

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
École des arts de la Sorbonne

L'Art en héritage

La question du statut de l'artiste saisie par le mouvement Art en Grève

Maud Barranger-Favreau

Mémoire de Master 2 Recherche Théorie des arts et de la culture

Sous la direction de Aline Caillet

Septembre 2021

L'Art en héritage

La question du statut de l'artiste saisie par le mouvement Art en Grève

Maud Barranger-Favreau

Remerciements

C'est tout d'abord à Aline Caillet que vont mes remerciements, pour ses conseils et son attention à mon égard ainsi que pour m'avoir poussé à envisager un nouvel horizon.

Je tiens également à remercier Pierre Savetier et Gilles Tiberghien, pour leurs enseignements mais aussi pour leurs encouragements et leurs témoignages de confiance qui ont éclairé différents moments de mon parcours.

Enfin, mes pensées vont à mes proches pour le soutien qu'ils m'ont chacun apporté et je tiens tout particulièrement à citer Marie Collignon, Agathe Girard et Pierre Mallet avec qui il est toujours bon d'échanger.

Résumé

Au cours de l'histoire, le statut de l'artiste et dans un même mouvement la conception de l'art ont évolué. La fin du XIXe siècle est l'un des moments essentiels de ces évolutions. C'est à partir de là que se détermine une conception romantique de l'art qui va de pair avec la figure de l'artiste-créateur. Or ce paradigme devenu norme à la modernité est encore aujourd'hui largement agissant. Cette représentation et le système de valeurs qui lui est associé influent sur la réalité des conditions de l'exercice de l'activité artistique, déterminent les manières de faire et les manières d'être artiste mais aussi les manières de qualifier celui-ci de façon contemporaine.

Un tel héritage peut être considéré comme problématique. Sur un plan logique car la réalité contemporaine des expériences ou celle du fonctionnement du domaine de l'art dément voire contredit ce paradigme. Sur un plan social car il est un biais de reproduction d'attitudes, de façons de faire, d'état des choses, de valeurs qui elles-mêmes peuvent poser problème pour des raisons politiques voire idéologiques ou encore philosophiques et même économiques.

Ce paradigme est notamment remis en question par Art en Grève. Un mouvement de contestation de travailleur.ses de l'art qui s'attachent à critiquer le fonctionnement de leur domaine dans une perspective anti-capitaliste. Ceux-ci renouent avec une forme historique, la critique artiste, et pourtant ils s'en éloignent. Car cette dernière est elle-même jaugée au regard de la représentation du créateur à partir de laquelle elle se définit historiquement. Il est alors fait le choix d'une autre forme d'engagement, celle de la militance politique. Mais aussi d'un autre paradigme de référence, celui de l'artiste-travailleur. Il s'agit de changer le regard porté sur l'activité artistique, de répondre structurellement aux difficultés sociales et économiques que les acteurs du champ de l'art rencontrent mais aussi de remettre en question les logiques capitalistes, à l'échelle de l'art comme à celle de la société.

Dans cette perspective, il est largement fait référence au champ du travail et il est revendiqué les droits sociaux qui y correspondent pour les travailleur.ses de l'art. Il se pose alors la question de la nature de l'activité artiste ainsi que celle du rôle des artistes dans la société. Et en parallèle, cela interroge ce et ceux qui participent à la mise en intelligibilité comme à la mise en œuvre de représentations collectives agissantes.

Mots-clés

artiste ; représentation ; réalité ; statut ; héritage ; activité artistique ; travail ; critique

Summary

Throughout history, the artist's status and in the same movement the conception of art have evolved. The end of the 19th century is one of the essential moments of these evolutions. It is from there that the romantic conception of art is determined, which goes hand in hand with the figure of the artist-creator. However, this paradigm, which has become the norm during modernity, is still widely active today. This representation and the values system which is associated with it influence the reality of the exercise's conditions of the artistic activity, determine the ways of doing and the ways of being an artist but also the ways to qualify him in contemporary times.

Such a legacy can be seen as problematic. On a logical level because the contemporary reality of experiences or the one of the art domain's operation denies or even contradicts this paradigm. On a social level because it is a bias of reproduction of attitudes, ways of doing, state of things, values which can themselves cause problems for political or even ideological or philosophical and economical reasons.

This paradigm is notably questioned by Art en Grève. A protest movement of art workers who are committed to criticize the functioning of their own field in an anti-capitalist perspective. They reconnect with a historical form, the artist critique and yet they move away from it. Because this one is itself judged in regard to the representation of the creator from which it is historically defined. The choice is then made of another form of engagement, the one of political militancy. But also of another reference's paradigm, the one of the working-artist. The aim is to changed the way to look at artistic activity, to structurally answer to the social and economical difficulties which the art field's actors deal with but also to questioned the capitalist logics on the scale of art as on the society ones.

In this perspective, it is largely referred to the field of work and the corresponding social rights are claimed for art workers. It raises the question of artistic activity's nature as well as the one of artists' role in society. At the same time, it questions what and who takes part in the setting in intelligibility as in the implementation of acting collective representations.

Keywords

artist ; representation ; reality : status ; legacy : artistic activity ; work ; critique

Table des matières

Remerciements	3
Résumés et mots-clés	5
Table des matières	6
Introduction	8
I - État des lieux : Le paradigme de l'artiste au défi de la réalité	19
1 - L'artiste-créateur, une figure réaliste ?	20
a. De l'activité artistique comme vocation	20
b. Don, inspiration, individualité, originalité : quelle actualité pour ces requisits? ...	23
c. Faire-oeuvre, un inconditionnel de l'activité artistique	27
2 - Retour à l'empirique, les conditions d'exercice de l'activité artistique	29
a. Le statut d'artiste-auteur comme cadre juridique	29
b. La situation économique des artistes, aperçu d'une réalité matérielle	32
c. « Les artistes », peut-on parler d'un groupe social?	36
3 - Le rôle critique de l'art, un idéal au procès de l'histoire	41
a. Quand la critique devient fonction de l'art	42
b. Historicisation de la critique artiste	45
c. Phénomène d'endogénéisation, la critique artiste dans une impasse?	49
II - Art en Grève : un mouvement contestataire à induction paradigmatique	55
1 - Rompre avec la critique, la nécessité d'une nouvelle rhétorique	56
a. Le vécu comme expérience suscitant la plainte	56
b. Mise en cause de la figure du créateur	59
c. La critique sociale au secours de la critique artiste	62
2 - Renouer avec la critique, quelles modalités stratégiques ?	66
a. Une mobilisation des travailleur.ses de l'art	66
b. Repenser le mode d'engagement : la militance politique	69

c. Outiller la critique, quel répertoire d'action pour les travailleur.ses de l'art ?.....	72
3 - Des revendications pourvoyeuses d'un autre paradigme de l'artiste	77
a. Réviser le droit d'auteur, débouter l'artiste-proprétaire	78
b. Les activités accessoires ou la diversification de l'activité artistique	82
c. L'intermittence, un régime adéquat pour l'artiste-travailleur ?	85
III - Mises en perspective : Art en Grève à l'examen d'une réflexion théorique.....	90
1 - Les artistes et la critique, urgence ou résurgence éthique ?	91
a. Esthétique de l'engagement	91
b. Art en Grève, une certaine vision du monde	94
c. Une généalogie de la figure de l'intellectuel engagé.....	97
2 - Le travail, une perspective désirable?	100
a. La notion d'artiste-travailleur	100
b. Le statut, un outil de la critique ?	104
c. Concevoir le travail	107
3 - La recherche scientifique, modèle ou contre-modèle ?.....	110
a. L'activité de recherche comme forme de travail spécifique	111
b. Le système de rémunération et la valorisation de l'innovation dans le domaine de l'art, deux éléments à reconsidérer au prisme de la recherche.....	113
c. La recherche en art, le modèle scientifique mis à l'épreuve ?.....	116
Conclusion	122
Bibliographie	132

Introduction

Sans doute chacun aura déjà fait l'expérience de se dire « à partir de là, ça ne sera plus comme avant ». Que cela renvoie à l'échelle d'une chose, d'une vie ou bien à celle de l'humanité, au meilleur ou au pire. Dans ces moments, qui prennent parfois le goût d'une lucidité soudaine, on prend conscience d'un changement auquel on associe un caractère décisif dans l'évolution de quelque chose. Pourtant, ce ressenti peut être trompeur. Le changement envisagé peut ne pas perdurer dans le temps ou bien même, finalement, ne pas advenir ou encore advenir d'une façon que l'on avait pas envisagée. On peut aussi avoir l'impression que c'est un changement alors que ce n'est pas le cas ou alors, celui-ci peut être trop superficiel pour engendrer une transformation plus générale de l'état de cette chose. En somme, c'est souvent le recul du temps qui permet d'affirmer « c'est ici que tout s'est joué », d'identifier les éléments qui ont concouru à cette transformation et de définir l'avant et l'après. Comment alors aborder, au présent, ce qui est nouveau - ou en tout cas ce qui en prend l'apparence - et déterminer si cela annonce une transformation, de quoi et dans quel sens ?

Artisans, peintres et sculpteurs, praticiens d'arts libéraux, académiciens des beaux-arts, créateurs... la liste des termes par lesquels ont, au fil de l'histoire, été désignés ceux que l'on appelle aujourd'hui les artistes est longue. D'une certaine manière, elle se fait le reflet de l'évolution de leur statut, de leur place dans la société, de ce que l'on considère, reconnaît et associe à l'activité artistique. Par le travail de l'histoire et de la sociologie de l'art, cette évolution est retracée. Souvent rendue logique par l'articulation de ses moments essentiels c'est-à-dire de ceux qui ont été porteurs de modifications qui se sont imposées. Si bien qu'à se poser la question du statut de l'artiste aujourd'hui, on ne peut échapper à cet ensemble d'études, de théories parfois divergentes et de conceptions de l'art qui en sont parties prenantes. Autrement dit, un tel sujet est à la fois équivoque car il touche à des analyses, interprétations et idées différentes. Cela aussi bien dans le champ des sciences sociales que dans celui de l'art. Et il est aussi historique au sens où il renvoie à un processus de transformation au cours du temps.

Il y a cependant un élément qui est très présent, qui domine en quelque sorte le sujet, c'est la figure de l'artiste-créateur. À travers elle, il est associé au terme d'artiste un certain mode de vie, des façons d'être et de faire, des valeurs et des caractéristiques de personnalité et parfois même physiques. Tant est si bien que l'artiste ne se voit pas seulement qualifier par ce qu'il fait mais aussi par ce qu'il est, notamment dans les représentations collectives. Si l'on brosse à gros traits ce qu'est l'être artiste dans ce cadre, on peut dire que cela consiste à faire œuvre selon un processus propre à la création, mais de le faire de façon singulière, personnalisé par une démarche, un point de vue, une esthétique individuelle. Dans le prolongement de cela, l'artiste est original - voir un original - et non conformiste, parfois frondeur. Il est un être à part, isolé du monde car dans son monde à partir duquel il crée et cela de façon compulsive, nécessaire et absolue. Ce faisant, la création conçue comme un acte individuel définit l'activité artistique, elle-même considérée comme une passion à laquelle on sacrifie tout, un confort économique, une reconnaissance sociale et parfois même une oreille.

Cependant, une telle conception de l'artiste n'est ni intemporelle ni ontologique et l'évolution même de son statut devrait nous rappeler cela. La figure de l'artiste-créateur et le système de valeur qui lui est associé émerge à la fin du XIX^e siècle dans le cadre d'une conception romantique de l'art puis elle incarnera l'être artiste du modernisme. Mais en tant que représentation, elle est parfois éloignée voire contradictoire de la réalité des expériences et du vécu des artistes. Et cela y compris à l'époque même où elle se met en place. La figure de l'artiste-créateur n'en est cependant pas moins agissante dans le réel, soit qu'elle fonctionne comme exemple, comme modèle à la fois pour ceux qui aspirent à être artiste ainsi que lorsqu'il s'agit de désigner un individu comme tel. Soit qu'elle fonde la mise en place des conditions réelles d'exercice de l'activité artistique, sur un plan juridique par exemple. Nous en arrivons ici à la notion d'héritage qui, au sens large, renvoie à l'idée d'une transmission de quelque chose au fil du temps. Et à propos du statut de l'artiste, on en vient à l'idée que nous héritons sur le plan immatériel de la figure du créateur qui organise encore aujourd'hui les représentations, les imaginaires et la symbolique qui sont associées à l'artiste. Et nous héritons aussi de ce qu'elle a, sur le plan matériel, déterminée au sens où elle est l'un des éléments à partir desquels s'est structuré le fonctionnement du champ de l'art.

C'est alors précisément à partir de la notion d'héritage que l'on peut entre-apercevoir ce qui peut poser problème dans cette situation. Par définition, hériter c'est recevoir quelque chose

que l'on ne s'est pas soi-même octroyé, approprié. Elle nous parvient par le biais d'autres qui peuvent eux aussi en avoir hérité et on la reçoit même si on ne l'a pas demandée, même si on ne l'a pas méritée. Dans certains cas, l'héritage est valorisé, revendiqué. Il est ce que l'on entend préserver de l'oubli, de la disparition, c'est quelque chose du passé remis au présent et en ce sens, il relève du patrimoine. Mais dans d'autres cas, l'héritage peut être un poids et il est alors empêchant, contraignant en tant qu'il maintient un état, une idée, ou encore des valeurs et croyances au détriment d'autres possibles. En ce sens, il est un mode de continuité, de reproduction sociale notamment. Au regard de cela, on peut alors se demander par quels biais la figure de l'artiste-créateur s'est-elle transmise jusqu'à nos jours ? Par qui ? Dans quel cadre ? Est-elle valorisée ? Par tous ? Ou bien est-elle décriée ? Pour quelles raisons ? Et qu'est-ce que cela implique quant au statut de l'artiste ?

Avant de poursuivre plus avant cette réflexion, il nous faut préciser ce qui nous amène à ce sujet. Sur un plan personnel, c'est avant tout une suite d'expériences, de situations vécues, au premier rang desquelles se trouve celle de la formation en école d'art. Il n'est pas facile de communiquer ce qui se joue, ce que l'on apprend au sein de ces établissements. De façon très synthétique, on peut dire qu'il s'agit de faire l'expérience de ce que l'on appelle communément le monde de l'art. Ainsi, l'enseignement artistique est un apprentissage par le vécu, à la fois de fonctionnement du champ de l'art, de ses pratiques, ses concepts, ses attitudes, son vocabulaire, son histoire etc... On acquiert une connaissance de ses modes opératoires mais aussi, des positions et paradigmes qui s'y côtoient et parfois s'opposent et donc de la diversité de ses milieux, ainsi que de ses contours. Car faire l'expérience du domaine de l'art, c'est aussi éprouver ses limites, se retrouver parfois au niveau de ce point de bascule entre ce qui est considéré comme relevant de l'art, de l'activité artistique, de l'artiste ou non.

Pourtant, les écoles d'art se font un point d'honneur à être des environnements favorisant l'émergence de formes et d'attitudes nouvelles, inédites, de l'art. Dans certaines d'entre elles, il est même donné la priorité à des pratiques et des démarches qui, il y a dix, vingt ou trente ans, n'étaient pas considérées comme artistiques. Pour l'étudiant, il s'agit alors de prouver, de défendre qu'à cet endroit, selon telle perspective et pour telle(s) raison(s), une limite peut être repoussée. Et cela fait l'objet d'un jugement, d'une reconnaissance d'abord par les pairs.

Cependant, cette ambition de redéfinition se heurte à d'autres facteurs. Par exemple de façon tout à fait concrète, une démarche aura beau être reconnue comme artistique et l'individu comme artiste au sein du champ de l'art, ce dernier peut ne pas pouvoir exercer en tant qu'artiste-auteur si son activité et ses formes ne sont pas prises en considération par le champ d'application de ce statut professionnel. De façon plus générale, c'est en fait se confronter à ce qu'une époque, un contexte, une société admet sous le terme d'art. Et on en revient ici au paradigme de référence, aux cadres dans lesquels s'exerce l'activité artistique.

Car ce n'est pas seulement les œuvres ou les artistes qui disent ce qu'est l'art, ce que l'on considère comme de l'art, ceux que l'on considère comme artistes. C'est aussi largement les théories de l'art qui prétendent, par le discursif, par la science, rendre intelligible ce que font les artistes et ce qu'ils sont. Dans une certaine mesure donc, on peut avancer qu'il y a un rôle de l'histoire et de la sociologie de l'art, de l'esthétique et de la philosophie quant au statut accordé à l'artiste, à sa place dans la société, à la définition de son activité. Si bien que ce sont aussi elles qui sont concernées lorsque des signes se montrent que peut-être, les manières d'être et de faire des artistes aujourd'hui ne peuvent plus s'expliquer par le biais de la figure du créateur, que la réalité contemporaine ne correspond pas à celle, précédente, que cette représentation décrit et sur laquelle se fonde tels concepts, à partir de laquelle on associe l'art à telles notions.

De quels signes parle-t-on ? De manière non-exhaustive, on peut par exemple relever que l'institutionnalisation des écoles d'art en tant qu'établissements de l'enseignement supérieur remet en question l'idée que l'activité artistique ne suppose pas d'apprentissage car elle relèverait du don. Ou encore, que l'intégration en tant que sources possibles de revenus pour l'artiste-auteur d'activités dites accessoires nous indique qu'il est pris en considération que celui n'est pas seulement occupé à sa création. Enfin, on assiste à une sorte de croisement des discours entre d'une part, ceux qui entérinent soit l'impuissance soit le désintéressement de l'art contemporain sur le plan social et politique et d'autre part ceux qui affirment ou font le constat d'une résurgence d'un engagement de la part des artistes, par le biais des œuvres ou non.

On en vient ici à évoquer un point qui retient particulièrement notre attention quant à la question du statut de l'artiste, celui de son rôle dans la société ou plus exactement vis-à-vis d'elle. Avec la modernité, on ne peut échapper à l'idée qui s'installe selon laquelle l'art est

progressiste et qu'il a un rôle à jouer dans le processus d'émancipation de l'humanité. À ce titre, il lui est attribué une fonction critique et dans un même mouvement, une efficience sociale et politique. Les propos de Léon Trotsky et André Breton illustrent tout à fait cet état d'esprit lorsqu'ils affirment avoir « une trop haute idée de la fonction de l'art pour lui refuser une influence sur le sort de la société¹ ». Cependant, ce que l'on peut alors désigner sous le nom de critique artiste évoque depuis la fin du XIX^e siècle différentes prises de positions de la part des artistes. On peut notamment distinguer l'avant-gardisme du modernisme. Mais si l'on se réfère à un certain nombre d'analyses, l'une et l'autre de ces tendances ont été mises en échec. La première car elle s'est vue occultée par la seconde en tant que paradigme de la critique artiste. Et cette dernière ayant été paralysée suite à l'endogénéisation de ses valeurs par le système capitaliste auquel elle s'opposait. Ainsi aujourd'hui, l'art contemporain déçoit au motif qu'il ne serait pas assez engagé, déconnecté de la réalité sociale. Ou bien il est accusé d'être hypocrite lorsqu'il revendique une critique du capitalisme qu'il a pourtant, involontairement ou non, participé à reconstruire et dont les logiques l'habite. Mais doit-on pour autant en déduire, de facto, que l'art ne peut plus assurer une fonction critique ? Ou qu'il n'est pas efficient en dehors de son champ et donc sur celui du social et du politique ? Tirer de telles conclusions ne revient-il pas à confondre l'état contemporain de l'art et son état potentiel ?

Au contraire, on peut imaginer qu'ayant pris conscience de ce qui l'entrave, l'art est à même de repenser ses formes, y compris critiques. De cette façon, on prend en compte que la capacité politique de l'art n'est pas en substance mais qu'elle relève aussi en partie de celle que l'on veut bien lui prêter. Et plutôt que de faire une généralité de l'indifférence et de l'ignorance des artistes, on prend en considération qu'il y a encore des milieux dans lesquels se pose la question du rôle et du mode de leur engagement critique. Enfin, on présuppose que l'art est encore en mesure d'évoluer, de remettre en question ses principes théoriques et pratiques, son fonctionnement, et ainsi de redéfinir ses limites. Ainsi, on en vient à porter attention à des situations dans lesquelles l'art semble en prise avec lui-même c'est-à-dire cherche à s'engager dans un processus de transformation, notamment afin de renouer avec sa dimension critique.

¹ Léon Trotsky et André Breton, *Pour un art révolutionnaire et indépendant*, Mexico, s.é., 25 juillet 1938.

En recoupant alors ceci, où en est-on du statut de l'artiste, à cela, qu'en est-il de la fonction critique de l'art aujourd'hui, notre regard se tourne vers Art en Grève. C'est à l'occasion de la mobilisation contre la réforme des retraites en 2019 que cette entité se forme par la convergence d'individus et de collectifs militants plus ou moins proches du champ de l'art tels que La Buse, Documentations.art, Économie solidaire de l'art, La part des femmes, Décoloniser les arts ou encore Art debout pour ne citer qu'eux. Le nom d'Art en Grève apparaît publiquement pour la première fois à travers un appel lancé à la veille des manifestations et exhortant les acteurs du champ de l'art à rejoindre le mouvement de contestation social². Et dès le 5 décembre, plusieurs groupes Art en Grève se constituent et défilent identifiés comme tels dans les cortèges à Paris, Rennes, Caen, Metz, Nancy, Lyon, Bordeaux, Marseille, Grenoble, Lille, Strasbourg, Toulouse, Orléans et Nantes. Depuis lors, certaines de ces antennes sont encore en activité, organisant des assemblées générales régulières, poursuivant les réflexions, menant des actions et participant à d'autres manifestations parmi lesquelles celles contre la loi sécurité globale par exemple. Plus récemment encore, on peut rapporter que le groupe Art en Grève Occitane est à l'origine de l'occupation du Fond Régional d'Art Contemporain de Marseille, représenté dans ce cadre plus particulièrement par des étudiants en école d'art et des artistes.

À partir de cette brève présentation, on peut dire que nous avons ici à faire à un mouvement. Un terme que nous utilisons volontairement pour sa polysémie, son ancrage dans les champs de l'art et du social. Il signale par ailleurs qu'Art en Grève n'est pas si facile à cerner en tant que groupe dont les acteurs, les espaces et les temporalités voir même les valeurs et ambitions seraient déterminées. Avec le terme de mouvement donc, on évoque avant tout une réaction collective des « travailleur.ses de l'art » pour reprendre la formule consacrée, qui s'est ancrée dans l'espace, à l'échelle nationale, et dans le temps puisqu'elle court depuis décembre 2019. Mais surtout qui est critique du système capitaliste et de façon tout à fait explicite, il est proclamé dans l'appel originel du 5 décembre que « L'art a enfin rejoint la mobilisation³ », celle de la lutte anti-capitaliste.

Cependant, on peut aussi y lire qu'il s'agit tout particulièrement pour les travailleur.ses de l'art de faire reconnaître leurs activités comme productrices de valeur économique. La

² Site de Art en Grève [consulté le 5 avril 2021].
Disponible sur <<https://artengreve.com/>>

³ *Ibid.*

question de la valeur du travail artistique est centrale pour ce mouvement et la réflexion se tourne vers le fonctionnement même du champ de l'art. Par exemple, il est dans les discours fait référence à ce qui, historiquement, a distingué l'activité artistique du travail, dépossédant les artistes d'une protection sociale. Dans le prolongement de cela, on peut rapporter que la critique formulée et les revendications portées s'attachent en premier lieu aux éléments structurant du champ de l'art, qu'il s'agisse de ses principes, de ses notions et de ses conventions mais aussi de ses institutions et de ses fondements juridiques et économiques. Si l'on schématise alors, on comprend qu'Art en Grève entend lutter contre le capitalisme en remettant en question les principes de l'art à partir de la question du travail mais aussi précisons le, en intégrant à ce travail critique les théories antiracistes, décoloniales, intersectionnelles, féministes.

À partir de cela, on peut faire le jour sur les éléments qui, dans le cadre de notre recherche, attirent notre attention sur ce mouvement. En premier lieu, car il y est bien question du statut de l'artiste lorsqu'il est affirmé que celui-ci est un travailleur comme les autres. Or, une telle affirmation se fonde sur une critique de la figure du créateur et en retour, il en émerge une autre, celle de l'artiste-travailleur. À l'origine de cela, on repère une analyse qui relève les problématiques sociales et économiques auxquelles font face les artistes aujourd'hui tout en pointant les facteurs historiques qui ont participé à la mise en place de cette situation. On retrouve donc ici notre préoccupation quant à l'état contemporain du statut de l'artiste, la part d'héritage qui le détermine et la question de la critique ou de la valorisation de celle-ci. D'autre part, force est de constater qu'Art en Grève fait la preuve que certains acteurs du champ de l'art se sentent concernés non seulement par leur condition mais aussi par des enjeux de société. Tant est si bien qu'ils sont prêts à se mobiliser, y compris sur le terrain de la lutte sociale. Cependant, il y a quelque chose qui surprend dans les modes de fonctionnement et d'organisation adoptés, dans le répertoire d'action utilisé ainsi que dans les motifs d'indignation mis en avant. En effet à cet endroit, le mouvement semble s'éloigner de la définition historique de la critique artiste. On en vient alors à l'idée qu'il y a de la part des travailleur.ses de l'art une réflexion critique qui se développe sur la fonction critique de l'art elle-même, reposant sur la question des modes d'engagement des artistes. Et on peut se demander si la notion d'artiste-travailleur sur laquelle se fonde le mouvement joue un rôle quant à réorienter, quant à redéfinir les modalités de l'attitude critique de l'art.

Dans ce mémoire, il sera donc bel et bien question d'Art en Grève. C'est une analyse, principalement sociologique, de ce mouvement que nous proposons de développer avec pour interrogation centrale « Qu'est ce que fait Art en Grève au statut de l'artiste ? ». Celle-ci en appelle d'autres, plus précises : Quel regard est porté sur la construction historique de celui-ci ? Sur son état actuel ? Sur le paradigme de l'artiste-créateur ? Quel est celui mobilisé en retour ? Quels changements sont-ils attendus de cela ? Comment ces changements sont-ils envisagés ? Qui est concerné ? Quelles sont les raisons, les justifications mises en avant ? Par ailleurs, comme on a pu le laisser entendre précédemment, nous intégrons dans le cadre de ce travail la question de l'activité critique de l'art à celle du statut de l'artiste. Dans un sens, nous faisons en fait l'hypothèse qu'en révisant celui-ci, c'est aussi la critique artiste qui peut être redéfinie. Nous mettrons cela à l'étude en s'intéressant particulièrement aux formes et aux modalités critiques employées par Art en Grève. Et nous nous demanderons si et en quoi cela relance la critique artiste ? De quels constats et de quelles réflexions cette position découle-t-elle ? Quelles sont les analyses portées sur l'activité critique de l'art ? Sur l'engagement des artistes ? Dans quelle perspective la critique se projette-elle c'est-à-dire vers quel idéal de société ?

En première partie, nous nous attacherons à dresser un état des lieux contemporain du statut de l'artiste tout en apportant à ce relevé divers éléments tirés d'observations et de réflexions personnelles destinées à compléter ce portrait. À travers le terme d'état, nous faisons référence de façon très large aux manières d'être et de faire, aux conditions réelles et aux conventions, aux principes théoriques qui lui sont caractéristiques. Cela nous semble nécessaire afin de replacer le mouvement Art en Grève dans le contexte artistique, social, politique et économique c'est-à-dire dans l'environnement au sein duquel évoluent les artistes. Dans un premier temps, nous nous intéresserons au cadre théorique et nous irons voir du côté des concepts de régime vocationnel et de régime de singularité utilisés notamment par la sociologie de l'art quant à définir et qualifier le statut de l'artiste. Mais nous ferons aussi appel à notre connaissance des écoles d'art afin de rendre compte des principes qui sont au cœur de l'enseignement artistique, trahissant une certaine conception de l'art et de l'artiste. Bien sûr, nous avons conscience qu'il se pose ici la question de la validité de ces constats en dehors du cadre de ces établissements c'est-à-dire à l'échelle du domaine de l'art. C'est pourquoi nous veillerons à établir ce lien au cas par cas. Toutefois dans cette optique, nous

pouvons d'ores et déjà rappeler que selon l'Association nationale des écoles supérieures d'art (ANdÉA), la pédagogie des écoles d'art « se caractérise par le primat de la référence au champ artistique, à ses valeurs et à ses modèles⁴ ». Autrement dit, il y a bien un souci de la part des ces établissements quant à être en résonance avec l'art qui leur est contemporain. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur ce qui fait les conditions réelles de l'exercice de l'activité artistique. Plus précisément, nous porterons notre attention sur la situation juridique, sociale et économique des artistes. Nous évoquerons tout particulièrement le rapport ministériel « L'auteur et l'acte de création » aussi appelé rapport Racine publié en janvier 2020⁵. Celui-ci clôture une enquête quant à l'évolution de la situation des artistes-auteurs depuis les trente dernières années mais prend aussi en compte les éléments conjoncturels qui l'impact. Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à la notion de critique artiste en s'attachant d'une part à en rappeler la définition. Et d'autre part, nous reviendrons sur son historicisation et nous nous intéressons particulièrement au rôle qu'elle a joué dans les événements de mai 68. À partir de cela, nous en viendrons alors à rendre compte de l'impasse dans laquelle elle se trouve aujourd'hui en abordant l'idée de processus d'endogénéisation de la critique artiste par le capitalisme développée par Luc Boltanski et Ève Chiapello dans leur ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme*⁶.

C'est la deuxième partie de ce travail que nous consacrerons tout particulièrement à Art en Grève. Et il nous faut ici préciser à partir de quelles sources nous construirons notre analyse car il y a au final peu de documentation directement produite par l'inter-collectif. Hormis l'appel du 5 décembre précédemment évoqué, il est partagé sur les pages facebook de chaque « groupe régional » quelques textes prenant souvent la forme de droit de réponse c'est-à-dire réagissant à un événement, un article, une parole de l'actualité. Cependant, le mouvement étant composé de plusieurs collectifs militants, c'est aussi à travers eux que l'on peut prendre la mesure des réflexions menées et de la critique formulée par les travailleur.ses de l'art. Nous nous appuierons en particulier sur les travaux de La Buse⁷, sur l'ouvrage *Notre Condition*⁸

⁴ ANDEA, sous la direction de Emmanuel Tibloux, *Chartes des études et de la recherche en école d'art*, Paris, ANdÉA, 2016, p. 1.

⁵ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », Paris, 2020.
Disponible sur <<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation>>

⁶ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Galimard, Tel, 2011.

⁷ Site de La Buse.
Disponible sur <<https://la-buse.org/>>

⁸ Aurélien Catin, *Notre Condition*, Paris, Riot Éditions, 2020.

d'Aurélien Catin ainsi que sur les articles de Documentations.art⁹. Par ailleurs, nous aurons là encore recours à des observations personnelles réalisées à l'occasion d'assemblées générales et de manifestations. En premier lieu, nous nous concentrerons sur les fondements de la critique portée par Art en Grève. Dans ce cadre, ce sont ses deux niveaux d'expressions pour reprendre le schéma de Boltanski et Chiapello qui nous intéressent. L'un étant le niveau primaire relatif au domaine des émotions, il exprime une situation de souffrance. L'autre étant celui réflexif à partir duquel se développe l'argumentation faisant elle-même référence à des concepts, théories et valeurs. De plus, nous porterons une attention particulière aux motifs d'indignation mobilisés. Par la suite, nous étudierons les modes par lesquels s'exprime la critique. Nous reviendrons particulièrement sur la formule de « travailleur.ses de l'art » ainsi que sur la forme de la militance politique qui dépeint Aurélien Catin. Dans le prolongement de cela, nous relèverons quelles sont les formes utilisées par le mouvement Art en Grève c'est-à-dire quel est le répertoire d'action employé. Enfin, nous examinerons quelques-unes des revendications qui sont portées afin de comprendre quels sont les changements attendus par les travailleur.ses de l'art mais aussi le paradigme de l'artiste vers lequel elles tendent ainsi que leur perspective politique.

En troisième partie, nous emprunterons plus particulièrement la voie d'une sociologie critique. Et nous faisons ici référence à Jean de Munck lorsqu'il définit cette dernière comme un prolongement dialogique donnant « une forme théorique à des interrogations qui sont déjà à l'œuvre dans une forme de vie et qui sont engagées dans un processus de transformation passant (ou non) par des conflits importants¹⁰ ». Ainsi, c'est en quelque sorte une critique de la critique que nous proposons afin de mettre à l'épreuve les analyses, les concepts et notions, les raisonnements développés par le mouvement Art en Grève sur un plan théorique. Dans un premier temps, nous reviendrons sur ce rapprochement de l'art avec le champ du travail. Et dans ce cadre, nous nous intéresserons cette fois à l'artiste-travailleur en tant que notion dont on peut là aussi retracer l'histoire. En parallèle, nous aborderons la question du statut juridique et du salaire en tant que formes, qu'outils de la critique anti-capitaliste. Dans un deuxième temps, c'est le thème même de l'engagement conçu comme activité militante qui

⁹ Site de Documentations.art.
Disponible sur <<https://documentations.art/>>

¹⁰ Jean De Munck, « Les trois dimensions de la sociologie critique », *SociologieS* [En ligne], La recherche en actes, Régimes d'explication en sociologie, mis en ligne le 06 juillet 2011 [Consulté 5 avril 202].
Disponible sur <<http://journals.openedition.org/sociologies/3576>>

nous occupera. Et dans ce cadre, nous établirons un parallèle entre le champ de l'art et celui des sciences sociale à partir du fait que l'implication politique de leurs acteurs respectifs fait débat notamment autour de la question de l'autonomie. Dans une troisième temps enfin, nous développerons dans le prolongement de cela une réflexion quant au statut de l'artiste à partir d'une comparaison entre le domaine de l'art et celui de la recherche scientifique. Nous verrons en quoi cette dernière pourrait être un modèle justifiant une transformation du statut de l'artiste. Et pour finir nous nous intéresserons à la recherche en art en tant qu'autre situation qui pose elle aussi la question de ce que fait l'artiste et de ce à quoi il contribue.

I. État des lieux : Le paradigme de l'artiste au défi de la réalité

Le raisonnement qui motive la première partie de ce travail est très simple. Pour comprendre les critiques formulées par Art en Grève, les situations auxquelles elle font référence, ainsi que les transformations qu'elles appellent, il est nécessaire de prendre connaissance de ce qui fait le fonctionnement de l'art. Cela revient à dresser le tableau du contexte actuel dans lequel évoluent les travailleur.ses de l'art tout en prenant en compte ce qui l'a construit historiquement.

Car rappelons que c'est à partir du processus de spécialisation des activités sociales selon leur propre logique que l'on peut parler d'une sphère de l'art et à travers cela de caractéristiques, que l'on fasse référence aussi bien à des principes, valeurs ou même des conventions, qui la constituent en tant que tel. Dès lors, il convient de se demander ce qui depuis l'émergence d'une conception autonome de l'art au XIX^e siècle fait encore office de règles et ce qui a fait l'objet de transformation au cours du temps. Autrement dit, il se pose ici précisément la question de ce qui dans la situation contemporaine de l'art relève de conjonctures actuelles ou bien historiques c'est-à-dire de ce dont elle hérite.

Mener un tel état des lieux du champ de l'art est une telle tâche bien sûr colossale et nous ne prétendons pas ici la mener dans son ensemble. C'est pourquoi nous nous concentrerons en particulier sur le statut d'artiste. Et il nous faut tout de suite préciser que nous faisons référence à cela de façon large c'est-à-dire à l'ensemble des éléments qui peuvent entrer en jeu dans la constitution d'un être artiste. Ainsi, il y a bien sur la dimension juridique qui est à prendre en compte à travers le statut professionnel d'artiste-auteur. Mais on peut aussi considérer les représentations qui dessinent une figure sociale singulière ou encore les principes philosophiques qui déterminent ce qu'est un artiste. Alors bien que la question soit relativement simple : Quel est le statut de l'artiste aujourd'hui et de quelle évolution découle-t-il ? Elle suppose néanmoins d'être traité sous différents angles afin de comprendre en quoi cela participe de la situation des artistes, cette fois en tant que groupe social.

I. 1. L'artiste-créateur, une figure réaliste ?

Le terme d'artiste est évocateur. Y sont associées des manières d'être, de faire, des valeurs voire même des personnalités qui incarnent et fondent la figure de l'artiste et son mythe. C'est à ces représentations et projections que nous nous intéresserons dans un premier temps c'est-à-dire à la part imaginaire et symbolique du statut d'artiste. Comment perçoit-on et se représente-on l'artiste ainsi que son activité aujourd'hui ?

I. 1. a. De l'activité artistique comme vocation

Le régime vocationnel est un concept qui concerne le mode et la nature de l'engagement de l'individu dans l'activité artistique. Dans son ouvrage *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*¹¹, Nathalie Heinrich commence par définir le terme de vocation ainsi : « c'est se sentir appelé à exercer une activité, non par calcul d'intérêt ou comme obéissance à des convenances ou des obligations, mais comme un désir personnel, intérieur, d'embrasser une carrière pour laquelle on se sent fait, à laquelle on se sent destiné¹² ». Selon cette définition, il n'est pas difficile de relever que la vocation s'exprime historiquement dans le domaine religieux ou militaire par exemple. En ce sens donc, elle n'est pas propre au domaine de l'art. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir de la moitié du XIX^e siècle qu'elle y fait son apparition puis que le régime vocationnel remplace en tant que norme du champ de l'art le régime professionnel qui prévalait à l'époque dite que, celui-ci ayant lui même remplacé le régime artisanal typique de la renaissance. La vocation suppose une intériorité des motivations. Elle situe l'être artiste au niveau de ce qui fait l'essence même de l'individu, sa personnalité. Autrement dit, c'est une conception selon laquelle on naît artiste puis on embrasse, on assume en quelque sorte ce que l'on est malgré les contraintes et pressions extérieures. À partir du romantisme, l'artiste devient la figure emblématique du régime vocationnel au sens où il incarne par excellence le choix d'un mode d'existence tourné vers la libre expression, l'affirmation, le développement et la réalisation de soi. Le régime

¹¹ N.Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2018

¹² *Ibid*, p. 149

vocationnel devient alors le mode normal de définition de l'activité artistique autant qu'en retour, il se trouve exemplarisé par elle.

Selon Nathalie Heinich, la figure de l'artiste moderne dépeinte par Balzac dans *Le Chef-d'oeuvre inconnu* est par la suite « devenu le modèle de milliers d'artistes, pendant plusieurs générations, et [...] continue d'informer largement le sens commun de la normalité en art¹³ ». De cela, on peut alors déduire que si nous héritons de la figure de l'artiste moderne et que celle-ci est indissociable du régime vocationnel, alors c'est encore aujourd'hui celui à partir duquel l'engagement dans l'activité artistique est qualifié. Et en effet, il n'est pas rare d'entendre de la part des étudiants en écoles d'art que ces formations sont un temps de développement personnel au sens d'une découverte, d'une compréhension et d'une affirmation de soi. On retrouve donc bien une relation intime entre les valeurs associées à la vocation et l'activité artistique. Cependant, on peut aussi relever qu'à notre époque, ni l'intériorité des motivations dans le choix d'une activité professionnelle ni la volonté de se réaliser à travers elle ne semblent caractéristiques d'une voie dans le champ de l'art. On peut à ce propos rapporter qu'à la fin des années 70, Daniel Bell¹⁴ met en évidence que ce désir de réalisation de soi en est venu à dépasser le seul champ culturel. Ce qui selon lui d'ailleurs entre en contradiction avec les valeurs du système capitaliste d'alors. Mais l'important ici est qu'on en vient à l'idée que si la vocation s'est d'abord exprimée de façon traditionnelle dans les domaines religieux et militaires, puis a été à partir du romantisme incarné par l'activité artistique, elle a aujourd'hui infusé l'ensemble de la société. Nous faisons ici particulièrement référence à Judith Schlanger qui avance que la vocation est désormais largement perçue « comme appropriation active de sa propre vie en fonction de ses goûts et de ses aptitudes, ce qui est l'affaire de chacun et de tous¹⁵ ». Dans cette perspective, on peut avancer que le régime vocationnel serait le mode à partir duquel tout individu, aujourd'hui, peut prétendre à s'engager dans telle ou telle trajectoire professionnelle au motif de se reconnaître dans ce qu'il fait. Et en retour, la vocation s'étant ainsi démocratisée n'est donc plus spécifique au champ de l'art. Autrement dit, elle n'est plus une de ses caractéristiques qui le constituent en tant que sphère propre. Sur le plan de l'interprétation, on peut alors envisager que les

¹³ N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 25.

¹⁴ Voir à ce sujet Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Portsmouth, Heinemann Educational Publishers, (trad. fr. de Marie Matignon, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, PUF, 1979).

¹⁵ Judith Schlanger, *La Vocation*, Paris, Seuil, 1997, p. 31.

manifestations vocationnelles qui s'observent vis à vis de l'activité artistique ne sont pas nécessairement l'expression moderne de la vocation artistique mais plutôt son expression contemporaine démocratique.

On retrouve malgré tout dans le rapport Racine cette idée selon laquelle l'investissement dans une trajectoire artistique « est censé correspondre aux aspirations les plus personnelles d'un individu¹⁶ ». Sont alors citées comme telles le succès social et économique potentiel ainsi que la recherche d'indépendance. Mais réagissant précisément sur ce point du rapport, le collectif La Buse mentionne en retour la dimension collective et les désirs de collaboration qui accompagnent l'activité artistique comme autant de motivations à considérer. D'ailleurs, Sophie LeCoq s'intéressant à ce que l'on désigne comme les nouveaux territoires de l'art ou lieux intermédiaires souligne que ces pratiques annoncent une pluralité à la fois des modes d'investissement mais aussi des motivations des acteurs du champ de l'art. Et elle en vient alors à reconnaître que cela injecte « une certaine confusion et un trouble sur les repères habituels permettant l'identification précise de ces nouveaux acteurs, de leurs motivations, de leurs activités, des orientations de ces dernières, etc¹⁷ ». Alors lorsque le rapport Racine ne fait pas mention des données, témoignages ou sources à partir desquelles il établit la nature de ces motivations, on en vient à se demander si ces dires ne reflètent pas plutôt la conception admise de l'activité artistique plutôt que sa réalité contemporaine. Autrement dit, on constate ici que le concept de régime vocationnel est encore aujourd'hui bel et bien mobilisé par le sens commun. Et cela alors même que la réalité des expériences échappe, au moins en partie, à cette grille de lecture. Ainsi, on peut d'une part émettre l'idée que la vocation ne suffit pas, ou plus, à qualifier en propre l'activité artistique. Car même si elle est toujours présente dans la trajectoire artistique, on peut considérer qu'elle tient aujourd'hui moins de la compulsion à créer que de la volonté d'exercer une activité qui corresponde à des goûts, des désirs, une curiosité personnelle c'est-à-dire à son expression démocratique. Et d'autre part, si le concept de régime vocationnel semble encore vrai sur le plan symbolique et imaginaire au sens où il organise encore les représentations que l'on se fait de l'artiste, on peut cependant interroger sa

¹⁶ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », Paris, 2020, p. 13 [Consulté le 23 mai 2021]. Disponible sur <<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation>>

¹⁷ Sophie Le Coq, « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010 [consulté le 15 mai 2021]. Disponible sur <<http://journals.openedition.org/marges/549>>

justesse sur le plan empirique au regard de la réalité des expériences sur lesquelles nous reviendrons.

I. 1. b. Don, inspiration, individualité, originalité : quelle actualité pour ces requisits?

Le pendant du régime vocationnel est le régime de singularité, il est pour sa part relatif à la qualification des êtres, des actions et des objets. Selon Nathalie Heinich, c'est précisément le croisement de ces deux régimes qui caractérise la conception romantique de l'art et la figure de l'artiste-créateur qui lui est associée et dont nous hériterions. Nous entendons ici nous intéresser de plus près aux quatre « requisits de la conception moderne, romantique de l'artiste : le don inné, l'inspiration, l'individualité, l'originalité¹⁸ » que l'auteure établit.

En premier lieu, on peut très simplement relever que ni les *Chartes des études et de la recherche en école d'art*¹⁹ de l'ANdÉA, ni le rapport du Service de l'inspection de la création artistique de la Direction générale de la création artistique intitulé « Étude sur la pédagogie, la recherche et le développement à l'international dans les écoles supérieures d'art²⁰ » ni le rapport Racine n'utilisent dans les termes d'inspiration et de don. En allant plus loin tout de même, on rappellera que ce dernier concerne la question de la compétence, de la disposition, de l'aptitude particulière. Sur ce plan, le don en tant que caractéristique du régime vocationnel s'oppose à l'apprentissage du régime artisanal et à l'enseignement du régime professionnel. Or justement, on peut souligner que depuis les années 80, on assiste à la fois à une institutionnalisation des écoles d'art mais aussi à l'apparition de cursus artistiques dans les universités. Et il est bien question dans ces établissements de développer un enseignement artistique ce qui par définition est donc en contradiction avec la notion de don. Certes, il y a dans le cas des écoles d'art une conception particulière de l'apprentissage qui se situe dans le sillage du courant de l'Éducation nouvelle. Plutôt que d'être envisagé comme une accumulation de savoirs et de connaissances, l'apprentissage est considéré comme « un

¹⁸ N.Heinich, *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.

¹⁹ ANDEA, sous la direction de Emmanuel Tibloux, *Chartes des études et de la recherche en école d'art*, Paris, ANdÉA, 2016.

²⁰ Ministère de la Culture, Rapport n° SIE 2019 009, « Étude sur la pédagogie, la recherche et le développement à l'international dans les écoles supérieures d'art », Paris, 2019.

facteur de progrès global du développement de la personne²¹ ». Il concerne aussi bien les pratiques et concepts de l'art, son histoire mais aussi un vocabulaire, un fonctionnement et des conventions y compris implicites. Quant au mode d'acquisition de ces connaissances, on peut en pensant à John Dewey, le qualifier d'apprentissage par le vécu. Au gré des expériences, l'étudiant intègre - et s'intègre dans - un paradigme artistique. Et sans détailler plus encore la spécificité de cet enseignement, on peut tout de même constater qu'aujourd'hui, il se déploie autour de l'activité artistique un travail pédagogique c'est-à-dire la mise en oeuvre d'un « ensemble de méthodes dont l'objet est d'assurer l'adaptation réciproque d'un contenu de formation et des individus à former²² ». Ainsi, on s'éloigne donc bien du don au sens où la compétence artistique ne se suffit pas à elle-même mais suppose au contraire un processus d'assimilation dans un cadre de formation. Bien sur, on ne peut passer sous silence que dans le domaine de l'art, l'autodidaxie reste présente et il serait par ailleurs intéressant de connaître l'évolution de la propension des artistes autodidacte au fil des ans. Cependant, on peut malgré tout rappeler que les écoles d'art se prétendent intimement liées à l'art qui leur est contemporain et qu'en retour elles sont largement considérées en tant qu'institutions de ce domaine. C'est pourquoi il nous semble pertinent de prendre en compte cette donnée au regard encore une fois de la différence entre la représentation et la réalité contemporaine de l'activité artistique. Et cela d'autant plus lorsque que l'on retrouve trace du don au moins dans le regard que porte la société sur les artistes. En effet, Nathalie Heinich considère comme nécessaire contrepartie le fait que l'individu providentiellement doté se doit, presque moralement, de se consacrer tout entier à l'art. Autrement dit, l'activité artistique en régime vocationnel est perçue comme « un lieu d'investissement total de la personne²³ ». Or précisément, la Déclaration de Belgrade de l'UNESCO définit l'artiste comme celui qui « considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie²⁴ ». Et nous verrons ultérieurement que la création occupe effectivement une place tout à fait singulière quant à la qualification de l'artiste.

²¹Ministère de la Culture, « Étude sur la pédagogie, la recherche et le développement à l'international dans les écoles supérieures d'art », *op. cit.*, p. 40.

²² Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, définition du terme « pédagogie » [Consulté le 5 juin 2021].
Disponible sur <<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/p%C3%A9dagogie>>

²³ N.Heinich, *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, *op. cit.*, p. 37

²⁴ UNESCO, *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, Déclaration de Belgrade, 27 octobre 1980, [consulté le 28 avril 2021].

Disponible sur : <http://portal.unesco.org/fr/ev.php_URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>

Si l'on se tourne maintenant du côté de l'individualité et de l'originalité, cela nous ramène plus précisément au fait que le régime de singularité s'oppose au régime de communauté, à la fois typique des corporations d'artisans mais aussi du système académique. Individualité et originalité sont, aux côtés du hors norme et de l'innovation, les valeurs normatives du régime de singularité dans lequel bascule à partir du XIX^e siècle l'activité artistique. Selon Nathalie Heinich, cela implique que l'artiste « n'est plus seulement celui qui peut être singulier, mais celui qui doit l'être²⁵ ». Là encore, cela nous ramène aux écoles d'art qui affirment développer une pédagogie « centrée sur la singularité de chaque étudiant-e, pour en déployer toutes les potentialités²⁶ », retenue en tant que manière d'agir et de penser spécifique et individuelle. Dans ce cadre, tout apprentissage, qu'il soit technique, théorique mais aussi des conventions et des fonctionnements du champ de l'art se fait à partir de la personnalité de l'étudiant et dans le but que celui-ci développe une démarche artistique personnelle. Cette formule, d'usage y compris en dehors du cadre de l'enseignement, renvoie de façon très générale aux centres d'intérêts et préoccupations, à la sensibilité personnelle, mais aussi aux processus de production, aux raisonnements développés, à la position occupée dans le champ et enfin aux œuvres de l'artiste. Plus que d'évoquer l'ensemble de ces éléments, la démarche artistique personnelle laisse entendre qu'il y a une articulation entre eux. C'est une forme cohérente dans laquelle se confond la personnalité et la production plastique de l'individu ce qui au passage, nous renvoie bel et bien à la représentation moderne selon laquelle artiste est un mode de vie plus qu'un métier. Par ailleurs, c'est elle qui fait l'objet du jugement dans le cadre des écoles d'art. Celui-ci évaluant la qualité inédite de la démarche et « sa capacité à renouveler le champ de l'art²⁷ ». Et on comprend alors non seulement que la singularité de l'artiste est un principe encore retenu par les acteurs même du champ de l'art, mais aussi que sur celui-ci repose des enjeux qui dépassent la seule échelle de l'artiste. Car il n'est pas seulement question de son excellence individuelle mais aussi, à travers la dimension inédite de son travail, d'assurer l'avenir l'art. Dans cette perspective, la valorisation de l'inédit, aussi bien à l'endroit des attitudes que des formes, semble intimement liée à cette capacité que revendique l'art de sans cesse dépasser son état, sa définition, ses limites. Cependant Nathalie Heinich relève que « l'innovation ne peut que différer l'acceptation de ce qui bouscule les

²⁵ N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 136.

²⁶ ANDEA, *Chartes des études et de la recherche en école d'art*, op. cit, p. 12.

²⁷ *Ibid*, p. 19.

attentes, renvoyant à plus tard le moment où le créateur se voit récompensé de ses efforts²⁸ ». Autrement dit, il est aussi à prendre en compte que l'inédit en tant que caractéristique du régime de singularité installe ce décalage, cette incompréhension entre le public et l'artiste dès la modernité. Celui qui encore aujourd'hui est à la source de reproches que l'on entend assez régulièrement à l'encontre de l'art contemporain. L'impératif d'inédit inhérent au régime de singularité conduit de la même façon qu'hier à une ambivalence, il est tour à tour valorisé ou décrié, source de pouvoir comme de mise en échec.

Enfin, nous souhaitons revenir plus particulièrement sur le fait qu'avec le régime de singularité s'installe cette image de l'artiste solitaire, cette conception de la pratique artistique comme étant nécessairement individuelle. Et cela alors même qu'à l'époque où elle s'institue, nombreux sont les mouvements et groupes d'artistes qui illustrent pourtant la dimension collective de l'activité artistique. On en vient alors à l'idée qu'il y a une certaine forme d'invisibilisation de la réalité par la représentation que l'on se propose ici d'exemplariser à partir de deux cas de figure tirés de notre expérience personnelle en école d'art. Le premier est celui de deux étudiants qui, dès leur deuxième année à l'école, ont affirmé travailler en duo, de la conception des œuvres jusqu'à leur mise en exposition en passant par la production. Ils ont donc exprimé le souhait de passer leur diplôme en tant que tel et non pas chacun de leur côté comme le préconise traditionnellement ce format. Mais l'équipe pédagogique au sens large a insisté pour que subsiste malgré tout dans le déroulé de leur présentation un temps absolument individuel avec le jury. Dans l'autre cas, une demi douzaine d'étudiants a créé un collectif au nom duquel ils organisaient des expositions ou des événements divers. Ici, chacun avait bien une pratique artistique individuelle en parallèle même s'il était, en tant que spectateur, plutôt flagrant que leur implication dans ce collectif influençait leur démarche personnelle. À l'occasion des diplômes pourtant, aucun n'a fait mention des projets menés par le collectif qu'ils avaient créé, réservant leur présentation à leur seule pratique individuelle. Ces deux exemples mettent dans un premier temps en lumière qu'il y a bien encore aujourd'hui des expressions collectives ou collaboratives de la pratique artistique. Et cela au-delà même des formes d'interactions sociales quotidiennes qui, dans le cadre des écoles d'art, se manifestent par le fait que les étudiants partagent au quotidien un atelier, échangent continuellement quant à leurs pratiques, leurs références et leurs réflexions à la fois entre eux

²⁸ N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 136.

mais aussi avec le corps enseignant. Cependant, on constate dans un second temps que dans le cadre des instances qui sont par excellence de jugement et de légitimation, la dimension individuelle de la pratique artistique prend le dessus sur sa dimension collective ou collaborative, ces dernières étant parfois complètement évacuées. Que ce soit par le biais de la « censure » ou de « l'auto-censure » on peut dire qu'il y a une certaine conformisation de la réalité de l'activité artistique sur sa représentation qui rejoint l'image moderne du créateur solitaire.

I. 1. c. Faire-oeuvre, un inconditionnel de l'activité artistique

Ainsi, l'activité artistique est pensée comme individuelle, ou plus particulièrement l'acte de création. Or on peut constater que celui-ci, c'est à dire le faire oeuvre, est considéré comme le processus de production qui lui est propre et qui la définit largement.

L'une des épreuves inconditionnelles du concours d'entrée en école d'art est l'examen du dossier artistique du candidat. À ce stade, il n'est pas question de parler d'œuvres mais plutôt de travaux, d'expérimentations, de productions plastiques. Ces productions fonctionnent comme des annonces. Elles sont le signe d'une curiosité pour l'activité artistique à la fois sur le plan de la pratique et de la réflexion. C'est sur cela qu'est évaluée la motivation du candidat à poursuivre une formation en école d'art car il est considéré que cette curiosité, ce désir de faire dans le champ de l'art, n'est pas affaire d'apprentissage. Mais c'est bien à partir de ce désir énoncé que l'enseignement artistique peut prendre le relai et guider l'étudiant, du faire vers la façon de faire propre à la création artistique : le faire oeuvre. Celui-ci est défini comme une approche particulière de la pratique de la forme qui articule production et analyse critique portée à la fois sur l'acte de produire et sur ce qui est produit. Et on peut en profiter pour relever que cela nous indique une conception réflexive de l'activité artistique. Cependant, ce n'est ici pas tant la définition du faire oeuvre qui nous intéresse mais plus particulièrement son rôle, sa place, son caractère définitoire de l'activité artistique et ce faisant, de l'artiste lui-même. Tout d'abord, on constate qu'il est affirmé que le « désir de faire oeuvre forme le fond d'exigence pour les artistes-étudiant-e-s autant que pour les artistes-enseignant-e-s²⁹ ». Ce processus considéré comme propre à la création artistique la distingue d'autres activités

²⁹ ANDEA, *Chartes des études et de la recherche en école d'art, op. cit.*, p. 13.

créatrices telles que les arts appliqués par exemple. Ainsi, on peut effectivement conclure que le faire œuvre est un élément caractéristique de l'activité artistique. Et dans un même mouvement, qu'il a une fonction de différenciation non seulement d'avec d'autres activités créatrices mais aussi, on peut l'avancer, d'avec toutes autres activités sociales.

À partir de cela, on peut aussi comprendre le recours à une légitimation par les œuvres évoquée par les *Chartes des études et de la recherche en école d'art*. Si le faire œuvre participe à ce que l'artiste se définisse comme tel, alors il semble logique que les productions issues de ce processus soient celles à travers lesquelles celui-ci soit jugé. Autrement dit, l'œuvre reconnue comme telle valide la prétention de l'artiste à faire œuvre et ainsi le reconnaît comme tel. Une enquête menée par Sophie LeCoq auprès d'une soixantaine d'artistes peut nous permettre d'établir cela en dehors du seul cadre des écoles d'art. Les participants, dont les activités, les types de productions et le degré de visibilité varient, sont notamment interrogés à propos de ce qui fait, selon eux, la reconnaissance sociale de l'artiste. À cela, 75% d'entre eux répondent que la création, la production occupe une importance centrale dans ce processus. La sociologue en conclut que « Du côté des artistes, tout se passe comme si leur reconnaissance sociale reposait sur la nécessité de faire œuvre les habilitant à se déclarer artiste³⁰. ». On peut alors mettre cette analyse en parallèle d'une part avec les éléments de définition du terme d'artiste que l'on retrouve dans la Déclaration de Belgrade de l'UNESCO : « On entend par "artiste" toute personne qui, crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art³¹ ». Et d'autre part, avec la définition juridique de l'auteur qui l'identifie comme celui « sous le nom de qui l'œuvre est divulguée³² ». C'est sur ce fondement d'ailleurs que s'établit le système de rémunération des artistes mais l'on reviendra plus particulièrement la dessus dans la suite de nos propos. Pour le moment, cela nous amène à constater que le faire œuvre n'est pas seulement à entendre comme un processus singulier de production mais aussi comme l'activité par excellence de l'artiste. On peut parler d'une nécessité artistique, sociale et économique de faire œuvre. Ainsi très simplement l'artiste est celui qui fait des œuvres. Et en retour, c'est d'elles qu'il tire sa

³⁰ Sophie Le Coq, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur? », *Sociologies de l'art* [En ligne], no. 3 / 2004, pp. 111-131, mis en ligne le 15 novembre 2012 [Consulté le 23 mai 2021]. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm>>

³¹ UNESCO, *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, op. cit.

³² Code de la propriété intellectuelle, partie législative, première partie, livre Ier, titre Ier, chapitre III, article L113-1. Version en vigueur depuis le 3 juillet 1992 [Consulté le 23 avril 2021]. Disponible sur <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006278881>

reconnaissance à la fois dans le champ de l'art, de la part de la société mais aussi socialement et économiquement. Toutefois, à se pencher sur les conditions réelles de l'organisation de l'activité artistique, il semblerait que la création soit loin d'être la seule activité à laquelle se consacrent les artistes.

I. 2. Retour à l'empirique, les conditions d'exercice de l'activité artistique

Il apparaît alors nécessaire de s'intéresser de plus près à la réalité des expériences, ainsi qu'aux cadres qui organisent dans le réel l'exercice de l'activité artistique en tant que facteurs éclairant la situation contemporaine des artistes. Dans quel cadre évoluent-ils? Comment et de quoi vivent-ils? Quels rapports entretiennent-ils entre eux et avec les autres acteurs du champ de l'art?

I. 2. a. Le statut d'artiste-auteur comme cadre juridique

En France, le statut professionnel d'artiste-auteur est juridiquement encadré par trois codes : le code de la propriété intellectuelle, le code général des impôts et le code de la sécurité sociale. Ce dernier en particulier dresse d'une part une liste de la nature des œuvres selon lesquelles l'auteur peut être reconnu comme tel. Il détermine d'une part à partir de quels types de production il est possible de prétendre au statut d'artiste-auteur. Et d'autre part, il établit la nature des activités à partir desquelles l'auteur peut tirer des revenus en tant que tel³³. Depuis 1975, l'artiste-auteur est affilié au régime général de la sécurité sociale et à ce titre il est en partie assimilé à un salarié, ses revenus à du salaire. Les cotisations des artistes-auteurs s'élèvent à environ 18% des revenus brut déclarés et à cela s'ajoute une contribution à hauteur de 1,1% du même montant à la charge de l'organisme qui assure la diffusion de l'œuvre.

Deux organismes agréés par l'État assurent la gestion administrative du statut d'artiste-auteur à savoir l'Agessa et la Maison des Artistes, respectivement créées en 1978 et 1954. D'après

³³ Code de la sécurité sociale, partie réglementaire, livre III, Titre VIII, chapitre 2, section 1 : Artistes auteurs, article R382-1 à R382-37.
Disponible sur < https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006073189/LEGISCTA000006173688/>

les données sur lesquelles se fondent le rapport Racine³⁴, quelque 270 000 personnes cotisent au régime général en tant qu'artiste-auteur mais seulement une partie, environ 40 000, à titre principal. Cette distinction correspond à celle entre les affiliés et les adhérents, les premiers étant ceux percevant des revenus annuels supérieurs à 9 000 euros. Elle n'a cependant plus cours car il a été mis en place en 2020 une affiliation dès le premier euro versé. Il nous faut aussi préciser que ces organismes prennent respectivement en charge différentes branches de la création artistique. Sont affiliés à l'Agessa les écrivains, photographes, auteurs compositeurs de musique, auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles. Tandis que la Maison des Artistes, sur laquelle nous nous concentrerons particulièrement, prend en charge les graphistes, peintres, plasticiens, sculpteurs, illustrateurs, dessinateurs, dessinateurs textiles, graveurs, peintres verriers, céramistes, licier et peintres décorateurs, c'est-à-dire les praticiens relevant de la branche des arts graphiques et plastiques.

À partir de cela s'établit une liste de la nature des travaux considérés comme œuvres telles que les peintures, dessins, gravures, sculptures mais aussi les tapisseries, scénographies... La liste est longue et, même si elle détermine expressément quelques limites, elle reste peu contraignante comme le montre la formule de « réalisations de plasticiens » qui se définissent comme « mettant en évidence la prépondérance d'une démarche plastique créatrice³⁵ ». On peut en profiter pour remarquer que cette liste, bien qu'exhaustive, accepte une définition large de la notion d'œuvre ce qui nous semble en cohérence avec la valorisation de l'inédit à l'endroit de la forme telle que nous avons pu l'évoquer précédemment. Cependant, il faut aussi regarder du côté de la nature des activités desquelles les artistes peuvent prétendre tirer des revenus. Celles-ci se déclinent depuis 2011 en deux catégories, les activités dites principales et celles dites accessoires. Les premières, qui ont été pendant longtemps les seules donc, concernent la conception, la production et l'exploitation de l'œuvre. On y retrouve par exemple la vente ou la location d'œuvres ou encore les revenus perçus à l'occasion de résidences de conception ou de production. En cela, elles sont relatives à l'exploitation de l'œuvre en tant que propriété intellectuelle. Les secondes concernent quant à elles par exemple les cours dispensés par l'artiste, l'aide apportée à un autre artiste pour la réalisation ou

³⁴ Maison des Artistes, « Rapport d'activité année 2018, », Paris, 2018 [En ligne], [Consulté le 18 avril 2021]. Disponible sur <<http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/Rapport%20d%27activit%C3%A9%20MDA%202018.pdf>>

³⁵ Site de la Maison des Artistes, rubrique « Les activités du champ des arts graphiques et plastiques » [Consulté le 18 avril 2021]. Disponible sur <secu-artistes-auteurs.fr/activites-agp>

l'accrochage en vue d'une exposition et encore la participation à des rencontres et débats publics. Et on remarque que par opposition aux premières, elles ne sont pas directement relatives à la part de création de l'activité artistique. Il faut aussi préciser que c'est seulement depuis 2019 que tous les artistes-auteurs peuvent en tant que tel pratiquer ces activités accessoires ce qui était jusqu'alors réservé aux seuls affiliés³⁶. Par ailleurs, même si cela a fait l'objet d'une réforme récente sur laquelle nous reviendrons, les revenus accessoires restent plafonnés et soumis à une proportionnalité. Ces précisions quant au fonctionnement du statut professionnel de l'artiste-auteur nous semblent importantes car elles nous permettent de comprendre dans quels cadres administratifs et juridiques évoluent les artistes en tant que conditions qui organisent dans le réel l'exercice de l'activité artistique.

D'ailleurs, cela nous permet de mieux mesurer cette nécessité économique de faire œuvre que nous avons brièvement évoquée auparavant. Tout d'abord très simplement car selon les codes cités plus haut, celui qui ne fait pas œuvre ne peut prétendre au statut d'artiste-auteur. Mais aussi car c'est bien à partir de l'œuvre que découle la plus grande partie des revenus de l'activité artistique. Cette place centrale de l'œuvre dans le système de rémunération est en cohérence avec celle qu'elle occupe en matière de définition de l'activité artistique. Cependant, on peut aussi relever que cette cohérence de principes ne signifie pas pour autant qu'il y a absence de problématique. En effet, le rapport Racine soulève que cette « appréhension finaliste de l'auteur comme celui qui produit une œuvre et en tire des revenus³⁷ » a tendance d'une part à fragiliser la situation économique de l'artiste-auteur. Car cette définition ne permet pas, ou très peu, la rémunération des phases relatives à la conception et à la production de l'œuvre. Et d'autre part, car elle ne permet pas de faire une distinction entre les artistes professionnels et les amateurs, entendus ici respectivement comme ceux qui entendent vivre exclusivement de leur activité artistique et ceux qui ne prétendent qu'à en tirer des revenus complémentaires. Aurélien Catin quant à lui, auteur de l'ouvrage *Notre condition* et membre du collectif La Buse, avance que ce système de rémunération fondé sur le droit d'auteur « échoue à rémunérer correctement les artistes [et] les détourne de la question sociale en les plaçant du côté du profit³⁸ ». On comprend qu'il y

³⁶ Avant cette réforme, les revenus tirés de ce type d'activité devaient être déclarés sous un autre régime professionnel tel que celui d'auto-entrepreneur par exemple.

³⁷ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.* p. 28

³⁸ Aurélien Catin, *Notre Condition*, Paris, Riot Éditions, 2020, p. 20.

aurait donc deux problématiques relatives à cette centralité de l'œuvre dans le système de rémunération des artistes. L'une est matérielle, les revenus issus du droit d'auteur sont aléatoires notamment car ils ne dépendent pas seulement du travail fourni mais en grande partie au succès d'une oeuvre. L'autre s'exprime sur le plan symbolique, elle est plutôt idéologique. En effet, les arts plastiques étant assimilés depuis 1777 aux arts dits libéraux, ils relèvent à ce titre du code de la propriété intellectuelle qui implique que c'est par la reconnaissance de son droit de propriété sur ses œuvres que l'auteur acquiert un statut juridique. Autrement dit, cela fait de l'artiste le propriétaire d'un patrimoine qu'il doit, pour en vivre, faire fructifier ce qui l'installe donc dans une logique capitaliste elle-même critiquée. Dans cette perspective, le cadre juridique apparaît comme un élément déterminant de la situation économique des artistes mais aussi de leur statut social pour ainsi dire puisqu'il est à la fois quasiment assimilé à un salarié mais reste avant tout un propriétaire exploitant un capital.

I. 2. b. La situation économique des artistes, aperçu d'une réalité matérielle

Le rapport Racine faisant référence aux récits des acteurs rencontrés dans le cadre de la mission relate un ressenti de paupérisation que les auteurs se donnent pour objectif de nuancer, d'objectiver. Des chiffres qui y sont communiqués, on peut retenir que près de 80% des 270 000 personnes cotisant au régime général au titre d'artistes-auteur déclarent des revenus annuels inférieurs à 9 027 euros par an. Pour ce qui est des 20% restants, leur revenu moyen annuel s'élève à 23 457 euros. À titre de comparaison, on peut d'une part rappeler que les revenus annuels bruts d'un salarié au SMIC s'élèvent à 18 655 euros par an. Et d'autre part qu'en 2018 en France, toute personne dont le niveau de vie est inférieur à un revenu mensuel de 1 041 euros est considérée comme vivant sous le seuil de pauvreté. Le rapport Racine en vient donc à confirmer le ressenti évoqué et reconnaît une «tendance générale et durable à l'érosion des revenus des auteurs³⁹ ». Et à partir de cela, on peut effectivement déduire d'une part que pour la grande majorité des artistes-auteurs, l'activité artistique ne permet pas de subvenir à leurs besoins matériels quotidiens. Et d'autre part, on observe une forte inégalité de répartition des revenus artistiques. Les 10% des artistes-auteurs les mieux

³⁹ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.* p. 17.

rémunérés concentrent à l'Agessa 50% de l'ensemble des revenus artistiques déclarés et 42% à la Maison des artistes. Mais à cela s'ajoute un autre élément car l'évolution de la somme totale des droits déclarés par l'ensemble des artistes-auteurs indique une forte augmentation de la valeur tirée de la production des artistes-auteurs. En d'autres termes, l'industrie culturelle est en plein essor. Il y a donc un appauvrissement des artistes-auteurs alors même qu'ils s'inscrivent dans une économie en croissance. Remarquant le caractère potentiellement problématique de ce double constat, le rapport Racine avance que cette situation ne serait pas conjoncturelle mais plutôt constitutive « d'une organisation de la création défavorable aux artistes-auteurs [...] dans laquelle celui qui est à l'origine de l'œuvre voit d'autres acteurs profiter davantage de ses fruits⁴⁰ ». Or, l'une des raisons évoquées par le rapport quant à cela est le fait que l'auteur ne soit pris en compte qu'à travers l'œuvre et les revenus qu'elle procure. C'est littéralement à partir du moment où l'artiste perçoit des revenus issus d'une œuvre de l'esprit que son travail est de façon fictive assimilé à du salariat. Cela lui permet notamment de bénéficier du régime général de la sécurité sociale. Mais de fait, les phases de conception, d'expérimentation et de production pourtant elles aussi caractéristiques de l'activité créatrice se trouvent invisibilisées au sens où elles ne sont pas intégrées au système de rémunération des artistes-auteurs. Et cela concerne aussi dans une certaine mesure les activités qui ne sont pas directement de création c'est-à-dire ces activités accessoires très récemment reconnues comme parties prenantes de l'activité artistique. Autrement dit, la prise en compte du travail de l'artiste-auteur est, dans le système actuel, seulement partielle. On se trouve donc ici confronté à la question du travail qui n'est pas nouvelle puisque Jean Zay la pose dès 1936 et nous reviendrons plus précisément sur cela. Mais ce que l'on souhaite pour le moment mettre en évidence c'est qu'en imputant la précarisation des artistes-auteurs directement à l'organisation économique du champ de la création, la qualité définitoire de l'œuvre vis à vis de la notion d'auteur se trouve remise en question. Et dans le prolongement de cela, si l'artiste n'est plus exclusivement celui qui crée des œuvres d'art mais aussi celui qui participe activement par exemple à l'éducation artistique et culturelle, cela pose à nouveau frais la question de son rôle dans la société. Enfin, si on souscrit à l'idée que la situation économique dégradée des artistes-auteurs tient en partie à la spécificité du système de rémunération du champ de la création, on ne peut ignorer que les fortes inégalités de revenus,

⁴⁰ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.*, p. 27

le double constat de l'appauvrissement dans un secteur pourtant en croissance et le fait que d'autres tirent profit de l'activité des artistes nous rappellent l'état de bien d'autres domaines d'activité. Or, ce sont des logiques qui sont régulièrement imputées au système capitaliste et sur la base desquelles celui-ci se trouve critiqué. Autrement dit, il semble nécessaire de prendre en compte le contexte économique et social qui est le nôtre pour expliquer la situation des artistes-auteurs et non pas seulement l'organisation spécifique du champ de l'art.

Dans un autre registre, il y a enfin un autre élément que l'on voudrait aborder et que soulève d'ailleurs le rapport Racine. En effet, même si celui-ci reconnaît que les revenus issus de l'activité artistique sont généralement bas, il se refuse pour autant à en conclure une paupérisation réelle des artistes car « ceux qui perçoivent de faibles revenus artistiques peuvent tout à fait avoir d'autres sources de revenus issus de l'exercice d'une autre activité professionnelle, parfois à temps plein⁴¹ ». Autrement dit, il est ici évoqué la situation de pluriactivité des artistes. Il y a à grande échelle un manque de données qui ne nous permet pas d'établir avec plus de précisions la part des artistes-auteurs qui se trouvent dans cette situation ni de quelles natures sont les différentes activités exercées. Toutefois, on retrouve dans une étude menée là encore par le ministère de la Culture en 2018⁴² que respectivement 41% des jeunes diplômés du champ des arts plastiques et 55% de ceux du spectacle vivant déclarent exercer plusieurs activités, dont l'une au moins est en lien avec leur formation initiale. Et malgré ces données partielles, il semble que l'on peut considérer sans trop s'avancer que la pluriactivité est une caractéristique réelle, au moins contemporaine, de la situation des artistes-auteurs. D'un point de vue purement logique, il est facile d'envisager que c'est justement car ils ne peuvent économiquement pas vivre seulement de leur activité artistique que les artistes doivent trouver d'autres sources de revenus. Autrement dit, c'est une pluriactivité subie. Mais il serait malgré tout réducteur de n'interpréter cela qu'à travers le prisme de la nécessité économique. On peut par exemple rappeler que l'enseignement, notamment au sein des écoles d'art est un horizon indéniablement désirable pour les artistes. D'une part car il permet effectivement une certaine stabilité des revenus. Mais d'autre part car le statut d'artiste-enseignant est une forme de considération, de reconnaissance par les pairs.

⁴¹ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.* p. 19.

⁴² Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective et des statistiques, « L'inégale insertion 35 professionnelle des jeunes diplômés de l'enseignement supérieur Culture en 2017 », CE-2018-5 [Consulté le 25 mai 2020]. Disponible sur <<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Vient-de-paraitre/L-inegale-insertion-professionnelle-des-jeunes-diplomes-de-l-enseignement-superieur-Culture-en-2017-CE-2018-5>>

Et enfin car l'école est un espace-temps de socialisation pour l'artiste à partir duquel il peut entretenir un réseau de relations que l'on sait nécessaire dans ce milieu mais qui aussi plus généralement le maintient dans une veille artistique. À partir de cet exemple, on en vient à envisager qu'il peut y avoir des aspects positifs quant à la pluriactivité et qu'elle peut donc être un choix qui n'est pas seulement économique. Bien sûr, on imagine facilement que ces bénéfices sont moindres dès lors que la ou les activités exercées en plus de celle de la création s'éloignent du champ de l'art ou bien prennent en termes de temps et d'énergie le pas sur cette dernière. Mais qu'elle soit la conséquence d'une nécessité ou l'expression d'un choix, en dernière instance plus ou moins bénéfique à l'activité artistique, on peut avancer que la pluriactivité typique de la réalité des artistes aujourd'hui entre en contradiction avec l'idée romantique selon laquelle ceux-ci se consacrerait tout entier à la création.

Si l'on revient enfin sur le fait que l'industrie culturelle est en plein essor et que cela ne profite visiblement pas aux artistes-auteurs, on peut alors naturellement se demander à qui reviennent ces bénéfices et cela revient à tourner le regard du côté des autres acteurs de l'économie de la création. Un autre personnage émerge lorsque l'on revient sur la logique qui se met en place une fois l'œuvre produite à partir de laquelle l'artiste prétend tirer des revenus. Aurélien Catin la résume ainsi : « L'œuvre est un patrimoine. L'artiste est un·e propriétaire. Pour produire une rente, l'œuvre doit être introduite sur un marché de grande taille. En tant qu'agent·e économique isolé·e, l'artiste-propriétaire est amené·e à déléguer l'exploitation de son œuvre à une entreprise qui lui fournit un accès au marché⁴³. ». Ces entreprises auxquelles il est fait référence ne sont autre que les intermédiaires qui jouent un rôle quant à la diffusion mais aussi quant à la promotion du travail de l'artiste. Ce sont ceux que l'on désigne comme les acteurs de l'aval c'est à dire les producteurs, diffuseurs ou encore les éditeurs par exemple. À première vue, on pourrait penser qu'entre ces deux catégories d'acteurs s'instaure une dépendance mutuelle. Cependant, on peut lire dans le rapport Racine que cette relation s'avère en fait déséquilibrée au profit des acteurs de l'aval. Tout d'abord, on peut rappeler que si les conditions qui assimilent les artistes-auteurs à des salariés leur sont effectivement avantageuses, elles le sont aussi pour les diffuseurs. En effet, ces derniers cotisent à hauteur de 1,1% des droits versés à l'auteur tandis qu'un employeur contribue à hauteur de 27,74%. Autrement dit, les revenus des artistes-auteurs sont assimilés à du salaire mais la relation entre

⁴³ Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit. p. 20.

eux et les acteurs de l'aval n'est pas pour autant considérée comme du travail et donc ces derniers sont exonérés de charges patronales. À partir de cela, on peut avancer qu'il y a un avantage structurel pour les acteurs de l'aval qui n'ont pas à porter la responsabilité sociale des personnes qu'ils rémunèrent. Mais le déséquilibre s'installe plus particulièrement à partir du moment où d'un côté l'artiste ne peut se passer d'une instance de diffusion, sauf à se cantonner à une économie marginale. Tandis que de l'autre, les acteurs de l'aval ont le pouvoir de choisir avec quels artistes ils souhaitent travailler notamment au regard du potentiel succès économique qu'ils représentent. Il y a donc une dépendance pour l'artiste qui induit plusieurs choses. D'une part, on peut facilement envisager comme le souligne Aurélien Catin que, particulièrement en début de carrière, « l'artiste est poussé·e à se conformer aux canons du marché dans l'espoir d'attirer l'attention des diffuseurs⁴⁴ ». Cela nous ramène à la question de l'inédit qui bien que valorisé sur un plan artistique se trouve être un risque non pas ici du fait d'une incompréhension de la part du public mais bien sur un plan économique et il revient en dernière instance aux acteurs de l'aval de socialiser ce risque. Et quand cela est le cas, les artistes se trouvent d'une certaine façon dans une position de faiblesse car ils sont contraints d'accepter des situations extrêmes. Ainsi, il est courant dans le champ de l'art de faire valoir que le bénéfice de la visibilité compenserait une absence de rémunération. Une méthode que l'artiste accepte en partie car « pensant qu'une publication de son œuvre est toujours souhaitable, même à des conditions déraisonnables pour lui, l'auteur estime qu'il n'a pas d'autre choix que d'accepter les termes du contrat⁴⁵ ». Et de toute façon, il a peu de marge de manœuvre car en tant qu'acteur isolé, il ne pèse pas lourd face à une structure institutionnelle ou entrepreneuriale. On en arrive alors à la conclusion que l'artiste occupe une place marginale dans l'économie de la création qui le met en situation de dépendance face aux acteurs de l'aval.

I. 2. c. « Les artistes », peut-on parler d'un groupe social ?

Cependant, selon l'analyse de Nathalie Heinich, l'artiste est un privilégié, les artistes une élite au sens où ils bénéficient d'une considération sociale élevée. Il est donc ici question du statut social, c'est-à-dire de la position de prestige dont jouissent les artistes dans la société.

⁴⁴ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.* p. 34.

Lorsque dans les années 1980, le marché de l'art bascule dans la spéculation financière à l'échelle planétaire, l'UNESCO s'inquiète des conséquences de cela sur la préservation, le développement et la diversité des cultures considérées comme des enjeux civilisationnels. Affirmant que les arts « font et doivent faire partie intégrante de la vie⁴⁶ », il est alors estimé qu'il est du ressort des États de mettre en place des politiques culturelles assurant un climat propice à la liberté d'expression artistique mais aussi mettant en place des conditions matérielles qui facilitent le travail créateur. Dans le prolongement de cela, il est réaffirmé que tout artiste doit bénéficier des droits moraux, économiques et sociaux prévus par la Déclaration universelle des droits de l'homme et par la Charte des Nations Unies. Mais aussi, qu'il a le droit d'être considéré comme un travailleur culturel et donc de bénéficier des droits relatifs à la condition de travailleur telle que définie par l'Organisation Internationale du Travail. Il est toutefois précisé que la qualité de travailleur culturel reconnu à l'artiste ne doit pas porter atteinte à sa liberté de création.

On retrouve ici le raisonnement qui conduit à une valorisation sociale de l'artiste. Puisque la culture est considérée comme contribuant à maintenir la paix et la sécurité entre les nations, que la bonne santé de la civilisation ainsi que le respect des droits culturels de chacun dépend de la diversité culturelle, que l'art « reflète, conserve et enrichit l'identité culturelle et le patrimoine spirituelle des différentes sociétés⁴⁷ » et que la vitalité de l'art dépend du bien être des artistes, alors il est légitime que ceux-ci bénéficient de conditions sociales, économiques, administratives et juridiques adéquates. Il est en fait ici directement question du rôle de l'art et de l'artiste dans la société, voire dans la civilisation. Et au vue de la conception admise par l'UNESCO, on comprend pourquoi on peut dire que la situation sociale de l'artiste est symboliquement valorisée. Cependant, il faut aussi rappeler que cette déclaration se fait en quelque sorte en temps de crise puisque la situation des artistes est, à cette époque et dans divers États membres, jugée préoccupante. Il est donc enjoint aux pouvoirs publics de réagir de façon urgente en révisant le statut d'artiste mis à mal par l'évolution culturelle, technologique, économique, sociale et politique d'alors. Autrement dit, c'est précisément car il y a un constat de dégradation de la situation des artistes que l'UNESCO s'emploie à rappeler et réaffirmer la valeur en soi de l'art.

⁴⁶ UNESCO, *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, op. cit.

⁴⁷ *Ibid.*

Mais pour mieux accompagner les artistes-auteurs, encore est-il nécessaire de définir ce statut et on en revient donc à la question de l'identité professionnelle. Le rapport Racine souligne que celle-ci est au cœur des préoccupations de la communauté artistique rencontrée. Elle est notamment liée au fait que la notion même d'auteur ne permette pas de distinguer les professionnels des amateurs. Autrement dit, cette définition ne permet de juger de la professionnalité de l'artiste en fonction de critères artistiques et esthétiques. Au vue du fonctionnement du système de rémunération actuelle, cette distinction entre amateur et professionnel repose en fait sur le montant des revenus qu'ils déclarent. Cela était particulièrement saisissant lorsqu'il y avait une différence entre les affiliés et les assujettis au statut d'artiste-auteur. Et malgré l'abandon de ce fonctionnement, le montant des revenus restent déterminant de la professionnalité des artistes en tant qu'il implique de fait que l'individu puisse vivre exclusivement ou non de son activité artistique et donc se permettre ou non de s'y consacrer complètement. On peut aussi en profiter pour rapporter que du montant des revenus dépend encore l'ouverture à certains droits sociaux. Par exemple, peuvent prétendre aux indemnités journalières pour maladie, maternité, invalidité ou pour cause de décès les artistes-auteurs dont l'assiette sociale est au minimum de 9 225 euros dans l'année ce qui ne concerne donc que 20% des cotisants à ce régime. Ainsi, on peut dire que le niveau des revenus des artistes-auteurs joue à la fois un rôle important sur le plan de la protection sociale, mais aussi comme le soulève le rapport Racine, il « revêt un aspect identitaire qu'il n'a pas vocation à avoir⁴⁸ » et il y a en cela plusieurs problèmes. En premier lieu car comme on l'a évoqué à partir de la pluriactivité, le montant des revenus n'est pas représentatif de la volonté de consacrer sa vie professionnelle à la création. Ceux ayant des faibles revenus pouvant tout à fait avoir ce désir sans qu'il soit matériellement réalisable et ceux ayant des revenus importants pouvant tout aussi bien choisir d'exercer une autre activité. Dans un second temps, car mesurer la professionnalité des artistes-auteurs sur la base de leur rémunération revient sur un plan philosophique à assimiler la valeur artistique et esthétique à la valeur économique. Une assimilation qui implique entre autres choses que l'artiste serait alors rémunéré à hauteur de la pertinence de ses œuvres. Or, on remarque que cette idée évoque un fonctionnement de la reconnaissance artistique contradictoire de celui qui s'instaure en régime de singularité puisque la valorisation de l'inédit notamment a tendance à

⁴⁸ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.*, p. 30.

repousser le succès aussi bien social qu'économique de l'artiste. Mais cette idée pose aussi problème car elle suggère que l'ensemble des acteurs économiques du domaine de la création auraient d'une part une connaissance et une capacité d'analyse critique de l'art. Et d'autre part que leurs intérêts ne seraient que purement artistiques, ce qui revient à oublier que dans le contexte qui est le nôtre, les oeuvres d'arts sont aussi appréciées en tant qu'objets de placements financiers spéculatifs.

Cela nous amène à la conclusion que dans le système de rémunération actuel, le rôle identitaire que joue le montant des revenus est problématique, qu'il n'est pas pertinent à lui seul quant à définir l'artiste-auteur. La revendication des acteurs interrogés dans le cadre de la mission ministérielle pour la création d'un statut professionnel d'artiste-auteur est en partie relative à cela. En réponse, le rapport recommande la mise en place d'un faisceau de critères objectifs à partir desquels apprécier la professionnalité de l'auteur ce qui permettrait de pouvoir « reconnaître la qualité d'artiste-auteur à ceux qui se consacrent à la création et ne parviennent pas encore à en vivre ou traversent un creux⁴⁹ ». Il y a donc bien une remise en question du régime vocationnel - vivre pour l'art - au profit du régime professionnel - vivre de l'art - car la revendication d'un statut professionnel indique que les artistes aspirent à créer pour gagner leur vie. Ce qui d'ailleurs nous indique que la vie de bohème, cette misère économique choisie et idéalisée selon la logique du sacrifice ne trouve aujourd'hui plus tant d'écho. Toutefois on retrouve trace de la vocation dans la réponse formulée par le rapport Racine puisque la professionnalité de l'artiste se trouve en premier lieu subordonnée à sa consécration totale à la création. On peut alors se demander ce qu'il adviendrait de ceux, prétendant au statut d'artiste-auteur bien que trouvant un équilibre non pas seulement économique mais aussi personnel, social voire artistique dans la pluriactivité.

Enfin, on peut aborder la question sociale sous un autre angle c'est-à-dire prendre le point de vue des artistes en tant que groupe social. En effet, le statut d'artiste-auteur est commun à un ensemble de personnes, elles partagent à minima une même désignation juridique. Cela nous amène à considérer que l'on peut parler d'une catégorie socio-professionnelle et dans le prolongement de cela, d'une identité collective des artistes-auteurs. La notion d'identité collective est abordée en premier lieu par Nathalie Heinich de manière très esthétique puisqu'elle évoque une certaine fraternité qui s'installe entre des individus sur la base d'un

⁴⁹ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.*, p. 55.

partage d'expériences ou de valeurs qui donne le sentiment d'appartenir à une catégorie. Et à propos de celle des artistes, elle considère que « le régime de singularité sur le plan axiologique des valeurs, n'interdit en rien, sur le plan des faits, les expériences communes, les collectifs, la vie de groupe⁵⁰ ». Selon cette analyse donc, les valeurs d'individualité et d'originalité à partir desquelles se construisent non seulement la spécificité de l'activité artistique par rapport à d'autres mais aussi celle de l'artiste vis à vis des autres artistes n'empêcheraient pas l'existence d'un groupe, d'une communauté, d'une identité et d'une organisation collective. Et effectivement, la prolifération de groupes et mouvements d'artistes à partir du romantisme s'observe de façon concomitante à une valorisation de la singularité. Cependant, on peut aussi remarquer que les structures collectives se sont faites au fur et à mesure de plus en plus rares. On a notamment vu qu'aujourd'hui au sein des écoles d'art, il pouvait être difficile de prétendre à la légitimation de telles pratiques. Et lorsque Sophie LeCoq atteste d'une résurgence récente d'une dimension collective dans le champ de l'art, celle-ci fait l'effet d'une attitude rare voir « hors-norme ». Il y a peut être une explication à cette différence d'analyse dans le fait qu'aujourd'hui plus qu'alors, « la figure sociale de l'auteur tend elle-même à devenir insaisissable, éclatée entre une multiplicité de représentations nées depuis l'époque romantique⁵¹ ». On peut d'ailleurs considérer que cette co-présence de diverses manières d'être artiste a été rendue possible par la relativisation contemporaine du principe d'irréversibilité historique et de l'interdit qu'il comporte pour l'artiste quant à faire abstraction de certains acquis, de certaines évolutions de l'art. Et lorsque l'on constate que dans les écoles d'art, les étudiants sont notamment jugés quant à leur capacité à se situer dans le champ, on comprend que la diversification des mondes de l'art à rendu d'autant plus nécessaire pour l'artiste d'affirmer la position qui est la sienne. C'est pourquoi on peut avancer que même si le régime de singularité n'empêche pas les structuration collective, le principe de diversité accentuant encore « l'attachement à des identités artistiques propres, impliquant des intérêts supposés spécifiques⁵² » c'est-à-dire un mouvement de différenciation des artistes les uns des autres conduit bel et bien vers une difficulté à faire et à être collectif dans le champ de l'art.

⁵⁰ N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 233.

⁵¹ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », op. cit. p. 13.

⁵² *Ibid*, p. 37.

Cela s'observe notamment sur le plan social. En effet, le rapport Racine fait le constat d'un éclatement du champ en relevant que les instances de représentation qui s'expriment au nom des artistes-auteurs, qu'elles soient syndicales, associatives ou des organismes de gestion collective sont soit trop faibles ou même carrément contestées en termes de légitimité. Ainsi, si il existe bien juridiquement une catégorie d'artiste-auteur, il n'y correspond pas pour autant une identité collective puisqu'elle est socialement éclatée, morcelée. Et sur le plan politique, cela conduit à une invisibilisation des problématiques et enjeux communs à l'ensemble des artistes-auteurs notamment vis-à-vis de l'Etat. Il nous semble alors légitime de faire un parallèle entre cet état du champ de l'art et les principes qui le constituent en propre et plus particulièrement d'interroger la philosophie sociale que contient le « triomphe de l'individualisme, combinaison d'autonomie, d'authenticité et de réflexivité critique, dont l'artiste devient l'un des symboles les plus expressifs⁵³ » pour reprendre la formule de Pierre-Michel Menger. Cependant, on peut aussi relever que cette atomisation et les problématiques qu'elle engendre sur le plan social et politique semble aujourd'hui pris en compte par les acteurs du champ de l'art puisque comme le constate le rapport Racine, on assiste récemment à un rapprochement de plusieurs associations d'artistes-auteurs ce qui indique une aspiration à une action plus collective. Autrement dit, on peut avancer qu'il y a une prise de conscience du fractionnement du champ de l'art qui se développe notamment au regard des problématiques qu'elle induit dans la relation avec les acteurs de l'aval mais aussi quant à se faire voir et étendre par la sphère politique.

I. 3. Le rôle critique de l'art, un idéal au procès de l'histoire

De plus en plus de voix s'élèvent aujourd'hui pour annoncer l'impuissance politique et sociale de l'art contemporain. Comme si quelque part sur le chemin de l'histoire une telle capacité d'agir s'était perdue, comme si les artistes ne se montraient pas dignes d'un tel rôle. Mais qu'est ce qui fait de l'art un domaine par définition critique de la société ? Quelles ont

⁵³ Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », *Sociétés et Représentations*, [En ligne], no. 11 / 2001, pp. 167-204, mis en ligne le 15 novembre 2012 [Consulté le 5 juin 2021].
Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm>>

été, au cours de l'histoire, les expressions critiques de l'art ? Qu'est ce qui aurait conduit à leur impuissance ?

I. 3. a. Quand la critique devient fonction de l'art

Il nous faut là encore commencer par remonter à la modernité pour comprendre comme l'art se voit investi par d'une fonction critique. C'est selon une conception universaliste de la culture pour reprendre la formule de Pierre-Michel Menger, elle-même hérité de l'Aufklärung, que l'art est progressiste non pas seulement artistiquement mais aussi socialement et politiquement. Ainsi, l'art se charge de valeurs qui ne sont plus seulement esthétiques mais aussi morales, sociales et politiques. Et il se trouve doté d'un certain pouvoir, il lui est reconnu une efficience notamment au-delà de son champ propre. À ce titre, il est intégré au processus d'émancipation de l'humanité.

Pour comprendre cette qualification nouvelle, il nous faut d'abord constater que cette dimension politique assignée à l'art ne fait pas seulement référence à ce qui en fait une chose publique. Notamment car en ce sens, il n'est pas difficile de considérer que tout art est politique car entretenant dans la réalité des expériences quotidiennes des liens sociaux, économiques, professionnels avec d'autres pans de la société dans laquelle il s'inscrit. La formule d'art politique, qui fait plus particulièrement référence à l'art de la modernité, renvoie avant tout à une contestation issue du champ de l'art et adressée au monde capitaliste moderne, à l'époque bourgeois. Autrement dit, c'est un art qui fait le choix d'une orientation politique de l'opposition face au modèle dominant qui façonne la société d'alors. Afin de définir plus particulièrement cette attitude, Aline Caillet dans son ouvrage *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art contemporain*⁵⁴ préfère alors à la formule d'art politique celle de critique artiste. L'accent est donc mis sur la fonction critique que l'art revendique à partir de la modernité. Il n'est donc plus seulement question d'une sous-catégorie de l'art, d'un mouvement, mais bien d'une fonction attribuée à l'art en tant que domaine spécifique et dont l'art politique peut être considéré comme l'une des expressions.

Cependant, si la critique artiste renvoie bien à la fonction critique de l'art, on ne peut éviter de se pencher sur la définition de l'attitude critique en tant que telle. Selon Foucault, cette

⁵⁴Aline Caillet, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art contemporaine*, Paris, Éditions de L'Harmattan, L'art en bref, 2008.

dernière se spécifie dans la civilisation occidentale moderne comme « une certaine manière de penser, de dire, d'agir également, un certain rapport à ce qui existe, à ce qu'on sait, à ce qu'on fait, un rapport à la société, à la culture, un rapport aux autres⁵⁵ ». Elle répond, elle cherche à contrecarrer le mouvement de gouvernementalisation lui aussi caractéristique de ces sociétés à cette époque. Ainsi, l'attitude critique est considérée comme une forme culturelle générale voire même comme vertu en général qui s'inquiète de la façon d'être gouverné, de ceux qui gouvernent, des principes admis, des objectifs visés et des moyens développés à cette fin. À ce titre donc, elle n'est pas la pratique en propre d'un domaine d'activité mais elle est une fonction par laquelle les individus se donnent le droit d'interroger les mécanismes de pouvoir qui cherchent à les assujettir et qui peut donc être subordonnée aussi bien à la philosophie, à la science, au droit ou encore à la littérature pour reprendre les éléments énumérés par Foucault. Cependant, il y a dans la théorie Foucauldienne un rapport intime entre l'attitude critique et le dire vrai que l'on résumera à travers l'idée d'un style d'existence qui est en rupture avec les conventions, habitudes et valeurs de la société. Or, parmi les figures ayant en particulier le courage de la vérité se trouve justement celle de l'artiste car « si ce n'est pas simplement dans l'art, c'est dans l'art surtout que se concentrent, dans le monde moderne, dans notre monde à nous, les formes les plus intenses d'un dire-vrai qui a le courage de prendre le risque de blesser⁵⁶ ». À partir de cela on peut proposer le raisonnement suivant : l'attitude critique qui se diffuse dans les sociétés occidentales moderne s'insuffle et trouve ancrage notamment dans le domaine de l'art jusqu'à ce que, à la modernité, celui-ci en fasse l'une de ses caractéristiques si bien qu'en retour, l'art devienne l'un des domaines emblématiques de l'attitude critique à travers la critique artiste.

Cependant, si l'on cherche à définir plus spécifiquement cette dernière, il apparaît qu'on ne peut la considérer comme une entité homogène. C'est l'un des éléments sur lequel insiste d'ailleurs Aline Caillet qui met en avant que dès le XIX^e siècle, la critique artiste se divise en deux positions respectivement incarnées par les tenants du modernisme d'un côté et les avant-gardes de l'autre. La première revendique une mise à distance de l'esthétique et du politique, s'appuie sur une éthique de la distinction et elle consiste avant tout à inventer un mode de vie, la bohème, en contradiction avec les valeurs bourgeoises. Cette position est incarnée par

⁵⁵ Michel Foucault, *Qu'est ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Paris, Vrin, Philosophie de présent, 2015, p. 34.

⁵⁶ Michel Foucault, *le Courage de la vérité. Cours au Collège de France, 1984*, Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes Études », 2009, p. 174.

Baudelaire et sera la ligne suivie par les adeptes de l'art pour l'art. Ce mouvement de retrait, de repli esthétique en quelque sorte, lui vaut d'être qualifiée de critique de nature aristocratique. La seconde s'exprime quant à elle sur le mode démocratique. Elle est incarnée par la figure de l'artiste engagé, directement investi dans le mouvement social ce qui la rapproche de la critique sociale. L'art se trouve dans une position de transformation active, il participe en tant que domaine particulier à la révolution de la société. Selon l'analyse de Pierre-Michel Menger, ces options ont chacune leur écueil. L'une ayant pour conséquence d'isoler la contestation de l'artiste qui, abordant la rupture par la voie esthétique et donc privilégiant l'innovation, tend à se couper des masses et y compris du mouvement social. Tandis que l'autre serait un risque pour l'autonomie de l'art et de l'artiste car inféodée aux exigences politiques et militantes de la cause. À l'extrême, la pratique artistique devient un outil de propagande. Quoiqu'il en soit, on comprend que sous le terme de critique artiste se retrouvent deux attitudes qui n'admettent pas tout à fait les mêmes modalités ni parfois les mêmes fins à la fonction critique de l'art. Et on remarque qu'il y a entre ces deux positions une différence de traitement de la question de l'autonomie de l'art. Toutefois, Aline Caillet souligne qu'on ne peut opposer de façon radicale autonomie et engagement car « toute position de l'art par rapport au champ social, toute revendication relative à sa fonction ou à ses fins⁵⁷ » se fait dans la prise de conscience et dans un même mouvement dans la revendication de l'autonomie de l'art et de l'artiste qui se pose en tant que créateur émancipé. En d'autres termes, c'est bien une fois que l'art est spécifique, libéré des injonctions exogènes et que l'artiste est un être à part que la fonction critique de l'art émerge. Et cela vaut aussi pour les avant-gardes qui, selon cette analyse, ne sont pas dans une contestation de l'autonomie de l'art mais tente plutôt de faire avec, de la dépasser, de la mettre à profit de la lutte sociale. On en vient alors à penser que le débat qui oppose le modernisme et les avant-gardes n'est pas tant celui de l'autonomie de l'art mais bien celui de la finalité de celle-ci ou en d'autres termes de son utilité. Il en va ici presque d'une question éthique et nous reviendrons plus particulièrement là dessus ultérieurement.

Lorsque Luc Boltanski et Eve Chiapello font référence à la critique artiste, ils précisent que c'est avant tout l'invention de la vie de bohème qui la matérialise et Baudelaire celui qui l'exemplarise. Autrement dit, on comprend que des deux attitudes critiques de l'art qui

⁵⁷ Aline Caillet, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art contemporain*, op. cit., p. 27.

s'expriment à la modernité, c'est celle du modernisme qui s'est vu instituée comme norme de la critique artiste. Ce phénomène de normalisation d'une représentation plutôt qu'une autre nous semble faire écho à celui que l'on a pu observer précédemment à propos des régimes vocationnel et de singularité. Ainsi dans le sens commun, la critique artiste renvoie avant tout à une position de retrait quant à la politique, à une intervention critique indirecte qui s'exprime principalement à travers les œuvres, à un mode de vie singulier ainsi qu'aux valeurs de liberté, d'autonomie et de créativité. Mais alors de la même façon, on peut se demander s'il n'y a pas, cette fois à propos de la fonction critique de l'art, une représentation qui occulte la réalité hétérogène de la critique artiste. Revenant à cela, on peut envisager non seulement la pluralité de ses expressions mais aussi son possible renouvellement et cela notamment contre ce discours désormais récurrent qui entérine l'impuissance critique contemporaine de l'art.

I. 3. b. Historicisation de la critique artiste

Comme nous l'avons évoqué, la formule de critique artiste ne fait pas seulement référence au mouvement critique de l'art moderne dans lequel se confond le modernisme et les avant-gardes. Elle est relative à une fonction qui se voit attribuée à l'art à partir de la modernité mais qui dépasse aussi ce seul cadre temporel. Au fil du temps, les expressions de la critique artiste se sont multipliées et il sera tout à fait envisageable par exemple d'entreprendre son histoire. Si ce n'est pas notre intention ici, on peut tout de même avancer que la critique artiste n'est pas à entendre seulement comme un principe mais que, s'illustrant dans le réel, on peut considérer qu'elle s'est historicisée, jusqu'à elle aussi d'ailleurs devenir un héritage que les artistes aujourd'hui ne peuvent ignorer.

C'est en tout cas ce que l'on comprend lorsque Aurélien Catin introduit son ouvrage en faisant un tour d'horizon des différentes façons qu'ont et ont eues les artistes de s'engager. Y sont cités les tenants du roman social, les surréalistes et leur lien avec le parti communiste, mais aussi George Orwell qui privilégie un engagement citoyen et enfin l'artivisme. Mais plus que la spécificité de chacune de ces expressions, il nous intéresse qu'elles soient par l'auteur réunies sous le signe de l'engagement politique de l'art. Autrement dit, elles sont malgré leur différence perçues et intégrées à la critique artiste. On retrouve donc l'idée d'une pluralité de façons pour l'art de remplir sa fonction critique. Et on on comprend que puisqu'il y a

pluralité, il est alors nécessaire pour l'auteur de présenter mais aussi de justifier l'attitude qu'adopte les travailleur.ses de l'art sur laquelle on reviendra plus particulièrement. Ce besoin de dire sa position au sein même de la critique artiste nous renvoie à celui, évoqué précédemment, qui se manifeste pour l'artiste par rapport au champ de l'art à partir du moment où celui-ci se caractérise par une diversité des milieux. Ainsi, on peut dire qu'il y a une certaine reconnaissance de la multiplicité des expressions de la critique artiste, ce qui va bien dans le sens d'une conception hétéronome de celle-ci. Par ailleurs, on en vient à confirmer notre idée selon laquelle on peut parler d'une historicité de la critique artiste au sens où des expressions reconnues comme telles appartiennent à l'histoire et plus particulièrement à l'histoire de l'art. Et cela nous amène à avancer que l'histoire de l'art contient en quelque sorte celle de la critique artiste puisque celle-ci s'exprime souvent dans des moments essentiels de l'évolution de l'art. En somme, cela revient à dire que l'histoire de la critique artiste n'est pas une histoire parallèle de l'art, et c'est aussi ce qui explique que l'art ne soit pas seulement en principe mais aussi bel et bien en tant que tel historiquement associé à une attitude critique.

C'est d'ailleurs en tant que l'une des deux formes historiques de la critique du capitalisme que Luc Boltanski et Ève Chiapello font référence à la critique artiste. Les auteurs la définissent en premier lieu à partir des deux principaux motifs d'indignation sur lesquels elle se fonde et qui la distingue d'ailleurs de son binôme, la critique sociale. Le premier dénonce la standardisation et la marchandisation généralisée du capitalisme qui entraînent une perte de sens. Ce dernier se trouve alors accusé d'être source de désenchantement et d'authenticité. Le second porte sur la volonté capitaliste « d'énrégimenter, de dominer, de soumettre les hommes à un travail prescrit⁵⁸ » qui fait de ce système une source d'oppression. Les êtres humains sont les uns sous la domination du marché et les autres subordonnés par leur condition salariale. Dans le prolongement de cela, la critique artiste se place dans le refus de toute forme d'assujettissement et insiste alors sur les notions de liberté, d'autonomie et de créativité, allant dans ses expressions les plus extrêmes jusqu'à rejeter toute espèce de travail. Si l'on poursuit notre appréhension historique de la critique artiste à partir des analyses de Boltanski et Chiapello, on relève que la période qui entoure mai 68 est particulièrement importante. En premier lieu car tandis qu'elle se trouvait jusqu'ici cantonnée à une position plutôt marginale,

⁵⁸ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 88.

elle se trouve cette fois placée au cœur du mouvement de contestation. Et cela précisément car ses motifs d'indignation et l'aspiration à l'autonomie qu'elle revendique sont repris par d'autres acteurs que les artistes. En effet, les auteurs soulignent que la critique artiste est reprise par les étudiants et les jeunes intellectuels mais aussi les cadres et ingénieurs récemment diplômés et plus largement encore les ouvriers qualifiés qui aspirent dans le domaine du travail non seulement à plus d'autonomie mais aussi à pouvoir y mobiliser leur créativité. On peut donc dire qu'il y a un grossissement des rangs de la critique artiste qui gagne ainsi en visibilité mais aussi en capacité d'instaurer un rapport de force vis-à-vis des pouvoirs publics et privés. Et dans un même mouvement, puisque ses représentants ne sont plus issus seulement de champ de l'art, on peut avancer qu'il y a une certaine universalisation des critiques que formule l'art à l'encontre du capitalisme. Critiques face auxquelles les tenants de ce système, ici représenté par le patronat et ses institutions, se trouvent un temps déroutés car plutôt habitués aux dialogues avec la critique sociale. Si nous ne reviendrons pas en détail sur les différentes interactions et réactions qui se jouent entre le mouvement contestataire et le patronat, on peut tout de même rapporter qu'à partir de cela s'organise une série de changements qui transforme l'organisation du travail. Selon Boltanski et Chiapello, l'innovation principale consiste de la part du patronat à « reconnaître la validité de l'exigence d'autonomie » qui devient « une valeur absolument centrale du nouvel ordre industriel⁵⁹ ». On en vient alors à la deuxième raison pour laquelle les événements de mai 68 se révèlent particulièrement importants en tant qu'ils mettent en lumière les effets de la critique sur le capitalisme, y compris dans leur dimension paradoxale.

Tout d'abord, les avancées sociales qui marquent ces années témoignent de l'efficacité de la critique sociale mais celle-ci s'était auparavant illustrée à l'occasion des grandes grèves de 1936. Toutefois, la mise en œuvre de mesures allégeant le contrôle hiérarchique et autoritaire de l'entreprise laissant ainsi plus de place aux potentiels individuels des salariés répond avant tout aux aspirations d'autonomie et de liberté. Ainsi, on peut dire que la transformation des modalités du travail se fait à partir des thèmes de la critique artiste ce qui nous amène donc à constater son efficacité, et notamment dans les champs social et politique. Cependant, il serait abusif de qualifier ces transformations de succès total car cela reviendrait à oublier que le capitalisme trouve peut être son compte à s'ouvrir aux thèmes de la critique artiste. Dans un

⁵⁹ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 296.

premier temps, celui-ci est bien dans une position contraignante et il y a un besoin urgent de reprendre le contrôle de la production largement perturbée par la contestation qui ne se trouve pas atténuée malgré les réponses sociales apportées. Il s'agit donc de mettre en place des changements propres à attirer la main-d'œuvre. Dans un deuxième temps donc, le capitalisme fait sienne la valeur d'autonomie. Or, il réussit par la même occasion à se libérer de la contrainte que représente la sécurité, une attention particulière de la critique sociale. Autrement dit, l'autonomie ne s'est pas ajoutée à la sécurité acquise par les précédentes luttes sociales mais elle s'est substituée à elle. Il est alors question de déplacements - plutôt que de changements - opérés par le capitalisme parmi lesquels on peut citer le passage du contrat à temps plein et à durée indéterminée vers une flexibilité de l'emploi, celui du contrôle à l'autocontrôle ou encore celui de la justice sociale à la justice c'est à dire d'une représentation collective à une représentation individualisant fondée sur la méritocratie. À partir de cela, les auteurs en viennent à constater que la critique joue un rôle de transformation mais que celle-ci ne pas nécessairement dans le sens d'une progression du bien être social. Nous avons ici plus précisément à faire à l'un des trois ordres d'impact de la critique sur le système capitaliste énoncés par Boltanski et Chiapello. Il est le moins positif en termes de progrès et de justice sociale car « la réponse apportée à la critique ne conduit pas à la mise en place de dispositifs plus justes, mais à une transformation des modes de réalisation du profit⁶⁰ ». Autrement dit, plutôt que d'ajuster les modes de productions critiqués vers plus de justice par exemple, le capitalisme préfère « faire peau neuve » c'est-à-dire à trouver une autre façon de réaliser le principe d'accumulation qui le définit. Ainsi, le capitalisme peut prétendre par ces transformations répondre à la critique voir incorporer une partie des valeurs au nom duquel il est critiqué sans pour autant remettre en question le principe qui est le sien. Et dans un même mouvement, il neutralise la critique qui, privée de repères antérieurs, se trouve dans l'incapacité au moins temporairement de dire si oui ou non le nouveau monde est meilleur que l'ancien. Ce que l'on cherche ici à mettre en évidence, c'est que bien que l'efficacité de la critique et en particulier de la critique artiste soit observable et prouvée, la capacité d'endogénéisation dont fait preuve le capitalisme vient en quelque sorte poser la question de « l'efficacité de l'efficacité de la critique ». En d'autres termes, si la critique réussit à faire advenir des changements au sein du système capitaliste mais que celui-ci parvient sans cesse à

⁶⁰ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 74.

réorienter ces changements vers son intérêt propre, alors on peut en venir à la conclusion d'une certaine inefficacité de la critique quant à véritablement mettre en crise le capitalisme.

I. 3. c. Phénomène d'endogénéisation, la critique artiste dans une impasse ?

La question de « l'efficacité de l'efficacité » se pose de façon exacerbée à la critique artiste, d'autant plus depuis que l'art se voit régulièrement accusé d'être passé du côté du capital et que l'artiste est perçu comme l'un de ses agents. En effet, on retrouve dans de multiples et diverses sources l'idée d'une impuissance de l'art quant à « développer une vision critique qui proposerait des alternatives au contexte social, économique et politique, notamment par la subversion ou par la révolution⁶¹ ». On se trouve alors dans une impasse car, bien qu'encore investi en principe et historiquement d'une fonction et d'un rôle critique, l'art déçoit précisément au motif qu'il ne peut ni remplir ce rôle ni exercer cette fonction.

Pour comprendre plus précisément le phénomène d'assimilation et d'instrumentalisation qui fait la force du système capitaliste auquel se trouve confronté la critique, on propose de l'aborder de façon plus localisée, plus empirique aussi, en faisant un parallèle avec le processus d'institutionnalisation de l'art moderne et contemporain tel qu'il est évoqué notamment par Rainer Rochlitz dans son ouvrage *Subversion et subvention*⁶² paru en 1994. Cela nous permettant d'ailleurs de poursuivre notre enquête historique. Comme on a pu l'évoquer précédemment, l'auteur relate qu'au milieu du XIX^e siècle, une partie de l'art se fait contre ses institutions de l'époque, tenantes de l'académisme. Ce rapport d'opposition entre l'institution et les artistes se perpétuant jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, c'est à partir de la politique culturelle d'André Malraux que s'opère une série de changements. D'une part, l'art moderne et contemporain est enfin accueilli au sein des institutions publiques de diffusion. D'autre part, l'activité de création fait l'objet de subventions c'est-à-dire bénéficie des deniers publics. Enfin, l'art est soutenu par la mise en place d'une approche pédagogique de la part des institutions que l'on évoque aussi sous le terme de médiation. Sans nous étendre plus avant sur les différentes politiques culturelles déployées depuis les années Malraux, on en retiendra qu'il s'opère à partir de là une « incorporation de l'art moderne et contemporain à

⁶¹ Martine Bouchier, « Une esthétique sans art ni beauté », in Martine Bouchier, Dominique Dehais, Yves Michaud (sous la dir.), *Art et esthétique des luttes : scènes de la contestation contemporaine*, Genève, Métis Presses, 2020, p. 18.

⁶² Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1994.

la culture officielle⁶³ ». Un phénomène que Rainer Rochlitz résume à travers la formule d'institutionnalisation de l'art. Mais il convient là aussi de s'intéresser aux raisons qui motivent ce changement d'attitude notamment de la part des pouvoirs publics.

La première est une transformation de point de vue quant aux fonctions et à la place de la culture dans la société. On peut d'ailleurs souligner que la Déclaration de Belgrade que nous avons plusieurs fois mentionnée entérine ce changement de perspective, la consécration de la culture. En 2007, la déclaration de Fribourg établit les droits culturels qui visent à garantir à chacun la liberté de vivre son identité culturelle comprise comme « l'ensemble des références culturelles par lesquelles une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité⁶⁴ » et dont les arts sont partie intégrante. Cela nous ramène à ce que Pierre-Michel Menger désigne comme la conception différentialiste de la culture. L'art y est considéré comme un vecteur de développement de l'individu, notamment face aux pressions de la société sur ce dernier. Dans ce cadre, l'important est la diversité des incarnations culturelles relative à la pluralité des groupes sociaux. De plus, l'auteur souligne le lien qu'elle entretient avec la révolution romantique qui associe l'art « à la voix intérieure de la conscience et à l'expressivité individuelle plutôt qu'aux pouvoirs de la société civilisatrice⁶⁵ ». On peut alors relever que cette conception déplace sensiblement le rôle que l'on accorde à l'art dans la société par rapport à la conception universaliste de la culture que nous avons précédemment évoquée. Plutôt que d'être un domaine critique de la société par excellence, l'art est avant tout relatif au développement de soi, à l'affirmation et à la reconnaissance d'une identité culturelle et cela aussi bien pour l'artiste que pour le spectateur. Il y a donc bien une attente différente qui est adressée à l'art et qui, même si elle n'est pas antinomique d'une fonction critique, n'y est pas non plus par définition corrélée. C'est pourquoi il nous semble difficile de juger l'art au regard de sa portée critique sans prendre en compte voir, sans parallèlement remettre en question la conception différentialiste de la culture admise par notre société.

Cela d'autant plus si on prend en compte comme le relève Rainer Rochlitz que les institutions accueillant en leur sein l'art y compris sous ses formes subversives désamorcent un potentiel

⁶³Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, *op. cit.*, p. 181.

⁶⁴ Observatoire de la diversité et des droits culturels, UNESCO, *Déclaration de Fribourg*, Paris / Fribourg, 2007 [En ligne], [Consulté le 5 mai 2021].
Disponible sur <<https://droitsculturels.org/observatoire/la-declaration-de-fribourg/>>

⁶⁵ Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », *art. cit.*

de contestation et dans un même mouvement s'offre le beau rôle en tant qu'ouvertes et à l'écoute des critiques qui leur sont parfois directement adressées. Et on retrouve bien ici le processus d'assimilation de la critique par ailleurs associé au système capitaliste. Mais pour l'auteur, le problème principal de cette institutionnalisation de l'art se situe dans le fait que par la même, l'institution acquiert un certain pouvoir sous la forme d'un droit de regard à la fois sur l'exposition mais aussi sur la création de l'art. Autrement dit, elles imposent des normes parfois implicites relatives à l'idée qu'elles se font de l'art mais aussi de sa place et de son rôle dans la société. Alors, la réconciliation entre artistes et institutions peut être perçue comme une certaine forme de coopération entre l'art et les pouvoirs publics. Et il faut aussi ajouter à cela qu'à partir des années 80, le paysage culturel s'est vu largement investi par le secteur privé, la multiplication des fondations d'entreprises témoigne de cela. Or sur la base du mécénat, les artistes se trouvent cette fois directement impliqués avec les pouvoirs privés qui sont, beaucoup plus directement que les pouvoirs publics, assimilés aux intérêts et en retour aux maux du système capitaliste. Cette situation engendre alors plusieurs conséquences à l'endroit de la représentation de l'artiste :

la radicalisation étant désormais gérée et par là neutralisée aussi bien par le marché que par les pouvoirs, le public à l'impression d'être la dupe de l'art contemporain. À ses yeux, l'artiste, que déjà il ne comprenait pas, n'est même plus moralement de son côté en tant qu'adversaire des pouvoirs, mais semble se liguer avec eux⁶⁶

D'une part, se substitue à l'image du « suicidé de la société » celle du « subventionné de la société » pour emprunter les formules de Catherine Millet⁶⁷. De façon assez triviale, on peut dire que l'artiste passe du martyr à l'assisté. Et on a pu voir à travers l'analyse de Nathalie Heinich que cette condition de l'artiste bénéficiant de l'aide de l'Etat sur la seule base de son statut pouvait faire l'objet de critiques notamment sur le plan démocratique. D'autre part, on en revient à l'image de l'artiste complice voire hypocrite ce qui lui vaut d'être discrédité au moins en tant que figure critique. Ce sentiment de compromission est d'ailleurs évoqué de la part des artistes eux-mêmes. Au cours d'une émission de Radio Galoche consacrée au lien entre art et politique, une des intervenantes raconte qu'avant de se projeter dans un projet avec

⁶⁶ Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, op. cit., p. 187.

⁶⁷ Voir à ce sujet Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

une institution, qu'elle soit publique ou privée, elle se demande d'où vient l'argent qui le finance, comment il est construit, si oui ou non elle peut s'identifier à cela et de conclure que souvent « on se confronte à un dilemme éthique au coeur du quotidien de l'exercice⁶⁸ ». On pourrait objecter qu'il suffit alors à l'artiste de faire le choix de travailler avec telle ou telle institution à partir de son propre positionnement éthique mais cela pose la question des alternatives qu'offre le paysage culturel aujourd'hui. Or comme le souligne Aurélien Catin, ces intermédiaires jugés non-éthiques « sont implantées de telle façon qu'il est difficile de se professionnaliser sans se placer sous leur protection⁶⁹ ». Ainsi, l'artiste n'a pas seulement à faire à un cas de conscience ponctuel mais se retrouve bel et bien face à un dilemme continu mettant en confrontation ses convictions morales ou politiques, son désir de reconnaissance sociale et ses besoins économiques. Et à partir de cela, seules deux voies semblent s'ouvrir à lui. Ou bien il fait le choix de ses convictions, ce qui revient en majeure partie à évoluer dans les réseaux alternatifs et indépendants de l'art. Ce choix n'est pas étranger à celui de la vie de bohème à la fois en termes d'intégrité vis à vis de son art mais aussi au regard des difficultés économiques qu'elle sous tend. Ou bien l'artiste accepte de coopérer avec les institutions et, sans que cela n'assure son succès d'ailleurs, prend le risque de se compromettre à la fois aux yeux de ses pairs mais aussi à ceux du public. Nous polarisons ici à l'extrême ces deux positions tout en gardant à l'esprit que dans la réalité des expériences, elles puissent être à la fois moins dichotomiques mais aussi interchangeables. Quoiqu'il en soit, cela nous permet de dessiner comme une mise en opposition entre l'attitude critique de l'artiste et la possibilité de vivre de son activité artistique.

Dans ces conditions, il semble donc effectivement tentant de conclure à une impuissance critique de l'art, sans pour autant mettre cette impuissance sur le compte seul du désintéressement des artistes quant à l'état du monde. Malgré tout, cette conclusion nous paraît problématique pour plusieurs raisons. En premier lieu car on l'a vu, la critique artiste a prouvé son efficacité dans les années 70 ne serait-ce qu'au sens où elle a engendré des changements de la part du système capitaliste auquel elle s'opposait. Que celui-ci soit parvenu à en tirer avantage ne remet pas en question l'efficacité de la critique artiste d'alors. Elle la

⁶⁸ Art en Grève Paris-Banlieues et invité.es, *Discussion autour de l'articulation entre art et politique 1*, Radio Galoche [En ligne], mis en ligne le 4 juillet 2020, [Consulté le 23 juin 2021]. Disponible sur <http://www.galoche.online/podcasts?id=83&podcast=1605019550_3samedi_20h_art-politique_1-discussion_PAD>

⁶⁹ Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 44.

rend certes paradoxale et on peut le dire, inefficace tout du moins envers le nouvel esprit du capitalisme. En effet, les thèmes de l'autonomie et de la créativité fonctionnaient de façon critique car ils étaient à auparavant extérieurs à ceux du capitalisme. Mais depuis, celui-ci les a intégrés voire en a fait les piliers même de ses nouveaux modes de production et de définition du travail. Autrement dit, ces thèmes ont perdu toute dimension extra-capitaliste ou anti-capitaliste. Ainsi, on peut dire que c'est surtout une critique qui mobiliserait ces motifs qui serait aujourd'hui impuissante, dans l'impossibilité de mettre en crise le système capitaliste.

Au terme de cette analyse, il apparaît que la figure de l'artiste-créateur est une représentation qui reste bien présente dans les esprits, que ce soit de la part des artistes eux-mêmes mais aussi de celle des théories sur l'art et dans le sens commun. Pourtant, force est de constater qu'elle n'est pas toujours en adéquation avec la réalité des expériences, comme si il y avait un décalage entre l'idéal et le réel. Par exemple, cette figure donne aux artistes un statut social symboliquement valorisé tandis que leur situation économique, ou en tant cas celle de la grande majorité d'entre eux, laisse plutôt penser le contraire. On peut à ce propos rapporter les mots de Pierre Bourdieu : « Le mépris pour une fonction se marque d'abord par la rémunération plus ou moins dérisoire qui lui est accordée⁷⁰. ». Un tel décalage peut s'expliquer par une différence d'époque, la réalité des artistes d'hier n'étant plus celle d'aujourd'hui, la représentation qui en donnait une intelligibilité n'est plus adéquate. Mais on peut aussi envisager que cette dimension paradoxale est inhérente à la figure même de l'artiste-créateur si bien qu'en héritant de celle-ci, nous héritons aussi de ses contradictions. Ces deux explications soulèvent des problématiques différentes. La première pose la question de l'actualisation du paradigme du créateur tandis que la seconde interroge la justesse de cette représentation sur le plan. Il n'est pas à exclure que sa remise en question emprunte simultanément l'une et l'autre de ces voies. Mais quoiqu'il en soit, on peut rejoindre ici Pierre-Michel Menger qui affirme que « le temps n'est plus aux représentations héritées du XIX^e siècle⁷¹ ». Il est intéressant de retrouver ici la notion d'héritage et dans un même mouvement, l'idée que celui-ci est actuellement contesté ou contestable. Du point de vue des

⁷⁰ Pierre Bourdieu, *Contre-feux : propos pour servir à la résistance contre l'invasion libérale*, Paris, Éditions Liber-Raisons d'agir, 1998, p. 11.

⁷¹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, coll. La république des idées, 2002, p. 9.

artistes, on peut avancer que cela est motivé par des raisons économiques mais aussi sociales et on a pu prendre la mesure des difficultés auxquelles ils sont confrontés. Or on observe que cette réalité les pousse à remettre en question, parfois indirectement, certaines caractéristiques de leur statut. On peut notamment souligner que le principe de singularité qui fait de l'artiste un être à part est aujourd'hui considéré comme un facteur d'isolement qui empêche les artistes de se faire entendre, en tant que groupe social, notamment de la part des pouvoirs publics.

Quant à la critique artiste, elle se trouve actuellement prise entre deux feux. D'une part, elle est largement attendue et observée du fait que soit encore attribué à l'art une fonction critique. Cela malgré une conception universaliste de la culture dans laquelle il perd pourtant de sa considération en tant que force politique et sociale. D'autre part, elle se trouve paralysée des suite de l'assimilation de ses revendications et de ses valeurs par le système capitaliste contre lequel elle s'opposait. Cependant, on ne peut conclure à l'impuissance de la critique artiste pour autant. Cela serait d'une part oublier sa qualité hétérogène. Mais aussi de façon plus générale encore, c'est oublier cette capacité qu'à l'art de se réinventer notamment par la rupture, l'un des moteurs essentiels de son évolution au fil de temps. On en vient alors à l'idée que le problème qui se pose aujourd'hui à l'art quant à sa fonction critique se situe ailleurs, c'est-à-dire au niveau de sa capacité à s'affranchir des modèles qui le définissent encore. Et on peut alors se demander par quels biais la critique artiste pourrait se réinventer.

II - Art en Grève : un mouvement contestataire à induction paradigmatique

Art en Grève se constitue à l'aune de la mobilisation contre la réforme des retraites en décembre 2019. Plusieurs collectifs militants, en grande partie issus du champ de l'art, convergent et d'une même voix, lancent un appel à rejoindre la mobilisation à destination de ceux qu'ils désignent comme les travailleur.ses de l'art, une formule sur laquelle nous reviendrons. Ce n'est ni un syndicat, ni une association, et on parlera alors plus facilement d'inter-collectif ou encore de mouvement. Parler de mouvement, en tant que réaction collective, en tant que courant de pensée, c'est aussi volontairement laisser possible l'association de pensée au mouvement artistique comme au mouvement social. Car si Art en Grève est indéniablement associé au domaine de l'art, mène une réflexion critique sur celui-ci et s'y adresse, il se positionne aussi de façon explicite contre le capitalisme et s'associe à la lutte sociale.

Il semble évident de dire de ce mouvement qu'il est critique. Lorsqu'on lit dans l'appel du 5 décembre « Nous refusons cette politique néolibérale, écocide, patriarcale et raciste¹ », la définition foucauldienne de la critique n'est pas loin. Il s'agit bien de « ne pas être gouverné comme cela, par ceux-là, au nom de ces principes-ci, en vue de tels objectifs et par le moyen de tels procédés² ». En ce sens, Art en Grève semble reprendre le flambeau d'une critique artiste qui, historiquement, s'est opposée au système capitaliste. Très vite pourtant, on se rend compte qu'à la notion de passion il est préféré celle de travail. À la singularité de l'artiste, de l'activité de création, il est opposé l'interdépendance et l'idée d'intérêts communs. La libération et l'autonomie sont considérées comme faisant dorénavant partie intégrante du vocabulaire managérial et à la source d'une fragilisation des individus pris dans des systèmes d'auto-contraintes. Et enfin, c'est le fonctionnement, les principes, les valeurs du champ de l'art même qui font l'objet de réflexions critiques. Sous ce jour, Art en Grève déroute donc l'analyse et au premier abord, prend l'aspect de l'inédit.

Il y a donc un double mouvement qui émerge, l'un de continuation, l'autre de rupture. Alors plutôt que de se demander si Art en Grève est ou n'est pas une forme de critique artiste, on

¹ Site de Art en Grève [consulté le 5 avril 2021].
Disponible sur <<https://artengreve.com/>>

² Michel Foucault, *Qu'est ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Paris, Vrin, Philosophie de présent, 2015, p. 37.

peut prendre un autre chemin et, passant par une étude de ce mouvement, se poser les questions suivantes : Quelles sont ses origines ? Qui sont ses acteurs ? À qui s'adresse la critique ? Sous quelles formes s'exprime-t-elle ? Quelles sont les sources de l'indignation ? Quelles sont les valeurs revendiquées ? Et c'est alors à partir de cela que l'on pourra relever, au fur et à mesure, ce qui relie ce mouvement à une histoire, de la critique artiste mais aussi de la lutte sociale ou bien ce qui, au contraire, témoigne d'un changement d'attitude et de perspective.

II. 1. Rompre avec la critique, la nécessité d'une nouvelle rhétorique

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à ce qui fait le propre de la critique d'Art en Grève. D'où et de quoi émerge-t-elle ? De quel état des choses ? Mais aussi quelle est la réflexion déployée ? Qu'est ce qui est remis en cause et au nom de quoi ? Notre intention ici est de retracer le cheminement par lequel la critique se met en forme, de la situation à son origine à la recherche de causes et jusqu'à la formulation de « ce qui ne va pas ».

II. 1. a. Le vécu comme expérience suscitant la plainte

Selon les termes d'Aurélien Catin, la situation « symboliquement privilégiée mais économiquement désastreuse³ » des artistes est intenable. On retrouve dans ces propos le décalage entre la valorisation symbolique sur le plan social de la figure de l'artiste et la valorisation économique, très relative, avec laquelle le plus grand nombre compose. Or il apparaît ici plus clairement que cette situation est bien vécue comme problématique. C'est un facteur de souffrance individuelle, régulièrement pointée par les discours relatifs au mouvement Art en Grève. Autrement dit, nous avons à faire à cette « expérience désagréable suscitant la plainte⁴ » c'est-à-dire à l'expression primaire de la critique, d'ordre émotif.

Dans un premier temps, on peut aisément envisager, au regard de la situation économique des artistes, que le caractère éprouvant de l'expérience se situe au niveau de la situation de précarité dans laquelle se trouve une majeure partie d'entre eux. Ils se confrontent à des

³ Aurélien Catin, *Notre Condition*, Paris, Riot Éditions, 2020, p. 11.

⁴ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Galimard, Tel, 2011, p. 85.

difficultés quotidiennes et bien réelles, d'ordre matérielle au sens où il est compliqué ne serait-ce que de subvenir à ses besoins. Que cela soit une source de souffrance se passe sans doute de plus d'explications. Cependant, on peut aussi envisager que de la précarité découle d'autres formes de tourments. Par exemple, lorsque Pierre Bourdieu évoque la précarisation des services publics, il souligne que cela « entraîne des formes de dépendance et de soumission⁵ ». Nous faisons ici le parallèle d'une part entre cette idée et la relation déséquilibrée entre les artistes et les acteurs de l'aval, qui est bien de dépendance notamment sur le plan économique. Et d'autre part avec ce sentiment de compromission qui à la fois traverse les artistes mais qui est aussi exprimé de la part du public. Ainsi on en vient à l'idée que la précarité n'est pas étrangère au dilemme éthique qui se pose dans le quotidien de l'activité artistique, et qui est parfois vécu comme un drame personnel. Si l'on revient au récit d'Aurélien Catin, la précarité expose les artistes à tous les compromis et dans un même mouvement, laisse la porte ouverte à certains abus de la part des acteurs en position de force. Dans le but de les rendre visibles, mais aussi on peut le penser de libérer la parole, le collectif La Buse a mis en place sur son site internet une plateforme visant à récolter les témoignages de ceux ayant subi des pratiques abusives de la part de structures artistiques. Parmi les pratiques énoncées, on retrouve les comportements à caractère déplacés, les retards ou défauts de paiement, le travail dissimulé ou encore l'accaparement d'œuvres. Cela nous amène alors à la question de la sécurité. Le manque de sécurité inhérent à la précarité est en premier lieu associé à l'instabilité et à l'irrégularité des revenus. Mais ces deux éléments sont aussi dans un sens typique du statut d'indépendant. Cependant, l'insécurité relative aux abus signalés renvoie plutôt à la place de l'individu précaire au sein de l'environnement dans lequel il évolue. En position de faiblesse, celui-ci se trouve « à la merci » de toutes formes de dominations ou d'exploitations sans pouvoir y opposer un rapport de force. Que cela soit du fait de son isolement mais aussi du fait qu'il soit dans le besoin. D'ailleurs, on remarque que les abus mentionnés plus haut sont pour certains directement liés au fonctionnement du champ de l'art tandis que d'autres sont quant à eux plutôt d'ordre sociétal. Cette double dimension nous semble particulièrement importante à relever car le récit de ces souffrances tisse des liens entre les acteurs du champ de l'art, mais aussi entre eux et les travailleurs d'autres secteurs d'activité et plus largement encore avec tous les individus en situation de

⁵ Pierre Bourdieu, *Contre-feux : propos pour servir à la résistance contre l'invasion libérale*, Paris, Éditions Liber-Raisons d'agir, 1998, p. 32.

précarité sur la base d'une expérience partagée. Autrement dit, on passe du témoignage personnel à la mise en lumière d'un malaise collectif qui permet à la critique de s'universaliser.

Mais bien que le constat se fasse d'une paupérisation des artistes depuis ces trente dernières années, la pauvreté n'est pas une dimension nouvelle de ce statut. Au contraire, elle est à travers la vie de bohème caractéristique de la conception romantique de l'art. Si l'on s'en remet une nouvelle fois à l'analyse de Nathalie Heinich, « l'invention de la bohème marque un moment précis : celui où la carrière artistique se voit investie non plus comme un métier où l'on gagne sa vie (...) mais comme une vocation⁶ ». À ce titre donc, la pauvreté est inhérente à la figure de l'artiste créateur. La bohème est revendiquée et bien qu'elle puisse occasionner de la souffrance, celle-ci est sublimée, c'est un sacrifice de l'artiste à une cause plus grande que lui. Autrement dit, il y a une valorisation positive de la pauvreté autant au regard de la situation sociale qu'elle évoque qu'au niveau des valeurs qui lui sont associées. Mais lorsque Aurélien Catin établit un parallèle entre la précarité des artistes et « toute une production de valeur maquillée en passion, en vocation, en amour de l'art⁷ », on comprend que ce n'est pas seulement leur pauvreté qui est jugée problématique mais aussi dans un même mouvement sa perception et sa légitimation. Il s'agit alors d'interroger les représentations à partir desquelles cette réalité est justifiée, considérée comme allant de soi. Car comme on a pu le mettre en évidence à plusieurs reprises, on peut à cet endroit aussi envisager que la conception romantique de l'art influençant encore celle d'aujourd'hui, la précarité contemporaine des artistes se trouve dé-problématisée. Cela du fait que la pauvreté soit non seulement associée à la normalité de ce statut mais surtout qu'elle soit symboliquement valorisée à travers la vie de bohème. Selon l'auteur, c'est en partie ce qui fait que la situation des artistes n'est jamais débattue. Et on peut ici relever que c'est pour ces derniers une autre source de souffrance qui relève du manque de considération, de la part des pouvoirs publics par exemple, à leur endroit.

À cela s'ajoute enfin le sentiment d'une certaine hypocrisie qui émerge de la confrontation entre les conditions réelles des artistes d'une part et les discours notamment tenus par l'Etat valorisant la dimension d'intérêt public et les fonctions sociales de l'art d'autre part. On rappellera que la déclaration de Belgrade de l'UNESCO et celle de Fribourg que l'on a

⁶ N.Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2018, p. 35.

⁷ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 12.

précédemment évoquées considèrent l'art en tant que manifestation culturelle et qu'à ce titre, celui-ci joue un rôle important dans la vie et l'évolution de la société. Il est de plus établi que du bien être des artistes dépend la vitalité des arts. Cependant, le rapport Racine constate par exemple le non-respect du droit d'auteur de la part même des acteurs publics et, plus largement, une absence de prise en charge réelle des problématiques des artistes. On peut alors interroger la situation d'un point de vue logique : Comment les artistes peuvent-ils remplir les fonctions sociales qu'on leur attribue si ils sont tout entiers préoccupés par leur simple survie ? Ont-ils véritablement les moyens d'assurer le rôle qu'on leur assigne en principe ? Parallèlement, on peut envisager que cette impossibilité de répondre à une attente engendre une certaine frustration. Cela non seulement de la part des artistes eux-mêmes qui peuvent le vivre comme un échec personnel mais aussi de la part de la société, du public, qui peut y voir de l'incompétence, de l'irresponsabilité, du désintérêt. Par ailleurs, on peut aussi aborder le problème d'un point de vue philosophique. Nous avons ici en tête les mots d'Agnès Graceffa : « Le statut – réel et symbolique – des artistes, reflète la place que leur accorde, en son sein, une société donnée⁸. ». Mais alors quelle est la place des artistes qui symboliquement sont privilégiés, valorisés tandis que la réalité de leur condition sociale et économique indique le contraire ? Et qu'advient-il à l'artiste quand cette question se pose ? Nous ne prétendons pas répondre ici à ces questions mais plutôt souligner à travers elles que l'on peut envisager que les artistes auxquels la société envoie des signaux contradictoires sont confrontés à une perte de sens. Littéralement, ils ne savent plus où se mettre. Ainsi, lorsque Aurélien Catin dit de cette situation paradoxale qu'elle est intenable, on en vient à penser que l'expérience désagréable à l'origine de la critique n'est autre que précisément l'ambivalence même du statut d'artiste.

II. 1. b. Mise en cause de la figure du créateur

Si le récit des expériences nous donne un aperçu des sources de l'indignation, il reste cependant à comprendre quelles sont les analyses que la critique fait de cet état des choses ainsi que les causes auxquelles elle relie cette situation.

⁸ Agnès Graceffa, « Le statut de l'artiste en France depuis la fin du moyen âge : pluralité et fragilité », in Agnès Graceffa (dir.) *Vivre de son art, Histoire du statut de l'artiste XVème-XXIème siècle*, Éditions Hermann, Paris, 2012, p.11.

Si dans un premier temps on a pu mettre en évidence que la vie de bohème était remise en question en tant que représentation empêchant de reconnaître le caractère problématique de la précarité des artistes, il apparaît que c'est de façon plus générale la figure de l'artiste-créateur qui fait l'objet de critiques. Cela est rendu explicite par la rubrique « positionnement » du site internet du collectif La Buse. On peut y lire que le romantisme a entériné une séparation entre l'art et le travail, figeant l'artiste « dans une posture de créateur·rice isolé·e ne produisant que par et pour lui·elle-même⁹ ». Selon l'analyse développée, c'est la raison pour laquelle les artistes n'ont pas bénéficié des avancées sociales acquises par les luttes historiques du XX^e siècle. Et c'est donc ce qui explique qu'en conséquence, les droits sociaux des travailleurs·ses de l'art soient aujourd'hui encore faibles voire inexistantes. La Buse reconnaît que la figure de l'artiste-créateur imprègne toujours l'imaginaire collectif, ce qui va dans le sens de l'idée selon laquelle elle est un héritage encore particulièrement agissant à notre époque. Cependant, cette figure est ici considérée comme surannée et même préjudiciable. À l'évidence, c'est un modèle dans lequel non seulement ces acteurs ne se reconnaissent plus mais qui est aussi jugé comme à l'origine de problématiques avec lesquelles ils se débattent. Par exemple, elle empêcherait les artistes de se penser comme un groupe social ayant des intérêts communs en opposant la définition de droits communs à la singularité de l'acte de création en entérinant une séparation entre le registre esthétique et la réflexion politique. La figure de l'artiste-créateur est alors tour à tour dénoncée comme mythe, fable, croyance, comme processus de naturalisation ou encore comme postulat idéologique. À partir de cela, on comprend que la critique formulée prend appui sur une réflexion théorique quant à la construction du statut d'artiste. Mais il apparaît plus particulièrement ici que ce sont les représentations qui accompagnent ce statut qui sont directement remises en cause. Qui sont considérées comme, en partie du moins, à l'origine de la situation actuelle des artistes. En retour donc, il s'agit de faire changer le regard porté sur le travail artistique pour reprendre la formule d'Aurélien Catin. Dans cette perspective, il est alors fait appel à la notion de travail contre celle de la vocation et dans le prolongement de cela, à la figure de l'artiste-travailleur sur laquelle nous reviendrons avec plus d'attention. Pour le moment, on peut tout de même retenir qu'il y a un changement de principes de références, de fondements théoriques, de paradigme.

⁹ Site de La Buse, *Positionnement de La Buse*, [Consulté le 29 avril 2021]. Disponible sur <https://la-buse.org/Positionnement-de-La-Buse?fbclid=IwAR3yx7e0wsujHZF7fwG09CK6O2hF_Rp3HyBdQ7D1y1tYS6nk_h7UwxuKklo>

Selon Aurélien Catin il en va d'ailleurs de la responsabilité « d'interroger notre condition, et surtout, ce qu'elle charrie de signifiants et de partis pris¹⁰ ». On trouve en germe l'idée que la réflexion menée a prétention à être de l'ordre de l'autocritique. La remise en question du droit d'auteur est exemplaire de cela. Comme on a pu le voir, il est jugé problématique au motif que la distribution qu'il organise est considérée comme injuste car seule une faible proportion d'artistes-auteurs parvient à vivre de leur activité artistique à travers ce modèle. Mais ce n'est pas la seule raison qui est invoquée pour justifier de sa remise en question : le collectif La Buse précise qu'il s'agit plus particulièrement de supprimer le versant patrimonial du droit d'auteur. Le droit d'auteur se fondant sur une conception de l'œuvre comme propriété intellectuelle, il assimile l'artiste à un propriétaire qui tire profit de son exploitation c'est-à-dire de sa mise et remise en jeu perpétuelle sur le circuit économique. Autrement dit, c'est un système de rémunération qui fonctionne sur une logique marchande par essence capitaliste et qui rend, de fait, l'artiste complice de ce système. On comprend alors que le droit d'auteur pose ici un problème philosophique voire idéologique. Le versant patrimonial du droit d'auteur est critiqué en tant que principe de fonctionnement capitaliste qui fait de l'artiste-auteur un propriétaire. À partir de ce cas de figure, il apparaît alors que la critique anti-capitaliste qu'incarne Art en Grève ne porte pas seulement sur un extérieur du domaine de l'art mais passe aussi par une reconnaissance et une remise en cause de ce qui, en son sein même, participe de ce système dénoncé. Il s'agit en quelque sorte de « balayer devant sa porte ». Et à travers cela, on comprend que le l'art est loin d'être considéré comme un domaine préservé ou étranger à la logique capitaliste.

Cela explique qu'Aurélien Catin affirme qu'il s'agit de « livrer bataille au sein même de notre milieu de travail¹¹ ». Il y a en quelque sorte une réorientation de la critique. Si c'est toujours le système capitaliste qui est visé, il l'est au travers d'une critique des principes et des structures artistiques. Autrement dit, une fois qu'il n'est plus considéré comme un ennemi extérieur mais bien comme un esprit omniprésent, le capitalisme peut et doit être combattu sur tous les fronts, y compris au cœur même du domaine de l'art. Le regard porté sur celui-ci est d'ailleurs sans équivoque, « Les arts visuels et le livre ne sont pas en lévitation au-dessus de la société. Ce sont des domaines occupés, ni plus ni moins que les autres activités

¹⁰ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ *Ibid*, p. 9.

humaines¹². ». On retrouve dans ce raisonnement la trace d'une critique à l'endroit d'une séparation entre le registre esthétique et le registre politique et social. Au contraire donc, l'art est considéré comme une activité sociale c'est-à-dire prise dans un certain vivre en société. À ce titre, il n'y a alors pas de raison qu'il échappe à l'idéologie dominante. Ce qui nous amène au constat logique que le capitalisme infuse le domaine de l'art. Le collectif La Buse va d'ailleurs jusqu'à dire que celui-ci est, dans le contexte actuel, le laboratoire du paradigme néolibéral. Ce mouvement de « retournement sur soi-même » nous évoque l'un des éléments de définition de la critique énoncés par Boltanski et Chiapello considérant que celle-ci « dévoile l'hypocrisie des prétentions morales qui dissimulent la réalité des rapports de forces, de l'exploitation et de la domination¹³ ». On en vient alors à l'idée que la dimension auto-critique de la réflexion menée par Art en Grève s'attache précisément à relever les hypocrisies qui s'expriment au sein même de leur milieu. Et là encore, on retrouve dans cet aspect l'idée de confronter l'idéal au réel. C'est ici l'image d'un milieu préservé de la logique capitaliste qui est remise en question. Dans un sens, cette analyse semble donner raison à ceux entérinant la complicité soit volontaire soit naïve de l'art contemporain avec les instances de pouvoirs. Mais plutôt que de s'en tenir à cette fatalité, on comprend que cet état contemporain des choses, pris en considération, entraîne une réorientation de la réflexion critique vers le souci « de déconstruire ces inconscients économiques et culturels¹⁴ » qui s'expriment au sein même du monde de l'art.

II. 1. c. La critique sociale au secours de la critique artiste

Au-delà de la prise de conscience de cette occupation capitaliste du domaine de l'art, on retrouve aussi parmi les analyses mobilisées la thèse selon laquelle le néolibéralisme, en tant que phase spécifique du capitalisme, s'est fondé à la suite des événements de mai 68 sur les principes et valeurs mêmes de la rhétorique de la critique artiste. Ainsi, il apparaît que celle-ci fasse en tant que tel l'objet d'une réflexion à partir de laquelle se réorganisent les modalités de la critique d'Art en Grève.

¹² Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 9.

¹³ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 72.

¹⁴ Site de La Buse, *Positionnement de La Buse*, [Consulté le 29 avril 2021]
Disponible sur <https://la-buse.org/Positionnement-de-La-Buse?fbclid=IwAR3yx7e0wsujHZF7fwG09CK6O2hF_Rp3HyBdQ7D1y1tYS6nk_h7UwxuKkIo>

Revenant sur le contexte social et politique actuel, le collectif La Buse admet que « la précarisation du salariat emprunte à des logiques issues du monde de l'art¹⁵ », le management s'étant approprié les notions d'épanouissement, de libération et d'autonomie. Dans un premier temps, il est dénoncé un dévoiement de ses valeurs par le capitalisme. Mais plutôt que de rester dans une attitude de dénonciation, il apparaît que la critique se détourne alors des motifs qui sont liés à ces valeurs, le désenchantement, l'inauthenticité et l'oppression et qui sont caractéristiques de la critique artiste. Si l'on revient aux sujets de la précarité des artistes, de leur position de faiblesse face aux acteurs de l'aval, de l'incapacité à se penser comme un groupe social... on remarque en effet qu'il se dégage des motifs d'indignation qui sont généralement attribués à la critique sociale. Le capitalisme est source de misère et d'inégalités. Il est le terreau d'opportunisme et d'égoïsme. En favorisant les logiques et intérêts individuels, il détruit les liens sociaux et de solidarité. De façon tout à fait explicite, Aurélien Catin affirme qu'il est essentiel « de s'éloigner des discours endogènes¹⁶ » et annonce que les travailleur.ses de l'art font aujourd'hui le choix de s'inscrire à l'école des luttes sociales. Ainsi, ce sont les mots d'ordre de la critique sociale qui seront empruntés, les revendications concernent alors le salaire ou encore la défense et l'acquisition de droits sociaux. Mais ce sont aussi ses valeurs et on observe qu'il est plus volontairement fait référence à la sécurité, à la solidarité et à la reconnaissance sociale. À partir de cela, on peut donc avancer qu'il y a bien un déplacement, une transformation des modalités de la critique issue du champ de l'art.

Ce changement de perspective est bien sûr lié au constat que les logiques du champ de l'art et celles du néolibéralisme sont intimement liées. On comprend ici que cette situation est considérée comme ayant aussi pour conséquence de paralyser en quelque sorte la critique artiste « traditionnelle ». Cependant, on peut aussi relever que dans le même mouvement, c'est la capacité critique même de l'art qui est interrogée. Lorsque La Buse affirme que se retrouvent au sein même du champ de l'art les formes d'exploitation et de domination capitalistes à savoir les exclusions de classe, de race et de genre, le collectif précise que cela se perpétue « malgré l'apparente prise en compte de ces questions sous formes d'expositions,

¹⁵ Site de La Buse, *Positionnement de La Buse*, [Consulté le 29 avril 2021].
Disponible sur <https://la-buse.org/Positionnement-de-La-Buse?fbclid=IwAR3yx7e0wsujHZF7fwG09CK6O2hF_Rp3HyBdQ7D1yItYS6nk_h7UwxuKkIo>

¹⁶ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 10.

de colloques, etc¹⁷ ». Il apparaît ici qu'au-delà d'une reconnaissance de l'occupation capitaliste de l'art, il est là encore dénoncé une certaine hypocrisie de la part de ce domaine qui se pense et se présente encore comme une avant-garde politique. On peut aussi rapporter que dans un communiqué publié en réaction à l'appel « #ONOUVRE ¹⁸ », Art en Grève interpelle : « Qui peut encore brandir les valeurs de l' "Art" et de la "Culture" [...] qui peut encore soutenir que l' "Art" et la "Culture" sont des contre-pouvoirs efficaces¹⁹ ? ». Malgré cela, il n'en reste pas moins que l'idée selon laquelle l'art a une fonction critique est toujours bel bien présente. Et on peut d'ailleurs aller jusqu'à penser qu'elle est à l'origine même de ce regain de mobilisation. Par exemple pour Aurélien Catin, la capacité de mobilisation des acteurs du champ de l'art est fondamentale et « témoigne d'une aspiration à peser dans le mouvement collectif pour l'émancipation²⁰ ». Mais il en arrive alors à poser la question des attitudes politiques, des modes d'engagement qui sont disponibles aux artistes. Cherchant une attitude qui permettrait à la fois de dépasser le fossé qu'engendre le statut d'artiste mais aussi de développer une forme d'engagement qui ne soit pas d'abord morale ou esthétique. Ainsi, on peut dire que ce n'est pas tant la dimension critique de l'art qui est remise en question mais plutôt la rhétorique, les formes, les modalités « traditionnelles » de la critique artiste.

Cependant, lorsque Aurélien Catin affirme qu'il s'agit alors de bâtir une militance interprofessionnelle et politique, on en vient à l'idée que cette réorganisation de la critique ne découle pas seulement d'une analyse de l'état du champ de l'art et de la critique artiste. On peut envisager que si il est fait appel aux motifs d'indignation de la critique sociale par exemple, c'est aussi dans l'optique de se rapprocher d'elle. Cependant, si l'on revient à l'analyse de Boltanski et Chiapello, l'alliance entre ses deux formes historiques de la critique

¹⁷ Site de La Buse, *Positionnement de La Buse*, [Consulté le 29 avril 2021].
Disponible sur <https://la-buse.org/Positionnement-de-La-Buse?fbclid=IwAR3yx7e0wsujHZF7fwG09CK6O2hF_Rp3HyBdQ7D1yItYS6nk_h7UwxuKkIo>

¹⁸ L'appel #ONOUVRE a d'abord été publié sur la page Facebook de @On ouvre le 15 décembre 2020.
Disponible sur <<https://www.facebook.com/onouvre>>
Il est considéré que c'est Jean-Noël Tronc, directeur général de la Sacem qui en est à l'origine. Par la suite, une vingtaine d'institutions culturelles se sont associées à cette initiative et quelques 450 signatures d'artistes et sympathisants ont été récoltées. L'appel a ensuite été relayé sur le Blog de Mediapart, *#ONOUVRE, l'appel des artistes!*, mis en ligne le 1 janvier 2021, [Consulté le 22 mai 2021].
Disponible sur <<https://blogs.mediapart.fr/lalodgeassociation/blog/010121/onouvre-lappel-des-artistes-0?fbclid=IwAR2EsaJiUGEdo-L7vGfA5Pl4RxoBz6zM-3fBmxI4I0tPTf4SmeS7-tmlkQ8>>

¹⁹ En réaction, Art en Grève Paris-Banlieues publie sur sa propre page Facebook un communiqué le 19 décembre 2020.
Disponible sur <<https://www.facebook.com/ARTENGREVE/>>
Le texte est ensuite relayé sur le site de Documentations.art, *Communiqué AEG-PB*, mis en ligne le 20 décembre 2020, [Consulté le 22 mai 2021].
Disponible sur <<https://documentations.art/Communique-AEG-PB>>

²⁰ Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 17.

ne va pas de soi. Elles puisent à des sources idéologiques et émotionnelles différentes qui rendent parfois leurs exigences incompatibles voire même contradictoires. On comprend alors qu'un rapprochement ne peut pas se faire que sur la base d'une reconnaissance d'un adversaire commun. Il s'agit aussi de s'accorder sur un certain nombre de principes, de trouver un terrain d'entente. C'est pourquoi on en vient à l'idée qu'en abandonnant en quelque sorte les ressorts typiques de la critique artiste, Art en Grève fait un pas vers la critique sociale.

Toutefois, on a pu voir que le mouvement est bel et bien préoccupé par les problématiques du champ de l'art et s'attaquait à ses structures et principes. Or cela pourrait laisser penser que sont défendus des intérêts que l'on peut qualifier de corporatistes ce qui semble en contradiction avec le rapprochement pourtant annoncé. Mais selon la Buse, la lutte des travailleur.ses de l'art « peut être profitable à tou-tes²¹ ». Car par exemple, si les différentes activités du monde de l'art obtiennent une reconnaissance sociale comme étant productrices de valeur économique, alors c'est la notion même de travail qui se verra redéfinie et ainsi soustraite à « la définition dominante (...) imposée par une classe capitaliste²² ». Si nous reviendrons avec plus de précisions sur cette idée ultérieurement, on observe bien ici qu'il est envisagé que la critique de situations artistiques bénéficie, à terme, à la lutte sociale. Ce raisonnement se justifie par le fait qu'en empruntant les revendications de la critique sociale, ce sont à travers elles les intérêts de l'ensemble des travailleurs qui sont défendus face au système capitaliste. Si l'on schématise alors, Art en Grève délimite le champ d'action de sa critique tout en l'insérant dans des mobilisations générales en renonçant aux modalités de la critique artiste et privilégiant celle la critique sociale. On peut alors voir dans cela quelque chose qui est de l'ordre de la réflexion stratégique. D'une part car on peut penser que de cette façon, le mouvement témoigne de son engagement au sein même de la lutte sociale. Et d'autre part que c'est un moyen de dépasser les apories de la critique artiste.

²¹ Site de La Buse, *Positionnement de La Buse*, [Consulté le 29 avril 2021]
Disponible sur <https://la-buse.org/Positionnement-de-La-Buse?fbclid=IwAR3yx7e0wsujHZF7fwG09CK6O2hF_Rp3HyBdQ7D1yltYS6nk_h7UwxuKkIo>

²² *Ibid*

II. 2. Renouer avec la critique, quelles modalités stratégiques ?

On peut sans peine envisager que si les fondements de la critique qu'incarne Art en Grève se distinguent de ceux que l'on attribue à la critique artiste historique, alors dans le prolongement de cela, ses modes seront eux aussi différents. Si cette dernière tient avant tout à l'invention d'un mode de vie, on en vient alors à se demander par quel biais s'exprime celle d'Art en Grève. Quelles sont ses formes ? Ses façons de faire ? Ses outils ? En nous intéressant à cela, nous tâcherons par la même occasion de comprendre en quoi ou selon quel raisonnement le recours à ces modes plutôt qu'à d'autres prolonge la réflexion critique menée sur le fonctionnement du champ de l'art.

II. 2. a. Une mobilisation des travailleur.ses de l'art

Sans doute, l'un des éléments les plus singulier et riche de sens du mouvement Art en Grève est la formule de travailleur.ses de l'art à travers laquelle se désignent ses protagonistes. Elle enferme aussi bien les traces de la réflexion critique menée que l'ambition portée. On pourrait aller jusqu'à dire qu'au-delà de la formule, c'est aussi une nouvelle figure possible du champ de l'art qui émerge, comme un échappatoire à celle de l'artiste-créateur. C'est dans l'appel du 5 décembre que l'expression est largement rendue publique. Art en Grève exhorte l'ensemble des travailleur.ses de l'art à rejoindre la mobilisation tout en donnant quelques clés de lecture à cette terminologie. Il est en premier lieu établi que cette formule « désigne toute personne exerçant une activité dans ce champ spécifique²³ ». Autrement dit, elle s'adresse aussi bien aux artistes qu'aux régisseur.ses, médiateur.rices, commissaire.s, programmateur.rices et bien d'autres encore. Ainsi, elle permet au plus grand nombre de s'identifier à la mobilisation. En cela, Art en Grève se distingue d'autres structures associatives ou syndicales du champ de l'art consacrées à la défense d'intérêts professionnels par type de professions ou de statut. Au contraire, se côtoient dans le mouvement les intermittents et les artistes plasticiens qui eux-mêmes voisinent avec les théoriciens et les fonctionnaires alors même que la nature de leur activité ou leur statut respectif sont différents. On peut remarquer que cette formule relativise en quelque sorte la place de l'artiste. Celui-ci

²³ Site de Art en Grève [consulté le 5 avril 2021].
Disponible sur <<https://artengreve.com/>>

est considéré comme un acteur du champ de l'art parmi d'autres. Dans le prolongement de cela, on comprend qu'il s'agit de laisser la place à des problématiques qui ne sont pas uniquement celles de l'activité de création mais plus largement celle des activités artistiques. En somme, on peut dire que cette formule a une fonction de défocalisation. En ne faisant référence qu'à l'exercice d'une activité - quelle qu'elle soit - mais s'inscrivant au sein d'un champ spécifique - celui de l'art - elle contient en puissance l'idée de possibles intérêts communs à l'ensemble des acteurs de ce champ, et cela malgré ce qui les distinguent.

Dans ce cadre donc, le terme d'art ne renvoie pas tant à « ce qui est artistique » mais plutôt à un domaine d'activité, celui de travailleur. Ses désignent alors indistinctement les acteurs qui y évoluent. Sur le terrain des représentations cependant, il est moins évident d'associer l'artiste à un travailleur que le régisseur ou la régisseuse d'une exposition par exemple. Si l'on résume, cela tient au fait que l'artiste soit associé à l'activité de création qui est elle-même qualifiée avant tout comme une vocation plutôt que comme un travail. De plus, sur un plan juridique cette fois, le statut d'artiste-auteur identifie ce dernier avant tout comme un propriétaire. À partir de cela, il apparaît qu'il y a parmi la diversité des acteurs mobilisés un enjeu tout particulier pour les artistes quant à se présenter en tant que travailleurs de l'art comme les autres. Car à leur endroit, cela suppose une modification des conditions réelles, des fondements économiques et juridiques mais aussi dans un même mouvement, une requalification symbolique de leur activité. Nous entendons ici cela au sens de qualifier autrement et plus particulièrement encore, autrement qu'à travers le régime vocationnel. L'enjeu est donc de réorganiser le statut des artistes et cela dans les différentes dimensions qui le composent c'est-à-dire sur le plan réel mais aussi symbolique et imaginaire.

Dans cette perspective, il émerge la volonté de construire une nouvelle figure, celle de l'artiste-travailleur. On peut penser que l'ambition derrière cela est qu'elle se substituerait à celle de l'artiste-créditeur de la même façon que cette dernière a pu remplacer celle de l'artiste-professionnel et de l'artiste-artisan avant elle. Nous ne pouvons que brosser à gros trait le portrait de cette nouvelle figure, précisément car elle est encore en construction et fait sur certains aspects l'objet de débats à l'intérieur même du mouvement qui la porte. On peut toutefois en énumérer quelques fondements dont le premier serait sans doute l'affirmation selon laquelle les artistes travaillent. Il y a donc une opposition directe et presque frontale avec la figure de l'artiste-créditeur qui se met en place et qui se prolonge par la suite. Ainsi,

face au désintéressement qui est associé à l'activité artistique, il est revendiqué qu'elle est productrice de valeur économique. À l'image de l'artiste tout entier consacré à sa création, il est opposé la situation réelle des artistes c'est-à-dire une polyactivité subie. À la marginalité est préférée la solidarité. Il en va donc à la fois de la nature de l'activité de l'artiste, de son identité professionnelle mais aussi de son statut car c'est bien sûr aussi cela qui est visé à travers l'usage du terme de travailleur. C'est le statut juridique, et les droits sociaux correspondants qui font défaut à celui d'artiste-auteur, qui est réclamé pour eux aussi bien que pour les autres acteurs du champ de l'art.

Ainsi, on peut dire que la figure de l'artiste-travailleur se coule en quelque sorte dans une identité collective plus large, celle de travailleur.ses de l'art. Car c'est bien celle-ci qui « soude dans la reconnaissance mutuelle d'un même état²⁴ » ceux qui s'en revendiquent. En tant que ferment d'une identité collective donc, la formule de travailleur.ses de l'art permet non seulement de relier un individu à un collectif mais laisse aussi entendre la possibilité d'une nouvelle catégorisation. On comprend alors que c'est l'une des réponses déployées par Art en Grève vis à vis de cette atomisation du champ de l'art, considérée comme problématique car permettant une certaine domination des acteurs de l'aval notamment. À cet endroit donc, on voit bien que cette formule témoigne de la réflexion critique menée sur la situation contemporaine de l'art et en retour envisage une solution. Il s'agit de recréer ou plutôt de rappeler ce qui fait commun. Toutefois, il semble important de préciser que malgré cette ambition, le domaine de l'art n'est pas pour autant considéré par Art en Grève comme une entité homogène. Ainsi, on peut dire que la formule de travailleur.ses de l'art renvoie avant tout à une certaine frange du milieu artistique. Celle qui partage un vécu ou une considération pour des expériences de souffrance précises ce qui réunit des individus autour d'une même définition de ce qu'ils sont et qui se retrouvent autour de valeurs communes. Cette frange « aspire à des changements profonds²⁵ » et dans cette perspective, n'hésite pas à critiquer celles qui lui sont voisines comme on a pu le constater à propos de la réaction d'Art en Grève à l'appel « #ONOUVRE ». Ainsi, la formule de travailleur.ses de l'art annonce tout aussi bien un regroupement qu'un mouvement de rupture, qu'une scission au sein même du champ de l'art.

²⁴ N.Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, op. cit., p. 207.

²⁵ Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 57.

On en vient alors à l'idée que la mise en œuvre d'une certaine fraternité se situe plus précisément à l'endroit du terme de travailleur.ses. C'est à partir de celui-ci qu'elle dépasse le seul domaine de l'art. Car en revendiquant ce statut, ici de façon tout à fait performative, ces acteurs du champ de l'art se placent aux côtés des travailleur.ses d'autres secteurs d'activité. On peut y voir une tentative de dépasser le fossé qui isole les acteurs du champ de l'art sur le terrain même des représentations. En utilisant le terme de travailleur.ses, c'est la figure historique du militant ouvrier mobilisé dans la défense et la conquête de ses droits à travers la lutte sociale qui est évoquée. En se plaçant dans ce cadre référentiel, les protagonistes du mouvement Art en Grève s'inscrivent dans un « Nous », dans une identité collective là encore, qui se fonde sur l'idée d'intérêts communs qui ne sont, cette fois, pas directement sectoriels. Cela se justifie d'ailleurs à travers l'analyse selon laquelle les modes d'organisation du travail néolibérales puisent à la source de ceux de l'activité artistique. D'une certaine façon, cette assimilation par le système capitaliste est ici mise à profit dans le sens où elle permet de se sentir appartenir à une même fraction du monde sur la base d'une même condition, celle de travailleur dans le paradigme néolibéral. Ainsi, on peut dire que la formule de travailleur.ses de l'art exprime la volonté d'un double mouvement de rapprochement, de convergence. L'un ayant l'ambition de réunir les acteurs du champ de l'art. L'autre, celle de les inscrire non plus seulement aux rangs de ceux qui dénoncent le système capitaliste mais aussi aux rangs de ceux qui en subissent les logiques d'exploitation et de domination.

II. 2. b. Repenser le mode d'engagement : la militance politique

Plus que de se reconnaître sous la formule de travailleur.ses de l'art, c'est aussi en tant que tels que les militants d'Art en Grève abordent leur engagement. Ainsi, il se constitue une façon propre d'agir à laquelle fait référence la notion de militance politique. Dans un premier temps, nous nous attacherons à comprendre la nature de cet engagement ainsi que les raisons qui motivent le choix de cette forme, notamment par rapport à celles que l'on pourrait qualifier de plus traditionnelles ou historiques du domaine de l'art.

Aurélien Catin présente la militance politique ainsi : c'est une « façon de s'engager, qui est de militer comme une personne dont l'art est le métier²⁶ ». Il y a dans cette formulation quelque

²⁶ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 16.

chose qui nous ramène à l'idée que l'expérience vécue fonde l'attitude critique adoptée. Le travail de réflexion comme le mode de l'engagement se fait à partir de l'art comme expérience. Il y a une certaine résonance dans les termes qui nous renvoie à la dénomination que met en place Pierre-Damien Huyghe²⁷ visant à distinguer la recherche « en », « sur » et « avec » l'art. C'est plus particulièrement cette dernière que nous évoque la militance politique et à partir de laquelle nous proposons de faire un parallèle entre le sujet de la recherche et celui de l'engagement. Dans cette perspective, l'expérience de l'art ne se réduit pas à celle d'une pratique personnelle mais renvoie de façon plus large à l'expérience que l'on peut faire des processus, des principes, des conventions c'est-à-dire de l'art en tant que champ opératoire pour utiliser la terminologie de Huyghe. Dans l'exercice de son activité artistique quotidienne, la connaissance - car c'en est bien une - de ce paradigme est utile à l'individu dans le sens où elle lui permet de répondre aux exigences notamment conceptuelles et formelles de celui-ci. Mais investie dans la recherche, cette connaissance se transpose en quelque sorte vers un autre milieu, vers un autre mode de production. Elle est ainsi libérée des attentes de son champ d'origine et s'inscrit dans la production de quelque chose de particulier. Car suivant la théorie de Huyghe, il ne s'agit pas non plus de produire un discours « sur ». En effet, l'« avec » suppose une méthodologie singulière d'allers-retours qui visent à travailler et déplacer « étant donné une expérience des conduites artistiques [...] un certain nombre de formules, notions ou concepts²⁸ ». Ce court détour par la définition de la recherche avec l'art nous permet d'envisager quelques pistes de réponse quant à comprendre non seulement ce qui fonde la militance politique mais aussi ce qu'elle sous-tend en termes d'appréhension et d'analyses d'une situation. Tout d'abord, on peut dire que cet « avec l'expérience de l'art » affirme une connaissance, une compréhension voire même une conscience de ce qu'est le domaine de l'art et de ce qui le traverse. C'est même ce qui fonde le travail critique et ce qui aussi, en un sens, le justifie. On peut aussi retenir que cette connaissance se trouve particulièrement canalisée vers une mise en confrontation des représentations et conceptions avec le réel de l'expérience. Cela nous évoque cette intention que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les discours qui annoncent « jeter en pleine lumière²⁹ » telle représentation

²⁷ Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017.

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ Aurélien Catin, *Notre Condition, op. cit.*, p. 12.

« factice et trompeuse³⁰ ». Enfin, l'idée d'une forme particulière c'est-à-dire à la fois issue d'un champ opératoire et s'y adressant sans pour autant répondre à ses exigences résonne avec le fait que la militance politique a beau être un engagement de ceux dont l'art est le métier, il n'y est pas question de faire œuvre. C'est d'ailleurs cela qui est au premier abord frappant à propos d'Art en Grève. Car par là, le mouvement se distingue des formes critiques plus « traditionnelles » du domaine de l'art.

D'une certaine façon, c'est presque contre elles ou tout du moins au regard de leurs limites que se construit et se justifie le recours à la militance politique. Aurélien Catin revient en introduction de son ouvrage sur quelques formes emblématiques de l'engagement politique des artistes depuis le roman social jusqu'à l'artivisme. Ce sont les différents avatars pour reprendre le terme employé par l'auteur de la figure de l'intellectuel engagé. Et il dégage de cela deux attitudes types principales. D'un côté, il y a les formes d'engagement consistant à se mettre au service des luttes des autres. Dans cette perspective, les artistes ouvertement solidaires de telle ou telle cause s'appliquent à l'enrichir de sens et de références culturelles à travers la création artistique. Pour l'auteur, cela relève de l'engagement moral qui s'exprime sur le mode de l'encouragement. D'un autre côté, il y a les formes qui relèvent plutôt de l'activisme ce qui signifie ici que le mode d'action se passe d'une médiation par les œuvres. C'est un engagement dans lequel on se départit de sa qualité d'artiste pour s'impliquer en tant que personne voire en tant que citoyen, on s'enrôle. Sur la base de cette analyse, Aurélien Catin identifie alors les écueils de ces attitudes respectives. Selon lui, la première « laisse dans l'ombre l'exploitation de notre propre travail » tandis que la seconde « empêche d'être visibles en tant qu'artistes³¹ ». On comprend qu'il y a pour l'intellectuel engagé d'un côté un risque d'aveuglement. Préoccupé et occupé à des sujets généraux d'ordre sociaux et politiques, il en oublie de porter le regard sur ce qui façonne, détermine et problématise sa propre condition. Mais si d'un autre côté il s'extrait de celle-ci, alors il n'est plus reconnaissable en tant que tel au sein du mouvement social. Le problème se situe ici en fait au niveau du regard des autres qui ne perçoivent plus la solidarité d'un certain groupe social.

On voit bien se dérouler sous nos yeux une réflexion critique portée sur les modes de la critique artiste. À partir de quoi il se dégage deux questions principales : Comment faire la

³⁰ Site de La Buse, *Positionnement de La Buse*, [Consulté le 29 avril 2021].
Disponible sur <https://la-buse.org/Positionnement-de-La-Buse?fbclid=IwAR3yx7e0wsujHZF7fwG09CK6O2hF_Rp3HyBdQ7D1yItYS6nk_h7UwxuKkIo>

³¹ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 17.

preuve de la solidarité effective - et non pas seulement morale ou citoyenne - du champ de l'art aux luttes en cours? Et en retour comment faire intervenir la critique sociale et politique sur les structures propres de l'art en tant que domaine d'activité spécifique? Telle que présentée, on comprend que la militance politique est alors censée répondre à cela. Elle est un engagement des travailleur.ses de l'art, qui se rendent visibles en tant que tels au cœur des cortèges de manifestations par exemple, ce qui répond au problème de l'identification. Et elle s'attaque aux fondements qui organisent l'activité artistique et déterminent la place de l'art dans la société tout en adoptant « les mots d'ordre des acteur·rices traditionnel·les du mouvement social³² » pour reprendre la déclaration d'Aurélien Catin. Si nous avons vu précédemment que cela permettait à Art en Grève de s'insérer dans les mobilisations sociales, il apparaît ici que c'est aussi un moyen de ramener la question sociale dans un milieu duquel elle était absente. Revenant alors à l'idée qu'il y a en cela quelque chose de stratégique, on peut avancer cette fois qu'en s'adossant à la lutte sociale, les acteurs du champ de l'art voient la possibilité de bénéficier de ses avancées.

II. 2. c. Outiller la critique, quel répertoire d'action pour les travailleur.ses de l'art ?

Au risque de dépeindre l'évidence, il convient tout de même de dire qu'Art en Grève s'inscrit dans la définition de l'action collective et plus précisément de type mouvement social. On emprunte ici la définition que fait Erik Neveu de cette notion : « Il s'agit d'un agir-ensemble intentionnel, marqué par le projet explicite des protagonistes de se mobiliser de concert. Cet agir-ensemble se développe dans une logique de revendication, de défense d'un intérêt matériel ou d'une "cause"³³. ». Dans ce cadre, l'action collective se détermine par des caractéristiques non seulement physiques et temporelles. C'est un regroupement de personnes dans un temps donné, sur la base d'une considération des buts de ce rassemblement. C'est plus particulièrement cette perspective qui témoigne d'une volonté orientée vers le changement. Autrement dit, l'action collective de type mouvement social se distingue par sa nature militante. De là, on en vient à la thématique du militantisme que l'on abordera principalement à partir de ses formes, de son répertoire d'action.

³² Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 24.

³³ Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, « Repères », 2019, p. 9.

En premier lieu, on peut rappeler que c'est lors de la première manifestation organisée contre la loi des retraites qu'Art en Grève fait sa première apparition. Et si on peut bien sur imaginer que la convergence des divers collectifs qui composent le mouvement à fait l'objet de discussions préalables, on peut également considérer que c'est à l'occasion du défilé du 5 décembre que s'officialise la création d'Art en Grève. Par la diffusion de l'appel que nous avons évoqué précédemment mais aussi par la constitution d'un groupe physique et identifié au sein même du cortège. Les militants, car il convient ici de les désigner comme tels, se regroupent derrière une banderole d'un jaune fluo sur laquelle on peut lire en toutes lettres « ART EN GRÈVE » et c'est un visuel qui deviendra d'ailleurs la bannière du mouvement. Cette présence au cœur des défilés est un élément récurrent. Art en Grève est représenté dans chacune des manifestations contre la réforme des retraites et plus tard, dans celles organisées contre la loi sécurité globale par exemple. À partir de cela, on peut dire que le mouvement à recours à la manifestation, ici entendu comme défilé de rue c'est-à-dire comme l'une des formes de l'action collective. De façon plus précise encore, on peut relever que ce recours se présente avant tout comme une réponse à une sollicitation extérieure. Art en Grève répond aux appels à manifestations en premier lieu portés par d'autres structures syndicales ou associatives. Au regard de ce que l'on a pu développer précédemment, il semble que cela prolonge d'une part la volonté de témoigner d'une solidarité effective avec les luttes politiques et sociales. Cela se traduit par une présence physique des militants qui viennent ainsi grossir le nombre de manifestants, un aspect souvent considéré comme significatif à la fois de la force et de la légitimité d'un mouvement social. Mais d'autre part, c'est une solidarité qui s'affiche au sens où elle se fait connaître en tant que celle, d'une partie au moins, du monde de l'art. Ainsi, on comprend que c'est aussi une réponse au problème de la visibilité de l'engagement artistique. À la fois car les travailleur.ses de l'art se rendent visibles et reconnaissables en tant que tels par ceux aux côtés desquels ils se mobilisent mais aussi par les pouvoirs qu'ils interpellent.

Cependant, la manifestation n'est pas la seule forme d'action militante à laquelle fait appel le mouvement et il y a dans son nom une référence directe à la grève que l'on ne peut ignorer plus longtemps. Selon la définition qu'en donne le service public, « La grève est définie comme étant la cessation collective et concertée du travail en vue d'appuyer des

revendications professionnelles³⁴. ». En France, le droit de grève a valeur constitutionnelle depuis 1971, il est reconnu à tout salarié dans l'entreprise. Sans même faire appel à une théorisation de la grève, on peut facilement relever que c'est un mode de l'action collective relatif avant tout au champ du travail qui est un outil dans le rapport de force entre les employés et l'employeur. En effet, l'une des conséquences directes de la grève est de perturber la chaîne de production. Et, dans certains cas plus que d'autres il est vrai, elle peut perturber de façon plus générale le fonctionnement de la société. Par ailleurs, elle n'est pas non plus sans conséquences pour celui qui fait grève puisqu'elle entraîne une retenue sur son salaire. À partir de cette brève description, on en vient alors dans un premier temps à se demander comment peut s'exprimer une grève dans le domaine de l'art. On pense ici à Gustav Metzger qui en 1974 fait part de son projet Art Strike 1977–1980 dans un texte qui se rapproche d'un appel à la grève. Selon lui, « Le refus du travail est l'arme principale des travailleurs s'opposant au système; les artistes peuvent utiliser cette même arme³⁵. ». Il exhorte alors les artistes à ne pas produire, à ne pas vendre mais aussi à ne pas exposer et plus largement à ne participer à aucune forme de collaboration avec ce qu'il désigne comme la machine publicitaire du monde de l'art. Ainsi, il entend priver d'art le système marchand et par extension le système capitaliste. Par ailleurs, il considère que les artistes pourront mettre à profit ce temps de latence « pour réfléchir aux nombreuses questions historiques, esthétiques et sociales concernant l'art³⁶ ». Dans la même perspective, Goran Đorđević³⁷ reprend l'idée en appelant à un arrêt radical de la production artistique dans une attitude de boycott. Il reçoit de la part des artistes qu'il a sollicité une quarantaine de réponses, dans la grande majorité négatives et dans lesquelles se retrouve souvent le motif de l'inefficacité d'une telle action, ce que résume les mots de Carl André « Qui les artistes priveraient-ils s'ils faisaient la grève? Hélas, personne d'autre qu'eux-mêmes³⁸ ». On en vient alors à l'idée que si, en principe, les

³⁴ Site officiel de l'administration française, *Droit de grève d'un salarié du secteur privé* [Consulté le 3 juin 2021]. Disponible sur <<https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F117>>

³⁵ Gustav Metzger, *Art Strike 1977-1980*, 1974 in Ariane Daoust, *Grève de l'art?* [Exposition, 18 mars - 23 avril 2016, SKOL, Montréal], [Consulté le 17 juillet 2021]. Disponible sur <https://e-artexte.ca/id/eprint/29375/1/daoust_ariane_greve_de_lart_fr.pdf>

³⁶ *Ibid*

³⁷ Goran Đorđević, *International Strike of Artists?*, 1979 in Ariane Daoust, *Grève de l'art?* [Exposition, 18 mars - 23 avril 2016, SKOL, Montréal], [Consulté le 17 juillet 2021]. Disponible sur <https://e-artexte.ca/id/eprint/29375/1/daoust_ariane_greve_de_lart_fr.pdf>

³⁸ Réponse de Carl André à Goran Đorđević, in Ariane Daoust, *Grève de l'art?* [Exposition, 18 mars - 23 avril 2016, SKOL, Montréal], [Consulté le 17 juillet 2021]. Disponible sur <https://e-artexte.ca/id/eprint/29375/1/daoust_ariane_greve_de_lart_fr.pdf>

acteurs du champ de l'art peuvent arrêter de travailler c'est-à-dire suspendre l'exercice de leur activité, se pose tout de même la question de l'impact, sur d'autres qu'eux même, de cette cessation. Autrement dit, il en va de la puissance de la grève en tant que mode d'action quant à instaurer un rapport de force dans le champ de l'art. Mais on peut aussi se poser la question de sa faisabilité dans un domaine dont on a prouvé l'atomisation, ce qui se trouve être le premier obstacle à l'émergence même d'une action collective et concertée sur la base de revendications communes.

Revenant à Art en Grève, on peut remarquer qu'est établie dans l'appel du 5 décembre une sorte de liste de modalités d'actions pratiques qui répond à la question du comment faire grève en fonction du statut de chacun. Pour le travailleur indépendant et l'artiste-auteur, il est par exemple évoqué la possibilité de faire circuler le visuel « Art en Grève » par réponse de mail automatique, sur les réseaux sociaux ou encore sur les sites internet personnels de chacun. Mais on y retrouve aussi l'arrêt de la production, le décrochage d'une œuvre exposée ainsi que le blocage d'un évènement culturel. Reprenant les termes de l'appel, on peut dire qu'il s'agit « de rendre la grève visible de différentes façons³⁹ ». Et à travers cela, on comprend que la grève n'est dans ce cadre pas tant un mode d'action mais plutôt un mode d'expression à travers lequel se manifeste le mécontentement et l'opposition. Ainsi, ce n'est pas directement la capacité de perturbation qui justifie le recours à la grève mais davantage la mise en visibilité d'un mouvement social qu'elle permet.

Cependant, lorsqu'Art en Grève évoque la possibilité d'intervenir dans le cadre d'expositions par exemple, il y a bien l'idée d'actions directes menées au sein même du champ de l'art qui se profile. Nous employons ici la formule d'actions directes afin de distinguer ces formes de celles de la manifestation ou de la grève précédemment évoquées. Nous considérons en fait comme telles les interventions menées au nom des travailleur.ses de l'art et visant un interlocuteur identifié, que celles-ci soient d'ordre physique ou s'expriment par le discours. Ainsi, nous faisons référence d'une part à ces textes qui ne sont pas des articles mais se présentent plutôt comme des droits de réponse parmi lesquels nous avons cité le communiqué réagissant à l'appel « #ONOUVRE ». Et d'autre part à ces actions menées, souvent par un petit nombre de personnes, dans le cadre d'évènements culturels et dont le but est de perturber son bon déroulement. De ce type d'actions directes, l'une des plus marquantes est celle se

³⁹ Site de Art en Grève [consulté le 5 avril 2021].
Disponible sur <<https://artengreve.com/>>

déroulant dans le cadre du vernissage de l'exposition Jeune Création à la Fondation Fiminco en janvier 2020. Une partie des artistes ayant en amont été présents au sein des assemblées générales d'Art en Grève y ont trouvé le soutien, aussi bien morale que logistique, nécessaire à l'organisation d'une action. Celle-ci s'est traduite par la lecture d'un texte relatant les difficultés rencontrées par les artistes dans le cadre du projet et par le déploiement d'une banderole dans l'espace même d'exposition sur laquelle on pouvait lire « FIMINCO + JEUNE CRÉATION, PRÉCARITÉ + GENTRIFICATION ». Dans le prolongement de cela, deux artistes ont fait le choix de retirer leur œuvre de l'exposition quand d'autres on fait celui soit de les déplacer en dehors de l'espace soit de les remplacer par des textes. On voit bien qu'il y a dans cette intervention une dimension perturbatrice qui dépasse d'ailleurs le seul espace-temps de celle-ci puisque c'est toute l'exposition qui s'en est trouvée modifiée par la suite. De plus, cette action a été relayée à travers certains médias tel que Le Quotidien de l'Art ou encore Documentations.art. Dans l'article publié par ce dernier, deux des participants, qui étaient aussi des exposants, ont pu prendre la parole. Et c'est ici leur propos quant à la portée de ce type d'actions qui nous intéresse. Selon eux, elles « ouvre[ent] la voie à des prises de position plus directes », « rend[ent] possible de nouvelles stratégies de défense » et l'évènement en question aurait « démontré qu'il est aujourd'hui possible d'adresser notre critique aux institutions responsables de ces violences directement, et non plus à travers un objet d'art⁴⁰ ». On retrouve donc l'idée selon laquelle la militance politique, en ayant recours à l'action directe, est un choix stratégique. C'est une façon d'agir qui se présente comme une issue possible d'une expression de la critique à travers l'œuvre. Un mode considéré comme une impasse ne serait-ce qu'au regard de la capacité de récupération de la subversion par les institutions artistiques. De plus, on peut souligner que de cette façon, l'artiste se libère, dans le cadre de la critique, de la nécessité sociale, économique et artistique de faire œuvre qui pèse sur lui. Et dans le prolongement de cela, il se soustrait ainsi aux exigences artistiques. Cela nous amène à penser que la militance politique, en tant que forme particulière à travers laquelle s'exprime la critique avec l'art comme expérience, permet une mise à l'écart des épreuves artistiques au sens où dans ce cadre, il ne s'agit pas pour les artistes de faire la preuve de ce dont on ils sont capables voir de ce dont ils sont faits en tant que tel.

⁴⁰ Site de Documentations.art, « Pourquoi nous n'exposons pas Komunuma », mis en ligne le 1 février 2020 [Consulté le 19 juillet 2021].
Disponible sur <<https://documentations.art/POURQUOI-NOUS-N-EXPOSONS-PAS-A-KOMUNUMA>>

Pour terminer, il semble qu'il y ait une dernière raison à partir de laquelle envisager que le recours au répertoire d'action propre au militantisme répond aux problématiques inhérentes à l'état contemporain du champ de l'art. Pour faire part de notre idée, on s'appuiera sur l'analyse qu'Olivier Filileul déploie dans son ouvrage *Stratégie de la rue*⁴¹. Dans un premier temps, il établit que toute entreprise de défense d'un intérêt a recours à certaines tactiques dont le panels des possibles et plus ou moins étendu en fonction de son pouvoir social. Parmi ces tactiques, il considère que l'action plus particulièrement manifestante, entendue comme « toute occupation momentanée par plusieurs personnes d'un lieu ouvert public ou privé et qui comporte directement ou indirectement l'expression d'opinions politiques⁴² » est le mode d'action privilégié du mouvement social. D'après cela et au regard de ce que nous avons développé plus haut, on peut dans un premier temps confirmer qu'à travers la militance politique, il s'agit pour les travailleur.ses de l'art d'étendre le répertoire d'action de leur groupe social en empruntant celui d'autre. Mais si l'on revient à l'analyse du sociologue, on remarque que selon lui, l'action manifestante est un principe de construction singulier de l'identité collective. C'est à travers elle que s'établit le sentiment d'appartenance qui réunit les activistes tandis que dans d'autres formats d'associations de personnes, l'identité du groupe s'objective d'abord par des affiliations formelles. Ainsi, on en vient alors à l'idée que le militantisme représente pour les travailleur.ses de l'art la possibilité de se construire en tant que groupe social à partir d'autres biais que ceux qui organisent la communauté des pairs dans le champ de l'art. Autrement dit, on peut considérer que la militance politique est entrevue comme un moyen de réintroduire un principe de communauté au cœur même d'un domaine marqué par un régime de singularité.

II. 3. Des revendications pourvoyeuses d'un autre paradigme de l'artiste

Dès l'appel du 5 décembre publié par Art en Grève, il est exprimé que la lutte des travailleur.ses de l'art se fonde sur la volonté de faire reconnaître la diversité des activités artistiques comme du travail dans une perspective de défense et même de conquête de droits sociaux. Compilant plusieurs sources, on peut établir une série de revendications. Selon les

⁴¹ Olivier Filleul, *Stratégie de la rue. Les manifestations en France*, Paris, Presses de Science Po, coll. Académique, 1997.

⁴² *Ibid*, p. 44.

mots de la Buse qui détaille trois phases d'action, à court terme, moyen terme et à long terme, ces revendications sont une combinaison de solutions « techniques » mais qui assument une portée politique. En d'autres termes, on comprend que les transformations concrètes envisagées sont indissociablement d'une certaine conception de l'art, de l'artiste mais aussi plus largement de la société. Aussi, il ne convient pas seulement de se demander quelles sont les revendications du mouvement Art en Grève. Mais aussi quels changements cela engendrerait au sein du champ de l'art, à la fois sur le plan des conditions réelles d'exercice mais aussi sur celui des représentations, du symbolique.

II. 3. a. Réviser le droit d'auteur, débouter l'artiste-propriétaire

Dans un article intitulé « Propriétaires ou travailleurs intellectuels⁴³ ? », Gisèle Sapiro et Boris Gobille reviennent sur les différents enjeux qui, au cours de l'histoire, ont participé au développement professionnel du métier d'écrivain. Parmi ceux-ci figure la construction du droit d'auteur dont est retracé le parcours juridique. Ce récit commence en 1877 lorsque celui-ci se voit instauré, donnant une conception de l'œuvre comme propriété attachée à la personne. En parallèle, celle-ci est pourtant aussi présentée comme le fruit d'un travail. Selon les auteurs, cette ambivalence n'était, à l'époque, pas incompatible car c'est plus particulièrement au XIX^e siècle que la distinction entre travail et propriété privée s'accroît. Par répercussion, le droit d'auteur se trouve à cette période largement assimilé à cette dernière. C'est seulement dans l'entre-deux-guerres que la conception de l'activité littéraire comme travail ressurgit, dans un contexte où les écrivains cherchent à faire valoir leurs droits sociaux face aux éditeurs de plus en plus puissants. En 1936, Jean Zay qui est alors ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts du Front populaire, dépose un projet de loi visant à réformer le droit d'auteur considérant que « l'auteur ne doit plus désormais être considéré comme un propriétaire, mais bien comme un travailleur⁴⁴ ». Ce projet se fonde et incarne une conception de l'auteur comme travailleur intellectuel à partir de laquelle le droit d'auteur se voit considéré comme la rémunération d'un travail. Jean Zay se heurte alors à une forte résistance soutenue par la droite politique, mais qui s'exprime principalement à travers les

⁴³ Boris Gobille, Gisèle Sapiro, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement Social*, [En ligne], no 214, pp 113-139, 2006/1, mis en ligne le 1 novembre 2006, [Consulté le 25 juillet 2021]. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2006-1-page-113.htm>>

⁴⁴ Jean Zay cité par Boris Gobille, Gisèle Sapiro, *Ibid.*

éditeurs. Parmi lesquels on retrouve par exemple le directeur littéraire de Flammarion ou encore Bernard Grasset, fondateur de la maison d'édition éponymes. Quant aux raisons évoquées par cette opposition, il y a celle d'un déclasserment spirituel de la figure de l'auteur qui se verrait réduit à un « simple salarié ». L'assimilation du droit d'auteur à des revenus est par ailleurs considéré comme une atteinte à la propriété et il est en retour défendu que celui-ci reste un capital. Enfin, il est craint un asservissement de la pensée à la collectivité ce qui remettrait en question le rôle les éditeurs qui se réclament découvreurs de talents et collaborateurs nécessaires quant à faire le succès des œuvres. Le projet de loi sera voté en 1939 mais dans une version largement amendée, il reste peu des éléments d'origine du projet. Par exemple, le terme de travail en a complètement disparu. Par la suite, la commission de la Propriété intellectuelle, au sein de laquelle on retrouve les principaux opposants au projet de Jean Zay, fera promulguée en 1957 un loi sur la propriété littéraire et artistique visant à établir une organisation économique conciliant les « intérêts des créateurs (et non plus des “travailleurs intellectuels”) avec ceux des éditeurs, conçus comme des médiateurs culturels⁴⁵ ». Par sa nature, le droit d'auteur est donc rattaché au régime de la propriété intellectuelle et confère à l'auteur un statut de propriétaire. Notre résumé est bref, en partie incomplet puisqu'il laisse pour l'instant dans l'ombre les transformations juridiques ultérieures, et enfin nous n'oublions pas qu'il relate avant tout les péripéties du champ littéraire. Toutefois, on peut malgré tout en extraire plusieurs éléments.

En premier lieu, on comprend mieux par quelle logique une réflexion portée sur la nature de l'activité artistique, privilégiant une conception de celle-ci comme travail et de l'artiste comme travailleur, se matérialise par une remise en question du droit d'auteur. Car c'est l'un de ces éléments qui, dans le réel, constitue le statut de l'artiste. En un sens, on peut dire que ce dernier exprime sur le plan juridique une conception de l'art et de l'artiste et la conforte en retour. De fait, il organise les conditions réelles de l'activité artistique en fonction de cette conception et donc l'ancre dans la réalité. Ainsi, l'artiste-créateur n'est plus seulement une figure symbolique, c'est une identité professionnelle à partir de laquelle se détermine la nature des rapports entre l'artiste et les autres acteurs du champ de l'art. Dans cette perspective, on comprend alors pourquoi ces derniers, c'est-à-dire ceux que l'on désigne aujourd'hui en tant qu'acteurs de l'aval, se sont tant préoccupés du droit d'auteur. Car même si en tant

⁴⁵ Boris Gobille, Gisèle Sapiro, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *art. cit.*

qu'individu il ne les concerne pas directement, leurs activités et leur rôle s'en trouvent affectés. Et lorsque les structures représentantes des éditeurs défendent dans le cadre politique et juridique une conception romantique de l'art et avec elle la figure de l'artiste-créateur, on ne peut considérer que cela ne relèverait que d'une plaidoirie philosophique. Il s'agit bien à travers elles voire, sous couvert d'elles, de défendre leurs intérêts notamment économiques. Autrement dit, lorsque le débat porte sur le droit d'auteur, ce n'est pas seulement le statut de l'artiste qui est en jeu mais aussi toute l'organisation économique du domaine de l'art, dont le système de rémunération des artistes est une partie.

À la lumière de ce travail historique, l'hésitation des travailleur.ses de l'art quant à supprimer ou plutôt réformer le droit d'auteur s'éclaire sous un nouveau jour. En effet, on comprend que celui-ci n'est pas par essence un droit de propriété. On peut plutôt parler d'une naturalisation qui est le fruit d'un processus politique dans lequel différents acteurs se sont opposés. Dans le prolongement de cela, il est donc envisageable de modifier le droit d'auteur, d'en changer la nature par exemple en le rattachant davantage au droit du travail. Davantage car à partir de 1975, une partie des revenus perçus sous forme de droit d'auteur est assimilée à du salaire ce qui permet aux artistes d'être affiliés au régime général de la Sécurité Sociale. Mais on a pu constater que cette assimilation reste partielle. D'une part car elle ne permet pas l'accès à l'ensemble des droits sociaux correspondant au statut de salarié, et d'autre part car elle est encore aujourd'hui relative au montant des revenus déclarés. Pour Samantha Bailly⁴⁶, présidente de la Ligue des auteurs professionnels, c'est une situation schizophrénique pour les artistes-auteurs qui sont perçus dans les textes tour à tour via leurs œuvres ou en tant que travailleurs. À propos de cette ambivalence, Aurélien Catin souligne que l'artiste-travailleur se présente en fait comme « un satellite de l'artiste-proprétaire⁴⁷ ». Autrement dit, il y a une centralité du droit d'auteur dans le système de rémunération des artistes qui pose problème. Car rappelons le, il est déterminant de l'accès au statut d'artiste-auteur.

Mais le droit d'auteur est aussi critiqué au motif qu'il lie la rémunération des artistes à l'exploitation de l'œuvre, et donc au succès, plutôt qu'à la quantité de travail fourni par l'artiste. Autrement dit, leur rémunération n'est pas directement corrélée à l'exercice de leur

⁴⁶ Propos de Samantha Bailly, *Quels lendemains de crise pour les artistes-auteurs ?*, France-culture, La grande table des idées, Olivia Gesbert, 27 avril 2021, [Consulté le 5 juin 2021]. Disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/quels-lendemains-de-crise-pour-les-artistes-auteurs>>

⁴⁷ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 27.

activité. Elle dépend d'autres logiques parfois complètement exogènes au champ de l'art. Et c'est ici qu'entrent en jeu les acteurs de l'aval. Ils sont dans ce cadre incontournables car c'est eux qui ont la maîtrise de l'accès aux marchés de l'exploitation des œuvres en tant que médiateurs culturels pour reprendre les termes de la loi de 1957. Ainsi, on peut considérer que le droit d'auteur détermine cette situation de dépendance des artistes vis à vis des acteurs de l'aval qui, on l'a vu, est souvent à l'avantage de ces derniers. Dans le prolongement de cela, se pose la question de l'autonomie de l'artiste mais aussi de l'art puisque selon La Buse, ces intermédiaires sont ainsi en mesure d'imposer leurs vues aux créateurs. Toutefois, cela est à relativiser par le fait qu'en tant qu'indépendant, l'artiste-auteur peut s'engager avec différents partenaires. Mais aussi car il peut diversifier ses sources de revenus en ayant recours aux activités dites accessoires. Cependant, le droit d'auteur a aussi sur elles aussi un impact du fait cette fois de sa centralité. D'ailleurs, on peut relever que si ces activités sont qualifiées d'accessoires, c'est précisément par opposition à celles directement relatives à l'activité de création et donc relevant du droit d'auteur. Or celui-ci en tant que mode de rémunération principal relègue au second plan certaines activités de l'artiste c'est-à-dire organise une séparation des tâches ainsi que leur hiérarchisation. Dans cette perspective, les activités accessoires se réduisent alors à un moyen de mettre en valeur un patrimoine. Et c'est une logique qui justifie qu'elles ne soit pas toujours rémunérées. En effet, le rapport Racine relève par exemple à propos du droit de représentation que « la gratuité est considérée par la majorité des parties prenantes comme la règle implicite⁴⁸ ». Mais cela particulièrement sous la pression des structures qui font valoir que les artistes bénéficient d'une visibilité profitable à leur carrière ainsi qu'à la valeur de leurs œuvres sur le marché. Le droit d'auteur a donc bien un impact tout à fait concret sur tout le système de rémunération des artistes, et y compris sur les sources de revenus qui lui échappent. Ainsi, la critique défend en retour une reconnaissance et une revalorisation de toutes activités artistiques au même titre que celle de la création. Pour les travailleurs de l'art, l'un des leviers d'actions possible est par exemple de faire entrer ces activités dites accessoires dans le périmètre du droit du travail mais ils vont aussi jusqu'à revendiquer le régime de l'intermittence.

⁴⁸ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op.cit.*, p. 47

II. 3. b. Les activités accessoires ou la diversification de l'activité artistique

Au début des années 1970, l'Union des écrivains (UE) défend le principe d'unicité fiscale du métier d'auteur. Dans le cas de l'écrivain, ici central, il s'agit de prendre en considération toutes ses activités littéraires, telle que la traduction par exemple, c'est-à-dire celles qui ne prennent pas la forme du livre. Cela suppose pour être praticable qu'il y ait une fusion des divers organismes de cotisations en un seul. À terme, la revendication portée par l'UE se traduit sur un plan législatif par la création de l'Agessa. Et le principe d'unicité fiscale du métier d'auteur est par la suite étendu aux autres catégories de créateurs y compris ceux relevant de la branche des arts graphiques et plastiques. Pour ce qui est de ces derniers qui nous intéressent plus particulièrement, c'est ce qui fonde le champ des activités principales de l'artiste-auteur. Les revenus artistiques qui en découlent concernent la vente d'œuvre d'art ou les droits d'auteur perçus en contrepartie de la conception ou de la création, de l'utilisation ou de la diffusion d'une œuvre. Les revenus perçus en dehors de ces activités sont quant à eux assujettis au régime social des travailleurs indépendants. Il faut attendre 2011 pour qu'une partie de ces revenus, provenant d'activités qui relèvent par nature du régime des indépendants, soit rattachée au statut d'artiste-auteur sous le nom de revenus accessoires. Dans un premier temps cependant, cela ne concernait que les artistes dit affiliés. C'est en 2019 que cette possibilité est ouverte à l'ensemble des artistes-auteurs, la distinction entre affiliés et adhérents ayant de toute façon disparue. Malgré cela, on retrouve dans les revendications à court terme du collectif La Buse la volonté d'une extension du champ des activités accessoires. Le rapport Racine se fait d'ailleurs le relai de cela et établit une liste de recommandations allant dans ce sens. Celles-ci ont d'ailleurs été en grande partie reprises par le gouvernement en place qui a modifié les conditions relatives aux revenus accessoires par décret en août 2020⁴⁹.

En premier lieu, la nature des activités reconnues comme accessoires et donc la part des revenus éligibles à ce titre est diversifiée. Par exemple, la transmission du savoir de l'artiste-auteur à ses pairs est nouvellement mentionnée. En parallèle de cela, certains énoncés d'activités déjà reconnues comme accessoires sont modifiés, assouplis. Si auparavant était

⁴⁹ Ministère des solidarités et de la santé, 2020, *Décret n° 2020-1095 du 28 août 2020 relatif à la nature des activités et des revenus des artistes-auteurs et à la composition du conseil d'administration de tout organisme agréé prévu à l'article R. 382-2 du code de la sécurité sociale*, JORF n°0211 du 29 août 2020.

seulement pris en compte la participation de l'artiste à des rencontres et débats publics en lien direct son œuvre ou sa démarche, le sont dorénavant aussi celles et ceux qui ne concernent pas cela. De façon générale, les conditions qui limitaient le nombre de telle ou telle activité par an ont été supprimées. Selon le rapport Racine, ce point est essentiel car les ateliers organisés par les artistes dans les écoles par exemple « apparaissent fondamentales pour la cité⁵⁰ ». Par ailleurs, le plafond des revenus accessoires a été revu à la hausse. Il est dorénavant fixé à 80% de 1 200 fois la valeur moyenne du SMIC horaire contre 80% de 900 fois cette valeur auparavant. Enfin, la clause stipulant que ces revenus ne pouvaient excéder 50% du montant d'ensemble déclaré par l'artiste a disparu. Il est désormais seulement nécessaire d'avoir perçu des revenus artistiques - relatifs aux activités principales donc - sur l'année en cours ou sur une des deux années précédant l'année en cours. A ce sujet donc, le rapport Racine n'est pas resté lettre morte et la revendication portée par La Buse notamment semble avoir été satisfaite. D'ailleurs, on peut souligner que cela témoigne d'une réévaluation du rôle de l'artiste dans la société. En effet, en élargissant le champ des activités accessoires et en laissant une plus grande place aux revenus issus de celles-ci dans la rémunération de l'artiste, c'est d'autres activités que la création qui sont reconnues en tant qu'activités de l'artiste. Ainsi, il n'est plus seulement celui qui fait des œuvres mais aussi celui qui participe de façon générale à la vie culturelle, et cela y compris en dehors de son activité de création. Si on peut toutefois émettre une réserve à cet endroit, elle serait relative à la question de la responsabilité sociale qui incombe dès lors à l'artiste-auteur et au risque que cela entraîne, en retour, une déresponsabilisation notamment des pouvoirs publics quant aux enjeux culturels de notre société.

Ceci dit, il y a de façon générale à propos de cette mesure plusieurs précisions à faire. Dans un premier temps, on peut relever que cela ne revient pas à augmenter l'activité de l'artiste dans le sens où dorénavant il peut faire quelque chose qu'il ne faisait pas auparavant. Il s'agit plutôt de rattacher une plus grande partie des revenus qu'il tirait au titre de travailleur indépendant à son statut d'artiste-auteur. Techniquement donc, cela ne représente pas pour les artistes de nouveaux revenus si bien qu'on peut se demander si cela répond à la problématique de leur situation économique quotidienne. Si cette mesure a pourtant bien un impact, c'est plus précisément quant à l'accès aux droits sociaux puisque une part plus importante de leurs

⁵⁰ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.*, p. 56.

revenus sera prise en compte dans ce calcul. On peut alors espérer que revenus artistiques et revenus accessoires ainsi agrégés permettront d'une part à un plus grand nombre d'artistes-auteur d'atteindre en tant que tel le seuil d'affiliation minimum au régime de la sécurité sociale. Car rappelons que pour l'instant, seul 20% des cotisants le peuvent. D'autre part, on peut penser que les autres se verront ainsi conforter dans leurs droits. Si l'on reprend l'analyse d'Aurélien Catin, cela changerait bel et bien la condition des artistes au sens où leur rémunération serait ainsi encadrée par un droit unifié. Mais au regard de la réforme promue, cela est seulement en partie vrai. La Maison des artistes précise bien qu'en dehors du cadre de ces conditions, les revenus issus de ces activités devront toujours être déclarés à un autre régime social. Dans un deuxième temps donc, on peut tout simplement relever qu'une telle mesure n'exclut pas pour autant que les artistes devront avoir, encore à l'avenir, recours au statut d'indépendant et cela pour deux raisons. La première étant que les revenus accessoires restent plafonnés. La seconde fait appel à cette valorisation de l'inédit qui, comme on a pu le voir, reste très présente dans le champ de l'art. Or à partir de cela, on peut imaginer que si cette nouvelle définition des activités accessoires correspond davantage aux pratiques d'aujourd'hui, elle peut tout aussi bien être obsolète aux vues de celles de demain. D'une certaine façon donc on retrouve ce cloisonnement des activités artistiques qui déjà dans les années 70 faisait dire à l'Union des écrivains que toute une catégorie de la profession « cotise partout et ne touche nulle part⁵¹ ». Un « bricolage institutionnel délétère entre différents statuts (...) n'offrant pas les mêmes droits⁵² » que dénonce de la même façon La Buse. Enfin, force est de constater que cette mesure évite la question de l'accès pour les artistes-auteurs à de nouveaux droits sociaux et plus particulièrement à celui d'une assurance chômage. Autrement dit, il y a un élément pourtant caractéristique de l'activité artistique qui n'est dans ce cadre pas pris en compte, c'est sa temporalité. Car de la même façon que la vente d'une œuvre, un atelier donné par l'artiste est un moment ponctuel, la partie immergé de l'iceberg en quelque sorte. Mais en dehors de ces temps, l'artiste n'est pas pour autant inactif. Qu'il soit dans un travail de production mais aussi de documentation ou de veille artistique par exemple. On en revient donc au problème de l'invisibilisation, et en retour à celui de la

⁵¹ Roger Bordier cité par Boris Gobille, Gisèle Sapiro, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut » *art. cit.*

⁵² La Buse, « Ne "soutenons pas les artistes", rémunérons les travailleurs. ses de l'art! », Framaforms, [En ligne], mis en ligne le 14 avril 2021, [Consulté le 28 juillet 2021].
Disponible sur <<https://framaforms.org/ne-soutenons-pas-les-artistes-remunerons-les-travailleuses-de-lart-1618262207?fbclid=IwAR1ipnozA26ee5yaE2ugeXwcZK8vs71lCrnp-fzKfs0W5zetYm6gZo0hPrc>>

valorisation de toute une partie de l'activité artistique. Ainsi, Aurélien Catin souligne que l'enjeu principal est de « valider une portion plus importante⁵³ » de l'activité artistique. Et si l'élargissement du champ des activités accessoires répond en partie à cela, elle n'est pourtant considérée que comme un palier, une solution technique à court terme, un échauffement pour reprendre le terme de l'auteur.

II. 3. c. L'intermittence, un régime adéquat pour l'artiste-travailleur ?

Si l'affiliation des artistes-auteurs au régime général de la Sécurité Sociale leur donne accès à certaines de ces ressources, tout comme les travailleurs indépendants, ils ne bénéficient pas de l'assurance chômage c'est-à-dire d'une forme de salaire continué. Pourtant, les acteurs des secteurs du cinéma, de la danse, du théâtre et de la musique - artistes comprennent eux bien accès aux indemnités du chômage dans le cadre du régime de l'intermittence. Il y a donc dans le domaine de la culture une séparation entre ses branches dont les acteurs respectifs n'ont ni le même statut ni les mêmes droits sociaux. À l'origine de cela il n'y a pas tant une différence ontologique entre un artiste plasticien et un chorégraphe par exemple, mais plutôt une différence de structuration collective de milieux. Pour Aurélien Catin, la force de ceux que l'on désigne aujourd'hui comme les intermittents du spectacle « aura été de s'organiser selon des modalités d'action collective qui font défaut aux plasticien·es et aux écrivain·es⁵⁴ ». On retrouve donc l'atomisation du champ des arts visuels et du livre que l'auteur relie ici explicitement à l'individualisme et à l'isolement inhérent à la figure du créateur. À contrario donc, c'est parce que les acteurs du spectacle vivant auraient su dépasser les particularismes de leur métier respectif, en se fédérant à l'échelle interprofessionnelle, qu'au terme de près de 60 années de lutte, ils obtiennent en 1969 l'accès à l'assurance chômage à travers le régime de l'intermittence. Régime à l'origine créé en 1936 pour l'industrie du cinéma. Mais depuis, il concerne aussi bien les techniciens et ouvriers des secteurs du spectacle que les artistes en tant qu'intermittents du spectacle. L'accès au régime de l'intermittence est conditionné par des modalités qui donnent accès au statut d'intermittent et à la protection sociale correspondante. Le lien entre la question de l'identification c'est-à-dire du statut et l'accès à des droits sociaux se fait ici plus clair. Dans le cas des intermittents

⁵³ Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 39.

⁵⁴ *Ibid*, p. 37.

du spectacle, il faut justifier de 507 heures de travail réalisées en un an pour pouvoir bénéficier de l'indemnisation chômage qui, une fois ces heures validées, court sur huit mois. Cette configuration garantit donc une continuité du salaire malgré des engagements discontinus. Autrement dit, elle établit des liaisons intertemporelles entre différents états d'activité, par alternance entre des prestations rémunérées directement par les diffuseurs et des indemnités assurées par le salaire commun des caisses d'institutions de la protection sociale.

À la source de la revendication relative à l'accès du régime de l'intermittence, il y a celle d'une assurance chômage pour les artistes-auteurs, prise à son tour dans l'exigence d'une rémunération plus juste et d'une meilleure protection sociale. On a par ailleurs pu voir que dans le système de rémunération actuel des artistes, les temps de travail inhérents à l'activité artistique échappent encore aux périmètres des activités principales et accessoires. C'est donc à cet endroit qu'il semble possible de valider une portion plus importante de l'activité artistique, ce que l'on comprend ici comme une façon de faire en sorte que cette part soit la source de rémunérations nouvelles. Il y a tout de même un risque à s'engager dans cette voie qui est, dans le cas où cette responsabilité se verrait incombée aux diffuseurs de l'aval, de livrer alors l'activité artistique encore un peu plus aux logiques marchandes. Aurélien Catin relève cet écueil mais il estime tout de même que « la responsabilité économique des diffuseurs devrait être étendue à tout notre champ d'activité⁵⁵ ». Se pose alors la question d'une telle mise à contribution qui ne porterait pas atteinte à l'indépendance de l'artiste-auteur. Il convient ici de rappeler que dans la configuration actuelle, les diffuseurs cotisent à hauteur de 1,1% des droits versés à l'auteur. Le rapport Racine relève d'ailleurs cet avantage et relaye les chiffres avancés en 2018 par l'IGAS et l'IGAC qui, sur la base d'une comparaison avec la part des cotisations employeurs, évaluent le manque à gagner pour le régime général entre 550 et 600 millions d'euros⁵⁶. À partir de cela le raisonnement logique se met en place. Il est possible de faire économiquement contribuer davantage les diffuseurs par le biais des cotisations au régime général. Ainsi ils participent à la socialisation de la valeur produite et dans un même mouvement cela permettrait aux artistes-auteurs de bénéficier d'un salaire continué. C'est alors celui-ci qui viendrait valider cette part de l'activité artistique pour l'instant dans l'ombre. Dans ce cadre, la poursuite du salaire en dehors des temps

⁵⁵ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁶ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.*, p. 29

d'engagement ou d'exploitation des oeuvres se présente comme une façon de rémunérer « tout un travail effectué hors contrat : constitution de dossiers, création de compagnies, errance, expérimentations, lectures, militance, projets bénévoles, recherches, rencontres, réseautage, tentatives infructueuses, etc⁵⁷ ». Par ailleurs, l'intermittence répondant déjà à la discontinuité des engagements, à leur durée parfois très courte ainsi qu'à la multiplicité des partenaires, elle apparaît alors comme une forme d'assurance chômage adaptée aux particularités du travail artistique.

De la même façon donc que pour les intermittents du spectacle il se pose la question des modalités d'accès, des conditions d'éligibilité au régime de l'intermittence pour les travailleur.ses de l'art. Et on en profitera pour préciser ici que cette revendication ne concerne pas que les artistes-auteurs mais aussi d'autres acteurs du champ de l'art tels que les commissaires ou les installateurs d'exposition par exemple qui n'ont aujourd'hui pas le choix que d'exercer sous le statut de travailleur indépendant. Aurélien Catin dresse un rapide portrait de ce que pourrait être l'intermittence des travailleur.ses de l'art. Il préconise la mise en place d'un seuil d'affiliation très bas, 300 heures SMIC soit 3 000 euros de revenus annuels. Ainsi que la non-limitation dans le temps des indemnités une fois le statut acquis. De plus, il émet l'idée de la création d'une commission professionnelle, composée principalement d'artistes et de représentants des travailleur.ses de l'art avec une présence malgré tout de représentants des diffuseurs, de l'Unedic et du ministère de la culture. Dans le cadre d'un échange récent avec la Fédération des Arts plastiques, une entité belge, Aurélien Catin précise que cette commission n'aura pas tant le rôle de valider l'accès à l'intermittence des individus mais plutôt celui d'y affilier ceux qui y échappent encore tel que par exemple les artistes-auteurs qui vendent très peu quand bien même leur activité artistique est principale. À travers la création d'une telle commission, on voit que la qualification des acteurs du champ de l'art est envisagée à partir d'autres critères que celui des revenus. C'est d'ailleurs une réflexion que l'on retrouve dans le rapport Racine qui, bien qu'évacuant la possibilité d'une extension du régime de l'intermittence aux artistes-auteurs, considère la possibilité de tenir compte par exemple de la formation de l'artiste dans l'accès à une protection sociale que ses revenus seuls ne lui permettraient pas. Si l'on revient au modèle schématisé par Aurélien Catin, on constate assez facilement que ses modalités sont très souples. En ce sens, il semble que ce

⁵⁷ Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 40.

n'est pas seulement l'accès à l'intermittence pour les travailleur.ses de l'art qui est envisagé mais une extension du régime même de l'intermittence. Autrement dit, ce n'est pas tant le fonctionnement actuel du régime qui sert de référence que ce qu'il permet : « l'attribution d'une valeur économique à des activités que le capitalisme ne reconnaît pas⁵⁸ » et une déconnection du salaire et de l'emploi. Cette perspective est assumée par l'auteur et elle a d'ailleurs un sens, une visée stratégique. Selon lui, une telle revendication n'a pas seulement pour objectif de transformer la condition des travailleur.ses de l'art, elle est le prémice d'une avancée politique vers le salaire à la qualification personnelle, c'est-à-dire vers le salaire universel. On retrouve donc ici l'idée qu'une telle lutte, au premier abord sectorielle, serait à terme profitable au plus grand nombre puisqu'elle est enchâssée dans une vision sociale et politique.

À revenir sur les fondements de la critique qu'incarne Art en Grève, force est de constater que le mouvement semble s'éloigner de ce que l'on considère historiquement comme la critique artiste. Cependant, cette mise à l'écart est justifiée par un double constat. Celui d'une part que le domaine de l'art est, comme d'autres, occupé par des logiques capitalistes. Et cela indépendamment du fait que le néolibéralisme ait puisé aux sources de l'art les modes de son organisation. En effet, on peut souligner que la dimension patrimoniale du droit d'auteur est antérieure à ce phénomène d'endogénéisation. Cependant la mise en lumière de ce processus conduit à un autre constat, celui d'une paralysation de la critique artiste qui se trouve en quelque sorte, inaccessible voire parfois considérée comme hypocrite. On peut avancer que c'est sur la base de telles analyses que le mouvement Art en Grève réoriente et modélise sa critique et se faisant, se rapproche de la critique sociale ne serait ce qu'au regard des sources d'indignation auxquelles il est fait référence.

Mais c'est aussi à l'endroit des revendications que ce rapprochement s'observe, il est avant tout question de protections sociales et de droits. Et il nous faut aussi préciser que les trois que l'on a abordé, à savoir la modification du droit d'auteur, l'extension du champ des activités accessoires et enfin l'accès au régime de l'intermittence ne sont pas les seules que l'on peut retrouver au sein du mouvement. Par ailleurs, elles font encore l'objet de discussions et de

⁵⁸ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 56.

débats entre les travailleur.ses de l'art. Par exemple, certains prônent une suppression du droit d'auteur quand d'autres privilégient sa modification. Il y a donc une oscillation entre une critique réformiste et une critique radicale qui traduit une différence de point de vue quant à la possibilité ou non d'opérer des changements depuis l'intérieur.

Enfin, on peut aussi signaler que certaines revendications sont portées par d'autres structures qui représentent des artistes-auteurs. Mais celle relative au régime de l'intermittence est plutôt particulière aux travailleur.ses de l'art. Prises ensemble, ces revendications présentées nous permettent de remarquer qu'elles s'articulent autour d'un même axe, celui du travail. Il s'agit de conforter la figure mais aussi le statut de l'artiste-travailleur et d'aller vers une reconnaissance des activités artistiques comme travail. C'est une voie qui est empruntée dans le but de conquérir des droits sociaux auxquels les artistes n'ont à l'heure actuelle pas accès.

Mais c'est aussi une perspective, une vision de l'art et de l'artiste qui est affirmée contre celle de l'artiste-créateur par définition propriétaire. Et dans un sens, les formes d'organisation et le répertoire d'action utilisé par Art en Grève sont en résonance avec le paradigme de l'artiste-travailleur qui est défendu et qui renvoie à un système de valeur qui lui est propre. Ainsi, si la formule de travailleur.ses de l'art présuppose un sentiment de fraternité par delà même le champ de l'art, on peut avancer que la manifestation et l'action directe sont des formes qui permettent d'éprouver ce sentiment collectif et de le renforcer, de donner corps à cet autre paradigme.

III - Mises en perspective : Art en Grève à l'examen d'une réflexion théorique

Jusqu'ici, nous avons principalement porté attention aux discours du mouvement Art en Grève de façon compréhensive. Il s'agissait alors de relever quelles sont les analyses menées et les raisonnements empruntés pour dire ce qui ne va pas, pourquoi cela ne va pas et les transformations appelées. Notre ambition était alors d'accéder à une certaine intelligibilité par la description d'une réalité elle-même dépeinte par les travailleur.ses de l'art. Cependant, au regard de notre travail d'état des lieux, on a tout de même pu mettre en parallèle cette analyse subjective en quelque sorte avec des données empiriques. Et par ailleurs, il est apparu que certains constats étaient partagés par d'autres que ces acteurs directement concernés et notamment par la sphère politique représentée par les rédacteurs du rapport Racine. Dans une certaine mesure, cela éprouve la validité et la légitimité de la critique formulée par Art en Grève.

Toutefois, on peut encore prolonger cela de façon dialogique c'est-à-dire interroger sur le plan théorique les concepts et notions mobilisés par la critique, à la fois dans les définitions qui en sont faites mais aussi quant à leur pertinence au regard de l'ambition annoncée. Nous avons ici en tête un exemple tout à fait concret. À travers l'extension du champ des activités accessoires mais aussi par le biais du régime de l'intermittence, il est revendiqué du salaire pour les artistes. Or il semble logique d'associer le salaire au salariat qui, selon Boltanski et Chiapello, est la forme d'organisation du travail qui caractérise le système capitaliste. Si bien que l'on en vient à se demander si une telle revendication de la part des travailleur.ses de l'art est en cohérence avec une critique anti-capitaliste alors qu'elle puise à l'une de ses formes par définition. Ici à propos du salaire mais plus largement à propos de la notion de travail, de statut ou encore de militance politique, il se pose en fait la question du cadre théorique dans lequel s'inscrit Art en Grève. Et c'est ici l'occasion de se pencher de plus près sur les références notamment philosophiques, sociologiques ou encore économiques sur lesquelles s'appuie le mouvement. Par ailleurs, on se permettra enfin de mener une réflexion sur la transformation du statut d'artiste à partir d'un autre point de vue que celui développé par Art en Grève afin de prendre la mesure des enjeux pour l'art et pour les artistes mais aussi pour la société que cela implique.

III. 1. Les artistes et la critique, urgence ou résurgence éthique ?

Au cours de ces quelques dernières années, plusieurs mobilisations d'ampleur ont marqué les esprits, des marches pour le climat aux Gilets Jaunes en passant par les manifestations contre la réforme des retraites. Et dans le sillage de cela, un engagement ici des artistes, des écrivains ou encore des acteurs, mais aussi là des chercheurs semble se faire voir et être vu comme en témoigne le nombre de publications allant croissant parues à ce sujet. Lorsque Barbara Stiegler fait le récit de son expérience dans les luttes sociales récentes, elle raconte que les manifestations contre la réforme des retraites lui sont apparues comme « le symptôme d'un courage nouveau » et qu'à partir de cela, elle s'est senti « clairement basculé dans la mobilisation¹ ». On a presque ici le sentiment d'une découverte, d'une conversion qui pourtant nous ramène à une figure que l'on connaît, celle de l'intellectuel engagé. On touche ici à la question de l'implication sociale et politique directe, ici du chercheur et là de l'artiste. Mais quelles sont les conditions qui mènent ces acteurs à l'engagement politique? Comment cela est concilié avec leur rôle respectif? Quelle est leur position éthique ?

III. 1. a. Esthétique de l'engagement

Dans son ouvrage *L'art impossible*², le regard que porte Geoffroy De Lagasnerie sur le domaine de la culture est acéré. Les idées selon lesquelles l'art a une valeur en soi ou encore qu'il serait par essence oppositionnel sont pour l'auteur des lieux communs, des mécanismes de défense qui coupent court à la question de l'utilité de l'art et à celle de son éthique. Établissant en parallèle que ce domaine joue aujourd'hui un rôle de conservateur du de l'ordre social qu'il critique, l'auteur affirme qu'il est donc d'autant plus nécessaire d'interroger le champ de l'art et même, de le faire comparaître devant la société. Dans cette perspective, il part du principe que « Nous ne devons pas fétichiser les normes de l'art telles qu'elles sont instituées aujourd'hui et les considérer comme des entités intouchables et sacrées : nous

¹ Barbara Stiegler, *Du cap aux grèves. Récit d'une mobilisation, 17 novembre 2018 - 17 mars 2020*, Paris, Éditions Verdier, 2020, p. 63.

² Geoffroy De Lagasnerie, *L'art impossible*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Des mots, 2020.

devons être capable de les suspendre, de les mettre en question³. ». Aux vues de ce que l'on a pu étudier précédemment, cette analyse ainsi que les bases méthodologiques de la critique de Geoffroy de Lagasnerie semblent proches de celles sur lesquelles se fondent le mouvement Art en Grève. Mais par la suite, l'auteur en vient à situer, à la source de ce questionnement éthique, un sentiment de honte. Celui-ci émergerait d'une certaine prise de conscience, plus ou moins assumée et affrontée selon les artistes, d'un décalage entre ce qu'ils font, la vie qu'ils mènent et « les réalités insupportables⁴ » de la société dans laquelle ils évoluent. Autrement dit, ceux que l'auteur désignent comme les producteurs de bien symboliques sont confrontés à l'efficacité indirecte, différée, voire nulle de leur activité quant à changer le monde si tant est qu'ils s'en préoccupent. Et la honte que cela entraîne apparaît ici comme le moteur de la remise en question par les artistes des fondements et des principes du fonctionnement de l'art.

Mais la honte est un sentiment qui s'impose à travers le regard d'un tiers. C'est parce qu'on sent ou même que l'on anticipe le jugement de l'autre que l'on prend conscience de la dimension problématique de telle ou telle chose. Si bien qu'une telle analyse semble évoquer que l'attitude critique des artistes surgirait d'une préoccupation de l'image qu'ils renvoient à la société et du regard que celle-ci porte sur eux. Nous ne sommes ici pas loin de l'analyse de Nathalie Heinich qui considère que l'engagement politique et social des artistes est une invocation visant à compenser la logique transgressive de l'art qui a entériné sa coupure d'avec les masses. En d'autres termes, la posture critique de l'artiste tiendrait du cas de conscience, il l'emprunte afin de justifier sa place de privilégié. Doit-on alors en conclure qu'à l'abri du regard des autres, les artistes ne seraient pas critiques ni auto-critiques? Est ce à dire qu'ils n'auraient, en leur intériorité, pas d'éthique? Ou bien que leur éthique serait différente voire indépendante de celle du « citoyen ordinaire » ? Considérer la honte comme à l'origine de la critique ne revient-il pas à ne prendre en compte que la situation symboliquement privilégiée des artistes en oubliant la réalité de leurs expériences ? Or leur précarité ou encore leur position de faiblesse face aux acteurs de l'aval sont pour les travailleurs de l'art par exemple précisément les situations à l'origine de leur critique. Et c'est à partir de quoi ils confrontent le champ de l'art et à travers lui le système capitaliste. Autrement dit, c'est bien leur propre réalité insupportable pour reprendre la formule de

³ Geoffroy De Lagasnerie, *L'art impossible, op. cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid*, p. 11.

Geoffroy De Lagasnerie, voisine de celles vécues par d'autres dans la société d'ailleurs, qui est à la source de la critique et non pas la culpabilité de ne pas y être confronté.

On peut toutefois se poser la question des sentiments qui animent l'attitude critique. Si l'on revient aux discours du mouvement Art en Grève, on y trouve quelque chose qui se rapproche de la résignation. Cela notamment dans l'idée selon laquelle le champ de l'art serait préservé de l'ordre capitaliste, il est admis son occupation. Il y a aussi une lucidité quant à la récupération de la rhétorique de la critique artiste par le néolibéralisme qui conduit à admettre le rôle de celle-ci dans la réorganisation des formes d'organisation du travail. Dans le prolongement de cela, la nature oppositionnelle de l'art est elle-même interrogée et il est admis la dimension parfois hypocrite de ce milieu qui se prétend par principe une avant-garde politique et sociale. De plus, à partir du fait que la critique d'Art en Grève ne s'exprime pas au travers des oeuvres mais privilégie les modes du militantisme, on en vient à l'idée qu'il y a là aussi une certaine résignation quant à la capacité, quant à l'efficacité sociale et politique des formes et des façons de faire propre à l'art. Mais de cela n'émerge pas tant la honte qui induirait que malgré ces constats, les artistes se satisferaient de leur condition et ne l'interrogerait qu'à partir des reproches de la société. Il en ressort plutôt un sentiment de responsabilité en tant qu'obligation faite à une personne de « répondre de ses actes du fait du rôle, des charges qu'elle doit assumer et d'en supporter toutes les conséquences⁵ » et cela y compris au regard de sa propre conscience. Pour Aurélien Catin, il est bien question d'une responsabilité des artistes quant à interroger leur condition car même si ceux-ci peuvent encore compter sur un milieu alternatif de l'art, il affirme qu'« il ne suffit pas d'être libre dans la marge si partout ailleurs nous nous soumettons à des règles iniques⁶ ». Et nous pensons ici à l'idée développée par Alain Supiot qui, dans l'optique d'une sortie de la fiction du travail-marchandise, considère que la redéfinition du statut du travail suppose que la responsabilité de chacun et dans toute activité de production soit indexée sur le degré de liberté et de sécurité qui lui est accordée. Ainsi, cela nous amène à envisager que le statut au moins symboliquement valorisé des artistes n'a pas tant à être une honte mais plutôt le fondement de leur morale professionnelle.

⁵ Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, définition du terme « responsabilité » [Consulté le 5 août 2021].

Disponible sur <<https://www.cnrtl.fr/definition/responsabilit%C3%A9>>

⁶ Aurélien Catin, *Notre Condition*, *op. cit.*, p. 9.

Enfin, reprenant l'idée de Boltanski et Chiapello avançant que la critique « ne prend sens que dans un différentiel entre un état des choses désirables et un état de choses réel⁷ », on voudrait revenir sur la part d'idéal que comporte la critique. Et sauf à considérer que les artistes sont des êtres dépourvus d'idéaux personnels, politiques et sociaux ou bien que la société actuelle y répond, on peut raisonnablement penser que leur engagement, qu'il soit personnel ou collectif, dans une attitude critique relève de convictions. Mais à cet endroit, il nous importe moins de déterminer quelles sont ces convictions ou de quelle nature sont-elles que de relever qu'elles sont associées à la croyance. Nous faisons référence à ce terme en tant que capacité à imaginer le monde en dehors de la réalité telle qu'elle se présente à un moment donné. Mais aussi en tant qu'espoir de changement et de transformation à l'origine du passage à la pratique de la critique. Si l'on schématise cela, croire revient ici à se tourner vers quelque chose qui n'est pas, ou plutôt qui n'est pas encore, mais pour laquelle on va s'investir dans le but qu'elle advienne. Et nous pensons ici particulièrement aux dialogues auxquels se livrent Horkheimer et Adorno dans leur ouvrage *Vers un nouveau manifeste* lorsque le premier avance « Je ne crois pas que tout va s'arranger, mais je crois que l'idée que tout va s'arranger signifie quelque chose de très décisif », et le second de répondre « la pensée que cela pourrait être autrement n'est venu qu'aux être humains⁸ ». À ce niveau, les artistes ne sont ni plus ni moins concernés que tout être humain quant à croire en des idéaux et en faire une cause à défendre. En ce sens, l'attitude critique ne dépend donc pas tant de l'activité exercée que de l'individu qui, par conviction, fait le choix de l'exercer sur un mode militant ou de s'engager en dehors d'elle dans une forme de militantisme. Ainsi, il y a dans cette idée une porte de sortie quant à ce présupposé selon lequel l'art serait par essence critique et oppositionnel, sans pour autant remettre en question la fonction critique de l'art.

III. 1. b. Art en Grève, une certaine vision du monde

À partir du moment où la figure de l'artiste-critique - qui fait de tout artiste un personnage critique du fait même de son statut - est relativisée, on peut alors s'intéresser de façon plus précise aux différents profils, aux différentes postures de l'artiste engagé dans une

⁷ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 72.

⁸ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Vers un nouveau Manifeste*, Bordeaux, Éditions la Tempête, 2020, p. 65.

attitude critique. Dans un article récent publié au sein de la revue *Esprit*⁹, Gisèle Sapiro revient sur les engagements politiques des écrivains. Tout d'abord, de la même façon qu'Aurélien Catin, elle distingue deux modes de l'engagement à savoir la prise de position politique d'une part et celle par les œuvres d'autre part. Par la suite, elle dresse le portrait des quatre figures idéaltypiques qui se sont historiquement constituées. La première est celle du « notable » c'est-à-dire de l'auteur consacré par les institutions qui emprunte une posture moralisatrice, souvent conservatrice, qui plaide à travers la forme de l'essai en faveur de valeurs prétendument universelles et pour la gloire de la civilisation (occidentale). La deuxième est « l'esthète » qui incarne un refus de subordonner la littérature à la morale. Les œuvres littéraires dénoncent mais sans souscrire ou relayer des mots d'ordre politique, les sujets socio-politiques ne sont traités que sur le mode distancié. La troisième figure est celle des « avant-gardes », dont l'incarnation est le surréalisme et dans laquelle le pouvoir subversif de l'art y est largement valorisé, elle interpelle principalement par le manifeste. La dernière enfin est le « polémiste » qui est à la lisière du champ littéraire car elle privilégie le pamphlet, la littérature y est jugée selon des critères socio-politiques. Cette théorie attire notre attention en tant qu'elle ramène de la complexité quant aux critiques issues du domaine des arts notamment au regard de leur orientation politique. En effet, Gisèle Sapiro explique que même si ces différentes postures se retrouvent à gauche comme à droite, c'est de façon inégale car elles sont respectivement associées à une tendance plutôt qu'à une autre. Par exemple, celle des avant-gardes se situe généralement à l'extrême gauche de l'échiquier politique tandis que celle du polémiste est à son extrême droite. Au regard de cela, on en vient à l'idée que la fonction critique de l'art n'est pas mobilisée que par la gauche et contre le capitalisme. Ainsi, il apparaît à nouveau que la critique artiste est une entité hétérogène, non pas seulement en termes de modalité cette fois, mais aussi en termes de vision du monde pour reprendre le concept utilisé par l'auteure. Ce dernier englobe de façon plus générale que celui d'idéologie des « schèmes de perception et de jugement esthétiques et éthico-politique¹⁰ » qui nous renseignent sur la conception que les créateurs ont de leur art, du rôle qu'il lui prête, se donnent et à partir de quoi s'explique en partie la posture d'engagement qu'ils adoptent.

Aux vues des différentes choses que nous avons pu aborder au cours de ce texte, on peut se faire une certaine idée de la vision du monde qu'incarne Art en Grève. L'un des fondements

⁹ Gisèle Sapiro, « Les métamorphoses de l'écrivain engagé », *Esprit*, no 476, juillet-août 2020, pp. 99-108.

¹⁰*Ibid*, p. 99.

de celle-ci est une conception singulière de l'art qui fait de l'activité artistique une forme de travail et à ce titre de l'artiste un travailleur. Cela s'inscrit dans une perspective idéologique c'est un dire dans un système socio-politique élaboré contre le capitalisme. La militance politique en tant que posture critique s'élabore à partir d'une prise de position politique mais qui est celle des travailleur.ses de l'art et non pas du citoyen par ailleurs créateur. Cependant, il y a d'autres éléments que nous n'avons jusqu'ici presque pas abordés et qui nous en apprennent pourtant un plus sur Art en Grève.

Tout d'abord, on peut situer plus particulièrement le mouvement au sein de la diversité des milieux de l'art. En effet, on peut rapporter que l'antenne parisienne d'Art en Grève a pour quartier général le DOC!. Un ancien lycée situé dans le 20^e arrondissement de Paris transformé depuis 2018 en espace de production et de diffusion artistique. Et même si dorénavant le projet a reçu l'aval des services publics, il a été dans un premier temps illégal et reste encore aujourd'hui apparenté à la culture du squat. Ce sont d'ailleurs des résidents du DOC! qui sont parmi les individus les plus présents et actifs par exemple à l'occasion des assemblées générales ou dans la coordination des actions menées au nom d'Art en Grève. Ce ne sont ici que quelques indices mais on peut aussi ajouter que de façon explicite, Aurélien Catin fait référence à ce type de lieux et à travers eux, aux réseaux alternatifs de l'art. Ainsi, on peut avancer que le mouvement est issu et s'ancre dans les milieux périphériques du domaine de l'art c'est-à-dire ceux qui sont considérés à la marge par rapport aux cercles institutionnels officiels. Il y a cependant quelque chose qu'il nous semble important de préciser car le terme d'alternatif peut être ici trompeur. En effet, certains milieux considérés comme tels sont pourtant devenus presque incontournables dans le monde de l'art. Notamment car les squats, ateliers d'artistes ou encore friches culturelles sont des espaces de production particulièrement accessibles aux artistes en début de carrière notamment. Ainsi, il n'est pas rare que les étudiants en école d'art considèrent ces lieux comme la prochaine l'étape suivante de leur parcours. Par ailleurs, ils jouissent aujourd'hui d'une certaine reconnaissance en tant que scènes artistiques de l'art contemporain. Enfin, le développement de politiques publiques en faveur des friches culturelles dans un premier temps puis aujourd'hui de ce que l'on appelle l'urbanisme temporaire a tendance à laisser de plus en plus de place à ce type de projets artistiques au sein de la cité. Ce que l'on cherche à souligner ici,

c'est que si on peut dire qu'Art en Grève trouve une résonance au sein des milieux alternatifs de l'art, cela ne présage pas pour autant de sa nature confidentielle ou marginale.

Et il nous semble alors important de revenir sur un autre point caractéristique du mouvement qui le situe cette fois plutôt sur le plan idéologique. Rappelons qu'à l'origine il y a une convergence de collectifs militants dont l'activité est antérieure à la création d'Art en Grève. Parmi ceux-là, on retrouve par exemple Décoloniser les arts, une association créée en 2015 pour dénoncer le racisme structurel qui touche les mondes de l'art et qui milite pour une meilleure représentation des minorités en son sein. Ou encore La part des femmes, un collectif engagé depuis 2018 en faveur de la visibilisation et de la reconnaissance plus particulièrement des femmes photographes. Mais il y a aussi, en dehors du domaine de l'art, le Comité de Libération et d'Autonomie Queer (CLAQ) qui depuis 2017 combat le cishétéropatriarcat. La présence de ces collectifs en tant qu'acteurs à part entière d'Art en Grève nous indique qu'il y a de la part de ce mouvement une affinité avec les courants de pensée antiracistes, décoloniaux, intersectionnels, féministes mais aussi écologiques. Et on comprend que la réflexion critique développée sur le fonctionnement du champ de l'art puise à ces sources en tant que théories fournissant des concepts et des arguments à même de soumettre une situation jugée problématique à des valeurs défendues. Cette affinité nous en apprend donc un peu plus sur la philosophie sociale et politique qui anime les militants du mouvement Art en Grève et qui n'est d'ailleurs absolument pas propre au monde de l'art.

III. 1. c. Une généalogie de la figure de l'intellectuel engagé

Comme on a pu le relever, Aurélien Catin affirme que la mobilisation des travailleur.ses de l'art se veut dans le prolongement d'un engagement politique des intellectuels dont celui de Pierre Bourdieu se fait le symbole mais aussi le glas à la fin des années 90. De l'avis de ce dernier, « le monde aurait beaucoup à gagner à ce que la logique de la vie intellectuelle, celle de l'argumentation et de la réfutation, s'étende à la vie publique¹¹ ». Pour Bourdieu, l'être au service du bien public c'est à dire la part de responsabilité qui va avec le statut de ceux qu'il désigne comme les créateurs, comprend un engagement critique.

¹¹ Pierre Bourdieu, *Contre-feux : propos pour servir à la résistance contre l'invasion libérale*, Paris, Éditions Liber-Raisons d'agir, 1998, p. 17.

Cependant, une telle conception du rôle des intellectuels dans la société est loin de faire l'unanimité que ce soit dans le domaine de l'art comme dans celui de la recherche.

Dans une publication parue en mai 2021 faisant écho à la polémique quant à la place des opinions militantes dans les universités, Nathalie Heinich rappelle son attachement à la neutralité axiologique de la science et en retour dénonce ce qu'elle qualifie de « militantisme académique »¹². Elle accuse ce dernier d'entretenir une confusion des arènes entre celle scientifique qui a pour raison d'être une visée épistémique tandis que la transformation du monde social est réservée à la sphère politique ou civique. Dans cette perspective, le rôle de l'enseignant-chercheur plus précisément est seulement la production et la transmission du savoir et c'est un privilège qui ne doit pas être détourné vers d'autres activités notamment militantes. Ce plaidoyer en faveur de l'objectivité et de la neutralité du chercheur s'inscrit dans une attitude visant à préserver l'autonomie de la science, chèrement conquise au fil des siècles, vis-à-vis des sphères religieuse, morale et politique. Dans cette prise de position, on retrouve à propos du domaine de la recherche une idée aussi exprimée à propos de celui de l'art et selon laquelle l'engagement individuel est contraire voir menace l'autonomie d'un domaine d'activité. On peut avancer que cette opposition entre engagement et autonomie repose sur le processus de spécialisation des activités sociales selon leur propre logique qui, au fur et à mesure, a fait de la raison d'être de chacune un élément non seulement spécifique mais aussi exclusif : la jouissance esthétique à l'art, la visée épistémique à la science, la transformation sociale à la politique. Cependant, on peut aussi souligner qu'historiquement, c'est justement à partir de ce même processus qu'émerge la critique artiste. Et y compris la figure de l'artiste engagé qui, depuis un champ de l'art autonome, intervient sur des sujets sociaux et politiques. Cela nous ramène alors vers la question de l'utilité, de la finalité de l'autonomie.

À ce sujet nous proposons un nouveau détour par la théorie Foucauldienne à partir de la notion de la vie souveraine entendue comme prise de possession de soi par soi. Dans *Le courage de la vérité*, l'auteur rappelle que pour Sénèque, la retraite du sage n'est pas un choix égoïste visant à se désolidariser du genre humain. Au contraire, elle est envisagée comme une façon de consacrer son temps à l'écriture de textes destinés à circuler auprès de ses contemporains. À partir de cela, Foucault avance que « même lorsqu'il [le sage] renonce à toute vie politique

¹² Nathalie Heinich, *Ce que le militantisme fait à la recherche*, Paris, Gallimard, coll. Tracts, no 29, 2021

active (...) il n'en reste pas moins qu'il faut qu'il soit utile aux autres¹³ ». Il se trouve pris dans un rapport d'obligation à l'autre qui confère un sens à la vie souveraine qui n'est pas seulement bénéfique à celui qui la mène mais bien à l'humanité. Jusqu'ici, cette obligation d'utilité que l'on peut rapprocher de « l'être au service » n'induit pas un engagement politique direct. Elle peut aussi s'exprimer par une attitude de conseils, d'aide, d'encouragement, d'exemple c'est-à-dire de façon indirecte donc. Cependant, Foucault relève que les cyniques, accentuant à outrance le thème de « la vraie vie comme exercice de la souveraineté sur soi qui est en même temps bienfait sur les autres¹⁴ », en viennent à détourner la vie souveraine vers ce que l'auteur qualifie anachroniquement de vie militante, entendu ici comme une « vie de combat et de lutte contre soi et pour soi, contre les autres et pour les autres¹⁵ ». Ainsi selon Foucault, le cynisme constitue un noyau déterminant de l'histoire de l'éthique car il instaure l'idée d'une militance philosophique singulière par rapport à celle qui peut se trouver de façon contemporaine ou antérieure dans l'Antiquité. D'une part car celle-ci se pratique en milieu ouvert c'est-à-dire qu'elle s'adresse à tout le monde et non pas à un cercle d'instruits. Et d'autre part car elle s'attaque « aux conventions, aux lois, aux institutions qui, elles-mêmes reposent sur les vices, les défauts, les faiblesses, les opinions que le genre humain partage en général¹⁶ » prétendant ainsi à changer le monde. Et dans le prolongement de cela, on peut établir un lien entre le cynisme et un certain pôle de la philosophie qui émerge au début du XIXe siècle et que Foucault présente comme celui qui pose la question de son rôle, de sa tâche et de son objectif de la philosophie vis-à-vis de son actualité.

Notre intention ici n'est pas d'excaver de l'histoire des éléments de justification à l'engagement politique des sciences sociales ou de l'art. Simplement, une telle mise en perspective nous apprend qu'il y a une façon d'envisager l'implication dans la transformation du monde de celui qui jouit d'un statut de souveraineté, d'indépendance, d'autonomie que l'on peut observer à différents endroits, à différents moments et sous différentes formes. Si l'on revient à Art en Grève a gardant cela à l'esprit, on peut alors envisager différemment son analyse et notamment autrement que comme un mouvement dont il s'agirait de déterminer la nature à partir de la critique artiste comme principe fondateur. Alors on peut s'éloigner d'une

¹³ Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Paris, Gallimard / Seuil / EHESS, coll. Hautes Études, 2009, p. 250.

¹⁴ *Ibid*, p. 251.

¹⁵ *Ibid*, p. 261.

¹⁶ *Ibid*, p. 262.

genèse qui chercherait à inscrire Art en Grève sur le chemin de l'évolution de la critique artiste et se tourner plutôt vers une généalogie, privilégiant l'idée de phénomène dont il s'agit de repérer l'occurrence et de reconstituer les conditions d'apparition ainsi que « ce qui reconduit le même processus et ce qui le transforme¹⁷ ». De cette façon, on sort d'une évaluation d'Art en Grève en fonction de ce que peut effectivement l'art pour le social ou le politique notamment au regard de son histoire. Car cela revient à inscrire ce mouvement dans une histoire qui n'est plus seulement celle de l'art mais plutôt celle des idées et dont le thème pourrait être l'articulation entre l'éthique, l'attitude critique et l'autonomie.

III. 2. Le travail, une perspective désirable?

Il y a au cœur de la critique formulée par Art en Grève plusieurs concepts et formes qui se rapportent au monde du travail. Cela va dans le sens d'une remise en question de la conception romantique de l'art et vers la paradigme de l'artiste-travailleur. Mais quand bien même, on peut se demander selon quelle perspective le statut de travailleur ou même le simple fait de travailler est désirable. Car malgré les discours actuels faisant du travail une source d'épanouissement de l'individu, celui-ci reste tout de même associé à l'idée de contrainte et opposé au temps-libre et au loisir. Pourquoi alors faire appel à une telle notion ? Qu'est ce que cela permet ? Quel est le sens qui est donné au travail et la valeur qui lui est accordée ? Quelle est la portée critique, notamment à l'égard du capitalisme, quant à défendre le travail ?

III. 2. a. La notion d'artiste-travailleur

Si la formule de travailleur.ses de l'art est caractéristique du mouvement Art en Grève, la notion d'artiste-travailleur à laquelle elle renvoie est quant à elle une conception autrement plus historique. On peut même avancer qu'elle est contemporaine de celle de l'artiste-créateur à laquelle elle s'oppose rapidement et régulièrement au cours de débats quant à la définition du statut d'artiste et à la qualification de son activité. Lorsque Gisèle Sapiro et Boris Gobille

¹⁷ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969, p. 56.

retracent l'historicité des tentatives d'organisation professionnelles du métier d'écrivain, ils relèvent que la notion d'artiste travailleur est en germe dès l'apparition du droit d'auteur en 1777 puisque l'œuvre y est considérée comme le fruit d'un travail autant que comme propriété privée. Cette ambivalence était à l'époque possible du fait de l'acceptation de la notion même de travail. Mais cette dernière se transformant particulièrement au cours du XIX^e siècle, ces deux notions sont dorénavant incompatibles. Si bien que le droit d'auteur défini depuis et jusqu'à aujourd'hui l'artiste comme propriétaire et l'œuvre comme propriété intellectuelle dont il tire profit de l'exploitation. Cependant, ce montage juridique a fait l'objet de débats non pas seulement philosophiques mais aussi politiques et à plusieurs moments de l'histoire. Avant de revenir plus particulièrement là-dessus, on peut relever que cela remet en question une lecture naturaliste du statut de l'artiste. Mais aussi l'idée selon laquelle son évolution ne serait que du fait des artistes eux-mêmes. C'est bien une construction qui est le fruit d'un rapport de force entre différents groupes d'acteurs, engageant différentes conceptions artistiques et philosophiques pour défendre des intérêts sociaux, politiques et économiques.

Régulièrement, la notion d'artiste travailleur refait surface, portée par Jean Zay en 1936 ou encore par l'Union des écrivains dans les années 70. Historiquement, cette figure est associée aux luttes en faveur de l'acquisition de droits sociaux pour les artistes. Elle s'oppose à la définition de l'artiste-propriétaire mais aussi à la figure de l'artiste-créateur qui sont l'une et l'autre accusées d'invisibiliser la dimension économique de l'activité artistique. Par exemple, Roger Bordier alors membre de la commission professionnelle de l'UE, considère que l'idéologie romantique du créateur solitaire et maudit menant une vie de bohème fait de l'artiste un individu privé de statut fiscal et social ce qui le marginalise, le rend politiquement inoffensif et conduit à son exploitation. Or comme le relèvent Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « la conception romantique du créateur incréé, qui renvoie au paradigme de l'originalité, [et au] refoulement de la dimension économique de l'activité littéraire¹⁸ » sont justement des logiques reprises par ceux qui s'opposent à la notion d'artiste-travailleur dans le but de perpétuer une représentation individualiste et désintéressée de l'activité de création. En grande partie, cette position est adoptée par les structures représentants des éditeurs qui participent aux processus législatifs d'écriture et de révision du droit d'auteur. Cependant, on

¹⁸ Boris Gobille, Gisèle Sapiro, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement Social*, [En ligne], no 214, pp 113-139, 2006/1, mis en ligne le 1 novembre 2006, [Consulté le 25 juillet 2021]. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2006-1-page-113.htm>>

ne peut pas dire pour autant que la notion d'artiste-travailleur fasse l'unanimité parmi les artistes eux-même si bien que celle-ci ne s'imposera jamais véritablement ni dans les esprits ni juridiquement.

Ce que l'on cherche à mettre en évidence à travers ce récit, c'est le lien de filiation qui se tisse entre Art en Grève, l'Union des écrivains, le projet porté par Jean Zay et au-delà encore, qui remonte jusqu'à la pensée proudhonienne. Plus que de partager une conception de l'artiste en travailleur, c'est aussi un même objectif qui est visé. Cette figure est mobilisée pour faire valoir et revendiquer une protection sociale pour les artistes face aux logiques d'exploitation du système capitaliste. Reprenant la typologie employée par Boltanski et Chiapello, on peut dire que ces mouvements expriment une critique qui vise à accroître la sécurité et la stabilité de l'individu à travers la revendication d'un statut. De plus, on peut remarquer une même mise à l'écart de l'idéologie romantique de l'art en tant qu'elle implique un déni des conditions sociales de production artistique à la source non seulement de l'exploitation des artistes mais aussi de leur impuissance sociale et politique. En retour, on retrouve aussi l'idée que cette idéologie serait maintenue et perpétuée principalement par ceux que l'on désigne aujourd'hui comme les acteurs de l'aval au motif qu'ils y trouvent des intérêts notamment économiques. Mais au-delà de ces points communs, on en vient alors à l'idée que le recours à la notion d'artiste-travailleur détermine aussi l'attitude critique même qui est empruntée. Jean Zay agit en tant que ministre, L'Union des écrivains est un syndicat, Art en Grève s'inscrit dans une militance politique... la réflexion quant au statut de l'artiste, quant à ses conditions d'exercices, quant à la nature de l'activité artistique mais aussi quant à l'emprise du système capitaliste sur le domaine de l'art est exprimée sur le champ et par les modes du débat politique et non pas par le biais des oeuvres ou encore à travers un mode de vie. Pour le dire plus franchement, on peut considérer que ces mouvements faisant appel à la notion d'artiste-travailleur se distinguent, voire s'opposent, à d'autres formes de critique artiste. D'ailleurs, Gisèle Sapiro et Boris Gobille soulignent que dans le contexte de mai 68, la position de l'Union des écrivains est singulière vis-à-vis d'autres groupes artistiques mobilisés. Par exemple, en assumant la revendication d'un statut d'écrivain, l'UE va à contre-courant d'une critique artiste qui infuse le mouvement social d'une revendication de la créativité pour tous. Et on a pu voir que de la même façon, Art en Grève s'est désolidarisé du mouvement général qui en décembre dernier faisait pression pour une réouverture des lieux culturels. Ainsi, on en

arrive à l'idée que l'on aperçoit ici toute une fraction singulière de la critique artiste, jusqu'alors peu visible notamment du fait que celle du modernisme s'est historiquement illustrée comme en étant la définition même. Au regard de cela, Art en Grève se présente alors moins comme une forme inédite que comme l'expression renouvelée d'une pensée historique. Et on en revient à la notion d'héritage avec l'idée que le mouvement mobilise un autre héritage que celui auquel on pourrait s'attendre au premier abord en évoquant la notion de critique artiste.

En admettant qu'Art en grève se place dans le sillage de mobilisations antérieures, on peut alors au regard des écueils qu'ont rencontrés ces dernières envisager ceux auxquels pourrait se confronter le mouvement. Le premier, qui n'est pas des moindres, a trait à la prédominance d'une représentation de l'art, de l'artiste, de l'activité artistique tirée d'une conception romantique. Celle-ci est inscrite aussi bien dans le sens commun que dans la réalité au sens où elle fonde l'organisation du champ de l'art notamment à travers ses montages juridiques. Il ne s'agit donc pas seulement de faire évoluer les mentalités pour reprendre la formule d'Aurélien Catin, mais aussi de réviser, de réformer, ce qui nécessite de trouver l'expression légale de revendications sociales. En la matière, l'extension du régime de l'intermittence aux artistes-auteurs est bien de cet ordre. Cependant, et on vient là à relever un deuxième écueil, le contexte politique actuel ne semble pas favorable à une telle mesure. Déjà en 2013, le régime de l'intermittence faisait l'objet d'une attaque de la part du Medef qui le considérait comme un traitement inéquitable des salariés. Plus récemment encore, l'assurance chômage a été réformée malgré les protestations sociales fortes et nombreuses. Et il n'est pas à exclure que cette revendication soit perçue ou bien dénoncée par ses détracteurs comme du favoritisme à l'endroit des acteurs du champ de l'art, même si ces derniers la portent comme un prémice vers le salaire à vie qui serait profitable à tous. D'ailleurs, on a pu mettre en évidence qu'une telle réforme entraînerait une redéfinition des rapports entre artistes et acteurs de l'aval qui ne serait pas en faveur de ces derniers. On peut donc raisonnablement penser que ceux-ci ne resteront pas immobiles et muets dans le cas où une telle extension du régime de l'intermittence serait programmée à l'agenda législatif. Il se pose alors la question du rapport de force que sera en mesure d'instaurer Art en Grève ce qui nous conduit à identifier un troisième écueil qui est celui de l'adhésion à la vision et aux revendications portées. Comme le soulignent Gisèle Sapiro et Boris Gobille, l'Union des écrivains ne parviendra jamais à

réunir un « ensemble suffisamment large et légitime d'écrivains pour s'imposer aux éditeurs et aux pouvoirs publics¹⁹ ». Il en va donc ici de la capacité à fédérer pour pouvoir peser dans le débat politique public. De la même façon que l'UE, Art en Grève s'adosse au référentiel du travailleur et à travers cela, s'inscrit de façon stratégique au sein de la critique sociale notamment afin de bénéficier de son poids y compris dans le cadre de luttes plus sectorielles. Mais si cette dernière était encore puissante dans les années 70, elle se heurte aujourd'hui à ses propres problématiques ce qui en fait un allier relatif. Cependant, prenant exemple cette fois sur la lutte des intermittents du spectacle, Art en Grève enchâsse la notion d'artiste-travailleur dans celle plus large de travailleur.ses de l'art. Ainsi, c'est une plus grande partie des acteurs du champ de l'art qui peuvent s'identifier à ce modèle ce qui nous permet d'imaginer que la question du nombre trouve ici une nouvelle réponse. Toutefois, cela dépend de la capacité des acteurs de ce champ à sortir d'une conception individualiste de l'activité artistique qui entrave toute réflexion allant dans le sens d'intérêts communs et la mise en place d'une structuration collective qui permettrait de les défendre. Comme l'admet Aurélien Catin « le rassemblement et l'auto-organisation, conditions *sine qua non* de toute action politique²⁰ » ne pourra se faire que sur la base d'une reconnaissance de l'aspect transindividuel de l'art. Et nous en revenons, finalement, au premier des écueils qui se présente à Art en Grève c'est-à-dire à la prédominance de la représentation romantique de l'art et aux attitudes qu'elle induit.

III. 2. b. Le statut, un outil de la critique ?

Le rapport Racine relève que l'aspiration à un statut est fréquemment exprimée par les artistes-auteurs et survient à la fois au regard des problèmes de rémunération qu'ils rencontrent mais aussi à propos de la question de leur identité professionnelle. Par définition le statut renvoie est une forme légale, un texte qui définit les droits et devoirs d'une collectivité, d'un corps. En ce sens, il est relatif à la protection sociale qu'il permet. Mais le terme de statut peut aussi évoquer la position sociale symbolique d'un individu ou d'un groupe dans la société. Ainsi, il renvoie à l'ensemble des éléments qui la constitue, y compris

¹⁹ Boris Gobille, Gisèle Sapiro, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *art. cit.*

²⁰ Aurélien Catin, *Notre Condition*, Paris, Riot Éditions, 2020, p. 3.

ceux qui ne sont pas d'ordre juridique. D'ailleurs, Nathalie Heinich définit le statut de l'artiste comme un ensemble de caractéristiques telles que par exemple les conditions de travail, l'encadrement institutionnel, le mode de vie et même le caractère ou l'aspect physique. Dans ce cadre, le statut englobe « la dimension réelle des conditions matérielles d'exercice de l'activité » parmi lesquelles se trouve le statut juridique ainsi que « la dimension imaginaire des représentations qui y sont associées, voire la dimension symbolique des significations que peut revêtir le mot "artiste"²¹ ». À partir de cela, on peut avancer que la demande d'un statut professionnel pour les artistes-auteurs a à voir non seulement avec les conditions réelles d'exercice de l'activité artistique mais aussi avec le regard porté sur l'artiste et son activité. Toutefois, on peut souligner qu'une réformisation du statut juridique de l'artiste-auteur n'implique pas nécessairement un changement de paradigme. Lorsque le droit d'auteur a été à plusieurs reprises modifié, il a au final toujours été fait appel à une même conception de l'œuvre comme propriété, de l'artiste comme propriétaire et de l'activité artistique comme activité de création solitaire et désintéressée. D'ailleurs, même si la revendication d'un statut est largement partagée par différentes organisations représentant des artistes-auteurs, celles-ci n'expriment pas pour autant les mêmes demandes et donc ne remettent pas nécessairement en cause la conception même de l'artiste. C'est en fait plus particulièrement dans le cas d'Art en Grève qu'il y a bien un double enjeu ou plutôt un enjeu qui est double. La notion d'artiste-travailleur tend à remettre en cause à la fois le statut d'auteur comme propriétaire ainsi que la figure de l'artiste créateur. Ainsi, à travers le statut, il s'agit de défendre une conception singulière et sa concrétisation à travers une forme juridique.

Il semble alors évident qu'une telle revendication interpelle l'Etat dans son rôle législatif. À travers le statut, c'est une reconnaissance juridique de « la carrière artistique comme métier et pas seulement comme vocation²² » qui est réclamée. Mais si l'on revient à l'analyse de Boltanski et Chiapello, la demande d'un statut est l'un des ressorts historiques d'une critique visant à accroître la sécurité et la stabilité des personnes au travail face aux logiques capitalistes. Dans les années 70, cet aspect est avant tout porté par la critique sociale et à rebours de la demande d'une plus grande autonomie portée par la critique artiste. En empruntant cette voie, Art en Grève se place donc bel et bien dans le sillage de la critique

²¹ N.Heinich, *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 9.

²² Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », Paris, 2020, p. 14. [Consultation le 23 mai 2021]. Disponible sur <<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation>>

anti-capitaliste mais déroge à la position historique de la critique artiste. Un retournement de situation qu'ont envisagé Boltanski et Chiapello s'interrogeant quant au possible renouveau de la critique artiste. Dans cette optique, les auteurs invitent celle-ci à une prise de conscience quant aux « nouvelles formes d'oppression et de marchandisation qu'elle a, involontairement, contribué à rendre possible²³ ». Et dans un deuxième temps, à reposer la question de la libération et de l'authenticité en dehors d'une exigence de mobilité et de flexibilité. C'est ainsi que le statut est selon eux un « instrument de libération visant à affranchir les individus de la dépendance personnelle, de l'obédience politicienne et d'une surveillance (...) opérée de l'extérieur ²⁴». Or justement, Aurélien Catin fait référence au régime de l'intermittence non seulement comme une possibilité pour les artistes de se libérer de l'arbitraire du marché mais aussi comme voie vers une véritable autonomie. Ainsi, on comprend qu'une telle revendication est à la fois un désir de reconnaissance, un moyen de garantir aux artistes une protection sociale, de les protéger des changements de conjoncture ou de modes de consommation et enfin une garantie de leur indépendance. En ce sens, c'est cette fois à l'Etat en tant que régulateur et garant de l'équilibre entre les intérêts d'acteurs inégaux qu'il est fait appel.

Dans un autre registre enfin, on peut relever que cette revendication à un statut interpelle aussi le champ des sciences sociales et plus particulièrement les disciplines relatives aux théories de l'art. En premier lieu car elle témoigne d'une préoccupation et d'une réflexion générale de la part des artistes quant à l'organisation professionnelle de leur métier. Cela se traduit par un engouement envers les formes d'organisation collective propres au monde du travail pour reprendre le rapport Racine qui comprend d'ailleurs que cela acte de la part des artistes « la sortie d'une conception romantique de l'auteur comme individu isolé²⁵ ». On en vient alors à l'idée que si la question du statut telle qu'elle se pose aujourd'hui remet en cause la figure de l'artiste-créateur, à travers cela elle interroge aussi les concepts mêmes qui en font une typologie. Nous en revenons ici aux régimes vocationnel et de singularité qui selon Nathalie Heinich « sont apparus comme une norme dans les représentations savantes, puis génération après génération, dans les représentations communes, jusqu'à devenir le régime normal en

²³ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Galimard, Tel, 2011. p. 633.

²⁴ *Ibid*, p. 633.

²⁵ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.*, p. 40.

fonction duquel se voit a priori qualifié tout artiste²⁶ » et cela jusqu'à aujourd'hui. Pourtant, force est de constater que ces concepts ne semblent plus correspondre aux représentations que les artistes se font d'eux-même. Ainsi, il apparaît nécessaire d'en passer par une mise à jour critique de ces énoncés que le réel met à l'épreuve, ne serait-ce que par souci épistémique. Mais on peut aussi avancer qu'il en va, ici dans le cas de la sociologie, de sa scientificité même. Car si l'on reprend la théorie de Carole Talon-Hugon, celle des sciences sociales consiste à « élaborer des propositions qui donnent de l'intelligibilité au faits décrits » puis tient « à la mise à l'épreuve empirique de [ces] énoncés²⁷ » ce qui suppose d'admettre la confrontation historique par exemple. Au regard de cette définition, il semble donc logique d'exiger de la part des sciences sociales qu'elles révisent leur propositions dès lors que les faits témoignent d'une transformation. Cela d'autant plus si l'on considère qu'elles sont parties prenantes de ces représentations savantes qui, au fur et à mesure, infusent les représentations communes et donc participent à la normalisation dans le cas présent du statut de l'artiste. Cette idée à tendance à donner aux sciences sociales un rôle social et politique que récuse une partie des chercheurs dont Nathalie Heinich. Pourtant, elle-même considère que *Le Chef d'œuvre inconnu*, roman philosophique de Balzac, est l'un des plus puissant vecteur de propagation de la figure de l'artiste créateur. Or on peut de la même façon envisager que les théories philosophiques et analyses sociologiques de l'art participent à instituer une conception de l'art, de l'artiste, de l'activité artistique. Ce qui est, de façon tout à fait concrète, déterminant pour les artistes à partir du moment où, comme on a pu le mettre en évidence, les représentation influent sur l'organisation des conditions réelles de l'activité artistique.

III. 2. c. Concevoir le travail

Selon une conception romantique de l'art, parler de travail à propos de l'activité artistique semble antinomique. D'ailleurs, la critique artiste dans ses expressions les plus extrêmes va jusqu'à rejeter toute espèce de travail considéré comme « assujettissement dans le temps et dans l'espace²⁸ ». On peut comprendre que ce mouvement de rejet radical fasse écho

²⁶ N.Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2018, p. 147.

²⁷ Carole Talon-Hugo, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p. 85.

²⁸ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Galimard, Tel, 2011. p. 88.

à l'institutionnalisation qui se déroule au cours du XX^e siècle d'une certaine représentation du travail. Celle du travail-marchandise dont le noyau normatif est le contrat de travail pour reprendre l'analyse d'Alain Supiot et qui est selon lui le paradigme encore dominant aujourd'hui²⁹. Grâce au recul de l'histoire, il apparaît que la critique artiste abandonnant la notion de travail a en quelque sorte ouvert la voie à son appropriation par le système capitaliste. Ainsi pour reprendre l'expression d'Aurélien Catin, « le travail a été naturalisé dans ses formes capitalistes³⁰ ». Le terme de naturalisation employé ici interpelle car il indique la prise de conscience d'une normativité qui ne va pas de soi. En ce sens, le travail est considéré comme une convention sociale plutôt que comme un donné naturel. Et à ce titre, sa définition peut être et même doit être débattu sur le plan politique. On peut relever que l'on a ici à faire à une critique qui pose la question de la légitimité. Qui a le droit de déterminer ce qui a valeur de travail ou non ? Au nom de quels critères ? Et il en va d'une part du statut même accordé au travail dans la société qui, dans le cadre du paradigme du travail-marchandise, est un mal rendu nécessaire dont la cause est la rémunération à la clé. Et d'autre part, car il s'agit de remettre en question les principes selon lesquels telle activité est ou n'est pas considérée comme du travail c'est-à-dire reconnue comme productrice d'une valeur économique dont un tiers tire profit.

À ce propos, et notamment car c'est l'une des références principales sur laquelle s'appuie Aurélien Catin, il nous semble utile de faire un détour par la théorie de Bernard Friot. Dans son ouvrage *Émanciper le travail*³¹, l'auteur fait une distinction entre ce qu'il désigne comme le travail concret d'une part et le travail abstrait d'autre part. Le premier est relatif au fait d'être actif, de faire quelque chose d'utile pour soi-même ou pour les autres. C'est une production de valeurs d'usage. Le second désigne quant à lui « toute activité dont le résultat bénéficie d'une reconnaissance sociale qui lui donne valeur économique³² ». En ce sens, il renvoie à un espace délimité, le marché du travail. L'auteur précise alors qu'une même activité peut, dépendant de la situation, relever du travail concret ou abstrait. Par exemple, réparer une voiture ne sera considéré comme du travail au second sens du terme qu'à partir du moment où elle sera rémunérée. Selon l'auteur, reconnaître une activité comme productrice de

²⁹ Alain Supiot, *Le travail n'est pas une marchandise. Contenu et sens du travail au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Collège de France, 2019.

³⁰ Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 19.

³¹ Bernard Friot, *Émanciper le travail*, Paris, La Dispute, 2014.

³² *Ibid*, p. 16.

valeur économique engendre un partage entre « ce qui vaut et ce qui ne vaut pas ». Or en matière de travail, cela détermine le droit à un salaire ainsi que l'accès à une certaine protection sociale.

On en revient alors au fait que c'est le salariat qui incarne aujourd'hui la forme par excellence du travail abstrait. Dans ce cadre, le salarié perçoit une rémunération de la vente de sa force de travail à celui qui possède les moyens de production. Acteur auquel il abandonne par ailleurs tout droit de propriété sur le fruit de son propre travail mais qui en retour est responsable des conditions de travail du salarié. Et on peut dire que c'est cette forme qui est l'étalon par lequel une activité est aujourd'hui considérée ou non comme du travail. On trouve un exemple de cela dans le rapport Racine qui considère que c'est car les artistes-auteurs n'entretiennent pas avec les diffuseurs une relation de travail, expressément définie comme une relation d'employeur à salarié, qu'ils ne sont pas couverts par les risques relatifs au chômage. À contre-courant de cela, Aurélien Catin affirme quant à lui que « nous n'avons pas besoin que nous soit accordée une présomption de salariat pour exiger une assurance chômage³³ ». Et sur la base de cette affirmation, il est revendiqué du salaire pour les artistes. Ce qui peut paraître surprenant étant donné qu'il semble logique d'associer le salaire au salariat et donc à la forme du travail capitaliste par excellence. Cependant, une telle revendication qui s'exprime notamment par le biais d'un accès au régime de l'intermittence fait référence à un certain type de salaire en l'occurrence l'assurance chômage. Dans ce cadre, c'est donc plus précisément du salaire socialisé qu'il est question. Celui-ci n'est pas financé de façon directe par un employeur mais par la redistribution des ressources issues de la mutualisation d'une partie de la valeur économique créée à l'échelle de la société grâce à la Sécurité sociale. Pour Bernard Friot, celle-ci est une institution du salaire par essence anticapitaliste puisqu'elle rompt avec la pratique capitaliste de la valeur. D'une part car elle finance la fonction publique c'est-à-dire à des activités qui ont valeur d'usage mais qui ne sont pas considérées comme productives. Et d'autre part car elle assure une continuité de la rémunération en dehors des relations contractuelles et donc de l'emploi. Ainsi, la Sécurité sociale laisse envisager un salaire qui est attaché à la personne et non au poste de travail et qui est dissocié de l'emploi et de la relation de subordination qui va avec. De plus, cela présuppose que les individus qui sont hors de l'emploi ne sont pas pour autant considérés

³³ Aurélien Catin, *Notre Condition*, op. cit., p. 55.

comme improductifs mais bel et bien actifs au sens où ils « réalisent quelque chose qui va servir³⁴ ». Dans cette perspective, le salaire n'est plus la cause du travail en tant qu'objectif financier mais un outil de reconnaissance sociale, un moyen au service d'une fin.

Si l'on résume alors, à l'origine de la critique formulée par Art en Grève il y a le fait que les activités artistiques ne sont pas reconnues socialement par la définition actuelle du travail. Autrement dit, dans le partage entre ce qui vaut et ce qui ne vaut pas, elles sont considérées comme improductives. Le problème qui émerge de cela est que d'une part que la situation économique et sociale des travailleur.ses de l'art n'est pas assurée. Et d'autre part, qu'un tel fonctionnement profite à terme aux acteurs de l'aval. Il s'agit donc en premier lieu de faire reconnaître les activités comme du travail. Cependant le risque est d'assimiler purement et simplement les artistes-auteurs à des salariés ce qui entérinerait un lien de subordination et d'autorité entretenu avec un employeur. Or cela laisserait entendre que le créateur se voit prescrire le contenu de son travail ce qui contrevient à l'idée d'autonomie de l'artiste mais aussi de l'art. Pour éviter cela, l'enjeu est alors de faire reconnaître comme travail une autre forme que celle du salariat, mais qui ouvrirait tout de même droit à du salaire ainsi qu'à une protection sociale. Dans cette optique, le salaire socialisé est retenu comme outil validant une autre forme de contribution de l'individu à une production de valeur que le paradigme du travail-marchandise ne reconnaît pas. Ainsi, on comprend que lorsque les travailleur.ses de l'art entendent faire reconnaître leur activité comme travail c'est en fait comme autre forme de travail que la version capitaliste de celui-ci. Autrement dit, il s'agit de changer la définition même du travail et nous proposons de revenir sur cette ambition à partir de l'idée développée par Alain Supiot qui utilise pour sa part la forme de travail spécifique à la recherche scientifique comme aiguillon de cette transformation.

III. 3. La recherche scientifique, modèle ou contre-modèle ?

A plusieurs reprises au cours de ce texte et pour différentes raisons, nous avons évoqué le champ des sciences sociales et l'activité de recherche. Si nous proposons ici d'aller voir plus avant encore de ce côté, c'est car l'art et la recherche scientifique sont réunis au sein

³⁴ Bernard Friot, *Émanciper le travail*, op. cit., p. 16.

d'une même dénomination, celle de travail créateur. Or cela nous amène à penser que le fonctionnement du champ de la recherche, la qualification de cette activité et le statut de chercheur peuvent être des références à partir desquelles penser la transformation du statut de l'artiste. Nous nous éloignons ici volontairement de la critique propre à Art en Grève mais c'est pour rejoindre une autre situation, celle de la recherche en art, dans laquelle se pose aussi la question de ce qu'est et de ce que peut être l'activité artistique.

III. 3. a. L'activité de recherche comme forme de travail spécifique

De la même façon que l'art, les sciences se sont spécialisées en une sphère autonome et la recherche scientifique se réclame d'une liberté vis-à-vis d'impératif politiques, économiques ou moraux. Mais selon Alain Supiot, cette liberté n'est pas autofondée, elle a besoin d'une base juridique qui lui accorde valeur et protection et il s'intéresse alors aux conditions institutionnelles qui la rendent possible. L'une des premières est la reconnaissance juridique que la recherche, en tant que connaissance scientifique du monde, est une fin en soi c'est-à-dire à une valeur en dehors des progrès techniques ou technologiques qu'elle peut permettre. C'est la Charte des droits fondamentaux de l'Union européenne qui reconnaît cette « valeur en soi » du travail de recherche, et qui, dans un même mouvement, affirme sa nécessaire liberté ainsi que celle des arts. Une autre base juridique de la libre recherche scientifique est le statut professionnel reconnu aux chercheurs. Dès le 12^{ème} siècle, il s'agit de reconnaître mais aussi de garantir l'autonomie de ceux dont la tâche est la recherche de la vérité. Alain Supiot dépeint le modèle français contemporain comme un « corps particulier de fonctionnaires, qui jouissent à la fois d'un emploi à vie et d'une grande liberté dans l'exercice de leur fonction³⁵ ». Ainsi, le statut professionnel du chercheur, dans le cadre universitaire précisons le, lui permet de servir l'intérêt général en toute indépendance en conjuguant liberté académique et sécurité de l'emploi. Il lui confère une certaine dignité sur le plan social et garantit son indépendance sur le plan politique ainsi qu'économique. Cependant, de façon plus ou moins récente la recherche est à son tour menacée par son assimilation à un marché qui la soumet aux impératif de compétitivité et à l'exigence de rendement typique d'une gouvernance par les nombres. Dans cette perspective, les chercheurs se trouvent obligés de

³⁵ Alain Supiot, *Le travail n'est pas une marchandise. Contenu et sens du travail au XIX^e siècle*, op. cit, p. 47.

répondre à des questions qui ne sont pas nécessairement les leurs ce qui implique que la recherche n'est plus une fin en soi mais « un instrument au service de la réalisation d'objectifs économiques³⁶ ». Ce que l'on peut retenir de cette analyse ainsi résumée, c'est que le domaine de la recherche fait la preuve que la liberté et l'autonomie d'un champ vis à vis des pouvoirs politiques mais aussi économiques ne peut se réduire à un accord de principe. Accorder la réalité à des représentations et à un système de valeurs passe notamment par le biais juridique qui assure la mise en œuvre de conditions réelles d'exercice. Et l'un de ces outils est le statut professionnel, qui protège ceux-là même qui exercent l'activité de pressions exogènes.

Gardant cela à l'esprit, on voudrait alors revenir sur une idée, énoncée par Aurélien Catin, selon laquelle le régime de l'intermittence offrirait une véritable autonomie aux artistes. Car si l'on résume, un artiste ainsi indemnisé pourrait refuser tel projet avec telle structure dont les procédés ne sont pas en accord avec ses valeurs morales ; un autre pourra expérimenter davantage, développer d'autres formes qui trouveraient peu de place sur le marché ; un autre encore pourra se passer de telle aide à la création pour réaliser une oeuvre. On comprend ici que le statut d'intermittent assurerait aux artistes une stabilité financière à partir de laquelle ils pourront retrouver une indépendance à la fois économique mais aussi morale. Par ailleurs, il est évoqué que cela laisserait véritablement une place au désintéressement au sens où la pratique de l'artiste, dégagée de son impératif de rentabilité, pourrait se tourner vers l'innovation en tant que valeur en soi de l'activité artistique. On retrouve donc ici bien des éléments qui font du statut professionnel une forme juridique mobilisée pour défendre les artistes des pressions politiques, morales et économiques. Sous ce jour, la revendication au régime de l'intermittence apparaît comme la formalisation singulière d'une demande d'un statut qui combinerait indépendance et sécurité de l'artiste afin d'assurer sa liberté et son autonomie et dans le prolongement de cela, celle de l'art. Dans cette perspective, on peut alors considérer que le statut du chercheur peut être une référence à partir de laquelle justifier une reconsidération du statut de l'artiste-auteur. Cela d'autant plus du fait que l'art et la recherche sont voisins en tant que travail créateur. Il ne s'agit ici pas tant de remettre en question la pertinence de faire appel au statut de l'intermittent ni d'aller dans le sens d'une assimilation des artistes aux chercheurs mais plutôt de prendre appui sur un paradigme à partir duquel se conçoit et se justifie une transformation du statut d'artiste-auteur.

³⁶Alain Supiot, *Le travail n'est pas une marchandise. Contenu et sens du travail au XIX^e siècle*, op. cit, p. 50.

Par exemple, on a pu constater qu'en l'état actuel, celui-ci n'assurait pas aux artistes une stabilité et une sécurité financière qui leur permettrait de pouvoir « travailler de leur mieux sans en attendre un profit matériel³⁷ ». Au contraire, il y a indéniablement des obligations marchandes qui pèsent sur l'activité artistique entraînant les artistes dans une relation de dépendance avec les pouvoirs publics et privés, parfois compromettante sur le plan moral. Si bien qu'aux vues de leur situation économique et sociale contemporaine, on en vient parfois à se demander si l'autonomie et l'indépendance de l'artiste sont véritables. Reprenant l'analyse d'Alain Supiot, on peut alors établir que dans le cadre de l'activité artistique, la rémunération est bien un but poursuivi par l'artiste au travail. Tandis que dans celui de la recherche, celle-ci est pour le chercheur avant tout un moyen au service d'une fin, la connaissance, qui elle n'a pas de prix. Ainsi, on relève qu'il y a une différence de considération quant au travail des chercheurs et des artistes, celui de ces derniers étant davantage traité comme une marchandise. Et cela alors même qu'à l'origine, comme la recherche scientifique, l'art jouit de la reconnaissance d'une valeur en soi ainsi que de celle de sa nécessaire liberté comme on a pu le voir à travers la déclaration de Belgrade de l'Unesco. On en vient alors à l'idée qu'à ce propos, la recherche scientifique libre en tant que modèle peut tout particulièrement fonder une exigence de justice au sens ou par comparaison, l'art n'est pas traité conformément au statut symbolique qui est le sien.

III. 3. b. Le système de rémunération et la valorisation de l'innovation dans le domaine de l'art, deux éléments à reconsidérer au prisme de la recherche

À partir de cela, on peut alors s'attarder plus particulièrement sur deux aspects à propos desquels une mise en parallèle entre l'art et la recherche, entre le statut d'artiste et le statut de chercheur peut être pertinente.

Si l'on en revient à l'exposé d'Alain Supiot, la question relative à la rémunération des savants se pose déjà dans la Grèce antique car selon Platon, les sophistes qui faisaient payer leurs leçons se disqualifiaient en tant que philosophes. Mais dès le XII^e siècle, les universités naissantes légitimèrent la rémunération des professeurs d'université. Ainsi le travail requis par l'enseignement est celui qui peut être mesuré et rétribué tandis que le savoir enseigné, lui, n'a

³⁷ Alain Supiot, *Le travail n'est pas une marchandise. Contenu et sens du travail au XIX^e siècle*, op. cit., p. 32.

pas de prix. Il apparaît ici de façon évidente que l'activité de transmission des savoirs et des connaissances est indissociée de l'activité de recherche à proprement parler entendue comme le fait de trouver des connaissances nouvelles. D'ailleurs dès le doctorat, les étudiants doivent assumer un certain nombre d'activités relatives soit à une forme de communication de la recherche menée et cela aussi bien au sein de l'école doctorale qu'à l'extérieur, soit à de l'enseignement en université ou dans l'éducation nationale. Et de façon plus générale encore, on peut dire que la publication, la participation à des conférences, l'enseignement et enfin la recherche sont les différentes activités qui ensemble, constituent le travail du chercheur. Cela nous ramène à constater qu'il y a un principe d'unicité qui fonde le statut du chercheur. Autrement dit, il y a une non-séparation et une non-hiérarchisation des activités du travail de recherche qui fait défaut à celui de l'art. Prenant appui sur cela, on peut alors interroger d'une part cette réduction de l'activité de l'artiste à la création mais aussi la séparation entre ses activités principales et ses activités accessoires. En effet, la diversité des activités directement rapportée au travail de la recherche scientifique nous montre que celle qui relève de la créativité n'a pas nécessairement à être envisagée comme principale ni exclusive. Bien sûr, cette différence entre l'activité de recherche et l'activité artistique résulte de l'histoire respective des sciences et de l'art. Cependant, cette mise en parallèle nous confirme qu'un principe d'unicité est possible et plus particulièrement entre la part de création et la part de transmission d'une activité.

En un sens, on peut relever que celui-ci trouve tout de même une expression dans le domaine de l'art à travers le statut d'artiste-enseignant en école d'art qui, d'ailleurs, résulte de l'intégration de ces établissements à l'enseignement supérieur. Le rapport Racine souligne que pour les artistes associés à l'enseignement, l'école d'art est un lieu de stabilité qui joue « un rôle clé pour accompagner leur carrière en leur fournissant un statut, des revenus réguliers ainsi qu'une forme de reconnaissance³⁸ ». Mais étendre ce principe en dehors de ce cadre revient de façon plus large à poser la question du rôle de l'artiste non seulement au sein du champ de l'art mais aussi dans la société. Car son rôle ne serait plus seulement de faire des œuvres mais aussi de communiquer à partir de sa pratique artistique et pourquoi pas, de transmettre ses connaissances en matière d'art. Et on arrive alors à l'idée que cela permettrait une réorganisation du système de rémunération de l'activité artistique car de la même façon

³⁸ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », *op. cit.*, p. 41

que pour le travail du chercheur, intégrer la part relative à la transmission et à la communication permettrait de rémunérer l'artiste avant tout pour le travail que requiert ces activités. Ainsi, la création serait extraite de logiques financières et les œuvres retrouveraient une valeur symbolique plutôt qu'économique.

Dans un autre registre, on voudrait revenir sur le fait que l'analyse d'Aurélien Catin soulève la question de l'innovation artistique car il évoque que l'intermittence permettrait aux artistes de s'y consacrer davantage. Depuis la modernité, l'innovation est devenue une fin en soi de la création artistique. On a pu constater que cela était encore bien présente dans le champ de l'art en relevant par exemple que les écoles d'art font de l'inédit de la démarche personnelle de l'étudiant l'un des fondements du jugement par les pairs. Cependant, l'innovation artistique est aussi souvent considérée comme une source d'incompréhensions entre le public et l'art qui lui est contemporain. On en vient alors à se demander s'il n'y a pas une contradiction qui émerge à propos d'Art en Grève entre d'un côté, la volonté de se rapprocher du corps social et d'un autre la valorisation d'un schéma qui participe à creuser le fossé entre l'art et ce dernier. De façon tout à fait pratique, on peut penser que la plus grande implication des artistes dans les activités de médiation et de transmission que semble assumer Art en Grève répond en partie à cette problématique. Mais revenant à la recherche scientifique, on peut aussi interroger la perception que l'on a respectivement de l'innovation artistique et du progrès scientifique.

Tous deux ont à voir avec l'inédit qui se définit comme « ce qui est entièrement nouveau, ce qui ne s'est jamais vu ou entendu jusqu'ici³⁹ ». Cependant, il n'est pas difficile d'avancer que l'innovation artistique n'est pas reçue par la société de la même façon que le progrès scientifique. Par exemple, lorsque telle avancée de la science fait débat sur un plan éthique, sa dimension scientifique n'en est pas pour autant remise en question. Tandis que telle œuvre contemporaine est parfois justement remise en cause en tant qu'œuvre : « ça n'est pas de l'art ». Or on ne peut imputer cette différence qu'à un problème de compréhension puisque peu sont ceux qui comprennent et maîtrisent la physique quantique par exemple et pourtant, son importance, sa nécessité, sa légitimité en tant que science ne sont pas discutées. On en vient donc à l'idée qu'il s'agit bien d'une question de perception et de valorisation au sens où, malgré l'incompréhension, on perçoit le potentiel technique ou encore technologique que

³⁹ Site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, définition du terme « inédit » [Consulté le 12 août 2021]. Disponible sur <<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/in%C3%A9dit>>

représente la recherche. Autrement dit, le progrès scientifique est plus facilement assimilé au progrès social et à travers cela au développement et à l'évolution de notre société. L'innovation artistique quant à elle renvoie plutôt à la transgression, à l'anti-conformisme, à la contradiction et à la provocation et est ainsi associée à une forme d'élitisme. On en vient alors à l'idée que si la revendication d'un statut se justifie notamment par la possibilité de renouer avec l'innovation artistique, ce qui est en cohérence avec la valeur en soi de l'art, il semble malgré tout nécessaire de faire évoluer les mentalités pour reprendre la formule d'Aurélien Catin vis à vis d'elle. Dans cet objectif, associer l'art à la recherche pourrait être un levier d'action, une façon de reconsidérer à partir du progrès scientifique l'innovation artistique en tant que facteur d'évolution de notre société.

III. 3. c. La recherche en art, le modèle scientifique mis à l'épreuve ?

À travers cela, on arrive alors au sujet de la recherche en art qui depuis quelques années anime les débats au sein de la communauté artistique comme de la communauté scientifique. La situation s'ouvre plus précisément en 2006 à l'aune de la réforme dite Licence-Master-Doctorat qui concerne les écoles d'art en tant qu'établissements de l'enseignement supérieur. Au prix de quelques ajustements pédagogiques, un rapport d'évaluation de l'AERES⁴⁰ accorde en 2009 le grade de master au DNSEP, le diplôme de niveau bac +5 délivré par les écoles d'art. Mais en retour, une demande est adressée aux écoles d'art. Celle de mettre en place un cycle de niveau D, c'est-à-dire « une formalisation pédagogique de la recherche en art, visible, publiable et évaluable⁴¹ ». Dans un premier temps la demande de l'AERES est mal perçue par la communauté artistique car elle s'accompagne d'une induction paradigmatique établissant la recherche académique comme modèle de référence. Or à l'inverse, les écoles d'art entendent développer un modèle de recherche propre et spécifique à l'art qui se fonde sur ses principes, ses procédures et méthodologies, ses formes, et son fonctionnement. Les réflexions développées en ce sens posent en premier lieu la question de ce qui est, dans l'activité artistique, inscriptible sous le nom de recherche. Mais dans cette perspective, il est convoqué une définition de recherche en quelque sorte dépouillée

⁴⁰ Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur, aujourd'hui Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCERES).

⁴¹ Ministère de la Culture, Rapport n° SIE 2019 009, « Étude sur la pédagogie, la recherche et le développement à 5 l'international dans les écoles supérieures d'art », Paris, 2019, p. 116.

de la conception universitaire et scientifique qui la détermine pourtant aujourd'hui largement. Si nous évoquons cela, c'est car cette procédure nous rappelle celle empruntée dans le but de faire reconnaître l'activité artistique comme travail. En quelque sorte, on peut dire que l'art se revendiquant de quelque chose dont il est en principe étranger en vient à interroger la définition, la naturalisation même de cette chose. Si bien que ce n'est pas seulement l'art qui est requalifié mais dans un même mouvement ce à quoi il prétend.

Ainsi, il est explicitement formulé par l'ANDEA que la recherche en part se fonde sur une définition minimale de la recherche en tant qu'ensemble « des activités menées en vue de produire et de développer des objets et des connaissances qui, mis en partage, élargiront le champ disciplinaire en question et, partant, apporteront quelque chose à la société concernée par ce champ⁴² ». Afin de déterminer le lien entre l'activité artistique et la recherche ainsi définie, il est fait appel à l'histoire de l'art et plus particulièrement sont évoqués le Traité de la peinture, de la sculpture et de l'architecture de Léonard de Vinci, les avant-gardes, ainsi que l'art conceptuel. À partir de ces différents exemples, il est mis en évidence qu'il y a dans les pratiques artistiques quelque chose qui les rapprochent de l'activité de recherche. C'est la réflexion des artistes à propos de leur pratique y compris lorsque celle-ci se traduit par des réalisations plastiques c'est-à-dire s'exprime sur les modes de l'art autant qu'elle se réalise à travers eux. Toutefois, il ne s'agit pas pour autant d'en venir à la conclusion que toutes pratiques artistiques seraient ainsi de l'ordre de la recherche. Comme le relève Jehanne Dautrey « La recherche en art ne saurait (...) se confondre avec cette expérimentation tâtonnante, intrinsèque à la pratique artistique⁴³ ». À partir de cela, ce qui relève de la recherche-crédation pour reprendre la terminologie régulièrement empruntée dans les discours est distinguée de la recherche en art. Ainsi, il est d'une part mis en évidence un lien entre art et recherche qui s'observe historiquement et qui est au cœur des pratiques artistiques. D'autre part cependant, il est admis que cela ne saurait être la définition même de la recherche en art. Si l'on résume alors, il y a une dimension de recherche intrinsèque à l'art qui justifie que la recherche en art puisse s'extraire du modèle académique de la recherche et se développer

⁴² ANDEA, sous la direction de Emmanuel Tibloux, *Chartes des études et de la recherche en école d'art*, Paris, ANdÉA, 2016, p. 30.

⁴³ Jeanne Dautrey, « La recherche dans les différents arts », *Hermès*, [En ligne], no 72, Paris, CNRS édition, 2015, p. 49 [Consulté le 6 juin 2020].
Disponible sur <<http://hdl.handle.net/2042/58987>>

selon ses propres méthodologies, formes, rapports aux savoirs c'est-à-dire s'inventer en tant que recherche spécifique issue d'un champ spécifique.

Par exemple, on peut dire que suivant le principe de souveraineté de l'art, la recherche en art entend puiser en dehors de son champ propre et ainsi ramener en son sein tout élément du réel. De la même façon, elle assume un rapport peu linéaire à l'histoire et ne présuppose d'aucun acquis techniques ou théoriques, tant à propos des savoirs artistiques qu'à propos des savoirs d'autres champs disciplinaires. Enfin, elle reconnaît au sensible et à l'intuition une part largement prospective et mobilise en tant qu'outils méthodologiques des processus particulièrement utilisés par l'activité artistique tel que l'analogie, la métaphore ou encore le symbolisme. Dans le prolongement de cela, même la forme finale de la recherche est envisagée de façon spécifique. La thèse en tant que norme du commentaire discursif est délaissée au profit de productions correspondant à celle du champ de l'art. Même ainsi très succinctement présenté, on voit donc bien se dessiner une nouvelle façon de faire dans le champ de l'art, qualifiée de recherche. Nouvelle sur un plan institutionnel, moins sur le plan artistique au sens où elle puise à la source d'attitudes historiques et fondamentales de l'activité artistique. Comme si la question de la recherche posée aux écoles d'art avait été l'occasion de faire valoir une conception historiquement ancrée dans le champ de l'art mais qui prend une ampleur, une place et une légitimité nouvelle du fait de son institutionnalisation. D'ailleurs, plusieurs dispositifs de recherche en art dont les formats sont différents ont vu le jour. Cependant, on peut préciser que le Diplôme Supérieur de Recherche en Art qui correspond aux cursus de recherche exclusivement menés par les écoles d'art elles même et sans le concours d'une université ne sont encore aujourd'hui pas reconnus au grade de doctorat.

Il se pose alors la question de la reconnaissance de la recherche en art comme étant bien de recherche. Ce qui suppose par exemple que soit accordé une place à la sensibilité aux côtés de la rationalité dans l'activité de recherche ou encore par exemple qu'il soit reconnu qu'un savoir puisse être produit et communiqué par d'autres médiums que l'écrit sous sa forme discursive. Autrement dit, il s'agit de reconnaître qu'un autre modèle que celui établi par les sciences dites dures et sociales puisse au même titre être de recherche alors même que c'est celui-ci c'est-à-dire ses méthodes, objets, formes mais aussi son système de valeurs qui est de référence, qui définit la notion de recherche même. Ainsi, lorsque le modèle de recherche en

art est revendiqué comme étant bien de recherche, c'est la conception même de cette dernière qui est interrogée. On peut aller jusqu'à dire que c'est justement le monopole de la conception universitaire quant à définir la recherche qui est remis en question. Il s'agit de passer d'une conception univoque à une conception équivoque et non homogène de la recherche. C'est une ambition qui est d'ailleurs affirmée par certains discours et l'on peut par exemple rapporter les propos de Geoffroy de Lagasnerie : « Il s'agit d'arracher à l'université le monopole [...] de la conception de la recherche [...] La recherche en part, c'est aussi la recherche d'un nouvel art de la recherche⁴⁴ ». Or cela peut être particulièrement mal reçu au sein de la communauté scientifique comme l'illustre la réaction de Carole Talon-Hugon notamment qui voit dans la recherche en art « une destruction du savoir académique et de ses normes épistémiques⁴⁵ » très préoccupante pour la recherche scientifique.

Ce récit illustre bien que la conception de l'art, de l'activité artistique, de l'artiste ne concerne pas seulement le domaine de l'art. Il y a à travers elles un enjeu politique au sens où cela entraîne une réorganisation de la part et de la place des activités dans la société pour reprendre la formule de Jacques Rancière⁴⁶. Ainsi par exemple, si on en revient à l'idée que reconnaître la recherche en art en tant que telle laisserait une place à l'innovation artistique en tant que facteur de développement de la société au côté du progrès scientifique, c'est aussi en terme de philosophie sociale le monopole de la rationalité scientifique quant à être la seule approche par laquelle s'envisage l'évolution de la société qui est remis en question.

Revenant sur les différents points abordés au cours de cette troisième partie, on peut tout d'abord souligner qu'au lieu d'abandonner le sujet du travail à sa définition capitaliste, on comprend que le mouvement Art en Grève s'engage dans une réappropriation de celui-ci. L'enjeu est non seulement philosophique c'est-à-dire pose la question du sens que l'on accorde au travail, ce que l'on produit, ainsi que celle de son contenu, comment produire. Et il est aussi social, à la fois car le travail suppose une reconnaissance de la valeur économique des activités par la société mais aussi car il détermine l'accès à une protection sociale. Dans

⁴⁴ Carole Benzaken, Sylvie Blocher, Geoffroy de Lagasnerie, « La recherche en art, un lieu du déplacement? » in *Culture et recherche*, « La recherche dans les écoles supérieures d'art », no 130, 2014-2015, p. 16.

⁴⁵ Carole Talon-Hugo, *L'artiste en habits de chercheur*, op. cit., p. 174.

⁴⁶ Voir à ce sujet Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique édition, 2000.

cette optique, il est revendiqué que les activités artistiques soient considérées comme du travail et au delà des bénéfiques que peuvent en tirer les travailleur.ses de l'art, on peut aussi relever que cela envoie un signal, celui qu'une autre forme, qu'une autre conception du travail est possible. Autrement dit, l'art se réclamant du travail fait quelque chose, bouscule, remet en question la définition même de cette notion. Et l'on rejoint alors ici Alain Supiot qui voit dans le statut du travail universitaire « les germes possibles d'un nouveau statut du travail⁴⁷ » capable de se substituer à la conception du travail-marchandise capitaliste.

En s'engageant dans cet brèche, nous avons mis en comparaison l'art et la recherche. Et il se dégage de cela à la fois un ensemble de points communs car toutes deux par exemple jouissent d'une considération sociale valorisante ou encore car les artistes comme les chercheurs ont un statut singulier. Mais, il apparaît aussi des différences ce qui semble logique du fait que par définition l'activité artistique n'est pas l'activité de recherche. Cependant, on peut se demander si certaines de ces différences, ne sont pas pour autant problématiques sur un plan logique. Notamment, on peut avancer qu'il semble contradictoire que le travail des artistes et celui des chercheurs ne soient pas traités de la même manière alors que ce qu'ils produisent, des œuvres, du savoir, est considéré comme n'ayant pas de prix mais ayant une valeur symbolique. À partir de cela on peut donc envisager que la recherche scientifique soit un modèle, une référence légitimant par exemple une redéfinition du statut de l'artiste-auteur. Par ailleurs, on retrouve dans l'un et l'autre de ces champs un débat quant à l'engagement politique. Et au regard de l'histoire, l'engagement en faveur d'une transformation du monde de la part des créateurs c'est-à-dire de ceux exerçant aussi bien dans le domaine des arts que dans celui des sciences, ne peut être qu'un réengagement, une résurgence qui évoque une tradition. Et nous avons d'ailleurs fait le constat à plusieurs reprises qu'il y a au sein du mouvement Art en Grève une conscience historique des manières d'être critique des artistes et plus largement dans une certaine mesure des intellectuels à partir de laquelle l'engagement politique des travailleur.ses de l'art est repensé, réorganisé. De cela se dégage une part d'originalité mais aussi de ressemblances, de points communs soit qui persistent soit qui surgissent et cela d'autant plus si on prend en compte d'autres domaines d'activité tels que par exemple les sciences sociales, la philosophie ou encore le militantisme. En cela, la question de la nouveauté d'Art en Grève, comme principe évaluant le mérite de ce mouvement apparaît

⁴⁷ Alain Supiot, *Le travail n'est pas une marchandise. Contenu et sens du travail au XIX^e siècle*, op. cit., p. 37.

moins pertinente. Car il y a l'idée d'un thème, d'une même pratique traversant différents champs et surtout, se déployant sur le temps long qui émerge et à partir de laquelle on peut amorcer un parallèle entre la critique artiste - en tant que fonction critique de la sphère autonome de l'art - et la militance philosophique.

Conclusion

Bien que la première partie de ce texte ait été consacrée à faire un état des lieux contemporain du statut de l'artiste, nous y avons beaucoup rencontré la modernité. Pour autant, nous n'excluons pas que d'autres époques, antérieures comme postérieures, ont participé à sa construction. Toutefois, on a pu constater que la figure de l'artiste-créateur ainsi que le système de valeurs et les principes qui y sont associés sont bel et bien présents encore aujourd'hui. À ce titre, on peut donc parler d'un héritage qui se transmet depuis la fin du XIX^e siècle et qui est encore agissant en tant que représentation. Mais c'est un constat qui est malgré tout à nuancer. En effet, on peut souligner par exemple que le principe d'innovation artistique qui à la modernité correspond à la dimension progressiste de l'art se retrouve à notre époque notamment par une valorisation de l'inédit. Tandis que le don en tant que fondement de la vocation est quant à lui remis en question. À la fois car il y a au sein du champ de l'art une acceptation grandissante de la dimension professionnelle de l'activité artistique. Les artistes-auteurs réclament que celle-ci soit reconnue comme métier et non plus comme vocation. Mais aussi car il est contredit par l'organisation réelle de la formation artistique, les écoles d'art et les cursus universitaires c'est-à-dire le passage par l'enseignement supérieur artistique est aujourd'hui quasiment incontournable. Cependant on a pu constater que le concept de régime vocationnel notamment était tout de même profondément inscrit dans l'imaginaire collectif, on le retrouve par exemple dans la Déclaration de Belgrade de l'UNESCO. Et par ailleurs, il reste un outil d'intelligibilité largement mobilisé par les théories sur l'art. Dans son ouvrage *L'artiste en habit de chercheur*, Carole Talon-Hugon illustre cet attachement, ici de la sociologie de l'art, à la figure de l'artiste-créateur et à la conception de l'art qui va avec. Ainsi, elle considère que la recherche en art est une conséquence indirecte du « processus de désagrégation interne qui travaille l'art depuis un siècle¹ ». Un assaut initié par les avant-gardes envers les notions associées à l'art - la valeur esthétique, la production et la contemplation désintéressée ou encore le génie - et qui selon elle fragilise théoriquement les concepts et les catégories artistiques usitées. On en vient alors à la conclusion qu'il y a à

¹ Carole Talon-Hugo, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021, p. 144.

propos de la figure de l'artiste-créateur en tant qu'héritage plusieurs aspects et dynamiques qui sont à prendre en compte.

Tout d'abord, on peut avancer qu'il y a une contradiction entre cette représentation et la réalité des expériences c'est-à-dire entre l'idéal et le réel. Dans une certaine mesure, Nathalie Heinich intègre à son analyse cet apparent paradoxe. Ainsi, elle considère que si il y a une contradiction sur le plan logique, c'est l'artiste lui-même qui assure une certaine compatibilité de ces deux dimensions dans le monde vécu. Cependant, on peut relever au moins deux problématiques à cela. D'une part, comme on a pu l'observer à l'endroit de la conception individuelle de l'activité de création, car la représentation influe sur les conduites réelles qui tendent à s'y conformer. Or cela peut être interrogé dans le cas de notre exemple sur un plan politique notamment au motif que cela participe à l'isolement de l'artiste et plus largement à l'atomisation du champ de l'art. Et d'autre part, car la représentation s'insinue dans le réel par le biais des cadres administratifs, institutionnels, économiques et juridiques. Autrement dit, elle est rendue par eux tout à fait concrète si bien qu'elle détermine sensiblement l'exercice de l'activité artistique. Dans les deux cas, nous avons ici à faire à l'héritage en tant que mode de continuité, en tant que biais de reproduction sociale. Et c'est donc en premier lieu à ce titre que peut être remis en question la figure de l'artiste-créateur, que ce soit pour l'avantage ou bien pour le désavantage qu'elle induit d'ailleurs.

Ainsi, on ne peut faire la sourde oreille aux voix qui au sein même du champ de l'art expriment que les artistes ne se reconnaissent pas, ou plus, dans la figure du créateur. Mais là encore, il nous faut revenir à l'analyse de Nathalie Heinich qui distingue la norme de l'exception à partir de quoi elle avance que les « cas saillant, les êtres exceptionnels incarnant d'autres régimes de valeurs² » peuvent apparaître sans pour autant remettre en question la norme, ce qui se présente le plus couramment. Toutefois, si l'on en croit le rapport Racine, il y a bien une tendance générale de la part des artistes qui « acte la sortie d'une conception romantique de l'auteur³ ». On peut alors avancer que nous avons à faire à une période de crise au sens où le décalage entre la représentation et le mode d'exercice réel de l'activité artistique n'est plus toléré, pris en charge par les artistes. Au contraire, il justifie un mouvement général qui revendique l'officialisation d'un nouveau statut pour les artistes. Et cela pour des raisons

² N.Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2018, p. 145.

³ Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », Paris, 2020, p. 40 [Consultation le 23 mai 2021]. Disponible sur <<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/L-auteur-et-l-acte-de-creation>>

aussi bien artistiques que sociales, politiques ou encore économiques. Toutefois, il nous faut malgré tout préciser que si globalement, l'évolution appelée va dans le même sens c'est-à-dire vers une reconnaissance de la dimension professionnelle de l'activité artistique, les perspectives envisagées par les différentes instances représentants des artistes-auteurs et portant cette volonté sont plus ou moins radicales et donc plus ou moins éloignées des divers éléments qui accompagnent la figure de l'artiste-créateur.

Enfin, on peut relever qu'il y a un lien fort entre celle-ci et la définition historique de la critique artiste c'est-à-dire sa version moderniste. Cela au sens où la figure du créateur induit à l'attitude critique un certain mode d'engagement et certaines valeurs défendues. Autrement dit, c'est à partir d'elle, de ses principes, de son propre système de valeurs, de ses manières d'être et de faire que se développe la critique artiste. Or celle-ci a été mise en échec du fait de son intégration par le système capitaliste. Et c'est à partir de quoi on peut avancer qu'en matière de critique artiste, cette fois en tant que fonction critique de l'art, le paradigme de l'artiste-créateur est un héritage immobilisant, paralysant. Dans ce cadre, il ne peut être de façon contemporaine mis en avant, réinvesti, sans que d'office en soit perçu les limites. C'est pourquoi on peut dire que toute entreprise cherchant à renouer avec la fonction critique de l'art en passe nécessairement par une remise en question de la figure de l'artiste-créateur.

L'existence même du mouvement Art en Grève contredit l'idée selon laquelle les artistes s'accommoderaient des ambivalences inhérentes à leur statut. Et plus largement encore celle qui, entérinant l'impuissance critique de l'art, semble suggérer que les acteurs de ce champ seraient soit aveugles, soit indifférents, soit ignorants quant à leur propre condition ainsi qu'au fonctionnement de leur domaine. D'ailleurs, on peut remarquer qu'avant même de faire porter la responsabilité de la situation économique et sociale des artistes aux politiques actuelles par exemple, c'est bien en premier lieu la figure de l'artiste-créateur qui est mise en cause par les travailleur.ses de l'art. Cela en tant qu'elle institue des lieux communs, c'est-à-dire des idées communément admises et mobilisées par l'analyse explicative et compréhensive sans que celles-ci fassent l'objet d'une réflexion critique. À contre courant, Art en Grève affirme par exemple que la précarité des artistes est bien un problème et non pas la situation normale d'un mode de vie choisi et glorifiant. Ou encore que l'individualisme empêche les artistes et plus largement les acteurs du monde de l'art de se penser en tant que

groupe social aux intérêts communs. À partir de cela, on peut dégager deux raisons principales qui justifient la remise en question du paradigme de l'artiste-créateur. D'une part, car il ne correspond pas ni à la réalité des expériences, ni aux représentations que les artistes se font d'eux même et de leur activité, ni aux valeurs auxquelles ils souscrivent. Et d'autre part, car il est considéré profiter à, voire parfois établir, une logique capitaliste au sein même du champ de l'art. Une telle analyse se fonde sur une prise de conscience assumée que le système néolibérale puise à la source des fonctionnements du domaine de l'art quant à l'organisation du travail. Ainsi, la critique de la figure de l'artiste-créateur est intimement liée, enchâssée avec une critique du capitalisme. Si bien que schématiquement, on peut dire que c'est en posant la question du statut de l'artiste qu'Art en Grève s'investit sur le plan social et politique.

Cela passe en premier lieu par une analyse de la situation contemporaine des artistes, plus largement du fonctionnement du champ de l'art, qui indéniablement accorde une attention à ce qui historiquement l'a organisée comme telle. Plus particulièrement, il est mis l'accent sur ce qui a, en principe mais aussi dans la réalité, séparé l'activité artistique du travail. On peut dire que c'est cet élément qui déclenche la remise en question de l'artiste-créateur cette fois en tant que statut qui distingue les artistes des autres travailleurs. En retour, le mouvement fait alors appel à un autre paradigme, celui de l'artiste-travailleur. À travers cela, il s'agit de conquérir des droits sociaux mais aussi dans un même mouvement de changer le regard porté sur les activités artistiques. Autrement dit, c'est parce que celles-ci seront reconnues comme du travail que les acteurs du champ de l'art pourront accéder à la protection sociale garantie par le droit du travail. Autour de cette idée, les travailleur.ses de l'art se reconnaissent dans une expérience, par devers la singularité et la spécificité de leur activité respective, et se joignent dans la défense d'intérêts communs. Mais plus largement encore, ils se rapprochent ainsi aussi des travailleurs d'autres activités sociales. Et d'une certaine façon, on peut dire que le néolibéralisme puisant aux sources de l'art quant à édifier une nouvelle figure du travailleur a en quelque sorte favorisé ce rapprochement. Car le vécu des uns et des autres, les logiques qui pèsent sur eux, les problèmes rencontrés et en retour les intérêts à défendre ne sont à l'heure actuelle plus si éloignés que ce qu'ils ont pu être. Bien sûr, le capitalisme a su tirer avantage des fonctionnements du domaine de l'art. Mais on peut ici envisager un retournement de situation puisque ce faisant, il a réuni des individus que leur statut séparait

mais qui dans le cadre de la lutte sociale peuvent dorénavant se retrouver. Autrement dit, il a involontairement créé les conditions propices d'une alliance entre la critique artiste et la critique sociale.

C'est d'ailleurs en résonance avec cette dernière que se constitue la militance politique des travailleur.ses de l'art, aussi bien sur le plan des théories et motifs mobilisés que sur celui de l'organisation même du mouvement et de son répertoire d'action. Pour autant, on ne peut nier qu'Art en Grève à bien à voir avec la critique artiste. D'une part très simplement car ses acteurs sont issus du domaine de l'art. Et d'autre part car on a pu mettre en évidence que le recours à la militance politique découlait à la fois d'une réflexion critique quant aux modes d'engagement de l'art tout en affirmant la nécessité de tels engagements. On peut aller jusqu'à dire que la fonction critique de l'art est perçue comme une responsabilité. Cependant, on peut envisager qu'Art en Grève n'est pas seulement un mode critique mais aussi incarne un autre régime de valeurs en fonction duquel est perçu, qualifié et évalué l'artiste et l'activité artistique. En ce sens, la formule de travailleur.ses de l'art par exemple énonce que les artistes travaillent mais dans un même mouvement, elle laisse entendre une expérience et une situation partagée c'est-à-dire projette un régime de communauté. Dans le prolongement de cela, on peut relever que le recours aux modes du militantisme permet de réinjecter dans un champ atomisé des temps, des formes, des expériences de communauté. Comme si la militance politique était en quelque sorte une première réponse apportée par la critique elle-même à certaines problématiques inhérentes à la situation contemporaine de l'art. On en arrive donc à l'idée qu'Art en Grève s'engage dans une transformation du statut de l'artiste non seulement en projetant mais aussi en expérimentant au sein même du mouvement un autre paradigme que celui de l'artiste-créateur.

On ne peut alors échapper à la question de la nouveauté bien que l'on puisse refuser de jauger la pertinence ou même l'efficacité de la critique des travailleur.ses de l'art à l'aune de son caractère inédit. Force est de constater que le paradigme de l'artiste-travailleur qui est mobilisé par Art en Grève n'est pas nouveau. On peut même dire qu'il est le pendant de celui de l'artiste-créateur. Et d'une certaine façon, l'idée que l'activité artistique soit un travail ou bien une profession est présente aussi bien dans la conception artisanale qu'académique de l'art. Cependant, cette dimension a été occultée par sa conception romantique non seulement par le cours de l'histoire au sens où celle-ci a succédé aux précédentes. Mais aussi car cette

dernière a été à plusieurs reprises mise en opposition avec le paradigme de l'artiste-travailleur. On pense ici bien sûr au débat quant au droit d'auteur initié par Jean Zay ainsi qu'à la mobilisation de l'Union des écrivains. Ainsi, on en vient à l'idée que c'est en fait un autre héritage qu'Art en Grève remet au goût du jour. C'est bien quelque chose qui a déjà été proposée dans d'autres conjonctures et qui est repris en conscience de son historicité. Or à partir de cela, on peut avancer que le mouvement s'inscrit dans une lutte que l'on peut qualifier d'historique entre les tenants du paradigme de l'artiste-travailleur et ceux de celui de l'artiste-créateur. Ces derniers ayant jusqu'ici « obtenu gain de cause ». Ainsi, si la conception admise par Art en Grève n'est pas nouvelle, c'est néanmoins l'issue de cette lutte qui peut l'être.

À revenir sur les notions, concepts et principes mobilisés par Art en Grève, il apparaît qu'il est fait référence à des théories bien particulières non seulement de l'art mais aussi philosophiques, sociologiques ou encore économiques. En ce sens, il se dégage de ce mouvement une certaine vision du monde qui se distingue et parfois s'oppose à d'autres. Cela s'observe tout particulièrement à propos du statut de l'artiste et de la conception de l'art à laquelle il est associé. Ainsi lorsqu'il s'agit de qualifier l'activité artistique ici comme travail, ou là comme recherche, on se heurte à une conception esthétique de l'art qui est encore présente et défendue notamment au sein des sciences sociales. Autrement dit, ces dernières persistent à mobiliser la figure de l'artiste-créateur en tant que forme d'intelligibilité de l'être artiste. Dans ce cadre, l'artiste et dans le prolongement l'art sont associés à la passion, à l'exubérance des sentiments, à l'inspiration, au désintéressement, à l'irresponsabilité, au plaisir, à l'esthétique... et donc situés hors de l'ordinaire mais aussi du raisonné. Or déjà en 1934, John Dewey relève que nous avons accepté « comme si cela allait de soi, les philosophies relatives à l'art qui le situe dans une région déserte (...) qui soulignent au-delà de toute raison le caractère purement contemplatif de l'esthétique (...) qui isolent l'art et l'appréciation qu'on en a dans une monde à part, coupé de toute autre mode d'expérience⁴ ». On en vient alors à envisager que ces théories ont joué un rôle quant à asseoir en tant que norme et dans le temps la figure de l'artiste-créateur. Et à partir de là, on peut se demander pourquoi il y a tant d'obstination à inscrire cela dans la nature des choses. Pour Bourdieu, ces

⁴ John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Commetti et al., Paris, Gallimard, Folio essais, 2010, p. 60.

discours qui tendent vers la transcendance de l'art ont pour intention de discréditer les tentatives de ceux qui prétendent analyser l'œuvre et plus largement l'expérience esthétique par le biais de la rationalité scientifique⁵. Autrement dit, l'art ainsi isolé par son statut d'exception est protégé des examens de la science. Mais on peut avancer qu'en retour, cet isolement interdit à l'art certains terrains.

Ainsi, tant que celui-ci est assigné au domaine de l'esthétique et que l'artiste est cantonné au statut de créateur, l'activité artistique ne peut être considérée comme du travail ou comme de la recherche, l'artiste comme une profession ou comme un chercheur. Ces paradigmes sont opposés les uns aux autres et même, selon une logique dualiste, ils s'excluent. Dans cette perspective, la dimension vocationnelle et l'indépendance associées à l'être artiste sont incompatibles avec la contrainte et la relation de subordination qui caractérisent le travail. De la même façon, l'esthétique et l'artistique sont antinomiques de la raison et de la scientificité qui définissent la recherche. Si bien qu'en matière de travail, les activités artistiques ne sont pas reconnues comme productrices de valeur économique. Et en matière de recherche, ce que fait et ce que produit l'art n'est pas considéré comme relevant du champ de la connaissance. Pour l'anecdote, on peut souligner que les écrits d'artistes ne sont que peu considérés comme travaux théoriques par le champ universitaire. Ce sont précisément des écrits d'artistes, ni œuvres ni ouvrages disciplinaires. On en vient alors à l'idée, que ce soit à propos du travail ou de la recherche, que ce sont des formes de participation à la vie mais aussi à l'évolution de la société qui sont ainsi inaccessibles à l'art. Or le débat autour de la recherche en art nous montre que cela relève en quelque sorte d'une « guerre de territoires ». Plus particulièrement à ce sujet, on peut y voir une volonté de tenir l'art à l'écart de ce qui est, aujourd'hui en tout cas, le terrain de prédilection des sciences. Et plus largement encore, un certain refus de remettre en question la prééminence de la rationalité scientifique en tant que rapport au monde.

Reposer la question de la nature de l'activité artistique c'est en premier lieu revenir sur ce que fait l'artiste. En première partie de ce texte, on a vu qu'il y avait pour lui une nécessité artistique, économique et sociale de faire œuvre. Si bien que l'activité artistique se trouve définie par l'acte de création. Pour autant, l'idée selon laquelle l'artiste ne fait pas que des œuvres est revendiquée au moins depuis les années 70. Et elle est aujourd'hui reprise et

⁵ Voir à ce sujet Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, pp. 23-24.

défendue par le mouvement Art en Grève qui affirme que l'activité artistique ne se résume pas à la création. Il est mis en avant qu'elle suppose d'autres tâches, d'autres activités de nature différente mais qui sont tout autant légitimes. Que celles-ci soient publiques comme la participation à un débat ou un rencontre, ou bien plus intimes en quelque sorte comme le réseautage pour reprendre la formule d'Aurélien Catin, ou encore administratives telle que la constitution de dossier. À travers cela, il ne s'agit pas de contredire le caractère nécessaire de la création quant à la définition de l'activité artistique mais plutôt de remettre en question qu'elle en soit l'alpha et l'oméga. Cela revient à affirmer que d'autres activités que la création sont artistiques. Et c'est pourquoi on peut avancer que nous n'avons pas à faire à ce phénomène d'artification qui fait référence à un élargissement du champ de l'art au cours de l'histoire du fait qu'il accueille en son sein de nouvelles pratiques qui jusqu'alors n'en relevaient pas. On peut avancer qu'il s'agit plutôt d'un phénomène de redéfinition de ce que l'on considère comme activité artistique dans une optique de diversification et surtout, de déhiérarchisation de ce à quoi l'artiste est occupé et de la nature de ce qui l'occupe.

Dans cette perspective, il est à prendre en compte que la mise en lumière d'autres tâches, d'autres modes de production et d'autres missions même rapproche l'activité artistique d'autres formes d'activité. Et à partir de cela, les artistes peuvent revendiquer qu'ils travaillent ou bien que l'art peut donner lieu à une activité de recherche spécifique. Cependant, cela interroge en retour ce qui est considéré comme travail ou comme recherche. Car il apparaît que ces termes font, depuis le champ de l'art, l'objet d'une conception différente. En ce sens, on peut alors avancer qu'il y a quelque chose qui est déjà de l'ordre d'une portée socio-politique de l'art lorsque celui-ci se pose la question de ce qu'il est, de ce qu'il fait, de ses valeurs. Et on en vient à faire appel à une image très simple qui est que si l'art bouge, cela entraîne par répercussion du mouvement au sein de la société dans laquelle il s'inscrit.

La question du statut de l'artiste n'est pas seulement un débat théorique car c'est en premier lieu le quotidien des artistes qui est impacté. Mais c'est aussi le rapport entre eux et la société dont il est question. Par exemple, on peut évoquer que la notion d'artiste-créateur va de pair avec celle du spectateur en tant que celui qui contemple et donc que la remise en question de la première entraînerait aussi celle de la seconde. Et si nous avons abordé en quoi une évolution du statut d'artiste à partir de la notion d'artiste-travailleur transformerait la

situation juridique, sociale et économique des artistes, nous n'avons que peu exploré les conséquences de cela quant aux rapports de réception et d'interaction du public avec l'art. Pourtant de telles réflexions sont en germe dans le mouvement Art en Grève. On retrouve notamment la volonté d'une libération de la circulation des œuvres ainsi que celle de la protection des droits culturels. De ce point de vue, on pourrait alors envisager interroger la dimension démocratique dans laquelle se projette ce mouvement. Quel modèle de l'art pour quel mode démocratique ? Quel rôle de l'art quant à l'imaginaire ou quant à la pratique démocratique ?

Car par delà la question du statut de l'artiste il y a celle de la place et du rôle de l'art dans la société et c'est ce qui en fait un sujet politique. En tant que tel, il convient alors de se poser la question de ce qui est et de ceux qui sont parties prenantes de sa définition, en gardant à l'esprit que l'enjeu n'est pas seulement théorique. Parmi cela il y a bien sûr les artistes, leurs manières d'être et de faire, les œuvres qu'ils produisent et les activités auxquels ils prennent part. Il y a aussi les pouvoirs publics en tant que législateurs mais aussi en tant que garants des institutions. Et enfin il y a les sciences sociales et plus spécifiquement les théories sur l'art. Nous leur avons d'ailleurs tout particulièrement attribué un rôle, non pas seulement épistémique, mais bien de participation quant à la construction de représentations collectives agissantes. Et pour lever toute ambiguïté, il nous faut ici préciser que notre intention n'est pas de remettre en question leur légitimité quant à cela, ni d'opposer l'art à ses théories. Au contraire, il s'agit plutôt de se demander par quel point de vue ces deux champs peuvent communiquer, participer de concert à quelque chose. Or d'une certaine manière, on peut avancer que c'est sur le terrain de la critique que l'art et les sciences sociales qui s'en préoccupent se retrouvent. Il y est partagé une conscience éthique et politique qui se pose les questions de pour quoi et pour qui faire de l'art, de la sociologie, de la philosophie, de quelle manière et dans quel but, vers quel idéal.

Le mouvement Art en Grève peut-il engendrer une évolution du statut de l'artiste ? Du fonctionnement du champ de l'art ? De la société ? Ces questions sont vertigineuses et privé du recul historique, il ne serait que prémonitoire d'y répondre. Mais on peut tout de même les aborder autrement, car il est à travers elles question de notre actualité, de déterminer quelle est notre position mais aussi notre rôle dans cet événement. Que ce soit à l'échelle de l'art comme à celle de la société, se poser la question de l'évolution c'est aussi interroger son orientation.

Il n'y a pas de vanité là-dedans. Il ne s'agit pas de s'enorgueillir de vivre un moment décisif, révolutionnaire, ou au contraire de paisible et prospère continuité. Il en va plutôt d'une préoccupation éthique à partir de laquelle prendre conscience de notre position au sein d'un environnement ainsi que de notre rôle dans l'action politique c'est-à-dire dans la mise en forme et dans la mise en œuvre d'une vision collective quant à la façon de vivre.

Bibliographie

Ouvrages de référence

Boltanski Luc et Chiapello Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Galimard, Tel, 2011.

Bourdieu Pierre, *Contre feux : propos pour servir à la résistance contre l'invasion libérale.*, Paris, Éditions Liber-Raisons d'agir, 1998

Bouchier Martine, Dehais Dominique, Michaud Yves (dir.), *Art et esthétique des luttes : scènes de la contestation contemporaine*, Genève, Métis Presses, 2020

Caillet Aline, *Quelle critique artiste? Pour une fonction critique de l'art contemporaine*, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. L'art en bref, 2008.

Catin Aurélien, *Notre Condition*, Paris, Riot Éditions, 2020.

De Lagasnerie Geoffroy, *L'art impossible*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Des mots, 2020.

Filleul Olivier, *Stratégie de la rue. Les manifestations en France*, Paris, Presses de Science Po, coll. Académique, 1997.

Foucault Michel, *le Courage de la vérité. Cours au Collège de France, 1984*, Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes Études », 2009.

Foucault Michel, *Qu'est ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Paris, Vrin, coll. Philosophie de présent, 2015.

Friot Bernard, *Émanciper le travail*, Paris, La Dispute, 2014.

Heinich Nathalie, *Être artiste : Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.

Heinich Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2018.

Heinich Nathalie, *Ce que le militantisme fait à la recherche*, Paris, Gallimard, coll. Tracts, no 29, 2021.

Huyghe Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017.

Menger Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, coll. La république des idées, 2002.

Neveu Erik, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2019.

Rochlitz Rainer, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1994.

Supiot Alain, *Le travail n'est pas une marchandise. Contenu et sens du travail au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Collège de France, 2019.

Talon-Hugo Carole, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

Ouvrages cités

Adorno Theodor .W, Horkheimer Max, *Vers un nouveau Manifeste*, Bordeaux, Éditions la Tempête, 2020.

Bell Daniel, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Portsmouth, Heinemann Educational Publishers, trad. fr. de Marie Matignon, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, PUF, 1979.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

Dewey John, *L'art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Commetti et al., Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2010.

Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1969.

Graceffa Agnès (dir.) *Vivre de son art, Histoire du statut de l'artiste XV^{ème}-XXI^{ème} siècle*, Éditions Hermann, Paris, 2012.

Millet Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

Rancière Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique édition, 2000.

Schlanger Judith, *La Vocation*, Paris, Seuil, 1997.

Stiegler Barbara, *Du cap aux grèves. Récit d'une mobilisation, 17 novembre 2018 - 17 mars 2020*, Paris, Éditions Verdier, 2020.

Dossiers et articles de revues

ANDEA, sous la direction de Emmanuel Tibloux, *Chartes des études et de la recherche en école d'art*, Paris, ANdÉA, 2016.

Benzaken Carole, Blocher Sylvie, De Lagasnerie Geoffroy, « La recherche en art, un lieu du déplacement? » in *Culture et recherche*, « La recherche dans les écoles supérieures d'art », no 130, 2014-2015.

Dautrey Jehanne, « La recherche dans les différents arts », *Hermès*, [En ligne], no 72, Paris, CNRS édition, 2015.

Disponible sur <<http://hdl.handle.net/2042/58987>>

De Munck Jean, « Les trois dimensions de la sociologie critique », *SociologieS* [En ligne], « La recherche en actes, Régimes d'explication en sociologie », mis en ligne le 06 juillet 2011.

Disponible sur <<http://journals.openedition.org/sociologies/3576>>

Gobille Boris, Sapiro Gisèle, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement Social*, [En ligne], no 214, pp 113-139, 2006/1, mis en ligne le 1 novembre 2006.

Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2006-1-page-113.htm>>

Le Coq Sophie, « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010.

Disponible sur <<http://journals.openedition.org/marges/549>>

Le Coq Sophie, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur? », *Sociologies de l'art* [En ligne], no. 3 / 2004, pp. 11-131, mis en ligne le 15 novembre 2012.

Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm>>

Menger Pierre-Michel, « Art, politisation et action publique », *Sociétés et Représentations*, [En ligne], no. 11 / 2001, pp. 167-204, mis en ligne le 15 novembre 2012.

Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm>>

Sapiro Gisèle, « Les métamorphoses de l'écrivain engagé », *Esprit*, no 476, juillet-août 2020, pp. 99-108.

Documents numériques

Art en Grève Paris-Banlieues et invité.es, *Discussion autour de l'articulation entre art et politique 1*, Radio Galoche, mis en ligne le 4 juillet 2020.

Disponible sur <http://www.galoche.online/podcasts?id=83&podcast=1605019550_3_samedi_20h_art-politique_1-discussion_PAD>

Breton André et Trotsky Léon, *Pour un art révolutionnaire et indépendant*, Mexico, s.é., 25 juillet 1938, [En ligne].

Disponible sur <<https://www.andrebreton.fr/work/56600100358020>>

Communiqué AEG-PB, mis en ligne le 20 décembre 2020.

Disponible sur <<https://documentations.art/Communique-AEG-PB>>

Daoust Ariane, *Grève de l'art?*, Exposition, 18 mars - 23 avril 2016, SKOL, Montréal.

Disponible sur <https://e-artexte.ca/id/eprint/29375/1/daoust_ariane_greve_de_lart_fr.pdf>

Droit de grève d'un salarié du secteur privé, Site officiel de l'administration française.

Disponible sur <<https://www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F117>>

Maison des Artistes, « Rapport d'activité année 2018, », Paris, 2018 [En ligne].

Disponible sur <<http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/Rapport%20d%27activit%C3%A9%20MDA%202018.pdf>>

« Ne "soutenons pas les artistes ", rémunérons les travailleur.ses de l'art! », La Buse, Framiforms, mis en ligne le 14 avril 2021.

Disponible sur <<https://framaforms.org/ne-soutenons-pas-les-artistes-remunerons-les-travailleuses-de-lart-1618262207?fbclid=IwAR1ipnozA26ee5yaE2ugeXwcZK8vs7l1Crnp-fzKfs0W5zetYm6gZo0hPrc>>

Observatoire de la diversité et des droits culturels, UNESCO, *Déclaration de Fribourg*, Paris / Fribourg, 2007.

Disponible sur <<https://droitsculturels.org/observatoire/la-declaration-de-fribourg/>>

#ONOUVRE, l'appel des artistes!, Blog de Médiapart, mis en ligne le 1 janvier 2021.

Disponible sur <<https://blogs.mediapart.fr/lalogeassociation/blog/010121/onouvre-lappel-des-artistes-0?fbclid=IwAR2EsaJiUGEdoL7vGfA5Pl4RxoBz6zM-3fBmxI4I0tPTf4SmeS7-tmIkQ8>>

« Pourquoi nous n'exposons pas Komunuma », Site de Documentations.art, mis en ligne le 1 février 2020.

Disponible sur <<https://documentations.art/POURQUOI-NOUS-N-EXPOSONS-PAS-A-KOMUNUMA>>

Quels lendemains de crise pour les artistes-auteurs ?, France-culture, La grande table des idées, Olivia Gesbert, 27 avril 2021.

Disponible sur <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-idees/quels-lendemains-de-crise-pour-les-artistes-auteurs>>

UNESCO, *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, Déclaration de Belgrade, 27 octobre 1980.

Disponible sur : <http://portal.unesco.org/fr/ev.php URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>

Lois, décrets et rapports ministériels

Code de la propriété intellectuelle, partie législative, première partie, livre Ier, titre Ier, chapitre III, article L113-1. Version en vigueur depuis le 3 juillet 1992.

Code de la sécurité sociale, partie réglementaire, livre III, Titre VIII, chapitre 2, section 1 : Artistes auteurs, article R382-1 à R382-37. Version en vigueur depuis le 1 septembre 2021.

Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective et des statistiques, « L'inégale insertion professionnelle des jeunes diplômés de l'enseignement supérieur Culture en 2017 », CE-2018-5.

Ministère de la Culture, Rapport n° SIE 2019 009, « Étude sur la pédagogie, la recherche et le développement à l'international dans les écoles supérieures d'art », Paris, 2019.

Ministère de la Culture, « L'auteur et l'acte de création », Paris, 2020.

Ministère des solidarités et de la santé, 2020, *Décret n° 2020-1095 du 28 août 2020 relatif à la nature des activités et des revenus des artistes-auteurs et à la composition du conseil d'administration de tout organisme agréé prévu à l'article R. 382-2 du code de la sécurité sociale*, JORF n°0211 du 29 août 2020.

Sites internet

Art en Grève.

Disponible sur <<https://artengreve.com/>>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

Disponible sur <<https://www.cnrtl.fr/>>

Documentations.art.

Disponible sur <<https://documentations.art/>>

La Buse.

Disponible sur <<https://la-buse.org/>>

La Maison des artistes.

Disponible sur <<https://www.lamaisondesartistes.fr/>>