

la vie d'artiste(s)

Des vies d'artistes
telles qu'ont choisi de
les raconter trois jeunes
curateurs et une artiste :
un récit pris entre
leurs représentations du
monde de l'art contemporain
et le témoignage.

*Thomas Conchou, Anna Frera,
Victorine Grataloup & Carine Klonowski*

« C'est une question assez étrange, voire *perverse* pour moi que de parler d'économie de l'art dans ma situation. En réalité les revenus que je génère actuellement via mon activité artistique sont très faibles. J'ai bien touché quelques milliers d'euros de bourse une fois ou deux ces trois dernières années et vendu quelques pièces. Mais cela correspond sans doute plus à un complément de revenu qu'à une économie à part entière. Pourtant l'activité artistique, elle, s'exerce à temps plein. »

– Dimitri Robert-Rimsky, artiste

Si Paris est une des villes où le coût de la vie est parmi les plus élevés au monde et qu'en conséquence elle est un environnement hostile pour les jeunes artistes, elle est aussi, paradoxalement, une scène attractive et en pleine effervescence. Une scène où l'on s'organise, tant bien que mal, pour monter des projets en dépit de la difficulté de les financer et de vivre de son travail artistique.

le prix du dynamisme

Cet élan parisien et francilien, que l'on peut faire remonter au début des années 2000 avec les ouvertures simultanées du Palais de Tokyo et du Plateau (espace d'exposition du FRAC Île-de-France), en amont du retour de la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) au Grand Palais en 2005, fait pourtant suite à une décennie difficile.

Les auteur-e-s de cet article appartiennent au Syndicat Magnifique, un collectif curatorial fondé en 2012 et composé de jeunes commissaires et d'une artiste. Carine Klonowski est plasticienne ; Thomas Conchou, Anna Frera et Victorine Grataloup sont commissaires indépendants en parallèle des fonctions qu'ils occupent actuellement à l'association d'artistes Jeune Création (T. Conchou et V. Grataloup) et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (A. Frera).

En 1994 en effet, la FIAC quittait le Grand Palais, temporairement en travaux. Temps fort économique mais également critique, communicationnel et institutionnel, cette foire est un événement important pour la visibilité internationale de l'écosystème artistique français. Amenant un public international, la FIAC a des répercussions bien au-delà du marché de l'art, et à l'époque où elle s'éloigne du centre, elle perd en prestige – cependant le marché de l'art n'est pas le seul garant d'un dynamisme que la création artistique parisienne a dû aller inventer ailleurs et autrement.

C'est que, dans le même temps, la ville souffre d'un manque de structures d'ampleur pour la production et la monstration de l'art contemporain à même de pallier l'invisibilité du seul marché de l'art. Paradoxalement, c'est le constat de ce manque qui amène, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, à la création d'un nombre important de petites structures hétérogènes – associations, fondations privées, lieux intermédiaires – qui viennent soutenir le terreau créatif. À Paris naissent, entre autres, Glassbox (1997), l'Entreprise, porteuse du projet Plateforme (1999), Immanence (2000), la Maison Rouge, la Fondation Antoine de Galbert (2000), Kadist Art Foundation (2001); et en périphérie la Maison Populaire (Montreuil, 1995), le CNEAI (Chatou, 1997), la Galerie (Noisy-le-Sec, 1999), les Laboratoires (Aubervilliers, 2001), Mains d'Oeuvres (Saint-Ouen, 2001), la Maréchalerie (Versailles, 2004), l'Espace Khasma (les Lilas, 2004), etc.

Ces initiatives sont diverses tant du point de vue de leur statut que de leur financement

et de leur programmation, mais ensemble elles dessinent une nouvelle géographie de l'art en région parisienne. S'il est notable que ces structures accompagnent le désenclavement de Paris et son ouverture progressive vers sa banlieue, il l'est également qu'elles partagent des modes de fonctionnement nouveaux, plus ouverts et collaboratifs, et participent toutes à la formation d'un tissu artistique plus dense et poreux, et donc plus complexe. La scène artistique, traditionnellement partagée entre marché de l'art et institution, devient le lieu de mouvements et de va-et-vient entre une multiplicité d'acteurs.

Cette revitalisation progressive du territoire vient innover un milieu qui prend conscience de sa diversité et de sa force: la scène artistique que connaît aujourd'hui la région parisienne est en germe. À la fin des années 2000, une nouvelle vague de lieux vient enrichir le tissu artistique en cours de constitution: l'espace Jeune Création (2006), la Fondation d'entreprise Ricard (2007), Bétonsalon – centre d'art et de recherche (2007), Le 104 (2008), Le BAL (2010). De nouvelles formes de collaborations émergent, dans la zone grise entre marché et institution.

faire scène

Profitant d'un prix du mètre carré moins exorbitant que dans le reste de la capitale tout en s'assurant une place relativement centrale dans le réseau parisien, la scène bellevaloise s'établit ainsi progressivement à la fin des années 2000. En s'agréant autour du Plateau/FRAC Île-de-France, des structures associatives (notamment Glassbox et Treize) et des galeries marchandes (Marcelle Alix, Crèveœur, Galerie de Roussan, Balice Hertling, Bugada & Cargnel, Jocelyn Wolff etc.) créent un tissu dense et fécond pour la jeune création parisienne. En effet, ces espaces, souvent

gérés par une jeune génération de professionnels de l'art, promeuvent de nouvelles méthodes de travail (duos ou collectifs) portées par des équipes réduites, un rapport à l'exposition directement influencé par l'étrécissement des espaces et la fragilité des économies, et – surtout – un circuit d'artistes marqué par une proximité générationnelle et formelle. Belleville a ainsi représenté un espace (et un moment) crucial, dans la mesure où elle a permis de mettre en avant une *scène*.

Dans le quartier s'ensuit l'ouverture d'une série de petites structures intersticielles, revendiquant l'appellation de *project spaces* ou plus souvent encore *artist-run spaces* – littéralement espaces gérés par des artistes, résolument alternatifs et indépendants. La dénomination est cependant trompeuse, et le développement des formations curatoriales en France et plus particulièrement à Paris, amené par le renforcement historique de la figure du commissaire et par la diversification de ses fonctions, explique que ces structures soient aujourd'hui parfois animées par des curateurs aussi bien que des artistes. À la différence d'associations historiques également, la majorité de ces structures doit inventer son économie, en partant de rien.

C'est ce que nous racontent Antoine Donzeaud (artiste) et Élixa Rigoulet (commissaire d'exposition), co-fondateurs d'Exo Exo rue Bisson [http://exoexo.xyz]: « Nous avons passé une première année en investissant très peu, voire quasiment rien, dans la production de nos projets. Chacun y a mis du sien. Les artistes bien sûr, et nous aussi, en sortant un peu d'argent de notre poche parfois. Tout en proposant un modèle alternatif à celui des galeries, nous aimerions maintenant pouvoir générer une économie qui serait la nôtre, nous auto-suffire, dégager plus de moyens pour nos projets, mais sans trop dépendre du modèle des aides ou des institutions dont nous ne sommes finalement pas du tout le produit.

On a longtemps voulu croire que la seule vente des œuvres suffisait à nourrir les artistes. Au point qu'il est encore aujourd'hui très rare pour les plasticiens d'être payés pour l'exposition de leurs pièces, même dans de grandes institutions confortablement dotées.

Marché de l'art n'est pas un gros mot. Nous ne sommes pas une galerie. Nous ne représentons pas d'artistes, ne les suivons pas sur le long terme. Mais cela ne nous empêche pas de nous inscrire dans un marché, de tenter de vivre de notre projet et de faire vivre les artistes dont nous défendons le travail. »

Exo Exo est représentative de ces nouvelles structures à l'économie mixte, qui renouvellent la tradition des lieux indépendants et autogérés en s'éloignant du modèle historique de l'association d'artistes à but non lucratif – dont cependant elles héritent.

En dehors des expositions, l'espace redevient l'atelier d'Antoine, jeune plasticien (né en 1985) diplômé de la Villa Arson à Nice. Parallèlement, Exo Exo travaille à penser ses projets à l'échelle internationale: « Nous essayons aujourd'hui de nous exporter au maximum à l'étranger: à Bruxelles où nous avons déjà fait une exposition

l'année dernière, à Mexico où nous venons de participer à Material Art Fair, à Vienne où nous programmons une exposition pour septembre prochain, mais également à Paris à l'extérieur de nos murs. Si dynamisme il y a à Paris, il tient à une ouverture [sur le monde].»

La participation à des foires qui, jusqu'à très récemment, étaient le pré carré des galeries marchandes, est un parti-pris commun à Exo Exo et à d'autres jeunes structures telle que Shanaynay, installée depuis 2011 rue des Amandiers dans le XX^e arrondissement de Paris. À l'automne, Shanaynay participait ainsi à la bien nommée Paris Internationale, foire alternative initiée par des galeries en réaction aux diktats de la commission de sélection de la FIAC et du système des grandes foires. Si la FIAC n'a pas dit son dernier mot, elle annonçait pourtant il y a quelques semaines l'arrêt d'Officielle, sorte de foire annexe pour les jeunes galeries qui n'a jamais vraiment trouvé sa place et que Paris Internationale aura très certainement contribué à faire vaciller par son succès public et dans la presse spécialisée.

D'autres ont choisi de faire du manque d'espace le principe même de constitution des projets curatoriaux : « La Plage a ouvert en octobre 2015. Nous invitons les artistes à se confronter à un espace d'exposition non-traditionnel, une vitrine, qui se situe entre République et Faubourg Saint-Denis. L'idée de *plage* dans la scène urbaine parisienne amène un imaginaire fortement artificiel, et lié à la notion de remplacement. Le travail exposé doit entrer en dialogue avec la rigidité physique de l'espace, en relation avec les problématiques liées aux prix élevés de l'immobilier dans la ville. » *Project space* initié par trois jeunes commissaires, La Plage [<http://laplage.org>] prend le parti de l'éphémère et de l'interstitiel comme pour mieux amener à une réflexion sur les notions – qu'Internet a tant contribué à interroger – de contexte de monstration et de visibilité des projets artistiques.

En un sens, c'est également de *vitrine* que nous discutons avec Rémy Briere [remybriere.com], artiste et *set designer*, à qui nous demandons de revenir sur ses deux pratiques. « J'ai commencé cette activité par hasard : j'ai rencontré un super *set designer* et je suis devenu son assistant quand je cherchais un boulot alimentaire, sans vraiment savoir ce que c'était, puis une chose après l'autre, rencontre après rencontre, j'ai commencé à faire du *set* seul. J'y trouve une sécurité. Le *set design* est une pratique de l'image très créative, mais les économies de temps, de gestation sont très différentes [de celles d'un travail artistique]. J'ai tendance à penser que le *set* se nourrit de ma pratique artistique plus que le contraire, comme un répertoire de fétiches quand je suis à cours d'idée. »

s'organiser

Cette question des pratiques, de la pratique artistique et des autres – celles qui permettent de générer un revenu plus stable et de vivre – est le lot commun de la très grande majorité des artistes plasticiens. Certains enseignent, beaucoup travaillent comme régisseurs ou monteurs d'exposition. Cela implique une organisation très particulière des temps de travail. Rémy, lui, dégage « deux jours par semaine en moyenne à l'atelier [qui] sont dédiés à [la] pratique artistique » mais il ajoute : « tout ça est perméable. »

L'auto-organisation est un des grands chantiers que doivent affronter les jeunes artistes, qui doivent notamment trouver un espace de travail lorsque, sortant d'école, ils perdent le confort d'un atelier mis à leur disposition. Gwendal Coulon, plasticien et musicien, étudiant à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, dit assez combien ce lieu de travail, d'exposition et d'échange est indispensable. « Je vais tous les jours à mon atelier des Beaux-Arts et profite de cet

espace pour y faire des accrochages avec [d'autres artistes]. C'est pour nous l'occasion d'échanger sur notre production et d'avoir un rapport avec les autres étudiants de l'école, toutes années confondues. Je produis essentiellement à l'école bien qu'il m'arrive parfois, mais c'est plus rare, de travailler chez moi. » Ce lieu collectif d'expérimentations est d'autant plus important pour le travail artistique que la vente des pièces, elle, fait parfois courir le risque de *s'enfermer* : « J'ai la chance d'avoir des collectionneurs qui m'achètent de temps en temps des pièces. Cela me permet de ne pas avoir recours à un boulot alimentaire. Le risque étant de s'enfermer dans une pratique, j'essaie au maximum de continuer d'expérimenter. » La « chance » de vivre de la vente de son travail, donc, n'est pas sans périls.

À la sortie de l'école, nombre de jeunes artistes cherchent donc assez logiquement à investir un atelier – lieu non seulement dévolu au travail artistique, mais où l'on peut par ailleurs, dans le cas des ateliers collectifs, espérer recréer un réseau de travail à l'image du mode de fonctionnement et d'apprentissage des écoles des beaux-arts. Malheureusement, en Île-de-France, les espaces sont rares et chers, notamment parce que les aides publiques en la matière (bourse ou mise à disposition d'espaces) sont très en-deçà des besoins de la dynamique scène parisienne.

Le squat s'impose ainsi souvent comme le recours logique. En ce printemps 2016, c'est vers le DOC que tous les regards se tournent quand on parle squat et ateliers. « Le projet DOC est né suite à la découverte, en mars 2015, d'un lycée professionnel abandonné dans le XIX^e arrondissement. À l'origine du DOC, il y a la simple *nécessité* d'espaces de travail et la volonté de produire un projet collectif. Rapidement, le projet a pris la mesure des possibilités du bâtiment et de ses résidents pour devenir un lieu de production et

de diffusion artistique » raconte Justin Meekel, artiste co-fondateur du lieu. « Juridiquement DOC est un squat, notre existence est née de la même nécessité et du même constat que le mouvement squat. Ensuite le projet a tracé son chemin à partir de plusieurs héritages mais sans modèle prédéfini. Beaucoup d'entre nous viennent des écoles d'art et c'est certainement ce qui nous a le plus influencés en terme d'organisation et de développement. »

Le DOC est actuellement en danger. Les résidents attendent ces jours-ci de savoir s'ils obtiendront un conventionnement qui les mettrait temporairement à l'abri – sur le modèle du 6B à Saint-Denis – ou s'ils seront expulsés, sans que le bâtiment soit pour autant immédiatement réinvesti : « Nous espérons pouvoir bénéficier d'une convention d'occupation précaire avec la mairie de Paris, le futur acquéreur du bâtiment. »

Si le lycée est grand, tous les espaces doivent être mis à profit : « Les artistes résidents du DOC ont été intégrés par dossier et cooptation car nous tenons à garder une certaine cohésion de groupe et une qualité de production. Les artistes du DOC sont d'âges et de notoriétés très différents : c'est cette mixité de personnalités et de pratiques qui permet de rendre l'échange stimulant et productif. Nous sommes très rigoureux sur la sélection des résidents et demandons à chacun de participer à l'énergie collective et au développement du projet. Aujourd'hui nous recevons une demande d'atelier par jour, alors que nous sommes d'ores et déjà au complet. »

Malgré le besoin d'espaces, le DOC ménage, dans cet ancien lycée, un espace dédié aux expositions et événements. C'est l'un des avantages qu'offre le fait de disposer d'un atelier : l'espace permet aux artistes de montrer leur travail en invitant des commissaires d'exposition et collectionneurs à des *studio visits* ou des expositions.

C'est pourquoi la création et l'animation d'un atelier collectif représentent pour les jeunes

« Les logiques d'excellence qui régissent légitimement le monde de l'art ne justifient ni le travail gratuit de ses acteurs, ni les décalages exponentiels entre la production des œuvres et la distribution de la valeur qui en résulte.

artistes franciliens un investissement digne d'intérêt, même s'il ne peut qu'empiéter sur le travail artistique et le travail rémunérateur. On retrouve ici Dimitri Robert-Rimsky, plasticien diplômé de l'Institut supérieur des arts de Toulouse, qui s'intéresse au statut des paysages dans l'actualité. Dimitri a ainsi choisi, en 2015, de cofonder Rotolux, ateliers partagés à Bagnolet : « Mon temps de travail et de production actuel se divise entre l'investissement de temps que l'atelier me réclame en terme d'organisation et d'installation, mon travail personnel et l'organisation de mes expositions, les divers appels à candidatures, les boulots alimentaires, les autres activités associatives auxquelles je participe. S'ajoutent à cela les pirouettes administratives nécessaires pour toucher des aides sociales, en jonglant entre trois ou quatre statuts salariaux différents. Une année j'ai cumulé de l'intermittence, un début de CDI, de l'auto-entreprise, une bourse, des remboursements de frais en tant qu'intervenant aux Beaux-Arts, et le régime social de la Maison des Artistes, le tout en touchant mon RSA. Sinon, quand je ne travaille pas je passe le plus clair de mon temps à l'atelier, weekend compris. »

La scène artistique francilienne est aujourd'hui riche et dynamique, mais trop souvent au prix d'un autofinancement périlleux, qui perdure notamment en raison de la manque de cohésion des revendications des artistes plasticiens. Comme le résume Justin, « la scène artistique parisienne souffre certes énormément du manque d'espace et du prix des loyers, mais aussi souvent de trop d'individualisme. »

Dans d'autres secteurs de la culture comme les arts de la scène, les artistes et professionnels jouissent d'une (relative) protection grâce à des dispositifs tels que l'intermittence. Un tel statut n'existe pas dans les arts plastiques, où l'on a longtemps estimé (ou voulu croire) que la seule vente des œuvres suffisait à nourrir les artistes – au point qu'il est encore aujourd'hui très rare pour les plasticiens d'être payés pour l'exposition de leurs pièces, même dans de grandes institutions confortablement dotées.

Des initiatives naissent cependant, incitant à une plus grande structuration et une plus grande politisation de la scène artistique. En la matière, nous tenons à citer le groupe de réflexion « l'économie solidaire de l'art » – fondé par les artistes Pierre Belouin, Carole Douillard, Thierry Fournier et P. Nicolas Ledoux [<http://economie-solidairedelart.net>] en 2015 à Paris. « L'économie solidaire de l'art » a tenu une première réunion à la Gaité Lyrique en janvier 2015, suite à un travail de réflexion élaboré sur un forum en ligne autour des questions de charte de rémunération, de représentation des artistes et de fonds de soutien. Plus classiquement, le groupe a par la suite fait connaître ses propositions et attentes au ministère de la Culture, et espère dorénavant être entendu et reconnu comme un interlocuteur significatif.

S'inspirant de projets militants, notamment du groupe américain *Wage For Work* [<http://wageforwork.com>] ou de la charte des syndicats

d'artistes canadiens et québécois CARFAC-RAAV qui garantit des rémunérations minimales aux artistes pour toute intervention depuis 1968 [<http://carcc.ca/documents/PDFfre.pdf>], « l'économie solidaire de l'art » propose de travailler à une charte de rémunération minimale, à l'instauration d'une représentation des artistes dans les commissions d'attribution de bourses, mais surtout à la création d'un fonds de soutien qui serait financé par la perception d'un pourcentage sur toutes les opérations relevant des arts plastiques (ventes privées en galeries et salles de vente, foires, productions, billetterie, musées, vente d'images, reproduction d'œuvres auprès des banques d'images privées et publiques, etc.) « Les logiques d'excellence qui régissent légitimement le monde de l'art ne justifient ni le travail gratuit de ses acteurs, ni les décalages exponentiels entre la production des œuvres et la distribution de la valeur qui en résulte. Le fonds de soutien accompagnerait notamment les artistes et professionnels indépendants dont le ratio revenus/charges serait inférieur à un certain seuil, l'aide étant dégressive. Les aides seraient proportionnelles aux recettes du fonds afin que le dispositif ne soit jamais déficitaire. Un pourcentage serait attribué à la caisse de retraite complémentaire afin de revaloriser le point. La mise en œuvre d'un tel dispositif nécessiterait la création d'une instance professionnelle représentative chargée de diffuser, convaincre et négocier auprès des différents acteurs privés et publics de l'économie de l'art en France. »

L'invention d'un tel système de rémunération des artistes est aujourd'hui *indispensable*. En attendant, Dimitri résume : « Je crains que cela ne puisse pas continuer comme ça bien longtemps. On fait un pari sur l'avenir, mais sans possibilité de savoir si la mise nous reviendra. » ¶