



HAL
open science

L'École des beaux-arts face aux politiques de soutien à la création

Françoise Liot

► **To cite this version:**

Françoise Liot. L'École des beaux-arts face aux politiques de soutien à la création. *Sociologie du Travail*, 1999, 41 (4), pp.411-429. 10.4000/sdt.38778 . halshs-03545979

HAL Id: halshs-03545979

<https://shs.hal.science/halshs-03545979>

Submitted on 31 May 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'École des beaux-arts face aux politiques de soutien à la création

Fine Arts schools and policies for supporting artistic creations

Françoise Liot

NOTE DE L'AUTEUR

Nous remercions F. Dubet et Y. Lamy pour leurs conseils tout au long de cette recherche et pour la rédaction de cet article.

- 1 Les transformations de l'enseignement artistique sont souvent présentées comme le résultat d'un processus d'émancipation des artistes. Alors que les corporations délivraient des compétences techniques transmises par le compagnonnage, l'académie confère à la formation artistique la dimension d'un savoir cumulatif correspondant au statut d'un art « libéral ». Dans cette perspective, les bouleversements des Écoles des beaux-arts des années 1970 sont perçus comme une étape radicale de ce processus et comme un refus de toutes les formes de qualification artistique, qu'elles se réfèrent au système néo-académique ou au marché [12]. Les modifications du comportement de l'artiste et des productions plastiques semblent alors résulter de cette recherche continue de liberté créatrice.
- 2 Les changements récents de l'organisation des études et du contenu de l'enseignement appellent pourtant un autre type d'analyse. Au début des années 1980, la réforme des écoles d'art s'articule, à une politique globale de soutien à la création. Celle-ci a pour objectifs de développer le marché de l'art contemporain et de renforcer la position de la France sur la scène internationale. Les écoles sont chargées d'accompagner ce mouvement en se rapprochant du monde professionnel. Il ne s'agit donc plus d'affranchir l'artiste d'une organisation de la vie artistique contraignante mais, au contraire, de le doter de compétences plus adaptées pour lui permettre une meilleure insertion.

- 3 À partir de l'exemple d'une école d'art municipale³, nous verrons comment les transformations du marché de l'art, soumises à la double influence de l'action publique et des références aux valeurs de l'excellence artistique, permettent de comprendre les changements des modes d'enseignement et de sélection à l'école⁴. Cette approche des mécanismes de socialisation éclaire sur les modalités actuelles de la profession artistique. Elle tente d'ouvrir quelques pistes pour comprendre le changement des formes artistiques et le développement d'une nouvelle image de l'artiste.

1. La fin d'une école de l'expressivité

1.1. La nouvelle idéologie des politiques culturelles

- 4 Le début des années 1980 est marqué par un changement d'orientation des politiques culturelles [17]. Celles-ci cessent de trouver leur justification dans la lutte contre les inégalités face à la culture pour se placer sur le terrain de l'économie. Il s'agit d'abord de résister à « l'impérialisme » américain mais en privilégiant une méthode combative plutôt que protectionniste et en donnant aux artistes français les moyens de s'imposer sur le marché international. Il n'est plus question, comme le faisait A. Malraux, de dénoncer la contamination de la culture par l'économie mais seulement de refuser son appropriation par une seule nation⁵. Cette conception développée par J. Lang à Mexico, lors de la conférence de l'Unesco en 1982, donne le coup d'envoi d'une politique culturelle orientée vers le soutien aux artistes et à la création « innovante ».
- 5 C. Mollard, délégué aux arts plastiques de 1982 à 1986, fait de ce thème le fer de lance d'un programme ambitieux qui doit permettre « le rayonnement international » de l'art et des artistes français. La première justification des politiques de soutien aux arts plastiques s'appuie sur les chiffres significatifs de la Documenta 7 de Cassel, manifestation internationale où sur 173 artistes exposants 6 seulement sont français contre 26 italiens et 40 allemands. « En 1983, écrit C. Mollard, la situation était donc la suivante : globalement, les artistes français n'étaient plus présents internationalement » ([11] p. 226). Pour compenser cette situation désastreuse, il s'agit « d'investir dans l'avenir » ([11] p. 221) c'est-à-dire de donner la priorité à la formation et aux réformes des enseignements artistiques. L'école doit donc s'adapter pour favoriser l'entrée des artistes sur le marché international de l'art contemporain. Celui-ci, comme l'a montré R. Moulin, est constitué au plus haut niveau par un réseau de foires, de galeries-*leaders* et de musées qui participent de conserve à la constitution de la valeur économique des œuvres [13].
- 6 Les principes qui guideront la transformation des écoles d'art sont inscrits au IX^e plan en 1983⁶. Pour mener à bien cette réforme, et pour répondre aux attentes des municipalités qui souvent ont supporté seules la plus grande partie du financement des écoles, le ministère de la Culture accroît considérablement ses crédits. Les subventions aux écoles d'art passent de 3 millions de francs en 1981 à 35 millions en 1985, pour atteindre près de 50 millions en 1990. Sans modifier complètement le mode d'enseignement antérieur, la réforme se propose de le compléter sur plusieurs points.

1.2. L'école ouverte sur le marché

- 7 L'évolution des écoles des beaux-arts dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle comprend trois phases qui relèvent chacune d'une conception de l'art et de la profession artistique différente. Jusqu'en 1968, l'enseignement conserve une forte connivence avec l'académie des beaux-arts et favorise l'apprentissage d'un métier.
- 8 L'école des années 1970 va remplacer les exercices de représentation et la plupart des compétences techniques par des ateliers d'expression libre. La formation se centre alors sur l'artiste et sur l'expression de la créativité. Encadrés par une nouvelle génération d'enseignants, recrutés pour leur appartenance aux mouvements avant-gardistes, les ateliers ne délivrent plus un enseignement charismatique de maître à disciple, les professeurs n'interviennent même plus sur la base de leur propre travail plastique⁷. Ils donnent à l'élève des conseils personnalisés pour l'aider « à approfondir ses désirs », « à se trouver » et « à découvrir ce qui lui convient ». Les professeurs tentent d'aider le jeune à développer une démarche personnelle, la plus authentique possible. Très vite cette carence des enseignements formels donne de l'école l'image d'une coquille vide « où l'on s'apprend essentiellement soi-même ». Cette « psychologisation » des écoles des beaux-arts s'accorde avec l'image romantique du créateur et ses prolongements dans un « régime de singularité », pour lequel la personnalité de l'artiste est aussi importante que son œuvre [6]. « À l'École des beaux-arts on apprend surtout un comportement » suggère un artiste. Dès lors, l'école de l'expressivité ne se contente plus de former des plasticiens, elle gère aussi une certaine marginalité et permet à des élèves, souvent issus de catégories sociales moyennes ou supérieures, de poursuivre des études malgré un relatif échec scolaire ou une résistance par rapport au système éducatif [8]⁸.
- 9 Nombreux sont les artistes et les enseignants à dénoncer cette absence de contenu dont la conséquence serait, tout simplement, de ne plus former des artistes et de « délaisser la création pour le verbiage » [3]⁹. La réforme entreprise dans les années 1980 est une troisième phase de la mutation des écoles. Cette fois, l'art est considéré comme une activité qui entre dans un marché.
- 10 L'école propose de réintroduire des compétences techniques en investissant dans l'équipement des établissements et en valorisant la pratique des nouvelles technologies multimédia. Cette orientation a une double signification. Elle correspond d'abord à un objectif de désenclavement des écoles d'art qui doit permettre aux élèves de se professionnaliser en dehors des secteurs strictement artistiques. Mais, dans les faits, les écoles manquent de moyens matériels pour concurrencer les formations spécialisées. Les nouvelles technologies permettront surtout, comme l'indique une directrice, d'investir de « nouveaux territoires de création plastique », et de répondre à l'objectif d'innovation artistique en étroite relation avec l'état de la création internationale.
- 11 La seconde ambition de cette réforme concerne plus explicitement « l'ouverture des écoles sur l'extérieur ». Centrées sur l'individu, les écoles ont rarement réussi à assimiler la transformation des courants artistiques contemporains. Comblar cette lacune consiste à renforcer les cours de culture générale et surtout les enseignements des théories artistiques ou de l'histoire de l'art, quasi-inexistants au préalable. De plus, la plupart de ces écoles de province sont physiquement isolées des contextes professionnels et d'un marché de l'art encore largement centralisé. La décentralisation culturelle est l'occasion « d'établir et de stimuler des réseaux entre les écoles d'art et

les partenaires publics ou privés » et de « participer à l'élaboration de la politique culturelle régionale » par l'organisation d'actions ou de manifestations locales¹⁰. Les écoles d'art deviennent les principaux partenaires des administrations déconcentrées du ministère de la Culture, les Directions régionales des affaires culturelles (Drac), et des Fonds régionaux d'art contemporains (Frac), créés en 1982 dans chaque région, pour diffuser et stimuler la création.

- 12 Dans le contexte régional, où les arts plastiques actuels sont peu présents et les spécialistes rares, les enseignants, sensibles à l'art d'avant-garde, sont des alliés objectifs pour les conseillers sectoriels chargés d'installer l'excellence artistique en région [16]. Les écoles deviennent un instrument de la décentralisation dans le domaine des arts plastiques, jouant un rôle d'animation par l'organisation d'expositions d'artistes contemporains ou l'édition de revues ou d'ouvrages spécialisés. Si l'ouverture sur l'extérieur se fait d'abord au niveau local, les jumelages avec des institutions muséales ou des écoles à l'étranger ne sont pas négligés. Les voyages d'études, les stages ou la multiplication des artistes invités permettent d'élargir les liens avec les milieux artistiques.
- 13 Pour mener à bien ce travail d'ouverture et assurer la liaison entre l'école et ses partenaires, l'inspection de l'enseignement artistique désigne des conseillers pédagogiques régionaux. Leur tâche consiste à « mettre en relation les écoles avec les milieux sociaux professionnels »¹¹. Certains s'orientent vers des débuts de professionnalisation des élèves, ils organisent des expositions mêlant des travaux d'élèves à ceux d'artistes déjà reconnus. Mais leur présence n'est pas maintenue après 1986, ces tutelles sont parfois perçues comme une ingérence dans la politique d'établissement, surtout, après quelques années de mise en route, les écoles assument elles-mêmes ce travail.
- 14 Nouvelles technologies et ouverture sur les mondes de l'art forment les deux principes d'un changement radical d'orientation vers l'ajustement des écoles aux valeurs qui fondent la qualité artistique sur le marché international. Ce changement ne se fait pas sans réticence de la part d'enseignants qui appartiennent à la génération des années 1970 et pour lesquels, devenir professeur était perçu comme un « moyen de mettre son travail à l'abri du marché ». Ces enseignants artistes rejettent le statut économique de l'œuvre, « je ne produis pas à la demande » explique l'un d'eux. Ils sont héritiers d'une conception qui consiste à donner à l'œuvre un statut différent, en en faisant un instrument de communication sociale visant à transformer en profondeur les valeurs de la société. Dès lors, ils privilégient une reconnaissance des pairs et se méfient des succès financiers obtenus sur le marché¹².
- 15 Ces réticences du corps enseignant se manifestent à Bordeaux pour la désignation, en 1991, d'un nouveau directeur d'école. L'enseignant assurant l'intérim est évincé au profit d'une directrice qui, jusque là, organisait des manifestations à caractère international au musée de Barcelone. Ce choix d'une directrice proche du responsable du musée d'art contemporain de la ville, par son parcours et son réseau relationnel, est perçu comme une menace pour l'école. Les enseignants se mobilisent contre ce qu'ils considèrent comme le risque d'une trop grande proximité de l'établissement scolaire avec une institution muséale inscrite dans le marché de l'art international [13]. Ce rapprochement est analysé comme un danger pour l'autonomie des futurs artistes. « Les œuvres d'art sont des marchandises, écrivent les enseignants, nous n'y pouvons rien mais nous pouvons encore quelque chose pour sauver les potentiels précieux de

vie et de création de nos étudiants »¹³. Cet exemple de réticence ne touche pas directement la réforme proposée par le ministère, pourtant, la nomination de la nouvelle directrice n'en est qu'une mise en œuvre locale. Cette critique du monde marchand par le monde inspiré [4] dénonce le statut économique de l'art et son allié politique, représenté ici par la municipalité de Bordeaux. Le ministère de la Culture n'est pas directement attaqué par les enseignants pour qui, traditionnellement, il incarne la figure neutre de l'expert et l'allié des artistes contre les intérêts partisans.

1.3. La légitimité de l'insertion économique

- 16 La réforme va s'appuyer sur deux types de légitimation. Au début des années 1980, les États généraux des arts plastiques aboutissent à la formulation de cent vingt propositions dont une vingtaine concerne l'enseignement de l'art. Ces rencontres regroupent, sur l'initiative de critiques d'art et de professionnels des arts plastiques, près de deux mille plasticiens et de nombreux acteurs de la scène artistique. Ils proposent de développer la recherche dans les écoles d'art et de faire dialoguer les arts plastiques avec d'autres disciplines de recherche, notamment les sciences, en multipliant les partenariats avec des organismes comme le CNRS. Cet objectif s'articule tout à fait avec celui d'innovation inscrit dans la réforme. Par ailleurs, les années 1970 avaient divisé les écoles en trois départements – art, communication et environnement – sans lien entre eux. Pour les enseignants, le décloisonnement est une nécessité pour répondre à l'hybridation des disciplines artistiques et diversifier les moyens de création des étudiants. Dans la nouvelle réforme, les départements sont remplacés par des options. Surtout cet objectif rencontre celui du développement des nouvelles technologies et du multimédia qui ne doit plus être octroyé uniquement au département communication. Ces propositions, formulées par la profession, sont synthétisées dans le rapport de M. Troche en février 1982. Ce conseiller de J. Lang, considéré comme un militant de l'action culturelle, se fait le défenseur des arts plastiques [5] et fait le lien entre les réformes ministérielles et les attentes de la profession, bien que celles-ci soient très éloignées des considérations en termes de marché¹⁴.
- 17 Mais les tendances artistiques développées au niveau international depuis les années 1960–1970 viendront cautionner plus efficacement encore les transformations proposées par le ministère. Parallèlement aux mouvements formalistes américains, des orientations artistiques qui encouragent l'implication sociale de l'artiste vont imprégner fortement les écoles d'art. C'est le cas par exemple du mouvement Fluxus ou de l'artiste allemand J. Beuys qui propose, à travers son concept de « sculpture sociale », de relier l'art et la vie. « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » affirmait l'artiste R. Filio, chaque secteur d'intervention peut alors susciter un comportement artistique. Il s'agit d'inscrire l'art dans un contexte social, « d'inventer de nouveaux rapports à la culture, à l'économie, à la technique » et, poursuit la directrice de l'École des beaux-arts de Bordeaux de mettre « l'accent sur la relation que chaque production particulière entretient avec le monde »¹⁵. L'ouverture de l'école sur l'extérieur n'apparaît pas principalement comme une convergence vers les courants reconnus sur un marché mais plus généralement comme une implication sociale de l'art et de l'artiste, « l'art doit être conscient des enjeux artistiques de son temps », explique la directrice, « l'art n'est pas autonome, il dépend du contexte dans lequel il se développe ». Cette implication ne réside plus dans l'engagement politique de l'artiste, il

ne s'agit plus d'un art militant et critique comme dans les années 1970 mais d'un art qui définit lui-même sa position sur la scène artistique. Cette conception suppose de prendre en compte les changements engendrés par les progrès technologiques, notamment dans le domaine de l'image. De cette manière, elle oriente l'artiste vers une attitude moins introvertie et justifie l'acquisition d'une culture générale et artistique, en même temps qu'elle permet l'ouverture vers la vie culturelle locale et les enjeux de la création internationale. « L'introverti peut être génial, écrivait une élève des beaux-arts, mais ce n'est pas un artiste ».

- 18 La réforme des années 1980 a comme spécificité de se nier en tant que réforme, pour apparaître comme un prolongement de « l'esprit de soixante-huit ». Pourtant, dans les faits, les changements idéologiques qui sous-tendent l'enseignement et le rôle de l'école sont aussi importants qu'a pu l'être, dans les années 1970, la remise en cause de l'enseignement académique [15].

2. L'école face au marché administré

- 19 Si les principes de la réforme sont formulés dès le début des années 1980, leur mise en œuvre se fait progressivement en fonction des projets d'établissement mais aussi de l'état de la décentralisation et des contextes artistiques locaux¹⁶. Les conséquences des changements d'orientation des écoles d'art ne peuvent se comprendre qu'en analysant leur articulation avec un marché local administré [10]. L'étude de l'ajustement des procédures de sélection mises en œuvre par le marché et par l'école révèle les modalités de professionnalisation des jeunes artistes mais aussi leurs conséquences sur les formes artistiques produites.

2.1. Les particularités locales de l'aide à la création

- 20 La décentralisation et la déconcentration du soutien à la création installent en région des formes d'art contemporain internationalisées. Jusque là, dans la plupart des régions et surtout dans les grandes villes de Province, le marché de l'art s'organise autour d'un nombre réduit de galeries qui présentent des œuvres décoratives et pittoresques ou plus rarement des œuvres issues de l'abstraction ou du cubisme des années 1950. Même si ces mouvements sont désignés par une référence au local, comme l'école de Bordeaux ou l'école de Lyon, peu de choses les distinguent pourtant de courants plus vastes, notamment de l'école de Paris.
- 21 Dans quelques capitales régionales, des associations organisent, dès les années 1970, des expositions ponctuelles d'art contemporain. À Bordeaux, le Centre d'arts plastiques contemporains (CAPC) est créé en 1973 et reçoit tout de suite le soutien de la ville. L'École des beaux-arts joue un rôle majeur dans le développement de cette association fondée par deux enseignants de l'école et avec la participation de plusieurs étudiants. Le recrutement, dans les années 1970, de nouveaux professeurs a eu pour conséquence de maintenir dans la ville un foyer de création et d'artistes qui, en l'absence de marché pour l'art d'avant-garde, n'aurait pu demeurer sans l'école.
- 22 Ces premiers signes de décentralisation de la création contemporaine ne constituent pas encore un marché mais, à cette réalité locale, la politique de soutien aux arts plastiques vient adjoindre de nouvelles structures qui consolident la présence de cette forme d'art. L'excellence artistique se manifeste en région de deux manières, d'abord le

Frac achète et diffuse ces tendances, ensuite la Drac, par l'intermédiaire du conseiller pour les arts plastiques, subventionne les galeries expérimentales qui prennent le risque de présenter ce type d'œuvres. Elle favorise aussi l'offre artistique en proposant des bourses d'aides individuelles à la création dont peuvent bénéficier les jeunes artistes venant de sortir d'une école d'art. Dans leur sillage ces aides entraînent la création de bourses similaires de la part du Conseil régional d'Aquitaine. Ces mesures correspondent donc à une manne financière importante par l'accroissement global des dépenses du ministère de la Culture en région et l'effet d'entraînement qu'elles génèrent chez les collectivités territoriales¹⁷.

- 23 Cette politique a pour effet de consolider la position des institutions et des acteurs locaux engagés dans ces tendances artistiques. Sous l'impulsion de l'État, le CAPC devient musée d'art contemporain, le caractère international de cette institution et ses capacités d'achat lui donnent une position de *leader* régional. Par ailleurs, les enseignants de l'École des beaux-arts qui sont, au début des années 1980, les seuls artistes en région à développer une pratique artistique contemporaine, bénéficient des achats du Frac et du CAPC, ils augmentent leur visibilité et leur notoriété locale.
- 24 La convergence des politiques culturelles menées par l'État et par la ville relève surtout d'un partage des mêmes valeurs artistiques, renforcé par l'interconnaissance des acteurs et par le cumul des positions. À partir du moment où une grande partie des choix se fait à travers des commissions ou des jurys locaux composés des professionnels reconnus de ce secteur, les mêmes personnes se retrouvent à divers niveaux de décisions. Dès lors les artistes bénéficient d'une accumulation des ressources qui tient à ce qu'un enseignant appelle un « réseau d'opinions » et qui s'organise dès l'école. « Parfois un jeune décide tout seul [...] de s'adresser à quelqu'un qui décide de l'aider, explique un enseignant, mais c'est rare que ça marche. Souvent ça passe par d'autres personnes qui ont fondé des espoirs et qui ont colporté cette opinion, ça passe par l'opinion des profs [...] mais il ne faut pas croire que c'est un parti pris, ça reflète les capacités très fortes d'un individu ». Dans le secteur subventionné, chaque médiateur occupe une position spécifique dans le parcours des artistes (attribution de bourses, achats, exposition du travail) mais la désignation des jeunes talents se fait de conserve et octroie une forte visibilité locale à ceux qui parviennent à pénétrer ce réseau.
- 25 Le marché administré modifie les modes de reconnaissance des plasticiens. Les intermédiaires privilégiés de l'artiste ne sont plus les galeries mais les experts, notamment le conseiller sectoriel de la Drac, qui, par l'allocation des bourses d'aide à la création, fournit le premier palier de reconnaissance auquel un jeune artiste peut prétendre. Plus généralement chaque médiateur délivre des recommandations et des informations pour aider l'artiste à s'inscrire dans un monde qui s'est complexifié. Les galeries avaient pour rôle de séparer l'artiste des contraintes liées à la promotion du travail, la relation à l'expert implique la prise en charge par l'artiste lui-même des aspects relationnels de la carrière. Les galeries ne disparaissent pas totalement dans le secteur protégé mais elles-mêmes survivent grâce aux achats publics qui les rendent moins tributaires de la vente des objets d'art. Elles deviennent alors pour l'artiste des lieux de production et non plus de transaction, des œuvres éphémères y sont créées in situ, sans souci de rentabilité économique.
- 26 Par l'intermédiaire des enseignants et de la culture qu'elle transmet, l'École des beaux-arts joue un rôle majeur dans le secteur subventionné. Elle crée un vivier d'artistes et

modèle l'offre de produits culturels susceptibles d'entrer sur ce marché, tout en organisant une première sélection.

2.2. Les modes d'évaluation du travail artistique

- 27 L'école des années 1970 en rejetant l'enseignement technique traditionnel, en même temps que les normes artistiques qui l'accompagnent, se trouve confrontée à un nouveau problème d'organisation de la sélection. Comment juger de l'authenticité d'une démarche artistique et de l'expressivité des étudiants ? La question du jugement est presque antinomique avec celle de la liberté créatrice que l'école doit entretenir chez le jeune artiste.
- 28 Pour répondre à cette contrainte administrative, l'école invente un mode de reconnaissance de la valeur qui ne repose plus sur les capacités à produire un objet en fonction de certains critères mais sur la capacité du jeune artiste à expliquer sa démarche en rendant compte, comme l'exprime un enseignant, « des objectifs visés par son travail »¹⁸. Ce n'est plus la production plastique qui est évaluée mais le processus et la construction conceptuelle, considérés désormais comme le fondement du travail artistique. L'argumentaire de l'artiste doit permettre, conformément à l'objectif d'authenticité et d'expressivité, d'établir « la relation de l'artiste à son travail », « comment il s'approprie un matériau, une technique par rapport aux questions qu'il se pose ? ». C'est la motivation artistique qui est évaluée. Dans ces conditions, « un travail peut être faible esthétiquement mais les relations entre le jeune artiste et son travail fortes ».
- 29 Ce mode de sélection est maintenu et renforcé dans les années 1980 mais le contenu de l'argumentation des étudiants est modifié de deux manières. D'une part, si le processus reste le principal point d'ancrage de l'évaluation, c'est la recherche et l'expérimentation qui en constituent maintenant la teneur. « On peut tout accepter d'un point de vue esthétique, explique la directrice, ce qui est jugé, c'est l'investigation, une démarche de recherche suffisamment importante. » Il s'agit d'apprécier si l'élève se situe bien dans l'objectif d'innovation artistique qui tend à remplacer celui d'expressivité. D'autre part, la culture générale et spécifique qui entre à l'école par la réforme de 1973, est renforcée et devient un élément de sélection. L'artiste ne trouve plus l'inspiration à l'intérieur de lui-même. « L'étudiant ne doit pas être naïf, explique un enseignant, il doit choisir les pistes culturelles qui l'aident à faire évoluer son travail [...]. Il faut aussi une prise de conscience de la démarche et des problèmes qu'elle soulève par rapport à d'autres ». La présence accrue des apports théoriques est le complément nécessaire de la forte conceptualisation de l'activité artistique qui traverse tout le xx^e siècle. « Il y a nécessité d'insister sur les enseignements dits théoriques, explique la directrice, pour que la pure plasticité ne reste pas comme la seule voie opératoire dans la production d'objets. » La mobilisation de cette culture est surtout l'occasion pour les étudiants de faire la preuve de leur compréhension et de leur partage des conceptions de l'art actuel. Un artiste raconte son diplôme, « ma démarche était claire [explique-t-il], toutes les questions qu'ils m'ont posées, c'était des choses sur lesquelles j'avais déjà réfléchi, même si je n'avais pas encore de solutions plastiques. Les références qu'ils me demandaient, c'était des références que j'avais. J'ai eu les félicitations du jury. » Ces modes d'évaluation correspondent à une réappropriation des moyens de sélection des années 1970, en conservant la forme de l'argumentation mais

en adaptant le contenu aux exigences d'ouverture des écoles sur les préoccupations du milieu artistique.

- 30 Par ce mode d'estimation de la valeur, l'école incite à la production d'un art essentiellement discursif, car ce n'est plus l'objet qui est jugé mais le discours. La formation suscite la mise en scène du produit et la justification de l'artiste. Cette inclinaison se manifeste, dans les travaux d'étudiants, par la recrudescence des installations, aux dépens des tableaux ou d'une manière générale des œuvres objets. L'installation est une œuvre éphémère qui existe uniquement dans un lieu, au moment de l'exposition, et par le récit de la démarche qui permet d'en communiquer le sens et d'en conserver la trace. Ce changement dans la nature des œuvres n'est pas seulement le résultat d'une transformation des codes artistiques traditionnels liée à une contre-culture, mais elle est renforcée par les modes de sélection mis en œuvre par l'école.
- 31 L'articulation de l'école et du milieu artistique donne à la dimension discursive de l'art une efficacité professionnelle. En modifiant légèrement les critères des contenus du discours et en les adaptant aux enjeux artistiques actuels, l'école s'ajuste aux valeurs et aux pratiques produites par le marché administré.

2.3. « L'art discursif » comme outil d'insertion professionnelle

- 32 Toutes les productions artistiques ne relèvent pas de l'art discursif, cette forme d'art ne se développe que dans un contexte institutionnel de définition de la valeur et, à ce titre, elle ne concerne qu'une seule catégorie d'artistes. L'enquête en Aquitaine révèle l'existence de trois réseaux¹⁹ qui articulent différemment formes d'art, types de marché et caractéristiques des producteurs. Chacun génère ses propres modes de reconnaissance mais ils ne bénéficient pas d'une légitimité équivalente.
- 33 Le *réseau local* est le plus ancien en Aquitaine, il poursuit la tradition des *salons* de peinture et offre aux artistes une reconnaissance des pairs. Cette forme d'organisation de la vie artistique dominait la scène régionale jusqu'aux années 1950. Ce réseau conserve la mémoire de l'histoire locale et des luttes contre l'académisme qui ont conduit à la création de salons indépendants. C'est le plus éclectique en termes de production artistique car il n'existe que peu de sélection à l'entrée. Il y domine cependant des œuvres qui gardent des formes assez traditionnelles par l'attachement à la peinture et au tableau. Les artistes qui le composent ont deux caractéristiques essentielles, ils sont âgés (presque la moitié a plus de 60 ans) et il compte un nombre important de femmes. Cette surreprésentation marque le peu de légitimité que les artistes peuvent attendre du réseau, sachant que les femmes ont moins de chances que les hommes d'atteindre une forte visibilité [14]. Seulement un quart de ces artistes ont bénéficié d'une formation artistique. La figure qui domine ce réseau est celle de l'amateur et, pour les trois quarts d'entre eux, la plus grande partie des revenus est issue d'un second métier.
- 34 L'apparition du *réseau marchand* traditionnel est historiquement postérieure au précédent, il s'est développé à partir des années 1960 mais il reste encore très étroit en région. La figure centrale du réseau n'est plus le salon mais la *galerie* qui vit essentiellement de la vente d'objets d'art auprès d'un public de collectionneurs. Le choix des artistes est très sélectif, ils doivent s'inscrire dans un courant historique ou dans une école. Les liens avec les institutions sont faibles, si ce n'est avec les musées des beaux-arts qui souhaitent poursuivre leurs collections régionalistes. Les hommes sont

surreprésentés dans ce réseau où les trois quarts des artistes vivent de leur art, rares sont donc ceux qui ont une activité annexe. Les diplômés de l'École des beaux-arts sont peu nombreux (seulement un quart) et, en moyenne, les artistes sont âgés (les trois quarts ont plus de 60 ans). En effet, le réseau marchand participe peu à l'émergence des jeunes talents car il préfère les valeurs sûres qui trouvent plus facilement acquéreurs.

- 35 Le *réseau institutionnel* est le plus récent, il est lié à la fois aux procédures de décentralisation qui conduisent les collectivités locales à créer ou à renforcer les lieux de création contemporaine et aux politiques de soutien à la création du ministère de la Culture. Il s'articule donc sur le marché administré et il est devenu le mode d'organisation de la vie artistique dominant par la visibilité qu'il procure aux artistes et parce qu'il concentre la plupart des institutions de conservation de la mémoire (musées d'art contemporain, Frac). La figure centrale du réseau est *l'expert* qui sélectionne les projets artistiques pour l'obtention des subventions. Deux générations d'artistes sont présentes ici. Les plus de 40 ans (un peu moins de la moitié de l'effectif) sont très souvent enseignants dans une École des beaux-arts, alors que les plus jeunes, même s'ils bénéficient pour les trois-quarts d'entre eux de bourses de soutien à la création, parviennent difficilement à vivre de leur art, un quart d'entre eux a des revenus inférieurs à 5 000 francs par mois. Cependant, l'aide publique a créé une catégorie d'artistes aux revenus intermédiaires. Ils sont presque la moitié à vivre uniquement de l'activité artistique, ce qui situe cette population entre les deux catégories précédentes. C'est également dans ce réseau que les artistes sont les plus nombreux à avoir bénéficié d'une formation dans une École des beaux-arts (plus de 90 %). L'apprentissage des compétences discursives délivrées par l'école agit spécifiquement sur cette population en favorisant l'accession au réseau.
- 36 Le discours est une ressource pour ces artistes lorsqu'ils sont confrontés à l'attribution des aides individuelles à la création, allouées généralement un ou deux ans après la sortie de l'école. Ce premier signe de reconnaissance recourt à une procédure administrative de sélection et à la constitution rigoureuse d'un dossier de demande d'allocation où l'artiste doit justifier sa démarche. De 1989 à 1994, plus de 80 % des plasticiens bénéficiant de ces aides sont diplômés d'une école d'art, l'ajustement des critères d'évaluation entre l'école et le réseau facilite le franchissement d'une étape importante en début de carrière et contribue à la professionnalisation.
- 37 Les modes d'exposition de la démarche et les contenus de l'argumentation montrent l'appropriation par ces jeunes artistes des mécanismes de définition de la valeur. L'exemple suivant éclaire sur les moyens mis en œuvre par les artistes pour répondre aux attentes du marché administré. Les artistes mobilisent une culture artistique qui devient le principal vecteur de leur insertion professionnelle.
- 38 **Un exemple de discours artistique**

Xavier obtient le DNSEP en 1992 et l'aide individuelle à la création en 1995. Dans la présentation de son travail, il explique les principes en œuvre dans ses réalisations. Cet artiste réalise des vidéos et des actions qui prennent pour objet la musique. Il est parfois lui-même compositeur et interprète mais souvent il fait intervenir des personnes extérieures comme la fanfare de Monflanquin, petite commune rurale où il est en résidence. Dans une de ses vidéos, il retrace le parcours mi-réel mi-fictif d'un « champion du monde d'accordéon », dans une autre il raconte le quotidien et les tribulations d'un groupe de rock amateur. « Les réalisations indéfinies voguent à travers un champ pluridisciplinaire un peu monstrueux, explique-t-il. Les objets

s'apparentent à l'événement public théâtralisé, à la vidéo, à la musique... ». Même si Xavier n'emploie jamais ce terme, le décloisonnement des disciplines qu'il décrit se réfère directement à l'art de la performance. Son désir « d'imperfection artistique », de « désordre sacré » et le thème de la culture populaire, rapproche sa démarche de celle de Mike Kelley. Au début des années 1980, cet artiste de renommée internationale propose des « post-performances ». À ce moment, la performance est de plus en plus théâtralisée, il ne s'agit plus comme dans les années 1960 d'un choc frontal avec le spectateur, l'improvisation est moins courante et la séduction du public est recherchée. Kelley va s'opposer à la neutralité de cette forme d'art en proposant des performances plus agressives. Il utilise des éléments triviaux, vulgaires et souvent des éléments de la culture populaire pour s'attaquer à la notion de sublime et refuser l'idée que « l'homme pourrait transcender le réel dans l'esthétique ». Cet artiste a présenté son travail en 1990 au Musée d'art contemporain de Bordeaux et Xavier a collaboré à l'une de ces actions en 1995 à Los Angeles. Il n'explique pas lui-même ses liens avec cet artiste mais l'ensemble de sa démarche montre une filiation forte. Lorsque Kelley s'oppose au formalisme et à l'art minimal, Xavier explique qu'il souhaite « retrouver la voie de l'échange et de l'implication émotionnelle qui renvoie inévitablement à la fragilité d'un moment de vie. » Quand Kelley s'attaque au sublime, utilise le vulgaire et les calembours en se référant souvent à Samuel Becket, Xavier explique que ses agencements « font se chevaucher les thèmes, les rôles mégalomaniaques plus ou moins fictifs, les désirs sans importance, les agencements existentiels, les mauvaises pioches, les blagues foireuses. »

- 39 Le discours de Xavier montre comment l'artiste s'inscrit dans une tendance de l'art actuel. Sans chercher directement à définir la position de son travail dans l'histoire récente de l'art, la référence à un artiste de notoriété internationale, avec lequel Xavier a travaillé, est un argument d'autorité qui tient lieu de label. Il permet aux experts de comprendre d'emblée l'orientation du travail et le mode de réflexion porté par l'artiste sur le statut de l'œuvre, dans le rapport entre culture populaire et culture élitiste. Par là, il affiche une parfaite connaissance de l'histoire récente de l'art et il répond totalement aux exigences de qualité définies par le conseiller pour les arts plastiques de la Drac, pour qui « l'art est un travail qui génère une culture, une conscience de lui-même, une prise en compte de ce qu'a été l'art au xx^e siècle. »
- 40 Dans ce cas, l'école, non seulement habitue l'artiste à conceptualiser sa démarche, mais permet aussi une « immersion » dans le monde de l'art. La rencontre, et parfois la collaboration, avec des artistes déjà reconnus oriente le travail et le discours des jeunes plasticiens, elle favorise la mise en conformité de leur production avec les enjeux de la création contemporaine et leur permet de répondre aux attentes du marché administré.
- 41 À mesure que l'activité artistique se professionnalise et s'articule sur une demande publique, l'argumentation devient plus précise et l'artiste se transforme en « porteur de projets » dont il doit justifier la pertinence pour faire accepter son travail. Ce fonctionnement tend à se généraliser avec l'extension du marché administré. La politique de commande publique puis le développement dans les années 1990 des résidences d'artistes installées dans les petites villes ou les communes rurales, imposent les mêmes critères de sélection. L'artiste est sollicité pour répondre à une demande de plus en plus précise, il doit intervenir dans un secteur sauvegardé ou dans un environnement naturel, l'insertion des œuvres dans l'espace publique oblige à une

définition rigoureuse des projets qui devient une activité à part entière de l'artiste. L'artiste prend sa carrière en main « je passe 30 % de mon temps à la constitution de dossiers » estime l'un d'eux. « J'ai tout un travail de communication, poursuit-il. Mon atelier c'est un bureau, avec un téléphone, un fax... Ce n'est pas un atelier d'artiste comme on l'imagine ». À l'artiste romantique se substitue l'image de l'artiste entrepreneur beaucoup plus proche de la figure habituelle de l'architecte par exemple.

- 42 Cette tendance discursive et conceptuelle de l'activité artistique favorise alors une autre forme d'efficacité professionnelle fondée sur la sociabilité. La capacité d'argumentation n'est pas seulement écrite, mais aussi orale, et ne renvoie pas uniquement à des valeurs artistiques mais plus généralement à une capacité de communication. « Dans ce métier l'énergie est admirable, explique un enseignant, je crois que les choses se font par une communication d'énergie, par une intensité [...]. Ça c'est un gage, ça permet à un artiste de convaincre ». Lorsque le discours prend le pas sur la réalisation concrète de l'œuvre, la personnalité de l'artiste et sa capacité à défendre ses projets deviennent une des composantes de la reconnaissance, comme dans n'importe quelle profession où la négociation est une dimension importante de l'activité. « Ce qui est le plus dur à repérer, constate un enseignant, c'est le jeune qui ne se défend pas, qui ne va pas au combat de l'argumentation ». Même s'il ne s'y réduit pas, le talent artistique repose bien souvent sur un « talent social » [1].
- 43 À Bordeaux, l'École des beaux-arts a créé un outil pédagogique, une galerie d'application, qui fournit l'occasion d'une sociabilité. Ce lieu est l'interface entre le milieu de l'art et l'école. Le vernissage est le moment où le jeune artiste peut identifier les intermédiaires qui composent le réseau institutionnel et où l'école devient un vivier d'artistes que chaque partenaire vient visiter. Ici les jeunes plasticiens s'exercent à promouvoir leur travail et à jouer le jeu social qui leur facilitera l'accès au marché. La galerie école est un moyen de donner une visibilité aux œuvres mais aussi « de convaincre » autant par la production d'un discours que par sa personnalité d'artiste. Dans cette tâche, le jeune plasticien est aidé par l'interconnaissance des acteurs et la proximité des enseignants avec les professionnels du secteur subventionné. Dans ces moments de sociabilité, la recommandation et « le réseau d'opinion » prennent toute leur force et génère l'insertion professionnelle par l'obtention d'une bourse ou l'exposition dans un lieu plus réputé.
- 44 L'artiste devient un entrepreneur, lui-même acteur de sa reconnaissance, répondant par ses projets à une demande publique. Cette transformation de la pratique donne de l'artiste l'image « d'un professionnel intégré ». Il produit une œuvre adaptée « parce qu'il connaît, comprend et utilise couramment les conventions selon lesquelles son monde fonctionne » [2]. Cette analyse semble en contradiction avec la nécessaire transgression qui caractériserait l'art actuel faisant de l'originalité une norme [7]. Dans un contexte institutionnel d'identification de la valeur, il ne s'agit pas de reproduire à l'identique les mêmes œuvres qui reposent d'ailleurs sur des critères multiples et flous, mais d'en comprendre suffisamment les enjeux pour produire des variations marginales. Les jeunes artistes, avant de pouvoir imposer la singularité de leur production, doivent faire la preuve de leur adhésion aux conventions d'un monde de l'art. Seule la reconnaissance de leur travail artistique peut les autoriser à élaborer des stratégies de distinction, sans quoi « les francs tireurs » sont condamnés à rester incompris.

2.4. La justification artistique de l'efficacité professionnelle

- 45 La sphère économique et la sphère artistique sont traditionnellement considérées comme deux mondes séparés. Les aspects stratégiques de la carrière et de l'insertion professionnelle sont rapidement disqualifiés et ne répondent pas à l'exigence d'authenticité et de liberté créatrice qui continue encore de dominer le milieu de l'art et les écoles. Dès lors les jeunes artistes vont trouver dans le registre artistique les arguments qui justifient et légitiment les modes d'insertion dans le marché administré.
- 46 La culture artistique et les références à l'actualité de l'art acquièrent une légitimité par la dimension réflexive qui caractérise l'art moderne. Le formalisme américain des années 1950 et surtout l'art minimal radicalisent cette tendance et conçoivent la peinture comme un ensemble de problèmes à résoudre. L'histoire de la peinture est conçue comme une prise de conscience de la peinture qui conduit à débarrasser l'œuvre de sa fonction illusionniste. Cette rationalisation de l'art est fortement influencée par des critiques, comme Clément Greenberg, qui repèrent et défendent les artistes correspondant à leurs théories. L'art devient didactique et discursif. Des artistes conceptuels, comme Laurence Weimar, défendront l'idée que « l'art n'est plus que l'idée de l'art », il n'est plus qu'une information sur lui-même. Dès lors, l'œuvre n'a plus besoin d'être réalisée. Cette conception permet d'envisager l'activité artistique comme un projet, elle facilite l'adhésion de l'artiste aux critères d'évaluation du marché administré.
- 47 Les travaux précurseurs de Marcel Duchamp, souvent cités par les plasticiens, donne un autre aperçu des arguments de la création. Cet artiste invente les *ready-made*, objets manufacturés, détournés de leurs fonctions habituelles, qui deviennent œuvres d'art par le statut du lieu où ils sont exposés. Si l'œuvre se dépersonnalise dans sa facture, son statut, au contraire, tient tout de la désignation du concepteur comme artiste. Cette conception permet d'orienter la création vers des œuvres qui utilisent les produits manufacturés mais aussi vers l'usage de nouvelles technologies. L'artiste n'intervient pas directement dans la réalisation, il est plutôt un chef d'orchestre dans l'agencement d'objets ou d'images. L'importance de la démarche aux dépens de la production trouve ici une justification historique. En même temps, elle cautionne l'implication de l'artiste dans la médiatisation de son œuvre. « La valeur artistique s'est déplacée sur une grandeur qui n'est plus seulement celle de l'œuvre même, mais celle de la personne tout entière de l'artiste, en tant qu'il est, justement, un artiste, et non une personne ordinaire » [7]. On comprend alors comment le jugement sur l'artiste peut remplacer le jugement sur l'œuvre et comment celui-ci peut devenir le principal acteur de sa reconnaissance sans risque de perdre en authenticité.
- 48 Ces dernières années, l'orientation d'artistes vers une présentation du fonctionnement et des enjeux du marché de l'art élargit l'espace sur lequel s'exerce la réflexivité. Ce n'est plus ni le contenu, ni même l'œuvre d'art qui fait l'objet du questionnement, ce n'est pas non plus le lieu d'exposition, mais le circuit de distribution des œuvres. L'artiste Muntadas, de façon presque sociologique, interviewe cent soixante personnalités du milieu de l'art international sur leur profession et leur conception de l'art²⁰. Les vidéos de ce travail, intitulé *Between the Frames*, sont présentées au public dans les musées en tant que démarche artistique. Dans ce cas, l'artiste combine l'usage d'un nouveau média, la réflexivité et la compréhension du milieu de l'art ; pour cette raison il peut facilement servir de référence aux élèves de l'école, où il sera d'ailleurs invité.

Les jeunes artistes tentent par la suite une expérience très proche. Ils conçoivent un projet qui consiste, avec une mise en scène particulière, à inviter les personnalités du milieu artistique local à la galerie école, pour parler de leur activité et de leur rôle. Comme pour Muntadas, ce travail n'est pas une dénonciation, ni même une critique des mécanismes du marché, mais il est conçu comme une prise de conscience. L'objectif est de franchir une nouvelle étape dans la remise en cause des fonctions illusionnistes de l'art²¹. Pour les jeunes artistes, cette démarche est un moyen de prendre en charge leur professionnalisation en l'incluant dans leur activité artistique ; ainsi ils résolvent la tension entre l'adaptation aux critères du marché et les enjeux de la création, en faisant de cette tension même le fondement d'un travail plastique.

- 49 La culture artistique est nécessaire aux plasticiens pour confirmer leur compréhension des enjeux de la création actuelle et pour s'insérer dans le marché administré. Mais elle fournit aussi le système de valeurs qui autorise le développement d'un nouveau type d'artiste pour lequel vocation et stratégie ne sont plus opposées mais au contraire reliées. Ce système d'opposition sur lequel s'est construit la représentation moderne de l'artiste se dénoue pour laisser place à une représentation éclatée dans laquelle chaque artiste tente de reconstruire une cohérence.

3. Conclusion : vers un nouvel académisme ?

- 50 La scène artistique internationale est caractérisée par la multiplication des courants, l'éclatement des codes et l'hétérogénéité des productions artistiques. Dans ce contexte, le discours sur l'œuvre est le principal recours dont disposent les artistes pour situer leur travail dans cette diversité. Cette conceptualisation n'est pas séparée du développement autonome des valeurs esthétiques, mais l'École des beaux-arts et les procédures administratives de sélection des artistes, en voulant se rapprocher au plus près des tendances produites sur le marché, renforce un mode particulier de création. Dès lors, la question de la reproduction des valeurs et de l'apparition d'un nouveau type d'académisme est posée.
- 51 Si les références artistiques sont produites sur un marché international, le marché régional reste pourtant essentiellement administré. La visibilité de l'art contemporain en région n'a pas conduit à un développement notable du nombre des collectionneurs. Les galeries créées au début des années 1980 ont vécu grâce aux subventions et aux achats publics. Lorsque les crédits diminuent, elles ferment progressivement leurs portes ou s'orientent vers une activité restreinte. L'accroissement de la demande publique a valorisé en France les formes d'art les plus discursives (et non les nouvelles tendances de la figuration par exemple), pour des raisons qui tiennent aux procédures de sélection mais aussi parce qu'elle offre les principaux débouchés aux artistes. Elle engendre alors un art invendable qui sépare encore plus l'artiste du collectionneur. Contrairement au milieu de l'art international où « les valeurs se constituent à l'intersection des deux univers » publics et privés [13], au niveau local, la convergence n'a pas lieu et, au contraire, la fracture s'accroît. Le marché administré tend à se substituer et à concurrencer le marché des collectionneurs [9]. Il scinde la demande en deux, une demande publique pour l'art discursif, une demande privée pour des œuvres objets qui, maintenues en dehors des institutions, ne peuvent plus prétendre à la même légitimité. Alors que le soutien à la création visait à faire entrer les artistes sur le

marché, en intervenant à la fois sur l'offre et sur la demande, le marché administré se boucle sur lui-même²².

- 52 Coïncée entre, d'un côté la référence au marché international, de l'autre aux procédures de sélection, l'innovation semble, au final, l'objectif qui pâtit le plus de ce fonctionnement. Celle-ci est une condition de la constitution de la valeur autant d'un point de vue artistique que d'un point de vue économique. Elle correspond aux conceptions esthétiques des avant-gardes mais aussi, selon la théorie de l'entrepreneur innovateur de J. Schumpeter, à celles de l'accroissement du profit dans une économie capitaliste [13]. Mais dans une économie dominée, la convergence des acteurs vers les valeurs développées sur un marché international risque fort d'engendrer une reproduction et un renforcement de ces tendances. Autrement dit, le marché administré n'a pas le pouvoir d'imposer de nouveaux produits s'il veut assurer la légitimité de ses choix. La diversité que peuvent prendre les formes artistiques actuelles permet alors de masquer cette reproduction. Dès lors, le discours de l'innovation tient lieu de justification à une politique de soutien à la création, comme a pu l'être, à un moment, celui de l'intérêt collectif et de la démocratisation de ces formes d'art [16].
- 53 Pour l'artiste, ce phénomène a une double conséquence. D'abord, il limite les possibilités d'insertion professionnelle, car si la reconnaissance des artistes se fait très tôt en région, par l'accumulation des aides publiques, son expansion reste exceptionnelle. D'un côté, la nature invendable des œuvres empêche l'accès aux collectionneurs privés, de l'autre, il est très difficile pour les artistes d'obtenir une notoriété internationale, car il n'y a pas de relais pour promouvoir l'innovation.
- 54 Surtout, ce système de production des artistes remet en cause le « régime de singularité », même si celui-ci reste une valeur dominante pour ceux qui parviennent à s'imposer. L'artiste est pris dans une série de paradoxe, entre s'adapter et innover, entre l'authenticité et la stratégie, entre la production d'un objet et la production d'un discours. Le talent consiste aujourd'hui pour l'artiste à résoudre ces dilemmes. Il tente d'y parvenir, dès l'école, en produisant des œuvres qui utilisent les diverses dimensions de la citation ou du cynisme. Sur le marché administré, il est alors conduit à une auto-justification permanente qui seule donne aux intermédiaires la garantie d'une validité du travail plastique.

BIBLIOGRAPHIE

[1] Azam M., *Parcours d'artistes ou le talent en questions. La reconnaissance et l'artiste en Midi-Pyrénées*, thèse, université Toulouse-Le-Mirail, 1998.

[2] Becker H., *Arts World*, California University Press, Los Angeles, 1982 (version française, Flammarion, Paris, 1987).

[3] Bonnaval J., *Pitié pour les beaux-arts, essai sur l'enseignement de l'art*, C. Le Bouil, St-Étienne, 1983.

- [4] Boltanski L., Thévenot L., De la justification, les économies de la grandeur, Gallimard, Paris, 1991.
- [5] Four P.A., Intervention publique et art contemporain : la création des fonds régionaux d'art contemporain, leur insertion dans le monde de l'art et leurs politiques d'acquisitions, thèse IEP, Paris, 1995.
- [6] Heinich N., Peut-on parler de carrières d'artistes ? Un bref historique des formes de la réussite artistique, Cahiers de recherche sociologique (16) (1991) 43-54.
- [7] Heinich N., Le triple jeu de l'art contemporain, Minuit, Paris, 1998.
- [8] Liot F., Les carrières artistiques en Aquitaine. Les transformations de la profession d'artiste face aux politiques de soutien à la création, thèse, université de Bordeaux-II, 1997.
- [9] Menger P.M., Le paradoxe du musicien, Flammarion, Paris, 1983.
- [10] Menger P.M., L'État-providence et la culture, in : Chazel F. (éd.), Pratiques culturelles et politiques de la culture, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Talence, 1987, pp. 29-52.
- [11] Mollard C., La passion de l'art, La différence, Paris, 1986.
- [12] Moulin R., De l'artisan au professionnel : l'artiste, Sociologie du travail (4) (1983) 388-403.
- [13] Moulin R., L'artiste, l'institution et le marché, Flammarion, Paris, 1992.
- [14] Pasquier D., Carrières de femmes : l'art et la manière, Sociologie du travail (4) (1983) 418-431.
- [15] Segré M., L'art comme institution, l'école des beaux-arts XIX^e-XX^e siècle, Éditions de l'ENS Cachan, Cachan, 1993.
- [16] Urfalino P., Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles, L'année sociologique (39) (1989) 81-109.
- [17] Urfalino P., L'invention de la politique culturelle, La documentation française, Paris, 1996.

NOTES

3. Il existe en 1994, 11 écoles d'art nationales et 44 écoles régionales ou plus souvent municipales. Depuis 1973, les écoles régionales et municipales subventionnées par le ministère de la Culture délivre des diplômes nationaux selon deux cycles. Un cycle long de cinq ans conduit au diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP), un cycle court de trois ans prépare au diplôme national d'art et technique (DNAT).

4. Cette analyse s'appuie sur une enquête réalisée entre 1990 et 1995 sur les carrières artistiques en Aquitaine. Elle porte sur 100 entretiens d'artistes et 30 entretiens de responsables culturels (conseillers pour les arts plastiques, directeurs de galerie, conservateurs de musée, élus locaux, enseignants...). L'objectif de cette recherche est d'analyser l'impact des politiques de soutien à la création sur le métier d'artiste plasticien, sur les modes de reconnaissance et les parcours artistiques. L'étude régionale alliée à une méthode qualitative a permis d'observer les interactions et d'analyser les liens qui unissent les artistes aux diverses institutions de légitimation.

5. Cf. Discours d'inauguration de la Maison de la culture de Bourges, 18 avril 1964.

6. Les orientations sont précisées en février 1986 dans une circulaire annonçant la transformation de l'inspection générale de l'enseignement artistique. Le 10 novembre 1988 paraîtront le décret n° 88-1033 et l'arrêté relatif à l'organisation des études artistiques.

7. Ces enseignants portent le titre significatif de « professeurs polyvalents », ils ne sont pas recrutés pour enseigner une discipline particulière.
 8. Les propos de l'artiste médiatique Charlelis Couture illustre bien ce rôle de l'école. « À seize ans j'ai quitté la famille et le lycée, j'ai vécu dans des communautés, puis je me suis retrouvé aux beaux-arts de Nancy [...]. Aux beaux-arts, les individus se heurtent comme des billes, ça crisse, ça fait des étincelles, mais ça forme [...]. J'ai appris à me connaître dans la friction. Chacun se cherchait sur le papier avec des crayons et de l'encre de Chine [...]. » Cf. *Art Press*, guide des écoles d'art, n° spécial, 1985, p. 24.
 9. Cf. *Le Monde*, Campus (tiré à part) 13 octobre 1988. Voir notamment l'entretien avec P. Buraglio et L. Cane, intitulé « le repentir des enragés ».
 10. Circulaire de l'inspection générale de l'enseignement artistique, février 1986.
 11. Témoignage de J. Touratier, conseiller pédagogique régional des régions Aquitaine et Midi-Pyrénées. cf. *Art Press*, op. cit., p. 31.
 12. L'artiste le plus exemplaire de cette conception est sans doute C. Viallat. Il choisit l'enseignement dès les années 1970 alors qu'il appartient au mouvement support-surface, qui remet en cause le tableau de chevalet, « invention bourgeoise ». Ce groupe trouve le soutien théorique du critique d'art marxiste M. Pleyne. C. Viallat incarne la disjonction entre une reconnaissance économique et une reconnaissance symbolique.
 13. Cf. le journal *Sud Ouest* du 13 mai 1991. L'article poursuit, en suivant le manifeste des enseignants : « La fonction d'une école d'art n'est pas celle d'un musée. Il ne s'agit pas d'engendrer des artistes en conformité avec les modèles dominants [...]. La raison d'exister d'une école d'art c'est l'irréductibilité de l'art à toute idéologie, son insoumission à tout projet « efficace ». L'essentiel dans une école d'art doit se passer dans les marges. Étrangère à toute forme d'économie accumulative, une école d'art réfute sa domestication dans des schémas et des constructions théoriques et politiques. Une école d'art ne se soumet pas aux théories de l'histoire, même si l'histoire est internationale. Elle est indocile parce qu'elle n'existe que pour ébranler les certitudes, que pour saper les édifices de la raison politique. C'est une école des beaux-arts policée et marchande que la mairie de Bordeaux veut nous imposer [...]. »
 14. En comparant les propositions de C. Mollard et celles de M. Troche ainsi que leurs positions respectives au sein du ministère, P.A. Four montre comment la tendance technocratique de la politique des arts plastiques, incarnée par le premier, l'emporte sur la tendance militante du second.
 15. Extrait d'un texte produit par la directrice de l'École des beaux-arts de Bordeaux, *La Lettre de l'Inspection générale de l'enseignement artistique*, n° 1, 1994, p. 2.
 16. À Bordeaux cela correspond à l'arrivée d'une nouvelle directrice en 1991 qui accélère l'inscription de l'école dans le marché, notamment en incitant les élèves à la professionnalisation et en renforçant la présence des nouvelles technologies.
 17. De 1981 à 1984, les dépenses du ministère de la Culture pour l'Aquitaine passe de 65,6 millions de francs à 134,2 millions de francs.
 18. Il existe principalement deux paliers d'évaluation à l'école, en troisième et en cinquième année. À chaque fois l'élève présente l'état de sa production artistique. Il est évalué par un jury extérieur composé d'enseignants, de fonctionnaires du ministère de la Culture et de professionnels du monde de l'art local ou/et national. L'élève a le choix de passer son diplôme à huit clos ou en public.
- L'analyse des modes d'évaluation proposée ici, repose sur les entretiens avec les artistes et les enseignements mais également sur l'observation des diplômes et sur les synthèses des rapports pédagogiques des présidents de jurys.
19. La notion de réseau met l'accent sur les liens qui unissent les artistes aux divers institutions qui produisent la reconnaissance. Il situe la production artistique dans une analyse plus large que celle du marché puisqu'il ne s'agit pas seulement de prendre en compte la distribution des

œuvres mais de comprendre comment se noue la relation aux acteurs de la demande. Les artistes ont été considérés comme appartenant au réseau à partir du moment où ils entretenaient des relations régulières ou durables avec les structures qui le composent. Les 100 artistes de l'enquête se répartissent dans les réseaux de la façon suivante : réseau local : 39, réseau marchand : 14, réseau institutionnel : 33, hors réseaux : 14.

20. En 1994, la présentation de ce travail au musée d'art contemporain de Bordeaux donne lieu à une confrontation entre l'artiste et R. Moulin sur la différence entre démarche artistique et sociologique.

21. Dans l'ouvrage qui accompagne la vidéo de son travail, Muntadas écrit en introduction : « L'art fait partie de notre temps, de notre culture et de notre société, partage et est affecté par les règles, les structures et les tics comme les autres systèmes économiques, sociaux et politiques de notre société. »

22. Une recherche en cours sur les résidences d'artistes en Aquitaine confirme cette tendance. Les résidences sont des ateliers temporaires, l'aide publique ne subventionne plus dans ce cas la production d'une œuvre mais le travail artistique lui-même. L'objet d'art n'est plus pris en compte, il ne fait l'objet d'aucun achat public et parfois aucune œuvre n'est créée.

RÉSUMÉS

Il faut analyser les réformes des Écoles des beaux-arts comme une tentative de réinsertion de la production plastique française sur la scène internationale. S'adressant à la demande publique dans le cadre de réseaux institutionnels, la production née de ces réformes donne le primat à un « art discursif » qui ne trouve pas ses débouchés hors du marché administré.

Cultural policies started in the early 1980s contain several sections for reinserting French Fine Arts in the international scene: support for artists, the development of an institutional market, the reform of Fine Arts schools, all with the intention to decentralize. These policies deeply change the ways of recognizing value by giving preference to 'discursive art' over 'works-objects' in the institutional market. Fine Arts schools echo this change. Alongside local, commercial networks for selling art (networks turned toward private demand and lacking much cultural legitimacy), an institutional network has been set up that is turned toward public demand but whose cultural legitimacy does not ensure that French Fine Arts will find a place on the international scene.

INDEX

Keywords : Fine Arts Schools, Cultural Policy, Marketplace, Vocational Training, Networks

Mots-clés : Arts plastiques, Formation, Marché, Politiques de soutien, Réseaux

AUTEUR

FRANÇOISE LIOT

Université Victor-Ségalen, département de sociologie, 3 ter, place de la Victoire, 33076 Bordeaux
cedex, France.