



**HAL**  
open science

# La rémunération des artistes dans les arts visuels : les facteurs de variation de revenus au prisme de leurs rapports ais intermédiaires de diffusion

Sarah Rougnant

## ► To cite this version:

Sarah Rougnant. La rémunération des artistes dans les arts visuels : les facteurs de variation de revenus au prisme de leurs rapports ais intermédiaires de diffusion. Sociologie. 2021. dumas-03327544

**HAL Id: dumas-03327544**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03327544>**

Submitted on 27 Aug 2021

**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 - ShareAlike 4.0 International License

# La rémunération des artistes dans les arts visuels : les facteurs de variation de revenus au prisme de leurs rapports aux intermédiaires de diffusion



Mémoire rédigé par Sarah Rougnant

Sous la direction de Valérie Rolle

Enseignante chercheuse en sociologie des arts

Sous le tutorat de Nathalie Le Berre

Secrétaire générale du Pôle arts visuels Pays de la Loire



UNIVERSITÉ DE NANTES

Master 1 Cultures, Civilisations et Sociétés  
Parcours *Expertises des Professions et Institutions de la Culture*  
UFR de Sociologie de l'Université de Nantes  
Année 2019 - 2020



## Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>3</b>
<u>Chapitre 1</u>	
Mise en place d'une étude de la rémunération des artistes par les structures de diffusion nantaises	
<b><i>I - La rémunération des artistes en question</i></b>	<b>4</b>
<u>I.A - Présentation des artistes ciblés par l'étude et enjeux de leur identification</u>	4
<u>I.B - Les ressources d'observation de la filière à l'origine de l'étude</u>	6
<u>I.C - Observations et hypothèses</u>	8
<b><i>II - Un enjeu pour le Pôle arts visuels</i></b>	<b>14</b>
<u>II.A - Un acteur de l'observation de la filière</u>	14
<u>II.B - L'observation de la rémunération des artistes par les structures de diffusion</u>	21
<b><i>III - Méthodologie de l'enquête</i></b>	<b>26</b>
<u>III.A - Présentation de la grille d'entretien</u>	27
<u>III.B - Composition de l'échantillon</u>	28
<u>III.C - Présentation de l'échantillon d'enquêtés</u>	37
<u>III.D - Négociation avec le comité</u>	39
<u>III.E - Protocole d'enquête</u>	44

## Chapitre 2

Analyse de la rémunération des artistes au regard  
des réseaux de diffusion marchande et institutionnelle

### ***I - Artistes évoluant dans le réseau des institutions culturelles : la recherche d'un capital symbolique potentiellement rémunérateur*** **47**

#### I.A - Les mécanismes de création de valeur symbolique et économique des institutions culturelles **47**

I.A.1 - Les institutions culturelles : une instance de légitimation de référence pour le champ des arts visuels **48**

I.A.2 - Quelle marge de négociation avec les intermédiaires ? **55**

I.A.3 - Le réseau des structures de diffusion institutionnelles : entre opportunité d'identification et enfermement local **58**

#### I.B - Un secteur de développement peu rémunérateur : une économie des artistes basée sur la multiplication des ressources **60**

I.B.1 - Le soutien public à la création **60**

I.B.2 - Les limites du soutien institutionnel par rapport à la réalité des professionnels **60**

I.B.3 - Le recours à des ressources économiques complémentaires **64**

### ***II - Rémunération issue de la diffusion marchande : des profils et des niveaux de revenus hétérogènes selon réseaux d'intégration*** **66**

#### II.A - « Les artistes de salons » : une intégration accessible mais peu rémunératrice **67**

II.A.1 - Mise en perspective du réseau des artistes de salon avec le réseau des institutions culturelles **67**

II.A.2 - Le développement d'une économie par le marché de l'art privé : implantation locale et développement du marché en ligne **73**

II.A.3 - Un réseau peu rémunérateur qui nécessite une multiactivité **75**

#### II.B - « Les artistes de foires » : à la croisée du marché et du musée **77**

II.B.1 - Intégrer le réseau de diffusion marchande : un enjeu pour les artistes des musées **77**

II.B.2 - Focus sur l'intégration d'une plasticienne : entre le marché et le musée **79**

**Conclusion** **83**

**Bibliographie** **85**

**Webographie** **86**

## Introduction

Les différents rapports d'observation menés par les professionnels des arts visuels mettent en lumière la précarité des artistes. Il y a un enjeu sociétal et politique à comprendre les mécanismes de rémunération qui se jouent avec les intermédiaires de diffusion. Dans le cadre d'une enquête sur la rémunération des artistes par les structures de diffusion nantaises, il semblait donc nécessaire de recueillir le point de vue des artistes.

Nous basant sur une étude qualitative par entretiens auprès de dix artistes, nous analysons ici les facteurs qui influencent l'évolution de leurs carrières et donc leurs niveaux de rémunération. Il s'agit plus particulièrement d'étudier les critères de différenciation et d'inégalité majeurs de leurs revenus par rapport à leur intégration aux réseaux de diffusion marchande et non marchande. Ainsi, quels sont les niveaux de rémunération des artistes dans les arts visuels, et comment varient-ils en fonction de leur intégration à différents réseaux de diffusion ?

Nous présenterons dans un premier temps le contexte dans lequel cette étude s'est construite et la méthodologie retenue par rapport aux hypothèses formulées. Ensuite nous analyserons les données recueillies, par le prisme de la diffusion proposée par les institutions culturelles et de la diffusion du marché de l'art. Nous interrogerons plus particulièrement les facteurs sociologiques et biographiques qui influencent une intégration à l'un ou l'autre de ces réseaux, afin d'identifier d'éventuelles différences entre les revenus. Ce déroulement analytique se propose d'expérimenter dans un contexte local la réflexion menée par Raymonde Moulin sur les réseaux de diffusion.

## Chapitre 1

### Mise en place d'une étude de la rémunération des artistes par les structures de diffusion nantaises

#### I - La rémunération des artistes en question

##### I.A - Présentation des artistes ciblés par l'étude et enjeux de leur identification

Le public cible de notre étude est composé d'artistes relevant du champ des arts visuels. Cette typologie a été induite par le commanditaire : le Pôle des arts visuels Pays de la Loire. La définition des arts visuels peut varier selon les professionnels de l'art contemporain qui l'emploient. Afin d'éviter toute confusion nous emploierons la typologie utilisée par le Pôle arts visuels : les arts visuels regroupent les arts plastiques (sculpture, peinture, dessin) ainsi que des disciplines plus récentes comme la photographie, l'art vidéo, l'art numérique, la performance et les techniques mixtes. Les arts visuels, tels que les conçoit notre commanditaire, excluent les arts du spectacle vivant, le cinéma, l'artisanat d'art ou arts appliqués, l'architecture et la littérature.

Ce regroupement de pratiques artistiques se justifie par les lieux de diffusion qu'ils ont en commun : ils se retrouvent principalement dans les galeries d'art, les musées d'art contemporain, les centres d'art contemporain ou encore les Fonds Régionaux d'Art Contemporains (FRAC).

Ce public cible est regroupé sous le statut administratif des artistes-auteurs qui leur permet de vendre leurs œuvres et de percevoir des droits d'auteurs. Selon le Code de la sécurité sociale, il s'agit des professionnels œuvrant, entre autres, dans l'une des branches professionnelles suivantes :

- « Les arts graphiques et plastiques : auteurs d'œuvres originales graphiques et plastiques telles que celles définies par les alinéas 1° à 6° du II de l'article 98 A de l'annexe III du code général des impôts ;  
[...]
- Le cinéma et de la télévision : auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, quels que soient les procédés d'enregistrement et de diffusion ;
- La photographie : auteurs d'œuvres photographiques ou d'œuvres réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Article R382-1 du Code la sécurité sociale.

Par conséquent, il est possible de recenser le nombre d'artistes-auteurs par le biais de cet organisme qui est une branche du régime général des salariés. En 2019, 192 546 artistes-auteurs sont affiliés à la Sécurité sociale des artistes-auteurs en France (données cumulées Agessa et Maison des Artistes). En région Pays de la Loire 7 883 artistes-auteurs ont été recensés cette même année, ce qui correspond à 4,09 % du nombre total des artistes-auteurs en France.<sup>2</sup> Mais comme souligné dans le rapport du SODAVI mené en Île de France « *certaines organisations professionnelles estiment que ce chiffre est inférieur à la réalité et il convient d'y ajouter les artistes non déclarés auprès de la Maison des Artistes ou de l'AGESSA (artistes mal informés, plasticiens sur différents régimes, fonctionnaires de l'enseignement, bénéficiaires du RSA, auto-entrepreneurs, etc.) dont les estimations se situent selon les interlocuteurs entre 30 et 50 % de l'ensemble des artistes en France [...]* »<sup>3</sup>. En prenant compte de ces estimations, nous pouvons envisager un nombre total d'artistes-auteurs situé entre 250 000 et 290 000 en France en 2019, toutes pratiques confondues. Cependant, l'emploi d'un statut commun à d'autres disciplines (les écrivains ou les compositeurs dépendent également du régime des artistes-auteurs) complexifie l'identification des artistes travaillant spécifiquement dans les arts visuels. En 2016 selon les chiffres du DEPS, on dénombre 173 732 professionnels des arts visuels . Cela représente 29.1% de l'ensemble des professionnels de la culture. <sup>4</sup> Mais si ces données incluent les artistes plasticiens et les photographes, elles englobent également des professionnels n'appartenant pas à notre public cible, comme les concepteurs et assistants techniques des arts graphiques, de la mode et de la décoration. Ainsi, on constate ici une difficulté d'identification qui participe à la méconnaissance des spécificités du champ des arts visuels.

---

<sup>2</sup> Source : Rapport d'activité 2019 de la Sécurité sociale des artistes-auteurs, [http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/RA2019\\_AGESSA\\_WEB.pdf](http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/RA2019_AGESSA_WEB.pdf) [Consulté le 7 août 2020]

<sup>3</sup> SODAVI TRAM « Le parcours de l'artiste en Île de France : besoins, enjeux, outils », 2019, p.24 du livret

<sup>4</sup> Source : Insee, enquêtes Emploi 2015 à 2017 pour la France/Deps, Ministère de la Culture et de la Communication, 2019.



## I.B - Les ressources d'observation de la filière à l'origine de l'étude

C'est dans une démarche d'amélioration des connaissances et des pratiques professionnelles que le Ministère de la Culture a initié en 2016 des projets de concertation à travers les Schémas d'Orientation pour le Développement des Arts Visuels (SODAVI). Menés par les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) en relation avec les professionnels des arts visuels et les collectivités territoriales, ils sont destinés à établir des constats et des recommandations sur le secteur, en vue d'améliorer les pratiques professionnelles selon les spécificités régionales.

*« Son objectif est d'établir un diagnostic de l'existant et des manques éventuels, mais aussi de recenser et de fédérer le travail de l'ensemble des acteurs dans un processus de concertation non hiérarchisée. Il doit permettre d'inscrire dans la durée et la concertation, la valorisation et le développement des arts visuels en dégagant des thématiques de travail prioritaires.*

*Le SODAVI entend surtout favoriser la mise en œuvre de stratégie de filières répondant à deux questions principales: comment vivent et travaillent les créateurs sur ce territoire? Comment rencontrent-ils les publics? »<sup>5</sup>*

Parmi les 14 régions engagées dans des SODAVI, nous nous sommes penchés sur les données issues des régions Pays de la Loire, Bretagne et Île de France afin de dresser un premier constat de la situation. Il s'agit des ressources avancées par le Pôle arts visuels pour justifier leur demande d'étude sur la rémunération des artistes. Ces données ont donc constitué une première base documentaire pour construire les hypothèses préalables à notre étude.

Chacun de ces trois SODAVI a été mené selon des axes différents afin de rendre compte de ses spécificités régionales.

Le SODAVI Pays de la Loire « Observation Participative et Partagée des arts visuels en Pays de la Loire » a été menée en 2013 par l'agence amac. Il s'agit d'une étude socio-économique des acteurs des arts visuels en Pays de la Loire : structures, artistes et professions intermédiaires. L'étude porte sur l'année 2011 et a été réalisée par questionnaires sur un échantillon de 138 artistes et 97 structures. Il s'agit de la première

---

<sup>5</sup> Définition du SODAVI issue du site du Gouvernement : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Aides-aux-arts-plastiques/Schemas-d-orientation-pour-les-arts-visuels-SODAVI> [Consulté le 28/04/2020]

étude à échelle régionale réalisée en France sur le sujet. La mise en lumière des besoins en région a entraîné la création en 2016 du Pôle des Arts Visuels Pays de la Loire.. Virginie Lardière, la co-responsable de l'agence amac a participé à la création du Pôle Arts visuels et en est aujourd'hui la directrice.

Le SODAVI TRAM Île de France « Le parcours de l'artiste en Île de France : besoins, enjeux, outils » a été mené en 2019. Cette étude concerne le parcours des artistes, elle a été menée à l'échelle de la région Île de France à partir d'un outil ouvert de diagnostic et de concertation. Des temps de concertation ont été mis en place entre des artistes, élus, acteurs publics et privés de l'art contemporain, dans le but de débattre des enjeux du secteur et de formuler des propositions de structuration et d'amélioration. Les propositions formulées ont ensuite fait l'objet d'un questionnaire en ligne pendant l'été 2019. Près de 140 personnes ont renseigné ce questionnaire dont les résultats ont permis de compléter les 50 propositions présentées.

Les SODAVI Bretagne « L'activité des artistes plasticien·ne·s en Bretagne » et « L'activité des structures d'art contemporain en Bretagne » ont été réalisés conjointement en 2019 par l'association a.c.b. Cette double étude statistique a été menée à partir des données de 2018 recueillies par un questionnaire accessible en ligne en avril et mai 2019. L'agence amac s'est chargée de l'étude de l'activité des artistes sur un échantillon de 378 artistes plasticiens. L'analyse des structures régionales a été réalisée par a.c.b sur un échantillon de 39 de ses adhérents.

Parmi les ressources avancées par le commanditaire de notre étude, le Rapport Bruno Racine « L'auteur et l'acte de création » est venu compléter le corpus. Cette observation récente constituait une ressource attendue par les professionnels de la filière. Ce rapport à échelle nationale a été publié en janvier 2020 dans le contexte d'une future réforme des retraites en France, où la question de la place des artistes-auteurs dans la société a ressurgi dans les débats publics. Il s'agit d'une mission prospective commanditée en avril 2019 par Franck Riester, alors ministre de la Culture. L'objectif de cette mission était de faire état des mutations que les activités de création ont pu connaître ces trente dernières années, d'identifier les tendances à long terme et de proposer un plan d'action afin d'adapter les politiques publiques existantes. Le rapport se base sur l'ensemble des sources statistiques disponibles, principalement ministérielles, et sur des entretiens auprès

d'une centaine de professionnels du champ artistique. L'auteur expose dans ce rapport la « tendance générale et durable à l'érosion des revenus des auteurs »<sup>6</sup> et propose vingt-trois mesures afin d'améliorer la situation.

Ces différentes études menées par des professionnels de la filière combinées aux chiffres issus du DEPS nous ont fourni des données concordantes sur la rémunération et l'insertion professionnelle. En nous basant sur ces observations, nous avons pu formuler des hypothèses sur le rôle joué par les intermédiaires de l'art dans la stabilisation de la carrière et donc de la rémunération.

## I.C - Observations et hypothèses

### **I.C.1 - Précarité économique chez les artistes dans les arts visuels**

En moyenne entre 2005 et 2012, 49 % des professionnels des arts visuels vivaient dans un ménage qui percevait des revenus sociaux d'un montant moyen de 3 300 euros dans l'année.<sup>7</sup>

Entre 2005 et 2012, un actif exerçant au titre de son emploi principal une profession des arts visuels a perçu un revenu d'activité total annuel de 20 800 euros en moyenne. Un actif sur dix a perçu moins de 4 400 euros, un sur dix plus de 37 700 euros : soit un rapport interdécile de 8,6.<sup>8</sup> Les artistes seraient donc majoritairement dans une situation économique précaire, autrement dit dépendant de ressources économiques instables et des minimas sociaux. Une faible proportion des artistes accèdent à des revenus très élevés. A l'échelle des Pays de la Loire, seuls 12 % des artistes de l'échantillon vivaient de leur art en 2011, pour des revenus moyens bruts annuels équivalents à 13 841 euros<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Racine Bruno, Rapport « L'auteur et l'acte de création », 2019, p.17.

<sup>7</sup> Source : Enquêtes Revenus fiscaux et sociaux, Insee/Deps, Ministère de la culture et de la Communication, 2015.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> SODAVI Pays de la Loire, « Observation Participative et Partagée des arts visuels en Pays de la Loire », 2013, p. 38.

## **I.C.2 - Le rôle de la socialisation à l'art par l'environnement familial et les études supérieures**

La rémunération des artistes semble corrélée à leur niveau de socialisation au champ artistique. Cette socialisation permet une imprégnation des codes du champ et le développement d'un capital symbolique et financier. Il peut s'agir d'une socialisation familiale : leurs parents sont artistes, ils ont bénéficié d'une familiarité précoce aux institutions culturelles ou encore fréquenté des personnalités du monde de l'art dans le cercle de sociabilité des leurs parents. Selon un processus identique de fréquentation et d'assimilation, la socialisation à l'art par le.la conjoint.e pourrait aussi influencer leur rapport au champ. Il peut également exister une socialisation par les études et plus particulièrement par les écoles d'art. Ces établissements sont des lieux d'apprentissage des codes du champ et d'intégration à un futur réseau. Selon l'OPP des Pays de Loire, 63 % des artistes répondants à l'enquête ont une formation initiale en arts visuels et 40 % un niveau bac + 5.<sup>10</sup> Il s'agit donc d'un échantillon fortement diplômé. L'autodidacte, qui n'est pas passé par une école d'art, peut éventuellement subir une entrave à l'intégration aux réseaux puisqu'il n'a pas bénéficié du vivier de rencontres qu'offre une école d'art. Il peut être sujet à un manque de légitimité aux yeux des pairs par son absence de diplôme, ou de diplôme en lien avec son activité artistique. Ces éléments de socialisation et la fréquentation des pairs plus généralement peuvent faciliter l'accès aux bourses, subventions, résidences ou encore aux ateliers. Par extension, l'accès à ces opportunités de travail peut générer une rémunération supérieure. La fréquentation des pairs artistes permet également des collaborations, une mutualisation des connaissances et un échange d'informations sur la filière. C'est aussi un moyen d'avoir une légitimité professionnelle, de se faire reconnaître comme un acteur du champ. On peut supposer qu'à l'inverse, un artiste isolé des réseaux professionnels artistiques aura moins d'opportunités de développement de carrière. Pourtant, la structuration de la filière est récente. Selon l'OPP des Pays de la Loire, seuls 13% des artistes répondants sont membres d'une fédération et/ou de réseaux professionnels et 62% des artistes indiquent ne jamais mutualiser leurs moyens au sein de l'échantillon.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> SODAVI Pays de la Loire, « Observation Participative et Partagée des arts visuels en Pays de la Loire », 2013, p.18.

<sup>11</sup> *Ibid.*

### **I.C.3 - Le soutien économique extérieur**

Le soutien économique familial semble constituer une sécurité qui, même sans être sollicitée, permet la projection dans la carrière et donc le maintien de celle-ci. Ce soutien favorise l'orientation vers le métier d'artiste. Il peut s'agir d'un héritage de biens immobiliers, monétaire ou d'une autre forme de biens ou de revenus qui viennent soutenir l'activité. Pour les artistes qui ne bénéficient pas de ce soutien financier, il y a donc une nécessité à mener des activités professionnelles complémentaires pour pouvoir se rémunérer un minimum.

### **I.C.4 - La multiactivité et le salariat**

Entre 2005 et 2012, en moyenne 66 % des professionnels des arts visuels déclarent des salaires (pour 19 000 euros en moyenne dans l'année), 35 % des revenus non salariés (d'un montant moyen de 16 100 euros), et ils sont 12 % à cumuler ces deux natures de revenus d'activité. Au total, 90 % des professionnels des arts visuels déclarent des revenus directs d'activité strictement positifs, pour un montant annuel moyen de 20 100 euros.<sup>12</sup> On suppose donc que les artistes sont majoritairement multiactifs. Ils développent une activité salariée sans pour autant que cette multiplication de revenus ne soit synonyme de revenus supérieurs. Il s'agirait d'une multiplication des sources de revenu, destinée à compenser une situation de précarité. On suppose également que cette multiactivité entrave leur disponibilité à leur travail artistique ainsi que l'image qu'ils renvoient aux professionnels du champ concernant leur implication à leur travail de création.

Pour les artistes qui ne bénéficient pas de ce soutien financier, il y a donc une nécessité à mener des activités professionnelles complémentaires pour pouvoir se rémunérer un minimum. Ces activités complémentaires ont un impact important : à la fois sur le revenu, mais aussi sur le temps disponible restant que l'artiste peut consacrer à sa profession d'artiste. L'ouvrage *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*<sup>13</sup> publié en 2009 revient sur l'enjeu de la temporalité dans la profession artistique. On peut supposer que les artistes qui ont une activité professionnelle complémentaire gagnent plus d'argent

---

<sup>12</sup> Source : Enquêtes Revenus fiscaux et sociaux, Insee/Deps, Ministère de la culture et de la Communication, 2015

<sup>13</sup> Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Le regard sociologique, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

que les artistes qui vivent uniquement de leur art. Malgré cela, ils ne bénéficient pas du même temps dédié à leur profession d'artiste, ce qui peut progressivement les éloigner de la filière.

### **I.C.5 - Les inégalités de genre dans la rémunération**

On observe une différence de rémunération entre les hommes et les femmes. Entre 2005 et 2012, les hommes exerçant une profession dans les arts visuels<sup>14</sup> ont perçu en moyenne des revenus d'activité annuels de 21 600 euros. Pour les femmes exerçant ces professions, les revenus d'activité moyens étaient de 9 % moindres (19 700 euros).<sup>15</sup>

Cette inégalité s'inscrit dans une réalité plus globale. En 2012, le salaire horaire net des femmes, toutes familles professionnelles confondues, était inférieur de 16,3 % en moyenne à celui des hommes.<sup>16</sup>

On suppose que les femmes parviennent à intégrer la profession, car en 2016 on comptait 44 % de femmes parmi les plasticiens, les photographes et les autres professionnels de la création artistique hors design.<sup>17</sup> Pourtant, à l'échelle nationale, le revenu personnel global médian des artistes plasticiens s'établit à 15 000 euros annuels pour les hommes et à 10 000 euros pour les femmes.<sup>18</sup> L'intégration des femmes à la profession n'est pas synonyme d'égalité de revenus ce qui semble impliquer des différenciations dans le maintien dans la carrière. En Île de France par exemple, les artistes déclarent un revenu annuel moyen inférieur de 43% au revenu moyen déclaré par les hommes.<sup>19</sup>

Le statut de couple est à interroger concernant la difficulté des femmes à évoluer dans la profession. Lors de la mutualisation des ressources au sein du couple, il peut exister un déséquilibre dans la contribution financière des conjoints, qui peut permettre de mener des projets professionnels peu ou pas rémunérateurs, voire même permettre de se passer d'activité accessoire pour l'artiste.

Plusieurs configurations de couple sont révélatrices.

---

<sup>14</sup> Artistes plasticiens, photographes, concepteurs et assistants techniques des arts graphiques, de la mode la décoration.

<sup>15</sup> Source : Enquêtes Revenus fiscaux et sociaux, Insee/Deps, Ministère de la culture et de la Communication, 2015

<sup>16</sup> Source : Dares Analyses 2015-082 - Ségrégation professionnelle et écarts de salaires femmes-hommes

<sup>17</sup> Source : Insee, enquêtes Emploi 2015 à 2017 pour la France/Deps, Ministère de la Culture et de la Communication, 2019

<sup>18</sup> Source : DEPS, Étude sur les plasticiens, 2019.

<sup>19</sup>SODAVI TRAM Île-de-France, « Le parcours de l'artiste en Île de France : besoins, enjeux, outils », 2019. Diagnostic p.14.

Le sujet artiste peut bénéficier du revenu financier du sujet salarié et ainsi se consacrer à sa profession d'artiste. Il pourra donc bénéficier d'un revenu en lien avec sa profession.

L'accès au salariat comme activité complémentaire peut s'avérer inégalitaire pour les femmes : elles ont de plus grandes difficultés à accéder à des postes mieux rémunérés et subissent des inégalités salariales à poste identique.

Selon Dominique Pasquier<sup>20</sup> les effets du mariage sur la carrière sont différents pour les hommes et les femmes : en se mariant, une artiste diminue ses chances de faire une carrière artistique, surtout si son mari a un poste élevé. A l'inverse, un artiste masculin augmente ses chances de faire carrière.

### **I.C.6 - Le conditionnement de l'âge sur les niveaux de revenus**

Alain Quemin met en lumière la barrière de l'âge dans l'accès à la reconnaissance.<sup>21</sup> Nous supposons donc que les artistes, passés un certain âge, seraient moins susceptibles d'accéder à la reconnaissance.

### **I.C.7 - Le rôle des intermédiaires**

Nous appuyant sur le l'ouvrage *Les stratégies de la notoriété*<sup>22</sup>, nous formulons l'hypothèse plus générale que les différents facteurs de variations de revenus cités sont liés aux rapports que les artistes entretiennent avec les intermédiaires de diffusion. En effet, les intermédiaires marchands traduisent la valeur symbolique des œuvres en une valeur monétaire. Le revenu des artistes dépend donc de ces relations. Elle dépendent de plusieurs facteurs : la socialisation, le genre, l'origine sociale et familiale, le statut de couple, l'insertion dans le réseau professionnel, le stade dans la carrière, la pluriactivité, etc.

Les niveaux de rémunération des artistes semblent également différer entre les univers marchands et muséaux. Nous appuyant sur la catégorisation de Raymonde Moulin<sup>23</sup>, nous supposons que les artistes intégrés dans les réseaux de diffusion marchands ont des revenus supérieurs aux artistes évoluant uniquement dans le réseau de diffusion muséal.

---

<sup>20</sup> Pasquier Dominique, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, vol. 25, n°4, 1983, p. 418 à 431.

<sup>21</sup> Quemin Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS, coll. « Culture & société », 2013.

<sup>22</sup> Wencelas Lizé, Naudier Delphine, Sofio Séverine, *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2014.

<sup>23</sup> Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992.

Par extension, la situation géographique aurait un impact sur ces relations dans la mesure où la plupart des intermédiaires, et notamment des galeristes, sont situés en région parisienne.

Les auteurs de l'ouvrage *Les stratégies de la notoriété*<sup>24</sup> reviennent sur la question de la visibilité et du rôle que jouent en ce sens les catégories diverses d'intermédiaires artistiques.

---

<sup>24</sup> Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives Contemporaines, 2014.



## II - Un enjeu pour le Pôle arts visuels

Le Pôle arts visuels Pays de la Loire, en partenariat avec la Ville de Nantes, a initié cette étude afin de comprendre les pratiques des structures de diffusion en matière de rémunération des artistes et l'impact de celles-ci dans leur économie.

### II.A - Un acteur de l'observation de la filière

#### **II.A.1 - Le rôle de l'association**

Pour mieux comprendre cette démarche, rappelons que le Pôle arts visuels Pays de la Loire est une association située à Nantes qui œuvre pour le développement et la structuration du secteur des arts visuels en région. Cette association, créée en 2015 et active depuis 2016, fédère les professionnels de la filière en mutualisant les expertises et les compétences : elle organise des journées d'information professionnelle ; elle met à disposition des ressources en ligne sur les activités, les acteurs et l'actualité de la filière ; elle informe et conseille les adhérents ; elle met en réseau les adhérents et valorise leur travail, et produit des données pour mieux connaître la filière et contribuer aux réflexions collectives.<sup>25</sup>

#### **II.A.2 - Son fonctionnement**

L'instance dirigeante de l'association est composée de la présidente Virginie Lardière (co-responsable d'une agence d'art contemporain) et de trois vice-présidents : Guillaume Bassompierre (responsable d'une association de développement de carrière des plasticiens), Mélanie Rio (galeriste) et Benoît-Marie Moriceau (artiste et responsable d'une structure de résidence d'artistes). Il s'agit des membres du bureau, qui portent la responsabilité légale de l'association. Ce sont des professionnels identifiés par leurs pairs et bien intégrés dans le champ des arts visuels en région.

Par ailleurs, le Pôle arts visuels est composé de membres actifs et de membres de droit qui peuvent siéger au Conseil d'administration.

Les membres actifs sont les adhérents du Pôle arts visuels, professionnels du secteur : artistes et collectifs d'artistes, critiques d'art, commissaires d'exposition, conférenciers,

---

<sup>25</sup> Source : <http://poleartsvisuels-pdl.fr/presentation/> [Consulté le 14/08/2020]

médiateurs, historiens de l'art, chercheurs, régisseurs, enseignants, intervenants en arts plastiques, galeries associatives, galeries d'art privée, collectionneurs, mécènes, musées, centres d'art, écoles d'art, associations d'art contemporain, manifestations, artothèques, éditeurs d'art et tout autre professionnel œuvrant dans le champ des arts visuels.

Ils jouissent du droit de vote lors des assemblées générales.

Les adhérents de l'association sont répartis en collèges thématiques : Création, Production, Formation, Éducation artistique et culturelle, Édition, Diffusion, Collection, Art public, Marché de l'art, Administration et juridique, Accompagnement et Recherche. Ces collèges représentent les différents segments d'activités de la filière des arts visuels et regroupent une diversité de métiers. Ils mènent des travaux qui concernent leur champ de compétence, ou participent à des temps de réflexion ou à des actions concrètes sur des sujets transversaux.

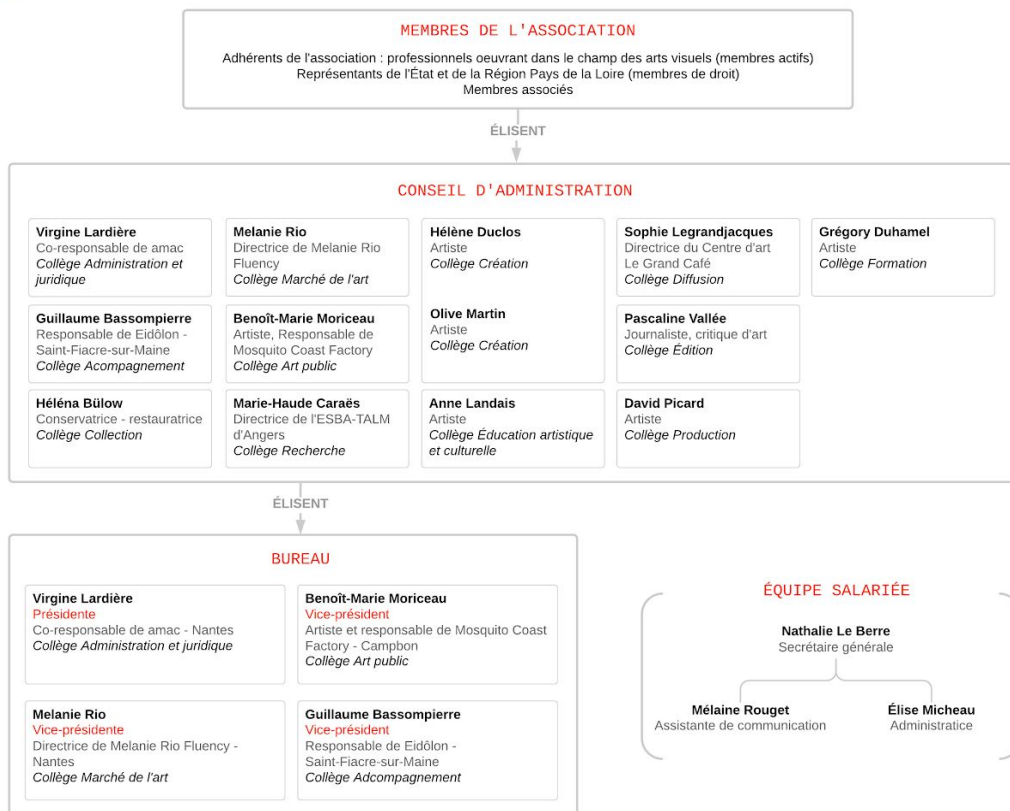
Les membres de droit sont l'Etat, représenté par la directrice régionale des Affaires culturelles des Pays de la Loire, et la Région Pays de la Loire, représentée par la présidente du Conseil régional.

Les membres associés sont des individus ou structures qui ne sont pas des professionnels du secteur des arts visuels mais qui adhèrent en raison de convergences ou de complémentarités de leurs actions avec celles du Pôle arts visuels : collectionneurs, chercheurs, juristes, etc.

L'organigramme suivant représente les différents membres et salariés du Pôle arts visuels Pays de la Loire. Il a été constitué à la suite d'un entretien avec Nathalie Le Berre puis validé par la structure.



## Organigramme 2020 Pôle arts visuels Pays de la Loire



### II.A.3 - Le Pôle arts visuels comme observateur de la filière

L'une des missions du Pôle arts visuels est l'observation de la filière, autrement dit la production et l'actualisation de données objectives sur le secteur. Cette démarche contribue aux réflexions nationales sur la structuration de la filière et l'amélioration des conditions de travail des artistes. La création du Pôle arts visuels s'est d'ailleurs appuyée sur l'Observation Participative et Partagée (OPP) des arts visuels en Pays de la Loire. Cette étude a été menée en 2013 par l'agence amac, sur une commande de la Région Pays de la Loire. L'analyse des données a donné lieu à des préconisations et notamment celle relative à la création d'une structure ressource régionale pour les professionnels des arts visuels.

*« Un centre ressource spécialisé en arts visuels constituerait un des leviers de la structuration de la filière. Ce dernier pouvant avoir différentes missions (espace de documentation, accompagnement individuel, rencontres professionnelles, développement des réseaux...). Il permettrait d'accompagner les professionnels dans le développement de leur activité, de pouvoir répondre à des problématiques transversales : économie, emploi, formation... et d'être en mesure d'échanger avec des professionnels ou institutionnels en dehors du champ de la culture. Il existe des exemples en région de centres ressources généralistes et spécialisés. Il serait intéressant de réfléchir avec les acteurs des arts visuels à la mise en place d'un dispositif qui serait adapté à leurs besoins en région. »*<sup>26</sup> Le Pôle arts visuels a été créé 2 ans après la parution de ce rapport, avec le soutien de la Région Pays de la Loire.

La démarche d'observation constitue un outil documentaire pour l'association car elle permet de mieux comprendre les réalités de la filière, de ses adhérents, de prioriser les actions à mener, de chiffrer les besoins, etc. Mais c'est également un outil sur lequel s'appuyer pour dialoguer avec les politiques culturelles (l'Etat et les collectivités) qui financent les actions menées par le Pôle arts visuels. Ces financements sont nécessaires au fonctionnement de l'association et à la mise en place d'actions à destination de ses adhérents. La production de données concrètes met en évidence les besoins auxquels l'association se propose de répondre.

Ainsi, en 2017, le Pôle arts visuels a mené sa première étude sur les besoins en formation professionnelle continue des artistes, travailleurs indépendants et salariés de structures individuelles en région Pays de la Loire. Le choix de cet objet d'étude vient documenter un besoin constaté dès 2013 dans l'OPP.

*« D'autre part, les artistes manifestent un besoin en accompagnement et/ou de formation aux outils périphériques à leurs activités, en particulier sur les questions juridiques, économiques, de gestion ou tout simplement d'une meilleure connaissance de leur contexte professionnel. Ces dimensions pédagogiques pourraient être dispensées à la fois en formation initiale (École supérieure des Beaux-arts) et continue (avec le droit individuel à la formation professionnelle et continue auquel ont accès les artistes depuis 2012). »*<sup>27</sup>

Le choix de cet objet d'étude intervient à la suite de l'enquête « Emploi-compétences » menée auprès des six filières de la Conférence Régionale Consultative de la Culture des Pays

---

<sup>26</sup> « Observation Participative et Partagée des arts visuels en Pays de la Loire », 2013, p.50.

<sup>27</sup> « Observation Participative et Partagée des arts visuels en Pays de la Loire », 2013, p.49.

de la Loire<sup>28</sup>. Le Pôle arts visuels a saisi cette opportunité pour compléter le travail déjà engagé par un focus sur les besoins en formation de la filière arts visuels. L'enquête a donc été menée en partenariat avec la région Pays de la Loire et la chaire de recherche « RH et Innovations Sociales dans le secteur culturel » de l'école supérieure de commerce Audencia. Un total de 308 personnes a répondu à l'enquête sur un public-cible de 1350 individus, soit un taux de réponse de 23%. Cette étude a montré que 37% ont déjà eu accès à la formation professionnelle continue, dans deux tiers des cas cette formation était non qualifiante. On constate que 38% des répondants ne savent pas s'ils ont des droits à la formation. Selon les répondants, les barrières à la formation sont : des financements élevés pour 38,4% et des contenus inadaptés pour 15,4%. Par ailleurs, pour 55% des répondants, leur formation initiale leur a semblé « insuffisante ou très insuffisante » pour les préparer à intégrer l'environnement professionnel. Cette donnée justifie l'intérêt porté aux formations continues.

Ainsi, cette étude a mis en évidence un besoin d'accompagnement sur deux points : l'identification d'offres de formation continue pertinentes selon les besoins et la recherche de financements. Elle a abouti au développement d'un programme d'amélioration des pratiques professionnelles, à un renforcement de la diffusion de ressources auprès de la filière et à la mise en place d'un dispositif d'accompagnement de projets communs aux différents Pôles de la région<sup>29</sup>.

#### **II.A.4 - Ressources financières**

Les ressources de l'association proviennent de subventions publiques, des cotisations des membres adhérents, des activités de l'association et de dons. En 2019, l'association disposait d'un budget de 139 300 euros. Ces ressources sont subventionnées à hauteur de 71.79 % par le conseil régional des Pays de la Loire, 17.95 % proviennent de la DRAC Pays de la Loire et 5.03 % du conseil départemental de Loire Atlantique. À ces financements publics viennent s'ajouter les cotisations des adhérents qui représentent 4.67 % des ressources disponibles et 0.57 % d'autres fonds (dons et activités de l'association). Les montants de ces

---

<sup>28</sup> Source :

<https://culture-rh.audencia.com/articles/actualite/decouvrez-les-resultats-de-letude-emploi-competences-mee-dans-le-secteur-culturel/> [Consulté le 09/09/2020]

<sup>29</sup> Mobilis (Pôle régional de coopération des acteurs du livre et de la lecture en Pays de la Loire), le Pôle arts Visuels Pays de la Loire, le Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire, La Plateforme (Pôle cinéma audiovisuel des Pays de la Loire) et le Pôle Patrimoine Pays de la Loire.

financements ont évolué chaque année et les ressources ont doublé entre la création du Pôle arts visuels en 2016 et aujourd'hui. Le fil directeur des actions menées par le Pôle arts visuels est l'amélioration des conditions de travail des professionnels des arts visuels. Cet enjeu, soutenu par les collectivités à travers des financements, est motivé par le désir de développer les arts visuels et potentiellement d'encourager l'implantation d'artistes dans la région. En 2018, 45,61 % des artistes-auteurs relevant de l'Agessa et de la Maison des artistes habitaient en Île de France.<sup>30</sup> Dans un contexte où l'art contemporain se diffuse majoritairement en région parisienne, il y a un enjeu à retenir sur le territoire des étudiants pourtant formés dans les différentes écoles d'art de la région.

#### **II.A.5 - L'équipe salariée**

L'association est composée de trois salariées.

Nathalie Le Berre est secrétaire générale du Pôle arts visuels depuis 2016. Elle définit les orientations de l'association en lien avec le conseil d'administration et le bureau. Ses missions sont articulées autour de la gestion de l'association et la mise en œuvre de l'ensemble de ses actions et activités. Elle représente également l'association auprès des politiques et de l'ensemble de ses interlocuteurs et partenaires.

L'enjeu en tant que secrétaire générale est de permettre le développement du Pôle arts visuels. Il s'agit donc de fournir des services aux adhérents (mise à disposition de ressources, conseils, mise en réseau), de fédérer des acteurs aux intérêts différents (artistes, intermédiaires, diffuseurs...), d'interagir avec les élus qui financent la structure (études menées sur la formation continue, sur la rémunération des artistes), voire d'orienter les politiques publiques (mise en place d'un questionnaire destiné à recueillir les situations rencontrées par les professionnels des arts visuels dans le cadre de la crise de la COVID-19, afin d'aiguiller les élus vers la mise en place de mesures d'urgence).

En observant les activités quotidiennes du Pôle arts visuels, on constate que certains artistes adhérents expriment de fortes attentes vis à vis de l'association concernant l'évolution des pratiques professionnelles. Si l'on revient sur les réponses au questionnaire mis en place par le Pôle arts visuels en mars 2020 concernant les conséquences de la crise de la COVID 19 sur la filière arts visuels en Pays de la Loire<sup>31</sup>, on observe que certains adhérents profitent de ce

---

<sup>30</sup> Sources : Rapports d'activité de l'année 2019 de la Maison des artistes et de l'Agessa.

temps où la parole leur est laissée pour montrer leur scepticisme face à l'évolution de leur situation économique et de leurs conditions de travail. Dans ce sondage, ils appellent le Pôle arts visuels à travailler sur une plus large application du droit de monstration, à négocier un soutien des collectivités aux artistes en situation de précarité, à travailler à une redéfinition du statut d'artiste... Il s'agit pour les adhérents d'un enjeu de survie de leur activité à court terme, là où le Pôle arts visuels n'est pas en capacité de répondre à de tels enjeux dans l'immédiat mais développe progressivement ses actions selon les moyens financiers qui lui sont accordés. Il s'agit donc aujourd'hui pour le Pôle arts Visuels de communiquer à travers cette étude sur les actions concrètes menées par l'association.

Par ailleurs ce sondage dans un contexte de fragilisation de la situation des artistes due à la crise de la COVID-19 vient mettre en lumière la posture ambivalente du Pôle arts visuels, que Nathalie Le Berre porte en qualité de secrétaire générale. D'un côté elle incarne une interlocutrice privilégiée pour les artistes qui sont les principaux adhérents et qui formulent donc des attentes à son égard (en qualité d'intermédiaire avec les politiques culturelles locales voire nationales susceptibles d'intervenir) ; et d'un autre côté, elle interagit avec les autres acteurs des arts visuels, également adhérents et partenaires, pour défendre les intérêts de la profession auprès des autorités publiques. Elle agit donc en qualité de porte-parole entre différents groupes aux intérêts parfois contradictoires et doit veiller à ne pas altérer ses relations avec les acteurs liés au financement et au développement de la filière.

Mélaïne Rouger est assistante de communication depuis 2017. Elle travaille principalement sur une communication numérique en lien avec deux graphistes et un développeur web : elle assure une veille numérique sur les ressources du secteur et son actualité ; elle se charge de la relation aux adhérents à travers des envois de mails et de newsletters qui valorisent les activités du Pôle arts visuels et de ses adhérents ; elle gère le développement du site internet. La communication papier est plus ponctuelle et prend la forme de guides professionnels et de plaquettes sur les activités de l'association.

Elle mène également des rendez-vous individuels de conseils destinés aux artistes-auteurs et apporte des réponses à leurs interrogations administratives. Enfin, elle est en charge du

---

<sup>31</sup> Le questionnaire et l'état de situation au 31 mai 2019 sont disponibles à l'adresse suivante : <http://poleartsvisuels-pdl.fr/actions/covid-19/> [Site consulté le 20/08/20]

suivi administratif des adhésions et participe avec Nathalie Le Berre à la logistique générale de l'association.

Elise Micheau est administratrice depuis janvier 2020. Il s'agit d'un poste mutualisé avec l'association Mobilis (le Pôle régional de coopération des acteurs du livre et de la lecture en Pays de la Loire). Elle a la charge des budgets et de l'administration de l'association : suivi budgétaire, création d'outils de prise de gestion et facturation.

## II.B - L'observation de la rémunération des artistes par les structures de diffusion

### **II.B.1 - Les objectifs de l'étude**

Le Pôle arts visuels, en partenariat avec la Ville de Nantes, a entrepris une étude sur la rémunération des artistes par les structures de diffusion nantaises. C'est dans ce contexte que j'ai effectué un stage de 6 mois à temps plein au sein de l'association, du 3 février au 31 juillet 2020. A travers cette étude, le Pôle arts visuels s'inscrit dans la même démarche que lors de l'OPP et de l'étude sur la formation professionnelle continue : il s'agit de cerner les besoins propres à la filière en région afin de mettre en place un plan d'action pour l'amélioration des pratiques professionnelles en matière de rémunération des artistes.

Le choix d'étudier la rémunération des artistes par les structures de diffusion a plusieurs origines. Tout d'abord, les résultats de l'OPP mené en 2013 avaient déjà mis en lumière ce besoin.

*« Concernant l'amélioration de l'activité du métier d'artiste, il semble urgent d'appliquer les droits patrimoniaux du Code de la Propriété Intellectuelle, cadre légal permettant la rémunération des artistes qui sont rarement appliqués par les professionnels du secteur, publics comme privés. Méconnaissance de l'environnement légal de la part des professionnels (artistes et structures), faible revendication des artistes et budgets parfois insuffisants pour que les structures appliquent ces droits en cohérence avec leurs fonctionnements actuels, sont autant d'explications quant à cette situation »<sup>32</sup>*

Cet enjeu autour de la rémunération des artistes s'est confirmé lors des actions mises en place par le Pôle arts visuels depuis 2016 : les groupes de travail menés avec les professionnels, l'accompagnement des artistes et la proximité avec les adhérents ont permis de constater une précarité croissante chez les artistes. Le Pôle arts visuels a donc sollicité la

---

<sup>32</sup> « Observation Participative et Partagée des arts visuels en Pays de la Loire », 2013, p.49.



Ville de Nantes pour mettre en place une étude sur le territoire. Un partenariat a été convenu afin de réaliser une étude qualitative visant à améliorer les pratiques locales de rémunération.

Le Pôle arts visuels formule ici l'hypothèse que le manque d'accompagnement et le manque de moyens des structures de diffusion participeraient aux faibles niveaux de rémunération des artistes. Le choix est donc fait d'interroger les deux types d'acteurs concernés par cette problématique - les structures de diffusion et les artistes - afin d'observer la réalité des pratiques en matière de rémunération. Si cette hypothèse venait à être confirmée, la Ville disposerait alors de moyens d'action : réajuster les subventions accordées aux structures afin d'améliorer le niveau de rémunération des artistes, s'assurer que les structures subventionnées systématisent cette rémunération, accompagner les structures avec des outils administratifs et juridiques pour soutenir cet engagement à la rémunération...

Le déroulement de l'étude s'inscrit dans le contexte particulier de l'année 2020 : les mesures sanitaires prises par rapport à l'épidémie de la COVID-19 ont modifié sa temporalité. La première phase de collecte et d'analyse des données présentées ici s'est déroulée entre février et août 2020. La seconde phase menée auprès des structures de diffusion par Marjorie Glas, sociologue missionnée par le Pôle arts visuels en tant que chargée d'étude sur ce projet, débutera en janvier 2021 pour une finalisation de l'étude prévue en juin 2021.

L'étude interroge deux cibles : neuf artistes avec qui je me suis entretenue sous la direction du Pôle arts visuels et une douzaine de structures de diffusion qui seront interrogées par Marjorie Glas. Les entretiens qualitatifs menés auprès des artistes constituent le terrain d'enquête du présent mémoire. Ces données seront également intégrées au rapport final rédigé par Marjorie Glas qui comprendra une première partie de diagnostic (analyse et conclusions) et une seconde partie qui établira des préconisations chiffrées à destination de la Ville de Nantes et des structures de diffusion locales. Plus largement, ces préconisations ont vocation à contribuer aux réflexions nationales sur le sujet et participer à l'amélioration des pratiques.

Pour le Pôle arts visuels, il s'agit de montrer à travers cette action que la convergence est un enjeu fort pour la filière et de communiquer sur la force que peut avoir

un réseau par rapport à des initiatives individuelles. Stratégiquement, c'est également un premier pas vers la régularisation des pratiques de rémunérations, qui permet à la filière d'avancer dans sa structuration. Intervenir efficacement sur les pratiques de rémunérations nécessiterait la mise en place d'un barème national. Cependant, nous pouvons envisager qu'une évolution des pratiques à l'échelle d'une Ville de plus de 300 000 habitants pourrait avoir un effet de levier à d'autres échelles.

Ainsi, au-delà de l'amélioration des pratiques professionnelles, cette étude représente aussi un enjeu politique pour la Ville de Nantes. La communication mise en place définit le projet comme une « étude prospective pilote » autrement dit une enquête préliminaire menée auprès d'un échantillon réduit<sup>33</sup> (ici sur le périmètre de la Ville de Nantes). Il y a là une opportunité pour la municipalité de mettre en avant une politique innovante et de communiquer sur son implication dans le développement culturel local. Comme plusieurs anciennes villes industrielles, Nantes a fait le choix d'axer son développement vers le secteur tertiaire. La Ville a plus particulièrement orienté son développement économique et sa communication sur la culture. Au cours des trente dernières années, Nantes s'est forgée une place parmi les villes que l'on pourrait qualifier de « *creative cities* »<sup>34</sup> selon la thèse controversée de Richard Florida : elle a orienté son développement économique vers la culture afin d'attirer à la fois une population temporaire (festivaliers) et de nouveaux résidents permanents.<sup>35</sup> Mais cette orientation a longtemps été tournée vers le spectacle vivant. Les arts visuels ont pris une place nouvelle avec la création du Voyage à Nantes à partir de 2011, mais ce développement n'a pas donné lieu à une amélioration des pratiques de rémunération. Aujourd'hui, en ne formulant aucune obligation à rémunérer les artistes, la Ville porte en partie la responsabilité du manque de rigueur des pratiques professionnelles des structures. D'autres collectivités comme le département de Côtes d'Armor se sont déjà engagées sur une systématisation des droits de présentation publique comme le mentionne le Syndicat national des artistes plasticiens de la CGT<sup>36</sup>. Il y a donc pour la Ville de Nantes un enjeu à corriger ces pratiques et à valoriser

---

<sup>33</sup> Définition complète disponible sur le site de l'Unesco : <http://uis.unesco.org/fr/glossary-term/enquete-pilote> [Consulté le 19/08/2020]

<sup>34</sup> Florida Richard, *Cities and the creative class*, New York, Routledge, 2005.

<sup>35</sup> Sagot-Duvaurox Dominique, « La scène artistique nantaise, levier de son développement économique » *Nantes, la Belle Éveillée, le pari de la culture*, Les éditions de l'attribut, p.95-107, 2010 (p.2 de l'article).

<sup>36</sup> Source : <http://snapcgt.free.fr/pagearchiv/atelier4,5.html> [Consulté le 03/09/2020]

de potentiels engagements auprès de la filière. Politiquement, c'est également une opportunité de faire valeur d'exemple.

### **II.B.2 - Le comité de suivi**

Un comité composé de 12 professionnels des arts visuels a été formé pour guider et encadrer les différentes étapes de l'étude.

Ce comité est tout d'abord constitué des commanditaires de l'étude :

- Emilie Taghersout - Chargée de mission livre, lecture publique et arts visuels de la Ville de Nantes,
- Nathalie Le Berre - Secrétaire générale du Pôle arts visuels Pays de la Loire.

Il est complété par une chargée d'étude et une stagiaire qui ont été recrutées pour mener l'étude :

- Marjorie Glas - Chargée d'étude, docteure en sociologie et enseignante chercheuse contractuelle,
- Sarah Rougnant, moi-même - Stagiaire au Pôle arts visuels et chargée de la collecte de données auprès des artistes.

Les commanditaires ont ensuite sollicité des professionnels issus du public ciblé par l'étude. Trois artistes et trois représentants de structures de diffusion ont donc intégré le comité, ainsi qu'un septième professionnel menant à la fois une activité artistique et une activité de diffusion. Leur présence était souhaitée par le Pôle arts visuels afin de tirer parti de leur expertise concernant la filière et d'évaluer la cohérence des préconisations formulées par rapport aux réalités de leurs métiers. La constitution de ce comité permet également d'inclure une dimension participative à l'étude et de se construire par une approche ascendante.

Le comité est ainsi complété par les professionnels suivants :

- Hélène Duclos - Artiste et administratrice du Pôle arts visuels (titulaire du collège Création),
- Olive Martin - Artiste et administratrice du Pôle arts visuels (titulaire du collège Création),

- Anne Landais - Artiste et administratrice du Pôle arts visuels (titulaire du collège Éducation artistique et culturelle),
- Benoît-Marie Moriceau - Artiste et responsable de Mosquito Coast Factory, structure à Campbon (titulaire du collège Art public),
- Sophie Legrandjacques - Directrice du Centre d'art La Grand Café à Saint-Nazaire, administratrice du Pôle arts visuels (titulaire du collège Diffusion) et ancienne présidente du Pôle arts visuels.

Deux autres professionnelles ne sont pas membres du CA mais sont adhérentes au Pôle arts visuels au titre de leur structure :

- France Dumoulin - Responsable du Rayon Vert, galerie associative à Nantes,
- Yolande Mary - Directrice de la galerie Confluence, galerie associative à Nantes.

Leur participation au comité était souhaitée par les commanditaires afin de profiter de leur expertise. Mais leur présence dans le suivi de l'étude pourrait également aboutir à une sensibilisation des acteurs *par* les acteurs. En ayant joué un rôle dans la formulation des préconisations, elles pourront inciter d'autres responsables de structures à s'aligner avec elles et à questionner leurs propres pratiques. Elles ont donc été personnellement sollicitées par Nathalie Le Berre, qui avait déjà relevé leur volonté d'améliorer leurs pratiques. En impliquant deux responsables concernées par ces questions, le Pôle arts visuels s'assure de rassembler au sein du comité des interlocuteurs motivés par les mêmes enjeux.

Enfin, un universitaire membre du Pôle arts visuels et spécialisé dans l'économie de l'art contemporain a rejoint le comité sur sollicitation de Nathalie Le Berre :

- Dominique Sagot-Duvaurox - Enseignant chercheur en économie à l'Université d'Angers.

Cet économiste axe ses recherches sur le marché de l'art contemporain, sa présence ajoutait donc l'expertise d'un professionnel extérieur au champ des arts visuels.

Les commanditaires et plus généralement les membres du comité sont, au même titre que la population ciblée par l'étude, des professionnels des arts visuels. Ils viennent donc enrichir l'étude de leur expertise et de leur compréhension des situations étudiées. La présentation de la méthodologie d'enquête au comité a permis d'améliorer certaines

questions par l'emploi d'un vocabulaire indigène, augmentant ainsi ma légitimité en tant qu'enquêtrice lors des entretiens : l'emploi du terme « esthétique » à la place du « style » par exemple, ou encore une meilleure définition de l'expression « artiste émergent » comme nous l'avons abordé plus tôt. Concernant les réactions et la négociation de la méthodologie avec le comité, nous reviendrons sur certains points révélateurs lorsque nous aborderons la méthodologie.

### **II.B.3 - Temps collectifs**

Trois temps collectifs ouverts aux professionnels seront organisés en 2021 aux différentes étapes de réalisation de l'étude afin de présenter les avancées de la mission et ses conclusions. Ces temps collectifs sont destinés à informer les professionnels mais aussi à affiner les données recueillies au regard des temps d'échanges. Cette démarche a été formulée par les commanditaires dès la conception du projet d'étude : l'idée n'était pas de pratiquer une observation descendante mais une recherche-action. En impliquant les acteurs visés par l'enquête, les commanditaires espèrent faciliter les discussions et les évolutions de la filière à travers des préconisations. Ces temps participent également à une valorisation des bonnes pratiques professionnelles : rappeler aux artistes leurs droits afin qu'ils puissent négocier leurs rémunérations en s'appuyant sur des ressources, et sensibiliser les structures de diffusion sur leurs obligations en matière de droits de présentation publique.

## III - Méthodologie de l'enquête

La mise en place de la méthodologie a été initiée par le Pôle arts visuels et de la Ville de Nantes. La commande précisait que la collecte de données serait menée auprès d'une dizaine d'artistes à travers des entretiens qualitatifs. Nous avons donc formulé un certain nombre d'hypothèses à partir des ressources existantes comme nous l'avons détaillé précédemment. Nous avons ensuite conçu un guide d'entretien destiné à obtenir des données interrogeant nos hypothèses. Nous avons identifié la population cible au sein d'une cohorte, puis extrait de cette cohorte un échantillon diversifié composé de dix artistes à interroger en entretien. Le guide d'entretien, la cohorte et l'échantillon ont été discutés et validés avec le comité de suivi.

### III.A - Présentation de la grille d'entretien

La grille d'entretien est un outil servant d'aide mémoire pendant l'échange, mais il n'est pas destiné à être montré aux enquêtés. Les questions y sont ordonnées par thématiques, selon un enchaînement susceptible de se présenter lors de la rencontre. Cependant, les sujets ont été abordés selon ce que les enquêtés exprimaient spontanément. Ils ont été invités à développer leurs propos et ont été interrompus seulement lorsque c'était nécessaire.

L'ordre des questions a été pensé pour regrouper des thématiques voisines, avec un enchaînement cohérent entre les sujets. L'objectif est d'établir une relation de confiance avec l'enquêté en commençant par des questions généralistes, avant d'aborder plus frontalement les questions de rémunération et des rapports entretenus avec le champ professionnel. Lors des entretiens, les enquêtés ont été invités à fournir des chiffres pour illustrer leurs propos. La grille d'entretien abordait les thématiques suivantes<sup>37</sup> :

I - Parcours artistique

II - Rémunération liée au travail artistique (secteur marchand et secteur muséal non marchand)

III - Prix et aides spécifiques

IV - Rémunération complémentaire

V - Niveau de vie et évolutions

VI - Couple

VII - Insertion au réseau professionnel

VIII - Conditions de travail

IX - Talon sociologique

---

<sup>37</sup> Voir annexe n°1.

### III.B - Composition de l'échantillon

Afin de récolter des données, 34 artistes ont été identifiés à partir de deux critères préliminaires. Cet ensemble de 34 artistes sera qualifié de cohorte.

Tout d'abord, les artistes devaient habiter à Nantes ou à proximité afin de privilégier une rencontre en personne. Dans la cohorte finale, 8 enquêtés résident à Nantes et 2 à moins de 100 kilomètres. Cependant, dans la mesure où les entretiens se sont déroulés en juin 2020 dans un contexte sanitaire de déconfinement, deux entretiens ont dû être menés en visio-conférence.

Le second critère qui a servi à identifier les artistes était leur diffusion dans au moins une des structures nantaises pressenties pour être interrogées par Marjorie Glas dans la seconde phase de l'étude. La typologie des lieux enquêtés recouvre à la fois des galeries d'art associatives ou commerciales, des lieux de diffusion municipaux ou gérés par des collectifs associatifs, des lieux culturels pluridisciplinaires, des festivals, des écoles d'art ou encore des Frac. Ce second critère de sélection implique un certain degré d'intégration dans le champ professionnel, ce qui nous permettra d'évaluer les possibilités de maintien de la carrière des artistes déjà introduits.

Parmi cette cohorte, nous avons composé un échantillon de dix artistes dans l'optique de rencontrer des profils diversifiés en terme d'âge, de genre, de pratique artistique, de formation, de composition de travail, de stade de carrière et de niveau de reconnaissance. Nous avons également veillé à la proportion d'adhérents au Pôle arts visuels parmi l'échantillon. Détaillons à présent notre échantillon par le prisme de ces critères.

#### **III.B.1 - Adhérents du Pôle arts visuels Pays de la Loire**

Notre échantillon se compose de 5 artistes adhérents au Pôle arts visuels Pays de la Loire et de 5 artistes non-adhérents.

Parmi la cohorte, seuls 29,4% des artistes sont adhérents du Pôle arts visuels. Or notre échantillon comporte 50% d'adhérents et 50% de non-adhérents. Cette surreprésentation des adhérents par rapport à la cohorte est principalement la conséquence de l'équilibrage entre les différents lieux de diffusion avec lesquels ils ont travaillé. Les artistes ayant eu des expériences de travail avec un nombre plus important de structures de diffusion non commerciales ou avec des structures peu représentées dans la cohorte sont

majoritairement adhérents du Pôle arts visuels. A l'inverse, dans notre échantillon, les artistes non adhérents s'inscrivent plutôt dans une diffusion via des structures commerciales sans que cette donnée puisse être généralisée concernant la cohorte. Pour limiter cette surreprésentation nous avons veillé à conserver une égalité numérique entre les adhérents et non-adhérents.

Notre échantillon est donc susceptible de comporter au moins 50% d'individus intégrés à un réseau local, avec potentiellement plus de capacité à maintenir le développement de leur carrière sur la durée. On peut également supposer une porosité entre les relations professionnelles et personnelles dans la mesure où les enquêtés ont développé leur réseau sur leur lieu de résidence. Cette composition est également susceptible d'exclure des artistes peu intégrés (volontairement ou non) voire isolés des réseaux locaux. Notre analyse ne se concentrera donc pas ou peu sur les développements de carrières éloignés du lieu de résidence.

### **III.B.2 - Genre**

Nous avons interrogé 60 % de femmes (6) et de 40 % d'hommes (4). Cet échantillon est proche de la proportion qui compose la cohorte : 52.94 % de femmes (18) et 47.06 % d'hommes (16).

En revanche, si l'on compare notre échantillon avec les statistiques nationales, on remarque une tendance inverse. En 2018, parmi l'ensemble des plasticiens, 42 % étaient des femmes et 58 % des hommes. On constate une surreprésentation des hommes encore plus accentuée chez les photographes avec 68 % d'hommes et 32 % de femmes.<sup>38</sup>

Notre échantillon n'est pas représentatif de la réalité nationale mais ce choix a été validé dans l'optique de recueillir davantage de données sur la rémunération des femmes et d'étudier nos hypothèses concernant les inégalités de revenus à travers 6 témoignages de femmes. La conséquence de cette légère surreprésentation des femmes pourra se faire ressentir dans les niveaux de rémunération. Selon les hypothèses formulées, les données recueillies auront plus tendance à représenter des artistes professionnellement moins intégrées et donc susceptibles d'avoir des niveaux de rémunération moins élevés que la moyenne.

---

<sup>38</sup> Source : Insee, enquêtes Emploi 2015 à 2017 pour la France/Deps, Ministère de la Culture et de la Communication, 2019.



### III.B.3 - Âge

L'échantillon est composé d'artistes dont 10 % ont moins de 30 ans (1), 70 % ont entre 30 et 50 ans (7) et 20 % ont plus de 50 ans (2).

A l'échelle nationale, selon les chiffres communiqués par la Sécurité sociale des artistes-auteurs pour l'année 2019, on compte 10,5 % d'artistes de moins de 30 ans, 49,85 % d'artistes entre 30 et 50 ans et 39,65 % d'artistes de plus de 50 ans.<sup>39</sup>

Tout d'abord, la faible représentation d'artistes de moins de 30 ans est cohérente avec les tendances nationales. Notons cependant que 40 % de notre échantillon ont moins de 35 ans, ce qui relativise la proportion de « jeunes artistes » et a permis de recueillir des données auprès d'artistes diplômés depuis moins de 15 ans.

Ensuite, la faible représentation d'artistes de plus de 50 ans s'explique par le fait qu'ils étaient présents seulement à hauteur de 17.65 % de la cohorte (6). La cohorte ayant été composée par des artistes diffusés à Nantes, ce constat vient appuyer l'hypothèse d'une plus grande difficulté pour les artistes à être diffusés passé un certain âge. Enfin, il faut noter que nous avons été confrontés à un problème de réactivité de la part d'artistes de plus de 50 ans au niveau de reconnaissance avancé<sup>40</sup> : 3 artistes n'ont pas répondu à nos sollicitations. Cette absence de réponse a également joué un rôle dans leur faible représentation dans l'échantillon.

En revanche, si l'on se réfère aux chiffres du Deps concernant les années 2015 à 2017, il est indiqué qu'en moyenne 37 % des artistes plasticiens et photographes ont moins de 40 ans, et que 63 % ont plus de 40 ans. Ces données sont tout à fait cohérentes avec notre échantillon composé de 40 % d'artistes de moins de 40 ans (4) et de 60 % de plus de 40 ans (6).<sup>41</sup> Cette majorité d'artistes de plus de 40 ans nous permettra d'avoir des données rétrospectives sur l'évolution de leur carrière et d'étudier les mécanismes d'intégration professionnelle.

---

<sup>39</sup> Source : Rapport d'activité 2019 de la Sécurité sociale des artistes-auteurs : [http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/RA2019\\_AGESEA\\_WEB.pdf](http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/RA2019_AGESEA_WEB.pdf) [Consulté le 28/08/2020]

<sup>40</sup> Voir page 33 la typologie utilisée concernant les niveaux de reconnaissance.

<sup>41</sup> Sources : Moyennes des caractéristiques des artistes plasticiens et des photographes issues de l'INSEE, enquêtes Emploi 2015 à 2017 pour la France/Deps, Ministère de la Culture et de la Communication, 2019.

### **III.B.3 - Pratique artistique**

Nous avons choisi de composer un échantillon diversifié en terme de médias artistiques : nous avons interrogé 3 sculpteurs, 2 peintres, 2 plasticiennes, 1 performeur, 1 vidéaste et 1 photographe. Notons cependant que plusieurs enquêtés ont une pratique pluridisciplinaire, nous avons donc fait le choix de les classer en fonction du médium qu'il emploient le plus fréquemment ou bien selon ce qu'ils expriment spontanément lorsqu'ils présentent leur métier.

Cet échantillon n'est pas représentatif de la répartition des pratiques à l'échelle nationale où les peintres représentent par exemple 30 % des artistes-auteurs cotisants en 2018 à la Maison des artistes.<sup>42</sup> Cependant, notre étude portant sur un petit nombre d'enquêtés, il nous a semblé plus instructif de rencontrer des situations professionnelles variées afin de questionner l'impact du médium utilisé sur les variations de rémunération. Cet échantillon nous permettra de mesurer la place des charges de production dans la rémunération des artistes et d'en questionner l'impact sur la rémunération et les conditions de diffusion. En terme de rémunération, nous pouvons supposer une plus faible rémunération pour les photographes dans la mesure où les tirages sont traditionnellement vendus moins chers que les tableaux et sculptures. Concernant les vidéastes, performeurs et plasticiens, leurs œuvres sont plus difficilement acquises par des particuliers dans une visée décorative, leur économie s'oriente donc plus spontanément vers celle du musée. Cette donnée nous donnera l'occasion de comparer les tendances de rémunérations propres aux secteurs muséal et marchand. Il n'existe pas de données chiffrées à grande échelle comparant les niveaux de rémunération entre les différentes disciplines artistiques, nous ne sommes donc pas en capacité d'estimer les tendances induites par la composition de notre échantillon.

### **III.B.4 - Formation**

Concernant le niveau de formation de notre échantillon, 90 % des artistes ont obtenu un Bac +3 ou plus, contre 40 % des plasticiens et photographes en France<sup>43</sup>. Plus précisément, 80 % de l'échantillon sont diplômés d'un Bac +5. Seul un enquêté possède un niveau Bac +2, ce qui n'est pas représentatif de la réalité nationale. Ce manque de représentativité est lié au premier critère de sélection retenu pour l'étude : la présence des artistes dans au moins

---

<sup>42</sup> Source : Rapport d'activité de l'année 2018 de la Maison des artistes.

<sup>43</sup> Source : Rapports d'activité de l'année 2018 de la Maison des artistes et de l'Agessa.

une structure de diffusion d'art visuels à Nantes. Au regard de la cohorte, il s'avère que 90 % des artistes programmés dans ces structures sont d'anciens étudiants d'écoles d'art et principalement des Beaux-arts. Nous avons donc orienté notre échantillon en fonction de ce constat, ce qui signifie qu'il reflète les individus parmi les plus intégrés au champ professionnel et permettra d'étudier les variations dans leur capacité à maintenir cette carrière.

### III.B.5 - Niveau de reconnaissance

Selon Raymonde Moulin la valeur de l'art et donc la reconnaissance des artistes se trouverait « à l'intersection des deux univers »<sup>44</sup>, celui du musée et du marché, bien qu'en Europe la priorité serait, selon l'autrice, accordée à une reconnaissance de l'institution muséale. Nous avons donc construit notre mesure du niveau de reconnaissance selon les critères des deux secteurs.

Nathalie Heinich, se basant sur Alan Bowness, met en lumière l'importance de l'avis des pairs et des intermédiaires de l'art. La reconnaissance des artistes passe par leur médiatisation par ces figures d'autorité (conservateurs, commissaires d'exposition, critiques, experts). Elle repose sur des écrits critiques présentant leur travail et des programmations dans leurs expositions.<sup>45</sup> Il s'agit donc d'une reconnaissance par le milieu institutionnel et muséal.

A ce titre, nous avons retenu les critères de reconnaissance suivants, attribués par le **réseau institutionnel** (musées, Frac, écoles d'art, collectivités...) :

- Présence de leur travail dans la presse et les médias spécialisés,
- Rédaction d'articles sur leur travail par des critiques reconnus par le champ,
- Edition de catalogues d'exposition, de monographies sur leur travail,
- Attribution de prix, de subventions,
- Régularité de la diffusion de leurs œuvres, dans des lieux diversifiés,
- Reconnaissance institutionnelle des structures diffusant leur travail,
- Acquisition de leurs œuvres par des collections publiques (musées, Frac, artothèques)
- Acquisition par une institution à l'étranger

---

<sup>44</sup> Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992, p.70.

<sup>45</sup> Heinich Nathalie « Qui décide de la valeur d'une œuvre d'art contemporain ? », Nectart, vol. 2, no. 1, 2016, p. 93-102.

Cependant, une forme de mesure de la reconnaissance a également été développée par l'univers marchand de l'art sous forme de classement. Les systèmes de *ranking* ont été pensés comme des outils pour les acheteurs d'art. Alain Quemin, dans son ouvrage *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*<sup>46</sup>, étudie ce système d'objectivation de la valeur de l'art contemporain et donc la manière dont se construit la notoriété des artistes. Parmi les classements internationaux, citons le *Kunstkompass* ou encore le classement d'Artfacts. Les artistes y sont classés de manière évolutive selon leur reconnaissance et la valeur de leur travail. Cela constitue un outil rassurant pour les acheteurs d'art, qui se propose de rationaliser les critères de valeur de l'art contemporain pour en « *réduire l'incertitude* »<sup>47</sup>. Ces systèmes sont donc utilisés pour orienter les investissements afin d'acquérir des œuvres dont la valeur est susceptible d'augmenter par la suite. Ils mettent en lumière les critères de reconnaissance valorisés par les collectionneurs.

Pour compléter la mesure du niveau de reconnaissance des artistes de notre cohorte, nous avons étudié leur présence dans le classement Artfacts. Ce palmarès mesure la réputation des artistes internationaux vivants, en se basant sur leurs expositions. La reconnaissance des artistes est ici directement liée à la reconnaissance des lieux qui diffusent ou ont diffusé leur travail. Cependant, l'entreprise Artfacts à l'origine de cet algorithme ne précise pas les critères de reconnaissance des lieux de diffusion.

On constate que les expositions monographiques prévalent sur les expositions collectives. La reconnaissance des artistes avec qui l'exposition est partagée représente également un critère. Enfin, les expositions à l'étranger sont jugées professionnellement valorisantes.<sup>48</sup> On constate donc que ces index croisent la reconnaissance par le milieu artistique, muséal et la valeur sur le marché, rejoignant la théorie de Raymonde Moulin selon laquelle la valeur de l'art se construit à l'articulation du marché et du musée.

---

<sup>46</sup> Quemin Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS, col. « Culture & société », 2013.

<sup>47</sup> Delmas Corinne, « Alain Quemin, Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels », *Lectures, Les comptes rendus*, 2014. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/13200> [Consulté le 26/05/2020].

<sup>48</sup> Source : <https://www.lejournaldesarts.fr/creation/quest-ce-que-le-classement-artindex-143785> [Consulté le 26/05/2020].

Ces observations nous ont permis de compléter les critères de reconnaissance muséaux par des critères issus des **réseaux de diffusion marchande** :

- Classement dans les systèmes de *ranking*,
- Représentation par un ou plusieurs galeristes reconnus,
- Acquisition d'œuvres par des collectionneurs reconnus,
- Participation à des foires internationales,
- Expositions monographiques en galerie,
- Expositions collectives avec d'autres artistes reconnus en galerie,
- Régularité de la diffusion de leurs œuvres, dans des lieux diversifiés,
- Présence de leur travail dans la presse et les médias spécialisés,
- Rédaction d'articles sur leur travail par des critiques reconnus par le champ.

Ces différents critères nous ont permis de bâtir une typologie en quatre niveaux de reconnaissance : l'artiste en début de carrière, l'artiste émergent, l'artiste au niveau de reconnaissance intermédiaire et l'artiste au niveau de reconnaissance avancé.

Le vocabulaire employé dans cette analyse pour qualifier les niveaux de reconnaissance est emprunté aux professionnels. Ces notions indigènes ont été identifiées lors de l'observation ethnographique de la filière menée dans le cadre de mon stage. Il ne s'agit donc pas de dénominations renvoyant à des réalités précises et consensuelles. Nous allons donc préciser la manière dont nous les avons employées dans le cadre de cette étude.

« Les **artistes en début de carrière** » désignera des artistes professionnalisés depuis moins de 15 ans et n'ayant pas reçu de distinctions parmi les marqueurs cités précédemment.

« Les **artistes émergents** » désignera des artistes ayant récemment reçu au moins deux distinctions parmi les marqueurs de reconnaissance cités et dont on constate une accélération de la reconnaissance. Ce qualificatif est couramment utilisé dans le secteur de diffusion marchande pour qualifier des artistes en début de carrière, identifiés comme prometteurs et pressentis pour évoluer rapidement dans le champ. Dans ce contexte marchand, il s'agit donc d'un qualificatif encourageant l'investissement de leurs œuvres avant l'augmentation de leur cote et de leurs prix. La définition donnée par la galerie en ligne Artsper illustre tout à fait cette idée :

*« Découvrez notre sélection d'artistes émergents, c'est-à-dire des artistes qui montent, à suivre absolument. Ce sont les talents les plus prometteurs de notre site ! Soyez donc précurseur et partez à la recherche d'une œuvre d'art unique, et encouragez ainsi ces étoiles montantes de l'art contemporain. Gardez un œil sur ces artistes, avant que les prix ne montent... »<sup>49</sup>*

Ce qualificatif est pourtant controversé dans le secteur de diffusion institutionnelle, non marchande. Elle a d'ailleurs suscité des interrogations lors de la présentation de la méthodologie au comité de suivi, car le sens que nous lui attribuons dans cette étude n'avait pas été suffisamment précisé.<sup>50</sup> En effet, cette expression peut-être interprétée par les professionnels du secteur comme une forme d'âgisme car il induit un parallèle parfois fait entre la jeunesse et la valeur du travail artistique. Cette idée découle d'un secteur où l'art contemporain est associé à l'innovation et où l'innovation est associée à la jeunesse. Cette perception est donc susceptible d'exclure les artistes qui ne sont plus perçus comme « jeunes ». C'est également une crainte exprimée par les artistes qui ne peuvent plus candidater à certains prix ou résidences passé 35 ans, bien que leur carrière soit encore en développement.

Ce qualificatif est donc à employer en connaissance de ces divergences de point de vue. Dans notre analyse, nous l'emploierons pour qualifier des artistes ayant bénéficié récemment d'une forme de reconnaissance, sans prise en compte de leur âge.

Les **artistes au niveau de reconnaissance intermédiaire** désignent des artistes professionnalisés depuis plus de 15 ans ayant reçu moins de deux distinctions parmi les marqueurs de reconnaissance cités.

Les **artistes au niveau de reconnaissance avancé** désignent des artistes ayant reçu au moins la moitié des différentes distinctions citées.

---

<sup>49</sup> Source : <https://www.artsper.com/fr/artistes-contemporains/selection-youngtalents> [Consulté le 26/08/2020].

<sup>50</sup> Observation réalisée lors d'une réunion le 29/05/2020.

Notre échantillon est composé de 2 artistes en début de carrière, de 2 artistes émergents, de 3 artistes au niveau de carrière intermédiaire et de 3 artistes à la carrière avancée. Nous nous approchons donc d'un équilibre entre les différents niveaux de reconnaissance ce qui nous permettra d'étudier des situations variées et notamment les évolutions de reconnaissance pour chacun des enquêtés.

Cependant, il est important de relativiser la proportion d'artistes à la carrière avancée. En effet notre échantillon n'est composé que de 2 artistes figurant dans les 10 000 artistes français et 100 000 internationaux les plus reconnus selon le classement Artfacts<sup>51</sup>. Cela signifie qu'au vu de notre échantillon, notre regard portera principalement sur les rémunérations des artistes peu repérés par le secteur marchand international. Il sera donc peu à même de nous renseigner sur les modes de rémunération en vigueur dans les salons, les galeries commerciales ou encore les foires d'art contemporain. Pour les mêmes raisons de faible présence sur le territoire et de manque de réactivité à nos sollicitations, nous n'aborderons pas non plus les parcours d'artistes que l'on pourrait qualifier, avec Raymonde Moulin, d'artistes internationaux ou de *jet-artists*.<sup>52</sup>

*« L'artiste international est celui qui est admis et parvient à se maintenir - au moins provisoirement - dans cet espace de concurrence intense que représente le monde international de l'art. [...] L'artiste international, le jet-artist est, comme l'artiste de cour étudié par Martin Warnke (1989), un artiste qui se déplace, à moins que son niveau de célébrité ne l'autorise à déléguer à des assistants le soin de réaliser sur place son projet, sous la responsabilité d'un directeur de musée familier de son œuvre. Enfin, l'artiste international est, à chaque instant et quoi qu'il fasse, la définition même de ce qu'est, dans son irremplaçable singularité, un véritable artiste. »<sup>53</sup>*

La majorité des artistes français en tête de ce classement résidant en région parisienne, notre échantillon s'inscrit dans une réalité géographique nantaise. Les niveaux de rémunérations étudiés seront donc peu susceptibles d'être spectaculairement élevés, et nos enquêtés seront potentiellement inconnus du grand public, en dehors du champ de l'art contemporain. Comme la majorité des artistes contemporains, ils font partie du « *marché des artistes en voie de légitimation* »<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Source : [https://artfacts.net/lists/global\\_top\\_100\\_artists](https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists) [Consulté le 15/06/2020].

<sup>52</sup> Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992, p.355.

<sup>53</sup> *Ibid.* p.354-355.

### III.C - Présentation de l'échantillon d'enquêtés

Les deux tableaux disponibles en annexe n°3 présentent le profil sociologique des enquêtés ainsi que leur situation économique en lien avec leur travail artistique.

Comme nous l'avons vu, cet échantillon ne constitue pas un exemple représentatif des tendances nationales. Il présente certaines limites étant donné le nombre réduit d'individus interrogés. Cette restriction à dix enquêtés est liée au budget constitué pour cette étude : la rémunération d'une chargée d'étude et d'une stagiaire a conditionné le volume horaire accordé à nos missions et donc le nombre d'individus interrogés.

Concernant les niveaux de revenus, nous avons tenté de comparer des données chiffrées fournies à l'oral par les enquêtés lors d'entretiens qualitatifs. Nous avons utilisé ces données avec précaution en tenant compte du degré de certitude exprimé par les enquêtés, à leur expression en valeur brute ou nette et aux échelles fournies (par mois, par an ou par projet). Cet exercice s'est donc révélé compliqué, d'autant que les enquêtés n'avaient pas toujours une connaissance précise de leur économie ou employaient parfois de manière incorrecte certaines notions administratives.

La plus grande difficulté concernant les valeurs communiquées se trouve dans la comparaison des revenus salariés et des revenus des travailleurs indépendants. Les revenus salariés sont traditionnellement exprimés en valeur nette. Quand aux ventes et aux prestations facturées par les artistes-auteurs et micro-entrepreneurs, elles sont évoquées en valeurs brutes, avant déduction des différentes charges (frais de production, loyers d'atelier, règlement des cotisations sociales et de l'impôt sur le revenu, etc). Pour compenser cette différence, nous avons tenté de documenter au maximum les charges propres à l'activité professionnelle. Mais les valeurs communiquées étant toujours sujettes à des imprécisions et des interprétations, nous aborderons ces niveaux de revenus et de chiffre d'affaire comme des tendances et non des valeurs réelles.

Enfin, notons que la collecte de ces données et l'analyse ici proposée sont issues d'un travail encadré à la fois par l'université à travers la supervision de Valérie Rolle, mais aussi du commanditaire de l'étude par le biais de Nathalie Le Berre et enfin soumis à la validation du comité de suivi. L'analyse des données est également influencée par l'observation

---

<sup>54</sup> Sagot-Duvaurox Dominique et Moureau Nathalie, « II. Typologies de l'art actuel », *Le marché de l'art contemporain*, La Découverte, 2010, p. 21 à 28.



ethnographique effectuée pendant 6 mois auprès du Pôle Arts visuels et de ses adhérents, ainsi que par mon statut de stagiaire dans mes interactions avec eux.

### III.D - Négociation avec le comité

#### **III.D.1 - Les enjeux pour les membres du comité**

La méthodologie de cette double enquête qualitative a été discutée et validée par un comité de suivi intervenant aux différentes étapes de l'étude. Au cours d'une première réunion, la méthodologie leur a été présentée. Ils ont découvert les hypothèses de l'étude, le guide d'entretien mis en place pour tester ces hypothèses et enfin les enquêtés pressentis.

Différents positionnements et intérêts se sont révélés lors de cette réunion. Tous ont à cœur l'amélioration des pratiques professionnelles et l'augmentation de la rémunération des artistes, ainsi que le maintien voire l'augmentation de la diffusion des arts visuels dans la Ville. Au delà de cet intérêt commun, on peut identifier de la part des commanditaires un intérêt à valoriser la politique culturelle de la Ville et à favoriser l'implantation des artistes sur le territoire. Quant aux artistes et aux diffuseurs, ils ont un intérêt économique à prendre part à cette enquête. Lors d'une réunion du comité, une responsable de structure de diffusion s'est par exemple exprimée sur sa volonté à appliquer une rémunération plus juste pour les artistes, tout en faisant part des difficultés financières rencontrées dans cet exercice. Les artistes du comité se sont exprimés sur la nécessité de questionner les enquêtés sur les différents temps de travail qui ne sont généralement pas pris en compte dans la rémunération - à savoir la recherche de financement, la réflexion, le transport des œuvres ou le montage - insistant ainsi sur la nécessité de documenter ce travail invisible.

Notons que sur ces sept professionnels, cinq sont membres du Conseil d'administration (CA) du Pôle arts visuels. Ils se sont spontanément désignés après sollicitation de Nathalie Le Berre lors d'une réunion. On peut donc supposer qu'ils voient un intérêt à leur participation à l'enquête. Il s'agit principalement d'un positionnement militant en faveur de meilleures pratiques dans la filière, et pour les artistes d'un intérêt à améliorer l'économie de leur profession. Pour les structures cela peut être encouragé par un intérêt économique si l'enjeu est d'amener la Ville à augmenter les niveaux de subventions accordées aux structures de diffusion. Cet intérêt économique est lui même motivé par la volonté de favoriser de meilleures pratiques professionnelles. Autrement dit, il y a un enjeu

à garder une certaine maîtrise des modes de structuration du champ et à s'assurer que leurs intérêts soient préservés ou améliorés.

Seule la dimension militante de certains membres, impliqués dans d'autres collectifs et groupes de travail sur l'amélioration de la rémunération dans les arts visuels, a été mise en lumière. L'observation des échanges lors des réunions n'a pas révélé de réactions significatives concernant leur motivation à intégrer ce comité de suivi. D'éventuelles réactions sont plutôt à attendre lors de la présentation des résultats. Une phase de discussion des résultats avec les membres du comité aura lieu avant la rédaction des préconisations par Marjorie Glas. C'est donc probablement à la réception de ces résultats d'enquête que des commentaires voire des négociations surviendront. Jusqu'à présent, les intérêts des artistes et ceux des diffuseurs tendent vers le même enjeu, il y a un consensus apparent sur l'orientation de l'étude. Tous semblent s'accorder sur une nécessaire augmentation des subventions à destination des structures de diffusion et d'un accompagnement de la Ville dans cette démarche. Cette augmentation permettrait au minimum de garantir l'application du droit de présentation publique, la mise en place de la rémunération des artistes et d'un budget de production, voire la capacité à augmenter ces budgets pour les structures qui les appliquent déjà.

On observe par ailleurs que le comité de suivi est composé uniquement de structures de diffusion associatives qui bénéficient d'un soutien public du ministère de la Culture, de la Région Pays de la Loire, du Département Loire-Atlantique ou encore de la Ville de Nantes. Puisque leur économie ne repose pas sur la vente des œuvres, on pourrait les assimiler au réseau de diffusion muséal ou institutionnel. En revanche, le comité de suivi ne comporte aucun représentant de structure de diffusion marchande. L'étude vise donc un seul réseau de diffusion : celui des structures non marchandes subventionnées par la Ville. Cette absence s'explique par des enjeux de développement différents.

Actuellement les galeries marchandes ne touchent aucune aide financière publique. Bien qu'elles puissent vouloir soutenir l'amélioration des conditions de travail des artistes par conviction, il n'existe pas de rassemblement des galeries marchandes autour de la question d'amélioration des pratiques. A Nantes par exemple, les galeries marchandes ne bénéficiant pas d'un soutien financier public sont au nombre de neuf. Pourtant parmi les membres du Pôle arts visuels, on en dénombre seulement une à Nantes et deux à l'échelle de la région. L'absence des huit autres galeries marchandes de la ville dans le réseau du Pôle

arts visuels - et par extension leur absence dans le comité - montre une différence dans les enjeux de ces deux réseaux. Le réseau marchand local ne semble pas concerné par les missions du Pôle, à la fois dans ce que ces galeries pourraient y trouver en terme de ressources mais également dans ce qu'elles pourraient apporter au réseau.

Au niveau national pourtant, des initiatives comme celles du Comité professionnel des galeries d'art (CGPA) permettent de structurer ce réseau marchand. Mais si l'engagement à ne pas facturer leurs espaces d'exposition aux artistes apparaît dans le code déontologique de l'association, la question des droits de présentation publique n'y est pas abordée. Le désir de structuration reste principalement interne au réseau marchand et peu tourné vers les autres acteurs du champ.

Dans le contexte nantais de notre étude, il semblerait qu'une autre dimension vienne se superposer à la séparation entre les secteurs marchand et non marchands. Comme l'a théorisé Raymonde Moulin, il y a également une distinction au sein même du réseau marchand. Celui d'une part des galeries orientées vers la « création contemporaine »<sup>55</sup> et d'autre part des galeries marchandes que Raymonde Moulin qualifie de « chromos », autrement dit valorisant et commercialisant des « *tableaux illégitimes du point de vue de la culture savante et aisément substituables les uns aux autres*<sup>56</sup> ». Nous développerons plus tard une catégorie plus nuancée qui se situe entre les deux extrêmes de ce continuum et définirons l'emploi de la terminologie des « artistes de salons ». Ainsi, les galeries marchandes orientées vers cette esthétique de « création contemporaine » sont majoritairement implantées à Paris. A Nantes, qui constitue le périmètre de notre étude, on retrouve principalement des galeries appartenant au marché des « artistes de salons ». Aussi, notre échantillon ainsi que les membres du comité de suivi se reconnaissent dans un art contemporain orienté vers le renouvellement permanent et la recherche de la nouveauté. Une seule galerie marchande non subventionnée semble s'inscrire dans cette esthétique à Nantes, et si elle n'a pas été intégrée au comité de suivi, sa responsable est néanmoins vice-présidente du Pôle arts visuels. Ce consensus apparent concernant le modèle économique (structures de diffusion subventionnées) et l'orientation esthétique explique le peu de remise en question de la méthodologie exposée.

---

<sup>55</sup> Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992, p.8.

<sup>56</sup> *Ibid.* p.8.

De plus, les outils d'enquête ayant été précisément décrits dans des documents à leur disposition, validés par la secrétaire générale du Pôle arts visuels (Nathalie Le Berre) et deux enseignantes chercheuses en sociologie appuyant la rigueur scientifique de la démarche (Valérie Rolle et Marjorie Glas), le protocole a été adopté par le comité sans changements majeurs. Les membres ont formulé quelques interrogations. Une responsable de structure a par exemple souligné l'importance pour elle d'inclure dans l'échantillon des artistes professionnels qui ne sont pas diplômés d'une école d'art car cela correspond aussi la réalité de son travail de diffusion. Plusieurs membres du comité ont exprimé la crainte d'un trop grand nombre de questions par rapport au temps accordé à chaque enquêté. Enfin, une artiste nous a interrogés sur la temporalité des données recueillies, insistant sur les fluctuations que connaissent les revenus des artistes d'une année sur l'autre.

La plupart de leur interrogations ont trouvé réponse dans la documentation fournie et certaines remarques nous ont permis d'améliorer nos outils. Nous avons fait des ajouts afin de questionner davantage la temporalité des études et les formations complémentaires ; certaines questions sur les relations aux intermédiaires et aux offres du territoire étaient formulées d'une manière à recueillir des témoignages critiques, nous les avons donc reformulées afin de les ouvrir également à des expériences positives. Enfin, une série de questions sur les rapports aux collectionneurs ont été intégrés au guide d'entretien.

### **III.D.2 - Anonymat de enquêtés**

Les professionnels formant le comité appartiennent à la population ciblée par l'enquête, ils ont donc également à cœur de protéger la parole de leur pairs afin d'éviter toute instrumentalisation. Il y a un réel enjeu à protéger la parole de chacun dans un milieu professionnel « d'interconnaissance »<sup>57</sup>. Pourtant, les noms des dix artistes ont été soumis au comité de suivi. Il s'agit là d'un choix des commanditaires visant à impliquer les membres du comité dans la méthodologie de l'étude. Cependant, révéler ces noms à des professionnels du champ pourrait avoir un impact sur les opportunités de diffusion des artistes. C'est pourquoi nous avons soumis le comité à un accord de confidentialité. Les membres du comité n'ont accès qu'aux noms des enquêtés et non aux retranscriptions et données issues des entretiens.

---

<sup>57</sup> Béliard Aude et Eideliman Jean-Sébastien, « 6 : Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans le travail ethnographique », *Les politiques de l'enquête*. La Découverte, 2008, p. 123-141.

Pour autant, il s'agit d'un accord de confiance informel et nous ne sommes pas à l'abri d'une identification des artistes par les membres du comité. Disposant de la liste des enquêtés, ils pourraient reconnaître des paroles ou des éléments biographiques malgré l'anonymisation. Certains membres du comité constituent des figures d'autorité pouvant jouer un rôle dans le développement de la carrière des artistes. Les enquêtés et les membres du comité sont susceptibles de collaborer professionnellement et les paroles recueillies en entretien ne devraient pas avoir à compromettre ces enjeux. Du point de vue de la rigueur et du respect des enquêtés, il aurait été préférable de soumettre l'échantillon au comité sous la forme de profils détaillant leurs caractéristiques, justifiant ainsi la logique d'hétérogénéité de l'échantillon sans dévoiler l'identité des artistes. Ce défaut déontologique est lié à mon statut de stagiaire : en tant qu'étudiante en formation, il était nécessaire pour les commanditaires de l'étude de superviser ma méthodologie.

Il s'est donc révélé primordial de veiller à l'anonymat des enquêtés lors de la rédaction de l'analyse des données. Pourtant, si la question de l'anonymat est facilement résolue par l'emploi de pseudonymes, l'efficacité de cette méthode se trouve compromise dans un contexte d'interconnaissance. Comme le soulignent Aude Béliard et Jean-Sébastien Eideliman, « *d'avantage que l'anonymat, c'est donc l'exigence de confidentialité qui est ici mise en cause, c'est-à-dire la garantie donnée aux personnes rencontrées que leurs propos ne seront pas répétés.*<sup>58</sup> » Les enjeux de l'interconnaissance des enquêtés apparaissent en raison du périmètre limité sur lequel porte l'étude : la plupart des acteurs des arts visuels se connaissent soit personnellement soit de réputation. Par ailleurs, l'étude sera rendue publique et des temps d'échanges ouverts à tous les professionnels des arts visuels seront organisés en 2021. Les lecteurs potentiels sont également à prendre en compte dans la démarche d'anonymisation. Ce défi de la confidentialité a été interrogé par cinq des dix artistes enquêtés, notamment après qu'ils ont nommé explicitement et remis en question les pratiques d'une structure. La crainte exprimée est celle d'être reconnu comme l'auteur d'une parole critique et de perdre alors des opportunités de travail. Pour parer cette éventualité, nous n'associerons jamais les paroles rapportées à son auteur et nous veillerons à fondre les caractéristiques (d'âge, de profession, de lieu de résidence) dans des catégories plus larges ou des fourchettes. Nous ne mentionnerons pas la nationalité de nos enquêtés ni

---

<sup>58</sup> Béliard Aude et Eideliman Jean-Sébastien, « 6 : Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans le travail ethnographique », *Les politiques de l'enquête*, La Découverte, 2008, p. 123-141.

celle de leur parents et conjoints pour atténuer la possibilité d'identification par le champ. L'enjeu est de protéger les enquêtés en préservant leur anonymat sans perdre en précisions dans l'analyse des trajectoires de chacun.

### III.E - Protocole d'enquête

Les enquêtés ont été contactés par mail (voir la sollicitation rédigée ci-contre), puis relancés par téléphone sous 4 jours en cas d'absence de réponse. Nathalie Le Berre était mise en copie du mail pour apporter plus de professionnalisme à la requête et nous avons choisi de ne pas mentionner mon statut de stagiaire dans cette première approche pour la même raison.

Objet : Participation à une enquête sur la rémunération des artistes

Madame/Monsieur [...],

Je vous contacte dans le cadre d'une enquête menée par le Pôle arts visuels des Pays de la Loire dont l'objet central est la rémunération des artistes.

Le Pôle arts visuels est une association qui fédère les acteur·rice·s professionnel·le·s du secteur des arts visuels en Pays de la Loire depuis 2015. Il vise à contribuer à la structuration de la filière, à la reconnaissance des professionnel·le·s et à l'amélioration des conditions de travail des artistes. ( [poleartsvisuels-pdl.fr/presentation](http://poleartsvisuels-pdl.fr/presentation) )

C'est dans ce contexte que nous réalisons aujourd'hui, en partenariat avec la ville de Nantes, **une enquête sur les conditions de rémunération des artistes**. Cette étude consiste à mieux cerner la nature, l'origine et le niveau de revenu des artistes selon leur situation d'intégration à l'environnement professionnel (notamment aux structures de diffusion).

**Dans cette perspective, je souhaite m'entretenir avec vous sur votre parcours et vos expériences en matière de rémunération.** Une chargée d'étude réalisera par ailleurs des entretiens auprès de structures de diffusion nantaises, dans un calendrier légèrement différé compte-tenu des circonstances actuelles.

Ces deux volets de l'enquête, auprès d'artistes et de structures, donneront lieu à la réalisation d'un rapport écrit présentant l'analyse des données ainsi que des préconisations. Les données recueillies par entretien resteront confidentielles et l'anonymat des personnes et des structures rencontrées sera garanti.

**L'entretien lui-même devrait durer entre 1h30 et 2h et sera enregistré afin d'être retranscrit dans le respect de l'anonymat.** Les données seront ensuite compilées à d'autres entretiens eux-aussi rendus anonymes. Je reste à votre entière disposition pour toute information complémentaire sur la démarche et le sujet de cette enquête par mail ou par téléphone au [...].

En espérant avoir le plaisir d'échanger avec vous sur le sujet,

Bien cordialement

Sarah Rougnant

Assistante de recherche - Chargée des entretiens auprès des artistes

La prise de contact s'est révélée efficace et les artistes ont été majoritairement réceptifs à la demande. Les enjeux d'amélioration des conditions des pratiques de la filière ont joué un rôle dans leur motivation.

Au total, quinze artistes ont été contactés pour participer à des entretiens individuels. Une artiste n'a pas donné suite à nos sollicitations et a été remplacée par une artiste de la cohorte au profil similaire. Trois artistes comportant des caractéristiques communes (artiste homme de plus de 50 ans, au niveau de reconnaissance avancé) ont été contactés sans succès. L'étude porte donc sur un échantillon de dix artistes.

Plusieurs artistes ont émis des doutes sur leur légitimité à participer à cette étude.



*« Je ne sais pas si je suis le profil idéal mais si cela vous semble juste, je suis partant pour participer à cette enquête, en souhaitant qu'elle puisse aider à valoriser nos métiers. »* (Artiste homme, entre 35 et 50 ans, BTS, pas de formation artistique, environ 17 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents agriculteurs)

*« A vrai dire ça risque d'être assez vite vu, je suis inscrite à la MDA depuis l'année dernière (bien que n'ayant pas arrêté de pratiquer depuis ma sortie des Beaux-Arts) et en matière de rémunération je n'ai touché que très peu pour le moment. Je ne sais pas si mon profil vous intéresse quand même... »* (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 3 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents employés)

Les entretiens se sont déroulés entre le 10 juin et le 15 juillet 2020. Ils ont duré entre 1h15 et 3h30, pour une moyenne de 2h. Le ton des échanges était généralement décontracté, avec un tutoiement dans 90% des cas. Les entretiens se sont déroulés dans leur atelier pour 2 des enquêtés, dans un café pour 2 d'entre-eux, 1 enquêté m'a reçue chez lui, j'ai échangé avec 2 artistes en visio-conférence et enfin 2 entretiens ont été menés dans les bureaux du Pôle arts visuels. Deux artistes ont été interrogés au cours d'un même entretien car ils travaillent en duo. Tous les entretiens se sont déroulés dans le calme, presque sans interruption extérieure et étaient précédés d'un rappel des conditions d'anonymat et de confidentialité. La demande d'enregistrement en vue d'une retranscription était également reformulée en début d'entretien.

A la suite de notre rencontre, des échanges de mails ont pu avoir lieu pour clarifier certains points abordés pendant l'entretien puis les entretiens ont été entièrement retranscrits avec une anonymisation des noms et des lieux.

*Cette méthodologie nous a mené à la réalisation d'une enquête et à la collecte de données relatives au parcours, à l'intégration et aux niveaux de rémunération des artistes. Cette démarche associée à une recherche théorique dans la littérature existante ont abouti à une analyse des niveaux de rémunération dans les arts visuels dont nous allons maintenant rendre compte.*

## Chapitre 2

### Analyse de la rémunération des artistes au regard des réseaux de diffusion institutionnelle et marchande

Depuis les années 1970, l'Etat a développé son soutien et son intérêt pour la création contemporaine jusqu'alors portée par le réseau marchand des galeries. On observe progressivement une « *dissociation croissante entre circuits de la valeur économique (marché) et circuits de la valeur esthétique (musées, centres d'art, FRAC...)* »<sup>59</sup> Nous allons donc étudier les pratiques de rémunération en vigueur dans ces deux circuits de diffusion et leurs facteurs de variation.

#### I - Artistes évoluant dans le réseau des institutions culturelles : la recherche d'un capital symbolique potentiellement rémunérateur

##### I.A - Les mécanismes de création de valeur symbolique et économique des institutions culturelles

Le marché des institutions culturelles se compose des musées d'art contemporain, des FRAC, des résidences subventionnées, des écoles supérieures d'art, des collectivités. Il s'agit des intermédiaires de diffusion non marchands, subventionnés par les politiques culturelles locales ou nationales. Par extension, nous incluerons également les galeries associatives qui s'inscrivent dans le même système économique subventionné à but non lucratif. Ces structures diffusent des œuvres lors d'expositions temporaires ou les font entrer dans les collections publiques par leur acquisition. Il s'agit d'un soutien public à la création permettant aux artistes, en théorie, de développer une économie même lorsqu'ils ne vendent pas ou peu d'œuvres.

---

<sup>59</sup> Sofio Séverine, « Des stratégies de l'exposition ? » dans Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives Contemporaines, 2014, p.140.

Les structures de diffusion institutionnelles rémunèrent les artistes de plusieurs manières : par des droits de présentation publique versés lors d'une exposition temporaire, par des honoraires pour la participation à une exposition (qui sont parfois confondus par les intermédiaires et les artistes avec les droits de présentation publique), par la rémunération pour la participation à une résidence, par l'obtention d'une somme d'argent liée à un prix, par les aides individuelles de la DRAC, du CNAP et des collectivités, par l'acquisition d'une œuvre ou encore par la rémunération pour des activités accessoires<sup>60</sup>. Il peut également y avoir une prise en charge totale ou partielle des frais de production lorsqu'il s'agit d'une création inédite. Notre étude des pratiques de rémunération par les structures institutionnelles abordera trois contextes différents : les structures dites muséales (musées, FRAC, galeries associative, centres d'art), les résidences d'artistes et les prix.

### **I.A.1 - Les institutions culturelles : une instance de légitimation de référence pour le champ des arts visuels**

#### Cas n°1 : les structures dites muséales

Afin de comprendre la rémunération pratiquée par les institutions culturelles lors des expositions temporaires, nous allons nous pencher plus précisément sur les expériences d'un duo d'artistes entre 2008 et 2018. Pendant ces dix années, ils ont participé à 19 expositions dans des musées, universités, centres d'art, collectivités et galeries associatives. Ces artistes ont entre 35 et 50 ans et sont diplômés d'un Bac +5 d'une formation artistique. Leurs parents ont des professions intermédiaires et intermédiaires supérieures. Ils sont locataires de leur appartement et de leur atelier, et leur chiffre d'affaires s'élevait à 9 231

---

<sup>60</sup> La sécurité sociale des artistes-auteurs définit les activités accessoires comme telles :

- « les rencontres publiques et débats en lien direct avec l'œuvre de l'artiste ;
- les cours donnés dans l'atelier ou le studio de l'artiste-auteur ;
- les ateliers artistiques ou d'écriture : limité à 3 ateliers par an\* (5 séances d'une journée maximum = 1 atelier) ;
- les ateliers artistiques auprès d'établissements publics ou privés ou organisés par des associations, sous réserve que la réalisation de l'atelier ne puisse être faite que par un artiste, dans la limite de 5 ateliers par an (1 atelier = 5 séances d'une journée maximum) ;
- la participation ponctuelle, dans la limite de 4 par an, à la conception ou mise en forme de l'œuvre d'un autre plasticien (à l'exclusion de l'activité d'assistantat relevant du salariat) ;
- l'accrochage ponctuel et mise en espace ponctuelle d'œuvres plastiques d'un autre plasticien, dans la limite de 4 par an. »

Source : <http://www.secu-artistes-auteurs.fr/plusieurs-activites#1> [Consulté le 10 septembre 2020]

euros en 2019. Les montants indiqués sont les sommes versées aux deux artistes et non pas leur revenu individuel.

Lors des expositions collectives, ils ont été rémunérés dans 62,5 % des cas. Cette rémunération se situait entre 100 et 1 000 euros, pour une moyenne de 380 euros.

Leurs expositions personnelles ont été plus systématiquement rémunérées, ils ont touché des honoraires dans 82 % des cas. Cette rémunération allait de 400 à 2 000 euros pour une moyenne de 830 euros.

Lorsqu'il s'agissait de performances, leurs quatre expériences dans des lieux variés sont identiques : ils ont été rémunérés 400 euros.

Ces données nous apprennent plusieurs choses. D'une part, chaque structure semble définir ses propres pratiques en matière de rémunération. D'autre part, les expositions personnelles induisent une rémunération plus élevée, proportionnelle à l'investissement de l'artiste. Ensuite, les artistes ont exprimé ne pas comprendre ce qui influence les institutions à allouer un budget de production plutôt que des honoraires et inversement. Ils n'identifient pas la logique de répartition des sommes.

Ces données coïncident avec les témoignages des autres artistes interrogés, mais il faut souligner que ce duo d'artistes dispose d'une certaine reconnaissance (en témoigne leur capacité à exposer leur travail 1 à 3 fois par an, ainsi que la reconnaissance des lieux où ils ont exposé). Les chiffres communiqués concernent des structures auxquelles la majorité de notre échantillon n'ont à ce jour pas eu accès dans leur carrière.

On constate à travers cet exemple que les structures de diffusion institutionnelles ne constituent pas des sources de revenus stables pour les artistes, même parmi les artistes bien intégrés dans ce réseau. En effet, l'importance accordée à ce réseau par les professionnels du champ des arts visuels ne tient donc pas à son économie mais bien au capital symbolique qu'elle représente.

Les critères de valeurs des arts visuels sont multiples et sujets à discussion. Dans un contexte où l'art contemporain suscite couramment le débat et l'incertitude concernant la qualité et la légitimité d'une œuvre, l'institution intervient comme un appréciateur de la valeur d'une œuvre et donc de l'artiste. L'influence de ces institutions culturelles, et notamment des collections publiques, sur le champ des arts visuels s'illustre par exemple dans la cohabitation entre de récentes acquisitions contemporaines et « *les chefs-d'œuvre du passé, hautement légitimes et non substituables* » (Moulin, 1992). Ainsi, voir son œuvre

acquise par le Musée d'art de Nantes en 2020, c'est bénéficier de la validation d'une institution qui compte dans ses collections des œuvres d'artistes déjà « canonisés »<sup>61</sup> tels que Marina Abramovic, Claude Monet ou encore Auguste Rodin. La consécration par l'institution représente donc une forte validation pour les professionnels comme pour les publics et participe au développement de la carrière des artistes.

On constate dans ces témoignages une réelle séparation entre marché et musée, induite par les intermédiaires des institutions culturelles. Une artiste formule un constat sur le tabou à envisager la diffusion lors des expositions temporaires muséales comme un marché. Il semble il y avoir un intérêt particulier pour les institutions culturelles à conserver cette différenciation avec le marché de l'art, afin de préserver leur rôle d'instance de légitimation et donc leur valeur symbolique dans le champ.

*« Bah les œuvres peuvent toujours être vendues, mais avant ils mettaient le prix des œuvres et maintenant ils le font plus. Donc je sais pas si en soit... En fait je pense que si tu demandes, en fait il faut demander. Mais sinon oui elles pouvaient être vendues. » (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 3 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents employés)*

*« Et il y a aussi se dire " C'est pas que un lieu d'exposition, c'est un lieu de vente". Et d'ailleurs, c'était très drôle parce que, je me suis permise d'inviter le plus de monde et surtout les gens de la culture à Ville 10, pour leur montrer cette exposition. C'était très drôle parce qu'il y a quand même, je dirais pas qui, mais il y a quelqu'un du milieu de la culture qui m'a dit "Mais en fait, c'est à vendre ?" Je lui ai dit "Bien sûr, ça a toujours été à vendre". (rire) Parce que c'est aussi ça. Parfois, je ne sais pas comment dire, c'est comme si c'est... Y a quelque chose de gênant, presque, que ce soit aussi clair qu'il y ait une valeur sur les choses qui sont faites à l'atelier, comme si c'était un peu tabou. Et finalement, qu'on les regardait juste parce que ça parle de quelque chose, parce qu'il y a un message derrière. Bien sûr, y a un message derrière. Mais il faut aussi pouvoir payer l'atelier. Il faut aussi pouvoir payer l'encadrement, des encres, le papier... » (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 20 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère technicienne, père cadre et profession intellectuelle supérieure)*

Car rappelons que lors des expositions temporaires dans les musées, FRAC ou galeries associatives, si les œuvres ne font pas déjà partie d'une collection, elles sont alors à vendre

---

<sup>61</sup> Björn-Olav Dozo, Ellena Laurence et Saint-Amand Denis, « De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du cursus honorum artistique et littéraire », CONTEXTES, 17, 2016. [Consulté le 14 septembre 2020]

presque systématiquement. Pourtant, le public a rarement conscience de cette possibilité d'acquisition et les intermédiaires ne la mettent pas en avant.

### Cas n°2 : les résidences

Candidater et partir en résidence représente une démarche récurrente pour les artistes. Il s'agit d'une opportunité de produire et de diffuser des œuvres, le plus souvent sur un territoire extérieur au foyer. Ces propositions sont orchestrées par des lieux de diffusion comme des centres d'art, des collectifs d'artistes, des ateliers d'artistes ainsi que des collectivités. La majorité des résidences auxquelles les artistes candidatent est gratuite et propose une rétribution. Parmi les artistes interrogés, 80 % ont candidaté pour des résidences dans leur carrière et 70 % ont eu une expérience de résidence. D'après les données recueillies, les rétributions comprenaient toutes un logement et l'accès à un espace de travail. En plus de ces espaces, une rémunération et un budget de production étaient parfois versés par les organisateurs. Concernant la rémunération pour des périodes de 4 à 6 semaines, les enquêtés ont expérimenté des honoraires allant de 0 à 3 000 euros (en moyenne 930 euros par mois de résidence d'après 6 témoignages). A l'étranger, une enquêtée a bénéficié d'un budget total (honoraires et budget de production inclus) de 15 000 euros. Concernant les frais de production, les enquêtés les chiffrent entre 0 et 1 500 euros (pour une moyenne de 1 000 euros d'après 3 témoignages). On constate donc que la participation à une résidence peut constituer un accès temporaire à une rémunération minimale. Il y a donc un enjeu financier à multiplier ces opportunités de travail.

Il s'agit cependant d'une ressource ponctuelle. Les enquêtés mettent plutôt en avant la dimension symbolique que représente une expérience de résidence dans leur carrière. Ils décrivent la participation à des résidences comme un cercle vertueux dans lequel s'insérer, qui permettrait d'étendre sa carrière au-delà du territoire. Une enquêtée parle du système des résidences comme d'un « *engrenage* » : une fois qu'un artiste est retenu pour une résidence, les suivantes sont plus faciles à obtenir.

*« [...] j'ai fait une résidence en 2012. Depuis, j'ai fait de nombreux dossiers et pfff... Ca marche pas quoi. [...] Mais voilà, je pense qu'on est tellement à postuler. Et puis, j'ai l'impression que c'est un peu... Je sais pas peut être je me trompe. Mais j'ai l'impression que c'est un peu.... Une fois qu'il y en a un qui a mis le pied à l'étrier bah du coup il est invité partout. J'ai un peu la sensation que ça tourne un peu sur soi. » (Artiste femme, plus de 50 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 7 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère employée)*

Ce point de vue se confirme parmi les expériences des différents artistes de notre échantillon. Deux d'entre eux ont participé à 13 résidences en 15 ans de carrière. Un autre enquêté indique avoir participé à une dizaine de résidences en 12 ans de carrière. On remarque dans notre échantillon un contraste entre des artistes qui sont parvenus à participer à presque une résidence par an et des artistes - qui constituent 50 % de notre échantillon - qui n'ont jamais été retenus pour participer à une résidence, malgré leurs candidatures. Une enquêtée raconte par exemple avoir envoyé une soixantaine de candidatures sur l'année 2019. De plus, la résidence représente aussi une instance de légitimité pour des artistes qui ne sont pas issus d'une formation artistique. Elle leur permet de prouver leur légitimité par une expérience concrète, visible sur le CV.

*« [...] Et puis comme j'avais fait la [résidence à Paris], qui est un truc connu de ces gens là, en fait ça me donnait une sorte de légitimité. J'étais pas juste un mec qui avait fait [profession non artistique] et qui voulait faire autre chose. » (Artiste homme, moins de 35 ans, Bac +5, pas de formation artistique, environ 150 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère employée et père cadre et profession intellectuelle supérieure)*

On comprend que la participation à des résidences a un impact sur l'identification et ouvre d'autres opportunités de développement de carrière. Isabelle Moroni constate que la mobilité géographique représente une expérience valorisée par le champ, « *qui tend à associer la mobilité à la liberté, à l'ouverture d'esprit et, in fine, à la force créative* » mais qui reste soumise aux inégalités sociales.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Moroni Isabelle, « De la périphérie à la scène artistique internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité », *Revue suisse de sociologie* n°43, 2017, p.357-374.

### Cas n°3 : les prix

Les prix délivrés par des institutions constituent une reconnaissance par la filière et un accès à des rétributions. La Ville de Nantes délivre par exemple tous les ans un prix des arts visuels à cinq artistes en début de carrière. Les rétributions comprennent une bourse de 6 000 euros répartie sur deux ans « *distinguant frais de production et rémunération de l'artiste* »,<sup>63</sup> la mise à disposition d'un atelier pendant deux ans et la participation à une exposition collective. La rémunération ne constitue donc pas une somme suffisante pour se passer d'une activité rémunératrice complémentaire et ce n'est d'ailleurs pas l'objectif revendiqué par la Ville. En effet, ce dispositif se propose de soutenir les artistes « *en leur offrant de la visibilité et des aides sous forme de bourse et d'accompagnement* »<sup>64</sup>. L'obtention de ce prix permet de se faire connaître des intermédiaires et devrait avoir un impact sur le capital symbolique de l'artiste. Pourtant, lorsqu'on étudie les trajectoires de carrière des trois artistes distingués par ce prix de notre échantillon, les retombées symboliques sont faibles. Ces conséquences minimales sur les carrières s'expliquent d'une part par la portée très locale de ce prix. Il s'agit d'une distinction peu médiatisée en dehors de la région et qui donne principalement accès à une visibilité auprès des intermédiaires locaux. Selon une enquêtée, cette portée restreinte est accentuée par une communication insuffisante de la part de la Ville.

*« Parce que pas mal pensaient en fait que ce serait justement, comment dire, quelque chose qui leur apporterait forcément quelque chose en fait. Mais sans trop se lever de la chaise en attendant que ça vienne comme ça. Et y a personne qui les a contactés plus que ça. Y a personne qui est venu dans leur atelier pour autant. Et voilà, ils ont juste eu 6000 euros. C'est pas juste, mais en fait ils étaient déçus. [...] Si on tape "prix de la Ville de Nantes", y a pas grand chose qui sort. Ils ont pas fait de catalogue, il n'y a pas de liste. On sait pas qui l'a eu. On tombe par hasard parce qu'en fait, un artiste a mis ça quelque part et du coup Internet retrouve... [...] Et du coup, on a demandé à ce qu'il y ait un peu plus de travail, qu'il y ait possiblement un catalogue, des photos qui soient prises par un vrai photographe, qu'il y ait une trace. Que cette trace elle soit bénéfique pour nous pour qu'on puisse en effet montrer à des galeristes, à des instituts, montrer ce qu'on a fait. » (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 20 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère technicienne, père cadre et profession intellectuelle supérieure)*

Amandine quant à elle n'a pas constaté de répercussion sur le développement de sa carrière après l'obtention du prix des arts visuels entre 2014 et 2017<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Source : <https://metropole.nantes.fr/prix-arts-visuels> [Consulté le 13 septembre 2020]

<sup>64</sup> *Ibid.*

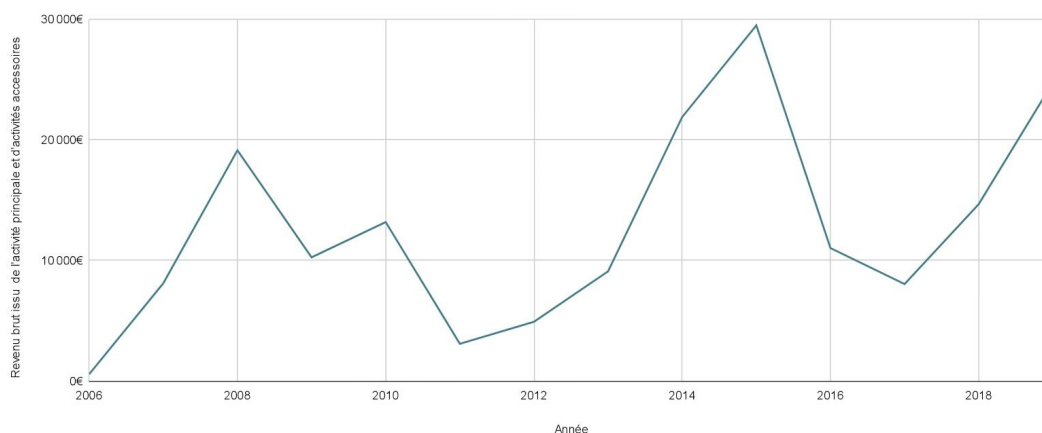


Felix par exemple, a bénéficié du prix de la Ville entre 2011 et 2014. Si l'on observe l'évolution de son chiffre d'affaires, on constate une augmentation de ses revenus à partir de 2011 et notable à partir de 2013. On pourrait supposer que l'obtention de ce prix a eu un impact sur le développement de sa carrière. Pourtant, il estime qu'aucun projet spécifique n'a eu d'impact significatif mais qu'il s'agit d'une succession d'opportunités liées à des rencontres.

*« Mais je dirais que dans toute notre carrière on n'a jamais eu une seule expérience qui a ouvert toutes les portes. [...] On a fait plein de choses et peut-être chaque fois y a une personne qui regarde et qui nous invite à autre chose. Ça enchaîne à chaque fois. [...] Mais en fait on a fait notre expo, la plus grande expo qu'on a fait tout au début et puis depuis c'est des projets plus modestes. (rire) Mais peut-être plus professionnels au fur et à mesure. Mais jamais aussi grand que notre première. » (Artiste homme, entre 35 et 50 ans, diplômé d'un Bac +5 d'une formation artistique, mère cadre et profession intermédiaire supérieure, père profession intermédiaire, environ 9 231 euros de chiffre d'affaire en 2019)*

Il n'attribue pas de retombées symboliques à l'obtention de ce prix mais décrit l'importance des rencontres avec des intermédiaires dans l'accès aux projets suivants. On constate en effet qu'il a été représenté par un galeriste parisien entre 2011 et 2015, et si l'on observe la période où il a cumulé à la fois une diffusion dans le réseau muséal et une diffusion dans le réseau marchand, ses revenus ont atteint les 29 480 euros en 2015.

Evolution du revenu annuel brut de Felix



<sup>65</sup> Le prix des arts visuels de la Ville de Nantes n'étant délivré qu'à cinq candidats chaque année, nous avons choisi de communiquer une fourchette temporelle plutôt que la date précise de son obtention afin de favoriser l'anonymat des enquêtés.

La distinction en tant que telle ne semble pas avoir un impact décisif sur l'évolution de la carrière des artistes ni sur la valeur de leurs œuvres en dehors de l'échelle locale, mais elle renforce l'interconnaissance des différents acteurs.

Plusieurs enquêtés constatent par exemple l'impact de leur candidature sur leur visibilité par les intermédiaires des institutions culturelles qui composent ces jurys, même lorsque leur candidature n'a pas été retenue par le jury.

*« Non mais par contre, dernièrement, je me rends compte qu'en fait de participer à ces prix là, ça a quand même l'intérêt de montrer son travail aux gens du jury. Et dernièrement là j'ai été contacté par [Lieu de diffusion institutionnel] et je me demande si ça a pas été par le biais de ce genre de candidature en fait. »*

(Artiste homme, moins de 35 ans, Bac +5, pas de formation artistique, environ 150 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère employée et père cadre et profession intellectuelle supérieure)

### **I.A.2 - Quelle marge de négociation avec les intermédiaires ?**

Les institutions culturelles jouent donc un rôle dans le capital symbolique des artistes qui y sont diffusés, constituant un facteur de développement de leur carrière. Il y a un enjeu professionnel dans les relations entretenues avec les intermédiaires des institutions culturelles à savoir les programmeurs, les directeurs artistiques ou encore les élus à la culture. Pourtant, les échanges avec les enquêtés n'ont pas montré de possibilités d'évolutions particulières concernant les niveaux de rémunération des expositions. Les budgets dont disposent les institutions nantaises sont relativement fixes. On observe des similarités entre les rémunérations, même entre des artistes aux niveaux de carrière différents. Les entretiens n'ont pas permis de relever des variations dans la rémunération par une même structure. Des différences de pratiques se constatent entre les lieux de diffusion mais pas entre les artistes diffusés dans une même structure.

Prenons l'exemple d'une galerie associative de la Ville : deux artistes témoignent de la même expérience à un an d'intervalle, elles ont toutes les deux été rémunérées à hauteur de 100 euros pour une exposition de six semaines et n'ont pas bénéficié d'un budget dédié à la production. Pourtant, il s'agissait de sa première exposition professionnelle pour l'une, tandis que l'autre avait des expériences d'expositions depuis une dizaine d'années dont une manifestation d'art contemporain parisienne.

La marge de négociation reste faible, mais on observe pour autant des comportements différents de la part des artistes selon les stades de carrière. Les artistes

plus âgés se sentent plus légitimes à négocier les conditions d'exposition auprès des structures et les artistes professionnalisés depuis seulement quelques années tentent de s'adapter à leurs interlocuteurs sans oser formuler de revendications.

Une artiste diplômée depuis moins de dix ans cite en exemple ses interactions avec les jurys de sélection des résidences auxquels elle tente de s'adapter.

*« Et déjà je suis pas très très douée. Alors les gens ils sont hyper frileux déjà dans ce genre de truc. Mais alors, même si je me suis entraînée pendant une semaine pour être le plus comme ça [elle mime la forme d'un carré avec ses mains], c'était pas encore assez comme ça et je peux pas faire mieux. Je... Je sais pas, quoi. Enfin j'aurais pu faire mieux évidemment. Mais même si j'avais fait mieux, je ne sais pas si ça serait passé, parce que ça se sent quand quelqu'un il essaye de rentrer dans une boîte et qu'il n'y arrive pas. Et même qu'il y arrive mais que ça lui fait mal. On le sent forcément quoi. » (Artiste femme de moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 3 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents cadres et professions intellectuelles supérieures)*

Les interactions avec ces intermédiaires des institutions culturelles sont, d'après son expérience, des échanges codifiés et structurés qui lui demandent un effort d'adaptation important.

Les artistes au niveau de carrière plus avancé s'autorisent parfois à négocier les conditions de diffusion et de rémunération.

*« Si j'en avais pas parlé, si moi j'avais pas dit « Euh au fait... ». Très vite j'ai dit « Au fait, quelle est la rémunération ? » et là on m'a dit « Ah bah y en a pas ». Je leur ai dit « Bah si, il va falloir qu'il y en ai quand même. » Et là, là c'était tendu entre nous. Et donc j'ai proposé une facture à 2 500, j'aurais dû proposer, j'aurais du demander beaucoup plus. J'ai demandé 2 500 ils m'ont dit « Ok » mais c'était... J'avais l'impression d'être vraiment le vilain petit canard, c'était horrible quoi, horrible. J'ai trouvé ça inadmissible. Et donc euh, employer, combien de performeurs ? Je sais pas, une vingtaine, sans les payer. J'ai trouvé ça... Mais je l'ai fait, parce que je voulais que mon travail soit montré. Donc tu te dis « Bon allez ok ». Mais c'est hyper difficile pour moi. » (Artiste femme, entre 35 et 50 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 10 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère au foyer)*

On comprend dans son récit que formuler des revendications consiste en un ajustement très subtile afin de préserver la relation de travail et son image en tant que professionnelle.

Une autre artiste a abordé un témoignage similaire de négociation avec un intermédiaire institutionnel qui n'a pas abouti. Suite à cela, lors d'une discussion avec un pair où elle

déplorait les relations qu'elle avait eu avec cet acteur culturel, son interlocuteur la mise en garde sur les conséquences que pouvaient avoir de telles critiques. Il a insisté sur le risque de ne plus être sollicité par d'autres institutions si elle était perçue comme trop critique.

Dans le marché de l'art, la négociation des prix est une pratique admise. Pourtant, dans certaines situations, il semblerait que les institutions aient l'ascendant sur la négociation. Lors de l'acquisition par des collections publiques, le montant des œuvres appartenant à des catégories esthétiques « *peu compatibles avec les circuits marchands traditionnels* »<sup>66</sup> semblent soumis à des règles implicites destinées à limiter le prix d'achat. Ces règles concernent notamment la performance ou les œuvres monumentales, des œuvres « *difficilement appropriables* »<sup>67</sup>. Une artiste rencontrée en entretien s'interrogeait par exemple sur la diminution systématique d'environ 20% du prix de vente de ses œuvres lors des commissions d'achats des FRAC.

*« Les FRAC tu sais font 20% systématiquement. Donc pendant la commission la directrice du FRAC lui [le galeriste] a envoyé un SMS "On baisse de 20%". Il a dit oui, parce que c'est comme ça que ça se passe. » (Artiste femme, entre 35 et 50 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 10 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère au foyer)*

Les professionnels interrogés (salariée d'un FRAC, artistes) n'avaient pas connaissance de cette pratique, du moins pas comme d'un systématisme. Pourtant Raymonde Moulin décrivait déjà cette pratique en 1992 :

*« Dans la terminologie "indigène", le prix-musée est généralement un prix 10 à 20 % inférieur à celui que paierait à la galerie un acheteur privé, mais il n'est pas toujours certain que l'œuvre acquise par le musée trouverait preneur sur le marché. Par "prix-musée" il semble qu'il faille entendre, du moins pour ces formes d'art, le prix le plus récemment payé, pour l'artiste considéré, par tel ou tel grand musée, prix qui sert désormais de référence pour les autres musées.<sup>68</sup> »*

Elle parle d'un art « *assisté* » pour qualifier l'art « *orienté musée* », dans le sens où il nécessite le soutien de l'institution pour trouver une forme d'économie. L'artiste précédemment citée développe un travail autour de la performance, on peut supposer que

---

<sup>66</sup> Haller Zoé, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Presses universitaires de Vincennes « Marges »*, vol. 28, no. 1, 2019, p. 80-96.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992, p.70.

ce format trouve plus difficilement son public auprès des acheteurs privés et qu'il est par conséquent moins soumis à la spéculation financière des collectionneurs privés. L'institution prendrait donc ici le rôle d'un soutien à la vente des artistes, une posture qui lui laisserait une plus grande marge de négociation. Concernant notre enquêtée, elle n'était pas d'accord avec son galeriste qui a accepté cette diminution de 20 % du prix d'office du prix de son œuvre. Elle explique donc qu'à l'avenir, elle se passera de l'intervention d'un galeriste lors d'une négociation pour une acquisition publique.

On observe donc que les artistes interrogés ont connaissance du rôle central joué par les institutions culturelles sur leur capital symbolique et qu'ils adoptent des stratégies de développement de carrière en conséquence.

### **I.A.3 - Le réseau des structures de diffusion institutionnelles : entre opportunité d'identification et enfermement local**

Lors d'un entretien, Amandine a bien résumé le rôle symbolique que jouent ces lieux de diffusion. Diplômée d'un Bac +5 en école d'art depuis presque 10 ans, au cours de l'année 2017 elle a diffusé son travail à travers 12 expositions en France. Elle estime avoir fait « *les trucs vraiment importants à faire* » en tant qu'artiste plasticienne à Nantes, avant de citer les différents prix qu'elle a reçu et lieux de diffusion où elle a exposé. On comprend dans son discours que l'évolution de sa carrière est déterminée par sa capacité à diffuser ses œuvres dans un certain nombre de structures locales qui lui semblent déterminantes : elle ne cite alors que des lieux de diffusion institutionnels ou subventionnés. Pourtant, suite à ces nombreuses expériences de diffusion, sa situation économique et la valeur de son travail n'ont pas évolué depuis 2017. Elle a vendu quatre œuvres au cours de sa carrière et ses expériences de diffusion dans des structures institutionnelles n'ont augmenté ni le nombre des ventes, ni leur prix. Elle explique également les difficultés qu'elle rencontre à diffuser son travail, maintenant qu'elle a collaboré avec la plupart des structures de diffusion locales qui lui semblaient pertinentes. On comprend à travers son discours qu'après avoir développé une reconnaissance par les institutions culturelles locales, l'enjeu pour les artistes est d'étendre cette reconnaissance hors du territoire. Elle n'est pour l'instant pas parvenue à dépasser ce stade de manière durable. Un autre artiste formule un constat similaire :

« Si on parle de la région, je sais pas comment dire. Ça a toujours été, que ce soit en musique, de sortir de la région... par exemple avec le collectif on a toujours réussi à avoir des expos, voilà. Et on a toujours eu du mal à sortir de là. Et je connais des groupes de musique qui ont arrêté aussi, parce qu'ils ont tourné énormément en région, mais comment tu sors de ton public ? Des gens qui te connaissent, même des institutions qui te connaissent, comment tu sors de ça ? Pour moi ça c'est une vraie question. [...] Tu as vite fait le tour et tu vas pas exposer 15 fois dans le même lieu. Tu vois là, je pense que je suis repéré, mais une fois que tu as exposé une fois ou deux comment tu fais ? » (Artiste homme, entre 35 et 50 ans, BTS, pas de formation artistique, environ 17 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents agriculteurs)

Si le passage par un certain nombre de lieux de diffusion institutionnels constitue un enjeu pour les artistes en développement de carrière, cette évolution semble difficile au delà du contexte local. Nathalie Moureau et Benoît Zenou parlent d'un « *étiquetage institutionnel régional* »<sup>69</sup> qui peut enfermer les artistes dans un périmètre, voire les éloigner des réseaux de diffusion marchande. Ainsi, si ces institutions culturelles permettent une reconnaissance des artistes par le champ, on constate les limites géographiques de leur l'influence.

En définitive, les institutions culturelles sont identifiées par les artistes comme des étapes de passage clés qui viennent alimenter leur parcours ainsi que leur CV. Ces expériences leur permettent de prouver leur appartenance au réseau professionnel des arts visuels. Elles légitiment la valeur de leur travail aux yeux des jurys de résidences, des comités d'acquisitions des FRAC, et plus largement de tous les intermédiaires du réseau de diffusion non marchand susceptibles de leur offrir des possibilités de développement de carrière et donc de rémunération. Les relations entretenues avec ces intermédiaires permettent peu de marge de négociation des conditions de travail ou de rémunération. Lorsqu'une négociation est envisagée par des artistes à la carrière intermédiaire ou avancée, elle s'avère restreinte voire risquée.

---

<sup>69</sup> Moureau Nathalie, Zenou Benoit, « Le capital social, l'art contemporain et les carrières », *Sociologie de l'Art*, 2016/1 (OPuS 25 & 26), p.127.

## I.B - Un secteur de développement peu rémunérateur : une économie des artistes basée sur la multiplication des ressources

### **I.B.1 - Soutien public à la création**

Nous avons vu que les institutions culturelles participent à la création des artistes par leur soutien indirect : leur rôle n'est pas de verser un salaire aux artistes mais de les subventionner pour soutenir leur production. Cette fonction est liée aux orientations des politiques culturelles en France et marquée par une approche de l'art pour l'art. L'Etat joue à la fois un rôle de protecteur des artistes (protection juridique et sociales, subventions), de diffuseur d'art contemporain (structures de diffusion institutionnelles) et de mécène (acquisition des musées et FRAC, commandes publiques, 1 % artistique).

Zoé Haller, s'appuyant sur la thèse de Bénédicte Martin<sup>70</sup>, affirme que de nombreux artistes parviennent aujourd'hui à vivre grâce aux bourses, aux allocations, aux résidences et aux acquisitions publiques<sup>71</sup>. Pourtant, les données issues de notre terrain d'étude mettent en évidence que cette rémunération joue davantage un rôle dans le maintien dans la profession que dans la création d'une économie pérenne. Parmi les dix artistes interrogés, 40 % n'ont pas recours à une activité complémentaire et parviennent à gagner leur vie grâce aux bourses, aux résidences et aux acquisitions publiques, mais surtout au revenu de solidarité minimum (RSA). 70 % des artistes interrogés ont eu recours au RSA durant leur carrière et 30 % ont eu recours au RSA depuis le début de leur carrière professionnelle et jusqu'à plus de 45 ans. On peut donc difficilement dire que le soutien des institutions culturelles soit suffisant pour créer une économie pérenne pour les artistes de notre échantillon.

### **I.B.2 - Les limites du soutien institutionnel par rapport à la réalité des professionnels**

Parmi les enquêtés qui arrivent à se passer d'une activité complémentaire et qui vivent grâce aux subventions et acquisitions publiques, plusieurs estiment que les institutions culturelles sont à l'origine de plusieurs difficultés administratives.

---

<sup>70</sup> Martin Bénédicte, « L'Évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain. Le cas des jeunes artistes en voie d'insertion », thèse de doctorat en Sciences économiques, Université Paris X – Nanterre, 2005, p. 115

<sup>71</sup> Haller Zoé, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Presses universitaires de Vincennes « Marges »*, vol. 28, no. 1, 2019, p. 80-96.

Une enquêtée témoigne par exemple d'un cas de création pour un musée où elle a été amenée à avancer 7000 euros pour la production d'une œuvre. Cette temporalité s'explique par le statut public du musée. Les délais des institutions publiques sont longs, l'artiste n'aurait touché la somme allouée à la production que sous un délai important, à un moment où l'œuvre devait déjà être livrée.

*« On nous dit "Ben oui vous dépensez 2000 euros et on vous rembourse." Mais 2000 euros c'est énorme. Là c'était 7000 euros. Et on a juste... On a pas 7000 euros. Et je pense qu'on est traités un peu comme des entreprises. Normalement une entreprise peut avancer les choses, peut avancer le travail, le matériel. Et peut-être si on était des artistes, je sais pas..."Haut de gamme", on pourrait aussi avancer les sommes comme ça. Mais nous on ne pouvait pas, on était presque au point d'annuler le projet. On a emprunté de l'argent à des amis. » (Artiste femme, entre 35 et 50 ans, bac +5 d'une formation artistique, environ 9 231 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère profession intermédiaire et père cadre et profession intellectuelle supérieure)*

Une autre artiste explique qu'il est déjà difficile de négocier la rémunération de performeurs sur un projet car cela augmente considérablement les frais de production pour la structure, mais qu'une difficulté administrative vient s'ajouter dans ces cas-là : les structures préfèrent se décharger sur les artistes pour rémunérer les performeurs intervenants. Cela leur permet de faire rentrer ces frais dans le budget de production. Cependant, les artistes-auteurs ne sont pas autorisés, de par leur statut, à employer d'autres personnes.

*« Parce que ça c'est vachement fréquent aussi. L'institution, en France beaucoup, qui se décharge sur l'artiste pour payer, ça c'est illégal par exemple. [...] Mais moi en tant qu'artiste je n'ai pas le droit d'employer des gens, si il arrive quelque chose t'imagines ? Les assurances, c'est ma responsabilité s'il arrive quelque chose grave à l'un d'eux. Donc c'est l'institution absolument qui doit prendre en charge quoi. Et ça fait chier l'institution parce ça coûte cher. Ça coûte plus cher que d'emprunter des tableaux dans une collection. » (Artiste femme, entre 35 et 50 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 10 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère au foyer)*

D'autres artistes racontent qu'afin de ne pas perdre d'argent, ils sont obligés de modifier leur déclaration de revenus. En effet, lorsque des structures leur versent une somme pour la production d'une œuvre, bien qu'il ne s'agisse pas d'un revenu, cette somme est administrativement considérée comme telle par les impôts. Ils vont donc cotiser



sur une somme bien plus importante qu'ils n'ont réellement touchée, augmentant la somme due. Ce revenu plus élevé que la réalité peut également contraindre la possibilité d'accès au RSA. Pour pallier cette contrainte, certains artistes expliquent qu'ils ne déclarent pas les frais de production touchés. Cet aveu n'est pas toujours bien vécu par les artistes car c'est une pratique illégale, mais ils affirment que leur équilibre économique ne serait pas viable sans ces modifications sur leurs déclarations de revenus.

Un autre constat est partagé par plus de la moitié des enquêtés, il s'agit de l'accès à des ateliers. Les charges locatives des ateliers des artistes interrogés varient entre 95 et 400 euros par mois. Les ateliers loués par les collectivités ou les associations qu'elles subventionnent figurent parmi les moins chers. De plus il s'agit d'ateliers partagés avec d'autres artistes ce qui permet la mutualisation de matériel, l'intégration au réseau professionnel et l'identification par les professionnels des arts visuels. Cependant, l'offre est nettement inférieure à la demande. A titre d'exemple, actuellement 46 artistes ont accès à des ateliers à Nantes via des structures subventionnées. L'accès à ces ateliers est limité dans le temps et ne constitue donc pas une situation stable et durable. Les enquêtés sont fortement dépendants de ces espaces d'identification privilégiés qui réduisent leurs charges locatives. Mais là encore ce soutien des institutions est jugé insuffisant par les artistes interrogés. Les espaces n'ont pas été pensés par rapport à la réalité de leur profession. Ils citent par exemple le manque d'espace de stockage, un enjeu pourtant important pour les artistes dans la mesure où ils vendent rarement les pièces qu'ils produisent. Les lieux ne sont pas toujours adaptés à la multiplicité des pratiques des locataires : certains travaux qui sont bruyants, qui produisent de la poussière ou des odeurs cohabitent difficilement avec des pratiques minutieuses et fragiles. Il y a donc un décalage entre les besoins des artistes et les formes de soutien apportées par les institutions culturelles.

Séverine Marguin met en lumière l'influence de l'âge non pas sur la carrière, mais sur les « moments charnières » comme l'étape des quarante ans. « *Les artistes se doivent d'avoir exploité leur potentiel de création avant cette limite fatidique et assemblé un niveau minimum de signes de légitimation, sans quoi ils tombent dans l'oubli, dans l'indicibilité des artistes vieillissants.* »<sup>72</sup> Passé un certain âge, les institutions culturelles soutiennent plus

difficilement les artistes qui n'ont pas atteint une reconnaissance du réseau muséal ou quelques expériences encourageantes dans le réseau de diffusion marchande. Une des artistes interrogées perçoit régulièrement cette barrière lors de ses relations aux intermédiaires. Après avoir travaillé 15 ans comme employée, elle se forme en école d'art et obtient un Bac +5 à 38 ans. Elle constate un décalage entre les retours positifs sur son travail de la part des professionnels de la culture et les refus de ses candidatures de résidence ou encore l'absence de proposition de diffusion. En ayant débuté sa carrière d'artiste à presque 40 ans, elle se retrouve souvent mise à l'écart des programmes de soutien institutionnels.

*« Non, non j'ai eu des visites d'expos avec des échanges hein, des rencontres de professionnels. Mais... Pfff... Ça coince toujours à un moment donné. Je ne sais pas pourquoi pas. Alors pour ne pas la citer avec par exemple [Lieu de diffusion institutionnel], j'avais eu un retour très positif sur mon travail de vidéo. Donc, j'ai fait une proposition d'achat de mon travail vidéo qu'ils ont présenté à la commission. [...] Mais il n'y a pas eu d'achat. Et en fait quand j'ai échangé après avec eux, alors pas spécifiquement sur ma proposition d'achat d'œuvres vidéo, mais sur les achats du [Lieu de diffusion institutionnel] en général, des œuvres, ce qu'on m'a dit, c'est "On achète plutôt les jeunes." "Ah bon? Pour quelles raisons?" "Parce qu'ils sont moins chers." [...] Enfin parce qu'elle me dit "Les artistes, tu comprends les artistes plus connus, ils sont plus chers." Et bah désolée mais moi, je ne suis pas très connue. Et je ne suis pas très cher. Donc je comprends pas cet argument, en fait. Voilà. Et en fait, c'est souvent cette espèce de truc, souvent j'ai l'impression de me retrouver face à un mur régulièrement. On me dit "Bah ton travail il est super, il faut le soutenir". Mais ça se... Il se passe rien quoi. » (Artiste femme, plus de 50 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 7 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère employée)*

Cette réalité montre bien une des limites des dispositifs de soutien institutionnel, qui sont « pensés pour permettre à un artiste d'intégrer de manière durable les circuits de visibilité artistique et d'obtenir une reconnaissance marchande qui lui apportera une source de revenus. »<sup>73</sup> On constate donc, avec Zoé Haller, que le soutien majoritairement accordé aux artistes dits « émergents » et l'ancrage local qu'implique le réseau institutionnel « complexifie parfois – tout en les encourageant – l'intégration aux réseaux du marché de l'art et le développement d'une activité professionnelle parallèle à même de pallier le caractère à la fois irrégulier et limité dans le temps de ces aides. »<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Marguin Séverine, « Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain », dans Tremblay Diane-Gabrielle et Alberio Marco, *SociologieS*, Dossier « Temps professionnels, temps prescrits, temporalités sociales », novembre 2013.

<sup>73</sup> Haller Zoé, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Presses universitaires de Vincennes* « Marges », 2019, n° 28, p. 80 à 96.

<sup>74</sup> *Ibid.*

### I.B.3 - Ressources économiques complémentaires

La faible portée économique des subventions, ajoutée aux difficultés citées, contraignent les artistes à multiplier les ressources économiques. On constate cependant que notre échantillon est composé d'artistes avec de bonnes capacités de maintien dans la carrière. En effet, plusieurs ont témoigné de périodes de difficultés économiques pendant lesquelles ils envisageaient de mettre fin à leur pratique. Cependant, suivant des stratégies différentes, ils ont toujours réussi à mobiliser des ressources économiques afin, à défaut d'augmenter leurs niveaux de revenus, de parvenir malgré tout à se maintenir dans la profession. Tous les artistes interrogés ont eu recours à au moins deux ressources différentes, car dans la majorité des cas, ces ressources ne sont pas suffisantes à elles seules et il s'agit de les combiner ou de les alterner pour réussir à mettre en place une économie.

#### L'accès à des ressources extérieures

Tout d'abord, nous l'avons déjà évoqué, le RSA constitue une ressource très sollicitée par les artistes pour compenser les limites du soutien institutionnel et la faible insertion sur le marché de l'art.

On remarque que les économies personnelles, souvent abordées comme une ressource d'urgence ou d'investissement, sont utilisées par certains artistes comme une ressource pour le quotidien. Une enquêtée nous expliquait qu'elle a régulièrement recours à des économies personnelles issues d'un héritage. Elle emploie par exemple cette ressource pour financer ponctuellement des productions ou ses dépenses quotidiennes. Elle exprime la précarité de cette situation et ne conçoit pas ça comme une ressource pérenne.

*« Après j'ai un petit peu d'argent de côté, enfin j'ai un héritage en fait. Donc je pompe un peu dedans tu vois. Et euh... C'est qu'en fait je me dis, tu vois là je suis jeune et je peux essayer quoi. Donc j'essaie quand même de me consacrer du temps à ma pratique, parce que je me dis c'est le moment tu vois. Et je sais très bien qu'il y aura peut-être des années où je vais prendre un taf à temps plein. Oui, j'y pense de plus en plus après le confinement. Je me suis dit "Oh là là mais ça va pas du tout, il faut que je me remette à taffer à fond". Et du coup pour l'instant j'ai trouvé aussi un équilibre comme ça. En fait l'année dernière j'ai pas gagné beaucoup mais cette année je vais essayer de... De quand même trouver un équilibre un peu meilleur. » (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 3 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents employés)*

Un autre artiste la rejoint dans cette expérience, ayant reçu une somme d'argent de la part de ses parents au début de sa carrière.

*« Donc ça m'a aidé. Je pense que sans ça, ça aurait été short. Mais en même temps j'ai pas demandé pour l'avoir, je l'ai utilisé moi comme je voulais, comme mes frères et sœurs ils ont utilisé comme ils voulaient. Moi je l'ai utilisé sans doute pour rester à flot quoi. Alors que d'autres l'ont plus utilisé pour investir voilà. Moi ça n'a pas été le cas (rire). » (Artiste homme, entre 35 et 50 ans, BTS, pas de formation artistique, environ 17 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents agriculteurs)*

Pour une autre enquêtée, le soutien financier de ses parents a été très régulier depuis le début de sa carrière, mais il représente aujourd'hui un apport mensuel en complément avec les allocations chômage. Dans ce cas précis, seul le soutien financier de ses deux parents professions intellectuelles supérieures lui permettra de continuer sa profession d'artiste, lorsqu'elle aura épuisé ses droits au chômage. A cause de problèmes de santé, elle n'est pas en capacité de mener une activité salariée régulière.

La mutualisation des revenus avec le/la conjoint.e constitue une autre ressource mobilisable par les artistes : 40 % des enquêtés partagent leur ressources avec leur conjoint.e même lorsque leurs apports ne sont pas équitables.

*« Dans le couple si, on a quand même un compte commun, pour toutes les dépenses communes de la maison. Et après tout ce qui est lié aux enfants non. Mais il y a quand même toute la mise en commun des loyers, l'électricité tout ça. Même les achats pour manger etc. [...] mais dans l'idée je considère qu'elle est en déséquilibre malgré tout, parce qu'on met tous les deux la même somme sauf que moi j'ai quand même deux enfants. Donc dans l'idée, si on raisonne comme la CAF ou je sais pas qui, j'ai au moins 2 parts donc je devrais mettre plus. J'ai 2 enfants en plus une semaine sur deux. Mais on fait pas ça, elle a pas envie. Donc dans l'idée elle participe quand même plus que moi. » (Artiste homme, entre 35 et 50 ans, BTS, pas de formation artistique, environ 17 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents agriculteurs)*

L'accès à la propriété d'un logement ou d'un atelier permet également une meilleure stabilité financière par la réduction de charge locative. Cet accès à la propriété est lui aussi soumis à un héritage, un apport financier de la famille ou un achat mutualisé avec un.e conjoint.e au revenu supérieur.

Ainsi, en complément de ces différentes ressources extérieures, ou bien pour les artistes qui ne bénéficient pas des prédispositions sociales liées à ces ressources, il y a donc une nécessité à mener des activités professionnelles complémentaires pour pouvoir se rémunérer un minimum.

### La multiactivité

Les artistes qui ne disposent pas ou ne souhaitent pas solliciter de ressources extérieures sont contraints à la multiactivité. Les artistes les mieux intégrés ont recours uniquement à des activités accessoires en lien avec leur profession d'artiste : cours et ateliers artistiques, intervention auprès d'établissement scolaires, conférences, régie d'exposition. L'activité accessoire la plus convoitée par ces artistes étant l'enseignement en école d'art, qui confère un statut privilégié (reconnaissance du champ, disponibilité importante pour la création et situation financière stable). Concernant notre échantillon, cela correspond à 50 % des enquêtés. Les autres ont recours à des activités complémentaires généralement de courte durée et peu qualifiées : animateur.rice socioculturel et loisirs, serveur.euse en restauration, ouvrier.euse, médiateur.rice, etc. La multiactivité implique une réduction du temps disponible pour le travail artistique et donc un risque de sortie de la profession. L'Observation participative et partagée menée en Pays de la Loire fait ressortir que seuls 12 % des artistes de l'échantillon vivaient de leur art en 2011. Les artistes doivent donc cumuler plusieurs activités professionnelles pour compenser ce manque de revenu artistique.<sup>75</sup>

Ainsi, les structures de diffusion institutionnelles constituent-elles une instance de influence sur la reconnaissance des artistes. Mais afin de générer un revenu nécessaire au maintien dans la profession artistique, ce capital symbolique doit être converti en capital économique. Nous allons à présent analyser l'influence des intermédiaires du marché de l'art sur le développement des carrières d'artistes.

## II - Rémunération issue de la diffusion marchande : des profils et des niveaux de revenus hétérogènes selon réseaux d'intégration

Les dix artistes interrogés ont pu être répartis en trois catégories selon leur intégration au marché de l'art : les artistes dits « de salon », les artistes en voie d'intégration au marché de

---

<sup>75</sup> « Observation Participative et Partagée des arts visuels en Pays de la Loire », 2013, p.49.

l'art contemporain et les artistes dits « de foire ». Nous allons détailler ces profils au regard de leur intégration aux réseaux de diffusion marchande afin de distinguer les facteurs sociologiques qui permettent à certains d'accéder aux rémunérations les plus élevées et les facteurs qui y font obstacle.

## II.A - Le réseau des artistes de salon : une intégration accessible mais peu rémunératrice

### **II.A.1 - Mise en perspective du réseau des artistes de salon avec le réseau des institutions culturelles**

#### Nommer les réseaux de diffusion marchande

Près de la moitié des galeries recensées en France en 2012 se situe en région parisienne et notamment dans quelques quartiers spécifiques de la capitale.<sup>76</sup> Il s'agit majoritairement des galeries les plus cotées sur le marché de l'art contemporain international. Les autres galeries privées, réparties sur tout le territoire français et présentant pour la plupart des artistes au travail plus « classique » sont qualifiées par Dominique Sagot-Duvaurox de galeries représentant des « *artistes de salons* »<sup>77</sup>. Ces structures proposent généralement des œuvres de peintures, de sculptures et de dessins dans la lignée historique des pratiques valorisées par les Beaux-arts. La plupart des artistes qui y sont représentés n'ont pas été formés dans une école supérieure d'art mais sont autodidactes ou formés par un autre artiste. Ils évoluent dans le marché de l'art mais restent inconnus des institutions culturelles et moins valorisés par les professionnels d'une culture que Pierre Bourdieu qualifie de légitime. Le capital symbolique de leurs œuvres est malgré tout plus élevé que les œuvres que Raymonde Moulin qualifie de *chromos* puisqu'elles bénéficient d'un capital symbolique lié à la rareté et ne sont pas « *interchangeables* »<sup>78</sup>. On pourrait plutôt considérer les « artistes de salon » et les « artistes de foire » - dont nous parlerons ensuite - comme les

---

<sup>76</sup> Haller Zoé, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Presses universitaires de Vincennes* « Marges », vol. 28, no. 1, 2019, p. 80 à 96.

<sup>77</sup> Sagot-Duvaurox Dominique, Conférence sur la place de l'artiste-auteur dans la société : <https://www.mobilis-paysdelaloire.fr/magazine/retour-sur-artistes-auteurs-metier-12-juin-2019> [Consulté le 27 février 2020]

<sup>78</sup> Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992, p. 34.

héritiers de la distinction entre les artistes pratiquant un art « *figuratif* » ou « *abstrait* » et ceux pratiquant un art « *d'avant-garde* »<sup>79</sup>. Il s'agit de forces de conservation s'opposant à des forces de renouvellement.

Comme le souligne l'autrice, cette différenciation théorique n'a pas vocation à hiérarchiser les différents groupes du champ artistique selon leur légitimité, mais ils sont très éclairants pour distinguer des groupes sociaux différents : qu'il s'agisse des artistes, des intermédiaires ou des publics qui leur sont associés.<sup>80</sup>

### Un constat d'exclusion : l'enjeu de la reconnaissance des artistes de salon par les intermédiaires institutionnels

On ne peut cependant pas nier l'enjeu qui intervient dans un champ à chaque tentative de classification des individus. Cet enjeu s'est par exemple illustré lors d'une réunion avec le comité de suivi de l'étude. Lors de la formulation d'une hypothèse sur l'influence de l'esthétique sur la diffusion par les structures institutionnelles, certains membres du comité se sont manifestés. Cette hypothèse - que j'ai exprimé par l'emploi de qualificatifs imprécis comme « décoratif » ou « institutionnel » - a suscité un certain scepticisme ou étonnement de la part de quelques professionnels. Cette réaction peut être attribuée au manque de terminologie et d'appui théorique appropriés dont je disposais lors de la présentation de mes hypothèses, ce qui a pu laisser entendre que je formulais un jugement de valeur entre les différentes esthétiques.

Pour autant, les réactions observées sont révélatrices d'un enjeu propre au champ des arts visuels. Concernant les intermédiaires de diffusion, les politiques de subventions culturelles actuelles permettent de comprendre l'intérêt à se situer dans une catégorie plus que dans l'autre : les structures de diffusion subventionnées proposent principalement le travail des artistes dit de foire, entendu comme une « *catégorie d'œuvres, très diversifiée et très instable, fondée sur une esthétique de renouvellement continu* »<sup>81</sup>. On comprend donc l'enjeu implicite à maintenir cette identité : elle implique de conserver la légitimité accordée par le champ ainsi que l'accès à un subventionnement public.

---

<sup>79</sup> Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992, p. 291 à 293.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Haller Zoé, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Presses universitaires de Vincennes « Marges »*, vol. 28, no. 1, 2019, p. 80 à 96.

A cette observation en réunion s'ajoute une anecdote rapportée par une professionnelle du champ concernant la conférence donnée par Dominique Sagot-Duvaurox le 12 juin 2019 lors d'un événement organisé par Maison Fumetti, le Pôle Arts visuels Pays de la Loire et Mobilis à Nantes<sup>82</sup>. Elle rapporte que la différenciation entre artistes de salon et les artistes de foire par le conférencier a suscité dans le public certains commentaires de la part d'artistes adhérents du Pôle arts visuels. S'étant reconnus dans la classification des artistes de salon, ils exprimaient une certaine réticence à l'emploi de ce terme. On peut ici identifier un enjeu dans leur appréhension de leur carrière : être séparé aussi nettement de la création contemporaine telle qu'elle est valorisée par les institutions culturelles peut signifier une exclusion des réseaux les plus rémunérateurs, mais également les plus légitimes d'un point de vue symbolique. Cependant, rappelons que ces classifications constituent des tendances générales destinées à comprendre des dynamiques sociales. Il ne s'agit pas d'une classification binaire mais bien d'un continuum entre deux tendances remarquables. Isabelle Moroni décrit cet enjeu d'appartenance à l'un et l'autre des réseaux de diffusion marchande. Nous nous appuyerons sur son travail pour analyser les profils de deux artistes de salon rencontrés en entretiens.

Un des artistes compare un espace de diffusion auquel il a accès (mis à disposition gratuitement par la mairie mais ne bénéficiant d'aucune intégration dans la programmation culturelle municipale) avec un lieu d'exposition dont la programmation est encadrée et valorisée par la Ville. Il n'y a jamais exposé mais souhaiterait pouvoir y prétendre. Il décrit de manière ironique le profil des artistes qui sont mis en avant dans le réseau des institutions culturelles.

---

<sup>82</sup> Sagot-Duvaurox Dominique, Conférence sur la place de l'artiste-auteur dans la société : <https://www.mobilis-paysdelaloire.fr/magazine/retour-sur-artistes-auteurs-metier-12-juin-2019> [Consulté le 27 février 2020]



« [...] Enfin voilà, c'est le truc et compagnie, c'est le up today, le truc arty et tout ça. Y a des trucs chouettes hein des fois. Mais on sent bien qu'il y a un côté on se la pète grave quoi à cet endroit là. On a un peu tendance à regarder la moindre chiure de mouches sur 15 mètres carrés en disant "Waw c'est intéressant." [...] C'est quand même un happy few avec des revues, avec des gens qui voyagent, qui vont sans doute à la Biennale de Venise, à Bâle ou je sais pas quoi. Qui vont voir des trucs qui sont dans les tuyaux en ce moment. Ce que je peux pas leur reprocher. Moi aussi, je regarde. Moi, je pense qu'on pourrait prendre le pari quand même de dire "Bah voilà, y a une production locale qui est de qualité, avec des gens qui sont à la Maison des artistes. On leur donne les moyens et après on voit." [...] Juste nous faut bien qu'on expose quoi. » (Artiste homme, plus de 50 ans, Bac +3, pas de formation artistique, environ 27 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, multiactivité, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère technicienne)

Il dessine volontairement une caricature du monde de l'art contemporain. Cette hyperbole lui permet d'insister sur le contraste entre des artistes qui selon lui sont soutenus par l'institution peu importe la qualité de leur travail, et des artistes qui comme lui peinent à accéder à ces espaces de diffusion privilégiés. Il cherche une justification esthétique à cette exclusion des réseaux institutionnels :

« On sent bien qu'avec les critères, les critères de choix aujourd'hui sont complètement déboussolés on va dire. C'est compliqué. On peut faire un truc kitch et tout à coup paraître complètement génial parce que d'un coup on renouvelle le kitch. On sait pas trop quoi. [...] Et puis, à un moment il faut faire de l'abstrait, un moment vaut mieux faire ci, vaut mieux faire cela. » (Artiste homme, plus de 50 ans, Bac +3, pas de formation artistique, environ 27 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, multiactivité, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère technicienne)

Pourtant, comme il le souligne, la création contemporaine est caractérisée par son renouvellement constant et la recherche d'innovation. Ce critère n'est donc pas le plus pertinent pour expliquer une intégration ou une exclusion. Il justifie sa légitimité à être intégré à des espaces de diffusion institutionnels en se distinguant de ce qu'il nomme ironiquement « *des peintres de chevaux courants sur la plage au coucher du soleil* ». Pour mettre ses propos en relation avec la catégorisation de Raymonde Moulin, on comprend qu'il s'estime plus près de la création contemporaine que des chromos. Il évoque également 25 de ses pairs, « *25 noms qu'on voit nulle part, nulle part.* ». Plus précisément, nulle part dans les réseaux de diffusions institutionnels. Ces artistes - dont le capital symbolique ne permet pas de les qualifier de chromos, mais dont la faible intégration professionnelle les exclue des réseaux de diffusion considérés comme légitimes par la culture dominante - parviennent cependant à exposer leur travail dans les galeries commerciales privées.

En étant ainsi déconnectés du réseau institutionnel, certains doutent également du caractère professionnel de leur pratique. Interrogé sur les aides à la création proposées par la DRAC, cet artiste ne sent pas concerné par ce système de soutien à la création.

*« Moi, j'ai toujours l'impression dans ces... Enfin je sais pas hein, franchement, j'y connais rien. Mais si c'est euh... Je sais pas à quoi ça... [...] Ouais, c'est ça, ça m'est jamais venu à l'idée je crois de demander ça. Je pense aussi que mon questionnement par rapport à "Est-ce que artiste c'est un métier ?" Artiste oui, peut-être, mais plus spécifiquement peintre. Est-ce que c'est vraiment un métier ? A priori, on répond oui, mais je trouve pas ça aussi simple. [...] Je passe souvent d'un côté à l'autre en disant "Oui, c'est un métier, ça prend du temps, de l'énergie, l'investissement et c'est tout un système économique qui marche avec." Et puis "Bah oui mais tu revendiques toi même de pas être utile, de pas avoir la nécessité de faire des trucs, de peindre quand ça te dit. De pas peindre quand ça te dit. De pas être soumis à une production." Est-ce que c'est vraiment un métier dans ces cas là ? » (Artiste homme, plus de 50 ans, Bac +3, pas de formation artistique, environ 27 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, multiactivité, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère technicienne)*

Il adopte ici un positionnement par rapport à la professionnalisation qui ne lui permet pas de se sentir légitime à mettre en œuvre des démarches d'intégration (candidature pour des résidences, prise de contact avec des professionnels des institutions culturelles).

### L'école supérieure d'art : une affiliation déterminante pour l'identité de l'artiste

Les artistes que nous avons classés pour cette étude en tant qu'artistes de salon pratiquent tous les deux la peinture. Ce médium hérite d'une histoire allant de la figuration à l'abstraction. Pour réussir à l'ancrer dans la démarche de renouvellement valorisée par les structures de diffusion internationales et contemporaines, il faut l'associer à un discours théorique, en rupture avec l'histoire de l'art. Ces deux peintres ont en commun de ne pas avoir suivi d'études supérieures artistiques. Or les écoles d'art constituent des lieux d'apprentissage de cette mise en discours du travail artistique. Sans formation en école d'art, autrement dit sans cohabitation avec des professeurs et des élèves qui deviendront des pairs, les artistes ne développent pas un *habitus* commun aux réseaux de diffusion marchande et aux réseaux de diffusion institutionnels.

Nous l'avons déjà constaté en constituant notre cohorte : 90 % des artistes programmés dans les structures de diffusion nantaises sont d'anciens étudiants d'écoles d'art et

principalement des Beaux-arts. Cette formation permet une familiarité des étudiants avec les lieux de diffusion locaux et l'inscription dans un réseau professionnel local une fois diplômé.

Par conséquent, la difficulté d'accès aux réseaux des institutions culturelles peut créer une forme de rancœur ou une perte de confiance en son travail. Cet artiste décrit par exemple sa tentative d'intégration à une école supérieure d'art en sortant du lycée et la perception négative qu'il en a eue.

*« Et je suis arrivé, ouais à la fin du lycée, avec cette envie de faire ça. Mais aucune culture là dedans. Pas vraiment de réflexe dans ce domaine là. Moi en fait mon truc c'était d'aller à la médiathèque de [Ville] et de bouquiner tous les bouquins en fait de photographie. Principalement de photo en fait et un peu de peinture. Et en fait j'avais juste cette petite culture là de quelques artistes que j'aimais énormément. Mais j'avais pas cette culture élargie, ou... Ou en fait, y a pas non plus des amis qui étaient trop dans ce milieu là. [...] Et en fait, je suis arrivé à un concours où... Bah j'étais pas du tout préparé. [...] Et en fait je suis rentré et le mec il m'a sorti des vers. Et j'avais rien dit, il me sort des vers et il me dit "Vous savez qui c'est ça ?" Et puis j'en savais rien. Donc il me dit : "Et bien c'est Rimbaud." Donc en fait il me parle de Rimbaud. Et en fait c'était... En fait j'ai trouvé c'était des gens qui étaient là et qui se faisaient plaisir, qui profitaient de ce moment là comme une vitrine pour eux. Et ça s'est fini en la question "Est-ce que vous donneriez votre corps à l'art ?" Enfin ce genre de questions nulles quoi. Donc en gros, j'ai trouvé ça vraiment nul. Et j'ai pas été pris en fait. Et quelque part, j'étais content de pas être pris. Parce que, parce que encore aujourd'hui, le milieu de l'école des Beaux-Arts, c'est pas un milieu qui me tente vraiment en fait. » (Artiste homme, moins de 35 ans, Bac +5, pas de formation artistique, environ 150 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère employée et père cadre et profession intellectuelle supérieure)*

Expérimenter une situation d'exclusion ou bien constater un décalage de capital social peut amener l'artiste à un rejet du réseau institutionnel. Ici cet enquêté a constaté, à l'occasion d'un entretien d'entrée en école d'art, le décalage entre son capital culturel et celui des interlocuteurs qui seront amenés à être ses pairs. Cet événement a constitué une prise de conscience qui marque encore aujourd'hui son rapport aux professionnels des arts visuels. Il a donc développé sa diffusion auprès des structures marchandes, ne se sentant ou ne s'imaginant pas à sa place auprès de « ceux qui sortent des Beaux-arts ».

Pourtant, la trajectoire de cet artiste est intéressante car elle constitue un exemple d'intégration progressive d'un artiste de salon au réseau institutionnel. Plusieurs facteurs montrent son intégration progressive au réseau des institutions culturelles.

Elle s'explique tout d'abord par sa rencontre avec sa conjointe, une artiste diplômée d'une école d'art qui l'a introduit dans un réseau local d'anciens diplômés d'école d'art. Ces rencontres lui ont permis de postuler et d'obtenir une place dans un atelier partagé subventionné par les politiques culturelles locales. Plus récemment, il a été contacté par un intermédiaire employé d'un FRAC afin qu'ils échangent sur son travail. Son intégration s'est donc faite progressivement par des réseaux d'affinités et les recommandations de pairs déjà intégrés. Pour poursuivre la théorie de Séverine Marguin, on peut émettre l'hypothèse que son âge lui a permis cette opportunité d'intégration, perçu comme un artiste « prometteur » ou « émergent ». Cependant, cette tendance à l'intégration est trop récente pour être confirmée et il n'a à ce jour jamais collaboré avec une institution culturelle.

Ainsi, les artistes qui ne sont pas parvenus ou n'ont pas souhaité intégrer le réseau des institutions culturelles développent leur carrière et de leur rémunération à travers un autre réseau, celui des galeries privées, et construisent leur économie par une diffusion strictement marchande.

### **II.A.2 - Le développement d'une économie par le marché de l'art privé : implantation locale et développement du marché en ligne**

Les deux peintres de salon dont nous analysons le parcours ont développé leur carrière à travers des galeries d'art privées. Ce réseau à l'avantage de ne pas nécessiter d'intégration par les pairs ni de formation supérieure en art, car les intermédiaires et le public semblent adhérer à une vision de l'art liée à la vocation des artistes voire du don, si bien que le CV n'est pas priorisé par rapport au travail.

Les deux enquêtés ont développé leur diffusion dans deux types de galeries. D'une part des galeries locales, à la diffusion restreinte et proposant une offre généraliste en terme d'esthétiques, de formats et de tarifs dans le but d'atteindre un large public. L'un d'eux, Dominique, développe son travail auprès de galeries privées et associatives de villes moyennes, de petites villes, voire de galeries situées en zones rurales. Il participe en moyenne chaque année à trois expositions temporaires en galeries, allant parfois jusqu'à

cinq par an. Ce rythme est bien supérieur à celui des artistes évoluant dans le réseau des institutions culturelles. En multipliant ainsi les expositions dans la région, il ancre sa pratique dans une dynamique locale indépendante des soutiens publics. Isabelle Moroni explique ce mouvement d'implantation « *comme le résultat d'une marge de manœuvre devenue étroite devant le «formatage» (Martuccelli 2015) d'une épreuve de la mobilité selon les modèles professionnels dominants de l'art.* »<sup>83</sup>

D'autre part, ils diffusent tous les deux leur travail par l'intermédiaire de galeristes en ligne. Les clients de ces galeries sont plutôt dans une démarche d'acquisition décorative.

*« Elle m'a acheté pas mal de trucs pour un 5 étoiles dans le marais, enfin des trucs comme ça. Elle a des gros décorateurs, des plus plus plus euh... Elle est très bien introduite dans ces milieux là et ça marche bien son histoire.[...] Ils disent "Voilà, je viens d'acheter une maison au Touquet. Ça fait 200 mètres carrés. Taratata, c'est plutôt dans les bleus. Nous on aime beaucoup Basquiat." Enfin je sais pas quoi, ils vont lui dire deux trois trucs et puis elle va dire "Ah ça me fait penser, j'ai peut-être quelque chose qui vous intéresserait." Donc soit elle a une application où on peut virtuellement mettre les tableaux chez soi, soit elle est les prête aussi. » (Artiste homme, plus de 50 ans, Bac +3, pas de formation artistique, environ 27 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, multiactivité, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère technicienne)*

Sur une vingtaine de tableaux vendus par cette galerie, seuls deux ont été vus par les clients avant achat. Les autres tableaux ont été achetés directement sur le site internet. Ici, la galeriste agit en tant qu'intermédiaire en créant une valeur symbolique grâce à un concept innovant, tout en démocratisant le fait d'acquérir de l'art contemporain afin d'atteindre de nouveaux collectionneurs.

Du point de vue de la rémunération, cela représente un apport intéressant pour l'artiste. Ses œuvres y sont vendues entre 400 euros et 4 000 euros selon les formats.

Isabelle Moroni formule un constat que l'on peut tout à fait transposer à notre terrain : la dynamique de travail du peintre, « *marqué[e] par les conventions du genre moderne* » - la pratique en atelier, la création solitaire, sur des temps longs - n'est pas adaptée au rythme imposé par l'hyper-mobilité. « *Les nouveaux référentiels d'action publique des territoires transforment les conditions d'exercice du travail artistique et renforcent, à l'échelle locale*

---

<sup>83</sup> Moroni Isabelle, « De la périphérie à la scène artistique internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité », *Revue suisse de sociologie* n°43, 2017, p.357 à 374.

déjà, les exigences de reconnaissance et de mobilité internationales des créatrices et créateurs. »<sup>84</sup> La création *in situ* par exemple est une tendance encouragée par les politiques culturelles dans un objectif de développement territorial. Les deux peintres ne sont pas à l'aise avec cette adaptation à l'institution - se désintéressant par exemple des résidences - et acceptent plus volontier de faire des concessions en rapport avec le réseau du marché privé.

Il peut s'agir par exemple d'adapter leur pratique pour rendre les œuvres plus facilement commercialisables. Tous les deux racontent avoir été sollicités pour réaliser des commandes, notamment dans le domaine de l'architecture d'intérieure. Les commandes comportaient quelques indications, incitant à la reproduction de tel motif déjà réalisé sur un autre tableau, mais demandant à modifier le format par exemple.

*« J'avais 60 dessins avec une attente, c'est un truc particulier, un hôtel. Voilà ils voulaient des trucs sensuels, mais pas trop. Y avait une espèce d'état des lieux est un peu flou. Je savais pas trop ce qu'il voulait moi le bonhomme. Moi, je l'ai jamais rencontré, on n'a jamais parlé ensemble, ni au téléphone, ni rien. [...] J'ai bien aimé parce que voilà, tant mieux, j'étais super content, mais c'est pas exactement ce que je préfère. »* (Artiste homme, plus de 50 ans, Bac +3, pas de formation artistique, environ 27 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, multiactivité, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère technicienne)

*« On me passait commande d'un tableau. En gros, en fait ce qu'ils voulaient c'était un peu le même tableau que j'avais déjà fait, mais en plus grand. Et voilà, c'était un peu ça l'idée. En fait, donc c'est un milieu où y a beaucoup d'argent et c'était comme si c'était un tableau qui était déjà vendu. Et euh donc, en fait, pour moi c'était euh, bah c'était... C'était intéressant quoi. »* (Artiste homme, moins de 35 ans, Bac +5, pas de formation artistique, environ 150 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère employée et père cadre et profession intellectuelle supérieure)

Ces créations « à la carte » ne sont pas particulièrement appréciées par les artistes, mais ils acceptent ponctuellement ce genre de demandes qui génèrent une rentrée d'argent intéressante. Les rapports professionnels sont relativement éloignés de la valeur symbolique des œuvres. Les intermédiaires appréhendent les œuvres comme des biens marchands classiques qu'ils peuvent, dans une certaine mesure, personnaliser pour satisfaire le client.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

### **II.A.3 - Un réseau peu rémunérateur qui nécessite une multiactivité**

Les deux artistes de salon interrogés parviennent à produire des œuvres grâce à une autre activité rémunératrice, pour laquelle ils ont été formés. Si en terme de répartition du temps, leur activité artistique représente entre 25 et 50 % de leur temps de travail, d'un point de vue financier la peinture pourrait presque être considérée comme un passe-temps rendu possible par leurs revenus complémentaires. Dominique gagne environ 27 500 euros par an toutes activités confondues. Les bénéfices tirés de la peinture représentent environ 6 000 euros par an, soit 21.8 % de son chiffre d'affaire, qu'il dépense entièrement en frais de production. Son bénéfice artistique est donc nul.

Sébastien lui, raconte qu'il produit des tableaux à perte. En 2019, ses frais de production étaient plus élevés que ses bénéfices artistiques. Son travail artistique a donc représenté une perte de 3 570 euros sur l'année. Cependant, il a récemment décidé de consacrer tout son temps à la peinture afin de développer davantage sa carrière. Cette expérimentation lui est permise par un prêt immobilier (logement et atelier) mis gratuitement à sa disposition par son cercle familial et amical. Il touche aussi le RSA, qui lui sert en partie au financement de sa production. Ce modèle économique provisoire est donc lié à un environnement financièrement privilégié. Nous avons souligné plus tôt ses contacts récents avec le réseau institutionnel : ce choix de carrière orienté vers la mono activité (aucune activité complémentaire mais des activités accessoires en lien avec sa pratique) le rapproche des caractéristiques propres aux artistes évoluant dans les réseaux institutionnels. Ses choix de développement de carrière illustrent malgré son discours une volonté de s'intégrer à ce réseau qu'il convoitait déjà lors de sa participation aux concours d'entrée en écoles d'art.

Après avoir étudié un réseau de diffusion marchande indépendant de l'institution, nous allons maintenant étudier le réseau marchand qui lui est affilié.

## II.B - « Les artistes de foires » : à la croisée du marché et du musée

### **II.B.1 - Intégrer le réseau de diffusion marchande : un enjeu pour les artistes des musées**

Lors des entretiens menés auprès des artistes intégrés ou en voie d'intégration au réseau des institutions culturelles, la totalité des artistes interrogés ont indiqué vouloir intégrer ou vouloir développer leur intégration au réseau de diffusion marchande. Concrètement, intégrer ce réseau signifie être représenté par une galerie d'art contemporain privée, reconnue par le champ. L'exemple type d'un artiste de foire est un artiste diplômé des Beaux-arts, soutenu par la DRAC, qui expose dans les musées et les centres d'art, mais qui gagne une grande partie de ses ressources par le marché de l'art.<sup>85</sup> Il est généralement représenté par un seul galeriste qui a l'exclusivité de sa diffusion. Ce galeriste le présente dans des foires internationales d'art contemporain. Le travail de ces artistes est suivi par des collectionneurs et il est également vendu par le galeriste à des institutions pour rejoindre des collections publiques. Parmi les plus reconnues on peut par exemple citer la Galerie Perrotin à Paris, qui a un rayonnement international. Mais il peut également s'agir de galeries moins médiatisées, proposant des œuvres aux esthétiques similaires à ce que les institutions d'art contemporain diffusent. Les prix de vente pratiqués y sont parmi les plus élevés du marché de l'art contemporain. A Nantes, notre terrain d'étude, il n'y a pas de galerie privées présentant des artistes de foire. Parmi les huit artistes du réseau institutionnel, seulement trois sont ou ont été représentés par une galerie. Les autres artistes, qui cherchent à intégrer ce marché, naviguent entre une démarche de sollicitation des galeristes et l'attente de leur proposition.

---

<sup>85</sup> Sagot-Duvaurox Dominique, Conférence sur la place de l'artiste-auteur dans la société : <https://www.mobilis-paysdelaloire.fr/magazine/retour-sur-artistes-auteurs-metier-12-juin-2019> [Consulté le 27 février 2020]



« Apparemment tu as clairement des galeries qui te disent faut pas rentrer dans la galerie pour démarcher. Donc non. Mais moi on m'a dit depuis, que en gros il faut connaître les gens, il faut être introduit par quelqu'un. » (Artiste homme, entre 35 et 50 ans, BTS, pas de formation artistique, environ 17 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents agriculteurs)

D'autres artistes orchestrent des situations de diffusion où les conditions et les individus décisifs seraient réunis, espérant déclencher une proposition de collaboration de la part d'un galeriste identifié à l'avance.

« Bah c'est difficile de démarcher les galeristes quoi. [...] Donc là c'était l'objectif. C'est qu'avec une autre artiste, avec qui on va exposer en plus, comme ça on est sûres d'avoir fait une expo ensemble. Du coup... Bah... Bah comme il y a quelques galeries... Comme j'ai une amie elle est dans une galerie et le mec est vachement sympa et que j'avais fait exposer avec un de ses artistes que j'ai invité l'année dernière à la [Galerie locale]. Du coup, il connaissait un peu, enfin bien mon travail. Du coup, j'ai pu parler avec eux. Donc du coup peut-être qu'avec eux je pourrais faire un truc à un moment donné. Et elle, elle a d'autres contacts donc on voudrait proposer déjà l'expo en duo et voir si ça avance les choses quoi. » (Artiste femme de moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 3 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents cadres et professions intellectuelles supérieures)

La collaboration apparaît ici comme hypothétique et soumise à des facteurs aléatoires. Les artistes décrivent plusieurs obstacles au succès de cette entreprise. D'une part, les artistes interrogés ne fréquentent pas de galeristes dans leur cercle de sociabilité proche. Il y a une double explication à cela : leur localisation parisienne, éloignée du territoire, qui empêche une fréquentation informelle avec les galeristes influents ; et les circuits de formation différents entre les artistes issus des écoles d'art et les galeristes formés dans d'autres filières comme celles du commerce.

D'autre fois, le médium est considéré par le marché comme un frein à la vente, c'est le cas pour la performance.

« Je travaille avec un galeriste, euh... Bah ça lui, c'est compliqué quoi parce que lui voudrait que je fasse des objets. Mais moi je veux pas faire d'objet. (rire) [...] Donc le marché de l'art, il est quand même euh... Enfin les collectionneurs, c'est encore compliqué d'acheter de l'immatériel. Mais les institutions y viennent. » (Artiste femme, entre 35 et 50 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 10 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère au foyer)

Contrairement aux galeries représentant des artistes de salon, les galeries représentant des artistes de foire peuvent proposer des œuvres qui ne sont pas nécessairement matérielles ou appropriables par les collectionneurs, de « *l'art sans œuvre* »<sup>86</sup>. Cette dimension

---

<sup>86</sup>Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992, p.68.

immatérielle restreint le public d'acheteurs. Enfin pour d'autres, être représenté en galerie constitue une étape de carrière qui intervient après avoir acquis une certaine reconnaissance de la part de l'institution et du milieu. Une jeune artiste explique que l'intégration au marché n'est pas dans ses priorités, elle ne se sent pas encore assez légitime pour penser y prétendre.

*« Mais nan j'suis pas, j'suis pas à ce stade là (rire) pour l'instant ouais. C'est vrai que, j'ai l'impression que je suis plus dans... J'essaie de m'auto-promouvoir et après on verra si ça porte ses fruits quoi. »* (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 3 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents employés)

L'intégration au marché des artistes de foires, ou le cumul d'une intégration au musée et au marché peut prendre parfois toute une carrière avant de se faire ressentir sur la rémunération, comme en témoigne une artiste qui a bénéficié du RSA pendant 21 ans malgré son intégration aux deux réseaux.

## **II.B.2 - Focus sur l'intégration d'une plasticienne : entre le marché et le musée**

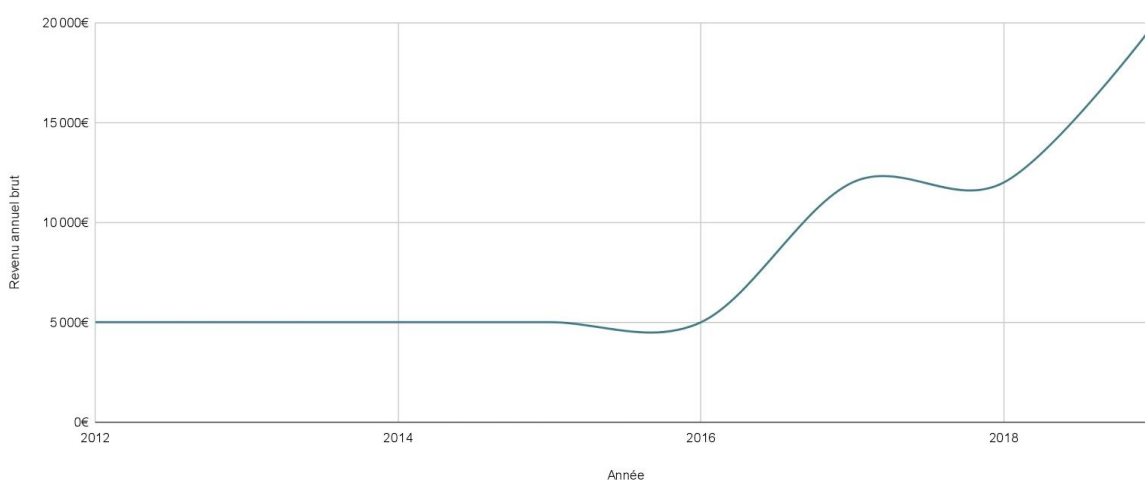
### Indicateurs de niveaux de rémunération et d'intégration

Nous avons rencontré Clotilde au cours de nos entretiens, une artiste de moins de 35 ans qui réunit un certain nombre de caractéristiques favorables à la stabilisation d'une économie.

Elle est parvenue, en moins d'une quinzaine d'années, à s'intégrer à la fois au réseau de diffusion institutionnel et dans le marché de l'art. Cette artiste confirme la théorie de Raymonde Moulin selon laquelle le musée et le marché s'alimentent l'un et l'autre en terme de capital symbolique et économique.

Parmi les dix artistes interrogés, c'est la seule qui observe une augmentation croissante de son chiffre d'affaire avec les années.

Revenu annuel brut de Clotilde



Certains artistes connaissent une augmentation ponctuelle de leur chiffre d'affaire selon les projets, mais contrairement à Clotilde, ils ne parviennent pas à développer une croissance économique.

Il s'agit d'une artiste en début de carrière, sa rémunération reste donc limitée et récemment stabilisée. Cependant, plusieurs facteurs montrent que le développement de sa carrière se pérennise, bien qu'elle reste très prudente lorsqu'elle évoque ces évolutions.

Tout d'abord, après avoir loué pendant quatre ans un atelier partagé avec deux autres artistes, elle intègre en 2020 un atelier individuel. Son loyer passe alors de 130 euros par mois à 280 euros par mois. Elle prend donc son indépendance par rapport à la mutualisation des biens avec ses pairs. Elle est représentée par une galerie qui, bien qu'étant associative, est intégrée au réseau de diffusion marchande et participe notamment à des foires internationales d'art contemporain. La galeriste lui verse 50 % du prix de vente de ses œuvres et elles déterminent ensemble le prix de vente. On remarque qu'elle entretient sa capacité à être mobile et qu'elle s'est intégrée au champ dans différentes régions de France et, dans une moindre mesure, à l'étranger. Elle s'est par ailleurs constituée un réseau de quelques collectionneurs qui possèdent plusieurs de ses œuvres. D'un point de vue muséal et institutionnel, elle a été lauréate d'un prix et ses travaux ont été acquis par des FRAC et des artothèques. Enfin, elle délègue ponctuellement son travail à un assistant contre rémunération. On constate donc à travers ces différents marqueurs qu'elle s'intègre sur la durée dans différents réseaux de diffusion et stabilise sa carrière sans aucune autre activité rémunératrice complémentaire.

### Les facteurs favorables à son intégration

Plusieurs facteurs sociologiques et biographiques semblent expliquer cette capacité d'intégration à différents réseaux décisifs pour sa carrière.

Tout d'abord, Clotilde est issue d'une famille d'artistes et durant les premières années de sa vie elle a fréquenté quotidiennement l'école d'art où son père enseignait. Elle s'est donc imprégnée des comportements valorisés par le champ, du langage employé et de tout ce qui développe l'*habitus* associé au champ.

« *Je n'ai pas été à l'école tout de suite. J'ai été à l'école au CP en fait. Toute mon enfance, je l'ai fait soit à [Salle de spectacle], soit aux à [École d'art]. Souvent c'est ce que je dis, j'ai pas fait de prépa en tant que telle entre le bac et l'école, mais j'ai l'impression que j'en ai déjà fait une enfant, clairement.* » (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 20 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère technicienne, père cadre et profession intellectuelle supérieure)

Ensuite, bien que n'ayant pas été soutenue financièrement par sa famille, elle a bénéficié de la mise en réseau de son entourage et a accédé à des emplois étudiants fortement rémunérateurs. En tant qu'assistante d'artiste pendant ses études, elle a par exemple pu mettre de côté en quelques semaines de quoi vivre pendant une année à l'étranger. Ces expériences ont également été l'occasion de fréquenter des artistes à l'économie assez stabilisée pour employer plusieurs assistants, et un modèle de travail qu'elle a expérimenté récemment en déléguant une partie de sa production à un assistant ponctuel. Il est intéressant de noter que, sans avoir été soutenue financièrement, elle dispose malgré tout d'une sécurité familiale symbolique. Par exemple, après avoir bénéficié du RSA pendant quatre ans, elle a été radiée suite à une erreur administrative. Elle a alors choisi de ne pas refaire les démarches d'obtention de cette aide, mais de modifier son mode de vie afin de réduire ses dépenses au minimum. On peut supposer que son contexte familial et relationnel l'a convaincue à prendre cette décision radicale, car elle savait qu'elle pourrait solliciter un soutien financier ponctuel en cas de besoin.

Concernant sa production, Clotilde souligne qu'elle produit ses œuvres avec un budget limité. Elle estime son budget de production à environ 5 000 euros par an. Sa pratique relativement économique influence donc son chiffre d'affaire.

De plus, une partie de sa pratique se développe en relation avec l'architecture d'intérieur. Cette caractéristique dans son travail lui a permis de toucher un public auprès de professionnels et de diversifier, par une approche presque décorative, l'orientation

typique de « l'art pour l'art » qu'elle entretient déjà avec les musées et les institutions. Dans la mesure de ce que sa galeriste - qui a un droit de regard sur la diffusion de ses œuvres - lui permet de faire, elle régule les prix de vente de ses œuvres en fonction du public associé aux lieux de diffusion. Cette souplesse relative lui permet de cibler différents publics et donc d'augmenter le nombre de ses ventes. Elle repose sur une relation de confiance avec les intermédiaires de diffusion, car il s'agit avant de tout de maintenir une cohérence dans les prix pratiqués par chacun.

En définitive, on constate que les critères de reconnaissance et d'intégration aux réseaux de diffusion sont soumis à des facteurs aussi variés que l'origine sociale, l'éducation reçue, les médias de production, l'aisance relationnelle avec les intermédiaires, la mobilité... Pourtant, malgré à une rémunération qui se distingue des autres artistes interrogés, il faut nuancer la stabilisation économique de cette artiste. Aujourd'hui elle ne dispose pas d'économies et n'est pas en capacité d'investir pour sécuriser son avenir. De plus, elle explique que son économie est fragile et lui demande une constante vigilance dans la conception de ses projets.

## Conclusion

L'analyse des entretiens est venue confirmer l'hypothèse de la précarité des artistes des arts visuels sur le territoire. Toutefois, nous avons constaté que si la multiactivité joue un rôle dans l'augmentation du niveau de vie, elle n'est pas liée aux apports de leur activité artistique mais à ceux de leur activité complémentaire. L'hypothèse selon laquelle les niveaux de rémunération diffèrent entre les univers marchands et muséaux a été infirmée. En réalité, les sources de rémunération sont différentes mais le niveau de vie de ces artistes est semblable. Une différence significative se perçoit chez des artistes à l'intersection de ces deux mondes, qui évoluent dans les réseaux du marché et du musée.

Ce questionnement général sur l'impact des relations entretenues par les artistes avec les intermédiaires de diffusion pourrait se poursuivre selon plusieurs pistes qui n'ont pas pu être abordées ici.

Les hypothèses concernant le genre et l'organisation du travail domestique n'ont pas pu être questionnées par les données récoltées, il serait donc intéressant d'interroger des artistes au genre différent mais aux profils similaires. Notre échantillon était trop diversifié pour nous permettre de comparer précisément la rémunération des enquêtés par le prisme du genre.

L'analyse pourrait également être poursuivie concernant les niveaux de rémunération pratiqués par les structures de diffusion en fonction du type de discipline par laquelle elles sont identifiées. Plusieurs artistes ont constaté des montants bien supérieurs lorsqu'ils étaient rémunérés, pour une prestation liée aux arts visuels, par une structure du spectacle vivant. La comparaison entre les structures pourrait permettre de faire ressortir davantage les spécificités des relations des artistes aux intermédiaires de chaque champ.

Une autre problématique a été soulevée par un.e artiste et pourrait bénéficier d'un approfondissement. Il s'agit des obstacles rencontrés par les personnes en situation de handicap ou atteintes d'une pathologie invalidante. Les structures de diffusion attendent une grande autonomie des artistes concernant le transport des œuvres, le montage des expositions et les déplacements. Or les personnes qui ne sont pas en capacité physique de prendre en charge ces étapes liées à la diffusion de leur travail doivent déléguer ces services contre rémunération. La diffusion de leur travail prend donc des dimensions économiques très importantes qui peuvent, à terme, les exclure de la profession.

On observe deux types de demandes de la part des artistes. Ils revendiquent tout d'abord une évolution de leur statut afin de faire évoluer durablement leurs conditions de travail. Cependant, les enquêtés sont lucides quant à l'ampleur de cette démarche et évoquent dans un second temps des propositions d'amélioration plus locales et à court terme. Ces propositions concernent généralement un allègement de leurs charges de

production. Ils formulent la nécessité d'une prise en charge du transport des œuvres par les structures lors des expositions. La condition physique des artistes pourrait également être prise en compte et la possibilité de recourir à une aide au montage et démontage des œuvres constituerait une diffusion plus inclusive. Enfin, plusieurs artistes appellent à une mise en réseau des régions afin de réussir à sortir d'une carrière strictement locale et de développer des relations les structures de différents territoires.

Concernant les évolutions locales attendues par les enquêtés, les artistes ont mis en lumière certaines pratiques des structures de diffusion qui semblent renforcer leur précarité ou constituer des freins à l'évolution de leur carrière. Ils ont par exemple souligné les problématiques liées à leur statut d'artiste-auteur, souvent inadapté à l'organisation de certaines structures qui les considèrent comme des prestataires (retard de paiement, nécessité d'avancer les frais). Ils déplorent également un manque de transparence dans la répartition des budgets des structures : un témoignage en particulier nous informe que les artistes ne touchent parfois aucun honoraire alors que la structure consacre un budget important au vernissage. En réaction à ces expériences, certains artistes réclament un encadrement des budgets liés à la diffusion par la mise en place d'un pourcentage minimum de rémunération des artistes par rapport au budget global dédié à la diffusion (communication, événementiel, etc). On constate également qu'une minorité d'artistes ont touché un budget en lien avec les droits de présentation publique durant leur carrière.

Pour leur travail au quotidien, l'accès à des espaces de production et de stockage est au cœur des revendications de 80 % des artistes interrogés. Ils insistent sur la nécessité d'accéder à ces espaces sur un temps long afin de pouvoir se projeter dans le développement de leurs projets. Les espaces de stockage associés aux ateliers mis à disposition par la Ville sont souvent insuffisants et les espaces proposées à la location sur le marché privé ne sont pas adaptés aux conditions de conservation des œuvres.

Concernant les appels à résidences, les prix et les subventions, les artistes regrettent encore le manque de transparence sur la composition des jurys et leurs critères de sélection. Notons cependant qu'un travail de sensibilisation a été mené à ce sujet en 2020 par le Pôle arts visuels et qu'il est sans doute trop tôt pour constater des évolutions dans ces pratiques.

Enfin, si les différences d'intégration aux réseaux peuvent expliquer l'accès à des espaces de diffusion municipaux différenciés, il semblerait que les conditions de traitement des artistes par les collectivités ne soient pas toujours égalitaires selon les réseaux. Les artistes que nous avons qualifié d'artistes de salon dans cette étude témoignent de moins bonnes expériences de collaboration institutionnelle que les artistes de foire. Il serait intéressant de développer cette hypothèse par le témoignage d'un plus grand nombre de structures et d'artistes concernés afin d'en comprendre les origines.

Les entretiens qui seront prochainement menés auprès de structures de diffusion nantaises nous permettront de mettre en perspective ces différents constats formulés par les artistes, de les analyser par le prisme des problématiques propres aux structures de

diffusion et d'imaginer des préconisations adaptées aux professionnels de l'aval et de l'amont de la création dans les arts visuels.

## Bibliographie

Béliard Aude et Eideliman Jean-Sébastien, « 6 : Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans le travail ethnographique », *Les politiques de l'enquête*, La Découverte, 2008, p. 123 à 141.

Björn-Olav Dozo, Ellena Laurence et Saint-Amand Denis, « De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du cursus honorum artistique et littéraire », *CONTEXTES*, 17, 2016.

Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc, Shapiro Roberta, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Le regard sociologique, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

Delmas Corinne, « Alain Quemin, Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels », *Lectures, Les comptes rendus*, 2014.

Florida Richard, *Cities and the creative class*, New York, Routledge, 2005.

Haller Zoé, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Presses universitaires de Vincennes « Marges »*, vol. 28, no. 1, 2019, p. 80 à 96.

Heinich Nathalie, « Qui décide de la valeur d'une œuvre d'art contemporain ? », *Nectart*, vol. 2, no. 1, 2016, p. 93 à 102.

Insee, *Enquêtes Emploi 2015 à 2017 pour la France/Deps*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2019.

Marguin Séverine, « Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain », dans Tremblay Diane-Gabrielle et Alberio Marco, *SociologieS*, Dossier « Temps professionnels, temps prescrits, temporalités sociales », 2013.

Martin Bénédicte, *L'Évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain. Le cas des jeunes artistes en voie d'insertion*, Thèse de doctorat en Sciences économiques, Université Paris X – Nanterre, 2005.

Moroni Isabelle, « De la périphérie à la scène artistique internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité », *Revue suisse de sociologie* n°43, 2017, p.357 à 374.

Moulin Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, coll. Champs arts, Flammarion, 1992.

Moureau Nathalie, Zenou Benoit, « Le capital social, l'art contemporain et les carrières », *Sociologie de l'Art*, 2016/1 (OPuS 25 & 26).

Pasquier Dominique, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, vol. 25, n°4, 1983, p. 418 à 431.



Quemin Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS, coll. « Culture & société », 2013.

Racine Bruno, Rapport « L'auteur et l'acte de création », 2019.

Sagot-Duvaurox Dominique, « La scène artistique nantaise, levier de son développement économique » *Nantes, la Belle Éveillée, le pari de la culture*, Les éditions de l'attribut, p.95 à 107, 2010.

Sagot-Duvaurox Dominique et Moureau Nathalie, « II. Typologies de l'art actuel », *Le marché de l'art contemporain*, La Découverte, 2010, p. 21 à 28.

SODAVI Bretagne « L'activité des artistes plasticien·ne·s en Bretagne », 2019.

SODAVI Bretagne « L'activité des structures d'art contemporain en Bretagne », 2019.

SODAVI Pays de la Loire, « Observation Participative et Partagée des arts visuels en Pays de la Loire », 2013.

SODAVI TRAM Île-de-France, « Le parcours de l'artiste en Île de France : besoins, enjeux, outils », 2019.

Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives Contemporaines, 2014.

## Webographie

Artfacts, « Artist Ranking » : [https://artfacts.net/lists/global\\_top\\_100\\_artists](https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists) [Consulté le 15/06/2020].

Artsper, « Artistes émergents » :  
<https://www.artsper.com/fr/artistes-contemporains/selection-youngtalents> [Consulté le 26/08/2020].

Audencia, « Résultats de l'étude emploi-compétences menées dans le secteur culturel » :  
<https://culture-rh.audencia.com/articles/actualite/decouvrez-les-resultats-de-letude-emploi-competences-menee-dans-le-secteur-culturel/> [Consulté le 09/09/2020].

Castelain Jean-Christophe, « Qu'est-ce que le classement Artindex ? » *Le Journal des arts*, 11/04/2019 :  
<https://www.lejournaldesarts.fr/creation/quest-ce-que-le-classement-artindex-143785>  
[Consulté le 26/05/2020].

Ministère de la culture, « Schémas d'orientation pour les arts visuels (SODAVI) » :  
<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Aides-aux-arts-plastiques/Schemas-d-orientation-pour-les-arts-visuels-SODAVI> [Consulté le 28/04/2020].

Nantes Métropole, « Le Prix des arts visuels » : <https://metropole.nantes.fr/prix-arts-visuels>  
[Consulté le 13/09/2020].

Pôle arts visuels des Pays de la Loire, « Covid-19 - Recensement de l'impact sur la filière arts visuels en Pays de la Loire » : <http://poleartsvisuels-pdl.fr/actions/covid-19/> [Site consulté le 20/08/20].

Pôle arts visuels des Pays de la Loire, « Présentation de l'association » : <http://poleartsvisuels-pdl.fr/presentation/> [Consulté le 14/08/2020].

Sagot-Duvaurox Dominique, Conférence sur la place de l'artiste-auteur dans la société : <https://www.mobilis-paysdelaloire.fr/magazine/retour-sur-artistes-auteurs-metier-12-juin-2019> [Consulté le 27 février 2020]

Sécurité sociale des artistes-auteurs : <http://www.secu-artistes-auteurs.fr/plusieurs-activites#1> [Consulté le 10/09/2020].

Sécurité sociale des artistes-auteurs, « Rapport d'activité 2019 » : [http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/RA2019\\_AGESSA\\_WEB.pdf](http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/RA2019_AGESSA_WEB.pdf) [Consulté le 07/08/2020].

## Guide d'entretien

### Rappel des modalités

→ L'entretien sera enregistré afin d'être retranscrit dans le respect de l'anonymat. Les données seront ensuite compilées avec les autres entretiens eux-aussi rendus anonymes. Cette anonymisation se fera dès la retranscription et renverra à une fiche codée placée dans un fichier séparé.

→ L'entretien est confidentiel.

→ L'enquêté sera invité à donner des chiffres pour illustrer ses propos.

→ Si cela semble nécessaire, il pourra lui être proposé de se revoir une seconde fois pour approfondir l'échange.

### I - Parcours artistique

#### II – Rémunération lié au travail artistique

→ Vente d'oeuvres

→ Diffusion non commerciales

#### III - Prix et aides spécifiques

#### IV - Rémunération complémentaire

#### V - Niveau de vie et évolutions

#### VI - Couple

#### VII - Insertion au réseau professionnel

#### VIII - Conditions de travail

#### IX - Talon sociologique

## I - Parcours artistique

- Quand on vous demande quel est votre métier, que répondez-vous ?
- Quand a commencé votre parcours professionnel ?
- Sous quel statut juridique travaillez-vous ?
- Avez-vous toujours vécu à Nantes ?

### Scolarité et famille

- Pouvez-vous me parler de votre cursus scolaire à partir du secondaire ?
- Quel était votre rapport à l'école quand vous étiez enfant et adolescent ?
- Quelles aspirations aviez-vous pour votre avenir ?
- Était-ce une évidence pour vous de devenir un artiste professionnel ?
- Pouvez-vous me raconter comment ça s'est passé ?
- Vos parents, qu'ont-ils pensé de cette orientation ?
- Est-ce qu'ils ont eu peur que vous ayez des difficultés à en vivre ?
- Était-ce important à leurs yeux de pouvoir vivre de son métier ?
- Quelle était leur profession ?
- Dans votre famille, quel était le rapport à l'art ?
- Avez-vous fréquenté des personnalités du secteur artistique, des institutions culturelles dans un contexte familial ?
- Que faisiez-vous comme activité extra-scolaire ? Et vos parents, qu'encourageaient-ils comme activité ?
- Qu'avaient-ils comme loisirs ?

## Annexe n°1

### Version A : École d'art

- Pouvez-vous me parler un peu de votre entrée et de votre parcours en école d'art ?
- Qu'est-ce qui vous a marqué durant votre formation artistique ?
- Diriez-vous que certaines choses manquaient à votre formation ?
- C'était une belle période pour vous les études ?
- Quelle était l'ambiance avec vos camarades ?
- Viviez-vous chez vos parents à ce moment-là ?
- Comment est-ce que ça s'est passé au niveau financier ?
- Comment avez-vous vécu la période suivant la sortie de l'école ?
- Quels ont pu être les difficultés rencontrées, les leviers ?
- Et au niveau de la gestion administrative d'une carrière artistique, comment vous êtes-vous formé ?
- On dit souvent que l'école donne accès à des réseaux professionnels, comment ça s'est passé pour vous ?
- Comment s'est passée votre intégration au milieu professionnel ? Pouvez-vous m'en parler ?
- Comment les choses ont-elles évolué ensuite : avez-vous toujours pu accéder aux personnes que vous souhaitiez rencontrer ?

### Version B : Autodidacte

- Sans avoir fait d'études d'art, considérez-vous avoir reçu une formation dans ce domaine ? Laquelle ?
- Avez-vous fait des stages, des formations ponctuelles ?
- Et au niveau de la gestion administrative d'une carrière artistique, comment vous êtes-vous formé ?

- Comment s'est passée votre intégration au milieu professionnel ? Pouvez-vous m'en parler ?
- Avez-vous eu des difficultés à trouver votre place ?
- On dit souvent que l'école donne accès à des réseaux professionnels, comment ça s'est passé pour vous ?
- A posteriori, vous auriez aimé faire une formation en art ? Qu'est-ce que vous pensez que ça aurait changé ?
- Comment les choses ont-elles évolué ensuite : avez-vous toujours pu accéder aux personnes que vous souhaitiez rencontrer ?

## II – Rémunération lié au travail artistique

### Vision générale

- Quelle sont vos sources de revenu aujourd'hui ?
- Est-ce que vous pourriez me préciser quelle part de vos revenus provient de votre activité artistique ?
- Est-ce que vous pourriez préciser la part que représente chacun de vos revenus ou même les chiffrer ? (Par mois. Si c'est difficile : à l'année, ce qui est déclaré sur la déclaration fiscale)

### Rémunération artistique

- Est-ce qu'aujourd'hui vous vivez de votre travail artistique ?
- Est-ce que c'est un objectif pour vous ?
- Dans quels cas vous a-t-on rémunéré ?
- Selon quelles modalités ? (salariat, facture, droit d'auteur...)

## Annexe n°1

- Qu'est-ce qui selon vous fait varier ce niveau de rémunération ?
- Comment se passe la contractualisation ? Est-ce que c'est systématique ?
- Considérez-vous que vous maîtrisez bien les questions de contractualisation, les clauses des contrats ?
- Utilisez-vous des modèles de contrats ?
- Faites-vous des propositions, négociez-vous les contrats avec les structures ?
- Est-ce que vous touchez des droits d'auteur ?
- Est-ce que vous touchez des droits de présentation ?

### Frais de production

- Comment financez-vous la production de vos oeuvres ?
- A combien s'élèvent ces frais ? (Ex : en moyenne, dernière oeuvre en date et/ou la production la plus coûteuse)
- Est-ce que les structures de diffusion vous proposent parfois de les prendre en charge ?
- Avez-vous déjà demandé à ce qu'ils soient pris en charge ?
- Est-ce qu'il vous est arrivé de renoncer à certains projets ou medium pour des raisons financières ?
- Selon vous, est-ce que le medium influence les possibilités de diffusion ?
- Si oui, est-ce un facteur que vous prenez en compte dans votre travail ?

### Rapport à la négociation

- Avez-vous déjà négocié une rémunération ?
- Avec qui et comment ça s'est passé ?
- Avez-vous déjà refusé une opportunité d'exposition pour des questions de rémunération ou de droits d'auteur ?
  - Si oui* → Quel était le contexte ? Quelles réactions ça a provoqué ? Est-ce que vous auriez osé faire de même au début de votre carrière ?
  - Si non* → Qu'est-ce qui vous en a empêché ?
- Quelles sont les limites que vous vous posez concernant ces problématiques ?

### → *Rémunération : vente d'oeuvres*

#### Version A : Non représenté en galerie

- Comment se déroule une vente directe, sans intermédiaire ?
- Lors de précédentes ventes, comment vos acheteurs vous ont-ils identifié ?
- Comment vous ont-ils contacté ?
- Avez-vous mis en place des démarches administratives pour encadrer la vente ?
- Selon vous, qu'aurait changé le recours à un intermédiaire de vente ?

## Annexe n°1

### Version B : Représenté en galerie

- Êtes-vous représenté par une ou plusieurs galeries ?
- Comment est-ce que ça s'est mis en place ?
- Quelles sont vos relations avec le-la galeriste ?
- Qui établit le prix des oeuvres ?
- Quel pourcentage de vente revient au-la galeriste ?
- Comment le prix de vos oeuvres est-il établi ?
- Y a-t-il une négociation ?
- Comment défendez-vous vos intérêts ?
- Comment le-la galeriste se positionne dans ces négociations ?
- Le prix de vos oeuvres a-t-il évolué au cours du temps ?
- Quels sont les critères de cette évolution ? (type d'oeuvre, notoriété...)
- Avez-vous toujours été représenté par le même galeriste ?
  - *Si oui* :  
C'est important de rester chez le même galeriste ? Pourquoi ?  
Aimeriez-vous changer de galerie ? Pourquoi ?
  - *Si non* :  
Par qui avez-vous successivement été représenté ?  
Comment ces changements se sont-ils fait ?  
C'est vous qui les avez démarchés ?  
Qu'est-ce que la galerie [...] a de plus par rapport à la galerie [...] ?  
Est-ce que ça a changé quelque chose au pourcentage que vous gagnez sur la vente ?

- Qui sont les clients ou les personnes qui fréquentent cette galerie ?
- Quels sont les avantages pour vous à être représenté par un.e galeriste ?
- Diriez-vous qu'il y a aussi des inconvénients à être représenté par un.e galeriste ?
- Quelle est la galerie, locale s'il y en a une, qui serait la plus intéressante pour la promotion de votre travail ?
- Diriez-vous qu'il y a des galeries qui vous sont inaccessibles ? Lesquelles ?
- Comment est-ce que vous l'expliquez ?
- Vous est-il déjà arrivé de démarcher une galerie mais qu'elle refuse de vous représenter ?
- Pouvez-vous me raconter la situation ?
- La galerie qui vous représente est-elle spécialisée ? Quelle esthétique défend-elle ?
- Que diriez-vous qu'il.elle recherche dans le travail des artistes qu'il.elle représente ?
- Savez-vous si les autres artistes touchent le même pourcentage que vous ?
- Savez-vous sur quoi se basent ces variations ?
- *Si ne sait pas* : Ça ne se dit pas ? Pourquoi ?

## Annexe n°1

### Acquisition par les musées / FRAC

- Vos oeuvres ont-elles déjà été achetées par un musée/FRAC ?
- Comment est-ce que ça s'est passé ?
- Qui vous a contacté ?
- Comment le prix d'achat s'est-il établi ?
- Estimez-vous que c'était un prix juste ?
- Quel intérêt y a-t-il à être acheté dans ce cadre là ?
- Y a-t-il un musée où vous rêvez d'être exposé ou acheté ?
- Quels choix de types d'oeuvres sont favorisés dans ce lieu de diffusion ? Vous retrouvez-vous dans ces critères ?
- Entre le Musée d'art de Nantes et le FRAC, où préféreriez-vous être acheté ? Pour quelles raisons ?

### Acquisition par un collectionneur

- Votre travail est-il suivi par un.e collectionneur.se en particulier, qui soutiendrait votre travail ?
- Vous a-t-il.elle déjà commandé ou financé la production d'une oeuvre ?
- Qu'en était-il de la propriété de cette oeuvre achevée ?
- Quel rôle a-t-il.elle joué dans votre carrière ? (en terme d'accès à du matériel, de développement du réseau professionnel...)

→ *Rémunération : diffusion non commerciales*

### Expositions

- Dans quels lieux exposez-vous votre travail ?

- Êtes-vous rémunéré ?
- Selon quelles modalités ?
- Avez-vous déjà participé à une exposition dans un musée ?
- Avez-vous été rémunéré ? A quelle hauteur ?
- Cette rémunération vous semblait-elle juste ?
- Comment le prix a-t-il été établi ?
- Y a-t-il eu une négociation ?

### Résidences

- Avez-vous déjà participé à des résidences ? Dans quelles conditions ?
- Quelles étaient les conditions d'accès ?
- Est-ce que c'est facile pour vous de vous déplacer pour participer à des résidences ? Qu'est-ce qui pourrait vous en empêcher ?
- Est-ce que c'est facile de vous absenter de votre domicile pendant un certain temps ? Quelles sont les limites (de temps, de distance) ?
- A quoi cette résidence vous donnait-elle accès ?
- Savez-vous qui sélectionne les artistes ? Sur quels critères ?
- Cela vous paraît-il juste ?
- Est-ce que des missions vous étaient confiées ?
- Avez-vous touché une rétribution, des avantages ?
- Les conditions étaient-elles préalablement définies ?
- Y a-t-il eu une négociation ?
- Comment viviez-vous financièrement pendant ces périodes ?

### III - Prix et aides spécifiques

#### Prix

- Avez-vous déjà été lauréat d'un prix ?
- Quelles étaient les conditions pour prétendre à ce prix ? Comment est-ce que ça s'est passé ?
- Avez-vous bénéficié d'avantages en tant que lauréat ?
- Y a-t-il eu un échange avec un jury ? Comment l'avez-vous vécu ?
- Au delà de la somme/avantages alloués, que vous a apporté le fait d'être lauréat ?

#### Subventions

- A quelle fréquence candidatez-vous pour des subventions, des aides à la création, etc ?
- Comment est-ce que ça s'est passé pour avoir accès à cette subvention ?
- Qui était à l'origine de cette subvention ?
- Était-ce lié à une période particulière de votre parcours ?
- Pourriez-vous à nouveau prétendre à des subventions ?
- Deviez-vous justifier des modes d'utilisations de cette subvention ?
- Considérez-vous que c'est un prix correct ?
- Considérez-vous que ces subventions sont adaptées à votre projet artistique ?
- Est-ce que ça s'est toujours passé comme ça ?

### IV - Rémunération complémentaire

- On sait que les artistes doivent souvent cumuler leur activité artistique avec un emploi parallèle. Qu'en est-il pour vous actuellement ?
- Comment est-ce que ça s'est passé avant ?
- Quel type d'activité avez-vous exercé ?
- Trouvez-vous difficile d'articuler l'ensemble de vos activités ?
- Comment répartissez-vous / organisez-vous votre temps ?
- Vos emplois complémentaires ont-ils un lien avec le champ artistique ?
- Avez-vous déjà exposé dans une structure de diffusion pour laquelle vous aviez travaillé (ou inversement) ?
- Avez-vous déjà renoncé ou démissionné d'un emploi complémentaire ? Pour quelles raisons ?
- Comment ont évolué vos revenus concernant ces activités là ?

### V - Niveau de vie et évolutions

#### Evolutions

- Est-ce qu'il y a des structures ou des types de diffusion/vente auxquels vous souhaiteriez accéder sans y être pour l'instant parvenu ? Lesquelles ?
- Comment est-ce que ça se passe pour y accéder ?
- Avez-vous vu votre revenu artistique augmenter avec le temps ?



## Annexe n°1

- Arrivez-vous à distinguer des étapes et évolutions dans votre carrière ?
- Pendant ces tournants ou ces étapes, que se passait-il en parallèle dans votre vie ? (enfant, mise en couple, séparation, déménagement)
- Est-ce que vous distinguez dans votre carrière des périodes qui ont été plus rémunératrices que d'autres ? Comment l'expliquez-vous ?
- Avez-vous rencontré des périodes de difficultés ? Vous est-il arrivé de vous dire que vous alliez faire autre chose ? Pourriez-vous me raconter ce qui s'est passé ?

### Niveau de vie

- Considérez-vous que vos revenus sont satisfaisants ?
- Êtes-vous en capacité de faire des économies ?
  - Si oui : Est-ce que ça a toujours été le cas ? Depuis quand est-ce le cas ?
  - Si non : Ça n'a jamais été le cas ? Est-ce arrivé que vos parents vous aident financièrement ? Développer.
- Y a-t-il eu des moments particulièrement compliqués au niveau financier ?
- Comment vous en êtes-vous sorti ?
- Cette période correspond t-elle à une phase particulière de votre carrière ?
- Y a-t-il eu des conséquences votre manière de vous positionner dans le métier ou votre rapport aux structures ? (perte de contact, difficulté à faire comprendre vos difficultés, malentendus...)

- Y a-t-il des périodes où vous vous êtes éloigné de votre pratique artistique ?
- Êtes-vous propriétaire de votre logement (appartement ou maison) ?
  - Si oui : Depuis quand ? C'était important pour vous ?
  - Si non : Vous pensez que ça changerait quelque chose pour vous ?

### VI - Couple

- Est-ce que vous vivez seul.e ? Ça fait longtemps ?
- Quelle est la profession de votre conjoint.e ?
- Ses revenus sont-ils supérieurs aux vôtres ?
- Est-ce que vous avez toujours été dans cette configuration ?
- Diriez-vous que ça réduit les incertitudes financières de vivre en couple ?
- En quoi ? Avez-vous un exemple à me donner ?
- Est-ce que vous mutualisez vos revenus ? Qui paie quoi ?
- Quel est son parcours à lui/elle ?
- Avez-vous un ou des enfants à charge ?
- Leur arrivée est-elle allée de paire avec une baisse de l'activité ? De laquelle (artistique, complémentaire, les deux) ?
- Et celle de votre conjoint.e ?
- Qu'est-ce que ça a changé concernant votre niveau de vie ?
- Avez-vous déjà interrompu votre carrière pour des raisons familiales ?
- Et votre conjoint.e ?

## VII - Insertion au réseau professionnel

### Collectif

- Avez-vous eu des expériences d'expositions collectives ?
- Travaillez-vous avec un ou plusieurs autres artistes ?
- Pouvez-vous me parler des modalités de rémunération dans ces cas-là ?
- Quand il y a une enveloppe budgétaire pour les droits de présentation, est-ce la même pour les artistes qui travaillent en solo et ceux en duo/collectif ?
- Quel intérêt voyez-vous à travailler au sein d'un collectif d'artiste ?
- Mutualisez-vous des frais ? Lesquels ?

### Relation aux pairs artistes

- Dans quels lieux de diffusion allez-vous voir des expositions ?
- Êtes-vous en relation avec d'autres artistes ?
- Avec lesquels ?
- Depuis longtemps ?
- Qu'est-ce que vous partagez ?
- Y a-t-il des collègues artistes que vous avez perdu de vue ? Pour quelles raisons ?
- Entre artistes, comment est abordé le sujet de la rémunération ?

### Relation au secteur professionnel

- Identifiez-vous une personne en particulier qui aurait joué un rôle clef dans votre carrière ? (artiste, critique, professeur, collectionneur...) Pouvez-vous m'en parler ?
- Faites-vous partie de réseaux professionnels ?
- Estimez-vous être bien intégré dans votre milieu professionnel ? À l'échelle locale, nationale ou internationale ?
- Comment vous informez-vous sur vos droits professionnels, sur la rémunération ?
- Êtes-vous syndiqué ? Pourquoi ?
- Avez-vous déjà rejoint des collectifs pour revendiquer des changements ? Quel était l'enjeu ?

### Cercle de sociabilité

- Êtes-vous en relation, hors professionnelles, avec des critiques d'art, des commissaires d'exposition, des galeristes, des enseignants en école d'art ?
- Quels ont été les points positifs de cette rencontre ?
- Y a-t-il des désaccords parfois ? Ou des points de tension ?
- Envisagez vous de développer d'autres activités en lien avec la diffusion ou la vente d'oeuvre ? L'enseignement ?

## VIII - Conditions de travail

### Aires géographiques

- D'un point de vue géographique, quel est votre périmètre de travail (création, diffusion, vente) ?
- Êtes-vous satisfait de votre implantation dans la région ?
- Selon vous, quels sont les atouts du territoire ?
- Y a-t-il des manques pour vous sur le territoire ?
- Avez-vous déjà travaillé à Paris ou en banlieue parisienne ? Quelle importance cela a-t-il eu sur votre carrière professionnelle ?
- Aimerez-vous être représenté à Paris ?
- Est-ce que vous créez, diffusez ou vendez votre travail à l'étranger ?
- Voyez-vous des différences entre vos expériences à l'étranger et en France ?
- Les prix et la rémunération sont-ils différents ?
- Travailler à l'étranger, c'est quelque chose qui vous intéresse ?

### Espace de travail

- Dans quelles conditions produisez-vous vos œuvres ?
- Vous travaillez seul ?
- Où est situé votre atelier ? Qu'est-ce qui vous a mené à cet endroit ?
- Est-il rattaché à votre logement ?
- Êtes-vous propriétaire de cet atelier ?
- La location est-elle élevée ?

- Êtes-vous plusieurs dans le même espace ? Comment divisez-vous le loyer ?
- Avez-vous toujours travaillé comme ça ?
- Est-ce que c'est satisfaisant pour vous ?
- Quels sont vos besoins en terme d'espace ?
- Employez-vous parfois des gens pour vos projets artistiques ? Comment est-ce que cela se passe ? Sur quels critères ?
- Est-ce quelque chose dont auriez parfois eu besoin ? Que vous souhaiteriez ?

### Budget

- Pourriez-vous me détailler vos dépenses professionnelles ?
- Quelle part de votre budget du mois est dédié à l'activité artistique ?
- Est-ce que ça a toujours été le cas au fil de votre parcours ?
- Vous est-il arrivé de faire des concessions ? Lesquelles ?
- Pour vous, quel serait le budget idéal pour votre travail artistique ?
  
- Y a-t-il un autre sujet que vous souhaiteriez aborder ou approfondir ?

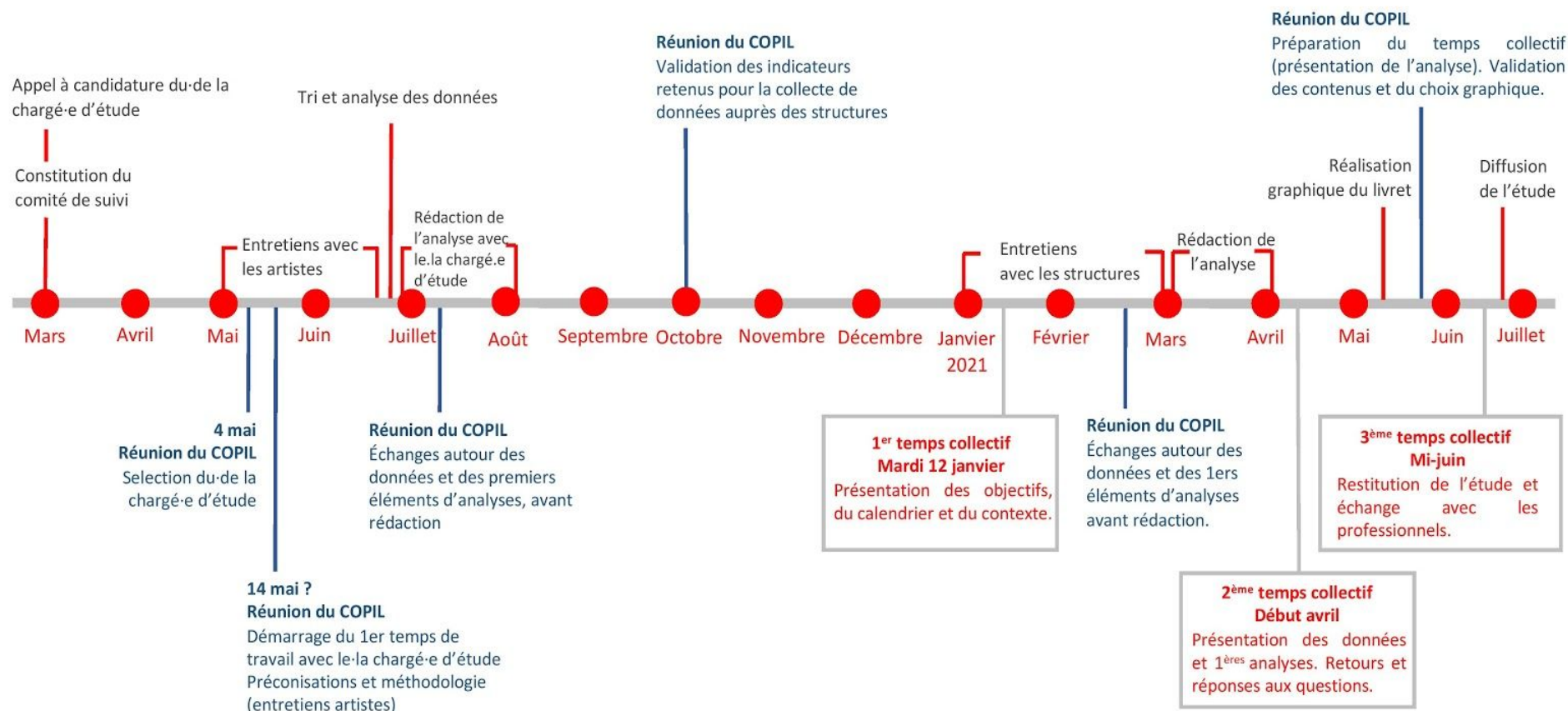
## *IX - Talon sociologique*

*Vérifier que ces questions ont bien été abordées avant de conclure*

- Âge ?
- Nationalité ? (+ mère + père + conjoint.e)
- Profession ? (+ mère + père + conjoint.e)
- Pratique artistique ? (+ mère + père + conjoint.e)
- Niveau d'étude et temporalité (reprise d'études, VAE, formations complémentaires) ? (+ mère + père + conjoint.e)
- Propriétaire ou locataire ?
- Nombre et âge des enfants ?
- Niveau de revenu lié à la profession d'artiste ?
- Niveau de revenu lié aux revenus complémentaires ?
- Niveau de revenu du conjoint.e ?

## CALENDRIER 2020 - 2021

### Étude-focus sur les pratiques professionnelles dans les arts visuels à l'échelle de la Ville de Nantes



## Caractéristiques sociologiques des enquêtés

Pseudonyme	Genre	Âge	Parents	Conjoint.e	Enfants	Adhérent au Pôle Arts visuels	Niveau d'étude	Profession	Statut	Formation de travail	Propriétés / locations	Réseau de diffusion	Galerie	Prix
Alice	Femme	Entre 35 et 50 ans	Mère : Profession intermédiaire, niveau d'étude non communiqué Père : Cadre et profession intellectuelle supérieure, niveau d'étude non communiqué	Mutualisation des revenus : Oui Mutualisation du logement : Oui	1 enfant de moins de 18 ans	Oui	Bac+5 Formation artistique	Plasticien	Entreprise individuelle en micro-BNC (Maison des artistes)	Duo	Locataire d'un appartement et d'un atelier.	Réseau de diffusion marchand et muséal.	Non Auparavant représentée par une galerie en France	Oui
Felix	Homme	Entre 35 et 50 ans	Mère : Cadre et profession intermédiaire supérieure, niveau d'étude non communiqué Père : Profession intermédiaire, niveau d'étude non communiqué	Mutualisation des revenus : Oui Mutualisation du logement : Oui	1 enfant de moins de 18 ans	Oui	Bac+5 Formation artistique	Plasticien	Entreprise individuelle en micro-BNC (Maison des artistes)	Duo	Locataire d'un appartement et d'un atelier.	Réseau de diffusion marchand et muséal.	Non Auparavant représentés par une galerie en France	Oui
Amandine	Femme	Moins de 35 ans	Mère et père cadres et professions intellectuelles supérieures. Niveau d'études non communiqués.	Mutualisation des revenus : Non	Non	Oui	Bac+5 Formation artistique	Sculptrice	Artiste-auteur (Maison des artistes)	Seule	Locataire de son appartement. Locataire de son atelier.	Réseau de diffusion principalement muséal.	Non	Oui
Anne	Femme	Entre 35 et 50 ans	Mère : Mère au foyer, Bac +5. Père : Cadre et profession intellectuelle supérieure, Bac+9.	Mutualisation des revenus : Non	Non	Non	Bac+5 Formation artistique	Performer	Artiste-auteur (Maison des artistes)	Seule	Propriétaire de son appartement.	Réseau de diffusion marchand et muséal.	Ponctuellement représentée par une galerie en France de manière non officielle	Oui
Clémence	Femme	Moins de 35 ans	Mère : Donnée absente. Père : Employé, Bac. Belle-mère : Employée, en arrêt maladie longue durée, niveau Bac.	Mutualisation des revenus : Oui Mutualisation du logement : Oui	Non	Non	Bac+5 Formation artistique	Plasticienne	Artiste-auteur (Maison des artistes)	Seule	Locataire d'un appartement et locataire de son atelier	Réseau de diffusion muséal.	Non	Non
Clotilde	Femme	Moins de 35 ans	Mère : Technicienne, niveau d'étude non communiqué. Père : Cadre et profession intellectuelle supérieure, niveau d'études non communiqué.	Mutualisation des revenus : Non Mutualisation du logement : Oui	Non	Non	Bac+5 Formation artistique	Plasticienne	Artiste-auteur (Maison des artistes)	Seule	Locataire d'un appartement et locataire de son atelier	Réseau de diffusion marchand et muséal.	Représentée par une galerie en France.	Oui
Dominique	Homme	Plus de 50 ans	Mère : Mère au foyer, niveau d'étude non communiqué. Père : Cadre et profession intellectuelle supérieure, niveau d'étude non communiqué.	Mutualisation des revenus : Non	2 enfants de plus de 18 ans	Non	Bac+3 d'une formation non artistique	Graphiste et peintre	Artiste-auteur (Maison des artistes)	Seul	Propriétaire d'un appartement et d'une maison Locataire de son atelier	Réseau de diffusion marchand.	Représenté par 2 galeries en France	Oui
Gaëlle	Femme	Plus de 50 ans	Mère : Employée, niveau Bac. Père : Donnée absente.	Mutualisation des revenus : Oui Mutualisation du logement : Oui	2 enfant de plus de 18 ans.	Oui	Bac+5 Formation artistique	Vidéaste	Artiste-auteur (Maison des artistes)	Seule	Propriétaire de sa maison, dispose gratuitement d'un atelier.	Réseau de diffusion muséal.	Non	Non
Olivier	Homme	Entre 35 et 50 ans	Mère : Agricultrice exploitante, niveau d'étude non communiqué. Père : Agriculteur exploitant, niveau d'étude non communiqué.	Mutualisation des revenus : Non, mais mutualisation des achats Mutualisation du logement : Oui	2 enfants de moins de 18 ans	Oui	Bac+2 d'une formation non artistique Formation professionnelle artistique	Photographe	Entreprise individuelle en micro-BNC (AGESSA)	Seul	Locataire de son appartement	Réseau de diffusion marchand et muséal.	Non	Oui
Sébastien	Homme	Moins de 35 ans	Mère : Employée, niveau d'étude non communiqué. Père : Retraité, cadre et profession intellectuelle supérieure, niveau d'étude non communiqué.	Mutualisation des revenus : Non	Non	Non	Bac+5 d'une formation non artistique	Peintre	Entreprise individuelle en micro-BNC (Maison des artistes)	Seul	En 2019 : locataire de son appartement et d'un atelier Aujourd'hui : il dispose gratuitement d'un logement et d'un atelier	Réseau de diffusion principalement marchand.	Représenté par 2 galeries en France	Non

## Profil économique des enquêtés

Pseudonyme	Profession	Autres activités rémunératrices <i>[Administrativement, les activités en micro-entreprise ne sont pas qualifiées comme "accessoires" ou "complémentaires" mais sont facturées par l'entreprise. Nous utiliserons malgré tout cette terminologie pour faciliter la comparaison avec les artistes-auteurs.]</i>	Répartition du temps entre les différentes activités	Estimation du chiffre d'affaire global 2019 <i>[revenu salarié et revenu indépendant]</i>	Dont estimation du chiffre d'affaire artistique 2019 <i>[activités principale et accessoires]</i>	Frais de production estimés en 2019 <i>[loyer d'atelier inclus]</i>	Bénéfice artistique estimé en 2019	Revenus sociaux et aides financières extérieures	
Alice	Plasticienne	Activités accessoires Pas d'activité complémentaire.	100% du temps de travail est artistique.	9 231 euros / an	100 % du chiffre d'affaire Soit 9 231 euros / an	Entre 13 % et 455 % du chiffre d'affaire global 2019, selon les budgets accordés. Soit entre 1 200 et 42 000 euros / an	+ 6 831 euros / an	Au RSA pendant plusieurs années, actuellement elle le touche par périodes. Emprunts ponctuels à des proches pour avancer des frais de production.	Alice : (Artiste femme, entre 35 et 50 ans, bac +5 d'une formation artistique, environ 9 231 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère profession intermédiaire et père cadre et profession intellectuelle supérieure)
Felix	Plasticien	Activités accessoires Pas d'activité complémentaire.	100% du temps de travail est artistique.	9 231 euros / an	100 % du chiffre d'affaire Soit 9 231 euros / an	Entre 13 % et 455 % du chiffre d'affaire global 2019, selon les budgets accordés. Soit entre 1 200 et 42 000 euros / an	+ 6 831 euros / an	Au RSA pendant plusieurs années, actuellement il le touche par périodes. Emprunts ponctuels à des proches pour avancer des frais de production.	Felix : (Artiste homme, entre 35 et 50 ans, diplômé d'un Bac +5 d'une formation artistique, mère cadre et profession intermédiaire supérieure, père profession intermédiaire, environ 9 231 euros de chiffre d'affaire en 2019)
Amandine	Sculptrice	Activité accessoire Pas d'activité complémentaire actuellement. Auparavant activité complémentaire : animatrice socioculturel et loisirs (435b).	Son travail artistique varie entre un temps plein et moins d'un mi-temps.	3 000 euros / an	100 % du chiffre d'affaire global 3 000 euros / an	72 % du chiffre d'affaire global 2019. 2 160 euros / an	+ 840 euros / an	Soutien financier familial selon ses besoins depuis sa sortie d'étude. Elle touche actuellement l'allocation chômage.	Amandine : (Artiste femme de moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 3 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents cadres et professions intellectuelles supérieures)
Anne	Performeur	Activité accessoire Pas d'activité complémentaire.	100% du temps de travail est artistique.	10 000 euros / an	100 % du chiffre d'affaire global 10 000 euros / an	Minimum 30 % du chiffre d'affaire global 2019. Minimum 3 000 euros / an	+ 7 000 euros / an	Au RSA entre 1997 et 2018.	Anne : (Artiste femme, entre 35 et 50 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 10 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère au foyer)
Clémence	Plasticienne	Pas d'activité accessoire. Activités complémentaires : Employée administratif non qualifiée (543h) Auparavant serveuse en restaurant ouvrière non qualifiée (561c) et employée des services divers (ouvreuse, 564b) .	Selon les périodes : entre 50% de travail artistique et 50% d'activités salariées. Parfois en temps plein salariée sans activité artistique.	3 500 euros / an	1.43 % du chiffre d'affaire global 50 euros / an	68.5 % du chiffre d'affaire global 2019. 2 400 euros / an	- 3350 euros / an	Ressources financières issues d'un héritage. Elle bénéficie du RSA par périodes.	Clémence : (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 3 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents employés)
Clotilde	Plasticienne	Activités accessoires. Pas d'activité complémentaire.	100% du temps de travail est artistique.	20 000 euros / an	100 % du chiffre d'affaire global 20 000 euros / an	Absence de données précises Estimation à 25 % du chiffre d'affaire global 2019 Estimation à 5 000 euros/an d'après les données évoquées	Absence de donnée précise. Autour de + 15 000 euros / an	Au RSA pendant 3 à 4 ans en début de carrière. Elle bénéficie d'un accès gratuit à des espaces et du matériel de production familial.	Clotilde : (Artiste femme, moins de 35 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 20 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère technicienne, père cadre et profession intellectuelle supérieure)
Dominique	Graphiste et peintre	Activité principale : graphisme Pas d'activité accessoire ni d'activité complémentaire.	50% du temps dédié à la peinture et 50% dédié au graphisme.	27 500 euros / an	21.82 % du chiffre d'affaire global 6 000 euros / an	21.8 % du chiffre d'affaire global 2019 6 000 euros / an	0 euros / an	Non	Dominique : (Artiste homme, plus de 50 ans, Bac +3, pas de formation artistique, environ 27 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, multiactivité, père cadre et profession intellectuelle supérieure, mère technicienne)
Gaëlle	Vidéaste	Pas d'activité accessoire. Activité complémentaire : Personnel enseignant temporaire de l'enseignement supérieur (342d) et guide de musée (424a)	50% de son temps est dédié au travail artistique. 30% à la coordination d'une association. 20% à l'enseignement et la médiation.	7 500 euros / an	Entre 0 % et 40 % du chiffre d'affaire global Entre 0 et 3 000 euros / an	Entre 6.6 % et 9.3 % du chiffre d'affaire global 2019 Entre 500 et 700 euros / an	Entre - 700 et + 2 500 euros / an	Non	Gaëlle : (Artiste femme, plus de 50 ans, Bac +5 d'une formation artistique, environ 7 500 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère employée)
Olivier	Photographe	Activité principale : Commandes de photographies Activités complémentaires : Coordination d'une association, Régisseur spectacles non cadre (465b).	15% du temps dédié au travail artistique (1 à 2 mois / an en résidences) 10% à la coordination d'une association : (environ 1 mois / an en cumulé) 75% dédié aux commandes	17 000 euros / an	Moins de 30 % du chiffre d'affaire global Estimation : entre 1 000 et 5 000 euros / an	Entre 8.8 % et 17.6 % du chiffre d'affaire global 2019 Entre 1 500 et 3 000 euros / an	Entre - 2 000 et + 3 500 euros / an	RSA pendant 4 ans en début de carrière. Une aide financière unique de ses parents qui lui a servi de complément de ressources à certaines périodes.	Olivier : (Artiste homme, entre 35 et 50 ans, BTS, pas de formation artistique, environ 17 000 euros de chiffre d'affaire en 2019, parents agriculteurs)
Sébastien	Peintre	Actuellement aucune activités accessoires ni complémentaire. Auparavant activités complémentaires : architecte salarié (382b), guide de musée (424a), Régisseur spectacles non cadre (465b), assistant d'artiste.	Auparavant 75 % du temps dédié au travail salarié et 25 % dédié au travail artistique. Aujourd'hui 100% du temps de travail est artistique.	150 euros / an	100 % du chiffre d'affaire global 150 euros / an	2 480 % du chiffre d'affaire global 2019 3 720 euros / an	- 3 570 euros / an	Au RSA actuellement. Soutien familial matériel (logement et atelier).	Sébastien : (Artiste homme, moins de 35 ans, Bac +5, pas de formation artistique, environ 150 euros de chiffre d'affaire en 2019, mère employée et père cadre et profession intellectuelle supérieure)





## Résumé

Les différents rapports d'observation menés par les professionnels des arts visuels mettent en lumière la précarité des artistes. Il y a un enjeu sociétal et politique à comprendre les mécanismes de rémunération qui se jouent avec les intermédiaires de diffusion. Dans le cadre d'une enquête sur la rémunération dans les arts visuels à l'échelle de Nantes, il semblait donc nécessaire de recueillir le point de vue des artistes.

Nous basant sur une étude qualitative par entretiens auprès de dix artistes, nous analysons ici les facteurs qui influencent l'évolution de leurs carrières et donc leurs niveaux de rémunération. Il s'agit plus particulièrement d'étudier les critères de différenciation et d'inégalité majeurs de leurs revenus par rapport à leur intégration aux réseaux de diffusion marchand et non-marchand. Les données recueillies montrent que les carrières des artistes évoluent sur un continuum entre une diffusion de leur travail par les institutions culturelles et une diffusion sur le marché de l'art. On constate que l'intégration à l'un et l'autre de ces réseaux est déterminée par plusieurs facteurs sociaux. Pour autant les niveaux de rémunération artistique sont relativement identiques et précaires dans ces deux réseaux.

Dans la continuité de la réflexion menée par Raymonde Moulin, cette étude montre que les artistes parvenant à faire évoluer leur carrière et à augmenter dans une certaine mesure leurs revenus sont ceux qui ont intégré à la fois le monde du musée et celui du marché. En définitive, l'accès à un double réseau dépend de certaines dispositions sociales et culturelles propres aux classes supérieures. Ces résultats, qui seront prochainement complétés par une étude qualitative auprès d'une douzaine de structures de diffusion nantaises, permettront d'appuyer ces enjeux auprès des politiques culturelles locales en vue d'un meilleur encadrement des pratiques professionnelles.

Mots-clefs : *Artistes, arts visuels, intermédiaires de l'art, rémunération, réseaux de diffusion, marché de l'art, institutions culturelles, carrières artistiques.*

## Abstract

The various observation reports conducted by professionals in the visual arts sector highlight the precariousness of artists. There is a societal and political stake in understanding the remuneration mechanisms that play out with distribution intermediaries. In the context of a study on remuneration in the visual arts in the Nantes area, it therefore seemed necessary to ask the artists.

Based on a qualitative study through interviews with ten artists, this research paper analyzes the factors that influence the development of their careers and therefore their levels of remuneration. It focuses on the major criteria of differentiation and inequality of their incomes, in relation to their integration in commercial and non-commercial distribution networks.

The data collected show that artists' careers evolve on a continuum between a distribution of their work by cultural institutions and a distribution in the art market. The integration into either of these networks is determined by several social factors. However, the artistic remuneration levels are relatively identical and precarious in both networks.

Following the reflection led by Raymonde Moulin, this study shows that artists who manage to develop their careers and increase their income to a certain extent are those who have integrated both the museum world and the market world. Ultimately, access to a double network depends on certain social and cultural predispositions specific to the upper classes. These results, which will soon be supplemented by a qualitative study of a dozen distribution organizations in Nantes, will underscore those issues for the people in charge of local cultural policies in order to improve the supervision of professional practices.

Keywords : *Artists, visual arts, art intermediaries, remuneration, distribution networks, art market, cultural institutions, artistic careers.*