux, la céramique, la maquette de fresques ou autres décorations murales, ou encore le graphisme. Puis il y a une autre famille, celle des « réalisations de plasticien »<sup>92</sup>, dans laquelle on retrouve les dernières formes artistiques apparues dans l'art contemporain depuis quelques soixante années, à savoir, les installations, l'art vidéo ou encore la performance, mais dans laquelle on a perdu la trace de... la photographie, décidément encore difficile à admettre comme étant un médium comme un autre de la pratique artistique! Celle-ci est donc reléguée à l'AGESA<sup>93</sup>, autre organisme dédié à la gestion sociale des auteurs, aux côtés des écrivains ou des compositeurs, dramaturges ou chorégraphes, et distancée de ce qui se rapproche pourtant de sa technique, la vidéo, qui elle-même est dotée d'une lentille et traite de l'image...

Cette première distinction de fait mérite déjà de s'interroger sur la manière dont on différencie le créateur de l'auteur. Dans les deux cas, ne s'agit-il pas d'invention, d'émergence, de réflexion autour d'un sujet, d'une préoccupation? Cela revient aussi à dissocier, au sein même du terme d'artiste, plusieurs branches qui, au-delà de la forme que prendra la réflexion, n'entendraient pas de la même façon l'acte créatif ni même la signature de l'œuvre. Pourtant, on voit plus souvent la photographie s'accrocher dans les expositions, aux côtés de ce qui est identifié comme "plastique", plutôt que les pages d'un roman ou les partitions d'un compositeur...

On opérera alors à une nouvelle démarcation — qui encore une fois aurait pu s'acoquiner aux ambiguïtés de langage dévoilées il y a plusieurs pages —, celle de l'artiste face à l'artiste plasticien, terme dont on ne retrouve pas l'équivalence dans les cultures anglo-saxonne, germanique ou encore helvétique. Comme s'il n'était déjà pas suffisant d'élaguer, par le biais de ces scissions, le terme même de création, le XXe siècle français s'évertuera dans les néologismes et la plurisémanctique en adoubant le terme de plasticien, qui définit l'artiste, l'auteur ou le créateur ayant une pratique associant plusieurs moyens ou techniques, voire pluridisciplinaire. Ainsi, on reconnaîtra le photographe du photographe plasticien, le sculpteur de l'artiste plasticien, décrétant ce qui est contemporain comme ne se cantonnant pas à la pratique d'un seul médium. Si l'on pouvait penser qu'il s'agissait là d'un adjectif visant plus simplement à identifier l'artiste "des matières" de l'artiste comédien ou danseur, il s'avère qu'il participe en fait plus de la singularisation, en interne, entre une pratique jugée plus traditionnelle et une pratique bouleversée par l'art moderne. Ce qui revi-

endrait à dire, si l'on voulait pousser le vice, qu'une artiste comme Valérie Jouve ne serait pas contemporaine puisqu'elle se sera ingéniée à travers le seul médium de la photographie, ce qui paraîtrait absurde en vue de la place qu'elle occupe tant dans les collections que dans les expositions au retentissement national voire international. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici qu'elle-même se définit comme « photographe et non artiste utilisant la photographie »<sup>94</sup>, épinglant et cinglant une fois pour toutes le caractère dérisoire que prennent de telles stigmatisations et surtout l'épuisement qu'elles engendrent chez les artistes eux-mêmes.

94 Pascale Le Thorel, *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*, éd. Larousse, coll. Comprendre & Reconnaître, avril 2004, 336 pages

De la définition telle que la société la produit, à l'auto-définition enfantée par l'artiste, la terminologie bancaire appliquée à la population artistique reflète là encore l'ambivalence du statut de l'artiste dans le monde contemporain, qui deviendra bientôt le motif à l'indifférence par ces citoyens envers la création artistique, agacés par un manque de clarté qui lui fera dire que si même les pouvoirs publics peinent à discerner cette profession, c'est encore moins dans leurs capacités de la reconnaître.

De la même manière, l'informulable aura vu voler en éclat le découpage traditionnel entre art, artisanat ou encore art décoratif en incluant des techniques jugées bien souvent dépassées et d'un autre siècle — céramique, tapisseries, vitraux... —, rendant la qualification de contemporain encore plus ténue et au-delà, perméabilisant la frontière entre les activités artistiques telles que l'on pourrait les séparer, entre "métiers artistiques" et métiers d'art. Car si ces derniers sont juridiquement définis par l'arrêté du 12 décembre 2003<sup>95</sup> regroupant toute une liste, elle, précise, de professions libérales — de l'art floral à l'orfèvrerie en passant par le travail du bois, du cuir ou de la pierre —, nous ne savons même comment décrire ces premiers, par opposition, puisque artiste est un métier d'art au sens le plus littéral, un métier d'art donc de pratique artistique, donc d'artiste. Cette même porosité se retrouve quant à la distinction entre une pratique dite professionnelle d'une pratique amateur. S'il est plus aisé de l'entendre lorsqu'il s'agit du domaine du spectacle vivant, puisque régi par un cadre juridique propre lié à la question économique par le statut de l'intermittent, il n'en va pas de la même évidence quant aux arts plastiques. En effet, le premier entend clairement la pratique professionnelle comme une activité rémunérée, qui est alors indexée au même titre que toute autre et induit que l'artiste en vit sinon qu'il a la possibilité d'une compensation par le chômage en cas de perte ou de cessation d'activité, en opposition à l'amateur qui effectue une tâche sans en être

95 Arrêté du 12 décembre 2003 fixant la liste des métiers de l'artisanat d'art, version consolidée au 27 décembre 2003, [www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)

## TROISIÈME PARTIE : L'ARTISTE PLASTICIEN DANS SA CONTEMPORANÉITÉ

payé. Dans le contexte qui nous interroge, l'artiste ne bénéficie pas d'un tel régime, et on ne saurait savoir s'il faut le considérer comme professionnel dès lors qu'il vend une œuvre et en retire un revenu, bien qu'il ne serait pas suffisant pour le faire vivre. Pourtant, on sait différencier, du moins le milieu de l'art contemporain le sait, l'artiste qui s'expose dans les institutions ou sur le marché, de l'artiste qui s'expose dans son atelier ou sa galerie privée, et vend son art comme un commerçant vend sa marchandise, avec pignon sur rue. Et ce dernier d'être alors catalogué comme artiste amateur, ou plus péjorativement, comme un "artiste du dimanche", qui n'a pas de valeur au sens de la reconnaissance par les grandes instances de la profession, et donc pas de légitimité à être identifié comme s'inscrivant dans l'art contemporain, ni souvent même, dans la contemporanéité tout court. Comment la Maison des Artistes distingue-t-elle alors l'un de l'autre? Par une série de contre-indications confuses et floues, reconnaissant par exemple les vitraux dans la mesure où « la réalisation est effectuée par l'artiste ou sous sa direction »<sup>96</sup>, mais pas la vitrerie d'art ou la décoration sur verre, car si tant est qu'elles sont exécutées de la main de l'artiste, elles appartiennent aux métiers d'art et non pas à la création artistique. Ou encore acceptant les multiples, sous la forme d'un « nombre d'exemplaires » ou de « série limitée », mais évinçant « les productions de série » ou « les réalisations exécutées à l'unité mais ne différant les unes des autres que par des détails ». Le "grand public", quant à lui, est déjà suffisamment perdu pour encore juger de cette problématique, et mettra alors, sous l'égide du mot art, tout ce qui relève de la fabrication, au-delà des considérations esthétiques ou théoriques que s'échinent à profiler le milieu.

96 La Maison des Artistes. Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)

Ainsi en est-il de l'art, malgré les siècles, les épreuves et les remaniements observés, au XXI<sup>e</sup> siècle, en France. A la fois un fourre-tout sans distinction, et à la fois, une hyper-spécificité devenue si étroite que l'on ne sait plus ce qui fait encore art aujourd'hui. Le statut de l'artiste français serait donc une « catégorie de fait »<sup>97</sup> qui, s'il recense un certain nombre de pratiques et de pratiquants, est incapable de révéler s'il en existe une profession, au sens où l'entendraient et se l'approprieraient les artistes eux-mêmes — inappropriation qui ne cesse de suinter au fil de nos interpellations —.

97 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

C'est par cette complexité que Jérôme Cotinet décrit la population artistique comme un « panel qui est composé de cas par cas »<sup>98</sup>, dont on ne peut alors certifier ni d'un parcours-type, ni encore moins d'une pratique-

98 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon



type, ce qui rend indéfinissable la notion de carrière artistique. Car nombreux sont ceux qui cumulent leur pratique avec un métier secondaire, ou plus simplement avec une activité de conférencier ou d'intervenant en ateliers et en workshops, qui elle-même se situe dans les « limites du champ d'application »<sup>99</sup> proscrites par la Maison des Artistes en termes de prestations artistiques concernées par le régime social. Pour Jérôme Cotinet, artiste est alors un métier que l'on ne peut indexer sur la seule question économique, mais qui doit s'entendre dans sa démarche représentative: l'artiste crée une œuvre, cette œuvre est exposée dans un contexte ouvert au public, et ce public rencontre l'œuvre. On devient alors artiste non pas seulement dès l'obtention d'un diplôme ou d'un premier revenu, ni donc, dès son inscription à la Maison des Artistes, mais à partir du moment où l'on expose — et ce, peu importe si l'on gagne ou pas, a posteriori, de l'argent —, et que l'on se met dans une « position d'artiste »<sup>100</sup>, c'est-à-dire dans la posture d'une relation à l'autre et au monde. Mais si, à l'instar de Jean-Pierre Greff une année auparavant, il préfère pour autant employer le terme de professionnel à celui de métier, c'est encore là par facétie de langage, face à ce qui semblerait être une insuffisance même de la pratique afin d'être déterminée comme un métier. Noémie Razurel l'évoquait plus haut en dénotant le manque de propositions d'enseignements para-artistiques, Lucie Lanzini en relevait toute l'ambiguïté en avouant qu'être artiste est « un métier sans en être un », ajoutant qu'« il faut plusieurs branches »<sup>101</sup> comme de cordes à un arc fragile. « Ca me paraît en tout cas actuellement très difficile voire impossible d'être artiste et de vivre de la vente de ses pièces. (...) je me dis qu'il y en a qui font cela, mais ce sont ceux qui font des peintures que tu mets dans un salon... Et à mon avis, eux vivent mieux de cela que nous! »<sup>102</sup>

S'il leur est difficile de revendiquer leur activité artistique comme professionnelle, comment les artistes s'inscrivent-ils malgré tout dans la société, en-deçà de leur pratique? Par quelles voies détournées prennent-ils le contre-pied de ce marasme de paradoxes afin de nouvellement exister comme artiste?

99 La Maison des Artistes. Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)

100 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

101 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

102 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

### 3-2 Libre est l'artiste qui a un métier secondaire

Si le régime social tel qu'il est cartographié par la Maison des Artistes interroge foncièrement la terminologie et la définition même de l'artiste, il rend encore plus flou la frontière entre l'activité artistique et l'emploi secondaire, déterminant son accès par le seul revenu issu de la pratique, et non celui provenant d'un métier "alimentaire". Mais c'est pourtant là la situation de bien des artistes, qu'ils soient jeunes ou confirmés, caractérisée par une pluri-activité qui engendre un « espace impur »<sup>103</sup> où l'ascension par la pratique côtoie l'abaissement par l'activité substantielle, voire par le revenu précaire. Ces derniers Françoise Liot les surnomme des « statuts de façade »<sup>104</sup>, qui peuvent alors être entendus de manières différentes, de la qualification à la protection.

103, 104 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

Le constat que fait Françoise Liot lorsque paraît, en 2004, *Le métier d'artiste*, sur la pluri-activité de la population artistique n'aura, à l'heure actuelle, pas vieilli ni changé. Car l'on reconnaîtra à la "jeunesse artistique" — à entendre ici en termes d'âge — une précarité professionnelle accentuée, en comparaison, on peut imaginer, à l'époque où Hervé Trioreau sortait de d'école. Au-delà du contexte économique actuel, dont nous esquissions la fragilité, il faut évoquer dans un premier temps l'irrégularité des revenus du jeune artiste dans les premières années de son activité, qui d'une part, peut être due à l'ébranlement d'une économie de travail perdue, donc à reconstruire, une agitation qui s'accompagne bien souvent d'une perte de repères, qu'occasionnera éventuellement un déménagement, comme le dépeignaient Hugo Pernet et Noémie Razurel. D'autre part, il est étonnant de voir que les prix, bourses ou toutes commandes allouées par le Ministère de la Culture et de la Communication ou par les collectivités, ne sont toujours pas considérés comme des revenus artistiques — à l'instar des rémunérations perçues dans le cadre d'interventions ponctuelles dans les écoles d'art ou ateliers —, induisant alors que l'artiste se doit de déclarer ces montants à l'URSSAF, entraînant indéniablement de lourdes charges face une économie déjà instable. Mais en aval de la question financière, il semblerait que les moins de 45 ans exercent de plus en plus une activité subsidiaire hors du champ de l'art, et même hors du champ culturel dans son sens le plus élargi. Nous pouvons dès lors clairement relier cet état de fait à celui amené par la formation dispensée en écoles d'art, d'un dédain fait à l'apprentissage de techniques spécifiques qui pourraient cependant faciliter l'accès à un second métier, attestant d'un savoir-faire unique et applicable à un corps de métier parallèle.

Retentissent alors au loin les propos de Hervé Trioreau, lorsqu'il s'exprimait ainsi: « Cinq années dans une école d'art et après tu peux tout faire. (...) Tu peux t'adapter à tout et n'importe quoi. »<sup>105</sup>. Nous sommes visiblement bien loin du rapport précédent, et en droit alors de rétorquer la question : Est-ce que « tout » peut s'adapter à l'artiste, d'autant plus si ce dernier accuse une carence en termes de compétences? Revenons à un cas de figure plus réjouissant, celui où l'artiste occupe effectivement un métier en marge de sa pratique artistique. Il s'agit bien souvent là, outre la survivance, d'investir par ce biais dans cette dernière afin de « négocier l'entrée dans la profession »<sup>106</sup>, bien en-deçà de ce qui pourrait être envisagé comme une manière de « compenser l'incertitude » à la sortie de l'école, de se rasséréner. Car s'il n'y a pas de financement, il n'y a pas de production, et s'il n'y a pas de production à montrer, il n'y a pas de reconnaissance par le milieu, en tout cas au sens de l'exposition. Cela dédouane l'artiste, dans le cas de Noémie Razurel, d'un sentiment de culpabilité généré par la dépendance financière face à ses proches ou face à un régime public ; mais cela semble perturber pour certains, à travers l'exemple de Hugo Pernet, l'engagement artistique, justifiant son refus de s'inscrire au RSA ou de contracter un emploi alimentaire par l'effort de « ne pas trop (se) laisser le choix d'arriver à faire ce (qu'il) a envie »<sup>107</sup>.

105 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

106 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

107 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

Ce tenant dans l'aboutissement personnel suggère toutefois une certaine crainte, la crainte de voir se réduire la pratique artistique à l'amateurisme, et plus intensément encore, la crainte de voir son identité se morceler. En effet, l'artiste, dès lors qu'il exerce un second métier, a le choix de se présenter soit par ce dernier, soit par sa pratique artistique. Soit, aussi, par les deux, mais c'est au risque de susciter la confusion chez son interlocuteur, qui se demandera duquel est l'accessoire, duquel il a été formé pour. Cela pourrait sous-tendre, à la fois, que l'artiste n'a pas réussi dans sa profession, puisqu'il en serait diminué à occuper un autre poste afin de subvenir à ses besoins. Cette dimension financière persiste à travers une image de l'artiste maudit qui, nous le verrons en dernier lieu, est jugé bon et doué — au sens de doté d'un don, d'un génie —, à partir du moment où il connaît le succès commercial, donc que sa pratique artistique lui permet de vivre. Ce choix en est parfois forcé, lorsque l'interlocuteur s'avère être un service administratif ou social. Mais une autre incongruité du système public français viendra à disqualifier la pratique artistique comme d'un métier lorsque l'artiste se trouvera dans la nécessité de

## TROISIÈME PARTIE : L'ARTISTE PLASTICIEN DANS SA CONTEMPORANÉITÉ

chercher un emploi subsidiaire. L'inscription au RSA, par l'intermédiaire du Pôle Emploi, requiert que l'on soit en recherche d'emploi, soit non travailleur. Or, l'artiste a un emploi, celui du métier d'artiste ; il n'est pas dans la cessation d'activité, mais actif dans une profession qui ne lui est malgré tout pas suffisante face à l'épreuve du quotidien.

En somme, cette complexité dans la présentation, dans la qualification, trouve son pendant malheureux dans un déséquilibre qui s'instaure alors entre la pratique artistique et l'activité subsidiaire : l'un des deux devient bien souvent dominant, et il y a le risque de voir le métier secondaire prendre plus largement le pas sur la profession première, et donc le risque de voir l'artiste ne se présenter plus comme tel mais à travers la place qu'il occupe plus raisonnablement dans la société. Il en est ainsi pour Noémie Razurel, qui après être passée par la case RMI, a trouvé un emploi à la galerie La Salle de Bains à Lyon, par laquelle elle se présente désormais au détriment de s'introduire comme artiste. Mais ce n'est pour elle pas un mal, car elle évoque à cette suite qu'elle a « moins l'idée d'en faire carrière »<sup>108</sup> — différencions bien là, en vue de ce qui a été dit, la carrière artistique de la pratique artistique, Noémie Razurel n'ayant pas pour autant cessé son activité d'artiste —. Il s'agit là plus d'une distinction, par les artistes eux-mêmes, entre la reconnaissance artistique, en termes d'aboutissement personnel, et la réussite commerciale. Car si chacun de nos artistes interrogés conçoit l'incertitude de connaître un jour la réussite commerciale, il en va de pair avec une profonde conscience de sa précarité, de son instabilité, et au-delà, avec la nécessité de prendre le contre-pied de ce constat et d'affirmer une double position dans le monde professionnel, faisant fi du qu'en dira-t-on et même des barrières administratives. Et de se positionner même fortement face à une « logique de marché ».<sup>109</sup>

Ainsi, occuper un métier secondaire n'est pas toujours vu comme une contrainte, mais même, pour la plupart, comme une certaine « liberté »<sup>110</sup>, mot que l'on retrouve communément à l'ensemble des entretiens réalisés. Entre institutions et marché privé, il y a, Jérôme Cotinet le disait, de multiples positions ; mais il y a aussi le danger de dépendre de ces deux extrêmes. Danger, dépendre, sont des termes que Lucie Lanzini emploie pour justifier quant à elle de la nécessité libératrice d'avoir un emploi en marge de sa pratique artistique: « Je n'ai pas envie de me retrouver dans une position du type: « Je suis artiste et il faut que je gagne ma vie exclusivement grâce à un marché de l'art ». (...) Et je trouve en

108 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

109 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

110 Entretiens avec Jérôme Cotinet, Hervé Trioreau, Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon

plus que ça peut vite être dangereux, je ne sais pas pourquoi mais moi ça me fait peur de me dire: « Si je veux bouffer il faut que je vende des sculptures ». C'est vite aliénant comme système. (...) Et ensuite tu es aussi vite tributaire de cela, à te dire: « Bon c'est ça qui marche, après comment je m'en sors? », et ça je n'en ai pas envie, c'est un peu malsain » <sup>111</sup>. Lorsque Hugo Pernet revendique une indépendance financière envers les systèmes alternatifs évoqués, comme « une manière de se mettre la pression » <sup>112</sup> par rapport à sa propre activité artistique, Lucie Lanzini en extrait les bénéfices inverses, mais pas pour les mêmes raisons. Pour elle, avoir un emploi subsidiaire signifie alors « moins de pression vis-à-vis de ta pratique » <sup>113</sup>, mais dans le cadre d'une indépendance face à un marché. Jérôme Cotinet, qui aura fréquenté, en sa qualité de commissaire d'exposition, de nombreux artistes, en dessine un portrait surprenant lorsque l'on imagine l'artiste à travers le prisme bohème : « Il y en a plein qui ne veulent pas non plus vivre de leur pratique, pour justement ne pas rentrer dans une logique de marché et travailler uniquement sur les produits qu'ils ont envie de développer. », dévoilant même que certains artistes auraient tendance à « freiner assez volontairement la quantité de choses qu'ils sortent, de façon à ce qu'ils aient le temps du travail » <sup>114</sup>. Ce dernier point, Hervé Trioreau l'aura expérimenté, non pas en termes de ventes mais en termes d'expositions, lorsqu'il y a quelques années, il s'est vu entrer dans un « systématisme » <sup>115</sup> épuisant où il se voyait produire une pièce par mois car fortement sollicité par les institutions. A son sens, avoir un second métier le tient éloigné du « piège » de la carrière artistique, qui le faisait déjà tant bondir au commencement de cet essai. « Je préfère presque ne pas gagner d'argent avec ce que je fais en tant qu'artiste, et avoir à côté quelque chose qui est dans le même réseau, comme être enseignant et gagner ma vie avec cela. Ce qui me laisse aussi une certaine liberté de dire non à certains projets (...) Et puis j'ai envie de préserver le plaisir » <sup>116</sup>.

Outre le simple aspect subsidiaire de l'emploi, prime donc le côté libérateur, mais on voit parmi nos interviewés et parmi les exemples donnés par Jérôme Cotinet, qu'il s'accorde tout de même mieux, et de préférence, avec un métier à caractère para-artistique : Hervé Trioreau est alors enseignant en école d'art, Noémie Razurel travaille dans une galerie, et Lucie Lanzini se voit « avoir un boulot à côté, soit d'enseignant, soit dans un centre d'art ou dans une galerie, quelque chose qui soit intéressant, dans le milieu culturel ou artistique, et avoir quand même une pratique et rester artiste. » <sup>117</sup>.

111 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

112 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

113 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

114 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

115 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

116 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

117 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

### TROISIÈME PARTIE : L'ARTISTE PLASTICIEN DANS SA CONTEMPORANÉITÉ

Avoir un métier para-artistique viendrait cette fois non pas semer le doute, mais légitimer l'engagement artistique, permettant à la fois d'avoir un revenu pour assurer la production, tout en restant en lien, en contact et donc en réseau, avec le milieu de l'art, sans dévaloriser leur identité première. On observe, notamment à travers l'exemple de Lucie Lanzini, fraîchement diplômée, que cette posture est de plus en plus précoce et même bien acceptée par les artistes, qui y voient là plus une manière d'asseoir leur identité d'artiste en élargissant leur champ d'activité et leur terrain d'action, que de se laisser "victimiser" par l'eau stagnante d'une situation précaire et inadaptée. Hervé Trioreau, en défendant la notion de plaisir à avoir le temps de la pratique, suggère en filigrane le plaisir à contrecarrer ce que l'on voudrait bien faire de l'artiste, et avec, les aprioris et les représentations imaginaires et obsolètes que l'on se fait de ce dernier. S'il en demeure néanmoins, au sein même de l'école d'art, pourtant au fait de la réalité de ce qui attend les étudiants à leur sortie, une certaine réticence quant à l'inscription de l'artiste dans une ambivalence professionnelle — pour l'avoir éprouvé moi-même lorsque j'ai eu le malheur d'évoquer à un professeur le choix de m'orienter, à ma sortie, vers la formation qui est la mienne aujourd'hui, et pour l'avoir finalement dissimulé lorsque je suis partie —, l'artiste contemporain semble s'en moquer en refusant l'opprobre pour se recentrer sur sa quête identitaire et sur son confort, une quiétude bien méritée lorsqu'il s'agit, toute au long d'une vie, d'affronter les ambiguïtés, les préjugés, l'indifférence voire même la virulence de ses pairs.

On assistait alors, dans un premier temps, à une profonde modification de la notion de carrière artistique, à laquelle s'est succédée naturellement une altération quant à l'efficacité et à la justesse de la formation artistique. Nous voilà désormais face à une mutation absolue de la conception même de l'artiste et de son activité, en-dehors de toutes limites imposées, et ce, émanant toujours d'une opposition des artistes eux-mêmes.

### 3-3 L'artiste maudit face à l'artiste contemporain, ou comment ce dernier réinvente l'image de l'artiste plasticien

En aval d'une insoluble définition de l'artiste, transpire de tout temps une représentation de ce dernier, oscillant entre spiritualité et marginalité, entre sincérité et imposture, entre prestige et ignominie, entre « génie » et « branleur » <sup>118</sup>. S'il est déjà délicat pour certains de se présenter comme artiste, d'avoir à expliquer ce qu'ils font, qui ils sont, il en va aussi de l'appréhension dans l'appréciation à double tranchant qu'en fera son interlocuteur. Une hésitation — si tant est qu'elle est compréhensible lorsque l'on observe parfois l'antipathie avec laquelle d'autres vont estimer de premier abord l'artiste — qui connaît là aussi ses répercussions sur le crédit accordé plus généralement à la population artistique.

118 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

D'où vient ce malentendu actuel — ou peut-être ayant toujours existé, mais indéniablement renforcé depuis les années 90 — entre l'artiste et le public, qui serait à l'origine, selon Camille Saint-Jacques, de ce que l'on nomme la crise de l'art contemporain? A son sens, nous l'évoquions, l'objet de friction ne serait pas tant l'oeuvre, même dans son aspect le plus subversif, mais tiendrait plus à l'image de l'artiste, à une figure « inadapté(e) à l'époque » à laquelle s'agripperait pourtant la persistance d'un « romantisme artistique » <sup>119</sup>, et qui, malgré l'insurrection qu'auront menée les avant-gardistes à ce sujet, semblerait demeurée intacte et même renforcée, magnifiée.

119 Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après? Entretiens*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, novembre 1998, 99 pages

Si le XVIIIe et le XIXe siècles auront vu apparaître, en Europe occidentale, un nouveau courant artistique, le romantisme, ce dernier n'aura pas eu le même impact ni les mêmes fondements dans des pays comme l'Allemagne ou le Royaume-Uni, que dans un pays comme la France. En France, pays de culture et de tradition gréco-latines, il s'agit là plus d'un mouvement qui s'élèvera non sans peine en opposition à un classicisme jugé impersonnel et contraint. L'artiste, dès lors, qu'il soit peintre ou poète — car ce sont là les deux médiums à travers lesquels le romantisme s'évertuera — valorisera le sentiment, tant dans sa faiblesse humaine, sa mélancolie, que dans son tourment le plus existentiel, comme seul guide de son oeuvre, de son geste pictural ou littéraire.

Il nous faut préciser au plus tôt qu'il s'agit bien là du cas français, dans la mesure où d'autres pays, pourtant parfois marqués eux aussi par le romantisme, comme ceux cités plus haut ou encore la Suisse, ne connais-

## TROISIÈME PARTIE : L'ARTISTE PLASTICIEN DANS SA CONTEMPORANÉITÉ

sent pas à ce jour l'équivalent d'une telle imagerie sublimée de l'artiste, mais c'est tout en tenant compte des prémices que nous posons quant à l'influence de l'Histoire française et de son incapacité présente à se défaire d'un passéisme désuet.

Se dessine alors l'image d'un artiste individualiste, régi par l'autorité des méandres de son âme et des affres de son cœur, et par là même, d'un artiste solitaire, qui tend à distiller à travers la création l'essence même de sa spiritualité, de sa nature humaine. Le corps perd encore une fois de son importance, l'épreuve physique est transcendée par l'esprit. Le "je" et le "moi" explosent et s'exposent, l'artiste devient alors cet être intouchable, insaisissable et allégorique, tout en même temps qu'il se profile, aux yeux d'autres, comme un individu prétentieux, égoïste et insociable. Cette ambivalence entre l'élévation et la bassesse, créera, en termes sociétaux, un paradoxe de l'artiste étrié entre prestige social et précarité, image double qui s'obstine toujours à l'heure actuelle. Si Françoise Liot constate que « l'idéologie de l'artiste maudit reste alors le meilleur moyen d'accepter et de faire accepter à ses proches cette situation incertaine »<sup>120</sup>, il ne semble pas en être le cas de tous, car nous l'avons vu précédemment, les artistes interrogés dans le cadre de cet essai se positionnent plutôt à l'encontre de l'instrumentalisation que la société se plaît à faire de leur profession. Hervé Trioreau se défend d'ailleurs fortement de cette observation, en disant, quant à la figure de l'artiste maudit, que « c'est une image "XIXémiste" complètement fautive » et que « l'artiste seul dans son atelier qui ne travaille que pour lui-même n'existe pas. »<sup>121</sup>. Lorsque Noémie Razurel évoquait plus en amont une certaine culpabilité face à « la place qu'a un artiste dans la société », en termes d'appartenances sociale et professionnelle, elle en identifie aussi des causes moins pragmatiques, « des espèces de vieux trucs de l'artiste maudit, de l'artiste bohème qui subsistent »<sup>122</sup> et qui auront engendré un certain nombre de « lieux communs »<sup>123</sup>, que Hugo Pernet conçoit comme « un peu inévitable(s) » et sans doute « par ignorance » face à la réalité que vivent les artistes, certes difficile et précaire, mais aussi empreinte d'une forte propension de la part de ces derniers à ne pas se laisser épingler en martyrs. « C'est toujours la même question quand tu rencontres des gens et que tu leur dis que tu es artiste: « Et tu es inspiré par quoi? », et toi ça te paraît complètement dépassé, ces questions là, tu ne peux pas y répondre parce que ce n'est pas la réalité. »<sup>124</sup>. Dépassée, telle serait alors l'image de l'artiste maudit à travers les yeux des artistes contemporains. Mais d'où vient cette même image, aux yeux des autres? Et surtout, qui l'entretient?

120 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

121 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

122 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

123 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

124 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon



S'il fallait remonter à Giorgio Vasari qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, écrivait *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, autrement dit les premières biographies d'artistes agrémentées de ses commentaires personnels, d'anecdotes mais aussi de légendes, on pourrait alors en invoquer ici le véritable raz-de-marée qui s'est abattu sur l'histoire de l'art, qui considère toujours aujourd'hui ces textes comme ses fondements — ce qui est plutôt effrayant dans la perspective où Vasari a considérablement contribué à affabuler la vie des artistes, et donc à façonner une figure même de l'artiste —. Hugo Pernet imputerait intrinsèquement à cela le fait que « ça a bien été utilisé par le divertissement, il y a eu beaucoup de films sur des artistes, des biographies d'artistes... La vie des artistes, la manière dont elle a été utilisée, dont elle a été montrée par des médias, je pense que ça a bien imprégné l'imaginaire populaire. »<sup>125</sup>. Décalée par rapport à la réalité, telle serait cette fois l'image de l'artiste bohème aux yeux du peuple, et parfois même aux yeux du milieu professionnel, qui se délecte à romancer la vie des artistes, que ce soit à travers les outils de médiation — à grands coups de pavés de textes en corps 300 couchés sur les murs d'exposition — ou que ce soit pour justifier de la qualité ou de l'échec d'une œuvre au prisme d'une vie de dur labeur et d'expériences traumatisantes vécues dans l'enfance...

125 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

De la même manière que l'on spéculer sur le vécu de l'artiste, on créditera ou discréditera l'artiste en vue de sa seule médiatisation. Si une forte présence de l'artiste dans les médias généralistes et spécialisés pourra légitimer le bon aloi d'une œuvre auprès d'un "grand public", elle pourra aussi être entrevue comme « néfaste »<sup>126</sup> quant à la qualité de la production, voire, nous l'évoquions, comme une imposture. Si Noémie Razurel suggère une déshumanisation de l'acte créateur par une configuration entrepreneuriale de la production — « des ateliers bourrés de stagiaires » ou « d'assistants qui peignent à ta place »<sup>127</sup> —, Hugo Pernet rattache cette perception, au-delà de l'aspect jaloufif, à une spéculation financière qui ne s'accorde pas toujours avec la réalité, signalant « que le prix des œuvres qu'on voit dans les salles des ventes n'est pas forcément ce que l'artiste touche »<sup>128</sup>. Là encore, c'est à agraffer à une tradition française qui dictera le tabou quant à l'évocation de l'argent, du prix d'un objet ou d'une mesure au montant de la rétribution. On attend alors de l'artiste qu'il connaisse le succès, qu'il soit à la hauteur de son génie pour être crédibilisé et authentifié, mais sans qu'il en perçoive la moindre rémunération, auquel cas il sera taclé d'imposture et d'opportunisme. L'artiste doit donc se facetter entre la représentation, par l'élite, de sa magnifi-

126 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

127 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

128 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

## TROISIÈME PARTIE : L'ARTISTE PLASTICIEN DANS SA CONTEMPORANÉITÉ

cence philosophique et symbolique, de sa supériorité mélancolique au détriment de toute bassesse et considération terrienne et populaire, et l'illustration modeste de sa détresse sociale et économique, de sa courte durée de vie mue par un engagement exclusif envers l'art, détaché d'un instinct de survivance. Mais si la composante économique est un facteur à double tranchant dans l'image de l'artiste — entre fiasco s'il ne gagne rien, et leurre s'il gagne trop —, dans la réalité, l'artiste s'attèle à la rendre révolue en combinant, nous le voyions, sa pratique à un métier secondaire pour ne plus être justement tributaire de cette première et l'éradiquer enfin d'un système de pensée pudique.

D'ailleurs, si le romantisme associe le peintre au poète, les arts plastiques à la littérature, c'est bien là parce que ce sont les deux professions qui, aujourd'hui encore, se ressemblent le plus en termes de représentation — où plutôt, si l'on en prend le sens spectaculaire, en termes d'absence —. Ces deux artistes créent généralement seuls, en retrait, voire en secret, et l'on ira même jusqu'aux conceptions les plus extrêmes, en décédant jeunes et empreints de vices hallucinogènes et imbibés, et accédant alors à une reconnaissance post-mortem. Dans une réalité plus sociale, l'écrivain, au même titre que l'artiste plasticien, est inscrit au régime de la précarité, et associe bien souvent à sa pratique d'écriture une activité alimentaire ou secondaire. Ce parallélisme des statuts — si diminués soient-ils — côtoie au plus près une même analogie quant à la figure de ces artistes dans la société contemporaine. Si Noémie Razurel les distingue nécessairement par le temps accordé à la lecture des créations de l'un et de l'autre, elle relève cependant une similitude dans le manque d'immédiateté, face aux autres formes artistiques que l'on pourrait qualifier de plus performatives : « Dans la danse, il y a l'effort physique qui est visible. Alors que dans une peinture ou dans une installation, la place de l'artiste n'est pas forcément visible, et c'est ça je pense qui fait la différence. (...) Il n'y a pas le même engagement physique parce que là, le travail de l'artiste est vraiment indirect, tu vois juste la production et tu ne vois pas l'artiste »<sup>129</sup>. Ce caractère « différé »<sup>130</sup> dans la réception du livre comme de l'oeuvre plastique explique en partie le fossé qui se creuse entre l'artiste et le public. Un fossé qui devient alors propice d'une part au dénigrement voire à l'agressivité, en ce qu'il est plus aisé de médire face à l'oeuvre lorsque l'absence physique de son auteur est ressentie comme une carence face à l'accession complète à cette première ; et d'autre part, à l'incrédibilité voire à la falsifiabilité générées par une invisibilité du temps de la production, et donc de l'effort et du génie créa-

129 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon

130 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

teur, qui pourraient, s'ils étaient vus, faire taire l'adage du : « Moi aussi j'aurais pu le faire, il n'y a rien de sorcier », ou autre désacralisation à outrance du geste artistique. Or s'il en est ainsi des arts plastiques comme de la littérature, d'une création a priori puis de la présentation d'un résultat duquel il manque la présence physique de l'artiste, ce processus même participe finalement de la construction d'une image de l'artiste, non seulement donc dans sa représentation, mais dans sa présentation elle-même, dans sa relation médiée au regardeur.

L'artiste contemporain français tente alors, en menant de petites batailles contre le mille-feuilles de l'imaginaire populaire, de rompre au mieux avec la figure de l'artiste maudit, bien que l'on s'aperçoit qu'il leur est parfois encore difficile, non pas de s'en affranchir, mais d'en affranchir les autres lorsqu'ils ont à se présenter à eux. Cela ne dépendra pas seulement de leur expérience face à des années de pratique, mais de l'interlocuteur qu'ils auront devant eux. Si Hervé Trioreau et Noémie Razurel, en vue de leur ambivalence professionnelle, peuvent affirmer l'un par l'autre, Lucie Lanzini, débutante en la matière, avoue se considérer encore parfois comme une « ancienne étudiante »<sup>131</sup> ou craint de l'être par ses pairs, et se présente alors timidement comme une « jeune artiste » voire une « très jeune artiste », bien qu'elle se force, à l'instar de Hugo Pernet, à s'introduire de la sorte parce qu'elle a « envie d'essayer de l'être », et pour le second, car « comme ça, (il) est obligé de s'y tenir »<sup>132</sup>. Mais c'est aussi, par-delà l'apparente forme d'auto-persuasion, un effort commun de révolutionner une image surannée et d'en faire peau neuve.

131 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

132 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon

## TROISIÈME PARTIE : L'ARTISTE PLASTICIEN DANS SA CONTEMPORANÉITÉ

L'artiste contemporain, malgré son labeur à se frayer tant bien que mal un chemin dans la forêt des paradoxes français, n'est pas totalement dupe. Pas dupe, nous l'avons vu, de ce à quoi le forme et ne le forme pas l'école. Pas dupe non plus de la véritable quête initiatique qui l'attend à sa sortie, tant en termes de réussite professionnelle que d'acceptation sociale et sociétaire. Pas dupe, bien sûr, ne veut pas pour autant dire qu'il n'en est pas désabusé. Mais pourtant.

Car néanmoins, il ne semble jamais avoir été aussi proche de cet état de conscience, en dépit de l'apparente ingénuité qu'il pourrait nourrir au sein de l'école d'art.

S'il évolue dans un quasi désintéret plus ou moins dissimulé, tant de la part des pouvoirs publics que des grandes pontes du milieu artistique ou encore, du public, il se défend, tente timidement, parfois assied fortement, des positions qui sont de petits pas vers une reprise en main d'une profession instrumentalisée et dénigrée.

Las de se voir stigmatisé ne serait-ce que par le langage mais aussi par une imagerie collective, comme d'une qualification propice aux moindres débordements — car l'on aura entendu de tout temps la paresse, l'égoïsme, l'excentricité voire la folie, se juxtaposer au terme d'artiste —, ou plus ironiquement encore, comme d'un "flou artistique" à lui tout seul, l'artiste prend la parole et entend bien démystifier son métier, en dénoncer les failles comme les supercheries, mais aussi en se dressant contre les idées reçues.

133 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

Si « ici, ce qui est culturel, c'est le centre d'a priori »<sup>133</sup>, l'artiste explore sa contemporanéité bien au-delà d'un entendement esthétique de sa pratique, et saisit aussi ce terme dans sa dimension la plus temporelle, en jugeant qu'il est peut-être enfin temps de réinventer sa profession, si le reste demeure paralysé, par lui-même.



## CONCLUSION

Qu'est-ce que l'art contemporain français? Qui est l'artiste contemporain en France?

On pourrait penser que ce sont là les deux mêmes questions, posées différemment. Mais non. Le seul terme qui les associe, la seule composante qui les relie intrinsèquement, sont la contemporanéité, dans son entendement le plus historique, le plus temporel, comme au sens le plus sensiblement avant-coureur.

L'art contemporain français en va d'une nouvelle tradition, car il est empreint et même sclérosé par de profonds paradoxes. Il se serait figé dans un contexte historique et politique d'un ancien temps, un temps glorieux où l'art peignait la noblesse de la nation et le prestige de son élite. Un contexte qui, dans son actualité, a la nostalgie d'un "Grand siècle" et persiste à s'imaginer l'art comme un système de représentations dévoué à véhiculer des valeurs passées et révolues. De là, la France semble toujours vouloir exercer un contrôle absolu en s'adoubant son partenaire exclusif, fermant ainsi la porte à un possible soutien alternatif ou du moins, à une coalition, avec une initiative privée qui pourrait bien propulser l'art français au-delà de ses limites géographiques. Mais le rapport de l'Etat aux arts plastiques repose sur une complexe contradiction : celle d'une volonté, d'une envie profonde d'être à nouveau renommé sur la scène internationale, et qui pour se faire, ne pousse pas ses artistes au-dehors, mais les retient sous son aile en proposant une multitude d'offres et d'opportunités certes très bien réparties sur le territoire — qui dénotent au fond d'une palpable peur d'assister, impuissants, à l'exode de sa population artistique qui une fois reconnue, omettra d'honorer la patrie et de redorer le blason en redirigeant les regards vers la France —.

Et si la France comme son art ne sont plus ce qu'ils étaient, n'ont plus la même cote, il semblerait qu'il est encore trop difficile d'accepter cette perte, ce pourquoi les pouvoirs publics continueront à insuffler aux institutions la nécessité d'un monopole maîtrisé, comme il en va de l'école d'art qui reste le passage, si ce n'est obligé, fortement conseillé à tout artiste qui désirerait réussir. Et pourtant, d'un enseignement artistique, là encore l'Etat en aura fait un paradoxe : en l'inscrivant mollement dans le programme éducatif ou en en faisant la voie incontournable pour quiconque voudrait devenir artiste, il aura négligé d'assurer l'insertion de ce dernier dans la société à laquelle il appartient — laissant intact le flou qui pèse sur la conception même d'une profession artistique —, ni d'en préserver

l'acceptation par cette dernière, en dé-contextualisant un art contemporain qu'il légitimera et donc présentera avec quelques décennies de retard, comme il semblerait l'avoir fait de certains courants artistiques.

En résulte aujourd'hui une crevasse qui ne cesse de croître entre l'art et le public, ce premier, dans "le faire", et le second, averti d'un art qui s'arrête généralement à l'époque moderne. Un décalage temporel fort, une faible connaissance de ce qu'il s'est alors passé jusque là, auront eu raison d'une hostilité à recevoir la contemporanéité de l'art. Dans un climat d'intolérance mue par la carence, la France tente de valoriser l'art français en n'en vernissant que quelques figures modernes et contemporaines, en dépit d'une création jeune et dynamique qui pourtant émerge chaque année d'une quarantaine d'écoles d'art. Si la France a peur, elle ne prend alors plus de risques et joue les valeurs sûres en consacrant — voire en ressassant — toujours les mêmes artistes sur son territoire et à travers le monde, en témoigne le choix sans surprise de Christian Boltanski pour représenter le pays lors de la prochaine édition de la Biennale de Venise...

Il apparaîtrait que l'art contemporain soit interprété par l'Etat comme un phénomène temporaire, dont on attendra d'en parler si, dans plusieurs dizaines d'années, les artistes sont toujours là, toujours engagés dans leur création, incarnés par une longévité à toute épreuve. Certains préféreront alors trouver leur salut dans une fuite vers un étranger plus favorable, d'autres resteront en France et s'adapteront à une pluri-activité, véritables amphibiens. Un décalage cette fois-ci entre l'Histoire et l'histoire de l'art, mais aussi entre l'histoire de l'art et l'histoire en cours, entre le récit et l'actualité, entre l'image et la réalité.

L'artiste en serait alors sans doute le plus touché, mais ne serait-il pas aussi le plus à même de faire mûrir les choses? Si la France semble peu au fait voire inconsciente de la contemporanéité de l'art, l'artiste ne l'est pas de la sienne: il n'est plus l'individu bohème, solitaire et terré dans son atelier, guidé par les vapeurs de térébenthine ; il est un être en quête de sociabilité, qui ne demande qu'à être reconnu pour et dans sa profession, et non pas à être perçu comme égoïste ou prétentieux, ni comme surélevé ou défendant les couleurs ternies d'une élite amoindrie. Il ne se veut pas infiltré, mais intégré à sa société, comme un élément solidaire et entouré. Et pour cela, il paraît au plus près et au plus prêt à refondre son image et à renouveler son appréciation auprès des autres.

## CONCLUSION

L'artiste contemporain français arrivera-t-il à élever sa voix contre l'immobilisme étatique? Et quand bien même, cela sera-t-il suffisant quant à remettre en cause les fondements sur lesquels se repose et se conforte le système public? Pourra-t-on un jour réellement s'affranchir de ces blocages?

Mais si tant est que l'on s'illustre dans le retard et la lenteur et qu'il serait fort à parier que quelques années seront nécessaires avant d'en constater les effets et les aboutissements escomptés, les espoirs se fondent bel et bien là sur la clairvoyance de la population artistique elle-même, dans sa prise de conscience que la profession doit être réexaminée, repensée, et que l'art doit mobiliser une pluralité d'acteurs, au-delà de l'Etat, de la société française aux cultures étrangères.





## APRÈS-PROPOS

« La chose la plus importante que j'ai apprise est que les cultures n'ont pas besoin d'être protégées par les bureaucrates et les forces de police, ou placées derrière des barreaux, ou isolées du reste du monde par des barrières douanières pour survivre et rester vigoureuses. Elles doivent vivre à l'air libre, être exposées aux comparaisons constantes avec d'autres cultures qui les renouvellent et les enrichissent, leur permettant de se développer et de s'adapter au flot constant de la vie. La menace qui pèse sur Flaubert et Debussy ne vient pas des dinosaures de Jurassic Park mais de la bande de petits démagogues et chauvinistes qui parlent de la culture française comme s'il s'agissait d'une momie qui ne peut être retirée de sa chambre parce que l'exposition à l'air frais la ferait se désintégrer. »

Mario Vargas Llosa (propos recueillis par Johan Norberg),  
« Plaidoyer pour la mondialisation capitaliste », *Dagens Nyheter*, 1993

### Introduction

- 1 Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après? Entretiens*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, novembre 1998, 99 pages

### Première partie: L'art contemporain face à la France

- 2 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 3 Thomas Genty, « Art et subversion, deux pôles antagonistes? De l'impossibilité de la subversion dans d'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne », essai rédigé dans le cadre du DEA d'Esthétique, Université Paris I, UFR des Arts Plastiques et Sciences de l'art, septembre 2009
- 4 Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la psychologie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, éd. Gallimard, coll. NRF Essais, février 1992, 444 pages
- 5 Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention – Art contemporain et argumentation esthétique*, éd. Gallimard, coll. NRF Essais, avril 1994, 238 pages
- 6 Marc Fumaroli, *L'état culturel : essai sur une religion moderne*, éd. De Fallois, août 1991, 305 pages
- 7 Bernard Plasait, « Améliorer l'image de la France », Etude du Conseil économique, social et environnemental, 16 avril 2010
- 8 « Etude sémiologique sur la francité » menée sur 19 pays, agence Euro RSCG, novembre 2008
- 9 Jean-Michel Dijan, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, éd. Gallimard, coll. Folio actuel, février 2005, 196 pages
- 10 Jean-Pierre Benghozi, « Comptes rendus – Mondes de l'art, sur Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* »,

- Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, volume 48, n°6, 1993. Disponible sur: [www.persee.fr](http://www.persee.fr)
- 11 Jean-Pierre Benghozi, « Comptes rendus – Mondes de l'art, sur Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, volume 48, n°6, 1993. Disponible sur: [www.persee.fr](http://www.persee.fr)
- 12 Raymond Ruyer, *Eloge de la société de consommation*, éd. Calmann-Lévy, coll. Liberté de l'esprit, janvier 1969, 331 pages
- 13 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Flammarion, coll. Art, histoire, société, juillet 1993, 423 pages
- 14 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009
- 15 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Flammarion, coll. Art, histoire, société, juillet 1993, 423 pages
- 16 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 17 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 18 Nathalie Heinich, *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, avril 2009, 224 pages
- 19 Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international: la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" », revue *Sociologie et sociétés*, volume 34, n°2, automne 2002
- 20 Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages

## NOTES

de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007

- 21 Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007
- 22 Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007
- 23 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 24 José María Aznar (propos recueillis par Dominique Bègles), « Ils ont osé le faire Aznar y va franco », *L'Humanité*, 16 janvier 2004
- 25 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 26 Alain Quemin, « Femmes et artistes : la difficile voie du succès dans le secteur de l'art contemporain », 15 juin 2009. Disponible sur : <http://elles.centrepompidou.fr/blog>
- 27 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 28 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 29 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 30 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 31 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 32 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 33 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 34 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 35 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

- 36 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 37 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 38 Raymond Ruyer, *Eloge de la société de consommation*, éd. Calmann-Lévy, coll. Liberté de l'esprit, janvier 1969, 331 pages
- 39 Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après?* *Entretiens*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, novembre 1998, 99 pages

**Deuxième partie: Le rôle de la formation artistique dans la construction de l'identité de l'artiste**

- 40 Décret n°2006-830 du 11 juillet 2006 relatif au socle commun de connaissances et de compétences et modifiant le code de l'éducation, version consolidée au 12 juillet 2006, [www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)
- 41 Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007
- 42 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 43 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 44 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 45 Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, éd. De l'éclat, coll. Tiré à part, septembre 2007, 222 pages
- 46 Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, éd. De l'éclat, coll. Tiré à part, septembre 2007, 222 pages
- 47 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 48 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon

## NOTES

- 49 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages
- 50 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages
- 51 Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, éd. De l'éclat, coll. Tiré à part, septembre 2007, 222 pages
- 52 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009
- 53 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 54 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages
- 55 Luc Ferry, *Homo aestheticus – L'invention du goût à l'âge démocratique*, éd. Grasset, coll. Le collège de philosophie, mars 1990, 441 pages
- 56 Entretiens avec Hervé Trioreau, Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon
- 57 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 58 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 59 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 60 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts



et de la Culture, Université Lumière Lyon II,  
Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009

- 61 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 62 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 63 Entretiens avec Hervé Trioreau, Lucie Lanzini, Hugo Pernet  
et Noémie Razurel, 2010, Lyon
- 64 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 65 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 66 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 67 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 68 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 69 Entretien avec Néomie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 70 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois »,  
mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts  
et de la Culture, Université Lumière Lyon II,  
Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009
- 71 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 72 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 73 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 74 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 75 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 76 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 77 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon

## NOTES

- 78 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 79 Entretiens avec Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon
- 80 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 81 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 82 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 83 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 84 Entretiens avec Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon
- 85 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 86 Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009
- 87 Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après? Entretiens*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, novembre 1998, 99 pages

### **Troisième partie: L'artiste plasticien dans sa contemporanéité**

- 88 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 89 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 90 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Flammarion, coll. Art, histoire, société, juillet 1993, 423 pages
- 91 La Maison des Artistes. Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)

- 92 La Maison des Artistes.  
Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)
- 93 Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs.  
Disponible sur : [www.agesa.org](http://www.agesa.org)
- 94 Pascale Le Thorel, *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*, éd. Larousse, coll. Comprendre & Reconnaître, avril 2004, 336 pages
- 95 Arrêté du 12 décembre 2003 fixant la liste des métiers de l'artisanat d'art, version consolidée au 27 décembre 2003, [www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)
- 96 La Maison des Artistes.  
Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)
- 97 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages
- 98 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 99 La Maison des Artistes.  
Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)
- 100 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 101 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 102 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 103 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

## NOTES

- 104 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages
- 105 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 106 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages
- 107 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 108 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 109 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 110 Entretiens avec Jérôme Cotinet, Hervé Trioreau, Lucie Lanzini, Hugo Pernet et Noémie Razurel, 2010, Lyon
- 111 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 112 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 113 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 114 Entretien avec Jérôme Cotinet, 17 février 2010, Lyon
- 115 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 116 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 117 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 118 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 119 Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après? Entretiens*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, novembre 1998, 99 pages

- 120 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages
- 121 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon
- 122 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 123 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 124 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 125 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 126 Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages
- 127 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 128 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 129 Entretien avec Noémie Razurel, 18 avril 2010, Lyon
- 130 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 131 Entretien avec Lucie Lanzini, 19 février 2010, Lyon
- 132 Entretien avec Hugo Pernet, 18 avril 2010, Lyon
- 133 Entretien avec Hervé Trioreau, 15 février 2010, Lyon

## GLOSSAIRE

|                      |   |
|----------------------|---|
| <b>DNAP</b>          | Diplôme National des Arts Plastiques  |
| <b>DNSEP</b>         | Diplôme National Supérieur des Etudes Plastiques  |
| <b>RMI</b>           | Revenu Minimum d'Insertion<br>(devenu au 1er juin 2009 le RSA)  |
| <b>RSA</b>           | Revenu de Solidarité Active   |
| <b>URSSAF</b>        | Unions de Recouvrement des Cotisations<br>de Sécurité Sociale et d'Allocations Familiales   |
| <b>FNAC</b>          | Fonds National d'Art Contemporain   |
| <b>FRAC</b>          | Fonds Régional d'Art Contemporain   |
| <b>DRAC</b>          | Direction Régionale des Affaires Culturelles  |
| <b>AGESSA</b>        | Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale<br>des Auteurs   |
| <b>Mamco</b>         | Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genève   |
| <b>Kunsthalle</b>    | littéralement « Hall de l'art » en allemand.<br>Institution artistique a priori sans collection<br>permanente                             |
| <b>Kunst Kompass</b> | classement annuel des cent artistes à la plus forte<br>renommée internationale, créé en 1970 par la revue<br>allemande économique Capital |
| <b>Christie's</b>    | société de vente aux enchères fondée en 1766<br>et basée à Londres, Royaume-Uni   |
| <b>Sotheby's</b>     | société internationale de vente aux enchères<br>fondée en 1744  |

## BIBLIOGRAPHIE PAR SUPPORTS

### OUVRAGES

Jean-Michel Dijan, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, éd. Gallimard, coll. Folio actuel, février 2005, 196 pages

Luc Ferry, *Homo aestheticus – L'invention du goût à l'âge démocratique*, éd. Grasset, coll. Le collège de philosophie, mars 1990, 441 pages

Marc Fumaroli, *L'état culturel : essai sur une religion moderne*, éd. De Fallois, août 1991, 305 pages

Nathalie Heinich, *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, avril 2009, 224 pages

Pascale Le Thorel, *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*, éd. Larousse, coll. Comprendre & Reconnaître, avril 2004, 336 pages

Françoise Liot, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*, éd. L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, mai 2004, 296 pages

Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art – Recueil d'articles (Vivre sans vendre)*, éd. Flammarion, coll. Art, histoire, société, janvier 1992, 286 pages

Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, éd. Flammarion, coll. Art, histoire, société, juillet 1993, 423 pages

Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention – Art contemporain et argumentation esthétique*, éd. Gallimard, coll. NRF Essais, avril 1994, 238 pages

Raymond Ruyer, *Eloge de la société de consommation*, éd. Calmann-Lévy, coll. Liberté de l'esprit, janvier 1969, 331 pages

Camille Saint-Jacques, *Artiste, et après? Entretiens*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Rayon art, novembre 1998, 99 pages

Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la psychologie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, éd. Gallimard, coll. NRF Essais,



février 1992, 444 pages

Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, éd. De l'éclat, coll. Tiré à part, septembre 2007, 222 pages

## ARTICLES DE PRESSE

José María Aznar (propos recueillis par Dominique Bègles), « Ils ont osé le faire Aznar y va franco », *L'Humanité*, 16 janvier 2004

Jean-Louis Genard, « Qu'est-ce que l'art contemporain? », *La Revue Nouvelle*, n°7, juillet 2003

Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international: la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" », revue *Sociologie et sociétés*, volume 34, n°2, automne 2002

Alain Quemin (propos recueillis par Luc Desbenoit), « Depuis les années 60, ce sont les Américains qui écrivent les pages de l'histoire de l'art », *Télérama* n°3014, 21 octobre 2007

## SITES INTERNET

Jean-Pierre Benghozi, « Comptes rendus – Mondes de l'art, sur Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, volume 48, n°6, 1993/ Disponible sur : [www.persee.fr](http://www.persee.fr)

Alain Quemin, « Femmes et artistes : la difficile voie du succès dans le secteur de l'art contemporain », 15 juin 2009. Disponible sur : <http://elles.centrepompidou.fr/blog>

La Maison des Artistes. Disponible sur : [www.secuartsgraphiquesetplastiques.org](http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org)

Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs. Disponible sur : [www.agesa.org](http://www.agesa.org)

## BIBLIOGRAPHIE PAR SUPPORTS

### AUTRES

Décret n°2006-830 du 11 juillet 2006 relatif au socle commun de connaissances et de compétences et modifiant le code de l'éducation, version consolidée au 12 juillet 2006, [www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)

Arrêté du 12 décembre 2003 fixant la liste des métiers de l'artisanat d'art, version consolidée au 27 décembre 2003, [www.legifrance.gouv.fr](http://www.legifrance.gouv.fr)

« Etude sémiologique sur la francité » menée sur 19 pays, agence Euro RSCG, novembre 2008

« Faut-il réformer les écoles d'art? », avec Arnaud Laporte, Victoire Dubruel, Corinne Le Néün, Thierry Mouillé et Jean-Pierre Simon, émission de radio, France Culture, 2005

Thomas Genty, « Art et subversion, deux pôles antagonistes? De l'impossibilité de la subversion dans d'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne », essai rédigé dans le cadre du DEA d'Esthétique, Université Paris I, UFR des Arts Plastiques et Sciences de l'art, septembre 2009

Bernard Plasait, « Améliorer l'image de la France », Etude du Conseil économique, social et environnemental, 16 avril 2010

Léonor Rey, « Exister comme artiste – Le cas genevois », mémoire rédigé dans le cadre de la Licence Métiers des Arts et de la Culture, Université Lumière Lyon II, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, mai 2009



## ANNEXES

**KUNST KOMPASS 2009**

| <b>RANG</b> | <b>NOM</b>        | <b>TECHNIQUE</b>        | <b>PAYS</b>    |
|-------------|-------------------|-------------------------|----------------|
| 1           | Georg Baselitz    | Peinture                | Allemagne      |
| 2           | Gerhard Richter   | Peinture                | Allemagne      |
| 3           | Bruce Nauman      | Art Vidéo               | USA            |
| 4           | Sigmar Polke      | Peinture                | Allemagne      |
| 5           | Maurizio Cattelan | Installation            | Italie         |
| 6           | Olafur Eliasson   | Sculpture, Installation | Danemark       |
| 7           | Anselm Kiefer     | Peinture                | Allemagne      |
| 8           | Richard Serra     | Sculpture               | USA            |
| 9           | Mike Kelley       | Installation            | USA            |
| 10          | William Kentridge | Dessin, Film            | Afrique du Sud |

### Entretien avec Hervé Trioreau par Léonor Rey Lundi 15 février 2010, Lyon.

**LR** Peux-tu évoquer ton parcours professionnel, de ta formation, aux différentes activités que tu poursuis aujourd'hui?

**HT** J'ai arrêté l'école à 16 ans, j'ai passé le concours de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Tours en 1992 où j'ai étudié cinq ans, et puis j'ai commencé à exposer en 1995 alors que j'étais étudiant en troisième année. L'objectif était, avec un ami, Vincent Protat, de pouvoir se confronter dès nos études au milieu professionnel. On a donc démarré dès 1992, en faisant des montages d'exposition, en assistant des artistes. Et en 1995 on a eu la volonté de mettre en place des projets, alors on a commencé à trouver des lieux et à réfléchir par rapport à l'espace architectural de ces lieux, à monter des projets in situ. On a passé notre diplôme tous les deux, en commun, en 1997. On l'a eu, et à partir de là il n'y a pas eu de rupture après l'école, on a toujours continué à exposer, à travailler, et ce ensemble jusqu'en 2000. En 1999 j'ai refait une formation, un master en un an à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille, tout simplement parce que j'avais le désir, à un moment donné, puisqu'on abordait un regard sur l'architecture en tant que plasticiens, de me confronter aussi au milieu architectural et de rencontrer des architectes. Ce n'était pas forcément passionnant mais ça m'a permis de travailler avec des logiciels, de faire des simulations, de réfléchir à comment eux abordaient les choses. Et puis en même temps, depuis 1992, 1993, pour gagner ma vie en tant qu'étudiant, j'ai commencé à donner des cours, à faire des remplacements dans des collèges et des lycées, dans des cours d'arts plastiques. Et puis au fur et à mesure j'ai eu des opportunités, et en 1996, 1997, j'ai commencé à enseigner à l'Ecole d'Art de Blois, et à donner aussi des cours à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Tours. Ensuite j'ai continué ainsi en enseignant pendant un an à l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, et en faisant des workshops, des choses comme cela qui me permettaient de gagner ma vie. Mais j'ai toujours continué à mettre en place des projets, des expositions, et à poursuivre mon travail de plasticien. Une autre chose importante qui est finalement aussi liée, bien qu'elle n'est pas forcément professionnelle, mais qui a beaucoup influencé mon regard à l'architecture et à l'espace et qui nous a aussi influencé Vincent et moi lorsqu'on a commencé à démarrer nos projets en tant qu'artistes dès 1995 (sous l'appellation ProtaTrioreau, NDLR) c'est qu'avant d'entrer aux Beaux-Arts, j'ai tra-

vaillé pendant trois mois en tant que dynamiteur en Grèce. Ce rapport à l'architecture, à sa mise en mouvement, à l'espace, même si c'est un rapport qui est un peu plus historique voire anecdotique, continue encore aujourd'hui à m'influencer. Après ce sont des rencontres avec des gens, la confrontation au réel, à l'espace, le fait de mettre en place des projets, d'être assistant d'artiste lorsque j'étais étudiant, discuter avec eux, tout ça a été extrêmement fondateur. Le rapport à la pédagogie était aussi très important puisque j'ai toujours enseigné et qu'il y a toujours eu ce rapport à l'échange, au dialogue et à la réflexion avec les autres, avec les élèves, sur les objets, sur l'histoire de l'art, sur la manière dont les artistes contemporains mettent en place des choses. Aujourd'hui je suis donc enseignant titulaire à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges depuis maintenant 2004, et j'essaie toujours de trouver une jonction entre ma pratique artistique et mon rapport à la pédagogie, à la manière dont j'aborde mes cours théoriques sur justement, comment, de manière historique, les artistes travaillent en rapport avec l'espace... Tout ça d'une certaine façon se fond et crée une sorte de constellation qui n'est pas séparée du reste, il y a vraiment des échanges qui se font toujours de parts et d'autres. Il y a des cours que je donne encore aujourd'hui où je découvre presque en même temps que les étudiants des choses qui me permettent de me faire avancer, et le fait de pouvoir les écrire, les exprimer, les discuter avec les étudiants permet aussi de mettre en péril mon propre travail, donc il y a une sorte d'avancement qui se met en place et qui me semble assez constructif.

**LR** Je voulais déjà avoir une petite précision, simplement quel âge avais-tu exactement lorsque tu es sorti des Beaux-Arts en 1997?

**HT** J'allais avoir 23 ans.

**LR** Me voilà un peu surprise parce que je ne pensais pas que tu allais me dire que tu avais déjà commencé à exposer alors que tu étais en troisième année!

**HT** Pourquoi?

**LR** Parce que ce n'est quand même pas évident, particulièrement dans les écoles d'art françaises! Alors comment tout cela s'est passé exactement?

**HT** A cette époque là, à Tours, c'était une petite école, il y avait quelques enseignants plutôt old school, mais aussi quelques enseignants assez jeunes qui étaient vacataires et qui nous ont beaucoup

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

poussés. Il y avait entre autres Bernard Calet, Pascal Brunard, qui sont artistes, Bernard Calet enseigne d'ailleurs toujours, à Angers. Ce sont des gens qui étaient plus âgées que nous mais pas beaucoup plus, d'une dizaine d'années, et qui nous ont vraiment poussés. En première année c'est grâce à eux que j'ai découvert plein d'artistes que je connaissais pas, dont Gordon Matta-Clark. Il y avait tout un regard sur la période contemporaine et historique que je connaissais assez mal, bien que j'ai eu une super prof d'arts plastiques au lycée, juste avant de me faire virer de l'école et de rentrer aux Beaux-Arts. Je continue à la revoir bien qu'elle soit à la retraite, mais c'est vraiment grâce à elle qu'on a découvert tout un pan de l'histoire de l'art, des arts plastiques, qui m'a vraiment aidé à intégrer les Beaux-Arts. Et le fait de pouvoir commencer à exposer à partir de la troisième année, c'était tout simplement le fait qu'on s'ennuyait quand même un peu. C'était une petite école, et même si on était assez soutenu, mise à part rendre des sujets et picoler le soir, on tournait un peu en rond. Alors avec Vincent Protat, on était dans la même année, et on a vraiment voulu sortir de l'école. C'était se dire voilà, dans une école on peut accrocher des choses, on peut rendre des sujets, on peut faire des expérimentations, l'école reste un outil très bien mais si on veut poursuivre les choses, il faut sortir. Et c'est aussi ce que je dis à mes étudiants, c'est que finalement, la plupart des étudiants font leurs cinq années, puis après se disent : « Bon, maintenant je vais devenir artiste ». Super, mais si tu n'y as pas pensé avant, si tu ne t'es pas confronté au réel... Il y a des gens qui font cinq ans dans une école d'art et qui ne font jamais de montages, qui ne rencontrent même des fois aucun artiste, qui vont voir très peu d'expositions voire pas du tout! Enfin ils sont nés dans une sorte de cocon, dans une école d'art, ce qui est très bien d'un côté, parce qu'on est protégé, on peut expérimenter des choses, on peut faire des erreurs, on avance, on comprend. Il y a une sorte de progression qui est indispensable. Mais pour être artiste, c'est aussi se confronter à un extérieur, à un réel, à un espace, à des contraintes matérielles, financières, à des contraintes de lieu, à des relations avec des curators, des directeurs de centres d'art ou d'institutions. Il y a donc toujours un échange, toujours des compromis à faire, et tout cela on voulait le faire assez rapidement. Tout ça aussi parce qu'on avait le désir, on commençait quand même vraiment à toutes ces choses là, et on s'est dit : « Bon, on ne peut pas avoir de galerie. Un centre d'art ne va pas nous ouvrir ses portes alors qu'on est qu'en troisième année. Alors l'objectif est simple, on va repérer des lieux qui nous intéressent, et on va aller démarcher auprès des propriétaires pour les obtenir ». Et c'est là qu'on a commencé



à mettre en place des systèmes de baux à l'amiable et du coup on avait la possibilité d'avoir des lieux assez grands. La preuve, la deuxième exposition, on l'a faite sur 3000m<sup>2</sup>, ce qui est plus grand que le Fort du Bruissin, pour te dire. C'était une ancienne usine, on a récupéré les droits pour pouvoir travailler dedans, tout en sachant que le bâtiment allait être détruit parce qu'il avait été racheté par une société immobilière. Et le fait de se confronter à ça, alors qu'on était étudiant, c'est-à-dire avoir le désir de mettre en place des projets à plus grande échelle, plus importants et avec nos propres moyens, était extrêmement formateur. Dès le départ on a été soutenu, et comme on était assistant d'artistes et qu'on faisait énormément de montages d'expositions, on a été tout de suite aidé par le Centre de Création Contemporaine de Tours et par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours. Par exemple, l'école nous payait les cartons d'invitation et le mailing, le CCC nous prêtait tout le matériel dont on avait besoin et le régisseur nous aidait pour les montages. On essayait toujours de caler nos vernissages en même temps que ceux du CCC et de l'école, ce qui faisait que les gens venant de Paris ou d'ailleurs venaient aussi voir nos expositions. Et au fur et à mesure on a commencé à rencontrer des gens, qui ont commencé aussi à nous inviter. Et par exemple, en juillet 1997 — on avait donc eu notre diplôme en juin — on a vécu quatre mois à Hong-Kong pour un projet qui finalement ne s'est pas réalisé mais qui nous a permis de nous confronter à un milieu culturel étranger. En octobre 1998, on a fait notre première exposition au CCC. Un mois après, on avait notre première exposition aux Beaux-Arts de Tours. Et ainsi de suite. Après c'est une sorte de parcours très simple, mais je pense que si on n'avait pas eu cette énergie là, alors je n'en serais pas là aujourd'hui. Le fait de vouloir sortir de l'école, d'avoir imposé mais en même temps d'avoir été soutenu pour ça, nous a énormément aidé — je dis nous parce qu'avant c'était ProtaTrioreau, c'était Vincent Protat et Hervé Trioreau —. On n'a pas eu de période de dépression post-DNSEP. Et même si on n'avait pas eu notre diplôme, on s'en foutait complètement parce qu'on avait déjà des projets! L'école était vraiment pour nous un outil et une sorte de tremplin qui nous a aidés à nous propulser, à utiliser les personnes, les techniciens de l'école. Et aujourd'hui, tu vas à Tours, tu parles encore de ProtaTrioreau et à mon avis ça a marqué une décennie si ce n'est plus à l'école. Alors aujourd'hui j'ai retrouvé cela parce qu'il y a deux étudiants de Tours qui sont sortis l'année dernière et qui sont dans la même énergie, c'est-à-dire qu'ils ont ouvert une galerie à Tours, ils font des invitations, ils mettent en place des choses, et eux aussi ont commencé à faire des expositions alors qu'ils étaient encore à l'école, et

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

là tout doucement ils commencent à avoir des supers projets à l'extérieur, donc ils n'ont pas non plus senti cette sortie de l'école, mais ça, parce qu'ils ont mis de suite des projets en place en-dehors de l'école.

**LR** C'est là-dessus que je voudrais revenir, je me pose quand même la question. Il y a, comme tu dis, une partie des étudiants qui vivent dans un cocon, en témoignait aussi Jean-Pierre Greff qui l'an dernier me disait qu'il y avait une sorte d'utopie où les étudiants ne se projetaient finalement pas forcément en dehors de l'école, et d'un coup tu sors de l'école et c'est le grand vide. J'aimerais savoir comment, au-delà de l'envie, du vouloir de certains à désirer exposer à l'extérieur, vous avez su vous-mêmes faire les démarches notamment par rapport aux baux?

**HT** C'est au fur et à mesure qu'on apprend les choses. Dans des contextes comme celui-là où on veut avoir un lieu, on va au cadastre et on essaie de savoir à qui appartient ce lieu. On va le contacter directement, on essaie de négocier, de connaître les possibilités. A chaque fois, ça s'est plutôt bien passé, même tout le temps parce qu'ils n'avaient peut-être aussi jamais eu ces demandes là. Parce qu'on avait peut-être nous-mêmes un côté un peu naïf et de jeunes qui en veulent, et on était du coup hyper convaincants. Et puis d'une certaine manière, pour les propriétaires il n'y avait pas réellement de prise de risques, parce qu'on gérait tout de A à Z et qu'ils savaient qu'ils allaient retrouver le lieu sans doute même en meilleur état qu'ils nous l'avaient laissé. Et par exemple, sur la deuxième exposition qu'on a fait dans cet entrepôt là, ça les arrangeait finalement énormément parce qu'il y avait beaucoup de squats. La société immobilière avait racheté cet entrepôt pour le raser ensuite et construire un immeuble, et durant la période de latence où l'entrepôt était vide avant les travaux et l'aménagement, ils connaissaient des problèmes de sécurité. Quand on a eu ce bâtiment, on gérait presque aussi la sécurité, c'est-à-dire qu'il n'y avait plus de squat après, plus de problème d'incendie, plus de possibilité d'accident. Donc dans un sens ça les a arrangé. Mais toutes ces démarches là se sont faites au coup par coup, au fur et à mesure, et avec une certaine connaissance des choses, des lois, et une certaine maturité. Ce parcours extérieur à l'école a été tout aussi formateur voire plus formateur que l'école en elle-même.

**LR** Mais c'est là justement où je me dis, est-ce qu'à ton avis, c'est un phénomène assez répandu, ou est-ce que ce n'est pas plutôt le fait du collectif en lui-même? Si tu avais été tout seul, est-ce que tu penses que tu aurais eu la même volonté?

**HT** Non, non...

**LR** Donc l'association joue tout de même. Mais alors au final, comment l'école intervient dans ce parcours extérieur ou bien est-ce qu'elle a prouvé là ses limites?

**HT** Oui enfin en même temps j'ai appris énormément à l'école, avec les enseignants et toujours ce suivi pédagogique. C'était des amis, mais c'était aussi des enseignants, ils étaient plus âgés et avaient plus d'expérience et alors nous donnaient leur avis. Même quand un directeur de centre d'art te donnait son avis, on l'entendait, on l'écoutait, et après on se positionnait par rapport à cela. Mais parce qu'il y avait une relation vraiment intime, familiale avec cette école, même si tout ça se passait à l'extérieur, on a toujours préservé les relations avec l'équipe enseignante.

**LR** Et au niveau de l'administration, ils vous aidaient de la même façon ou bien c'était plutôt et seulement les enseignants?

**HT** Non, l'administration aussi, on était les petits chouchous... Parce qu'on créait de l'énergie donc c'était bénéfique pour l'équipe administrative aussi. Je revois encore l'administratrice ou les gens de la bibliothèque... C'est un souvenir pour eux qui est encore important. Et toute cette énergie là, l'école en a profité énormément.

**LR** Mais est-ce qu'elle vous a aidé aussi en vous donnant des pistes?

**HT** Bien sûr. Mais d'ailleurs pour te donner un exemple, quand je te disais que pour vivre je faisais des remplacements, eh bien c'est grâce à l'école que j'ai commencé à enseigner. Parce qu'ils me trouvaient des postes dans des collèges et des lycées, des vacances. Pour l'Ecole d'Art de Blois, c'était pareil, c'était grâce à Tours. Et ensuite ça ricoche, mais l'école de Tours nous a vraiment aidé.

**LR** D'accord. Du coup j'avais une question justement qui était : Comment as-tu vécu la sortie de l'école après cinq années? Dans quel état d'esprit étais-tu? Mais finalement tu dis ne pas avoir toi vécu cette dépression post-DNSEP, mais malgré tout je crois que c'est un phénomène assez réel...

**HT** C'est un phénomène réel mais il faut aussi replacer tout ça dans le contexte. Je n'ai pas non plus vraiment de réponse là-dessus, mais je pense qu'il y a un problème générationnel. C'est-à-dire que nous, à

l'époque, on n'avait pas peur. On y allait, on n'avait peur de rien, mais vraiment. Aujourd'hui, je vois mes étudiants, quand il faut mettre en place un projet, il faut presque les inciter à faire, parfois même il faut faire à leur place tellement ils se mettent de contraintes. Ils ont peur des choses, ils ont peur même dans l'enceinte de l'école de réaliser des choses. Ils ont des intuitions qui peuvent être très belles mais ils ont peur de les mettre en pratique ou en tout cas de les tester. Ils ont presque peur de faire des erreurs, et ce que je leur dis tout le temps, c'est que c'est comme cela qu'on avance. C'est en avançant des choses, des hypothèses, et les choses se construisent même si on se trompe, et ce n'est pas dramatique, au contraire. On apprend justement en expérimentant, en testant, en en discutant, en ayant des échanges parfois violents, mais c'est ainsi que les choses avancent. Nous il y avait une sorte d'énergie. Mais là je reviens aussi à ta question, parce que c'est aussi bien sûr le fait d'être deux, c'est-à-dire qu'il y a une sorte d'équilibre qui se met en place. Je n'avais pas du tout le même caractère que Vincent, à l'époque je n'avais pas les mêmes compétences que lui, Vincent était plus âgé que moi, mais en même temps j'étais conceptuellement plus abouti, Vincent lui plus abouti techniquement. Tout seul je ne l'aurais jamais fait. Vincent tout seul ne l'aurait jamais fait non plus. A deux on a trouvé une certaine force qui a fait qu'on a traversé les choses sans aucun problème. Mais aujourd'hui, travailler de manière collective pour les étudiants c'est extrêmement dur pour eux.

**LR** Peut-être aussi parce qu'on a cette vision de l'artiste qui travaille seul...

**HT** ...Qui est complètement fausse!

**LR** Oui mais c'est quand même une image qui perdure...

**HT** Mais c'est une image "XIXémiste" complètement fausse parce qu'un artiste aujourd'hui d'ailleurs n'a pas forcément besoin d'atelier. Il collabore avec des entreprises comme tu le vois là (exposition *Spacifinity*, en montage à l'époque de l'entretien, NDLR), parce que bien entendu parfois on n'a pas les compétences et parce que pour réaliser un projet, il faut trouver les gens qui sont compétents pour le faire. Et d'ailleurs ça aussi c'est un échange. Par exemple, l'entreprise qui a fabriqué ces pièces en inox miroir, aujourd'hui c'est devenu un ami, parce que je suis allé le voir une première fois, j'avais besoin d'un producteur et aussi de compétences techniques, et là-dessus il m'a répondu, il m'écoutait, il avançait, et il a autant appris que moi j'ai appris. Fabriquer cela dans un

atelier, oui j'aurais pu le faire mais déjà j'aurais mis beaucoup plus de temps, et je ne l'aurais pas aussi bien réalisée. Donc il faut aller voir les gens ailleurs, il faut aller voir les compétences, et l'artiste seul dans son atelier qui ne travaille que pour lui-même n'existe pas, tout simplement parce qu'exposer, c'est déjà montrer le travail aux autres. Ca, ce pourquoi aussi dès le départ j'y tiens beaucoup, c'est le travail in situ. Bien sûr là il y a des pièces qui vont être re-présentées ici et qui sont pourtant historiquement liées à un site, et qui sont alors ex situ, qui se déplacent. Mais en même temps on les repense par rapport au lieu et on les réadapte. La volonté de Jérôme (Cotinet, directeur de Centre d'art du Fort du Bruissin, NDLR) c'était ici aussi de repenser une histoire de TTrioreau. L'idée de rétrospective ne m'intéresse pas, par contre l'idée de reconstruire une histoire sans la transformer, de repenser les projets qui ont eu une histoire particulière par rapport à un lieu dix ans après m'intéresse. Comment les choses avancent, comment chaque projet en a entraîné un autre, et comment tous ces projets ensemble vont créer une autre idée, un autre espace, un autre regard sur mon travail, et comment les gens vont aussi appréhender une sorte de parcours général. Parce que la plupart des gens ont vu un ou deux projets, mais pas quinze ans de projets, mise à part les fidèles. Mais du coup je m'écarte de ta question qui était déjà...?

**LR** Tu disais que le problème pouvait être un problème générationnel, que les étudiants aujourd'hui avaient peur... Et en un sens je suis assez d'accord, en tout cas pour ma part, j'ai mal vécu les Beaux-Arts parce que j'avais cette peur là, et je pense qu'aujourd'hui, de mon ressenti, même lorsqu'on est étudiant en école d'art, on se dit qu'on n'a pas le droit à l'erreur, parce que d'une part les études coûtent cher, le contexte économique fait aussi que plus tu fais d'années d'études, plus ça a un prix, et que lorsque tu sors au bout de cinq années tu t'attends peut-être à plus...

**HT** Mais en même temps ça c'est une fausse excuse, parce qu'on a tous fait ça. Je veux dire que quand tu n'as pas les parents qui financent derrière, eh bien tu travailles à côté. C'est vrai que le contexte est beaucoup plus dur aujourd'hui, mais tu trouves un boulot alimentaire et tu te débrouilles pour assumer tes études.

**LR** Et donc justement, en parlant de boulot alimentaire, toi-même tu dis avoir fait assistant d'artistes. Ca ça s'est passé comment?

**HT** Ca s'est passé très simplement. Ca a démarré quand j'étais en

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

première année aux Beaux-Arts, le centre d'art cherchait des stagiaires. Ca commence souvent comme ça, tu fais des montages d'expositions, tu rencontres les artistes, tu discutes avec eux.... Après on a fait l'assistance d'artistes à l'Atelier Calder, qui est un lieu de résidence. On faisait les montages mais en même temps, parfois ils avaient besoin d'un suivi et donc on se faisait assistant pour eux. Après avec Bernard Calet par exemple, il avait besoin de quelqu'un pour des montages ou pour produire des œuvres, eh bien il appelait Vincent ou moi pour l'aider à réaliser ses pièces. Tout ça s'est passé tout doucement, en commençant par des stages basiques où on était payé sept francs ou quinze francs de l'heure, une somme ridicule. Mais en même temps c'est là où tu te confrontes à un lieu, où tu déplaces des cimaises, où tu rencontres des artistes et où tu discutes avec eux, tu bois des bières et puis tu passes des soirées et puis au fur et à mesure, ça se décoince tout doucement. C'est avec le temps, tout ça se passe sur trois, quatre ans donc bien entendu ce n'est pas immédiat. L'année dernière j'ai fait travailler un étudiant, qui était alors en deuxième année, sur un montage d'exposition dans un centre d'art, pour une exposition de Laurent Tixador et Abraham Poincheval. Il s'est tellement bien entendu avec eux, il est maintenant en troisième année, qu'aujourd'hui c'est un ami, ils co-signent même des pièces ensemble. Parce qu'il est plus âgé peut-être, parce qu'il est plus mûr et qu'il vient d'une formation de scientifique et qu'il sait pourquoi il a choisi de rentrer aux Beaux-Arts après un parcours maths sup-maths spé. Parce qu'il avait ce désir là mais en même temps, des exemples comme celui-là j'en ai plusieurs, des étudiants qui ont compris qu'il faut aller vers les autres, qu'il faut discuter avec eux et qu'il faut se confronter à d'autres modalités que celles de l'école. Et ça je pense que c'est indispensable.

**LR** Mais est-ce que dans un sens ce n'est pas une preuve que l'école en elle-même ne suffit pas et qu'il y a peut-être un problème au niveau de l'école d'art?

**HT** Je ne sais pas trop dans les autres écoles mais je pense que c'est pareil, nous en tant qu'enseignant on incite les étudiants à cela, c'est-à-dire que dès qu'il y a une possibilité de montage, de rencontre, on le fait. Après, pour te donner un exemple, là dans une semaine on a une semaine de résidence, avec un groupe d'étudiants, dans un centre d'art à Pougues-les-Eaux. Une semaine de résidence et deux jours d'exposition dans le centre d'art, avec un budget et tout le reste. J'ai envoyé la proposition aux étudiants, et un mois après je n'avais que cinq inscrits, alors que j'aurais dû en avoir cent cinquante et faire le choix après. J'ai eu cinq

inscrits, et il a fallu aller les chercher, alors que c'est une opportunité extraordinaire! Moi à l'époque j'aurais couru là-dessus. Faire une exposition alors que tu es étudiant dans un centre d'art avec un budget, un artiste invité, travailler toute une semaine avec l'équipe d'un centre d'art et ses régisseurs... C'est génial.

**LR** Mais alors ça ça vient de quoi à ton avis?

**HT** Je ne sais pas. Je ne sais pas si c'est lié à une sorte de dépression généralisée, je ne sais pas si c'est lié à un mal-être général, je ne sais pas si c'est lié à la peur de... Je n'en sais rien. Je ne pense pas que ça soit uniquement générationnel, ce ne serait pas la bonne réponse mais...

**LR** Je pense que tu te dis que même en sortant, tu vas galérer pour sans doute ne pas être artiste. Comment expliquerais-tu ça, du fait justement qu'à ton époque ce n'était pas comme cela? Entre le moment où tu étais étudiant et ton présent d'enseignant, il y a quand même un décalage de dix, quinze voire vingt ans. Est-ce que tu trouves qu'il y a eu des changements au niveau interne de l'école, et qu'il y a eu aussi des changements avec le rapport au monde professionnel?

**HT** Je ne trouve pas qu'il y ait eu de changements fondamentaux, je trouve même que l'école aujourd'hui est beaucoup plus professionnalisante.

**LR** A quels niveaux?

**HT** Eh bien justement sur le regard extérieur, sur l'outil que ça peut être aujourd'hui, sur tous les outils que ça soit une bibliothèque, le service technique, le matériel qu'il y a, les espaces, les ateliers, les invitations qu'on peut faire de personnes extérieures. A Bourges il y a une conférence par semaine et presque un workshop par semaine. L'extérieur on le fait venir. On est beaucoup plus professionnel qu'à mon époque où dans une petite école comme Tours, on avait une conférence tous les six mois et presque pas voire pas du tout de workshops. J'en ai peut-être fait un ou deux en cinq ans. Alors peut-être le problème, vu qu'aujourd'hui on donne beaucoup à l'école, et d'ailleurs ce sont des questions qui se posent en ce moment, c'est que les étudiants sont beaucoup plus passifs et ne vont pas chercher, vu qu'on leur amène tout. Il n'y a plus le désir d'aller chercher. Et le plus important c'est justement d'aller prospecter, d'aller chercher, de désirer les choses. Il y a peut-être moins de désir. Mais je ne pense pas que ça soit lié aux changements de l'école, les change-

ments de l'école sont plutôt positifs aujourd'hui. Ce serait beaucoup plus décevant et l'école d'art irait mal réellement, je pourrais comprendre ce rapport à la dépression. Mais je pense que de manière générale, même s'il y a toujours des exceptions, et heureusement, ils sont beaucoup plus assistés. La plupart des étudiants, mise à part quelque uns, lorsque tu leur dis : « Ben non ça ça ne va pas, il faudrait mieux que tu fasses cela », eh bien ils vont le faire. Ils ne vont pas te dire : « Ben non, moi c'est ça et je vous emmerde », et là tu engages une conversation: « Mais alors pour quelles raisons ce serait plutôt ça que ça...? ». Certains étudiants se laissent porter. Et je pense qu'il y a aussi un autre problème, c'est le manque de curiosité. Et je le vois à Bourges on a une bibliothèque qui est vraiment énorme et géniale, et on a des bibliothécaires qui font très bien leur travail achètent ce qu'on leur dit d'acheter, même si ça vient des Etats-Unis. Mais on va à la bibliothèque, et il y a peut-être cinq étudiants. Alors qu'il y a toutes les revues américaines, anglaises, françaises. Ne serait-ce que regarder ce qui se fait en ce moment, même si on n'a pas les moyens de monter toutes les semaines à Paris. Mais finalement très peu le font. Alors regarder, peut-être, mais alors lire... Ils se disent : « Ah oui, ça c'est très bien en photo », sauf que l'image ne correspond pas forcément à la volonté de l'artiste. Ils se font une idée, une référence par rapport à l'image représentant le travail d'un artiste, mais on sait très bien depuis les années 60 qu'il faut toujours se méfier de ce qui est représenté, et le concept, la problématique ne correspond pas forcément à ce qu'on voit, et c'est là où ça devient intéressant. Mais en général, la majorité lise très peu.

**LR** J'ai vu le même phénomène aux Beaux-Arts de Lyon, mais c'est là où j'aimerais comprendre d'où vient ce décalage. Est-ce que ça vient du recrutement des étudiants de l'école? Je me demande, finalement, quelle idée se font les gens qui intègrent les Beaux-Arts, d'une école d'art? Qu'est-ce qu'ils en attendent? Toi-même tu en attendais quoi?

**HT** Je suis rentré très jeune et de manière un peu naïve, surtout que j'avais un peu le fusil sur la tempe, c'était soit ça, soit la maison de correction donc je n'avais pas trop le choix. Mais en même temps j'avais le désir d'être artiste, mais je me faisais aussi une idée complètement fautive. A l'époque je faisais de la peinture et je me disais que l'art, c'était Modigliani et Picasso.

**LR** Et par rapport à tes étudiants, comment penses-tu qu'ils réfléchissent l'école d'art aujourd'hui?



**HT** Alors je pense que le problème, pour parler des gens qui rentrent en école d'art, c'est que bien souvent ils ont fait une prépa, et mise à part quelques prépas, il y en a peut-être deux ou trois en France qui sont plutôt intéressantes, la majorité c'est quand même du formatage total. Donc quand tu as 18 ans, que tu sors du bac, que tu fais un an voire deux ans de prépa, tu es formaté pour passer les concours. Déjà là, ça lamine tout. C'est-à-dire qu'il y a un énorme travail de déconstruction à faire, qu'on fait toujours aux Beaux-Arts en première et deuxième années. On fait une sorte de désapprentissage. Mais malheureusement aujourd'hui, ils refusent de désapprendre, de déconstruire les choses. Ils pensent qu'ils sont sur une voie, et que pour eux c'est ça et qu'il ne faut pas changer cela. Peut-être que c'est par peur. Il y a cela mais je pense aussi qu'il y a un autre souci, c'est que moi quand je suis rentré aux Beaux-Arts j'étais le plus jeune, mais le plus vieux avait 45 ans quand il est rentré en première année. Il y avait un panel de gens extrêmement large. Il y avait des gens qui faisaient une faculté d'histoire de l'art, d'autres qui étaient infirmiers, il y avait un ancien braqueur de banque qui sortait de sept ans de prison... Peu de gens avaient fait de prépa. Aujourd'hui il y a une sorte de formatage. Certaines écoles aujourd'hui exigent le bac, exigent même parfois qu'il y ait eu une prépa, et de fait, il y a dès le départ un formatage.

**LR** Une limite d'âge aussi pourtant qui disparaît car avant, dans certaines écoles, il y avait une limite d'âge pour tenter le concours d'entrée, bien souvent 25 ans.

**HT** Je ne sais pas. Ça on essaie en tout cas à Bourges de le préserver. Il y a peu de personnes qui passent le concours à 35 ans, mais s'il y en avait et des intéressants, on les ferait rentrer sans problème.

**LR** Et pourquoi il n'y en a plus selon toi?

**HT** Eh bien je ne sais pas, le ministère a décidé que, et puis aussi parce qu'il y a peu de personnes de parcours différents qui postulent. Quand je te parlais de l'étudiant qui a fait maths sup-maths spé, des cas comme celui-là il y en a très peu.

**LR** Et tu penses que c'est symptomatique de quoi aujourd'hui, par rapport à ton époque? Moi j'ai l'impression, de ce qu'on se dit et du constat que j'ai pu en faire, qu'il y a en France quelque chose de très symptomatique en art, c'est le manque de prise de risque. Parce qu'il semble qu'il y a un schéma traditionnel, qui serait l'école d'art, le DNSEP en guise de

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

passerport indispensable, les institutions, le marché... Finalement quelque chose comme ça de très inscrit, voire rigide.

**HT** Mais c'est peut-être aussi pourquoi il y a de moins en moins d'étudiants qui présentent le concours d'école d'art, parce que c'est lié aussi à un rapport économique. C'est-à-dire que les gens ne font pas des études pour apprendre mais ils font des études pour avoir un travail.

**LR** Mais est-ce qu'alors l'école d'art forme à un travail? Ca sous-entendrait qu'artiste est un métier, une idée qui divise beaucoup les foules. C'est peut-être pour cela aussi que les étudiants ont peur, une fois là-bas.

**HT** Les étudiants devraient comprendre aussi qu'une école d'art, c'est d'abord un endroit où tu apprends énormément de choses mais qu'après aussi, logiquement, enfin moi c'est ce qu'on m'a toujours dit et ça s'avère plutôt vrai, cinq années dans une école d'art et après tu peux tout faire.

**LR** Tu penses??

**HT** Sincèrement oui. Tu peux t'adapter à tout et n'importe quoi. Si tu as eu cette curiosité là, si tu as fait l'expérience, et si tu as le désir, tu peux t'adapter à tout.

**LR** Oui mais toi tu vas peut-être t'adapter à tout mais ça ne veut pas dire que tout va s'adapter à toi, et qu'on t'embauchera par exemple.

**HT** C'est possible mais des fois il faut provoquer les choses.

**LR** Mais moi je trouve que ça perdure, en tout cas aujourd'hui. C'est que dans un sens, tu sors de cinq ans de Beaux-Arts, alors il y a des endroits comme ici au Fort où on va te dire que tu peux occuper finalement n'importe quel poste, même si tu n'as pas forcément les compétences pour, mais il y a aussi d'autres endroits où on va te dire : « Cinq ans de Beaux-Arts, oui... et alors? ». Ne serait-ce il y a encore peu de temps, lorsque tu voulais t'inscrire à la faculté après cinq ans passées dans une école d'art, tu recommençais en général en troisième année, ça m'est moi-même arrivé.

**HT** Oui mais là, ça va changer.

**LR** Tu penses vraiment que ça va changer? J'ai plutôt l'impression que malgré tout, l'image récréative des Beaux-Arts subsiste toujours.

**HT** Ca va être long mais ça va changer. Du fait de l'harmonisation ils sont obligés.

**LR** Mais le changement dans ce cas, il doit venir de la part de qui?

**HT** Le problème, c'est que la faculté pense être l'endroit où tout se décide, l'espace le plus intellectualisé alors que c'est totalement faux. Les facultés d'histoire de l'art et les facultés d'arts plastiques, excuse-moi mais jamais je n'ai vu plus minable. Et même quand tu regardes les cours de masters, ce n'est pas très bon. Là j'ai un étudiant qui s'est inscrit à la fac d'arts plastiques en master à Paris, et c'est laborieux. Même intellectuellement c'est laborieux, ils sont sur une idée complètement fausse de l'art contemporain d'ailleurs. Nous on doit s'adapter, en tant qu'école d'art, à un rapport peut-être plus universitaire, en tout cas au niveau de l'histoire de l'art qui manque dans certaines écoles. Mais en même temps la fac doit comprendre aussi une chose, c'est qu'on a des cours théoriques qui sont parfois beaucoup plus intéressants et puissants que ce qu'ils peuvent faire en histoire de l'art. Mais eux pensent être l'élite, il y a un rapport d'élitisme au niveau de la fac qui est assez compliqué. Et d'ailleurs, tous les experts pour les Beaux-Arts sont des experts universitaires, donc ça va poser problème à un moment donné. Je pense qu'il faut trouver un équilibre, après tout le monde doit mettre de l'eau dans son vin.

**LR** C'est marrant que tu dises ça parce qu'on a quand même aussi un reflet des Beaux-Arts assez élitiste....

**HT** Bien sûr oui.

**LR** Après je reconnais que les enseignements théoriques dispensés en écoles d'art sont souvent bien plus pointus que ce que tu peux rencontrer en faculté d'histoire de l'art ou d'arts plastiques. Après, la question du formatage que tu abordais tout à l'heure, me fait quand même penser que chaque école d'art a une direction et se prête aussi volontiers au jeu du formatage.

**HT** Bien sûr, c'est en fonction des enseignants. Tu compares des écoles comme Lyon, Nantes ou Bourges, les équipes enseignantes sont différentes. Certains sont plus proches de tel mouvement, de tel groupe ou de telle application, donc automatiquement une direction est donnée. Cela fait partie des spécificités. Mais de manière générale, il y a quand même un enseignement qui est transdisciplinaire et qu'il n'y a pas à la fac, et qui je trouve est indispensable. Cela rejoint aussi le fait qu'un étudiant sortant d'une école d'art puisse s'adapter à tout, parce que ces rapports, qu'il soient historique, plastique, conceptuel, théorique, politique ou encore économique, tout ça on le traverse en cinq ans de Beaux-Arts.

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

A la fac, mise à part peut-être certains masters ou doctorats, l'histoire de l'art est un système de règles tellement précis et de compréhension de l'histoire et des sciences humaines qui est assez réduite, que l'ouverture et la transdisciplinarité n'existent pas. Sauf si tu prends des options, si tu vas à des colloques, si tu sors justement de la faculté. Mais voilà, tu fais histoire de l'art à la fac, tu connais sans doute très bien ce qui s'opère jusqu'au XIXe siècle mais la partie XXe, hormis quelques enseignants, elle est tout de même très légère. Il n'y a pas d'espace contemporain en histoire de l'art.

**LR** Tu dis que l'harmonisation va peut-être changer tout ça, mais en attendant, l'école d'art reste quand même un OVNI dans le paysage français, et finalement ce qu'on entend par enseignement supérieur, c'est plus souvent les universités. C'est là aussi où la peur est peut-être due à un sentiment d'être déconnecté du reste. On parle de plus en plus de professionnalisation, d'autant plus dans ce contexte de crise où l'emploi se fait rare, et les masters professionnels à la fac se multiplient, les IUT mettent en avant l'alternance... Mais dans une école d'art, bien que l'on parle de professionnalisation, on ne sait pourtant jamais si l'on peut parler d'artiste comme d'une profession. Je trouve que ça crée une ambiguïté dans l'utilisation de ces termes. Et je me demande alors comment un étudiant se positionne aujourd'hui par rapport à une école d'art? Parce qu'évidemment, aujourd'hui on rentre dans une école pour apprendre un métier et pouvoir trouver un emploi en sortant...

**HT** En même temps, regarde la fac. J'ai un étudiant qui est en master d'histoire de l'art, qu'est-ce qu'il peut faire à part être enseignant dans l'université dans laquelle il aura fait ses études??

**LR** ... En même temps, regarde toi comme beaucoup d'autres artistes qui sortent d'une école d'art, ils finissent aussi par enseigner aux Beaux-Arts!

**HT** Oui, oui. Mais j'ai fait aussi plein d'autres métiers. Mais par exemple, est-ce qu'une entreprise va embaucher quelqu'un qui a un doctorat d'histoire de l'art?

**LR** Mais est-ce qu'il va embaucher quelqu'un qui a un DNSEP??

**HT** Peut-être plus.

**LR** A vérifier. Je veux bien les contacter!

**HT** La fac parle de professionnalisation, mais vu qu'il y a un rapport

extrêmement historique et théorique, le rapport au réel, lui, n'existe pas. Alors qu'aux Beaux-Arts, bien que ça soit un cocon comme on le disait tout à l'heure, il y a quand même un rapport au réel, parce qu'on est obligé de se confronter aux matériaux, à l'espace, à tous ces éléments là, et donc on est obligé de s'adapter. Et l'adaptation est une des forces de l'école d'art. Vraiment. Je pense. Mais j'imagine qu'après, à la fac, on peut trouver aussi des contre-exemples...

**LR** Voilà c'était une parenthèse. Enfin si on revient sur ce qu'on disait, on parle de professionnalisation à l'école d'art dans le sens où l'on serait plus en lien avec le réel, bien qu'on soit dans un cocon, mais on parle aussi de dépression post-DNSEP, parce qu'évidemment quand on sort, on n'a déjà plus le même matériel à disposition...

**HT** Oui et puis parce que tu es à l'extérieur de l'école, donc tu n'es plus protégé. Il faut alors faire des dossiers...

**LR** Des dossiers pour? Justement, que se passe-t-il plus précisément pour un étudiant lorsqu'il sort de l'école?

**HT** Tu veux dire pour ceux qui ont encore le désir...? Eh bien ils tentent des résidences, ils envoient des dossiers, ils rencontrent des gens, ils remplissent des demandes d'aides à la création dans les DRAC, ils se débrouillent pour essayer d'exposer à droite à gauche. Et puis en démarrant une première petite exposition, au fur et à mesure tout ça se construit, mais ça prend du temps. Mais voilà, pour un étudiant qui sort, seul, de cinq années d'études, faire un dossier avec un budget prévisionnel équilibré, s'il n'a pas eu cette formation là et s'il n'a pas essayé de comprendre comment ça fonctionnait, il doit se dire : « ...Mais qu'est ce que ça veut dire?! ».

**LR** Mais on l'apprend où cela? Ce n'est pas l'école qui nous l'apprend en tout cas...

**HT** Moi je ne l'ai pas appris à l'école, je l'ai appris justement en discutant avec des artistes ou des amis qui connaissaient ce système là. Mais c'est vrai qu'il y a peu d'écoles qui le font, je pense que Lyon le fait...

**LR** Pas à mon époque...

**HT** Apprendre à faire un dossier artistique, à connaître ses statuts aussi...

**LR** Mais tu ne penses pas que c'est justement un élément qui manque

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

cruellement aux écoles d'art, dans cette volonté de professionnalisation?

**HT** Oui, bien sûr. Je suis d'accord mais on essaie quand même de le faire. Là on essaie d'inviter un artiste avec une personne qui connaît les statuts juridiques et fiscaux, pour qu'il y ait au moins une journée de conférence et d'intervention là-dessus. Petit à petit, on le fait, un petit peu. Mais c'est vrai que c'est du coup par coup, et pas un enseignement.

**LR** Je ne comprends vraiment pas pourquoi ça ne s'inscrit pas dans les enseignements dispensés par les écoles d'art.

**HT** Moi j'en parle à mes étudiants, par exemple je leur dis : « Eh bien là je vais faire une exposition avec tant de budget, où je vais toucher tant en honoraires, tant en droits d'auteur... ». Tout ça j'en parle facilement, mais c'est vrai que les enseignants en parlent peu. Mais parce que de manière générale aussi, en France, on parle peu d'argent!

**LR** Mais au-delà de la question financière, c'est aussi la question juridique et la question sociale...

**HT** Juridique oui, après ce n'est pas moi qui vais faire cours là-dessus, vu que je suis déjà assez incompetent pour me gérer moi-même aux niveaux juridique et fiscal! Même si j'essaie de le faire, lorsque les étudiants me posent la question. Mais c'est vrai qu'il faudrait qu'il y ait au moins un cours ou un intervenant par mois, qui viennent sur les cinq ans pour informer sur cela. Après c'est un autre problème, c'est un problème de budget. Payer un vacataire pour une école d'art ça coûte cher. Créer un poste pour cela, aujourd'hui, c'est très compliqué puisqu'il y a des disparitions de postes et des départs en retraite pas toujours renouvelés, et ça on le voit partout. A chaque fois ce sont des batailles en interne, vis-à-vis du budget, mais aussi vis-à-vis du ministère.

**LR** Ca remonterait alors même plus haut, ce serait finalement au ministère de débloquer des budgets pour pouvoir mettre en place ces cellules.

**HT** En même temps, prendre quelqu'un à temps complet pour faire seize heures par semaine de fiscalité...

**LR** Ne serait-ce que quelqu'un qui interviendrait ponctuellement, mais régulièrement dans l'école à ce sujet là!

**HT** Donc c'est de la vacation. Et la vacation coûte cher.

**LR** Enfin en même temps si on a de l'argent pour organiser des conférences toutes les semaines et inviter des artistes en workshops, pourquoi on n'imagine pas non plus que c'est aussi nécessaire et même indispensable de faire venir ces gens là?

**HT** On en parle de plus en plus, mais ça sera une fois par an, car aujourd'hui on ne peut pas faire plus. En tout cas nous, à Bourges, budgétairement on ne peut pas faire plus.

**LR** Tu disais tout à l'heure que beaucoup d'étudiants intégraient l'école d'art avec une prépa, moi j'ai plutôt le sentiment que beaucoup l'intègrent après le bac, et qu'en tout cas, les gens rentrent de plus en plus jeunes aux Beaux-Arts. De fait, on l'évoquait, il y a une certaine uniformisation de la moyenne d'âge dans les écoles. Et du coup, ils sortent à peu près tous dans leur vingtaine, tout comme toi tu es sorti à l'âge de 23 ans. Les études sociologiques qui ont été faites ces vingt dernières années montrent que la carrière artistique démarre tardivement, alors que l'artiste atteint 35 voire 40 ans. Toi qui a 36 ans aujourd'hui, qu'est-ce que cela t'évoque? Et peut-être déjà pour commencer, comment définirais-tu la carrière artistique?

**HT** Si je commence à réfléchir en me disant : « Pour moi, qu'est-ce que c'est une carrière artistique? », déjà je me plante. Je ne mène pas une carrière artistique, je mets en place des projets, je mets en place des interrogations. J'ai l'avantage de pouvoir les réaliser, et de gagner non pas forcément ma vie avec mais de gagner un peu d'argent. Mais une carrière artistique voudrait dire que je fais des plans, que j'ai des stratégies, que je vais contacter telle ou telle personne par rapport à mes plans, et donc que je vais faire une sorte de cahier des charges par rapport à cela... Rentrer là-dedans, pour moi, c'est aussi du formatage. Si j'avais un plan sur ma carrière artistique, j'aurais eu des expositions à l'international aujourd'hui, j'aurais fait du cirage de pompe à qui il en faut, je ne me serais pas autant bourré la gueule à certains vernissages et j'aurais plutôt discuté avec telle personne plutôt que d'être minable devant elle. J'aurais pris des rendez-vous avec telle autre parce que je saurais qu'elle va avoir telle direction de tel centre d'art et donc je me mettrais bien avec elle pour qu'on est tel projet... Ca ne fonctionne pas comme ça. Enfin moi je n'ai pas envie de fonctionner comme cela, vraiment pas. Alors après il y a des déceptions, c'est-à-dire que là j'ai une exposition au Fort du Bruissin, mais réellement cela fait trois ans que je n'ai pas fait d'exposition, avec de vraies productions. En mm temps, faire des expositions pour faire des expositions... Il y aurait une sorte de

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

systematisme. On ne peut pas pondre un projet par mois. Je l'ai fait une fois, en 2004 ou 2005. J'avais une exposition, donc une production par mois. C'est super excitant, mais tu en sors laminé, vraiment. Parce que premièrement, je n'ai pas d'assistant, car je ne peux pas en payer un, et je ne peux pas tout gérer non plus. Parce que j'ai mes défauts et mes travers et que ce n'est pas simple. Et que ce qui m'intéresse, c'est bien plus mon projet que ma carrière.

**LR** Je crois que sociologiquement, ce qu'il entendaient alors par carrière se mesurait par des critères du type vivre de sa pratique, exposer à l'international...

**HT** Tout ça ce sont des critères de fonctionnaires qui ne veulent rien dire.

**LR** Est-ce que tu penses justement que ce critère de l'artiste, dans son atelier, qui vit de sa seule pratique, n'est finalement qu'une image comme on le disait tout à l'heure plutôt académique mais qui perdure aujourd'hui dans la représentation qu'on se fait de l'artiste?

**HT** Oui, mais aujourd'hui, l'artiste moyen qui vit de sa pratique et qui ne fait que cela, s'il arrive à faire 40 000 euros par an, c'est déjà énorme. Enorme. 40000 euros, c'est 4000 euros par mois, mais avec toutes les charges derrière et tout ce qu'on entend. Donc c'est finalement un salaire de base, de l'ordre de 1500 euros grand maximum une fois que tu as tout payé. 40 000 euros en France, disons que c'est la majorité des artistes mais ce n'est pas énorme. Des artistes français qui gagnent 200, 300, 400, 500 000 euros par an, déjà tu les comptes sur les doigts de la main, et après de toute manière c'est comme une entreprise, car là-dessus tu as tes cinq ou dix assistants, donc tes cinq ou dix salariés à payer... Au final tu deviens un gestionnaire et ce n'est pas facile de préserver justement la carrière artistique sans se faire prendre au piège du : « Il faut faire rentrer de l'argent et faire des bénéfices si je veux continuer ma carrière artistique ». Donc à un moment donné je préfère presque ne pas gagner d'argent avec ce que je fais en tant qu'artiste, et avoir à côté quelque chose qui est dans le même réseau, comme être enseignant et gagner ma vie avec cela. Ce qui me laisse aussi une certaine liberté de dire non à certains projets, comme ça je ne suis pas obligé de faire 40 000 euros par an et d'accepter telle exposition parce que la personne là je ne la supporte pas et que je sens que le projet va être un ratage complet et que ça ne va être que des compromis et pas forcément excitant. Et puis j'ai envie de préserver le plaisir. Par exemple là, en ce moment je



suis hyper stressé, mais je sais que le soir du vernissage ça va être un plaisir immense parce que les gens vont arriver, et il y aura ce bonheur là de voir les gens appréhender, regarder, discuter avec toi, se poser des questions... Je n'ai pas envie de cachetonner pour faire artiste. Et là je vais te donner un contre-exemple pour faire référence : quelqu'un qui fait partie de l'histoire de l'art, qui est une figure historique, qui est dans tous les livres d'art et qui a eu des textes par les plus grands écrivains américains, c'est Michael Asher. Michael Asher, il a peut-être fait quinze projets dans sa vie depuis les années 60, il a refusé de rentrer dans les galeries, il gagne un peu sa vie mais ça doit rester des honoraires d'artiste, mais sauf qu'il fait partie de l'histoire de l'art, et ce dès le début de sa carrière, avec les textes de Benjamin Buchloh. Et dès le début il a préservé sa radicalité, il a préservé son parcours, sa carrière artistique, mais sa carrière artistique ne correspond pas du tout à une carrière économique.

**LR** Elle se pose alors plus en termes de reconnaissance...

**HT** Oui mais sa reconnaissance vient de sa radicalité, et non pas parce qu'il fait partie des plus grosses galeries, pas parce qu'il a exposé dans les plus gros centres d'art, pas parce qu'il y a eu cinquante articles de presse pour sa dernière exposition, pas parce qu'on le voit partout sur les quatrièmes de couverture de Libération, non. Mais parce que son parcours est lié à sa réflexion artistique, et pour moi, ça c'est indispensable. Ma carrière artistique, je serai fier, dans 20, 30 ou 40 ans, quand il y aura une sorte de radicalité, de parcours, qui peut bien sûr aller dans des brèches, se tromper, etc. Je serai fier de moi quand il y aura une sorte d'interrogation, de questionnement qui sera posé, et pas juste de l'objet pour l'objet, pas juste de l'exposition pour de l'exposition, pas juste du projet pour du projet. Ça ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse c'est de me mettre en péril, c'est de m'interroger, c'est de penser tout simplement. Et les objets sont là pour être pensés. Et d'ailleurs ça a toujours été une grande bataille avec mes amis parce qu'ils m'incitent tous à faire des multiples : « Mais Hervé, si tu faisais des multiples, tu vendrais des pièces au moins, tu gagnerais de l'argent! ». Mais pourquoi ferais-je des multiples? Oui j'en vendrais, mais en même temps ce n'est pas du tout mon travail, moi mon travail est lié à des projets, à des contextes. Le seul multiple que j'ai fait, c'est une pièce que j'ai réalisée comme un pied de nez pour une exposition collective, mais en même temps c'est une pièce que j'ai donnée. Il y avait sept exemplaires, j'en ai gardé un et j'ai donné les autres à mes amis. Depuis lors, tout le monde me dit : « Tu en referais d'autres, tu les revendrais... », mais ça ne m'intéresse pas. Je sais que

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

ces multiples là sont exposés chez des amis, je sais que d'autres amis qui passent chez eux en veulent, mais c'est un rapport d'échange qui est plus lié à l'amitié, et qui est aussi lié à un contexte bien particulier. Si je devais penser un objet pluriel, il serait pensé dans un contexte et pas pour du merchandising.

**LR** Du coup on dirait qu'il y a deux figures de l'artiste qui se dessinent: ceux comme toi dont le travail a une vocation purement contextuelle et pour le projet artistique, et d'autres qui dès qu'ils peuvent vont tout faire pour vendre, quitte à adapter leurs pièces au marché...

**HT** Oui et en même temps je comprends très bien. Je vois des gens de ma génération et même des gens un peu plus âgés pour qui c'est très plaisant d'être une petite star, c'est très plaisant de vendre. A un moment donné, quand tu fais partie d'une galerie, une galerie qui a des frais aussi, eh bien elle t'incite à faire des pièces qui peuvent être vendues à leur collectionneurs et qui peuvent être exposées dans un appartement. Cette structure là (*Extensible Mezzanine*, en montage à l'époque de l'entretien, NDLR), eh bien je ne vois pas quel collectionneur pourrait l'acheter par exemple...

**LR** Ce serait plutôt une institution alors.

**HT** Oui ou alors ce serait un véritable collectionneur comme on peut avoir chez les Herbert à Anvers, ou certains collectionneurs américains, mexicains ou allemands, qui achètent des pièces mais qui ont aussi l'espace pour les montrer et qui font un véritable suivi avec l'artiste... En France, de gros collectionneurs, mise à part Pinault, il n'y en a pas. Le collectionneur français est plutôt un collectionneur petit bourgeois, même s'il ne faut pas faire de généralités là-dessus, mais c'est quelque chose qui est lié à la représentation. Moi ce qui m'intéresse dans l'art ce n'est pas la représentation, mais ce qui va inciter à penser, à chaque moment de la création mais aussi penser par rapport à ce qui va advenir après coup, dans son histoire et dans son avenir, quelque chose qui continue à penser. Là par contre c'est une idée complètement fausse mais je n'arrive pas à la déloger de ma tête, mais pour moi, un objet qui se retrouve chez un collectionneur devient un objet de curiosité qui ne pense plus, qui devient inerte. S'il n'a pas été pensé dans ce futur contexte là où il va être réceptionné chez un collectionneur, dans un espace privé, je refuserais même des ventes. Ca il ne faut pas le dire parce que tous mes amis me hurleraient dessus! Je ne sais pas si c'est complètement naïf parce que j'ai toujours été comme ça, et ça m'a valu d'ailleurs des problèmes, mais

c'est par exemple quelque chose qui m'est arrivé avec la maquette que l'on est en train de restaurer. C'est une maquette qui avait été réalisée dans un lieu et pour un lieu même. Le FRAC Centre était intéressé pour acheter la maquette. Je leur ai dit : « Non, achetez le projet, il est là il est représenté, vous avez une installation réelle, et après on la repense par rapport à un contexte différent si elle doit circuler. A ce moment là on repense la chose ensemble, mais pourquoi acheter une maquette? ». Pour moi la maquette avait un enjeu, parce qu'il y avait une espèce de mise en abîme entre les deux espaces, mais une maquette pour une maquette... En plus c'était un pied de nez parce que le FRAC Centre n'achète que des maquettes! Et du coup ils ne m'ont jamais acheté de projet et je ne sais pas s'ils le feront un jour mais ce n'est pas grave. Je n'ai pas envie de rentrer dans les petits papiers, c'est peut-être aussi mon côté têtu et anarchique. La maquette, je ne l'ai pas faite pour que le FRAC Centre l'achète. Certains artistes font cette démarche là. La maquette je l'ai faite par rapport au projet. Certes j'aurais pu la vendre 5000 euros, j'aurais gagné un peu d'argent et elle aurait fait partie d'une collection. La seule pièce que j'ai vendue à une collection, c'est la pièce qui est au FRAC Pays de Loire. Encore une fois c'était lié à un contexte, on était un groupe d'artistes en résidence et on a fait une exposition collective. J'avais un premier projet que j'avais proposé à la direction et qui a été refusé. Je leur ai dit : « Ok, donc je fais la maquette du projet ». J'ai fait une pièce qui était liée au lieu, des néons qui reprennent les fissures du FRAC qui est en train de s'effondrer. Et j'ai fait ce fameux multiple de sept lames de rasoir. Et ce qui est bien, c'est qu'il y a eu un échange avec la directrice du FRAC, elle ne m'a pas acheté les lames de rasoir, qui était pourtant la pièce la plus vendable et la plus exposable partout. Elle m'a acheté les néons, qu'elle ne pourra jamais remonter, parce que bien entendu les fissures ont augmenté donc si elle veut les re-présenter, elle ne pourra les montrer qu'au FRAC même, et en plus elle sera obligée de les refaire. Et puis elle a acheté la maquette, qui en ce moment circule, qu'un jour peut-être je réaliserai, si je suis réinvité au FRAC. Pour finir elle a donc acheté un projet et une pièce in situ qu'elle ne pourra jamais remonter! Et pour moi, ça c'est un véritable travail de collection, parce que lié à un échange et à une intention et à un suivi avec les protagonistes. Un collectionneur que je n'ai rencontré ni d'Eve ni d'Adam, comme ça arrive souvent chez des artistes qui disent : « Ah oui j'ai une pièce dans une collection mais je n'ai jamais rencontré le collectionneur... ». Moi ça me paraît aberrant! C'est-à-dire que quelqu'un possède une œuvre, que la personne l'a chez elle mais qu'en même temps tu ne l'as jamais rencon-

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

tré, tu ne sais même pas comment elle l'a accrochée... Ca devient juste un objet mort et inerte. Donc un plan de carrière eh bien je n'en ai pas, et c'est tant mieux. A la fois je comprends aussi qu'il faille être judicieux et un peu stratégique. Ce qui est assez marrant c'est que je suis beaucoup plus stratégique pour les autres que pour moi-même! Dès qu'il faut aller dans un sens je vais aller dans le sens inverse. Par contre, je le vois justement avec ces deux anciens étudiants de Tours dont on parlait, tous les plans, toutes les stratégies, avec eux, je les applique. C'est-à-dire que je leur donne des conseils, je sais comment faire pour eux, mais pour moi j'en suis incapable. Donc plan de carrière, je n'en ai aucun.

**LR** Pour rebondir là-dessus, ma grande question et ce qui fait l'investigation de mes recherches, c'est: tu sors de cinq années d'une école d'art, tu as environ 25 ans. Toi c'est un cas un peu particulier puisque tu as commencé à exposer très tôt, bien que tu le reconnais toi-même, c'est aussi grâce à la force du collectif. Mais quelqu'un qui est tout seul, et qui, en termes de sociologie, va peut-être accéder à une visibilité et à une reconnaissance longue et tardive, que se passe-t-il alors pour lui pendant cette dizaine voire cette vingtaine d'années? Est-ce qu'on peut considérer cette période comme un vide professionnel, est-ce que c'est un périple initiatique?

**HT** Alors pas du tout. Etre reconnu, qu'est-ce que ça veut dire déjà?

**LR** Justement ça veut dire quoi, être reconnu? C'est quoi la reconnaissance?

**HT** La reconnaissance c'est simple c'est : les critiques, les journalistes, les financeurs, c'est-à-dire, si je parle français, le ministère, ce sont eux qui valident ton parcours artistique. Tu as eu tant d'articles de presse, tel critique d'art suit ton travail, les subventions, qu'elles soient publiques ou autres, financent tes projets... Tout ça va en quelque sorte valider ton travail et cette validation est mise en place par l'Etat. Là tu peux accéder à une sorte de notoriété et de reconnaissance, peut-être à 35 ou 40 ans, peut-être avant, mais qui est quand même l'âge moyen.

**LR** A la Biennale de Lyon l'an dernier, la grande majorité des artistes n'avaient pas en-dessous de 35 ans.

**HT** Ce qui est plutôt jeune d'ailleurs!

**LR** Tu trouves? Alors c'est quoi être jeune? Qu'est-ce que la jeunesse artistique?

**HT** Ca c'est la grande blague que l'on se fait entre nous. Parce qu'aujourd'hui et depuis cinq ans, tu peux être un jeune artiste en France jusqu'à 45 ans. Tout simplement parce que les aides de Culture France peuvent être désormais obtenues jusqu'à l'âge de 45 ans. Avant c'était je crois jusqu'à 39 ou 40 ans.

**LR** Et c'est à partir de quel âge? Dès la sortie de l'école?

**HT** Des gens comme Loris Gréaud, qui n'a même pas 30 ans, ont déjà eu des expositions et sont aujourd'hui reconnus.

**LR** Le terme de jeunesse a quand même une connotation de débuts, alors comment peut-on considérer qu'un artiste, à 45 ans, puisse être jeune?

**HT** Ce qu'ils veulent peut-être dire par là, c'est qu'au-delà du jeune artiste, il y a une certaine maturité, ce qui est assez juste d'ailleurs. C'est souvent à 40 ans qu'il y a une véritable justesse dans le travail, peut-être même un peu trop, mais en tout cas une justesse dans les projets.

**LR** Penses-tu que cette idée de maturité n'est pas tant liée au projet artistique de la personne, à sa pensée, qu'à finalement tout ce système français, de l'école à la reconnaissance, et qui se quantifierait par exemple par le nombre d'expositions que tu auras déjà faites ou le nombre de subventions que tu auras obtenues?

**HT** C'est possible oui et c'est même sûr. Mais malheureusement, la reconnaissance vient de cela, d'un système culturel donc économique. En même temps, tu as des artistes comme Loris Gréaud, qui lui a très bien compris comment fonctionnaient ses pairs, et très rapidement, dans une sorte de précocité. Il a très bien compris le système économique, il a eu cette intelligence là et il l'a tout de suite adaptée à son travail. Et puis il y a des gens comme moi, qui à 40 ans, seront encore de grands adolescents qui feront leur crise d'acné en refusant tel ou tel projet. Je ne sais pas quelle est la meilleure réponse, chacun la trouve par rapport à soi, mais il y a différentes manières d'appréhender les choses.

**LR** J'ai surtout l'impression qu'il y a des termes, comme on a évoqué ceux de carrière, de jeunesse ou de reconnaissance, que chacun n'entend pas de la même façon. Je ne pense pas qu'il n'y ait en soi qu'une seule et unique réponse, mais je pense que cette ambiguïté là, dans le sens que l'on accorde à ces termes, est peut-être aussi à l'origine de cette confusion qui règne dans l'école d'art, et qui fait que lorsque tu

es étudiant, tu as peur parce que tu ne sais pas du tout où tu vas mettre les pieds en sortant, puisque rien ne semble plus clair dehors! Par exemple toi tu as fait des résidences après ton diplôme. Une amie à moi, sortie en juin dernier et qui est plutôt fortement soutenue par l'école, s'est entendu dire par l'équipe enseignante et administrative qu'elle ne devait pas espérer obtenir une résidence avant six mois voire un an. Elle a tout de même tenté une résidence, ils étaient très intéressés par son travail ms lui ont dit effectivement, comme l'avait prédit l'école, de retenter sa chance dans six mois.

**HT** Tout dépend pour quelle résidence elle a postulé, certaines attendent qu'il y ait une certaine distance qui s'opère avec l'école avant d'être intégrées.

**LR** C'est justement ce point d'orgue là, pourquoi attendre? Pourquoi semble-t-on accorder une crédibilité à l'étudiant sortant qu'après quelques mois voire quelques années après l'école, alors que l'école d'art est à l'inverse largement plébiscitée par le milieu face par exemple aux facultés d'arts plastiques? Pourquoi accorde-t-on plus de crédit à l'école formatrice qu'à l'artiste fraîchement formé? C'est un peu l'arroseur arrosé...

**HT** Mais finalement tout ça rejoint ce qu'on disait tout à l'heure, si l'école est un cocon, et qu'au bout d'un an, tu n'arrives pas, après être sorti de l'école, à appuyer tes projets, à t'assumer et à essayer de mettre en place les choses, eh bien c'est une sélection naturelle qui est peut-être nécessaire. C'est aussi lié au désir, à la force, au caractère, au contexte... Il y a des systèmes de résidence, qui n'ont peut-être pas la même notoriété mais qui, dès la sortie de l'école, vont te permettre de pouvoir mettre en place des choses, dans tout un système de réseaux. Mais après il ne faut peut-être pas tenter non plus qu'en France, c'est plutôt même ce que je conseille à mes étudiants et ce que je regrette aussi de ne pas avoir fait. Aller de suite à l'étranger, faire un master ou un post-diplôme, tenter des concours, envoyer des dossiers, tout ça il faut le faire de suite. Parce que la plupart des étudiants français démarrent d'abord en local, puis après vont tourner en régional, ensuite peut-être une exposition à Paris, wahou, super! Comme c'est original! Et c'est ce que j'ai fait pourtant! Mais je pense qu'aujourd'hui il le faut, justement du fait du contexte culturel, politique et économique français. Non pas que l'herbe est plus verte ailleurs mais ce sont avant tout des histoires de réseaux. Rien que le fait d'envoyer un dossier et être en entretien et rencontrer les gens, font que tu vas de suite créer des réseaux. C'est typiquement

français, la reconnaissance est assez drôle, c'est-à-dire que parfois, la reconnaissance vient simplement du fait que tu as exposé à l'étranger. D'un coup les français se disent : « Han, mon dieu, on a loupé tel artiste alors que pourtant, il est français et il a une exposition à New-York, et il n'a jamais exposé au Palais de Tokyo, c'est fou! Ah mais on va le réinviter et il va revenir en France! ». Et là, tu as 40 ans et tu réexposes en France. Il y a des artistes qui n'exposent qu'en Allemagne, qu'en Hollande ou ailleurs mais ce sont d'autres réseaux. Et plus tu as de réseaux, plus tu multiplies les possibilités d'être reconnu, pas uniquement par tes pairs français mais aussi par d'autres mises en place, d'autres associations, d'autres gens qui vont t'aider à tourner — j'ai l'impression d'être intermittent du spectacle en utilisant ce terme! —. Mais en France, mise à part quelques structures, on marche vraiment en centrifuge. Alors que quand tu regardes les réseaux allemands, les réseaux suisses ou hollandais, tu exposes à tel endroit, et tu sais qu'il y aura telle personne du Japon ou telle personne des Etats-Unis.. En France c'est très laborieux, d'ailleurs aujourd'hui et c'est tout le problème de Culture France, la France a une image à l'international qui est déplorable.

**LR** A cause de ce système là?

**HT** Je ne sais pas si c'est « à cause de » ce système là, parce qu'il y en a plein d'autres, mais pourtant on a plein d'avantages et on n'en profite pas, ou bien l'Etat ne sait pas bien utiliser les choses et les artistes non plus.

**LR** C'est quand même très franco-français comme problème. L'année dernière j'ai fait mon stage en Suisse, et j'ai pu observer l'école d'art de Genève, où là-bas, même si tu es seul, tu peux être repérer pendant tes études. Tout ça m'amène à me demander, s'il y a un problème en France, à quel niveau est-ce qu'il se situe? Où sont les blocages?

**HT** Je ne sais pas du tout.

**LR** Est-ce que ça viendrait du fondement de l'école d'art en elle-même, est-ce que ça viendrait du milieu artistique, est-ce que ça viendrait du public, ou encore de l'image que l'on se fait de l'artiste?

**HT** Je pense que l'un des plus gros points, c'est le rapport Louis XIV que peut avoir l'Etat à l'art. C'est la volonté de tout maîtriser, le fait que pour eux, l'art est un système de représentation. Oui, c'est peut-être bien ce côté Louis XIV de l'Etat.

**LR** Donc c'est quand même bien lié à cette image de l'artiste...

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

**HT** Oui, et donc à l'image de l'artiste qui se fait en fonction des gouvernements et des personnes, et alors ce sera à tel artiste qu'on donnera les fonds parce qu'il représentera au mieux la volonté de l'Etat. Je pense qu'il y a un problème étatique mais qu'en même temps, ils sont obligés de faire des choix, on ne peut pas tout financer, on n'a pas de fonds extensibles. Et par exemple, la politique de la mairie de Paris à une époque en matière d'aide aux artistes, c'était de dire : « Nous on donne à tout le monde la même somme ». Ce qui fait qu'il y avait peut-être cent artistes qui postulaient pour avoir une aide à la création de la mairie de Paris et que chacun touchait 2000 euros. Tu ne fais plus de choix, tu donnes à tout le monde mais alors qu'est-ce que ça veut dire? A l'inverse, les aides à la création de la DRAC sont gérées par des médiateurs, des rapporteurs qui vont choisir des artistes et qui vont les soutenir en commission, et là tu vas toucher au maximum 7500 euros. Alors oui tu passes des étapes et il y a une sélection, oui les gens qu'ils choisissent sont du milieu de l'art et pas forcément le peintre du dimanche, mais des fois tu discutes avec les rapporteurs et ils vont choisir de très jeunes artistes parce qu'ils sentent un potentiel. Je pense qu'on est obligés de faire des choix. Quand tu calcules aujourd'hui le nombre d'étudiants en France qui sortent d'une école d'art, tu te dis au final que tous les ans, tu as au moins 200, 300, 500 étudiants qui sont potentiellement tes concurrents! Mais c'est partout pareil, à l'étranger c'est la même chose, mais ce sont d'autres systèmes et d'autres parcours.

**LR** Quelle définition donnerais-tu du réseau? Et comment rentre-t-on dans un réseau?

**HT** Ce sont des rencontres. Moi même je n'ai pas vraiment de réseau, j'ai cinq ou six personnes qui suivent mon travail comme ça mais voilà. Le FRAC Pays de Loire, je n'ai pas continué à travailler avec eux mais parce que je suis passé à d'autres choses. Peut-être que dans cinq ans je les reverrai et qu'on remettra en place un projet. Des réseaux je n'en ai pas, mais je sais que c'est aussi indispensable, justement quand tu es jeune artiste et que ça te permet de pouvoir rebondir sur différentes choses. Je parlais de ricochets tout à l'heure, mais ça marche comme cela. Et je ne vois pas d'autres systèmes non plus.

**LR** Donc il n'y a pas vraiment de schéma alternatif à cela?

**HT** Mais même dans le système underground ce sont des systèmes de réseaux.



**LR** Quand je travaillais en galerie en Suisse l'an dernier, on m'a clairement dit qu'un artiste qui osait envoyer son dossier à une galerie s'assurait de fait de ne jamais être regardé ni d'être encore moins un jour crédible à leurs yeux.

**HT** Toutes les galeries te diront cela, tout le monde.

**LR** Mais alors comment on te repère?

**HT** Ce que tu peux faire, c'est justement, lorsque par exemple tu as une exposition de prévu, même dans un lieu en local ou en régional, c'est que tu te dis : « Il y a telle personne que j'ai croisé rapidement mais ça pourrait être intéressant de lui montrer », donc tu la fais venir, tu lui paies un billet de train... Il faut provoquer ces rencontres là.

**LR** ... Faut-il déjà être dans l'exposition!

**HT** En local tu peux encore en faire facilement. Après pour sortir du local et tourner en national voire en international, il faut des fois propulser les choses.

**LR** Ca j'en suis bien consciente, mais le cap de la première exposition, comment y parvenir déjà?

**HT** Mais ça tu en fais toujours! Il y a plein d'associations, de petites structures où tu peux faire ta première exposition.

**LR** Oui mais comment faire si ce n'est pas à toi à aller les chercher à moins de te griller d'avance?

**HT** Ca c'est valable pour les galeries. Ca ne sert à rien d'envoyer des dossiers, les centres d'art c'est pareil. Mais mettons à un moment donné, tu es jeune artiste à Lyon, tu prends rendez-vous avec par exemple la directrice de l'IAC pour discuter de ton travail, avoir son point de vue... Et cette rencontre là va t'apprendre des choses, et peut-être, mais il ne faut pas le penser comme cela parce que là c'est justement faire un plan sur la carrière, mais peut-être que dans deux ans elle va te rappeler parce qu'elle va se souvenir de ton travail et ainsi de suite. Lorsqu'au début on faisait les montages d'expositions au CCC de Tours, le directeur nous parlait à peine, et puis un jour, on lui a dit : « On a tel projet et on aimerait en parler avec toi », et on a discuté une heure. Et puis après il va en parler à telle personne, un artiste, un critique en disant : « Viens voir, là il y a deux jeunes artistes qui ont un projet... ». Faire une première exposition, ce n'est pas le plus problématique. Après, continuer, ça peut

être plus problématique. Et lors des premières expositions, il faut faire venir les gens et ça ne veut pas dire les faire venir parce qu'ils écrivent dans Libération ou Les Inrockuptibles. Et c'est cela qui, à mon avis, va t'aider aussi pour avancer sur le plan intellectuel. Dans une école d'art, les points de vue différentiels tu les as par les enseignants et les workshops. Quand tu n'es plus à l'école, tu es obligé d'aller les chercher. Mais c'est tout aussi bien parce que tu cibles les gens. Alors ça par contre c'était une très belle expérience, il y a maintenant trois ou quatre ans, je reçois un mail de Anthony Huberman, qui était le directeur du Sculpture Center à New-York et qui maintenant dirige le Musée d'Art Contemporain de Saint-Louis, alors même que pendant un an il a été curator au Palais de Tokyo. Eh bien ça c'est typiquement anglo-saxon, c'est-à-dire que Anthony Huberman envoyait des mails aux artistes français qu'il désirait rencontrer parce qu'il avait vu tel truc sur internet ou parce qu'il avait vu tel projet. Et d'un coup c'est un curator qui est allé chercher. Ca c'est vrai qu'en France, tu ne l'auras que très rarement, car c'est typiquement anglo-saxon. Les anglo-saxons vont chercher.

**LR** Le modèle anglo-saxon et le modèle suisse sont en effet assez proches, il y a comme ça une tradition des arts et de la culture qui est bien particulière. Ici ça marche plutôt à l'envers!

**HT** Ici, ce qui est culturel, c'est le centre d'a priori... Mais je pense qu'il ne faut pas avoir peur de provoquer les choses. Il ne faut pas avoir peur de quoi que ce soit. Là je n'ai pas encore réfléchi pour cette exposition, mais soit il y a des gens que j'ai envie de revoir parce que je ne les ai pas revu depuis longtemps, soit il y a des gens que j'aimerais vraiment inviter, mais la plupart sont américains et on n'a pas le budget pour les faire venir. Mais parfois, juste envoyer une invitation par mail ou par courrier suffit. Une fois, quand j'étais jeune étudiant, j'ai envoyé une lettre à Paul Virilio, parce que j'adorais ses bouquins. Tu t'attends à ce qu'il ne te réponde pas mais tu rigoles, il a répondu! J'étais étudiant et j'étais sur le cul. Mais c'est aussi simple que cela, même avec les gens les plus connus! Il faut accepter aussi parfois d'avoir des refus, ça fait partie du jeu, parce que parfois les personnes ne sont pas disponibles, ou parce qu'elles n'en ont pas envie, ou parce qu'elles ont d'autres choses à faire, ça arrive mais ce n'est pas dramatique. Avec les premières années, dans mon cours, j'ai un exercice assez simple qui consiste à leur donner une liste avec deux cents noms d'artistes, dans laquelle chacun choisit un artiste et fait un exposé à la classe, ce qui fait qu'à la fin de l'année, ils ont vu en moyenne cent cinquante artistes. Une étudiante avait choisi

Bruno Penado, qu'elle ne connaissait pas du tout. Je lui ai dit que le plus simple était peut-être de l'appeler et de parler avec lui. Elle m'a dit : « Ah bon? Je peux l'appeler? Parce que j'adore son travail! Mais tu crois qu'il va me répondre? », je lui ai dit de tenter, elle l'a fait et ils ont passés deux heures au téléphone à parler de son travail.

**LR** Mais peut-être que finalement, toute cette peur qu'on a vient définitivement de cette image de l'artiste intouchable et mystifié...

**HT** Mais moi même, si je me retrouverais devant Michael Asher, je serais comme un gamin et je pense que je n'oserais même pas lui adresser la parole, pas tant par peur mais parce que c'est une sorte de fantôme, quelqu'un comme ça qui a une posture incroyable. Alors que je suis à peu près sûr, même si c'est quelqu'un d'assez rude, que tu peux engager la conversation avec lui. Et bien souvent ce sont les artistes les plus connus qui sont les moins chiants et les plus abordables! Quelqu'un comme Buren ou Claude Levêque, tu vois le gros monstre, mais en fait pas du tout, il est adorable, tu bois un verre et il te lance plein de pistes... C'est super bien. Ca va, j'espère que j'ai été assez clair non ?

**LR** Bien sûr et puis tu sais je n'attendais pas de réponse miracle non plus!

**HT** Tu sais je pense qu'il n'y a pas de règles, il n'y en a pas réellement.

**LR** Pas forcément de règles mais plutôt à savoir si tu penses que c'est un modèle qui va changer dans les années à venir, ou alors est-ce qu'on est entériné dans cet académisme Louis XIV?

**HT** C'est mal barré.

**LR** Donc mieux vaut aller ailleurs?!

**HT** En même temps, ailleurs, vu qu'on est en période de crise je ne suis pas sûr que ça soit mieux... Mais c'est peut-être en période de crise où des choses vont se décoincer. Mais à quel endroit et comment, je ne sais pas.

**LR** Mais penses-tu que c'est quand même plus difficile aujourd'hui pour un étudiant français de se « faire voir », pour reprendre les termes de Nathalie Heinich, qu'un étudiant qui sort d'une école d'art en Suisse ou en Allemagne?

**HT** Ce sont d'autres systèmes.

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HERVÉ TRIOREAU

**LR** Joris (Van de Moortel, artiste flamand dans l'exposition *Spacificity*, NDLR) a 27 ans cette année, et il a déjà une galerie...

**HT** Ca c'est lié justement au post-diplôme qu'il a fait, à la HISK Academy.. L'objectif de ce type de post-diplômes là, c'est qu'ils ont les budgets, que chaque étudiant a son atelier bien qu'ils soient encore étudiants, et que l'école ne fait qu'une chose, c'est-à-dire inviter des personnalités du monde de l'art internationales.

**LR** Et dans les post-diplômes français, on retrouve cela? Ou bien ce sont ici plutôt une poursuite après le DNSEP comme pour te laisser encore une année de répit?

**HT** Exactement. Ce qui manque en France c'est peut-être cela, ce serait un endroit, une sorte d'espace où tu pourrais travailler mais qui deviendrait surtout une logistique pour pouvoir inviter les gens au niveau international.

**LR** Je verrais bien quelque chose comme cela, d'intermédiaire entre l'école d'art et le milieu professionnel, où l'on te donnerait d'autres possibilités, par des réseaux, des contacts, qui seraient plus en lien avec la scène internationale et peut-être moins avec un confort de production tel qu'on le connaît dans une école d'art. Peut-être qu'ainsi les étudiants auraient moins peur de faire des choses?

**HT** Mais encore une fois, la sélection pour rentrer dans ces lieux là est hyper rude! Après c'est génial pendant deux ans, mais pour rentrer c'est très compliqué. Tu as quelque chose comme cinq cents demandes et ils en prennent dix.

**LR** Oui mais ne serait-ce qu'avoir cette proposition là en France.

**HT** C'est pour ça que je dis aux étudiants d'aller voir ailleurs, pas seulement pour dire de partir à l'étranger mais parce que je sais qu'en vue de leur parcours et de leur réflexion artistique aujourd'hui, je dirais à tel étudiant d'aller plutôt à Francfort parce qu'il y a tel enseignant, à tel autre étudiant d'aller plutôt à HISK, etc.

**LR** C'est drôle parce que du coup on a l'impression que tous les meilleurs post-diplômes sont à l'étranger...

**HT** De tout façon, pour moi, tous les meilleurs post-diplômes sont à l'étranger, qu'ils soient hollandais, américains... Là, l'endroit qui est en train de se construire et qui va devenir vraiment intéressant, c'est justement l'Amérique Centrale, au Mexique il y a des choses très étonnantes...

Par contre l'Asie du Sud-Est, c'est mort parce que malheureusement, la Chine particulièrement a joué un système hyper-capitaliste qui est terrible pour tout, pour l'art, pour la pensée, pour la philosophie... Après il y a des groupes underground qui essaient de se battre contre cela mais c'est une machine de guerre tellement violente que tu ne peux rien faire. J'ai vécu en tout quatre ans en Chine, et je n'ai jamais exposé en Chine par exemple. Mais parce que je refusais car le milieu était insupportable.

**LR** Est-ce qu'il existe un post-diplôme à Bourges?

**HT** Non, mais il y a une résidence pour jeunes artistes justement, qui seraient fraîchement sortis de l'école, et qui est plutôt bien, budgétairement et au niveau de l'outil. Au centre d'art de Pougues-les-Eaux, tu as une résidence pour très jeunes artistes. A Marseille il y a trois résidences. La Villa Arson notamment, mais là il faut déjà avoir un petit parcours parce qu'historiquement, c'est une résidence où les gens rentrent entre 25 et 35 ans, et qui ont déjà quelques expositions derrière eux. A Paris, il y a la Cité Internationale des Arts où tu peux avoir un atelier-appartement intra-muros pour pas grand chose, et qui là aussi, prennent de très jeunes artistes. Le post-diplôme de Lyon aussi, ce sont plutôt de très jeunes artistes. Je pense à Benjamin Seror, il était encore étudiant l'année dernière. Donc voilà il y a quand même quelques bons éléments en France.

**LR** Oui alors Benjamin Seror était en post-diplôme l'année dernière, mais entre sa sortie de l'école et le post-diplôme, il s'est écoulé bien trois ans... D'ailleurs il est de 1979.

**HT** Ah oui, d'accord...



### Entretien avec Jérôme Cotinet par Léonor Rey Mercredi 17 février 2010, Lyon.

**LR** Premièrement, peux-tu évoquer ton parcours professionnel, de ta formation jusqu'aux différentes activités que tu poursuis aujourd'hui?

**JC** J'ai commencé par fréquenter l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Tours pendant deux années, puis la faculté d'histoire de l'art pendant huit ans, jusqu'à la thèse que je n'ai pas présentée. Pendant mes études j'ai travaillé sur toutes les expositions du Centre de Création Contemporaine à Tours, en tant que monteur et assistant des expositions et des artistes, et sous divers statuts, parfois plus sur la communication, parfois plus sur les relations de presse, et ce pendant six ans, de 1993 à 1999. Et notamment à l'Atelier Calder à Saché, avec les résidences internationales d'artistes. Puis j'ai travaillé pendant deux ans à l'Institut National d'Histoire de l'Art à la mise en place de la nouvelle bibliothèque d'histoire de l'art à Paris, regroupant les quatre anciennes bibliothèques historiques, j'avais un poste de chercheur en bibliographie d'art contemporain et d'architecture contemporaine. Juste avant cela j'ai été l'assistant du conseiller aux arts plastiques à New-York pendant six mois. Je me suis occupé particulièrement de l'accueil d'artistes en résidence, et d'une exposition organisée par la fac et Culture France, qui était une exposition de promotion des artistes français sur la côte ouest des Etats-Unis, qui s'appelait justement Côte Ouest et qui se déroulait sur une saison, du printemps à l'automne 1999. Ca se finissait par le Downtown Festival de New-York et San Francisco. Ca consistait principalement en la gestion des artistes là-bas et en la gestion des contrats et des relations avec quasiment tous les musées américains d'art contemporain et autres lieux d'art contemporain de toute la côte ouest, de Denver à Santa Barbara. J'ai enseigné à la faculté d'histoire de l'art à l'université de Tours, puis j'ai été enseignant d'histoire de l'art, d'architecture et de design à l'Ecole des Beaux-Arts d'Annecy pendant trois ans, de 2003 à 2006. Entre temps on a monté un festival à Tours qui s'appelle Rayon Frais, qui existe toujours et qui là maintenant est transformé en biennale, dont la première édition aura lieu cette année, puisqu'avant c'était tous les ans. Cela je m'en suis occupé de 2007 à 2008. Et là ça se passe au mois de juillet, sur tout le centre-ville principalement, et ça rassemble le théâtre contemporain, la danse contemporaine, le théâtre de rue et l'art contemporain. La première session, il y avait des artistes comme Jérôme Poret, Hervé Trioreau, Delphine Reist,... A chaque fois il y avait

une quarantaine d'artistes. On a également monté une salle de spectacle, toujours à Tours, qui s'appelle le Volapuc, enfin c'est plutôt une résidence d'art contemporain, de danse et de théâtre, et qui continue encore. Maintenant je fais partie du conseil d'administration mais je ne suis plus un membre actif. Tous les ans il y a une espèce de micro festival, au mois de septembre, où l'on présente à la fois des gens qui sont passés en résidence ou qui passeront en résidence, et des gens que l'on a sollicités pour travailler dans le lieu. Donc c'est un lieu qui est plutôt porté sur la production et pas forcément sur la diffusion, avec juste une semaine de présentation où chaque soir, tu as le même listing de personnes, mais avec une programmation différente. Et à chaque fois, uniquement pour cent cinquante personnes, qui viennent sans savoir ce qui va se passer, de l'apéro jusqu'à tard dans la nuit. C'est ouvert au public, on diffuse au maximum, on s'inscrit, et on paie juste le repas et le prix de sa boisson, au prorata de ce qu'on boit. C'est ainsi cinq soirs à cent cinquante personnes, comme une espèce de petit comité donc c'est plutôt une bonne ambiance. Avoir un rapport très proche avec les artistes, avec la création et ça se passe au milieu des gens. A Tours aussi, depuis 2005, on fait la revue Laura, soit deux numéros par an, avec le groupe Laura qui continue là aussi encore. En octobre 2008, mais c'est un projet que l'on a commencé fin 2005, j'ai travaillé à la mise en place d'un colloque avec les Beaux-Arts de Genève, dont l'enjeu important était le rassemblement entre les Beaux-Arts et l'école des Arts Décoratifs, qui a donné aujourd'hui la Haute Ecole d'Art et de Design. C'était un colloque international sur deux jours qui s'appelait AC/DC et qui portait sur les relations entre l'art et le design contemporains et la culture contemporaine. Après il y a tous les articles de journaux, articles de presse spécialisée, dans à peu près tous les magazines classiques qu'on connaît. Et puis après les Beaux-Arts d'Annecy, j'ai été, de 2007 à 2008, aux Beaux-Arts de Cambrai et de Dunkerque, sur un demi-poste dans les deux écoles et sur une logique de mission de réunir les quatre écoles du Nord Pas de Calais en EPCC commun, et donc de préfigurer des enseignements sur plusieurs sites. Avec normalement pour deuxième mission de prendre la direction des études d'une des écoles qui était celle de Dunkerque, chose qui ne s'est finalement pas faite parce que les conditions n'étaient pas bonnes. Et enfin depuis mars 2009, j'assume la direction artistique du centre d'art du Fort du Bruissin. Voilà, je crois que l'on a à peu près tout, sans doute dans le désordre.

**LR** J'ai déjà une simple question à titre indicatif, en vue de tous ces

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

festivals et autres choses que tu as mis en place avec les artistes, quelle était la moyenne d'âge des artistes que tu invitais ou qui travaillaient avec toi?

**JC** Beaucoup ont dans la trentaine. Beaucoup entre 25 et 40 ans, mais aussi quelque uns entre 55 et 60 ans, comme Niel Beggs ou Veit Stratmann. Il y a quand même une majorité de trentenaires mais pas uniquement.

**LR** On va tout de suite commencer par définir quelques termes qui sont je crois des termes que chacun ne définit pas toujours de la même façon, que ça soit d'un point de vue sociologique, d'un point de vue plus empirique, ou encore économique. Je voudrais déjà savoir comment tu définirais la carrière artistique d'un artiste plasticien?

**JC** Il y a tellement de choses extrêmement variées. Pour les très jeunes artistes, de moins de 35 ans je dirais, et qui ont marché assez vite depuis 2000, je pense que l'on est dans une logique de carrière artistique au sens du marché, parce qu'ils ont connu le marché de manière extrêmement forte et qui pouvait financer sur des sommes assez importantes, et qui du coup est vraiment présent.

**LR** Du type galeries?

**JC** Oui, par exemple. C'est-à-dire que les galeries secondaient en tout cas le travail artistique et même prenaient le dessus. Elles étaient en avance sur le travail des centres d'art, à l'exception de certains centres d'art très dynamiques, en prenant le dessus sur le fait de fournir un travail, d'aider les artistes dans l'aspect prospectif. Quand je dis cela, c'est sans logique positive ni négative, sans commentaires, c'est juste un constat. Mais si l'on prend des gens qui sont plus âgés, c'est très variable, entre les artistes qui sont enseignants et ceux qui ont encore d'autres professions annexes, ou encore des gens qui commencent réellement à montrer leur travail à 60 ans et qui en même temps n'exposent qu'avec de tous jeunes artistes...

**LR** Donc finalement lorsque tu parles des artistes qui ont une profession en parallèle de leur pratique, cela veut dire que l'on doit considérer la carrière artistique bien au-delà du critère de l'artiste qui vivrait de sa seule pratique plastique? Est-ce que ce n'est pourtant pas une image que l'on se fait encore, celle de l'artiste qui ne s'accomplit vraiment que lorsqu'il arrive à vivre de son art?

**JC** Mais il y en a plein qui ne veulent pas non plus vivre de leur pra-



tique, pour justement ne pas rentrer dans une logique de marché, et travailler uniquement sur les produits qu'ils ont envie de développer. Ils sont nombreux à freiner assez volontairement la quantité de choses qu'ils sortent, de façon à ce qu'ils aient le temps du travail. D'autres sont dans la prolifération où là, si le marché s'en empare, ça les aide même. C'est finalement une question de gestion du temps personnel et de la manière dont on accomplit les choses. Ça peut être la même quantité d'investissement mais il n'y a pas forcément autant de choses qui sortent selon les personnes. C'est vrai que ces dix dernières années, on voit tout un tas d'artistes qui mènent une vraie carrière d'artiste autonome, en termes financiers et en termes de logique sociale, et qui n'ont pas d'autres choses à côté, qui sont uniquement là-dessus, et qui du coup ont un travail très indexé sur les contextes de l'art et pas forcément sur des choses plus larges ou sur ce qu'ils auraient envie de faire stricto sensu. C'est un panel qui est composé de cas par cas.

**LR** Est-ce que la constante serait peut-être le fait que l'on détermine la réussite d'une carrière à partir du moment où l'on est reconnu?

**JC** Il y a plein d'artistes qui sont extrêmement reconnus, et quand on dit reconnus, on pense plutôt au grand public. Ce sont des noms dont les gens ont déjà entendu parler, même s'ils ne connaissent pas le travail.

**LR** Ca nous amène alors à définir la reconnaissance...

**JC** Un artiste comme Hervé Di Rosa par exemple, c'est une personne qui à titre personnel est très estimée, principalement pour son travail et son investissement dans le Musée International des Arts Modestes à Sète, et qui est du coup très reconnu vis-à-vis du grand public. Par contre il est très peu estimé du milieu de l'art contemporain, parce qu'on peut peut-être lui concéder un certain intérêt dans les années 80, par rapport à un certain rapport à la libre expression, mais au-delà de cela, c'est fini. Donc dans une logique de carrière, lui fait une carrière économique dans l'art qui est énorme, il suffit de regarder ses cotes sur Art Price c'est extrêmement étonnant, mais en termes de carrière dans l'art contemporain et d'estime dans le métier, il n'existe plus.

**LR** Mais alors est-ce qu'il y aurait comme ça deux types de carrière, d'une part une carrière plus économique où la reconnaissance se ferait par le biais du marché, et une carrière qui serait peut-être plus empirique?

**JC** Oui mais ensuite ça va varier. On pourrait caractériser d'un côté

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

les deux extrémités, mais le problème c'est qu'il y a tellement d'entre-deux, de gens qui cumulent les deux positions pour des raisons différentes... On peut avoir un artiste qui est extrêmement connu pour une part de son travail, et très peu pour une autre. Et du coup il a un succès d'estime peut-être sur l'une et un succès commercial sur l'autre, à l'intérieur d'un même travail. Il peut y avoir des variations énormes, donc c'est très compliqué. On pourrait donner les deux extrêmes, et en même temps je pense qu'au quotidien elles ne veulent pas dire grand chose. Je crois qu'ensuite c'est plutôt une analyse fine d'un certain nombre de cas précis où on s'aperçoit que pour une même personne, il y a multiples positions, et il y a aussi dans la carrière des moments d'allers et retours, entre les choses qui sont faites parce que oui, il faut vivre, et puis les choses qui sont faites avec un investissement énorme. J'aurais alors du mal à avoir un propos général là-dessus.

**LR** Est-ce que ce n'est pas aussi lié au fait qu'on a encore du mal à déterminer si être artiste est une profession? Parce que c'est vrai que quand on parle de carrière en général, on parle de grimper des échelons. Pour un artiste, c'est délicat et ça n'a pas vraiment de sens on le voit puisque c'est au cas par cas. Est-ce qu'on n'a pas déjà du mal à considérer le métier d'artiste?

**JC** Mais moi en même temps je pense vraiment qu'artiste est un métier.

**LR** Il y en a qui ne le pense pas!

**JC** Je pense que c'est un vrai métier, mais ce n'est pas un métier qui est indexé sur la question économique. Un métier normalement tel qu'on le pense, il y a d'un côté le plaisir qu'on peut avoir à réaliser des choses, mais il y a aussi le retour financier de cela qui nous permet de vivre au quotidien. Même les artistes qui ne sont absolument pas dans une relation économique restent dans un vrai métier, au sens où il y a tout un tas de méthodologie, au minimum il y a une pratique d'atelier, il y a un investissement, une logique intellectuelle qui est mise en place de façon à fournir et à indexer le travail artistique, même si l'on ne vend jamais. J'ai du mal à concevoir un artiste qui n'expose pas par exemple. Pour moi dans ce cas là, ce n'est pas vraiment un artiste. Je pense qu'à partir du moment où l'on expose, on est dans une relation de métier. Après, peu importe si l'on n'en retire jamais d'argent, ou alors que l'argent couvre tout juste seulement les frais de production et donc que ça ne fait pas vivre la personne. Mais de toute façon, à partir du jour où on expose, on

est dans une relation aux autres, et alors ça veut dire qu'il faut faire tout ce qui va avec pour ça. C'est-à-dire que méthodologiquement, il y a tout un tas de trucs à installer, il faut donc être professionnel. On pourrait dire professionnel plutôt que métier. En tout cas je pense qu'être artiste c'est être aussi professionnel. Mais ça veut dire savoir gérer un minimum les choses avec un commissaire ou une institution, avoir une relation suffisamment relaxée à la communication et à la médiation que les autres peuvent faire de son travail, savoir laisser une place aux autres... C'est pour cela que j'ai du mal à imaginer un artiste qui ne produirait que de son côté et qui ne montrerait jamais son travail, pour moi il n'y aurait pas d'art puisqu'il n'y aurait pas de relation aux autres.

**LR** Un dernier terme : la légitimité?

**JC** Le terme de légitimité, je l'ai abordé tout à l'heure. Il y a celle du grand public, et puis ensuite il y a celle du public spécialisé.

**LR** Tu dis qu'on est concrètement artiste à partir du moment où l'on expose, mais est-ce que tu penses que c'est un dénominateur commun au public spécialisé et au grand public?

**JC** Non parce que les lieux pour le grand public ne sont pas forcément les mêmes lieux où iraient le public spécialisé. Il y a tout un tas de petits lieux d'expérimentation, de choses qui sont faites même sans que ça se sache, dans des vitrines par exemple. Il y a pas mal de gens qui louent une vitrine à un moment donné pour pouvoir montrer des choses. Les gens du milieu reçoivent des mails, et on sait qu'on peut aller voir cela si on a le temps. Il y a tout un travail interne au milieu de choses que le grand public ne voit pas. Même si à la limite ils peuvent passer devant la vitrine, ils n'auront pas forcément les informations pour savoir ce que c'est, qui, quoi, comment, pourquoi... Les choses ne sont pas suffisamment médiées pour que quelque chose se passe avec un public qui ne connaît pas ce qu'il y a à voir. Du coup ça crée plus souvent de l'interrogation qu'autre chose. Mais personne ne décrète quoique ce soit, même dans le milieu professionnel. Après c'est une espèce de chose étrange où il se crée des engouements, des envies, des envies qui sont partagées. De manière totalement indépendante on sera plusieurs à être intéressés par la même chose qu'on aura vu à tel endroit, il y en a un qui le fera, les autres le verront, puis on aura envie de continuer une part du projet... Certains arrivent à susciter cet engouement pendant longtemps, en sachant se renouveler. D'autres explosent et puis derrière il n'y a plus rien. Ça ça renvoie donc à la carrière. Le grand public sera intéressé

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

par des choses qui ne seront pas forcément les mêmes que celles qui intéresseront le public spécialisé. C'est comme dans la musique, c'est comme dans tout. Mais il n'y a pas de source autoritaire qui donnerait la musique.

**LR** As-tu déjà rencontré des alternatives à ce qui semble être en France le schéma traditionnel du DNSEP comme passeport, puis des institutions et du marché?

**JC** Il y a plein d'artistes qui n'ont pas fait les Beaux-Arts. Nicolas Floc'h (artiste français montré dans l'exposition *No(t) Music* au Fort du Bruissin en 2009, NDLR) ne les a jamais faits. Il a fait tardivement un master à Glasgow.

**LR** Justement pourquoi a-t-il fait finalement ce master, pour en quelque sorte se donner une légitimité?

**JC** Non, histoire de se confronter à d'autres personnes qu'à ses histoires personnelles qu'il développait tout seul quand il était à Nantes. Si on reprend l'exemple de Niel Beggs, qui a 55 ans maintenant, lui a fait des choses extrêmement alternatives mais en dehors de toutes questions artistiques en Angleterre. Puis il a été guide de haute montagne et n'avait qu'un intérêt, celui d'un jour monter à l'Everest ou faire l'Annapurna. Et à un moment donné, il s'est intéressé de plus en plus à l'art et a fini par devenir artiste. Il a fait de son travail juste une passion mais qui indexe tout son travail d'artiste, autour de l'élévation, du fait de grimper, d'expérimenter les espaces. Aujourd'hui on peut faire le tour d'une galerie au piolet...

**LR** Mais est-ce que pourtant aujourd'hui les institutions et le marché n'auraient pas tendance à légitimer justement plus les artistes qui auraient été formés dans une école d'art? Parce qu'on a quand même une quarantaine d'écoles d'art en France...

**JC** Ca va dépendre des régions. Par exemple, ici en Rhône-Alpes, il y a déjà depuis longtemps un relais extrêmement puissant émanant à la fois de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon mais aussi d'autres écoles comme Grenoble ou Dijon qui à un moment ont joué une grande part dans l'esthétique relationnelle, et qui ont porté des étudiants ou des choses comme Rendez-vous ou les Galeries Nomades. C'est quasiment présent nulle part ailleurs, de manière aussi importante. Quand ça l'est, ce sont toujours des histoires entre quelques enseignants qui réussissent, sur leur trajectoire personnelle, à faire venir des ex-étudiants qu'ils

ont vraiment appréciés, dont ils estiment le travail, et qui vont leur permettre leurs premières choses. Mais hormis de l'inter-relationnel comme cela, on ne connaît pas vraiment la même dynamique. Par contre c'est quelque chose qui est vraiment présent à l'étranger. En Allemagne par exemple, il y a beaucoup plus de manière d'obtenir un diplôme d'art, même en venant d'une école d'ingénieur. En Angleterre aussi, on peut avoir un parcours tout autre et finir par un diplôme artistique ou par une thèse rassemblant sciences et art. Mais en France, c'est l'école d'art ou n'importe quoi d'autre. En Rhône-Alpes c'est très très fort. En PACA notamment, avec entre autres la Villa Arson à Nice, qui ont des écoles qui essaient de placer leurs étudiants et ex-étudiants, et qui l'ont vraiment pris comme une mission.

**LR** Depuis quand tout cela s'est mis en place selon toi? C'est récent?

**JC** En ce qui concerne Rhône-Alpes j'ai l'impression que ça fait depuis le début des années 90. On a eu la même chose avec le post-diplôme de Nantes, mais qui s'est transformé en une source qui s'est tarie. A un moment il y a vraiment eu une logique, dans les années 90, de porter les étudiants et d'essayer de les valoriser au maximum sur la scène française, en correspondance notamment avec des galeries nantaises, avec O2, avec tout un tas d'acteurs différents. Mais ça, c'est quasiment fini, en tout cas à Nantes. Maintenant il n'y a plus tellement de scène nantaise au sens aussi fort qu'il y a pu y avoir avec le FRAC et Jean-François Taddei qui supportait beaucoup les choses. Sans doute Rhône-Alpes le tient depuis déjà assez longtemps, et semble encore être dynamique sur cette question là. Après est-ce qu'ils sont bons? Je ne sais pas, mais en tout cas ils ont une vraie dynamique institutionnelle.

**LR** Et tu parlais de l'Allemagne et de l'Angleterre, où ça paraît plus facile de passer d'une formation universitaire à l'autre...

**JC** Oui mais dans ces pays là, il n'existe que des formations universitaires. Nous on est une exception avec l'école d'art.

**LR** Alors qu'est-ce qu'il faudrait en penser justement? Car finalement en France on pourrait regretter qu'il n'y ait pas plus d'interactions entre les Beaux-Arts et les formations universitaires, et que du coup, l'école d'art se retrouve un peu comme un OVNI dans le paysage français.

**JC** A la fois je trouve très bien qu'elle soit un OVNI, parce que c'est le but de l'art, ou c'est au moins un de ses statuts minimum d'être un

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

espèce d'OVNI, d'être à un endroit où on ne l'attend pas. Et en même temps le processus de rapprochement avec l'université fait qu'on peut beaucoup plus converser et passer de l'un à l'autre. Il y a même de plus en plus d'enseignants universitaires qui enseignent aux Beaux-Arts et du coup, d'étudiants qui passent de l'un à l'autre dans les deux sens. Moi je trouve cela plutôt très bien parce que ça construit les gens.

**LR** Parce que tu trouves que ça se fait beaucoup actuellement le passage de l'un à l'autre?

**JC** Ca se fait plus qu'avant.

**LR** Mais c'est encore difficile.

**JC** Oui c'est encore difficile mais par exemple, les écoles d'art reçoivent encore très bien et sont même plutôt accueillantes sur les diplômes universitaires. L'université est par contre moins accueillante sur les diplômes des Beaux-Arts. Moi je l'ai vu aussi quand je suis passé des Beaux-Arts à l'université, où j'ai eu le droit de recommencer à zéro. Mais maintenant avec les crédits ça change.

**LR** Je ne sais pas, moi j'ai fait quatre années validées aux Beaux-Arts mais je ne suis rentrée qu'en troisième année dans ma formation.

**JC** Oui mais donc tu as pu avoir au moins l'équivalence M-1. C'est-à-dire que tu arrives dans l'année précédente, tu as l'équivalent d'un bac+3 mais tu rentres quand même dans la formation.

**LR** Enfin tu perds deux années.

**JC** Oui mais avant tu perdais tout! Tu pouvais avoir fait cinq ans aux Beaux-Arts et rentrer en histoire de l'art en première année. A la rigueur ils te faisaient sauter l'option sport et l'option anglais, si tu avais été assez bon en anglais et que tu pouvais le prouver. Ce qui ne sert à peu près à rien de passer une commission d'équivalence pour avoir ça.

**LR** Mais ça c'est en train de changer?

**JC** Non mais ça ça a changé, ca-y-est c'est fini.

**LR** Ah bon c'est fini??

**JC** C'est fini dans le sens où maintenant, le minimum c'est M-1, sur des logiques de formation qui sont proches tout de même. Si bien sûr tu veux passer sur une formation qui n'a strictement rien à voir, il y a un certain nombre de pré-requis. Mais après on pourra, quand on aura to-

talement fini le processus de Bologne. En théorie on passera d'année à année égale, sans différence.

**LR** Est-ce que ça va demander des réajustements au niveau des enseignements dispensés par l'école d'art?

**JC** En théorie pour toutes les écoles un peu dynamiques c'est déjà quasiment fait.

**LR** Et quel type d'enseignements ont été apportés ou modifiés?

**JC** Tous parce que ça veut dire que ça oblige les professeurs à annoncer ce qu'ils vont faire, et ça c'est une question d'habitude. Ils avaient l'habitude de pas le faire et d'aimer avoir la liberté de pouvoir changer au fur et à mesure, s'il en sentaient la nécessité. Maintenant on annonce, ce qui n'empêche pas de changer aussi au fur et à mesure selon le groupe de personnes et les années, on peut recadrer, il y a des projets qui arrivent en cours de route... Mais c'est une question d'annonce, de clarté. Ça oblige du coup souvent à faire plus de préparation au niveau bibliographique, au niveau des textes qu'on peut transmettre, ça demande plus de rigueur. Je trouve que dans les écoles d'art, ça a forcé beaucoup d'enseignants à être plus professionnel dans leur rapport pédagogique. Alors il y en a toujours qui ne s'y mettent pas mais avant, tout se passait sans que l'on sache ce qu'il en serait le lendemain. Mais si en fait tout le monde le savait.

**LR** Et toi à quel âge es-tu rentré en école d'art?

**JC** A 18 ans.

**LR** Donc directement après le bac.

**JC** Voilà, après un bac scientifique.

**LR** Aujourd'hui effectivement on remarque que la majorité des étudiants rentrent aux Beaux-Arts relativement directement après le bac. Est-ce que c'était déjà le cas à ton époque?

**JC** Oui, j'étais dans les débuts de la génération de cela.

**LR** Et c'était en quelle année du coup?

**JC** En 1993. Ça faisait peut-être trois ou quatre ans que c'était comme ça. L'école faisait rentrer quelques personnes qui n'avaient pas le bac mais qui avaient relativement le même âge. On rentrait donc entre 17 ans pour les plus jeunes à 22 ou 23 ans, les plus âgés à 25. Alors que

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

dix ans plus tôt, des gens de 40 ans rentraient. Ca n'empêche pas que ça existe toujours à Annecy, et à Cambrai-Dunkerque on a fait rentrer des gens qui étaient nettement plus âgés et qui avaient fait d'autres choses. A Dunkerque on a eu par exemple une femme de bientôt 50 ans. Mais c'est à titre vraiment exceptionnel. Car maintenant c'est vraiment une formation continue. On suit un parcours.

**LR** C'est étonnant parce qu'il y a encore quelques années, la limite d'âge pour présenter le concours dans la majorité des écoles d'art était d'en moyenne 25 ans.

**JC** En fait avant il y avait énormément de personnes dans les écoles. Il y a eu une réforme à la fin des années 80, mais là-dessus je ne suis pas du tout bon, ce sont des espèces de souvenirs d'étudiants et je n'ai pas vraiment de connaissances sur ces politiques culturelles là. Quand je suis rentré aux Beaux-Arts, beaucoup d'étudiants étaient là depuis assez longtemps, ils avaient passé dix ou douze ans à l'école, ils avaient bien la quarantaine et ils n'ont jamais passé leur diplôme de cinquième année, ils s'inscrivaient à nouveau chaque année... et d'autres qui étaient rentrés tard aussi.

**LR** J'ai quand même l'impression que c'est plus souple aujourd'hui, cette limite d'âge a été abolie, tu dis toi-même qu'on accepte des parcours divers et variés, et pour autant on en voit de moins en moins, de ces gens-là qui ont au-delà de 25 ans et qui viennent d'horizons vraiment différents... Comment cela s'explique selon toi? Tu parlais de formation continue, est-ce que finalement l'image de la formation, au-delà du contenu, a changé elle aussi?

**JC** Mais il y a un souci aussi d'efficacité, c'est-à-dire qu'aujourd'hui, il y a beaucoup de gens et les études coûtent cher. Avant, l'école d'art était plutôt un passe-temps, les gens qui y étaient vivaient de petites choses à droite à gauche. Et l'école n'avait quasiment jamais d'étudiants qui entraient un jour dans le jeu de l'art, parce que quelque part, ce n'était pas vraiment le but du jeu. Aujourd'hui le but du jeu c'est quand même de former des professionnels. Ou bien des gens qui se mettent dans la trajectoire d'être professionnel. Et qui tentent l'école d'art pour certains juste un temps, qui l'expérimenteront cinq ans et qui après laisseront tomber, parfois parce qu'ils prendront une voie un peu parallèle. Avant on formait les gens pour le plaisir qu'ils avaient à faire une chose. J'ai l'impression que ce qui a vraiment changé, c'est l'idée d'une formation fortement professionnalisante, ça veut dire valoriser les jeunes artistes et



les ex-étudiants, avoir plus de rigueur sur ce qu'on leur demande, avoir un niveau d'anglais minimum, savoir écrire. Avant, un étudiant qui peignait mais qui ne savait pas écrire, et parfois qui ne savait vraiment pas écrire dans le sens de illettrisme, eh bien les enseignants s'en foutaient. Maintenant c'est inadmissible. Ce n'est pas pour cela qu'on va les virer, mais on se sent obligés de trouver les moyens pour qu'ils ne soient plus illettrés. Soit soi-même, c'est-à-dire en lui donnant des cours, soit lui trouver des cours, des soutiens, quitte à l'obliger. C'est faire en sorte que la personne puisse rentrer avec n'importe quel niveau, voire des niveaux extrêmement faibles sur certaines parties, mais qu'elle ressorte surtout avec un bon niveau partout.

**LR** Hervé Trioreau me parlait du syndrome de la dépression post-DNSEP, j'ai la sensation que maintenant, dans les écoles d'art, il y a une ambiance plutôt morose qui s'est installée. Est-ce que toi c'est quelque chose que tu as connu?

**JC** Moi c'est quelque chose que je n'ai pas connu parce que j'ai toujours travaillé à fond.

**LR** Mais je crois que même des étudiants qui travaillent à fond peuvent ressentir cela. Aujourd'hui tu le dis toi-même, on est dans une logique de professionnalisation, de formation continue. Quand on fait cinq années d'études, on devrait pouvoir acquérir des compétences et des connaissances qui, basiquement, nous permettraient d'une manière ou d'une autre de gagner sa vie. Tu disais qu'à l'époque, on rentrait peut-être aussi plus par plaisir. Est-ce que finalement ce plaisir ne serait pas en train de disparaître au profit d'un trop vouloir professionnaliser, où le discours prime sur la création?

**JC** Mais le plaisir personnel, s'il n'est pas partagé, il n'existe pas encore une fois.

**LR** Alors est-ce que tous ces outils là vont vraiment faire que ce plaisir va pouvoir être plus partagé?

**JC** Oui il va être partagé, parce qu'une personne qui ne sait absolument pas parler, qui ne sait même pas écrire un mail correctement, tout ça va faire qu'il va être incompris basiquement. C'est tout simplement comment avoir un premier contact, comment savoir dire au moins trois mots correctement de façon à ne pas se faire jeter auprès de quelqu'un qui n'a que dix secondes. Parfois on croise une personne qui pourrait être importante pour faire avancer la carrière ou même un projet, eh bien

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

ne serait-ce que pouvoir dire ces trois mots va faire que la personne se dira : « Oui, ça a l'air compliqué c'est quoi? Eh bien téléphonez-moi qu'on en reparle... ». C'est un truc très simple, mais il y a plein de gens qui n'en sont même pas à cela, alors qu'ils ont un très bon travail. Je pense qu'il faut avoir cette exigence là. Ça ne veut pas forcément dire qu'il faut que tout le monde ait un niveau littéraire extrêmement bon, ni que tous les étudiants soient forts conceptuellement en histoire de l'art et en philosophie ou qu'ils puissent écrire des textes de furieux. Ce n'est pas le but.

**LR** Je suis bien d'accord, ces outils, dans le contexte actuel d'art, sont essentiels. Mais au-delà des outils, est ce que l'envie de partager avec les autres est toujours là?

**JC** Avant, les écoles proposaient un certain nombre d'années avec un certain nombre de cours. Mais jusque dans les années 80, elles ne délivraient pas de diplôme reconnu, parce qu'aucun enseignement n'était au minimum normé. Maintenant on est dans une logique de normalisation, même si beaucoup de gens sont contre à l'intérieur de l'école, mais je pense que cette logique est bonne pour tout le monde. Et on le voit, toutes les écoles qui sont les plus dynamiques dans les processus d'EPCC, dans la mise au point des crédits, finalement tout ce processus de Bologne, sont celles qui sont aussi les plus productives en termes de bons artistes. Donc moi j'ai l'impression que c'est plutôt bon pour tout le monde parce que ça crée des situations claires, même si ça ne veut pas dire que c'est un métier facile. Tu parlais du syndrome de dépression post-diplôme, certes il y en a quelque uns qui ont ce syndrome là, parce que voilà, on est sorti de l'école, les choses sont moins évidentes, mais beaucoup de gens sont aussi déjà dans une position d'artiste, et n'ont pas du tout vécu cet état là.

**LR** Alors c'est quoi, déjà, être dans une position d'artiste?

**JC** Ça veut dire que tu n'es pas encore sorti de l'école que tu es déjà en train d'exposer.

**LR** Oui mais ça ce n'est pas pour autant donné à tout le monde, parce que ça ne tient pas non plus qu'à toi. Tu n'as pas forcément la même crédibilité, en France j'entends, pour aller exposer alors que tu es encore à l'école. On va te dire : « Finis déjà tes études et on en reparle après ».

**JC** Ça dépend.

**LR** Majoritairement quand même. Si on prend le cas d'Hervé, il ne faut pas oublier qu'il était en binôme avec Vincent Protat...

**JC** Hervé c'était encore plus compliqué!

**LR** Tu trouves?

**JC** Ah bah ça c'est parce que tu n'as pas connu le binôme!

**LR** Peut-être mais j'entends par là que la forme du collectif en soi est tout de même plus évidente pour pouvoir exposer qu'en étant tout seul.

**JC** Non, parce que réussir à tenir un travail cohérent à plusieurs c'est infernal. Et tous les binômes, tous les collectifs, s'ils arrivent à faire plus de trois, quatre ou cinq expositions, c'est déjà formidable. Il y a 1.0.3, qui vient d'Annecy, et qui continue, mais ils sont dans une situation plutôt particulière, étant difficile de séparer deux jumeaux et la copine d'un des jumeaux... Mais ils continuent à travailler en collectif et pourtant, ils ont commencé de manière assez forte à réussir à avoir un travail individualisé en plus du collectif. Dans le cas d'Hervé, c'est compliqué d'avoir un travail d'installations assez massives à plusieurs. Ils étaient deux mais ils additionnaient souvent tout un tas de personnes encore en plus au projet. Donc il y avait souvent quatre, cinq, six personnes en plus de Protat et Trioreau, au tout début en tout cas. Mais par exemple, ce n'est pas du tout le cas des étudiants que j'avais à Cambrai et Dunkerque, pour qui, pour la plupart à part peut-être quelques exceptions qui émergeront après, je ne vois pas qui, même sur les cinq années, réussira à exposer rapidement. A l'inverse, si je prends les étudiants qu'on avait à Annecy, je pense pouvoir assez rapidement dresser une liste d'une vingtaine de personnes qui, déjà, exposent de manière assez importante.

**LR** Tout en étant à l'école?

**JC** Qui étaient à l'école oui, mais aussi parce qu'on organisait des choses et qu'on les faisait avec eux. Eux essayaient de construire des logiques d'expositions tout en nous incluant dans le processus, c'est-à-dire qu'on était vraiment dans un travail collectif où il y avait des enseignants, avec un peu plus d'expérience, et des étudiants qui étaient sans expérience mais qui avaient une motivation énorme. Ça c'était la méthode d'enseignement là-bas, qui persiste, et d'ailleurs on le voit, les étudiants ont quasiment toujours eu et très tôt une position dans l'école de jeunes artistes. Et ça veut dire qu'ils ont au plus vite possible essayé de participer à tout ce qui bougeait dans le coin. Et à tout ce qui bougeait aussi à l'extérieur. C'est-à-dire qu'un étudiant partait à Bruxelles, et que

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

d'un seul coup, la moitié des autres étudiants essayaient d'exposer avec lui, même si c'était dans un squat, même si c'était trois fois rien dans un lieu qui n'était quasiment pas vu, mais finalement d'essayer de participer à tout ce qui bougeait.

**LR** On en revient à ce que tu disais, qu'un artiste devient réellement artiste lorsqu'il commence à exposer. Alors au final, diplôme ou pas diplôme, école ou pas école, peu importe?

**JC** Nicolas Floc'h, quand il a débuté avec les écritures productives, en vendant des choux et du sel sur les marchés comme des produits artistiques, et en faisant signer les gens, dans une démarche où ils lui renvoyaient de l'archive, des photos de leur repas avec ces aliments, etc., eh bien il était déjà dans ce processus là. Il n'avait rien, il allait voir pas mal de choses mais il côtoyait finalement très peu le milieu de l'art contemporain nantais. Mais il les a connus lorsqu'il est allé au post-diplôme de Glasgow. Il y avait quelques nantais qui étaient dans la même promotion que lui. Et d'un seul coup, il a été intégré à la scène nantaise, immédiatement. Parce qu'il était rentré dans cette sociologie là alors qu'avant il n'y était pas, et ne faisait pas non plus d'effort pour y être réellement. Mais son travail était déjà là.

**LR** Ca dit quand même que bien que le travail soit déjà là, il faut passer à un moment donné par un réseau de l'enseignement.

**JC** Oui mais il avait déjà exposé. Là c'est juste qu'à un moment, il faut que rentrer dans la sociologie de l'art contemporain. C'est plutôt ça, ce n'est pas la sociologie de l'enseignement, car automatiquement la sociologie de l'enseignement est déjà une part de l'art contemporain, puisque ce sont des enseignants qui sont en théorie des acteurs de cet art contemporain. Une école essaie au maximum d'être acteur de l'art contemporain, de sa diffusion, de sa promotion, de son enseignement, elle organise elle-même des expositions, elle édite des catalogues... A un moment, on peut y rentrer par la musique parce qu'on a tel groupe de rock qui joue avec tel autre groupe et ce groupe est fait d'artistes plasticiens, et donc du coup, comme ils s'apprécient, ils s'entraident et au fur et à mesure, ça donne des choses que l'on a intégré à la sociologie. Moi je dirais peu importe. On voit sans arrêt des gens qui viennent d'horizons complètement différents et qui ont été intégrés à l'art contemporain parce que ce n'est finalement qu'un jeu de connivences au sens très basique du terme, c'est-à-dire des gens qui s'apprécient, qui apprécient le travail des autres et qui vont faire qu'à un certain moment ils vont exposer le

travail des autres. Ca marche finalement essentiellement sur les envies.

**LR** On en vient du coup à la question du réseau. C'est un terme qui m'a plus posé question que réellement souci, mais je me suis demandée si un réseau, malgré que tu rencontres des gens et que tout s'en suit, ne peut pas aussi être appréhendé comme un obstacle à la visibilité? J'entends par là, comment un artiste obtient-il une première exposition s'il n'a pas de réseau? Et comment obtient-on ce réseau? Pour moi, c'est en un sens un peu comparable à quelqu'un qui par exemple ira se présenter pour un poste et a qui l'on dira qu'il n'a pas d'expérience et de revenir quand il en aura. Comment se fait-on cette première expérience, comment intègre-t-on un réseau?

**JC** Comment tu te fais des amis? Est-ce que tu peux me définir comment tu as des amis? Comment tu t'es débrouillé pour avoir des amis? Il y a des questions que j'aime bien ne pas me poser, mais je pense que ce n'est pas vraiment définissable, ou alors peut-être qu'un sociologue pourra nous le définir mais ce serait tellement conceptuel que finalement ce serait bien loin de la réalité. Même un pragmatique. Comment on se fait des réseaux, eh bien on côtoie le monde, on va à des vernissages, on voit des gens, les gens te voient vingt fois et au bout d'un moment, il y a toujours quelqu'un qui va te dire : « Au fait tu es qui? ». Tu vas tous les soirs dans le même bar, il y a quelqu'un, au bout d'un moment, qui va t'adresser la parole. Enfin c'est la vie quoi.

**LR** Donc pour toi un réseau peut se bâtir sans systématiquement passer par une école d'art ou un post-diplôme? Par exemple, penses-tu que si Nicolas n'était pas rentré dans ce post-diplôme à Glasgow, il aurait pu intégrer un réseau par un autre biais? Est-ce que tu ne crois pas que le master a d'une certaine façon déclenché les choses?

**JC** Le master a surtout déclenché le fait qu'il a été reconnu de la scène nantaise, alors qu'il était déjà un acteur de la scène nantaise, ailleurs. Et venant de là, déployant tout son travail là-bas, il a eu une reconnaissance mais parce que le master a reconnu aussi tout ce qu'il faisait à côté quand ils l'ont recruté. Et il n'était peut-être pas connu sur la scène nantaise, mais il avait déjà fait pas mal de choses à Paris. Et à Paris on ne disait pas que c'était un artiste de la scène nantaise.

**LR** Le master d'un coup a fait qu'il a obtenu une reconnaissance de la scène nantaise.

**JC** Mais en même temps c'est assez paradoxal. Il est devenu un élé-

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

ment de la scène nantaise, la scène nantaise en parle, mais il n'a quasiment rien fait à Nantes. Il a fait tout un tas d'actions de son côté, mais il n'a quasiment rien fait avec la scène nantaise. Il a été intégré après, lorsqu'il y a eu des rétrospectives de cette scène là, où on a demandé à Nicolas des pièces parce qu'il faisait partie de la scène nantaise. Mais en fait c'était des années plus tard alors qu'il n'avait jamais été inclus à cette scène. C'est de la reconstitution historique comme on en pratique sans arrêt, c'est-à-dire qu'on construit une histoire qui est en fait assez fictive.

**LR** Alors finalement, pour la plupart de ces institutions là, que ce soient des scènes ou précisément des institutions, la reconnaissance est quand même un passeport?

**JC** Mais ce ne sont pas les institutions qui ont créé la scène nantaise, ce sont essentiellement un journal, une galerie associative...

**LR** Oui mais ce que je veux dire, c'est que s'il n'avait pas fait ce master, la scène nantaise l'aurait peut-être connu mais pas forcément reconnu. Il avait certes un travail déjà conséquent, mais pour finir il lui manquait le passage par l'école...

**JC** Non, ça aurait été plus long, il aurait mis plus longtemps à être reconnu à Nantes, mais il aurait été reconnu ailleurs.

**LR** C'est quand même étonnant que d'un coup, on le reconnaisse parce qu'il a fait ce master alors qu'il était déjà actif.

**JC** Mais parce que quand il a fait ce master, il y a eu à un moment une grosse exposition où ce master s'ouvrait à l'international, alors qu'il n'y avait jusque là aucune connexion avec la France. Et en fait, lui connaissant les gens, ou peut-être pas les gens mais du moins un certain nombre de travaux d'artistes nantais qu'il aimait, il a profité de cette exposition là pour en inviter une grosse partie. Au même moment, Robert Fleck venait d'arriver à l'École Régionale des Beaux-Arts de Nantes, et ouvrait lui aussi vers l'international en cherchant des connexions. Et les choses se sont d'un seul coup cristallisées. C'est comme par exemple sur l'exposition *No(t) Music* (exposition qui s'est tenue au Centre d'Art du Fort du Bruissin, du 14 septembre 2009 au 03 janvier 2010, autour du thème de la musique, NDLR), la moitié des artistes avaient déjà travaillé ensemble, et l'autre moitié ne se connaissaient pas du tout. Ce sont des artistes que je suis allé prendre, qui normalement étaient des exemples improbables sur la question de *No(t) Music* parce qu'ils ont une pratique

qui de temps en temps peut avoir à voir avec cela mais qui n'est pas la pratique générique de leur travail. Et pourtant maintenant il y a comme un groupe constitué issu de cette exposition là. Une exposition peut donc faire la même chose. C'est ce qui s'est passé avec ce master à Glasgow, parce que ça finissait par une exposition collective, avec des invitations internationales, et que Nicolas voulait provoquer les choses. La question du réseau, je pense qu'on ne peut pas vraiment la calculer. Il y a des gens qui ont une certaine finesse de la gestion de tout ça, avec tout ce que ça implique de calculs et de stratégies, mais je crois que pour un jeune artiste dont le travail est en train de se développer, c'est l'occasion et le contexte qui vont l'aider dans cette poursuite. On ne peut pas le discerner d'une sociologie de l'art, c'est-à-dire de qui?, quoi?, comment?, de rencontres, de gens, d'affections entre untel et untel... Même pour un commissaire ça peut être dangereux, à long terme, d'être toujours dans des réseaux serrés, car je pense que le travail ne se fait pas uniquement là-dessus. Mais en même temps, moi par exemple je ne peux pas exposer quelqu'un avec qui je sens que je ne peux pas travailler complètement, c'est-à-dire monter un nouveau projet avec la personne, être vraiment en connivence. Parce que si c'est juste montrer des pièces existantes, ça ne m'intéresse pas. S'il n'y a pas quelque chose qui se crée, même si j'aime le travail, eh bien ce n'est pas moi qui ferait ce boulot là, ce sera quelqu'un d'autre. Parce que sinon, ça veut dire que l'on est juste des accrocheurs. Peut-être que c'est une logique de musée mais ce n'est pas une logique de centre d'art pour moi. On est en train de créer le temps présent, on n'est pas en train de sanctionner quelque chose qui s'est passé avant. On est en train de créer du nouveau, avec tout ce que ça veut dire en termes d'erreurs ou de déceptions. Je pense que les artistes d'art contemporain, jusqu'à au moins 40 ans et voire des fois toute leur vie, sont dans cette logique. Donc c'est trouver des gens avec qui on a envie de travailler, et on forme des pools avec chacun son domaine d'activité et on essaie de porter son projet à fond. Moi je le prends au sens le plus basique. Après le reste, c'est de la gestion de carrière, c'est de la gestion de travail dans le temps, c'est de la rétrospective. Même si j'adore le rapport rétrospectif, si ce n'est pas pour le réinventer, ça ne m'amuse pas.

**LR** Tu parlais de sociologie de l'art tout à l'heure, moi je vais te parler de statistiques sociologiques, et plus précisément d'une étude qui a été menée dans les vingt dernières années, et dont le constat fait état que la carrière artistique est longue et tardive, et que l'artiste commence réel-

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

lement à être reconnu dans sa trentaine voire sa quarantaine d'années.

**JC** C'est de moins en moins le cas depuis ces dix dernières années.

**LR** Mais ce sont quand même des trentenaires. On parlait tout à l'heure du fait que les étudiants rentrent de plus en plus tôt dans une école d'art et donc en sortent diplômés dans leur vingtaine. Alors si l'on commence réellement à jouir d'une visibilité dix ou vingt après, que se passe-t-il entre temps?

**JC** Là tu parles de visibilité, parce qu'on peut très bien exposer non-stop depuis l'âge de 24 ans, voire même avant si l'on commence pendant les Beaux-Arts, et avoir une visibilité, même si elle est très petite parce qu'elle reste dans des milieux très serrés ou dans des milieux qui n'ont pas encore les moyens d'être visible par le grand public. Mais en théorie tu as commencé dès le départ.

**LR** Je crois qu'ils entendent par là quand par exemple tu as commencé à exposer au national voire à l'international, ou encore quand tu as eu des articles dans la presse spécialisée.

**JC** Oui mais justement, je crois qu'ils font débiter des carrières au moment où vraiment ça marche. Mais les choses se font petit à petit. Dominique Blais (artiste français montré dans l'exposition *No(t) Music* au Fort du Bruissin en 2009, NDLR) par exemple a 35 ans, mais il expose depuis ses 26 ans, et encore entre temps il a monté avec d'autres la Glassbox où il a passé cinq ans à surtout exposer les autres. Il aurait passé ce temps là à ne travailler que pour lui, alors qu'il émergerait plutôt bien, il en serait encore à un niveau de reconnaissance supérieur. Sylvain Rousseau, un de ses copains, c'est pareil, sa première grosse exposition ça devait être à 26 ans. Laurent Grasso c'est encore la même chose. Il y a quand même une génération de gens, qui ont entre 28 et 35 ans actuellement, qui ont vécu les années 2000 avec une démultiplication des offres et des possibilités assez importante.

**LR** Alors tu as l'impression quand même que cette moyenne d'âge là baisse?

**JC** Des artistes qui vivent de leur art sans faire autre chose à côté et qui ont moins de 35 ans, aujourd'hui il n'y en a jamais eu autant je dirais. Alors peut-être que ce n'est pas si important au prorata des je ne sais combien d'artistes qui sont déclarés, quelque chose comme 35 000 je crois. Enfin il y a plein de gens qui sont déclarés artistes et qui ne font pas le travail, mais parce que c'est juste une manière de n'avoir que 15%



de charges, donc ça il faut s'en méfier. Et puis il y a tous les peintres du dimanche qui sont aussi déclarés artistes. Mais si on fait le tour des galeries et des lieux d'art même très alternatifs, ce n'est pas si énorme que ça, le nombre d'artistes.

**LR** Si on regarde par exemple l'âge des artistes qui étaient exposés à la Biennale de Lyon l'an dernier, la moyenne était de 35 ans, et on peut dire qu'ils répondaient à ces critères de réussite dans la carrière, dans le sens où ils exposaient donc à l'international et avaient des articles dans la presse spécialisée. Moi j'aimerais essayer de comprendre ce qui se passe entre la sortie de l'école et le moment où tu vas par exemple te retrouver dans une biennale. Comment tu te fais voir? Que se passe-t-il pour toi? Quel est ton statut, pas seulement d'un point de vue juridique mais aussi d'un point de vue empirique?

**JC** Si on prend l'exemple de Lyon, si tu es jeune artiste, il y a tout un tas de lieux où tu peux faire des expositions, tu peux aussi ouvrir un atelier et montrer des choses, tu peux exposer à la BF15, à la Salle de Bains. Après la Salle de Bains est maintenant beaucoup plus sur une logique de l'international, mais je pense à des gens comme Delphine Reist ou Laurent Faulon qui ont montré leurs premiers travaux là-bas. Ils les ont montrés également aux Subsistances, bien avant que l'Ecole Nationale des Beaux-Arts y soit, en squattant un peu le lieu, en demandant l'autorisation d'utiliser telle ou telle salle. Il y a tout un tas d'occasions pour montrer son travail. On les crée aussi, en montant une association, en se débrouillant pour avoir un petit lieu, ne serait-ce que d'une façon événementielle, et en exposant à trois ou quatre personnes. Après c'est clair que la vraie différence, c'est à partir du moment où tu vis de ton travail, c'est-à-dire que tu as fait tellement de petites choses à droite à gauche qu'au bout d'un moment, tu commences à avoir une visibilité et à être sollicité. Et au fur et à mesure, tu as tellement étendu ton cercle d'amis sur Facebook ou tu as tellement étendu tes relations dans les bars qu'on te demande! Il y en a un qui va dire : « Ah ça ce serait bien pour telle exposition », et si l'exposition marche, eh bien ça peut s'envoler très vite. Tout comme on peut faire des expositions qui ne marchent pas dans des lieux fabuleux. Ça ne servira pas à grand chose. Ce n'est pas moi qui va être précis là-dessus parce que je pense que c'est vraiment du cas par cas.

**LR** Je comprends bien, mais je me demande simplement ce que tu entends par jeune artiste. A partir de quand estimes-tu qu'on est jeune

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

artiste et quand estimes-tu que ça s'arrête?

**JC** J'avais une relation avec un jeune artiste qui n'était encore qu'en troisième année, il était encore étudiant mais tout en étant dans certaines normalisations d'étudiant à enseignant, on avait une vraie relation de travail ensemble, on évoluait ensemble. Les étudiants me faisaient découvrir plein de choses que je ne connaissais pas, et moi je leur faisais découvrir plein de trucs qu'ils ne connaissaient pas, tout ça en prenant vraiment chaque personne au sens adulte complet du terme.

**LR** Alors quand est-ce que tu n'es plus jeune artiste mais que tu deviens artiste?

**JC** Ca c'est compliqué parce que c'est une question de marché et une façon de dire.

**LR** Alors qui a créé déjà ce terme de jeune artiste, est-ce que c'est justement le marché?

**JC** Non c'est le langage. A un moment, Veit Stratmann par exemple je ne dirais pas que c'est un jeune artiste.

**LR** En termes d'âge alors ou en termes de travail?

**JC** Hervé peut être qualifié de jeune artiste et en même temps, pour moi, ce n'est plus un jeune artiste depuis longtemps, parce qu'il a déjà fait suffisamment de pièces. C'est comme se demander : c'est quoi une petite pièce? C'est quoi une grosse pièce? A un moment c'est dans la manière de décrire la chose. Une exposition dont on dira qu'elle est essentiellement composée de jeunes artistes, les gens se diront que ce n'est pas une exposition avec des gens confirmés et des pièces qui existent déjà, mais une exposition qui aura plutôt à voir avec la création, avec des gens qui essaient des choses. De ce côté là, pendant encore longtemps on pouvait qualifier Daniel Buren de jeune artiste. C'est une familiarité de langage qui permet finalement juste à un moment de décrire qu'on est dans la création, qu'on est dans des choses nouvelles et des choses qui s'essaient, plus que dans des choses qu'on connaît déjà, parce que même si ça se renouvelle et si ça reste encore très intelligent et très intéressant, mine de rien, on en connaît déjà l'histoire. Donc voilà c'est peut-être plus une façon très familière de désigner tout ça.

**LR** Est-ce que ça peut devenir une étiquette aussi, voire un label pour certains?

**JC** On entend souvent ça mais non. Par exemple, une étiquette qui a

souvent été utilisée ces dernières années, c'est celle d'artiste émergent, ce qui n'est pas du tout pareil que jeune artiste. Un jeune artiste, ça veut dire une personne qui est encore dans tout ce dynamisme de montrer une œuvre et de réussir à la rendre cohérente, et ça veut dire que ça va passer par plein d'étapes, par des ratés. Les choses ne sont pas sûres. Si on fait appel à Daniel Buren, il y a quand même une certaine sûreté de ce qu'on va avoir, même s'il peut toujours nous surprendre, mais nous surprendre déjà avec un cursus très élevé. Un jeune artiste, c'est un artiste qui peut nous sortir un nouveau truc qui sera complètement à côté de la plaque ou totalement génial, eh bien on y va, on se jette à l'eau, on saute tous ensemble. Artiste émergent, chose qui a été très utilisé et qui continue à l'être par les institutions, c'est vraiment soutenir la très jeune création, c'est-à-dire les gens qui sortent tout juste des écoles, ceux qui ont une pratique diverse et variée, qui ont beaucoup d'envie mais encore une grosse difficulté à formuler le travail car finalement tout est à faire. Il y a un état d'esprit qui est là, il y a déjà des pièces qui peuvent donner une trajectoire, mais à tout moment, tout cela peut partir complètement ailleurs.

**LR** Pourtant quand est en quatrième et cinquième années, on nous demande déjà d'avoir un projet artistique un peu plus abouti et précis.

**JC** Dans les quinze premières années quasiment, entre 25 et 40 ans, il y a encore beaucoup de gens qui prennent des trajectoires extrêmement différentes de ce qu'ils faisaient auparavant. Parce qu'ils rencontrent une personne, une situation, ils se nourrissent de tout ce qu'ils vont trouver ailleurs, ils ne vont pas être enfermés dans la logique pédagogique qui leur a fait découvrir un certain nombre de choses et qui a aussi peut-être joué sur des choses qu'ils avaient assez naturellement et qu'ils ont renforcées, et qui a permis de créer des cadres, une construction mais qui n'est pas forcément en adéquation avec tout le spectre des choses possibles. Ce n'est pas possible qu'une pédagogie puisse proposer efficacement et de manière construite l'ensemble du spectre de tout ce qui est possible à tous les étudiants, parce que de toute façon on ne connaît pas tout et que pédagogiquement, il faudrait un nombre d'enseignants venant de situations tellement différentes, que personne ne peut faire ça. Et même un étudiant qui parcourrait pas mal d'écoles pendant son cursus aurait peut-être un spectre plus large mais ce n'est pas pour ça que ça s'en ressortira sur son travail. Il faut du temps pour le parcourir. Si je reviens à qu'est-ce qu'être jeune artiste, je dirais qu'on commence à être un jeune artiste à partir du moment où on commence à avoir un travail

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

qui se déploie. Ca peut être déjà en troisième année des Beaux-Arts, et quand je dis troisième année, je me rappelle même d'étudiants à Hervé à Bourges en première année qui avaient 18 ans et qui faisaient déjà des choses très étonnantes! Dès que les choses commencent à prendre de l'épaisseur, à être cohérentes, jusqu'à ce que les choses s'installent peu à peu. C'est compliqué, Eric Duyckaerts par exemple est régulièrement dans des expositions de jeunes artistes alors qu'il va bientôt être à la retraite.

**LR** Il y a une retraite pour les artistes?!

**JC** Bientôt à la retraite parce qu'il a été enseignant aux Beaux-Arts de Bourges et que maintenant il enseigne à la Villa Arson à Nice. C'est assez rigolo mais c'est parce qu'il a un état d'esprit qui correspond très bien et un travail qui se renouvelle suffisamment fortement pour finalement être toujours inclus dans une jeune création, un peu comme le vieux de l'histoire mais finalement souvent avec.

**LR** Dernière question, toi qui a eu des expériences à l'étranger et qui a côtoyé notamment des artistes qui étaient allés travailler à l'étranger, quel regard portes-tu sur le système français vis-à-vis de l'art aujourd'hui? Est-ce par rapport à d'autres pays nous sommes en retard ou peut-être en avance sur certains points? Est-ce qu'il semble y avoir des blocages?

**JC** J'apprécie plutôt de manière générale le système français. Je pense qu'on est vraiment tourné vers le projet de la création et beaucoup moins sur le marché, même si les dix dernières années ont un peu commencé à changer cette question là. Mais en tout cas on l'est beaucoup moins que d'autres. Ensuite il y a plein de choses à dire sur les centres d'art qui ont été une force énorme dans les années 90 et qui de manière majoritaire ne le sont plus aujourd'hui, la plupart du temps par leur faute et aussi parce que beaucoup de gens n'ont pas été renouvelés que et d'autres sont restés à leur place et sont là depuis trop longtemps.

**LR** Mais par exemple, les suisses sont de toute évidence dans le marché mais ont aussi beaucoup plus de petits lieux indépendants.

**JC** Oui mais ils ont de très gros lieux et de tous petits lieux, ils n'ont pas la stratification entre les deux.

**LR** Oui mais ici on manque quand même cruellement de petits lieux, on a nous aussi un schéma qui serait centres d'art, musées, galeries...

**JC** Non parce qu'il y a tout un tas de lieux qui avant étaient de petits lieux et qui aujourd'hui sont de grands lieux. Quand je te parlais de la Salle de Bains, avant c'était un petit lieu créé par un petit gars qui en voulait. La BF15 c'est pareil. Des lieux comme cela il y en a eu plein. Et pourquoi par exemple les nouvelles générations ne s'embêtent plus à passer par ce truc qui est quand même lourdingue de créer un lieu, c'est parce que la situation n'a pas été si terrible dans les dix dernières années, que c'était plus facile et que du coup on pouvait se passer de cette question là. Et que la plupart des petits lieux parisiens associatifs ont tous disparu, à part Glassbox bien qu'encore aujourd'hui il soit dans une version un peu particulière avec la Cité Internationale des Arts.

**LR** Pourquoi ont-ils disparu?

**JC** Parce que les dynamiques de pourquoi ils ont été fondés et par qui ont disparu. Chacun a aussi besoin de faire son propre travail et la plupart du temps, ce sont des artistes qui montent un lieu entre eux avec deux ou trois commissaires. Les gens s'investissent mais ils ne peuvent pas non plus travailler sans arrêt pour les autres et pas pour eux. Donc tout ça s'épuise naturellement. Ensuite dans les nouvelles générations il y avait finalement peu de gens qui étaient candidats à reprendre, parce que la situation était assez favorable et que du coup il valait mieux mettre son énergie dans son propre travail que pour les autres. Je pense que là, ça va peut-être revenir, il y aurait de quoi! Et puis il y a aussi les institutions financeuses qui n'ont pas forcément continué l'effort vis-à-vis de ces petits lieux, ce qui a participé aussi encore plus à l'épuisement, et au profit des lieux plus gros. Mais là ça peut revenir, puisque ça vient finalement parce qu'il y a une nécessité. On est énervé parce qu'on n'arrive pas à exposer donc du coup, au bout d'un moment, on finit par créer cette situation. Et ça fait partie du processus.

**LR** Je te retourne la même question en ce qui concerne les écoles d'art françaises et les écoles d'art à l'étranger?

**JC** Les écoles d'art à l'étranger, je n'en ai pas beaucoup connu.

**LR** Pour ce qui est des post-diplômes et des masters, est-ce que là aussi on a vraiment des équivalences en France?

**JC** Non mais on est très particulier.

**LR** On est particulier de quelle façon?

**JC** De manière totalement différente. Par rapport à l'Allemagne par

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JÉRÔME COTINET

exemple, on peut avoir un enseignement où on est pleinement dans le projet artistique du début à la fin. En Angleterre, les études artistiques restent une option de l'université. Les étudiants là-bas vont passer une maîtrise au sens universitaire, avec un énorme mémoire à écrire et une soutenance. Ils ne soutiennent pas leur travail plastique, ils soutiennent la maîtrise intellectuelle qu'ils ont de leur travail. Travail qu'ils ne présentent qu'après, dans un second temps, et pour beaucoup moins de points que la soutenance. Et ça par exemple ça ne me plaît pas vraiment, parce qu'autant je milite pour que la logique intellectuelle soit de plus en plus forte dans les écoles d'art, autant ça ne doit pas se faire au déficit de la pratique.

**LR** Parce que tu n'as pas l'impression que c'est un peu ce qui se passe dans les écoles françaises, qu'on privilégie quand même de plus en plus le discours face à la qualité plastique?

**JC** On n'a tellement pas privilégié le discours que désormais on impose les deux, mais pour moi il n'y a pas d'opposition. Et de toute façon, s'il y a opposition, c'est que ça ne doit pas exister, c'est qu'il y a un problème quelque part. Soit les étudiants le sentent comme cela, peut-être parce que ce n'est pas bien intégré entre les deux, dans un rapport à l'équilibre. Mais ça ne doit même pas être une simple histoire d'équilibre, ça doit être les deux menés à fond. Si les choses sont idéales, c'est cela. Je n'ai pas eu l'impression, dans les endroits où je suis intervenu, que le fait de faire monter le niveau d'érudition des étudiants étaient au dépens de la pratique. D'un côté, en termes normatifs, dans les cours on leur demandait beaucoup plus cela, mais de l'autre, les jours où ils présentaient leur travail, on leur demandait essentiellement d'avoir des choses à voir. Il faut avoir une dichotomie totale entre les choses, c'est-à-dire qu'il y a les cours au quotidien et les moments de monstration où là le travail est mis en jeu. Et c'est le travail qui est mis en jeu, non pas la personne qui présente le travail.

**LR** Enfin les bilans c'est tout de même cela, c'est une demi-heure ou une heure de discours sur les projets présentés.

**JC** Non, il y a 20 000 façons de faire des bilans.

**LR** Alors ça veut dire qu'il y a 20 000 façons de diriger une école d'art en France!

**JC** Oui. Mais en même temps, en France, les étudiants montrent leur travail. Dans beaucoup d'écoles à l'étranger, on est bien plus dans une

relation universitaire au sens des universités les plus conceptuelles. En histoire de l'art ou en philosophie tout simplement, on écrit des choses, on défend des idées, mais on se retrouve dans une machine extrêmement conceptuelle. En France, d'abord on montre le travail. Après il y a tous les effets de manche, l'étudiant qui parle très bien pour un travail faible peut encore s'en sortir, alors que celui qui a un travail faible, et conceptuellement, et plastiquement, il n'aura pas plus de répit. Mais bon il ne faut pas confondre la petite histoire totalement singulière qui se passe dans les écoles où certains, dans les effets de manche, arrivent tout de même à faire leur petit truc et à subsister. Mais dans l'art on n'a pas le droit de subsister, il faut être dans un niveau de dynamique supérieur. D'accord la personne aura son diplôme avec mention, mais il n'y aura peut-être rien derrière, alors à quoi ça sert? Sauf si c'est une formation pour pouvoir être un bon monteur d'exposition, un bon médiateur, une personne qui intervient dans les écoles et qui rentre dans une relation plus pédagogique mais qui n'est plus dans une relation en termes de création. En termes de création il faut être à fond. Pas le droit de faillir.



**Entretien avec Lucie Lanzini**

**Vendredi 19 février 2010, Lyon.**

**LR** Quelle a été ta formation jusque là, quelle école as-tu fréquentée, quand en es-tu sortie et à quel âge?

**LL** J'ai fait un bac L arts plastiques et je suis rentrée à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon directement après, j'avais donc 18 ans. J'ai fait cinq années, DNAP et DNSEP, et je suis sortie de l'école en juin 2009, il y a à peu près huit mois. J'ai 23 ans, bientôt 24.

**LR** Où en es-tu aujourd'hui, quels sont tes plans, que fais-tu en ce moment?

**LL** J'ai fait quelques trucs de juin jusqu'à janvier, des petits boulots pour me faire un peu de sous, j'ai passé les prix de l'école, c'est-à-dire le Prix de Paris et le Prix Linossier pour lesquels j'ai fait deux nouvelles pièces, et le Prix Pézieux sur projet. En septembre j'ai fait une exposition dans une petite galerie (Galerie WM à Lyon, NDLR), en résonance à la Biennale de Lyon, ça durait deux semaines et demies, et à nouveau j'avais refait une pièce.

**LR** Et toutes ces choses là sont organisées par qui?

**LL** Les prix sont organisés par l'école, après je ne sais pas précisément comment ça se passe. Il me semble que le Prix Linossier est une bourse privée, le Prix de Paris je crois que c'est assez vieux, c'est un échange entre Paris et Lyon où tu gagnes un appartement-atelier à la Cité Internationale des Arts. L'exposition, c'est une association, Lyon Galeries d'Art Rhône-Alpes, qui organise cela depuis deux ans. Il y a deux ans c'était 6x2 et cette année c'était 4x2 parce qu'on était quatre très jeunes artistes sortis en juin. Après j'ai filé un coup de main à droite à gauche, à la Fiac par exemple, bénévolement mais pour voir aussi comment ça se passait, à l'école sur une organisation de séminaire. Puis j'ai travaillé pour me faire des sous jusqu'à décembre, et là en décembre j'ai pris la décision de quitter Lyon et de partir à l'aventure à Bruxelles. Je ne sais pas ce que ça va donner, là j'attends la fin de mon préavis et je pars normalement début avril. On verra bien ce que je vais trouver, c'est surtout aussi pour avoir un atelier moins cher et rencontrer d'autres gens.

**LR** Qui a choisi qui allait être exposé dans 4x2?

**LL** Il y avait une présélection de la part de l'école, ensuite chaque



galerie de l'association choisissait parmi cette présélection. Après pour les prix, tout le monde peut les passer à partir du moment où on a eu son DNSEP, il y a juste à s'inscrire. Il y a un jury extérieur, le directeur de l'école en fait quand même partie. Le Prix Linossier, c'est un jury de l'école, dont deux que je n'avais jamais eu en enseignement.

**LR** Pourquoi Bruxelles?

**LL** Parce que j'ai envie de bouger, j'ai envie de changer de ville. J'aime bien Lyon, j'y ai passé cinq ans, c'était bien. Globalement c'était un bilan plutôt positif. Mais ce n'est pas évident de se détacher complètement d'une école où l'on a été pendant cinq ans, où je passais tous les jours, où j'y passais pas mal de temps. J'ai aussi envie de rencontrer d'autres gens, par d'autres biais que celui de l'école. Je préfère me dire que je pars voir comment ça fonctionne ailleurs. Bruxelles, c'est aussi d'un point de vue financier, car on peut se loger pour pas trop cher, il y a pas mal d'ateliers, des ateliers collectifs de jeunes artistes. Ce n'est pas trop mal situé, ce n'est pas très loin de Paris. Et puis tout le monde dit que ça bouge pas mal pour les jeunes artistes là-bas.

**LR** Donc tu penses qu'il y aura plus de possibilités pour toi là-bas, pour te faire des contacts, pour exposer...?

**LL** Pour l'instant en restant là j'ai l'impression d'être une ancienne étudiante de l'école, ou presque étudiante, c'est assez bizarre. Je ne sais pas si j'aurai plus de possibilités mais j'oserai peut-être plus de choses.

**LR** Est-ce que l'école garde en quelque sorte une main mise sur ces anciens étudiants qui resteraient à Lyon?

**LL** Ce n'est pas vraiment une main mise, ce n'est juste pas facile de se détacher quand tu as passé autant de temps dans un endroit, avec les habitudes qui vont avec, de fait. Je crois que c'est aussi pour me tester. Maintenant que je suis sortie de l'école, il me faut un espace pour travailler, il faut que je mette en place une économie de travail, c'est-à-dire avoir un petit boulot pour vivre, me loger, et dans l'idéal qui me laisse quand même du temps. C'est aussi pour cela que je pars à Bruxelles et pas à Paris. À Paris, pour avoir un appartement ce n'est déjà pas évident, alors un atelier en plus, il ne faut pas rêver. Alors que là-bas, j'ai le sentiment qu'au niveau financier je pourrais avoir plus de marge et plus de liberté. Et puis ce serait bien aussi de voir des gens d'autres écoles, d'ailleurs.

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC LUCIE LANZINI

**LR** Hervé Trioreau, un autre artiste que j'ai interrogé, me parlait d'un fait qui peut-être te fera écho, c'est le syndrome de dépression post-DNSEP, est-ce que ça te parle?

**LL** (rires) Oui c'est vrai!

**LR** Est-ce que tu l'as vécu? Comment on le vit, finalement, de sortir de l'école après cinq ans?

**LL** C'est vrai qu'on en entendait parler, par les étudiants, par un peu tout le monde, qui disaient : « Attention tu vas sortir de l'école et ça va être la grosse descente ». Donc moi je m'étais préparée à cela, et comme j'ai fait des choses pendant presque six mois, je n'ai pas trop vu le temps passer donc ça allait plutôt bien. Ca marche un peu comme ça, tu as une exposition ou un petit truc, donc tu as des petits buts un ou deux mois après l'école où tu produis, où tu es occupé. Et là en janvier ça s'est un peu arrêté, alors je me suis dit qu'il fallait que je prenne une décision. Soit je reste à Lyon, parce que ça se passe assez bien et que je m'y plaîts un minimum, je prends un petit boulot et un atelier, soit je tente autre chose, et je trouvais que c'était le bon moment. Ca ne servait à rien d'attendre plus longtemps, je suis encore assez jeune, je verrai bien. Mais après ce n'est pas facile, c'est vrai que sortir directement ce n'est pas évident.

**LR** Qu'est-ce qui crée cette angoisse à ton avis?

**LL** Je crois qu'à un moment donné tu as un rythme. L'école, c'est assez libre, il y a des gens qui y vont plus ou moins, moi j'y allais souvent, tous les jours pratiquement. Tu as la bibliothèque, tu as une pièce en cours, tu as toujours quelque chose à faire. Tu as aussi des échéances, des bilans, des diplômes, des choses qui te poussent un peu. Tu as des gens aussi pour échanger, et pour moi ça c'est important. Et après tu sors... Si je pars à Bruxelles, si je me mets dans un atelier avec d'autres gens, c'est surtout pour cela. Parler de ce qui se passe, même au des expositions ou de son propre travail. A l'école on est obligés, on a une équipe d'enseignants, on doit parler de ce qu'on fait. Après on se dit, quand je n'aurais plus tout ça, toutes ces exigences, est-ce que je continuerai à produire des choses? Je n'ai jamais été confronté à cela, j'ai toujours fait parce que j'étais dans un contexte qui me poussait. Puis tu te dis oui, j'en ai l'envie, je veux continuer à faire ça donc je vais continuer à travailler toute seule, mais on n'a plus l'espace, on n'a plus forcément les moyens, parce que bon, à Lyon, on a quand même sacrément des moyens, des outils... Il y a peu de choses qui ne sont pas faisables, même au niveau de la menuiserie (Lucie Lanzini a une forte pratique de

la sculpture, NDLR), il y a tous les outils que l'on veut. Donc après il faut trouver une autre façon de travailler. Après, moi j'essayais aussi de faire appel à des gens de l'extérieur avant, ça me faisait alors moins stresser et ça me plaisait pas mal, donc ça me faisait moins peur. Et puis à un moment donné aussi, de se dire : « Bon là j'ai fini mes études, comment je vais gagner des sous? ». Ca c'est flippant. J'ai fait des études qui ne sont pas directement professionnalisantes, mais j'ai quand même envie de faire cela, alors il faut que je trouve un moyen de gagner ma vie, en tout cas un petit peu.

**LR** Je rebondis sur ce que tu dis, tu penses que les Beaux-Arts ne sont pas une formation professionnalisante?

**LL** Non. J'ai adoré faire ces études là, je suis très contente et je ne regretterai pas, par contre il faut être clair. Quand on fait des études de droit, on devient avocat ou juge... Là pour moi ça n'est pas vraiment professionnalisant, ou alors tu te dis : « Je sors artiste », mais c'est un métier sans en être un...

**LR** Pour toi c'est un métier qu'être artiste?

**LL** Oui mais en même temps il faut plusieurs branches. Je n'ai pas envie de me retrouver dans une position du type : « Je suis artiste et il faut que je gagne ma vie exclusivement grâce à un marché de l'art ». C'est peut-être l'idéal, tout le monde aimerait ça, je n'en sais rien. Mais c'est avoir un boulot à côté, soit d'enseignant, soit dans un centre d'art ou dans une galerie, quelque chose qui soit intéressant, dans le milieu culturel ou artistique, et avoir quand même une pratique et rester artiste. Ca me paraît en tout cas actuellement très difficile voire impossible d'être artiste et de vivre de la vente de ses pièces. Et je trouve en plus que ça peut vite être dangereux, je ne sais pas pourquoi mais moi ca me fait un peu peur de me dire : « Si je veux bouffer il faut que je vende des sculptures ». C'est vite aliénant comme système. Et puis beaucoup d'artistes enseignent ou donnent des conférences ou font même encore autre chose. Je pense que c'est un métier parce qu'à mon avis ça demande quand même des exigences, il faut être exigeant par rapport à soi, il faut s'imposer son propre rythme. Il faut à la fois être sculpteur et avoir aussi d'autres cordes à son arc. Ca ne me fait pas peur d'allier en même temps un boulot dans un centre d'art ou d'animer un atelier avec des amateurs ou des étudiants, et en même temps de faire des pièces. Ca ne me paraît pas incompatible, au contraire.

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC LUCIE LANZINI

**LR** Est-ce que ça veut dire, dans un sens, qu'artiste en soi n'est pas un métier suffisant?

**LL** Ca me paraît compliqué, après pour certains ça doit être le cas. Mais c'est peut-être une façon d'avoir les pieds sur terre de me dire que non, que je vais être amenée à faire autre chose. Dans les gens qui ont mon âge, je n'en connais pas qui vivent exclusivement de la vente de leurs pièces. Ou alors après on peut peut-être avoir d'autres revenus, par exemple des bourses..

**LR** Oui mais tu ne vis pas exclusivement de bourses toute ta vie, tu as quand même des âges limites...

**LL** Exactement oui.

**LR** Il y a souvent un paradoxe entre le discours de l'école ou des professionnels de la culture sur la professionnalisation de l'école d'art, et ceux qui sortent de l'école d'art. Qu'est-ce qui amène la professionnalisation?

**LL** Moi je trouve que la formation aux Beaux-Arts pour être artiste est assez bien. Quand je suis sortie de l'école et qu'il fallait envoyer des dossiers pour des demandes de résidences ou de bourses, je ne me sentais pas démunie, j'avais un portfolio... Donc si on considère qu'artiste est une profession, alors je trouve que la formation est bien, en conférences on voit des gens qui parlent de leur travail, ils sont rémunérés, ça fait partie aussi de leur boulot, de leurs revenus. Mais après ce n'est pas forcément le contexte, c'est peut-être juste le fait d'être artiste qui me paraît plus compliqué que les autres professions. En même temps je crois qu'actuellement c'est compliqué dans toutes les branches.

**LR** Finalement est-ce que tu penses que l'école devrait amener d'autres formes d'enseignement? Tu parlais d'avoir différentes cordes à son arc, comme enseignant, intervenant auprès d'amateurs, etc. Est-ce qu'on pourrait imaginer avoir des amorces d'enseignements de ce côté-là, ou peut-être simplement être tenu au courant de ce qui peut se faire autour?

**LL** Personne te fait miroiter que ça sera facile, et je trouve que c'est déjà quelque chose d'important. Les professeurs ne te font pas croire au Père Noël. Quand on arrive en première année, on est quatre-vingt, on te dit clairement qu'il y en aura à peine quelques uns qui seront peut-être vraiment reconnus en sortant d'ici. Après tu peux faire plein d'autres choses, c'est dans ce sens là que je dis que ce n'est pas vraiment défini.

Parce qu'il y a des gens qui ont fait les Beaux-Arts qui vont faire plutôt du cinéma, ou plutôt de la musique, de la communication... Et puis il y a quand même d'autres enseignements, il y a de la philosophie, de l'histoire de l'art... On ne fait pas juste des pièces et discuter avec d'autres artistes.

**LR** Est-ce que vous avez eu des enseignements concernant votre statut, les démarches à faire, savoir comment assurer ses pièces, ce genre de choses?

**LL** Cette année, ils avaient invité un avocat pour les artistes, je crois que c'était avec la Mapra, ça traitait du droit d'auteur, sur une après-midi. Mais au moins tu sais où t'adresser si tu as des problèmes avec ça, tu sais que tu peux t'inscrire à la Maison Des Artistes à cet endroit là... Ça se faisait moins avant, mais je trouve que dernièrement ça se fait plus, en tout cas sur mes deux dernières années il y a eu cela. Delphine Reist invitait des artistes pendant un ou deux jours, et là tu te retrouvais avec un artiste extérieur à l'école, avec qui tu avais un rendez-vous, qui avait un point de vue complètement extérieur, pour savoir si ton discours était complètement fantasmé ou pas... J'ai eu cela juste avant mon diplôme, c'était vraiment bien. Parce qu'en même temps c'étaient des gens qui n'avaient pas vraiment peur de te parler, ce n'était pas un rendez-vous de professeur à élève, c'était plus un rendez-vous d'artiste à très jeune artiste. Eux te parlaient de comment ça fonctionne, etc. Enfin j'imagine mal un cours où on te dit comment enseigner...

**LR** Tu penses que l'école d'art n'est pas le lieu pour connaître ces choses là?

**LL** Je pense qu'aux Beaux-Arts on t'apprend à être précis et à perfectionner ta propre pratique. Il faut être auto-critique sur soi-même, avoir sa pratique, ses propres axes de recherche, les mettre en forme. Je ne sais pas si c'est précis de dire auto-critique mais à un moment donné je pense que c'est important. Les Beaux-Arts ça t'apprend à avoir des idées. Au début tu as des sujets, après tu n'en as plus mais tu as toujours des idées qui te traversent la tête, tu deviens un peu une machine à idées. Tu penses à des formes, à quinze formes par jour, après il faut se poser sur une, savoir pourquoi elle est plus intéressante, pourquoi je veux la développer, qu'est-ce que je veux dire avec... Je pense que l'école d'art est plus un lieu pour t'apprendre cela. Après je ne sais pas si c'est bien de tout mélanger...

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC LUCIE LANZINI

**LR** Bien évidemment c'est important car quand tu sors tu en auras besoin pour produire, mais il y a aussi comment tu vas pouvoir financer indirectement cette partie là.

**LL** On verra bien j'avais envoyé un dossier à Bruxelles aux Ateliers d'Art Contemporain, ça se passe à l'Académie des Beaux-Arts pendant l'été, lorsqu'il n'y a pas d'étudiants. Ils invitent des artistes à faire une semaine type workshop avec des gens amateurs, ou du moins des gens qui ne sont pas inscrits dans cette école le reste de l'année. Donc en tant que jeune artiste, tu envoies un dossier, tu présentes un cours, à destination d'enfants ou bien d'adultes, tu expliques ce que tu veux faire pendant cette semaine et tu joins aussi ton dossier... Ils ne veulent pas faire intervenir leurs professeurs mais des artistes qui ont leur propre pratique et leur propre singularité, par rapport à leur propre travail, leur propre technique. Alors j'ai été prise pour une semaine au mois d'août.

**LR** Ca me fait penser, à l'époque de nos parents, tu pouvais avoir un diplôme d'électricien, être passionné de cuisine et ouvrir un restaurant ; aujourd'hui il faut avoir un diplôme pour tout, c'est plus difficile de passer d'un métier à l'autre si tu ne justifies pas du diplôme adéquat. Et pourtant, les Beaux-Arts semblent toujours fonctionner sur ce système là, c'est-à-dire que tu as quand même une grande part d'autodidaxie, par exemple par rapport à l'enseignement, la pédagogie cela s'apprend, ou encore travailler dans un centre d'art, il y a des formations pour cela. Ca me semble un peu étrange, l'école d'art te forme à être artiste, mais en même temps tu seras toujours amené à devoir faire d'autres choses pour lesquelles tu n'as pas forcément reçu de formations appropriées.

**LL** C'est de la débrouille. En même temps je vais dire que c'est un peu normal, peut-être parce que j'ai toujours pensé comme cela, parce que oui, effectivement, tu arrives ici, il faut te débrouiller. Il faut trouver les moyens pour faire une pièce, tu n'as pas de sous mais il faut quand même la faire... Du coup après ça te paraît normal et ce n'est pas évident d'avoir du recul là-dessus. Après je pense que ce n'est pas plus mal parce que quand tu sors de l'école, les choses ne sont pas régulières non plus. Tu peux faire des expositions pendant un moment, et cinq ans après ça se casse la gueule et ainsi de suite... J'imagine plutôt des parcours comme cela, chaque parcours est différent, tu peux sortir de l'école sans diplôme ou soit disant avec un travail pas très bon et finalement, cinq ans après il se trouve que tu fais des expositions, que tu as rencontré les gens qui ont fait que ... Je pense qu'il n'y a pas de règles.

**LR** Quand tu es rentrée aux Beaux-Arts, comment t'imaginais-tu la sortie de l'école?

**LL** Au lycée j'avais un professeur d'arts plastiques qui était vraiment pas mal, il est aussi artiste, il enseigne pour gagner sa vie mais il fait d'autres choses à côté. Il ne nous a jamais dit ça allait être super facile. Moi je suis arrivée aux Beaux-Arts en me disant : « Ca va être terrible! On va me faire faire des trucs horribles, on va me tester... ». Je m'étais un peu blindée en me disant que ça risquait d'être difficile, donc je n'ai pas eu de grosse descente en sortant du lycée et en rentrant aux Beaux-Arts, je savais qu'il fallait s'accrocher. Je savais qu'en faisant ce genre d'études ça n'allait pas aller comme sur des roulettes, je n'allais pas enchaîner après la sortie de l'école et à 24 ans avoir un truc posé. Après à mon avis tous les artistes ne sont pas forcément dans les biennales mais s'en sortent quand même. Etant sortie en juin il ne fallait pas que je m'attende à être directement prise dans une résidence par exemple.

**LR** Pourquoi?

**LL** C'est peut-être ce qu'on dit aussi. C'est un peu ce qui circule, des professeurs te disent qu'il y a de plus en plus de monde, donc de plus en plus de dossiers envoyés aux résidences, et il y a différents profils. On m'a dit qu'avant tu pouvais rentrer plus facilement après l'école, maintenant ils testent un peu, est-ce qu'un an, deux ou trois ans après la sortie de l'école il fera toujours des pièces, est-ce qu'il sera toujours motivé?

**LR** Donc il y a une sélection plus rude qui se fait à la sortie de l'école à cause de ce plus grand nombre?

**LL** Eh bien il y a quand même pas mal d'écoles d'art en France. Après sur notre année tout le monde n'envoie pas des dossiers directement, certains font des stages, etc. Tu as des refus, c'est une continuité, il faut continuer à faire des choses, à renvoyer des dossiers, et puis on verra bien...

**LR** Et comment on entend parler de ces possibilités là?

**LL** Par les anciens étudiants, le site du CNAP. Sur le site de l'école, il y a un coin avec des annonces, des résidences, des stages... Moi je regarde pas mal aussi les C.V. d'autres artistes, parce qu'il y en a qui ont fait des résidences, c'est comme ça que j'ai connu beaucoup de choses à l'étranger.

**LR** Comment est-ce que tu te représentes la décennie à venir?

**LL** Je me dis que pour l'instant je suis encore assez jeune. Je ne me

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC LUCIE LANZINI

vois pas même dans cinq ans, je vois petit à petit, je prends une décision, et je verrai bien dans un an ou deux ans. A la fois je flippe et en même temps je me dis que j'ai 24 ans, je n'ai jamais redoublé... Alors je me laisse un petit peu de temps, je suis prête à faire des petits boulots pour vivre et voir comment ça se passe. Quand j'y pense vraiment, c'est flippant mais en même temps, tu te dis : « Bon, je vais continuer, je vais tout faire pour me donner les moyens et puis on verra bien ».

**LR** De ce que tu vois, est-ce que tu trouves qu'il y a un long temps entre la sortie de l'école et une certaine reconnaissance?

**LL** J'ai des exemples d'artistes qui sont sortis de l'école il y a trois ou quatre ans, alors soit ils ne sont pas reconnus mais ils enchaînent des résidences là et là, ils font des expositions en parallèle... Tu avances comme cela. Et il y en a d'autres qui font sans doute complètement autre chose. J'avais discuté avec Nicolas Delprat, qui avait fait le post-diplôme à l'Enbal et qu'on a eu comme professeur, et qui me disait qu'il n'y avait pas de profil type, tu peux sortir de l'école, faire des choses directement et en faire moins cinq ans après, ou bien ramer au début et au bout de cinq ans, faire des choses. C'est fluctuant. Mais j'ai pas envie de me dire que je tomberai en dépression si à 30 ans je ne suis pas artiste car si ça se trouve je serai amené à faire d'autres choses.

**LR** Cinq ans d'études ce n'est quand même pas rien, est-ce que tu penses que certains étudiants qui, une fois sortis, se voient enchaîner des petits boulots pour produire leurs pièces, au bout d'un moment lâchent?

**LL** Moi je comprends, je pense que ça arrive, à pas mal d'ailleurs, ça m'arrivera peut-être.

**LR** Mais alors elle est révolue, l'image de l'artiste qui vit dans son atelier de la seule vente de ses pièces?

**LL** Ah oui, je pense. Tu vois, je me dis qu'il y en a qui font cela, mais ce sont ceux qui font des peintures que tu mets dans un salon... Et à mon avis, eux vivent mieux de cela que nous! Après je n'ai jamais discuté avec des artistes qui sont reconnus, de savoir s'ils vivaient de leur art, ça ne doit pas être facile. Quand tu te dis que tu es dans un marché de l'art qui fait que tu pourrais en vivre, moi je flipperai car c'est comme cela pendant un ou deux ans mais après ce ne sera peut-être plus pareil. Et ensuite tu es aussi vite tributaire de cela, à te dire : « Bon c'est ça qui marche, après comment je m'en sors? », et ça je n'en ai pas envie, c'est



un peu malsain.

**LR** Alors finalement, d'avoir quelque chose à côté, c'est plus sécurisant?

**LL** Oui et puis même pour une liberté de ton travail à mon avis.

**LR** Hervé Trioreau me disait la même chose, que bien souvent on se dit que la liberté de l'artiste, c'est de pouvoir vivre de la vente de ses pièces et de ne pas être tributaire de n'importe quelle autre tâche qui ne serait pas dédiée à l'art, alors qu'en fait, avoir un travail à côté c'est justement ne pas être tributaire de son art et du marché qui va avec.

**LL** Moi je suis d'accord. Si ta seule source de revenus, à un moment donné, c'est en étant dans une galerie, en vendant régulièrement dans des foires, parce que maintenant il y a quand même beaucoup d'endroits où tu peux acheter des œuvres, est-ce que tu peux compter que sur cela? Imagine que tu as 40 ans, une vie de famille, un ou deux gamins, tu vends pendant deux ou trois ans et puis d'un coup tu ne vends rien, ton galeriste et toi-même tu te rends que quand tu faisais telle chose tu vendais mieux, eh bien ce n'est pas forcément une liberté parce que tu peux être tenté aussi de faire à nouveau cela parce que tu as des responsabilités, un appartement à assurer, et parce que tes dernières pièces se vendent moins... Après ce sont peut-être des aprioris que j'ai, mais tu tombes assez vite là-dedans et en même temps ça peut se comprendre aussi tu vois, ça peut se comprendre. Et ça je n'en ai pas envie du tout...

**LR** Est-ce que c'est le marché qui t'enlève cette part de liberté alors? Est-ce que tu deviens tributaire non plus d'un boulot alimentaire mais d'un galeriste donc de ventes, de profits?

**LL** Après moi je ne dis pas que les galeristes sont méchants, je pense qu'ils ont leur rôle, leur importance. Mais je pense que ça, tu le ne contrôles pas, tu fais une série de pièces, tu les vends, tu ne peux pas savoir que d'un coup les acheteurs ont un engouement pour cela. Ensuite je crois que tu es juste vite prisonnier de cela, et je peux comprendre que quand tu as une vie de famille ce n'est pas pareil que quand tu as 24 ans et que tu pars à Bruxelles... Mais finalement, avoir un petit boulot à côté ça met moins de pression vis-à-vis de ta pratique.

**LR** Est-ce que toi-même tu te considères aujourd'hui comme artiste?

**LL** En fait c'est super bizarre parce que... Jeune artiste peut-être.

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC LUCIE LANZINI

**LR** Pourquoi jeune, parce que tu viens de sortir de l'école ou parce que tu as 24 ans bientôt?

**LL** Parce que je suis jeune et parce que je viens de sortir de l'école!

**LR** Donc très jeune artiste!

**LL** J'ai un peu du mal à me présenter pour l'instant, je ne sais pas pourquoi, c'est bête hein. Quand on me demande ce que je fais, ça dépend qui j'ai en face de moi. Si c'est quelqu'un qui est aussi artiste ou du milieu, je dis que je suis jeune artiste, qu'en ce moment je fais cela, j'explique un peu ma situation. De toute façon en étant tout juste sorti de l'école, tu n'es plus étudiant aux Beaux-Arts, tu viens de sortir des Beaux-Arts, tu es jeune artiste. Alors oui je me qualifie comme ça, mais en même temps je ne le dis pas très souvent.

**LR** Pour toi à partir de quel moment peut-on dire que l'on est artiste? Est-ce que c'est le fait d'avoir fait une école d'art, est-ce que c'est le simple fait de la pratique, est-ce que c'est le fait d'avoir fait une première exposition? Et pourquoi le dire à certaines personnes et pas forcément à d'autres?

**LL** Premièrement je pense que ça dépend des ambitions et des envies. Moi je me qualifie comme jeune artiste parce que j'ai envie d'essayer de l'être. Donc du coup je me qualifie en disant : « J'ai fait une école d'art, j'ai un DNSEP... ». Quand tu envoies des dossiers pour faire des résidences ou pour obtenir des bourses, c'est que tu as envie de faire cela, ou au moins que tu te considères comme tel ou que tu voudrais l'être. Même si je ne suis plus à l'école, je fais toujours des pièces, je fais des démarches, je suis dedans. Après tu peux te dire que tu as eu un DNSEP mais que tu veux faire autre chose, ou en tout cas que tu as décidé d'enseigner, ou de ne pas avoir de pratique... Ca dépend aussi de ton envie, et de comment, toi-même, tu te perçois. Mais à mon avis ce n'est pas parce que tu as un DNSEP que tu es artiste, ça non je ne pense pas. Tu es artiste si tu fais des choses. Moi je pense qu'il y a des périodes. A des moments tu es amené à faire des pièces, d'autres moins. Mais quand tu es jeune ce n'est pas toujours évident de se qualifier au début. Je crois que c'est une attitude. Quand tu n'as pas forcément envie, tu ne te qualifies peut-être pas comme cela. Mais je dis aussi que je viens de finir les Beaux-Arts parfois! Ca dépend de la conversation, de la personne que j'ai en face de moi, certaines personnes, même de ma famille, pour l'instant effectivement dire que je suis jeune artiste ce n'est

pas forcément bienvenu, j'explique ce que c'est, que je viens de sortir de l'école et que j'envoie des dossiers, mais je ne dis pas forcément que je suis jeune artiste.



**Entretien avec Hugo Pernet et Noémie Razurel  
Dimanche 18 avril 2010, Lyon.**

**LR** Quelle a été votre formation jusque là, quelle école avez-vous fréquentée et quand en êtes-vous sortis, à quel âge?

**NR** On a fait les Beaux-Arts de Besançon, c'était une école régionale. On a fait le cursus jusqu'au DNSEP, et on est sortis en 2006, on avait 24 et 23 ans.

**HP** Ah tu as oublié de dire, avant on a fait un lycée avec quand même une option arts plastiques, lourde et légère, avec un gros coefficient au bac, à Bourg-en-Bresse.

**LR** Et vous avez intégré l'école d'art tout de suite après le bac?

**NR** Oui, tout de suite après. On avait tenté plusieurs écoles, Saint-Etienne, Lyon et Besançon. Hugo avait été pris à Lyon, moi j'étais sur liste d'attente, et j'étais un peu loin sur la liste donc je n'espérais pas être prise. J'ai tenté Saint-Etienne, lui pas, parce qu'on s'était dit que si moi j'étais à Saint-Etienne et lui à Lyon, on n'était de tout façon pas trop loin. Et puis on a tenté tous les deux Besançon, la ville nous a plu, c'était plutôt sympa, on a fait un choix plus sur la ville du coup, sur le ressenti de l'école aussi.

**LR** Est-ce que c'était aussi le fait de l'école régionale?

**HP** Oui c'est vrai qu'à ce moment-là on n'avait pas trop idée de la différence que ça faisait.

**NR** On a suivi un peu les échos de notre professeur d'arts plastiques...

**HP** Il était passé à l'école et il nous avait montré des images de Besançon... Ca avait l'air bien.

**NR** Et même pour le concours, on est tombé un jour où il faisait beau, les gens étaient plus sympa...

**HP** Oui et puis on avait d'autres copains qui tentaient le concours à Besançon.

**NR** On était quatre copains à tenter le concours...

**HP** ... Et ils ont eu le concours aussi, donc ça nous a un peu décidé à aller là-bas.

**NR** Donc on est resté les quatre ensemble, c'était rassurant pour commencer les études.

**LR** Vous pensez avec du recul que ça fait une grosse différence d'être dans une école régionale plutôt que dans une école nationale?

**HP** Il y a des avantages et des inconvénients. La différence c'est qu'il y a moins d'élèves, il y a peut-être des professeurs qui sont moins intéressants. Nous il se trouve que si on est resté, c'est qu'on a rencontré des professeurs avec qui on s'est bien entendu, et avec qui c'était agréable de travailler. Il y avait Vincent Pécoil, Didier Marcel, Lilian Bourgeat, Olivier Vadrot, et puis Olivier Huz qui est graphiste... Du coup ça se passait bien et on a décidé de rester les deux dernières années. C'est vrai qu'il y a pas mal de gens qui après le DNAP ont fait des équivalences dans de plus grosses écoles.

**NR** On aurait pu aussi, mais on était un peu feignant, on était bien à ce moment là et puis on avait trouvé nos repères, et c'est vrai que c'est déjà long à trouver ses repères dans une école des Beaux-Arts. Je sais que les deux premières années c'était un peu dur. La première année tu n'es pas du tout intégré à l'école parce que tu es vraiment un petit nouveau, il y a tellement d'écœurement sur la première année que du coup les gens ne font pas toujours l'effort de venir te parler, tu ne te sens pas vraiment inscrit dans l'école.

**HP** Oui mais ça c'est du aussi à l'inconvénient justement d'une école comme Besançon, c'est que tu as quand même beaucoup de professeurs qui ne sont vraiment pas très intéressants, qui sont soit des artistes régionaux soit des professeurs qui sont là depuis très longtemps, qui sont des anciens élèves...

**NR** Et puis c'est vrai que la première année, tous les élèves repartent un peu à zéro, parce que tout le monde vient d'univers très différents, il y en a qui ont fait des filières scientifiques, qui n'ont pas forcément tout le bagage... Et moi ça m'avait un peu choquée. Au lycée on avait vraiment une base d'art contemporain avec notre professeur d'arts plastiques, ce qui n'est sûrement pas le cas de tous les professeurs d'arts plastiques dans les lycées. Mais du coup je m'attendais vraiment à une espèce de pleine liberté d'apprendre, de continuer un peu le truc, et puis là tu reviens un peu en arrière, et tu reprends, et... C'était un peu dur quoi. Après, la troisième année, c'était super bien, moi je me disais : « Ca fait trois ans qu'on a essayé, on est enfin bien dans l'école... Autant rester. ».

**HP** Un des autres avantages qui est du à la petite école, ce n'est pas un avantage volontaire, mais c'est que les élèves ne viennent pas beaucoup. C'est le cas dans pas mal d'écoles d'art je pense mais comme là c'est en plus une petite école et que les locaux sont quand même assez grands...

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

**NR** ... Tu as de la place, tout le monde avait un atelier.

**HP** C'est comme quand tu avais besoin de prendre un rendez-vous avec les professeurs, lorsqu'ils sont là ils ont des heures de cours, en général ils viennent, et comme il y a assez peu d'élèves, si toi tu es là souvent et que tu travailles, c'est assez facile de rentrer en contact avec eux.

**NR** Du coup ce sont aussi des écoles qui n'ont pas d'argent alors c'est un peu la débrouille, mais c'est assez plaisant je trouve. Ca te force un peu à te débrouiller, à trouver des solutions annexes.

**HP** C'est moins bien au niveau du réseau, mais après je pense que c'est la seule différence, cela dit je n'en sais rien!

**LR** Est-ce que vous êtes partis en échange à l'étranger en quatrième année?

**NR** Non on est toujours resté tous les deux! (rires)

**HP** Non. La quatrième année est plus ou moins faite pour ça, pour partir. Il y a quelques personnes qui sont parties, en fait nous on a un peu zappé le truc. Mais par contre, à partir de la troisième année, on a fait pas mal de montage d'expositions. On a fait le montage d'une exposition à Dole, après on a fait le montage de la Biennale à Lyon...

**NR** On est tous parti en tant que stagiaires pour faire les montage d'expositions, on a accompagné les artistes, du coup on a fait des rencontres, c'était plutôt sympa de voir aussi l'envers du décor.

**HP** ... De l'assistantat d'artistes, des choses comme ça. Donc après, pas de longs séjours à l'étranger.

**LR** Mais tous ces stages, c'était des possibilités que vous aviez par l'école?

**NR** Non, les stages on les a choisi nous-mêmes.

**HP** Pour Dole, c'est Vincent Pécoil qui nous avait proposé de bosser avec Stéphane Dafflon, qui faisait des peintures murales. Et on avait fait aussi une peinture murale pour une exposition. Et puis après c'était nous-mêmes qui nous étions débrouillés, pour la Biennale notamment. On s'est dit que ce serait intéressant.

**NR** Oui c'est ça aussi dans les écoles régionales, il n'y a pas forcément de réseau crée avec de grandes écoles en Europe ou ailleurs.

**HP** Mais tu pouvais partir à l'étranger, après il n'y avait pas forcément de jumelage avec d'autres écoles, enfin ce n'était pas du tout en place donc si tu voulais partir quelque part, tu te débrouillais, tu voyais avec le directeur et puis peut-être que ça pouvait se faciliter, mais il fallait quand

même avoir une idée en tête.

**LR** Et qu'est-ce qui s'est passé quand vous êtes sortis de l'école?

**NR** Eh bien après, quand on est sorti on n'avait rien, donc on a voulu déménager pour justement aller dans une plus grande ville. On est donc venu à Lyon quelques mois après la fin du diplôme, en janvier. On est resté quand même six mois environ à Besançon parce que j'avais un boulot de pionne en même temps que je faisais mes études, ce qui me permettait aussi d'avoir un peu d'argent parce que j'étais boursière et je n'avais pas beaucoup de sous. Et donc j'ai dit : « En janvier j'arrête mon boulot et puis on vient à Lyon ». Je me suis inscrite au RMI. C'était un peu dur au début parce que déjà on ne connaissait personne, en plus on n'avait pas de sous...

**HP** Et puis on avait déjà des trucs à trimballer, des choses qu'on stockait...

**NR** ... Et on a emménagé dans un appartement plus petit, moitié plus petit voire un peu plus, avec toutes les affaires, tous les tableaux sous le bras!

**HP** Après on a mis du temps avant de pouvoir se remettre au travail.

**NR** Moi en mars 2007 je suis allée bosser à la Galerie des Multiples à Paris où j'ai fait un stage de quatre mois, ensuite on a enchaîné la Docks Art Fair... J'étais allée sur le site Profil Culture, il y a pas mal d'offres de stages dans le milieu culturel, et je me suis dit que ça serait pas mal d'avoir une expérience là-dedans, en plus. Ensuite en septembre on a fait la résidence à Chantier Public à Lyon. Ca a duré trois mois.

**HP** Ca c'était bien dans le sens où ça nous a permis de nous remettre au travail.

**NR** Connaître aussi les gens qui étaient sur place...

**HP** Du coup il y avait une espèce d'atelier, ça nous a bien aidé.

**LR** Et cette résidence là, c'était organisée par qui?

**NR** Eh bien par l'équipe de Chantier Public, c'était des anciens étudiants des Beaux-Arts de Lyon qui avaient monté ce projet avec Grrnd Zero, dans les mêmes locaux.

**LR** Comment vous aviez fait, il fallait envoyer des dossiers?

**HP** Oui on avait envoyé des dossiers, je ne sais plus où j'avais vu l'annonce.

**NR** Je crois qu'il y avait un appel à candidature...

**HP** Oui voilà, peut-être sur le site des Beaux-Arts de Lyon. En fait moi

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

j'avais envoyé pas mal de dossiers pour des post-diplômes, tu sais en me disant justement, pour prévoir après l'école, et donc à Lyon j'avais été présélectionné, j'avais passé un entretien, que j'avais complètement raté d'ailleurs, et donc je n'avais pas été pris. Et puis l'année d'après la même chose, j'avais fait un dossier pour le Pavillon au Palais de Tokyo, j'avais là aussi passé l'entretien mais je n'avais pas été pris. Mais du coup ça s'est quand même bien goupillé parce qu'il y a eu ce truc de Chantier Public, jusqu'en décembre, et après en janvier on a récupéré l'atelier à Saint-Jean (dans les anciens locaux de la Salle de Bains, NDLR)... En fait il n'y a pas vraiment eu de rupture, on a pu s'installer directement dans l'atelier pour travailler.

**NR** Et puis moi en janvier j'ai pris mes fonctions à la Salle de Bains. Donc ça se goupillait pas mal.

**LR** Du coup ça s'est fait par l'intermédiaire d'Olivier Vadrot?

**NR** Oui, eh bien on l'avait eu en professeur, on allait souvent aux vernissages de la Salle de Bains, il savait que j'avais fait un stage à Paris... Après il m'a proposé de bosser, surtout qu'eux avaient un de leurs salariés qui démissionnait, donc du coup il y avait une place vacante, et vu que j'avais moins de 26 ans je pouvais bénéficier d'une aide à l'emploi. En fait ce sont les aides de la région, la région subventionne des emplois dans les structures culturelles, ça s'appelle l'Emploi Tremplin et c'est sur quatre ans. C'était pas mal parce que ça permettait de payer mon poste, pas totalement mais en partie en tout cas. Les deux premières années c'était 10000 euros par an, ensuite c'est 6000 et puis 4000 la dernière année. A condition d'être à plein temps, de faire 35 heures par semaine. Si tu veux je fais un plein temps au SMIC, j'ai mes 1000 euros par mois, mais par contre en permanence je fais trois jours par semaine, et quand on est en montage ou démontage je fais un plein temps. En fait c'est un trois quart de temps officieux, mais officiellement je suis en plein temps... Ca signifie que je suis potentiellement disponible s'il y a le moindre problème, comme l'an dernier où l'on a eu un problème avec un transport, c'était sur les vacances d'août, mais pendant une semaine j'ai traité cette affaire alors que c'était mes vacances. Donc du coup ce sont des choses que tu fais parce que tu sais qu'implicitement tu ne fais pas un plein temps mais tu es payé tout comme, bon après ce n'est que le SMIC, ce n'est pas non plus le Pérou. Mais ça permet de pouvoir s'arranger, de faire ton emploi du temps par rapport au travail et pas parce que tu es d'astreinte donc ce n'est pas mal.



**LR** Et toi Hugo tu as fait récemment une résidence à Noisy-le-Sec, c'est ça?

**HP** Alors ça c'était les deux dernières années, c'était une résidence qui a duré neuf mois, j'ai commencé en juillet 2008 jusqu'en mars 2009, c'était un super truc, sachant que moi je n'en avais pas entendu parler au moment où j'avais fait mon dossier, mais malgré tout c'est un centre d'art qui est très dynamique à Noisy-le-Sec. C'était une très bonne résidence à tous les points de vue, tant au niveau des conditions parce qu'il sélectionne seulement un artiste par an, et après il y a une autre résidence entre le mois de mars et le mois de juillet où ils invitent un commissaire étranger à faire un projet d'exposition.

**LR** Et ça s'en est suivi par des expositions?

**HP** Oui je pense qu'il y a des choses qui découlent assez directement de cette résidence et de l'exposition qu'il y a eu à la fin. Il y a eu une exposition collective dans laquelle j'ai montré pas mal de pièces, tu montres ce que tu as produit de toute façon. Et comme ce centre d'art est vraiment bien, c'est bien organisé, les gens viennent vraiment de Paris, se déplacent quand même, même si c'est en Seine-Saint-Denis. Par exemple le fait que Julien Fonsacq m'ait proposé un module au Palais de Tokyo vient en partie de là. Julien Fonsacq, je le connaissais de notre jury de diplôme auquel il avait participé, après on avait communiqué un peu par mail, et puis du coup il était revenu en rendez-vous à cette exposition à Noisy-le-Sec, et quelques mois après il m'a rappelé pour me proposer ce projet là.

**LR** En quoi ça consiste exactement ces projets de modules?

**HP** Les modules au Palais de Tokyo c'est tous les mois, ils invitent deux ou trois jeunes artistes, français en général, belges des fois mais plutôt français, à faire des expositions. Ce sont les espaces qui sont juste après cette espèce de caravane qu'il y a à l'entrée, donc c'est dans le Palais de Tokyo. C'est une exposition consacrée aux jeunes artistes.

**LR** Ça fait longtemps que ça se fait ça?

**HP** Oui ça fait quatre ans à peu près. Mais maintenant ils sont sponsorisés par la fondation de Pierre Bergé, je pense qu'ils n'avaient plus de sous...

**NR** Et puis ils bossent beaucoup avec du mécénat privé aussi.

**HP** Parce que l'idée au début c'était quand même de produire des œuvres. Mais moi par exemple je n'ai jamais fait une exposition autant

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

à l'arrache que cette exposition là. Il m'a appelé deux semaines avant, j'étais en vacances au mois d'août, sachant qu'il me restait trois ou quatre jours de vacances... Bon bien sûr après j'avais des pièces de côté, et puis après je suis rentré et j'ai eu le temps d'en produire d'autres avant le transport... Oui c'était quand même très très à l'arrache comme projet, mais c'était cool aussi. Du coup le module était en septembre et l'exposition était assez courte, mais c'est bien ça t'oblige à réagir un peu vite. Mais il y avait un créneau pour un module qui n'était pas prévu parce qu'en fait ils ont prolongé une exposition à eux qui s'appelait Spy Numbers, c'est ça aussi je pense qui fait que c'était un peu dans l'urgence. Pour revenir juste à Noisy-le-Sec et aux conditions de résidence, il y avait un logement qui était un appartement-atelier à disposition, à proximité du centre d'art, qui était dans un HLM mais enfin qui était assez grand. Il y avait aussi des honoraires, en tout pour neuf mois j'ai touché 5000 euros, c'est vraiment confortable pour un jeune artiste. J'ai fait aussi des interventions en collèges...

**LR** Et ça c'était obligatoire?

**HP** Obligatoire, non, mais c'est vrai que Marianne Lanavère aime bien faire cela, politiquement aussi...

**NR** C'est fortement conseillé, parce qu'ils sont subventionnés alors ils sont obligés d'avoir ce genre de projet.

**HP** Mais cela dit, c'est bien parce que ça t'oblige un peu à faire des trucs dont tu n'aurais pas forcément idée, enfin moi personnellement je n'ai pas trop la fibre pédagogique on va dire mais ça s'est très bien passé, c'était avec une classe de quatrième de la Courneuve. Comme le centre est assez réputé pour sa pédagogie, c'est carrément une professeur d'arts plastiques qui a fait la demande, qui a envoyé un mail... C'était une jeune professeure bien motivée de la Courneuve qui a emmené ses quatrièmes... C'était des interventions en quatre parties, moi après je suis allés dans leur classe, elle en même temps leur donnait un sujet en rapport avec l'exposition. Marianne aime bien développer, dans le projet de résidence, des interventions, donc moi j'ai organisé une soirée de lecture avec des jeunes poètes et écrivains d'une revue à laquelle je participais. Ça permettait d'avoir une soirée événement en plus, du coup ça diversifiait un peu. Bon ça fait un peu partie de tes obligations dans la mesure où tu es bien traité, tu as des honoraires... Il y a beaucoup de production aussi, ça m'a permis de vraiment avancer dans mon travail, techniquement et même en qualité de matériel. Pour l'instant c'est vraiment la meilleure expérience au niveau professionnel que j'ai fait, après

au niveau personnel c'est encore autre chose, tu es quand même isolé pendant neuf mois... Ce n'est pas évident mais bon ça se gère quand même. Mais neuf mois c'est long. Les post-diplômes c'est encore différent parce que ça dure un an, ils sont plusieurs... Là c'est vrai qu'il y a quand même une part d'isolement, ms je pense que c'est le cas de pas mal de résidences.

**NR** Heureusement qu'on avait des amis à Paris parce que sinon tu te serais vraiment fait chier...

**LR** Et toi depuis tu t'es inscrit au RSA?

**HP** Non non j'ai un peu évité la chose mais ça revient à peu près au même sauf que l'argent c'est moi qui le gagne, avec quelques ventes de peinture. L'année dernière justement, avec les honoraires de Noisy-le-Sec qui étaient versés en deux parties, et puis j'ai vendu quatre pièces au FRAC Limousin, c'était Pascal Beausse qui avait proposé des œuvres parce qu'on se connaît un peu, du coup, en tout, ça faisait 7000 euros en comptant les 2500 euros de la résidence. Donc ça revient presque à la même chose, j'espère que cette année ça continuera à peu près au même niveau, je n'ai pas trop envie que ça baisse...

**LR** Pourquoi tu ne veux pas t'inscrire au RSA?

**HP** Déjà parce que je ne me suis pas renseigné. Et puis je ne sais pas trop, c'est un peu par culpabilité peut-être... Tu vois je mène quand même une vie relativement tranquille, je bosse à mon rythme, je ne dis pas que je bosse peu ce n'est pas vrai, mais c'est alternatif, je bosse un mois sur deux en gros, il y a des périodes où j'attends du matériel, où je planifie des choses, et puis après quand j'ai tout ça je peux bien avancer. L'inconvénient cette année c'est que je m'avance ma production, j'achète des châssis grands formats et des trucs qui me reviennent assez cher, donc c'est un peu en train de diminuer en flèche...

**NR** Après on a de la chance parce que l'appartement, il est à tes parents donc c'est vrai qu'on n'a pas de loyer, ce sont des dépenses que l'on n'a pas.

**HP** On paie juste un loyer pour l'atelier mais qui n'est pas élevé.

**LR** Il est de combien?

**NR** Il est de 150 euros en tout, donc on paie 75 euros chacun avec les charges. Du coup ça permet de ne pas avoir trop de dépenses, et les parents de Hugo nous aide un petit peu, c'est eux qui payent les charges de l'appartement, ils payent le chauffage, l'électricité et l'eau. A part la

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

bouffe, internet et le téléphone, c'est tout ce qu'on paie. Et puis on n'est pas trop dépensier, on fait attention.

**LR** Je vais revenir sur l'école d'art, comment vous l'avez vécu de sortir de l'école après 5 ans? Il s'est passé quoi après?

**NR** Quand tu es dans ton cursus, en cinquième année, tu vois la vie des artistes qui marchent un petit peu, ça te paraît un peu simple, tu as l'impression que ça dépend juste d'un réseau, qu'il suffit juste de travailler et puis d'arriver tout de suite à montrer des pièces. Mais en fait quand tu sors, déjà tu n'as plus de bourse, enfin c'était mon cas, tu n'as plus d'atelier parce qu'on en avait un avec l'école, donc pour travailler c'est un peu difficile. Travailler chez soi, on l'a fait mais du coup tu as du mal à distinguer un temps de travail d'un temps où tu es chez toi. Et puis on était assez cadré, on allait beaucoup à l'école, on y était tout le temps alors ça nous a fait un peu bizarre.

**HP** Par exemple on avait tous les deux une exposition, et on s'est dit : « Ah tiens eh bien ça va continuer... ».

**NR** Tu n'as pas de retour, ce que tu fais après l'école tu n'as pas de retour direct à moins que tu sois hyper bon en communication et que dès que tu fais quelque chose, tu envoies ton pdf à tout le gratin, enfin à toutes les personnes que tu connais. Mais en fait tu n'oses pas, en tout cas je n'osais pas le faire, c'était quand même pas mal de remises en questions parce que même jusqu'à présent, tu culpabilises de ne pas travailler, mais en même temps tu ne travailles pas parce que tu n'es pas dans une émulation... Quand tu es en école d'art tu es avec d'autres, tu as tes potes qui bossent en même temps, tu as des échanges, des procédés, des matériaux. Du coup c'est vraiment un lieu super intéressant, et quand tu te retrouves chez toi tout seul, eh bien tu n'as plus tes potes à côté qui créent aussi... Il faut le temps de savoir ce que tu veux, savoir comment tu t'organises, etc.

**HP** Même au niveau du travail, je pense que c'est un peu le cas de tout le monde, quand tu es étudiant aux Beaux-Arts, tu es un peu dépendant des structures de l'école, tu te sers de la menuiserie, etc.

**NR** Oui c'est toute l'économie que tu n'as pas quand tu sors.

**HP** Toute ton économie de travail est à reconstruire, encore plus quand tu déménages. Moi quand je suis arrivé à Lyon je ne savais pas où acheter de la toile, ce genre de choses, et c'est assez long à se mettre en place. Donc c'était quand même un ou deux ans flous et pas très productifs, à part quelques expositions et pas forcément des grandes réussites...

**NR** Et puis tu pars d'une ville ou tu as habité pendant cinq ans, où tu vas à tous les vernissages donc où tu repères des têtes, où tu rencontres des gens, et d'un coup tu es dans une autre ville, qui en plus est plus grande, tu vas dans les vernissages mais tu ne connais personne, tout est à reconstruire, il faut vraiment faire le pas de se présenter, et moi ça m'a beaucoup aidé le fait de travailler à la Salle de Bains parce que je n'ai pas à parler de moi, je porte la structure pour laquelle je travaille. Du coup les gens m'ont connu d'abord parce que je travaillais à la Salle de Bains, puis après ils ont su que j'avais une pratique à côté. Et comme Hugo est mon petit copain, eh bien ça a permis que...

**HP** ... que maintenant je sois mondialement célèbre! (rires)

**NR** Non mais pour connaître les gens en tout cas ça s'est fait un peu grâce à la Salle de Bains. Moi je suis un peu timide alors je n'ose pas forcément me présenter spontanément aux structures, et puis ça ne marche pas comme ça en plus. Il y a vraiment des réseaux, c'est assez spécial pour arriver à créer un réseau quand même.

**LR** Tout à l'heure vous parliez de culpabilité, c'est-à-dire? Une culpabilité par rapport à quoi au final?

**HP** Je ne sais pas, c'est diffus comme truc.

**NR** Eh bien déjà c'est la place qu'a un artiste dans la société, c'est un peu difficile parce qu'autant on peut te voir comme un branleur que comme un génie... Il y a des espèces de vieux trucs de l'artiste maudit, de l'artiste bohème qui subsistent...

**HP** Tu as toujours des discussions familiales assez gênantes : « Et maintenant, tu fais quoi? Tu as fini l'école mais...? ».

**NR** « Comment tu vis? Il faudra peut-être penser à avoir un vrai travail hein! », ce genre de trucs là qui te mettent un peu mal à l'aise... Moi je pense, pour moi, que la culpabilité elle est plutôt par rapport à mes parents qui bossent beaucoup, et quand je suis sortie des Beaux-Arts, de ne pas avoir de boulot c'était terrible quoi, de me dire que c'est vrai que c'est difficile de pouvoir gagner sa vie avec sa propre production déjà, il faut quand même pas mal ramer. Et du coup je me suis inscrite au RMI mais j'avais limite honte parce que ce n'est pas dans la logique normale, tu fais des études tu devrais avoir un travail après, et mon père, qui est plutôt un manuel, qui bosse soixante heures par semaine, eh bien j'avais une petite culpabilité parce qu'il a continué de m'aider un petit peu jusqu'en décembre de l'année de mon diplôme... Donc du coup tu vois tu n'es pas très bien, moi je sais que j'avais envie de me démerder toute seule, mais bon...

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

**LR** Quand tu dis ça, tu veux dire qu'artiste n'est pas un vrai travail? Est-ce que c'est un métier, artiste, pour vous?

**NR** ... Ben, si, je pense oui.

**HP** Ah bah oui, carrément.

**LR** Et aux yeux des autres?

**NR** Eh bien c'est là où c'est le plus difficile.

**HP** En fait quand je dis culpabilité, tu vois tu me demandais pourquoi je ne me suis pas renseigné pour le RSA, d'un côté c'est pour ne pas trop me laisser le choix d'arriver à faire ce que j'ai envie. Donc je pense qu'il y a un peu des deux, il y a de la culpabilité mais il y a aussi une manière de se mettre la pression, ce n'est pas mal.

**LR** Est-ce que l'expression de syndrome de dépression post-DNSEP vous fait écho? Est-ce que ça existe vraiment?

**HP** Oui, je pense oui.

**NR** Oui c'était des années assez difficiles, les deux années qui ont suivi le DNSEP.

**HP** Oui carrément. Ca commence là tout juste à changer...

**NR** Mais je ne sais pas si c'est propre au DNSEP, c'est peut-être propre à tous les étudiants qui finissent leur cursus en même temps. Les étudiants chercheurs, c'est pareil, tu fais une fac de sciences, si tu ne trouves pas du boulot tout de suite après, tu as peut-être ce même syndrome là aussi. Ce n'est peut-être pas propre aux Beaux-Arts...

**HP** Si il y a une désillusion, c'est peut-être du à la pratique, au fait que ça soit les Beaux-Arts, que tu nourrisse certains projets, certaines illusions... Tout le monde aux Beaux-Arts n'a pas forcément envie de devenir artiste, mais tout ce que ça véhicule, c'est quand même passionnant, enfin je pense que le retour de bâton est peut-être plus violent. Mais oui je pense qu'il y a un truc comme ça.

**NR** Oui et il y a beaucoup de gens qui font des dépressions dans les écoles d'art!

**HP** Oui il y en a qui profitent d'être à l'école pour la faire! Peut-être parce que c'est post-bac tu vois... (rires)

**LR** Vous-mêmes par rapport aux autres étudiants qui étaient avec vous, est-ce que vous sentiez une certaine morosité en approchant de la sortie?

**NR** Oui oui tout à fait. Il y a des gens qui ont changé un peu de personnalité, qui se sont vachement renfermés, ça c'est beaucoup ressenti.

**HP** Même plus après le diplôme parce qu'il y a quand même ce truc qui tient un peu tout le monde en haleine, d'avoir son diplôme c'est assez intense à la fin, tu prépares vraiment ton truc, tout le monde travaille. Mais après, les six mois dans lesquels on est resté à Besançon par exemple, il y avait un truc un peu morose comme ça. Nous on a bien fait de déménager. J'ai un copain qui habite toujours à Besançon, avec qui on a fait les Beaux-Arts et qui croise toujours des personnes avec qui ont étaient, eh bien les personnalités ont pas mal changé. Avec ce copain, qui s'appelle Hugo aussi, à un moment, après les Beaux-Arts, on a fait des expositions dans cette galerie qui s'appelle Frank Elbaz à Paris. C'était un peu une première expérience, un peu caricaturale, d'artistes un peu trop jeunes qui se confrontent à un milieu parisien de galeristes. Et il y avait des gens, qui étaient des anciens étudiants de l'école avec nous, qui disaient des choses sans savoir, sur nous dans notre dos, alors que je pense qu'ils fantasmaient complètement, enfin peu importe...

**NR** ... Ca-y-est, vous aviez de la notoriété, vous gagniez de l'argent, etc. Alors que bon ce n'est pas pour autant que vous vendiez des pièces...

**HP** De toute façon on était plus à Besançon pour savoir, mais c'est vrai que Hugo ça l'a un peu déprimé. Mais bon il se trouve que cette expérience avec Frank Elbaz a un peu mal tourné, d'ailleurs pendant Noisy-le-Sec c'est plus ou moins à ce moment là que je me suis retrouvé avec les quelques pièces qui étaient stockées chez lui...

**NR** ... Elles avaient été mal stockées, alors il s'est retrouvé avec des pièces qui avaient des grosses traces de doigts, le type les prenait à pleines mains, aucun professionnalisme, il était là pour se faire de la thune, et n'en avait rien à foutre...

**LR** On le met sur la blacklist alors!

**HP** Non mais cela dit ça ne veut pas dire qu'il fait des mauvais choix, mais il fait quand même vraiment des choix de commerçants, ça c'est sûr. Enfin bref, cette première épopée un peu naïve dans le marché de l'art, c'est aussi une expérience post-DNSEP qui est bien à méditer.

**NR** La désillusion!

**HP** Oui et non, je pense que ça fait partie du tout, tu vois c'est comme les musiciens, ils ont toujours des problèmes avec les maisons de disques, les écrivains avec les éditeurs. Il y a comme ça un rapport conflictuel. Mais là je pense c'est surtout symptomatique du truc post-diplôme, où tu as un réseau qui marche à un moment, par recommandation ou quoi, et puis ça fonctionne mais en fait ça ne fonctionne pas pour les bonnes

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

raisons, ça fonctionne pour une question de réseau et ensuite ça tombe à l'eau.

**LR** Et justement, le réseau alors, c'est quoi? On dirait que si tu n'as pas de réseau tu es dans le no men's land...

**NR** Eh bien oui.

**HP** Quand je dis réseau, là, ce sont juste deux personnes. C'est juste Vincent, avec qui on est devenu amis, lui qui est commissaire d'exposition et qui nous a invité, Noémie à Bruxelles sur une exposition aux Filles du Calvaire quand elle était étudiante, et puis moi dans deux expositions. Donc déjà directement, par intérêt de sa part pour notre travail, et puis indirectement, par les gens qu'il côtoyait lui. C'est juste cela que j'appelle réseau, ce n'est pas non plus la franc-maçonnerie...

**LR** Toi-même Noémie tu disais que depuis que tu travaillais à la Salle de Bains, c'était plus facile?

**NR** Bien sûr oui, plus facile pour rencontrer des gens, si tu ne connais pas les gens tu ne peux pas leur montrer ce que tu fais vraiment. Moi-même je vois des gens qui donnent leur candidature spontanée pour montrer leur travail, c'est un peu dur.

**LR** Il paraît qu'il ne faut surtout pas faire ça!

**NR** Ah non non il ne faut surtout pas faire ça, parce que ça n'a jamais abouti, en tout cas chez nous ça n'a jamais abouti. Ce n'est pas que c'est mal vu mais bizarrement, dans toutes les candidatures spontanées qu'on a eu, ils sont complètement à côté de la plaque, de ce qu'on fait nous aussi, ils ne regardent pas l'orientation de la galerie, ils postulent n'importe où. Donc tu essaies de postuler dans des endroits qui correspondent à ta pratique. Par exemple si tu fais de la peinture à l'huile, eh bien tu ne vas pas postuler dans un lieu qui a une optique plutôt hyper contemporaine. Il y a un moment il faut aussi regarder les choses, et il y a beaucoup de personnes qui finalement sont assez naïves de tout ça, de comment ça marche...

**HP** Cela dit, je ne sais pas si ça ne marche pas dans ce sens là, l'autre fois on est passé à la BF15, Florence Meysonnier nous a bien dit qu'un des artistes qui était dans l'exposition, c'était un artiste de Marseille qui avait envoyé un dossier, mais qui devait avoir vu la programmation, qui s'était renseigné.

**LR** Revenons sur l'école d'art, on parle beaucoup de professionnali-



sation, les équipes pédagogique et administrative disent que la formation aux Beaux-Arts est très professionnalisante, et j'aimerais savoir ce que vous en pensez.

**HP** Oui moi j'avais déjà entendu ce discours avant d'entrer aux Beaux-Arts, par un ami de mes parents qui était professeur dans une école d'art... Je pense que c'est carrément de la méthode Coué... Très professionnalisant, non, je pense que c'est vraiment tiré par les cheveux. Peut-être qu'une grosse école comme Lyon ou Paris, c'est très professionnalisant, je ne sais pas.

**LR** Et ça voudrait dire quoi déjà d'être professionnalisant dans une école d'art?

**HP** Eh bien où ça formerait vraiment des artistes en devenir ou quelque chose comme ça, des gens capables de se débrouiller par eux-mêmes...

**NR** Pas forcément que des artistes mais des personnes qui vont travailler dans la culture, en tout cas dans les arts plastiques, dans les galeries, dans les centres d'art, dans les FRAC, etc.

**HP** Mais parce que je crois que ce discours s'appuie sur des statistiques, mais qui ont été faites il y a douze ans, donc je pense que le discours s'est répété pendant les douze ans alors que ce n'était peut-être plus la même chose. Je crois que les gens disaient que comme tu apprenais à faire plein de choses par toi-même, si tu étais débrouillard aux Beaux-Arts, eh bien tu pouvais te débrouiller dans plein de trucs.

**NR** Et puis je pense que même pour ce qui est des structures, les régisseurs, les métiers comme cela, ce sont des gens qui viennent des écoles d'art, parce que souvent tu as touché un peu à tout, tu as fait de la vidéo, de la sculpture, et du coup c'est vrai que tu t'y connais peut-être dans ces médias là.

**HP** Mais cela dit, dans le monde de la culture, tu n'as pas tant de travail que ça, donc très professionnalisant...

**NR** Tu as surtout beaucoup de travail de stagiaires mais peu de travail de salariés!

**HP** Peut-être que si tu bosses dans l'intérim, tu sais faire déjà plein de trucs, tu sais faire du placo... (rires)

**NR** C'est que tu en baves alors c'est pour ça qu'après tu es super doué!

**HP** Dans les personnes qu'on connaît, il y en a pas mal qui font professeurs ou qui sont en passe de devenir professeurs, dans des collèges, des lycées, des BTS pour certains...

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

**NR** Mais enfin du coup je pense que ça mériterait réflexion, les Beaux-Arts ça ne devrait pas te former qu'à être artiste même si effectivement en sortant on est tous artistes, mais au moins d'avoir peut-être des cours plus ciblés, en disant clairement aux élèves que ce qu'ils font pourra aussi les amener à faire d'autres choses, dans des postes justement de médiateurs culturels par exemple. Ca devrait peut-être être un peu plus complet pour que ça corresponde finalement à la réalité de la chose quand tu sors de l'école. Du coup tu as l'impression que c'est une solution de repli alors que ça ne devrait pas.

**LR** C'est vrai que toi, par exemple, tu as fait ce stage à la Galerie des Multiples, qui t'a permis aussi finalement d'acquérir les compétences pour travailler en galerie, chose que tu n'apprends pas dans une école d'art. Et le côté débrouille, c'est vraiment ce qui ressort de ce que les gens qui en sortent disent. Et c'est là où le discours n'est pas le même, de la part de l'équipe pédagogique et de la part de ceux qui sortent, les premiers te disent que c'est professionnalisant parce qu'il y a des conférences, parce qu'on invite des artistes, etc. Mais j'ai envie de dire : « Eh bien oui, mais c'est normal après tout ». Est-ce que pour autant c'est cela qui est professionnalisant?

**HP** Oui, par contre, Lyon vous ne pouvez pas vous plaindre de la qualité des conférences et des artistes, parce qu'à Besançon c'était le degré zéro des artistes qui intervenaient dans l'école...

**LR** Bien sûr, mais après, au final, les conférences c'était quoi? C'était des artistes qui venaient avec un powerpoint de leur travail, qui t'expliquaient pourquoi là ils avaient réalisé telle pièce, et puis voilà. Et les étudiants posaient des questions sur la pratique, mais à la rigueur pas des questions du type : « Et quand tu es sorti de l'école tu as fait comment pour te débrouiller? Est-ce que tu sais assurer tes pièces? », etc. Je ne vois pas vraiment en quoi ça t'aide, par rapport à une volonté de professionnalisation, si on ne partage pas non plus toutes ces choses là qui sont pourtant essentielles à mon sens.

**HP** Oui ce n'est pas ça qui te professionnalise.

**LR** J'ai l'impression qu'il y a un discours préconçu du type : « Depuis qu'il y a les conférences, les échanges à l'étranger, les workshops, l'école d'art est bien plus professionnalisante ». Profession, ça veut dire aussi acquérir des savoir-faire et les appliquer... C'est là où je trouve qu'il y a un décalage voire un paradoxe. Je me dis surtout que ce n'est pas suf-

fisant, à l'heure actuelle et compte-tenu de ce qu'on se disait avant.

**NR** Oui tout à fait, mais du coup on apprend tout sur le tas, on apprend tout par nous-mêmes, ou par les stages que tu fais. On avait deux, trois bases en dialoguant avec les professeurs, pas que sur ton travail, eux aussi te disent comment les structures sont faites... Mais tu n'as pas de cours dessus en tout cas.

**HP** Pour l'instant ça reste encore assez vague pour moi, par exemple là je travaille, j'ai la chance de vendre quelques pièces mais il y a certains trucs qui restent un peu flous. Je suis inscrit à la Maison des Artistes, je cotise pour ma retraite... éventuelle. Je n'en sais rien mais bon je ne m'en soucie pas trop non plus peut-être... Même par rapport au marché de l'art, ça je pense que tout le monde est totalement naïf là-dessus. J'ai déjà eu discuté avec un copain de cela, du prix des œuvres, par rapport à Frank Elbaz par exemple, et la naïveté du jeune artiste en devenir qui sort de l'école d'art, je lui disais qu'il fixait des prix qui étaient vraiment très élevés, mais c'était simplement par peur de ne pas gagner d'argent, mais d'un autre côté, ça rendait juste impossible la vente d'un jeune artiste inconnu. Pour vendre une toile d'un mètre par un mètre d'un jeune artiste inconnu 4000 euros, ce n'est pas possible. Mais c'est juste par sa situation à Paris, sa position géographique...

**NR** Parce que le prix de la pièce va rendre l'artiste crédible aussi, c'est ça.

**LR** Et en même temps, si tu la vends 400 euros, les gens vont se dire qu'elle est bradée, que tu es un artiste amateur...

**HP** Oui, alors bien sûr mais après il y avait juste un juste milieu entre ces deux choses là, et ça ce sont des choses que toi tu ne peux pas savoir avant de les avoir expérimentées.

**LR** Finalement tous les artistes qui ont une certaine reconnaissance sont quand même tous passés par une école d'art, il y a très peu d'autodidactes, le mythe de l'autodidacte, que ce soit Marcel Duchamp ou Marcel Broodthaers, il y en a un ou deux par siècle et encore. Et pourtant l'école d'art c'est carrément l'école de la débrouille.

**HP** Ah bah oui dans une école d'art tout le monde est autodidacte.

**LR** Depuis les réformes des années 70, plus personne ne te force à savoir dessiner ou à sculpter, c'est toi qui y vas, tu vas voir les techniciens, tu peux faire le choix d'apprendre ou pas. Alors si tu n'as pas fait d'école d'art mais que tu as acquis par toi-même ces techniques là, ces

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

savoir-faire là, tu auras quand même toujours moins de crédibilité parce que tu n'auras pas de diplôme.

**NR** Oui bien sûr.

**LR** On dirait du coup qu'il y a une fourchette tarifaire qui est très ciblée "art amateur".

**HP** Je pense aussi que c'est parce qu'il y a plusieurs marchés de l'art, les gens qui achètent ces œuvres là ne sont pas les mêmes personnes, ni les mêmes classes sociales d'ailleurs.

**LR** Bien sûr mais on dirait que dans l'art contemporain, si tu vois affiché un prix au-dessous de 1000 euros, ce n'est pas très crédible.

**HP** Mais d'un autre côté c'est normal que le prix d'une œuvre d'art, même pour un artiste assez jeune, soit élevé, enfin paraisse élevé, parce qu'un artiste ne vend pas non plus énormément... Enfin même des artistes pour qui ça marche bien, tu ne vends pas tant de pièces que cela, il y a quand même une rareté qui n'est pas la même que pour un produit de consommation courant. Enfin après cela dit, le marché il est comme il est, il y a un prix sous lequel ne pas descendre...

**NR** Tu achètes français quand tu achètes une œuvre! Ce n'est pas comme quand tu t'achètes une fringue faite par des petits chinois ou... (rires)

**HP** Ah bah bravo! Marine Le Pen heu! (rires)

**NR** Non mais bon ce n'est pas comparable ça c'est sûr.

**LR** Alors finalement, la reconnaissance ce n'est pas tant en termes de ventes qu'en termes d'expositions?

**HP** Je ne pense pas que la reconnaissance soit forcément financière en fait, enfin en tout cas jusqu'à un certain niveau. Je pense que quand on a passé les espèces de figures de proue type Damien Hirst ou Jeff Koons du marché de l'art, dans le monde global, général de l'art contemporain, la reconnaissance se fait par les critiques, les commissaires... Bien plus que par ce que tu vends ou ce que tu ne vends pas. A priori l'intérêt porté à un travail reste vraiment beaucoup plus lié à sa diffusion et à sa réception critique, que par le marché de l'art, où là je ne pense pas que ça intéresse beaucoup le artistes.

**NR** On parle des pièces en termes d'expositions on n'en parle pas en termes de ventes, jamais.

**HP** En même temps c'est juste plus ou moins l'inverse, par exemple dans les grands médias généralistes on parle de l'art en termes de ventes

et inversement dans la presse spécialisée.

**LR** Alors il y aurait un peu deux mondes de l'art, celui dans lequel on retrouverait le marché et celui dans lequel on retrouverait plutôt l'intellectualisation?

**HP** Oui oui mais après ça c'est la vie normale de l'art.

**NR** Sachant aussi que ceux qui achètent se fient souvent à la critique.

**HP** Ils sont souvent conseillés, ce n'est pas eux-mêmes qui font leur choix, mais après, les gros collectionneurs comme Pinault, leur seul choix c'est d'acheter effectivement l'œuvre la plus chère pour leur seul prestige de pouvoir. Ce n'est pas pour ça non plus que ces artistes là ne sont pas des artistes intéressants, mais c'est juste que leur diffusion médiatique est quand même entièrement ou beaucoup liée au marché de l'art plutôt qu'au monde critique ou aux expositions.

**LR** Il y a des analyses sociologiques qui disent que bien souvent les artistes les plus médiatisés sont les plus mal vus par les critiques et par leurs pairs.

**NR** Mais parce qu'aussi, c'est quand même comme Xavier Veilhan ou Philippe Parreno, ils ont carrément des ateliers bourrés de stagiaires, et du coup peut-être que ça déshumanise quelque part le travail... Je ne mets pas du tout en cause le fait de faire faire ses pièces ou que d'avoir des assistants qui peignent à ta place, mais ça devient des industries, tu as un PDG à la tête du truc, c'est l'artiste, et puis tu as les employés autour, qui participent à l'œuvre...

**LR** Et alors ça contrecarre une image de l'artiste plus romantique?

**NR** Ça colle peut-être trop à la société d'aujourd'hui, je ne sais pas.

**HP** Non moi je ne crois pas, je crois juste que ce sont peut-être des questions de jalousie. Bon après c'est comme en musique, tu as des gros vendeurs d'albums qui font de la musique un peu mainstream, et puis tu as quand même des artistes un peu plus underground, ms je ne pense pas que ça empêche les uns et les autres de faire ce qu'ils veulent.

**NR** C'est comme des contre-exemples pour les gens.

**HP** Eh bien oui c'est comme les salaires des footballeurs, c'est la même idée, c'est un espèce de truc scandaleux que de gagner de l'argent en faisant n'importe quoi!

**LR** Et ça ce n'est pas un peu franco-français ce rapport à l'argent?

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

**HP** Aussi oui, il y a de ça.

**NR** Les gens ne savent pas aussi qu'il y a une espèce de spéculation autour de ça, que le prix des œuvres qu'on voit dans les salles des ventes n'est pas forcément ce que l'artiste touche...

**HP** A part Damien Hirst qui vend directement en salle de ventes, mais lui le fait exprès...

**LR** Est-ce que tout ça remet en cause une image de l'artiste? Qu'est-ce que serait cette image? Tu parlais Noémie tout à l'heure de l'artiste maudit, bohème, est-ce que c'est quelque chose qui a l'air de perdurer un peu ?

**NR** Eh bien ça dépend pour qui...

**HP** Je ne sais pas si ça perdure, peut-être dans l'imaginaire populaire.

**NR** C'est toujours la même question quand tu rencontres des gens et que tu leur dis que tu es artiste : « Et tu es inspiré par quoi? », et toi ça te paraît complètement dépassé ces questions là, tu ne peux pas y répondre parce que ce n'est pas la réalité. Les gens se permettent toujours en plus d'apporter un avis, tu dis que tu es artiste : « Ah bah attends, j'ai vu l'autre jour à la télé, un type qui peint des toiles toutes bleues et il vend ça des millions! ». Et à chaque fois ce sont des lieux communs comme ça.

**HP** C'est souvent l'argument financier aussi. Je pense qu'il y a des lieux communs, bon c'est vrai il y en a beaucoup sur l'art mais je pense qu'il y a des domaines comme ça où c'est un peu inévitable. Parce qu'il y a malgré tout une espèce de romantisme autour de la vie d'artiste, qui existe depuis un peu plus d'un siècle...

**NR** Oui et puis c'est de l'ordre de l'image, c'est immédiat, ce n'est pas comme un écrivain à qui on dira : « Oh bah j'ai lu ton livre... ».

**HP** Et ça a bien été utilisé par le divertissement, il y a eu beaucoup de films sur des artistes, des biographies d'artistes... La vie des artistes, la manière dont elle a été utilisée, dont elle a été montrée par les médias, je pense que ça a bien imprégné l'imaginaire populaire. Donc je crois que d'un côté, c'est un peu inévitable qu'il y ait des lieux communs sur l'art. Mais c'est par ignorance aussi je pense...

**NR** Mais au collège par exemple on te donne un sujet d'arts plastiques, tu vas faire quelques musées mais bon...

**HP** Tu ne peux pas faire de généralités Noémie.

**NR** Oui mais moi, quand j'étais au collège, j'avais des sujets d'art plastiques où on ne parlait pas vraiment de ce qu'était l'art contempo-

rain.

**HP** Eh bien moi j'en ai eu.

**NR** En primaire on a parlé une fois de Matisse et une fois de Picasso, et puis voilà quoi.

**HP** Oui mais je suis d'accord.

**NR** Il y a quand même un moment où il n'y a pas de suivi dans l'éducation. Et du coup les choses ne sont pas réactualisées.

**HP** Au collège, si tu n'as pas un bon professeur de français, tu lis très peu de textes contemporains par exemple. C'est comme l'idée d'apprendre les bases des mathématiques, dans les programmes, ce qu'il y a quand même de plus inscrit, c'est le patrimoine, les grands textes... C'est vachement dans le passé. Moi la première exposition d'art contemporain que j'ai vu, c'était au collège, notre professeur nous a emmené à l'IAC... Je pense que ça te renforce dans ton idée, enfin moi j'avais déjà vraiment envie de faire de l'art, je ne savais pas quoi, à l'époque c'était du dessin, je faisais des jeux de rôle et j'avais envie de dessiner des chevaliers et des elfes mais bon... Je pense que ça te renforce même d'avoir des gens dans ta classe que ça n'intéresse pas, et du coup, d'être un des seuls à t'y intéresser.

**NR** Moi je me rappelle aussi, c'était en primaire, on était allé au Musée de Brou, c'était vraiment le musée local qui faisait dans le patrimoine... Et donc il y avait une partie avec des peintures abstraites, de l'ordre du geste et du dripping, et il y en avait à côté de moi qui disaient : « Ah bah dis donc il s'est pas foulé hein! », avec des a priori comme ça déjà tout petit, et moi je n'avais pas du tout pensé à : « Moi je peux le faire », ça m'avait vraiment interpellé, j'ai fait : « Mais non moi je trouve ça super beau ». Et c'est vrai que petit à petit tu te renforces par rapport à cela, à ce genre de contradictions.

**HP** Mais ça je pense que c'est souvent dans un phénomène de classe, tu as toujours des gens qui ont plus la parole que d'autres, et bien souvent, ces leaders sont leaders parce qu'ils savent bien répéter la parole de leurs parents, et je pense que ces choses là ils ne les ont pas pensées par eux-mêmes. J'étais dans un village, il y avait quand même un petit peu des préjugés racistes, et souvent ceux qui étaient un peu grande gueule répétaient très ouvertement les phrases racistes de leurs parents. Je crois que c'est un peu la même chose pour ça. Moi j'ai le même exemple avec une remplaçante en primaire, en CM1 ou CM2, qui nous avait montré des reproductions de Miro. Et je me rappelle d'un copain, qui était très sympa par ailleurs, qui avait dit très ouvertement à la récré, parce qu'on ne pouvait pas dire ça en classe : « Ah oui c'est vraiment trop facile

moi aussi je peux le faire », et m'être dit, moi, à ce moment là : « Ah bah non mais moi pas du tout ». Mais après, pour l'image de l'artiste, je pense que ça a peut-être un peu changé, il me semble que l'art contemporain s'est un peu plus diffusé mais je ne sais pas si c'est une impression que j'ai...

**NR** Avec les 1% en plus, il y a plus de place dans les villes, dans les collectivités...

**HP** Au niveau de la pédagogie, il me semble qu'il doit y avoir plus de choses, je n'en sais rien. Mais je pense que c'est une habitude parce qu'a priori, il y a des pays où l'art contemporain fonctionne bien depuis longtemps, en Allemagne, en Suisse... Je pense que c'est du à la longévité des structures, les Kunsthalle...

**NR** L'équivalent des FRAC en Allemagne ont un siècle, alors du coup on a 40 ans d'écart.

**HP** Je pense qu'en France il y a un peu un défi de l'art, les gens ne veulent pas s'y intéresser à part pour donner leur avis...

**NR** Et en même temps ce n'est pas grave s'ils ne s'y intéressent pas, à ce compte là, ils ne sont pas obligés de donner leur avis. Ca ne me dérange pas que les gens ne s'y intéressent pas, après je ne m'intéresse pas à tout non plus. C'est toujours pareil avec le culturel, des fois c'est du prosélytisme.

**HP** L'art, il est juste ce qu'il est, après c'est la manière de montrer les choses, de les amener, etc. L'art n'est pas élitiste dans la mesure où il ne s'adresse pas forcément à tout le monde, donc si tu définis l'élitisme comme le fait de ne pas t'adresser à tout le monde, alors ok c'est élitiste. Mais je pense que par nature, l'art du XXe siècle l'a montré, ce n'est pas universel...

**LR** Non et puis je crois qu'il n'y a pas une forme d'art qui fasse l'unanimité, alors pourquoi l'art contemporain serait plus élitiste que le théâtre ou la danse? Et encore la danse, on va te dire : « Je ne comprends pas ce que ça veut dire, la pirouette là ». Et pourtant j'ai l'impression que la danse souffre moins de cette image élitiste que l'art contemporain.

**NR** Oui mais c'est parce que dans la danse, il y a l'effort physique qui est visible. Alors que dans une peinture ou dans une installation, la place de l'artiste n'est pas forcément visible, et c'est ça je pense qui fait la différence.

**LR** Oui, c'est un peu ça, dans la danse tu peux te dire que même si tu n'as pas compris, tu ne peux pas reproduire la performance phy-



sique pour le coup... Je me rends compte que l'image de l'artiste, ce n'est pas seulement dans un imaginaire populaire comme tu disais mais finalement aussi une image du travailleur, une image physique, une perception physique de la personne qu'on n'a pas vraiment. L'acteur, le danseur, le cirquassien, tu l'as en face de toi.

**NR** Il n'y a pas le même engagement physique parce que là, le travail de l'artiste est vraiment indirect, tu vois juste la production et tu ne vois pas l'artiste.

**LR** C'est peut-être pour cela que l'art souffre toujours un peu de son image. Et tu vas sans doute te permettre une plus grande virulence voire une agressivité parce que tu n'as pas la personne en face de toi.

**NR** Aussi oui.

**HP** C'est un peu comme le commentaire sur internet, tu as le différé de la chose... Ce n'est pas faux.

**NR** Et du coup tu engagerais la conversation pour savoir ce qu'il fait au lieu de poser tout de suite une barrière, tu commencerais par une question : « Mais pourquoi vous avez fait ça? ».

**HP** Cela dit ce n'est pas vraiment le rôle de l'artiste non plus, de venir ensuite s'occuper de commenter son œuvre.

**NR** Bon après ça dépend de l'artiste, de ce qu'il a envie, par rapport à son travail.

**LR** C'est parfois souvent aussi le fameux "projet social" que doivent présenter aujourd'hui toutes les structures culturelles subventionnées, avec ces obligations de médier vers le public, et on enrôle souvent les artistes à faire eux-mêmes cette démarche de médiation, alors que tu ne peux pas toujours être le médiateur de ton propre travail, ou alors on t'apprend à ce moment là, pourquoi pas à l'école justement, cette compétence là.

**HP** Je suis d'accord que souvent, quand tu vois un appel d'offre pour une résidence ou un projet, c'est vraiment écrit dedans comme une obligation, cette obligation de participer, à partir du moment où on te donne une bourse par exemple. Et puis même, souvent, il y a des résidences qui sont fortement basées là-dessus, après cela dit tu peux choisir.

**NR** En même temps il ne peut pas n'y avoir aucune contrainte non plus, et en plus ce sont des contraintes qui peuvent être détournées, ça peut-être utiliser autrement la médiation.

**HP** A Noisy-le-Sec ça marche bien parce qu'il y a une grosse équipe, il y a des élèves tous les jours...

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

**NR** Ils ont un livret qu'ils ont fait spécialement pour les enfants...

**HP** Et vu que c'est sur une place, à chaque expositions, ils viennent voir les expositions et ils les connaissent, c'est la même équipe depuis super longtemps, donc ils sont super curieux maintenant, les gamins.

**NR** Parce que c'est quand même important, moi je sais qu'à la Salle de Bains, il y a plein de gens qui n'osent pas rentrer, ou qui rentrent et me disent : « C'est la première fois, je n'ai jamais osé rentrer », alors que c'est juste un seuil à passer en fait, et la culture est pour tout le monde. Je ne sais pas, j'ai l'impression que ce sont les murs blancs qui impressionnent les gens, le White Cube...

**LR** Ou alors c'est peut-être encore une fois ce rapport à l'argent, c'est-à-dire que bien souvent, on entend par galerie un espace marchand, les gens savent qu'ils n'ont pas forcément une tête d'acheteur...

**NR** Et puis il y a plein de gens qui ne te disent même pas bonjour, à Paris il y a plein de galeries où lorsque tu rentres, tu n'as même pas un regard.

**HP** Oui mais en même temps, une galerie commerciale, les gens ont le droit de rentrer, après tu n'es pas forcément là non plus pour faire l'accueil. Bon c'est vrai que quand tu es étudiant, que tu vas à Paris faire le tour des galeries, tu es un peu impressionné, tu te dis : « Bon, qu'est-ce qui se passe ici? »...

**NR** ... « Qu'est ce que c'est froid... ».

**HP** Mais oui, je pense que pour que les gens ne rentrent pas, il y a cet aspect galerie, il ne savent pas la différence, ça ne se lit pas sur le visage.

**LR** Oui et puis pour le coup, en France, il y a autant de galeries marchandes que de galeries associatives qui se rapprochent plus d'un espace d'art contemporain. Je crois que le public n'a pas forcément la connaissance de cela.

**HP** Ce n'est pas dans les mœurs c'est clair.

**LR** On se demande si au niveau de l'éducation, comme tu disais tout à l'heure, on renseigne suffisamment les enfants sur ces choses là aussi, sur l'art contemporain et ses dispositions, et pas juste sur des collections d'art moderne voire plus ancien...

**HP** Je pense que nous, on a nos souvenirs de collègue mais je crois que ça a quand même un peu changé, pas forcément partout...

**NR** Ca dépend aussi de la ville dans laquelle tu vis, mes sœurs n'en

ont pas eu plus que moi, et pourtant on a dix ans d'écart...

**LR** C'est marrant parce que de tout ce que j'entends et de par ma propre expérience, on a tous été marqué par nos professeurs d'arts plastiques au lycée, ça a été pour nous tous la révélation, mais par contre pour ce qu'il y a en-dessous du lycée... Rien de vraiment marquant.

**NR** Au collège, quand tu aimes ça je pense que tu deviens vite frustré parce que tu as envie d'apprendre encore, et quand tu es au lycée tu es enfin dans une classe où tout le monde s'y intéresse.

**LR** Bon après ce sont des questions d'éducation, mais je trouve que les arts n'ont vraiment leur place dans l'éducation qu'à partir du lycée seulement, car c'est le moment où tu peux prendre des options plus lourdes.

**NR** Oui et d'inclure la culture générale aussi.

**HP** C'est clair que si on t'a emmené voir des expositions quand tu étais gamin, ensuite tu le feras plus facilement toi-même. Je pense que ce n'est pas catastrophique non plus, mais quand tu décides de faire de l'art, ça amène forcément des discussions différentes avec les gens que tu côtoies au quotidien, tes amis d'enfance, ou la famille, il y a des gens qui ne savent pas toujours de quoi il s'agit, mais c'est un peu normal aussi. Quelqu'un qui va faire de la physique ou des mathématiques très poussées, les gens peuvent s'intéresser un peu à ce que tu fais mais c'est dur de leur demander d'expliquer quel est vraiment leur travail... Cela dit on leur fait confiance! On se dit que s'ils sont bon en maths...

**LR** Je vais finir sur cette question, est-ce qu'aujourd'hui vous vous présentez comme artistes quand vous parlez aux gens?

**HP** Oui, comme je te l'ai dit, je me force à le faire en fait. Mais ça passe mieux maintenant, parce que j'ai fait plus d'expositions, j'ai bien avancé dans le travail depuis trois ou quatre ans, donc du coup maintenant je n'hésite plus à me présenter comme artiste.

**LR** Et jeune artiste, ça te parle?

**HP** Eh bien jeune artiste je ne dis pas, si je me présente je ne vais pas le dire, c'est inclus dans le truc.

**LR** Parce que pour toi la jeunesse artistique c'est plutôt une question d'âge?

**HP** Ah oui pas forcément...Si, au début, je disais "artiste débutant"

## ANNEXES : ENTRETIEN AVEC HUGO PERNET ET NOÉMIE RAZUREL

pour me déculpabiliser justement, mais ça ne change rien en fait. Donc moi je me présente comme artiste, comme ça c'est plus simple et ça va plus vite. Et puis comme ça je suis obligé de m'y tenir! Au début je pense que tu as pas mal d'hésitations, quand tu sors de l'école tu ne te sens pas artiste.

**LR** Pourquoi tu ne te sens pas artiste en sortant de l'école?

**HP** Mais justement, quand tu n'es pas dans les conditions, que tu n'as pas un travail régulier parce que tu n'as pas d'atelier... tu n'es pas dedans quoi. Je pense qu'il y a des choses qui te font sentir artiste et qui ne consistent pas seulement à vendre des œuvres mais à produire. Quand tu es arrivé à faire une ou deux ou plus de choses, des projets un peu longs, un peu difficiles mais qui te tenaient vraiment à cœur, et que ces choses se passent bien, là après je pense que ça va déjà mieux. Mais il faut quelques aboutissements avant d'arriver à se sentir à ta place.

**LR** Et toi Noémie?

**NR** Eh bien très peu, non je me présente rarement comme cela en fait. Parce que déjà, j'ai continué de travailler mais peu, et du coup je préfère travailler quand j'en ai envie, et quand je n'en ai pas envie je ne travaille pas, mais maintenant je culpabilise moins, et puis je montre le travail quand les gens veulent le voir, ou je le mets sur mon statut Facebook (rires). Et puis j'ai moins l'idée d'en faire carrière, je suis bien pour l'instant à la Salle de Bains alors c'est plus cela que je privilégie, je me présente par rapport à mon poste.





## REMERCIEMENTS

Norbert Bandier  
Jérôme Cotinet  
Emmanuelle Gharbi  
Frédéric Khodja  
Lucie Lanzini  
Hugo Pernet  
Noémie Razurel  
Eloïse Rey  
William Saadé  
Tony Simões Relvas  
Hervé Trioreau

