



**Compte rendu de la table ronde organisée
par la Ville de Montrouge**

en partenariat avec **LeJournaldesArts**
L'ACTUALITÉ DE L'ART ET DE SON MARCHÉ À TRAVERS LE MONDE

**ENTRE MARCHÉ ET INSTITUTION,
QUEL AVENIR POUR
LA JEUNE CRÉATION EUROPÉENNE ?**

Le 21 septembre 2007

ENTRE MARCHÉ ET INSTITUTION, QUEL AVENIR POUR LA JEUNE CRÉATION EUROPÉENNE ?

A l'initiative de la Ville de Montrouge et de son Maire Jean-Loup Metton, le Salon Jeune Création Européenne joue un rôle moteur dans le soutien à la jeune création en développant, à l'échelle européenne, un réseau de villes partenaires.

Cette initiative entraîne une dynamique d'échanges culturels qui s'instaure entre les artistes, les pays, les villes, les professionnels et les institutions culturelles.

Une table ronde, organisée le 21 septembre 2007, jour de l'inauguration du Salon JCE, a été conçue pour donner des réponses concrètes aux jeunes artistes qui souhaitent entrer aujourd'hui, dans le circuit du marché de l'art et des institutions culturelles.

Modérateur :

Philippe Régnier, directeur de la publication du Journal des Arts

Intervenants :

Nathalie Viot, Direction des Affaires culturelles de la Mairie de Paris

Laurent Godin, Directeur de la galerie Laurent Godin

Mario Pasqualotto, artiste et commissaire de la sélection espagnole du Salon Jeune Création Européenne

Présentation et introduction

Monsieur METTON. – Bonjour à tous. Je vous présente les participants à cette table ronde.

- Philippe RÉGNIER est directeur de rédaction du *Journal des arts*, un bimensuel destiné aux amateurs d'art, et sera le modérateur de cette table ronde.
- Laurent GODIN a été directeur du centre d'art le Rectangle à Lyon et commissaire de plusieurs expositions. En 2005, il décide d'ouvrir sa galerie qui représente des artistes de multiples horizons.
- Nathalie VIOT est conseillère artistique à la Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris et chargée du programme de résidence des Récollets de Paris.
- Mario PASQUALOTTO expose ses travaux au Centre d'art contemporain de Turin, à l'institut Cervantes-Piramide à Amsterdam et à la galerie Lina Davidov à Paris. Il est par ailleurs le commissaire de la « Jove Creacio Europea » au centre culturel Metropolita Tacla Sala en Espagne et a opéré la sélection des artistes espagnols présentés dans l'exposition « Jeune création européenne ».
- A vous maintenant, Mesdames et Messieurs. J'espère que les débats seront passionnants.

Monsieur RÉGNIER. – Merci beaucoup, Monsieur le Maire. Le but de cette table ronde est avant tout de donner des outils, des indications à la fois aux étudiants et aux jeunes artistes qui exposent dans cette biennale « Jeune Création Européenne ».

Des outils pour mieux comprendre quels sont aujourd'hui les réseaux de l'art contemporain, aussi bien commerciaux qu'institutionnels. Comme l'indique le titre de la table ronde, on se situe vraiment entre marchés et institutions, on peut même dire qu'on est avec le marché et avec l'institution.

Aujourd'hui, il est très important de connaître ces réseaux parce que c'est comme cela que les informations circulent, que les œuvres circulent, que les artistes peuvent se faire connaître. Il faut donc absolument bien connaître ces réseaux pour en tirer le meilleur parti.

Au-delà des indications que nous allons donner aujourd'hui, il est important aussi de ne pas oublier quel est « le nerf de la guerre », à savoir l'œuvre de l'artiste. Un artiste, avant de connaître les réseaux, avant de faire diffuser son travail, doit absolument construire une œuvre, une démarche, une position intellectuelle et artistique, esthétique.

Il ne faut absolument pas perdre de vue cet élément car aujourd'hui – et c'est vrai pour nous tous – nous rencontrons de plus en plus d'artistes ou de jeunes qui veulent montrer leur travail mais qui le font trop tôt, à un moment où ce travail n'est pas mûr, à un stade où il y a encore énormément de recherches à effectuer et d'éléments à stabiliser.

Nous allons donc parler de tous ces éléments autour de cette table ronde articulée autour de trois points principaux.

D'abord, comment exposer en Europe ? Le point central de cette biennale et le point central de cette table ronde est l'Europe. Aujourd'hui, nous sommes dans un système mondialisé. Face à la montée en puissance de l'Asie, face à la puissance extrêmement importante des États-Unis, il faut construire une identité culturelle européenne. C'est un point absolument central.

Ensuite, nous aborderons la question de vivre de son art en Europe. Aujourd'hui, comment avoir un atelier ? Quels sont les réseaux pour diffuser et vendre son travail ?

Enfin, nous aborderons la question de la circulation des œuvres mais aussi des artistes et des publics à l'intérieur de l'espace européen.

I. Comment exposer en Europe ?

Le point principal et premier est de savoir qui sont les décideurs. Qui décide que tel ou tel artiste va exposer et dans tel ou tel endroit ? Il existe évidemment plusieurs circuits :

- le circuit commercial, à savoir les galeries, les foires ;
- le circuit institutionnel, les centres d'art, les lieux comme ici à Montrouge, les musées ;
- le circuit associatif ou alternatif qui est un autre circuit un peu à part et dont nous parlerons tout à l'heure.

Nathalie VIOT, peut-être pourriez-vous commencer à nous parler un peu des circuits institutionnels, nous dire comment cela se passe, quelles sont leurs structures et qui décide de qui va exposer.

Madame VIOT.– C'est une assez vaste question et je pourrais évidemment tenir un long discours sur toutes les institutions susceptibles de donner cette puissance dont vous parliez, celle de construire une identité européenne.

En France, nous avons énormément de lieux qui existent depuis plus de vingt ans comme les centres d'art, les FRAC. Je pourrais en parler, mais je tiens plutôt à évoquer ce que nous faisons à la Ville de Paris depuis maintenant de nombreuses années. Nous avons d'ailleurs nous-mêmes une collection qui s'appelle le Fonds municipal d'art contemporain, nommé ainsi depuis 1987, qui est une collection qui existe depuis 1816 et qui compte actuellement 30 000 œuvres. Elle est constituée de dons, d'achats évidemment, et depuis vingt ans d'achats tournés vers de jeunes artistes.

Nous n'achetons pas seulement à des galeries, mais aussi à des artistes qui n'ont pas encore de galerie pour essayer de les aider dans leurs recherches et dans leur travail. Cette situation, en tout cas à Paris, s'est amplifiée depuis ces cinq dernières années puisque nous avons également ouvert – cela n'arrive que maintenant parce que cela prend beaucoup de temps – un débat sur la commande publique à l'intérieur de la Ville et nous aurons à la fin de cette première mandature de Bertrand DELANOË à peu près une trentaine d'œuvres dans l'espace public.

C'est aussi un élément qui permet d'ouvrir sur un autre thème important, à savoir l'art dans la ville : là, pas besoin d'entrer dans un centre d'art, d'aller voir une exposition, l'art est donné à tous, il peut être partagé. C'est donc peut-être une voie intéressante à prendre même si cela ne suffit évidemment pas. Par ailleurs les contraintes de l'espace public sont énormes. Pour de jeunes artistes ou des artistes qui n'en ont pas l'habitude ou dont le travail n'est pas fait pour l'espace public, c'est toujours une difficulté.

Beaucoup de moyens sont donc mis en œuvre pour aider tous les artistes possibles dans toutes leurs spécificités. J'ai évoqué le Fonds municipal d'art contemporain, la commande publique, mais il y a aussi des aides du ministère de la Culture...

Monsieur RÉGNIER.– Nous en parlerons après.

Madame VIOT.– Cela corrobore tout ce que nous disions.

Monsieur RÉGNIER.– Laurent GODIN, vous avez été directeur d'un centre d'art, le Rectangle, à Lyon. Comment fonctionne un centre d'art ? Comment se font les choix ?

Monsieur GODIN.– Il s'agissait d'un centre d'art municipal. Mon interlocuteur principal était le maire et surtout son adjoint à la culture. Les choix étaient faits de manière vraiment très libre, c'est moi qui faisais les choix d'exposition. Personne ne m'imposait quoi que ce soit même s'il y avait des attentes en matière de fréquentation ou autres.

En ce qui concerne la structure des centres d'art, il existe deux grandes familles. Il y a d'une part les centres d'art labellisés par l'État qui ont généralement un financement tripartite incluant une communauté de communes ou une ville, la Région et l'État. Il existe d'autre part des centres d'art municipaux. Tout cela s'organise avec des particularités.

Je voudrais revenir sur la question : qui décide ? Il faut bien avoir en tête un élément important : l'extrême interdépendance de tous les acteurs. Il n'y a pas d'un côté l'institution, d'un côté les galeries, d'un côté la presse, d'un côté les collectionneurs. C'est une partition qui se joue à plusieurs et chacun a un rôle à jouer.

Mais il me semble qu'il y a quand même une figure clé dans la scène artistique, à savoir celle du critique d'art, parce qu'elle est à la croisée des chemins entre la production artistique, le public, la quête de sens – l'art est une quête de sens –, le conservateur et le commissaire.

Le critique d'art joue un rôle clé dans le passage de l'information, dans la lecture qu'il peut donner d'un travail et dans sa capacité à intéresser le directeur d'institution qui se débat souvent avec des problèmes technico-administratifs et financiers de régie... Il sert de relais. On voit d'ailleurs de plus en plus de directeurs d'institution ne plus programmer eux-mêmes mais faire appel, parfois de manière systématique et presque excessive, à des commissariats extérieurs.

De la même manière, on voit beaucoup de galeries, à Paris ou ailleurs, qui invitent des critiques d'art à proposer des expositions. Parfois, c'est par commodité, parfois c'est par un sens stratégique aigu. Je crois que surtout cela repose sur la nécessité d'articuler un discours. Cette interdépendance est vraiment une donnée clé.

Monsieur RÉGNIER.– Il est vrai que le commissaire d'exposition fait un peu le lien entre tous les lieux, que ce soient les lieux commerciaux ou institutionnels, dans le sens où ce sont vraiment des médiateurs qui circulent, qui vont visiter les ateliers, qui vont rencontrer les artistes et qui eux-mêmes font des choix.

Nous en avons un exemple assez frappant actuellement avec la Biennale de Lyon qui s'est ouverte lundi : là c'est même caricatural parce que la Biennale est constituée de 50 commissaires qui ont eux-mêmes invité des artistes. On voit bien qu'aujourd'hui le commissaire d'exposition, ou le critique d'art, a un pouvoir de plus en plus important.

Mario PASQUALOTTO, vous pouvez peut-être parler de ce qui se passe en Espagne ?

Monsieur PASQUALOTTO.– Les critiques d'art et les commissaires sont très importants ; il est important d'aller dans les écoles pour voir les futurs artistes qui commencent à travailler ou qui finissent leurs études, voir leurs techniques, leurs disciplines. Je voudrais ajouter qu'être artiste, c'est comme une course d'endurance. Mais on peut commencer quelque chose et finir sur autre chose dans le monde de l'art.

En Espagne, il existe beaucoup de fondations privées qui fonctionnent en avant-garde par rapport aux institutions de l'État. Souvent nous trouvons que des fondations font de meilleures expositions que d'autres institutions de pays ou de villes.

Monsieur RÉGNIER.– Ce qu'il faut dire aussi, c'est que les centres d'art sont souvent des laboratoires. En France, nous avons un réseau extrêmement dense avec à peu près une vingtaine de centres d'art disséminés sur l'ensemble du territoire ; ce sont vraiment

des endroits où les artistes ont la possibilité de créer des projets, d'avoir un peu de moyens pour créer des œuvres, pour tester leur travail et le montrer.

Qu'en est-il des lieux associatifs ? Par exemple, vous-même, Nathalie, allez-vous en visiter ?

Madame VIOT.– Je vais non seulement en visiter mais dans la charge de travail que j'assume à la Ville, je suis aussi chargée de l'expertise artistique des associations culturelles qui demandent des aides à la Ville. Non seulement je les visite, mais je traite vraiment de leur capacité à mettre en œuvre des expositions, des débats ou des rencontres avec des artistes, tout ce qu'ils peuvent avoir envie d'inventer.

Il en existe beaucoup. À Paris il y a énormément d'associations culturelles qui sont nées soit de critiques d'art, soit d'artistes, soit de personnes qui ne sont ni l'un ni l'autre mais qui s'intéressent vraiment à l'art depuis toujours et qui ont envie de montrer la création qui se fait aujourd'hui, grâce à un lieu ou grâce à un nomadisme car beaucoup d'associations exposent dans des lieux d'institutions plus importantes.

Face à ces très nombreuses associations, nous avons à la Ville de Paris un problème assez crucial à savoir le manque de lieux pour tout cela. Nous ne sommes pas du tout dans l'énergie de certaines autres villes, comme Berlin notamment, qui fourmille de petits lieux fonctionnant assez bien même s'ils n'ont pas beaucoup d'argent.

Nous, nous avons de vrais problèmes d'espace dus aux loyers assez élevés dans la ville. De ce fait, actuellement, nous nous situons davantage dans une envie de pérenniser des lieux, des associations qui existent depuis quelques années et qui développent un travail que nous trouvons vraiment formidable et que nous avons envie d'aider. Environ 150 associations se créent par an, ce qui fait qu'il est pratiquement impossible de répondre à la demande, en tout cas financièrement. Par contre, nous pouvons apporter des aides extérieures, des conseils ou autres.

Je voudrais revenir sur ce que disait Mario PASQUALOTTO à propos des écoles d'art. Dans notre débat « Entre marché et institution, quel avenir ? », le premier pas est l'école. Je suis d'accord avec ce que dit Mario, c'est là que la création se met en mouvement à un moment donné dans le cerveau d'un jeune qui a envie de créer, même si certains artistes sont autodidactes ou n'ont pas fait d'école d'art.

En France, nous avons 58 écoles d'art, ce qui est important. J'interviens dans des écoles, je participe à des jurys de diplôme, et c'est là qu'on se rend compte à quel point ces jeunes ont énormément à dire, à nous dire. Est-ce que cela mène à devenir artiste ? Certainement. Est-ce que cela amène à gagner de l'argent en exerçant son art ? Ce n'est pas sûr.

Monsieur RÉGNIER.– Ce sera un point que nous aborderons tout à l'heure.

Madame VIOT.– J'anticipe toutes les questions.

Monsieur RÉGNIER.– Un micro est à disposition si les uns ou les autres, vous avez envie d'intervenir ; nous en serons ravis : ce débat, pour être instructif, doit être participatif. Quelqu'un veut-il déjà intervenir ?

INTERVENANT de la salle.– J'ai bien entendu que vous rappeliez l'importance des critiques d'art. Mais dans la pratique, comment peut-on les connaître ? Il est extrêmement difficile de rencontrer ces critiques d'art, ces décideurs. Dans des endroits comme la Ville de Paris ?

Pour ma part, j'ai déposé plusieurs fois des dossiers remis en main propre, il n'y a jamais la moindre suite, jamais personne ne vient me voir. Dans les lieux d'exposition ? Il y a beaucoup de lieux d'exposition très intéressants mais où financièrement on ne gagne rigoureusement rien. Pour ma part, j'ai été présent au salon de Montrouge il y a deux ans, j'ai

même obtenu le prix Cristal mais il n'en ressort rien, c'est donc juste pour se faire plaisir. Dans les galeries ?

Mais quand on fait une forme d'art véritablement différente de ce qui se fait, ce qui est mon cas puisque cela allie la musique et la peinture, c'est fermé partout. La musique vous renvoie à la peinture, la peinture vous renvoie à la musique et de toute façon les expositions de peinture ne sont pas adaptées à la musique.

En fait, il y a, d'un côté, des décideurs qui gagnent leur vie puisqu'ils sont rétribués et qui ensemble – parler d'une sorte de mafia serait exagéré mais disons un groupement de gens – décident de ce qui est à montrer et, de l'autre, quantité de formes d'art qu'on ne montre jamais car quand on mène une véritable recherche, approfondie, on n'a pas le temps de passer son temps à discuter à droite et à gauche pour faire des connaissances.

On est très isolé et on ne sait plus du tout à qui s'adresser. Quand on s'est fait « jeter » des quantités de fois, quand on a envoyé des dossiers à tous les endroits – Centre Pompidou, Fondation Cartier, Palais de Tokyo, etc. – et que jamais on ne vous répond, jamais on ne vient voir ce que vous faites...

Voilà ce que j'avais à dire. Et quand on parle de jeunes artistes, il faut bien savoir que ce n'est pas une question d'âge. Tant que vous n'êtes pas connu sur la place, vous avez beau avoir 50 ou 60 ans, vous êtes considéré comme un jeune artiste.

Monsieur RÉGNIER.– Vous parliez des critiques d'art. J'en connais, j'en fréquente énormément. Ils ne gagnent en général pas bien leur vie et souvent même ils ont un métier alimentaire à côté parce que cette activité ne leur permet pas de vivre décemment, surtout dans une grande ville comme Paris.

Cela dit, vous avez raison et c'est le pourquoi de ce débat, il faut connaître comment fonctionnent les réseaux, quelles sont les portes d'accès. Envoyer un dossier à Beaubourg aujourd'hui, c'est peine perdue. C'est un dossier qui a 99 % de chances de finir à la poubelle parce que vous n'avez pas été adoubé ; donc il est important de gravir les échelles petit à petit.

Monsieur GODIN.– Je reçois plein de dossiers. Pour un artiste, il est difficile de se mettre à nu à travers l'envoi d'un dossier, mais pour un galeriste ou n'importe quel intervenant dans ce secteur-là ce n'est pas non plus forcément facile. On n'est pas au service de tous. Moi, je ne me sens pas au service de tous. À un moment donné, des choix sont forcément faits. Je ne peux pas passer mon temps à visiter des ateliers pour faire plaisir à tous.

Quand vous parliez de mafia, je peux répondre qu'il y a effectivement des effets de réseaux et les gens parlent entre eux et se connaissent. Mais c'est vraiment articulé autour d'un débat, avec des conflits à l'intérieur de tout cela. Ce n'est pas la grande connivence.

Madame VIOT.– Pour répondre du point de vue de la Ville de Paris, je suis conseillère artistique dans un département spécifique, comme M. le maire l'a rappelé, un département qui s'intéresse à la commande publique. J'aurai l'occasion d'en parler tout à l'heure. Nous essayons de recevoir le maximum d'artistes dans notre département puisque nous nous occupons des aides aux artistes comme peuvent le faire mes collègues de la DRAC Île-de-France.

Je ne vais pas me plaindre de ma situation : comme vous le dites, effectivement je suis payée pour ce que je fais, et heureusement sinon je changerais de métier. Mario a d'ailleurs eu une réflexion à ce sujet ; à la question : « Qu'est-ce qu'on fait quand on est artiste et qu'on n'a pas d'argent ? », il a une réponse et vous la donnera, nous en avons parlé tout à l'heure.

Mais réellement, comme le dit Laurent, je ne me sens pas dans une mafia et je regrette énormément l'emploi de ce terme. Je me vois comme ayant été contractée dans un service où j'exerce mes compétences au mieux avec le temps qui m'est imparti. Je travaille

beaucoup pour recevoir le plus de personnes possible, mais, comme Laurent, je ne peux pas recevoir tout le monde parce que je suis toute seule et que comme tout être humain j'ai des capacités qui ne sont pas extensibles à l'infini. Je pense qu'en ce qui concerne la Ville de Paris nous essayons vraiment de répondre au mieux à une demande qui est énorme.

Pour répondre précisément sur la forme d'art que vous mettez en œuvre, c'est-à-dire musique et peinture, je dirai que nous nous ouvrons énormément aujourd'hui à toutes sortes de disciplines qui interfèrent.

Dans notre service, nous travaillons avec des musiciens, des compositeurs de musique alors que nous sommes un département des arts plastiques. J'ai ouvert aussi sur la littérature et la danse contemporaine. Certes cela peut dépendre des gens qui sont à certains endroits mais l'ouverture se fait même si elle prend beaucoup de temps.

Je reconnais avec vous que quand vous faites un travail qui est entre les arts plastiques et la musique, on vous renvoie sans arrêt du département de la musique au département des arts plastiques et que vous ne trouvez pas votre place, mais les institutions sont en train de muter pour pouvoir ingurgiter de nouvelles formes artistiques qui, sans être émergentes parce que cela date un peu, sont en train de se faire. Tout n'est pas simple.

INTERVENANT de la salle. – Êtes-vous à l'espace des Récollets ? J'habite juste à côté, ce serait donc facile de venir vous voir.

Madame VIOT. – Je pense que nous parlerons des résidences tout à l'heure.

Monsieur PASQUALOTTO. – Il y a le monde de l'art, le marché, et l'autre, le pur art, l'art pour la réflexion conceptuelle où l'artiste est un « thermomètre » de sa société. Ce sont deux choses totalement différentes. Ici nous parlons du monde de l'art, du *business*, du marché.

Monsieur RÉGNIER. – Nous parlons effectivement des réseaux mais je voudrais que pour tout le monde ce soit clair : chacun de nous à son niveau travaille au service des artistes, pour faire connaître leur travail : aussi bien Nathalie pour passer des commandes, Laurent pour travailler sur la vente et la reconnaissance des artistes qu'il défend et Mario pour les expositions qu'il organise. Je crois que c'est un point qu'il ne faut pas oublier. Et sans les artistes, nous n'existerions pas. Tous, nous donnons ce que nous avons pour ce travail de diffusion.

INTERVENANT de la salle. – Je reviens sur cette petite définition que vous avez donnée sur l'art commercial et l'art « pur ». Je pense que l'art commercial est réservé aux galeries qui en font leurs *business*. Chaque galerie a en moyenne une vingtaine de peintres, dix étrangers et dix Français. Or à Paris il y a 30 000 peintres, donc pas de la place pour tout le monde. Le calcul est vite fait : il y a une trentaine de galeries qui fonctionnent bien à Paris, les autres sont un peu boiteuses.

Les institutions qui fonctionnent avec des budgets peuvent justement s'intéresser à autre chose que l'art des galeries et faire émerger quelque chose qui soit de l'art plus libre, plus « pur » – c'est un peu complexe à définir.

Ce que demandent les plasticiens en général, c'est que ces structures gardent une autonomie par rapport au courant des marchés pour trouver peut-être des nouveaux plasticiens et des gens qui n'appartiennent pas aux écritures données par les galeries. Voilà ce qui est intéressant. Mais je connais beaucoup de structures municipales qui exposent des peintres venus des galeries et je ne le comprends pas : les galeries font un travail, elles n'ont pas besoin d'accompagnateurs, de municipalités.

Les municipalités doivent se définir avec des discours propres, autonomes, inductifs, et justement ce qui manque à ces réseaux, aussi bien à la Ville de Paris, ce sont des responsables artistiques qui soient vraiment des curateurs, des directeurs efficaces, qui aient un bagage pour faire des choix, comprendre le travail des gens, etc. Je pense que

souvent ces curateurs travaillent un peu en regard de ce que font les galeries et n'ont pas l'autonomie nécessaire pour gérer de nouveaux courants ou de nouveaux plasticiens.

INTERVENANT de la salle.– Je ne crois pas à cette distinction, je ne crois pas que d'un côté il y ait la galerie, de l'autre l'art des institutions. Tout est lié. Les artistes peuvent émerger en dehors des galeries.

Monsieur RÉGNIER.– Beaucoup d'institutions exposent des artistes qui ne sont pas du tout en galerie. Dans les centres d'art sont exposés beaucoup de jeunes artistes qui, malheureusement pour eux, n'ont pas de galerie et pas de moyens d'accès à un réseau commercial, pas de moyens de vendre leur travail. Et qui dit ne pas vendre son travail dit ne pas vivre de son travail.

Monsieur GODIN.– J'ajouterai que la vocation d'un salon comme Montrouge est de faire cette transition, c'est-à-dire de permettre à des jeunes artistes qui ne sont absolument pas connus dans les réseaux d'entrer en contact avec ces réseaux et d'avoir des structures qui puissent les mettre en avant.

Madame VIOT.– Je disais tout à l'heure qu'une partie de l'argent dont nous disposons pour le Fonds municipal d'art contemporain sert pour acheter des œuvres, que nous n'achetons pas forcément aux galeries. Nous avons à aider des artistes qui n'ont pas de galerie et à garder notre libre arbitre par rapport à des œuvres qui nous intéressent, qui nous émeuvent.

INTERVENANT de la salle.– Je suis artiste plasticien et j'ai exposé à Montrouge au mois de mai. Je suis vraiment ravi de cette exposition qui m'a d'ailleurs ouvert des portes. J'ai pu rencontrer des collectionneurs, des gens vraiment intéressants. J'ai compris que la relation artiste-galeriste n'était pas simple parce que le galeriste reçoit tout le temps des dossiers, il n'aime pas être trop sollicité, il aime bien découvrir l'artiste.

J'aimerais poser une question à Laurent GODIN : comment avez-vous rencontré les deux derniers artistes que vous avez trouvés, qui vous ont plu ? Cela m'intéresserait aussi de savoir ce qui vous a plu dans leur art.

Monsieur GODIN.– Pour l'une, c'est en visitant une exposition à Berlin. Je suis tombé en arrêt devant un truc et je me suis dit : « Ça, c'est vraiment incroyable ! » C'est une vidéaste qui vit à New York. Pour l'autre j'étais à San Francisco pour une exposition d'un artiste avec qui nous travaillons et en parcourant un des catalogues du centre d'art où nous exposons, je suis tombé sur une image et le directeur du lieu m'a dit que l'artiste vivait en Arizona, à Phoenix, mais qu'elle avait une exposition à Stockholm.

Je suis allé là-bas et nous avons commencé à travailler ensemble. C'est donc vraiment à partir du travail, des œuvres. Si on s'embarque dans un débat du style : il y a un art commercial et un art « pur », cela me fait peur. Ce que l'on m'a proposé, c'était de venir parler de mon expérience et non pas de juger du travail d'un tel ou d'un tel.

Monsieur RÉGNIER.– Justement, continuons à parler des réseaux. Nathalie, y a-t-il de bons et de mauvais réseaux à l'intérieur même de ces galeries ou de ces centres d'art ? Faut-il bien choisir l'endroit où on expose quand on est jeune artiste ?

Madame VIOT.– Pour avoir discuté avec des artistes qui ont à un moment donné été très vendus, très en vue et qui ont cessé de l'être, peut-être. Mais je ne sais pas si le problème se pose vraiment en ces termes. Je ne sais pas s'il y a un bon ou un mauvais réseau. L'art est aussi très fluctuant. Il y a dix ans, nous n'étions pas dans le même art qu'aujourd'hui et même il y a six mois. Tout cela évolue au même rythme, à la même vitesse que le monde bouge aujourd'hui.

Je dirai que les écoles d'art par exemple vont souvent trop vite. Beaucoup d'écoles exposent trop tôt leurs étudiants ce qui fait que les étudiants ont l'impression d'être vraiment artistes, que leur œuvre est constituée, qu'elle est très forte puisqu'elle est vendue. C'est un mauvais réseau. Le travail, comme vous l'avez souligné en préambule, est très

important. Le travail d'un artiste, le démarrage, la conscience qu'il prend, le sens qu'il met dans son œuvre et le temps qu'il met sont fondamentaux. Si l'artiste a sa première exposition à 19 ou 20 ans et qu'il vend tout, il est certain qu'il peut avoir envie de rester là. Je ne peux pas dire qu'il y a un mauvais ou un bon réseau, cela dépend tellement des personnes et des rencontres.

Monsieur RÉGNIER.– C'est un travers auquel on assiste surtout aux États-Unis et à New York en particulier où on voit une course effrénée de la part des galeries d'aller chercher le plus tôt possible des artistes dans des écoles d'art, même avant leur diplôme pour les exposer, les vendre. C'est extrêmement dangereux. L'artiste peut être aussi grillé, c'est-à-dire croire trop vite à un succès alors que son travail n'est pas constitué. Mario, vous voulez réagir ?

Monsieur PASQUALOTTO.– Une œuvre s'améliore, mais avec le temps. Alors cela devient une très grande œuvre. Mais c'est travailler chaque jour, rester tous les jours, dans son atelier, penser à son travail. La création est un acte absolument égoïste. Être artiste, c'est être égoïste.

Monsieur RÉGNIER.– Il y a un autre réseau dont nous n'avons pas encore parlé, mais il est important de l'aborder.

INTERVENANTE de la salle.– Je ne sais pas si vous allez pouvoir me répondre mais je voudrais savoir si, consciemment ou inconsciemment, lorsque vous regardez l'œuvre d'un artiste, vous considérez son CV.

Les artistes autodidactes ont-ils autant de valeur à vos yeux que les gens qui ont fait des écoles ? Car on peut avoir des chemins de vie différents et à 19 ans on n'est pas nécessairement mûr pour être artiste. Est-ce que consciemment ou non vous faites une distinction ? Y a-t-il pour vous cette vision « professionnels versus amateurs » ?

Madame VIOT.– Est-ce à moi que vous vous adressez ?

INTERVENANTE de la salle.– Je pose la question de façon générale.

Monsieur GODIN.– Dans le regard que l'on porte à l'artiste et son œuvre, c'est naturel, c'est normal de s'intéresser à ce qu'il a fait, à ce qu'il n'a pas fait, à qui il est, de vouloir savoir d'où il vient. On essaie de trouver des clés de lecture. Mais, dans la galerie, nous travaillons avec des gens d'horizons extrêmement différents.

Prenez le cas de Rajak Ohanian, c'est un homme extraordinaire, un photographe qui a travaillé pendant vingt-cinq ans avec Roger PLANCHON ; il vit à Lyon dans le même appartement depuis trente ans et personne n'est allé le voir depuis trente ans. Il se trouve que je connais son fils qui a beaucoup de succès. J'ai été étudiant au Beaux-arts avec lui. Il m'a dit d'aller voir le travail de son père. Là, j'ai été complètement pris. Il y a aussi dans la galerie des artistes issus d'écoles, mais l'estampille « école d'art » n'est pas du tout suffisante et parfois même il faut s'en méfier.

Il y a 58 écoles d'art qui produisent je ne sais combien de diplômes tous les ans, on imagine bien que tous ces gens-là ne vont pas être des artistes, ou en tout cas n'auront pas forcément quelque chose à dire. Il y a aussi cela : il faut avoir conscience de ce que l'ambition d'être artiste représente ou en tout cas de trouver une écoute, de trouver un auditoire.

INTERVENANTE.– Vous pensez donc ne pas avoir d'a priori ?

Monsieur GODIN.– J'en ai sans doute.

Madame VIOT.– Comme tout le monde.

Monsieur RÉGNIER.– Nous en avons toujours, nous avons tous une culture, une culture visuelle.

INTERVENANTE.– Oui, mais on peut regarder l'œuvre de quelqu'un sans nécessairement...

Monsieur RÉGNIER.– Laurent l'a bien dit tout à l'heure quand il a parlé des deux derniers artistes sur lesquels il est tombé en arrêt. La première confrontation est avec l'œuvre. Ensuite, on s'interroge sur la personne, ce qu'elle a fait mais le point de départ est l'œuvre avant tout.

Monsieur PASQUALOTTO.– Un artiste peut changer.

Monsieur RÉGNIER.– De toute façon, dans l'art, ce n'est pas comme dans la vie active traditionnelle, comme si on a fait l'ENA ou Sciences Po. Les galeries ou les musées ne regardent pas le CV, on n'embauche pas en fonction d'un diplôme. C'est avant tout en fonction d'un travail.

Avant ce débat, je voulais parler d'un autre réseau qui concerne un grand nombre de jeunes artistes ou d'artistes diplômés : ce sont les lieux d'exposition où l'on demande aux artistes de payer pour exposer. Il y a beaucoup de foires d'art contemporain ou de salons où l'on demande aux artistes de louer un espace d'exposition. Je ne sais pas ce qu'en pensent les personnes autour de cette table mais il me semble que c'est une arme à double tranchant parce qu'on peut se retrouver à côté de tout et de n'importe quoi. Nathalie, est-ce que vous visitez ces lieux ?

Madame VIOT.– Oui, dans le cadre de mon travail à la Ville c'est une obligation puisque nous subventionnons les salons : salon Violet, salon d'Automne, salon des Artistes indépendants. Effectivement, ces salons demandent parfois une participation mais pas tous, je n'ai pas en tête la liste de ceux qui demandent une participation.

Pour avoir vécu au Japon je peux vous dire que tous les espaces d'exposition y sont payants. Il n'y a aucun espace gratuit. En France il y a un certain privilège même si certains lieux privés demandent une participation aux artistes afin d'exposer.

Laurent en parlera mieux que moi, ce n'est pas tant le prix de la location, que le prix d'un travail fait par le galeriste qui demande qu'au moment de la vente il y ait un partage des bénéfices. Cela me semble tout à fait normal. On ne peut pas imaginer cela dans une institution parce que c'est de l'argent public ; pourtant au Palais de Tokyo, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, quand un artiste produit une œuvre, il signe un contrat avec l'institution et s'il vend l'œuvre dans un certain délai – trois ans pour le Palais de Tokyo –, l'artiste doit rembourser les frais de production engagés par l'institution.

Ce rapport à l'argent ne se situe donc pas au niveau dont vous parliez, celui de la location de l'espace, mais il peut se jouer à d'autres niveaux. C'est un partage. On l'accepte ou non, mais c'est vrai qu'il existe.

Monsieur RÉGNIER.– Mario, vous voudriez réagir ?

Monsieur PASQUALOTTO.– C'est un peu délicat. Payer pour l'espace, je ne pense pas que ce soit une bonne idée.

Monsieur GODIN.– J'hésite un peu. Quand nous nous engageons auprès d'un artiste, nous sommes là justement pour non pas lui faire payer quoi que ce soit mais au contraire l'accompagner dans des logiques de production, des logiques de diffusion, d'archivage, de stockage. C'est un travail considérable mais il est souterrain, on ne le voit pas du tout.

Bien souvent, on pense que le métier de galeriste est assez facile, qu'il suffit d'accrocher des œuvres au mur et d'avoir un bon carnet d'adresses. Ce n'est pas du tout cela. En deux ans, nous avons dû photographier, indexer et stocker plus de 5 000 œuvres. C'est un travail considérable.

Nous participons à des salons, à des foires, nous diffusons le travail de nos artistes comme nous le pouvons, sans être parfaits. Nous archivons et nous investissons

beaucoup en production puisque les formes de l'art ont aujourd'hui évolué et nous sommes sans cesse confrontés à des situations où les artistes ont des projets, sont invités dans de grandes institutions qui sont parfois défaillantes en capacité de financements sur des projets et nous intervenons pour soutenir et rendre les choses possibles. Il n'est évidemment pas question de demander de l'argent aux artistes.

II. Vivre de son art en Europe ?

Monsieur RÉGNIER.– Nous abordons là le deuxième point, à savoir comment vivre de son art en Europe quand on est un jeune artiste. Exposer en galerie, travailler avec une galerie, implique un certain nombre d'éléments. Le travail d'une galerie se situe à quatre niveaux principaux : la production ou l'aide à la production des œuvres des artistes ; l'exposition ; la promotion ; et enfin la vente. Laurent, pourriez-vous détailler chacun de ces points ?

Monsieur GODIN.– Le rôle de producteur a été assumé différemment, par d'autres entités, à d'autres époques. Avec l'évolution de la nature du travail, de la production artistique actuelle il est de plus en plus nécessaire pour les artistes de trouver des gens capables d'accompagner les projets d'un point de vue technique et économique parce que les matériaux auxquels font appel les artistes pour produire leur travail sont de plus en plus onéreux : parfois des techniques de cinéma, des techniques de structure complexe, lourde, la photo coûte très cher à réaliser et à produire, etc.

Nous mettons en œuvre ce rôle de production en dosant les choses parce qu'on ne peut pas produire et produire. Nous avons des moyens limités et sommes obligés de garder une mesure dans ce que nous faisons. Cela se passe de manière très simple.

À partir du moment où l'on s'est mis d'accord sur un type de projet, en fait cela fonctionne comme une avance de production qui est récupérée au moment des ventes. On ne l'indexe pas sur l'inflation ou sur quoi que ce soit, mais on pourrait y penser ! On récupère notre avance au moment où l'œuvre est vendue et le partage se fait à 50/50 sur la marge nette. On nous dit souvent que 50 % du prix d'une œuvre, c'est considérable mais ce n'est vraiment pas considérable. Il y a des frais induits, en termes de stockage, que les gens imaginent à peine.

Aujourd'hui la compétition est féroce. Le marché de l'art a complètement explosé, il y a des acteurs innombrables. C'est un marché très dur, très brutal. Les enjeux sont extrêmement importants d'un point de vue symbolique puisqu'on parle d'art et d'un point de vue économique vu l'explosion du marché.

Donc pour ce qui est de la production nous sommes très engagés, même si nous essayons de doser les choses parce qu'on ne peut évidemment pas immobiliser trop d'argent avec des œuvres qui dorment et qui à terme ne sont pas vendues.

Monsieur RÉGNIER.– Les frais de galeries sont de plus en plus importants aussi parce que le nombre de foires a complètement explosé. Une galerie est obligée aujourd'hui de faire en permanence des salons pour défendre ses artistes sur la scène internationale. Laurent, vous avez fait une foire il y a quinze jours à Shanghai ; actuellement, vous participez à une foire à Lyon et vous irez à Berlin. Ces frais-là ne sont pas comptés pour les artistes ?

Monsieur GODIN.– Non. Il y a un ensemble de dépenses extrêmement importantes, de la photographie des œuvres à leur stockage en passant par leur circulation, les problèmes d'inventaire... On prête une œuvre mais bien souvent quand elle nous revient, elle est abîmée, il faut prendre deux heures pour ouvrir la boîte, vérifier que tout va bien, et pour tout cela nous ne sommes pas payés. Nous sommes payés sur une vente hypothétique qui intervient dans bien des cas des années plus tard.

Tout cela a plutôt tendance à faire qu'on se concentre sur un petit nombre d'artistes et pas forcément sur autant d'artistes que l'on voudrait. Souvent je suis obligé de garder raison : je tombe sur des œuvres formidables, je me dis qu'il faudrait faire quelque chose mais j'imagine tout ce qu'il y a à faire derrière si je m'engage et je recule. Nous devons avoir conscience de nos limites.

Monsieur RÉGNIER.– Au-delà de ce travail de production, d'exposition, de promotion, la vente est également importante. Pour les artistes que vous défendez par exemple, vos ventes représentent-elles une grosse part de leurs revenus annuels ?

Monsieur GODIN.– Cela dépend. Les cas de figure sont très différents selon que les artistes travaillent avec une ou plusieurs galeries. Certains sont représentés par plusieurs galeries à l'international et ont des sources de revenus multiples. Beaucoup aussi, les plus jeunes, les moins ancrés dans le marché, sont aussi enseignants dans des écoles d'art parce que la vente de leurs œuvres ne suffit pas à les faire vivre.

Monsieur RÉGNIER.– Quand un artiste expose en institution ou dans un musée, en général, il n'est pas rémunéré pour cet acte et donc cela ne rentre pas en compte dans ses revenus. Il peut parfois être défrayé, recevoir des *per diem* ou des honoraires. Il apparaît une revendication de plus en plus importante et certaines municipalités l'ont intégrée, à savoir la question du droit de monstration.

Certains syndicats d'artistes militent pour une application généralisée de ce droit. Il existe un barème : en fait, pour chaque œuvre, on donne à l'artiste un revenu qui correspond au format et au temps d'exposition. À la Mairie de Paris donnez-vous ce droit de monstration ?

Madame VIOT.– Pas encore. Cela va peut-être venir.

Monsieur RÉGNIER.– Est-ce en débat ?

Madame VIOT.– Non, ce n'est pas en débat par rapport au Fonds municipal d'art contemporain mais le Fonds municipal a une destination très particulière. Actuellement, nous préparons une exposition au Petit Palais, nous allons bientôt accrocher des œuvres en Norvège, donc nous donnons de l'ampleur à cette collection qui compte 30 000 pièces. Sinon sa destination concerne les œuvres pour l'administration, les halls de mairie : du bureau de la secrétaire au bureau du maire de Paris nous avons des œuvres. Pour l'instant donc, il n'y a pas cette volonté.

J'ajoute que l'organisme qui s'appelle l'ADAGP, un organisme né il n'y a pas très longtemps, impose de rémunérer les photographies des œuvres publiées dans un carton d'invitation, un catalogue, une plaquette pour l'aide à la visite d'un public, etc.

Normalement, cela fonctionne un peu comme la SACEM ou la SACD pour les musiciens c'est-à-dire qu'elle rétribue un droit à l'image mais pour l'instant le droit à l'œuvre est difficile à rétribuer. Dans l'espace public, cela voudrait dire que nous devons payer 24 heures sur 24 puisque c'est toujours visible. Je ne sais pas si ce genre de chose peut aussi s'adapter à l'art dans l'espace public.

Monsieur RÉGNIER.– C'est un peu différent car dans l'espace public, il y a une commande, donc il y a eu une acquisition de l'œuvre alors qu'en général quand une œuvre est présentée dans un musée ou un centre d'art, elle l'est de façon temporaire.

Madame VIOT.– Ce n'est pas le cas pour le Fonds municipal puisque nous avons acheté les œuvres.

Monsieur PASQUALOTTO.– En Espagne le droit de production dans les magasins, les catalogues, la télévision, les films existent déjà depuis quinze ans.

Monsieur RÉGNIER.– Est-ce qu'il y a aussi ce débat sur le droit de monstration ?

Monsieur PASQUALOTTO.– Oui.

Monsieur METTON.– J'interviens plutôt en tant que maire : quand on traite par exemple avec un photographe dans le cadre d'une action publicitaire, on achète l'œuvre tous droits cédés et donc on n'a plus à rétribuer la reproduction de l'œuvre. Par contre, si on n'achète pas tous droits cédés, on doit payer à chaque fois qu'on va mettre en avant l'œuvre. C'est un peu la même logique.

Monsieur RÉGNIER.– Si les artistes ne sont pas payés quand ils exposent dans les musées ou dans les centres d'art, en échange, souvent les musées ou les centres d'art financent la production de l'œuvre, ce qui est très important puisque cela permet à l'artiste d'avoir à la fin une œuvre terminée et de pouvoir ensuite la vendre et rembourser l'institution. Le faites-vous aussi à la Mairie de Paris ?

Madame VIOT.– Pas à la Mairie, pas dans mon service, mais le musée d'Art moderne de la Ville le fait systématiquement avec des contrats où 50 % du montant de la production, donc de l'argent qui a été nécessaire pour fabriquer cette œuvre, doit être remboursé.

Monsieur RÉGNIER.– Laurent, travaillez-vous beaucoup en coproduction avec des musées ?

Monsieur GODIN.– Oui, nous travaillons en coproduction avec des musées. La situation est souvent difficile pour pas mal d'institutions françaises qui ont des moyens qui ne sont pas gigantesques. Parfois même nous nous substituons à l'institution.

On vient d'en avoir l'exemple en Allemagne où a eu lieu une grande exposition d'un de nos artistes et l'ensemble des œuvres a été produit par la galerie et nous avons même payé une partie du transport. Je trouve très bien que les centres d'art produisent de grandes expositions. Je suis assez partisan de l'idée du *per diem* ou de rémunérer les artistes.

Si on considère que c'est malgré tout une industrie du spectacle, dans le rapport à un public qui paie un droit d'entrée. Jamais on ne penserait à demander à un chanteur ou à un danseur de venir faire des performances sans être payé et en lui disant que s'il passe ici, il aura des contrats privés derrière. De plus, cela a l'avantage de rendre le rapport beaucoup plus sain, ne serait-ce que pour aller manger à midi si vous êtes dans un centre d'art : je le dis pour avoir vécu l'expérience, cela pose le problème de qui va payer.

Je trouve beaucoup plus raisonnable cette idée d'avoir un *per diem*, même modeste, mais qui est une rétribution, un honoraire par rapport au temps, au travail, aux dépenses que l'artiste aura forcément pour réaliser un projet.

Madame VIOT.– Surtout que les artistes étrangers le réclament et l'obtiennent systématiquement.

Monsieur GODIN.– Ce sont des vices français. Sans vouloir opposer le marché public et la scène des galeries à l'institution, quand j'ai affaire à un directeur de musée ou un directeur de centre d'art américain ou allemand, et qu'il me demande un catalogue d'un artiste qui l'intéresse, il me demande combien coûte le catalogue et me dit de lui faire une facture.

Si j'ai un interlocuteur français ou anglais, français surtout, et que je lui dis que le catalogue coûte tant, ce n'est même pas la peine. C'est une caricature, mais il y a parfois comme une amnésie du fait qu'il a bien fallu produire, imprimer, payer ces catalogues. La relation est parfois complexe.

Monsieur PASQUALOTTO.– Nous faisons la même chose... Si on demande les catalogues, on fait la facture.

Monsieur RÉGNIER.– Est-ce que quelqu'un veut réagir dans la salle, poser une question ?

INTERVENANTE.– Je suis curieuse d'entendre la formule magique pour vivre sans vivre de son art quand on doit travailler beaucoup à son art.

Monsieur PASQUALOTTO. – Être très organisé. Je travaille le matin, l'après-midi, le soir.

INTERVENANTE. – Vous dites cela à une mère de famille. L'organisation, on connaît.

Monsieur RÉGNIER. – Une autre question ?

INTERVENANTE de la salle. – Je suis une artiste vénézuélienne, mais je travaille ici depuis vingt ans. Il y a une chose dont vous n'avez pas parlé : le rôle que joue Internet pour les jeunes artistes. C'est très important.

J'ai organisé une exposition aux États-Unis complètement par Internet en envoyant mon dossier, alors que personne ne me connaissait. J'ai organisé des expositions dans des centres culturels aux États-Unis sans aucune relation. Internet permet de ne pas passer par des réseaux, et cela dans le monde entier en plus.

Je crois que les artistes français restent très protégés. Aux États-Unis les artistes ne sont rien, ils n'ont pas de Sécurité sociale, s'ils ne travaillent pas, ils « crèvent » ; toutes les institutions sont privées.

Et c'est quand même un marché très dynamique, il a beaucoup de galeries, surtout il y en a pour tous les goûts, pour tout le monde. Ici j'ai l'impression que les artistes attendent beaucoup de l'État, des centres culturels, que si on ne passe pas par ces réseaux, on ne va pas s'en sortir. On peut s'en sortir en sortant de France, et par Internet on peut le faire. L'essentiel est de ne pas avoir peur.

Monsieur RÉGNIER. – Nous allons parler d'Internet un peu plus tard dans ce débat. Quelqu'un veut-il réagir à ce que disait cette personne ? Est-ce que l'institution en France protège trop les artistes ? Est-ce que les artistes français sont trop assistés ?

Madame VIOT. – C'est la salle qui va répondre, je pense.

Monsieur RÉGNIER. – Qu'en pensez-vous ?

Monsieur GODIN. – Il est vrai que parfois on a l'impression qu'il y a une scène française un peu artificielle, un peu construite. Cela a des avantages énormes à certains points de vue parce que cela permet à certains types de travaux d'exister. Évidemment à l'aune d'une économie libérée, du libre-échange à l'américaine, ce n'est pas super productif mais le système américain, s'il offre beaucoup de possibilités, est aussi d'une violence extrême.

Je peux vous dire que le rapport entre les artistes et les galeries aux États-Unis est extrêmement tendu avec une distinction très claire entre qui fait quoi et jusqu'où on va dans les choses. C'est très violent. Quand une exposition ne marche pas, il y a peu de chances que l'artiste ait une deuxième exposition dans la galerie. C'est extrêmement brutal.

Monsieur RÉGNIER. – Nathalie ?

Madame VIOT. – Quand je vois une exposition en France ou à l'étranger, je trouve souvent – ce n'est pas du tout par chauvinisme que je vais dire cela – le travail des artistes français très intéressant. Je ne veux pas dire que les Américains ou les Allemands sont moins intéressants, je ne fais pas de hiérarchie.

Je remarque qu'il y a un sens, une esthétique, un propos qui souvent m'intéresse vraiment, intellectuellement et esthétiquement. Je ne sais pas si l'art français est un produit de l'institution. Je pense que c'est déjà très historique : du temps des rois de France, le roi passait commande à des artistes, et on a toujours un peu fait cela, on vit avec malgré la Révolution. Effectivement, il existe le Fonds national d'art contemporain, le gouvernement a créé tous les centres d'art, les régions ont les centres régionaux d'art contemporain, etc.

Mais comme le disait tout à l'heure Laurent, nous sommes tous interdépendants les uns des autres, les galeries, les critiques d'art, les institutions. En même temps, chacun fait un travail particulier. Le Fonds municipal achète aux galeries mais aussi aux artistes. Il voit des expositions, des artistes dans des institutions et il a envie de faire des expositions avec des artistes ou dans des galeries.

Nous sommes tous dans l'échange. De là à dire que l'État français dans son ensemble, dans toutes ces catégories crée un produit culturel identifiable et couvre les artistes... Je rappelle qu'en France tout le monde a droit à des niveaux différents, CMU ou autres, à la Sécurité sociale. Ce n'est pas parce qu'on ne travaille pas qu'on n'a pas la Sécurité sociale. Attention.

INTERVENANTE de la salle. – Non, je trouve que c'est très bien.

Madame VIOT. – Ce n'est pas parce qu'un artiste n'est pas à la Maison des artistes qu'il n'a pas la Sécurité sociale.

INTERVENANTE de la salle. – Oui, d'accord, ce n'est pas ce que je voulais dire.

Madame VIOT. – Qu'il n'y ait pas de confusion.

Je reviens de Norvège : là-bas les artistes passent une sorte d'examen devant le gouvernement et s'ils ont bien réussi l'examen, ils sont rémunérés à vie. Au Danemark aussi. J'ai vu des œuvres de ces artistes, ce n'est pas forcément un art officiel. C'est une autre façon de fonctionner.

Nous avons un système, eux en ont un autre. Au Japon, les artistes à un certain niveau deviennent trésors nationaux. Chaque pays a son identité par rapport à ces artistes. Je pense que c'est ce qui constitue la diversité de notre monde. Mais quel est le modèle idéal, ce n'est pas moi qui vais vous le dire !

Monsieur GODIN. – Pour sortir de ce débat sur l'art institutionnel, il faudrait quand même rappeler que depuis quelques années, en France, on assiste à la montée en puissance des collectionneurs, à l'arrivée de plus en plus importante de personnes privées qui s'engagent pour l'art et les artistes.

On l'a bien vu cet été, notamment dans deux expositions importantes qui ont eu lieu au musée de Grenoble d'une part, et au musée des Beaux-arts d'Agen d'autre part, à savoir que ce sont des collectionneurs qui montraient leurs collections et donc des œuvres d'artistes que l'on ne voit pas forcément en institution.

Ce sont ici des gens qui permettent à ces artistes de vivre de leur travail, qui leur permettent d'être connus, et qui donnent une autre vision de la scène artistique, peut-être plus ouverte que ce que l'on a l'habitude de voir. C'est une réalité tout à fait nouvelle en France car habituellement on voyait plutôt des choix de professionnels, que ce soient des galeristes, des directeurs de musée, des conservateurs ou des critiques d'art, et je pense que cela dynamise aussi la scène artistique.

Cela permet à des artistes que l'on ne voyait pas de se faire connaître et moi-même j'ai découvert des œuvres tout à fait intéressantes mais qui jusqu'à présent n'avaient pas accès à ces réseaux de diffusion parce que les artistes n'étaient pas rentrés dans les réseaux classiques.

INTERVENANTE. – Concernant le temps d'une œuvre, le temps d'une vie organisée autour de l'œuvre, je voulais poser le problème de l'âge. Il semble que dans certains centres d'art on réalise qu'on a passé l'âge.

Monsieur RÉGNIER. – Il y a plusieurs éléments effectivement. Certains prix, nous en reparlerons, sont réservés à certaines catégories d'artistes. Par exemple, pour ce qu'on appelait auparavant le prix de Rome, c'est-à-dire la possibilité d'aller à la villa Médicis, il y avait une limite d'âge mais elle vient d'être supprimée, ce qui permet aujourd'hui à tous les artistes de pouvoir postuler. Cela dit, un intervenant a soulevé le problème tout à l'heure en

disant qu'on peut être une personne qui n'a plus 20 ans mais être pourtant un jeune artiste. Laurent l'a aussi très bien montré avec sa découverte de Rajak Ohanian.

Monsieur GODIN.– Cela dépend. Le système est assez cannibale, assez carnivore. Il veut de la chair fraîche un peu en permanence. Le système américain est particulièrement ainsi fait, avec une vitesse de rotation vraiment excessive. Dans les foires internationales, quand des collectionneurs américains s'intéressent à une œuvre, ils nous demandent l'âge. Si l'artiste a plus de 30 ans et n'a pas déjà exposé suffisamment, on passe à autre chose. C'est dramatique d'une certaine manière, mais il faut être lucide par rapport à cette réalité-là.

Monsieur RÉGNIER.– Ce ne sont pas des collectionneurs, mais des spéculateurs. Ils espèrent que l'artiste un jour...

Monsieur GODIN.– Il y a aussi, il me semble, un temps historique très particulier aujourd'hui. On a été longtemps dans une histoire de la modernité assez linéaire, dans laquelle on se repérait de manière conceptuelle forte. La modernité est un processus qui a un peu volé en éclats il y a quelques années.

Aujourd'hui, tout le monde est un peu désespéré. Comment juger ? Beaucoup de collectionneurs, beaucoup de gens qui doivent décider en art sont finalement désespérés. L'offre est tellement multiple, la production, qui est souvent de bonne qualité, est gigantesque et dans le travail d'un même artiste, il peut y avoir des choses extrêmement différentes.

Monsieur RÉGNIER.– C'est une nébuleuse.

Parlons à présent des jeunes artistes. Au départ les jeunes artistes n'ont pas beaucoup de revenus et les écoles d'art et beaucoup de mécènes ont mis en place des prix et des bourses qui permettent à des artistes d'avoir de quoi exposer ou travailler pendant quelque temps.

Il existe notamment à l'École nationale des beaux-arts de Paris un ensemble de bourses qui sont la résultante de dons faits par des mécènes. Cela permet tous les ans de donner des bourses pour la peinture, pour la sculpture. À la Mairie de Paris il existe un certain nombre de bourses. Nathalie, pouvez-vous nous en parler ?

Madame VIOT.– Nous sommes en lien avec l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris puisque depuis très longtemps, les étudiants de l'École des beaux-arts peuvent postuler en quatrième et cinquième années à des bourses de la Ville. Nous en octroyons à peu près six par an.

Par ailleurs nous avons un système d'aides plutôt que de bourses, des aides au projet, à la création. Nous avons deux commissions par an. Les dossiers sont envoyés à notre département. Dans cette commission – qui n'est pas une commission mafieuse – siègent des élus, des rapporteurs, c'est-à-dire des critiques d'art. Nous changeons tous les ans et deux fois par an nous changeons les experts extérieurs.

Nous ne choisissons jamais des galeristes, mais peut-être allons-nous ouvrir le panel. En tout cas, nous demandons à des critiques d'art, à des journalistes parfois, à des directeurs de centre d'art, à des directeurs d'école d'art d'étudier avec nous ces demandes et de faire un choix et nous octroyons entre 1 500 et 6 000 € d'aides par artiste deux fois par an. Il n'y a pas de limite d'âge.

Monsieur RÉGNIER.– Cela s'adresse-t-il à des artistes qui sont à l'école ?

Madame VIOT.– Nous accordons six bourses pour les étudiants mais les autres aides sont ouvertes à tous les artistes. Je rappelle que le projet est important : il faut qu'il ait un lien à Paris parce que c'est l'argent des Parisiens. Si vous êtes de Montrouge et que vous faites une exposition à Montrouge, nous ne vous aidons pas. Par contre si vous êtes un artiste parisien et que vous faites une exposition dans un centre d'art ou une galerie ou n'importe où ailleurs, c'est possible. C'est la seule restriction.

En dehors de la bourse aux étudiants de l'ENSBA, qui est une bourse très particulière – et qu'on pourrait étendre à d'autres écoles, comme Duperré, qui est une école de la Ville de Paris, ou l'école Boule, les aides s'adressent à des artistes professionnels.

Monsieur RÉGNIER.– Je pense qu'il doit exister un annuaire et si vous allez au ministère de la Culture, vous trouverez des brochures assez bien faites sur toutes les aides qui existent pour les jeunes artistes et sur les bourses. D'autres soutiens existent à la fois à la Mairie de Paris, au ministère de la Culture, à la Délégation aux arts plastiques, comme les aides à la première exposition et les aides au premier catalogue.

Les aides à la première exposition sont accordées pour des expositions en galerie. Les aides au premier catalogue concernent aussi des expositions dans des centres d'art. Ces aides sont importantes puisqu'elles subventionnent le premier pas d'un artiste. En avez-vous déjà bénéficié, Laurent ?

Monsieur GODIN.– Oui, c'est très bien mais cela reste très modeste. Cela accompagne des projets de manière très périphérique.

Ce que j'ai envie de dire, c'est qu'à un moment donné, il faut arriver à dépasser cette logique, en tant qu'artiste. On ne peut pas attendre d'être aidé. On ne fait rien tout seul, mais on ne peut pas compter sur une institution ou qui que ce soit, qui va être là pour subvenir ou pallier. C'est un *challenge* extrêmement ambitieux d'être artiste, le plus beau des *challenges*, un chemin extrêmement ardu. Cela se voit très bien par génération.

Monsieur RÉGNIER.– Il faut donner sa chance à tout le monde.

Monsieur GODIN.– Certes il faut donner sa chance à tout le monde mais c'est aussi la responsabilité de certains acteurs de dire à quelqu'un soit : « Travaille », soit : « Pense peut-être à autre chose. » J'étais récemment avec un directeur d'école d'art qui me disait exactement cela. Les écoles d'art sont des lieux extraordinaires. Vous y avez une grande liberté. Vous pouvez travailler pendant cinq ans mais en même temps ce n'est pas parce que vous y avez passé cinq ans et que vous avez un joli diplôme d'art que vous êtes artiste. Il y a aussi des gens qui doivent prendre conscience de la difficulté de tout cela.

Monsieur RÉGNIER.– À côté des prix et des bourses, il y a également des entreprises qui s'engagent de plus en plus dans la voie du mécénat et qui lancent des concours. Ils sont aussi importants pour les jeunes artistes car ils permettent de se confronter au travail d'autres artistes. Si par chance ils réussissent à décrocher le prix, souvent l'une de leurs œuvres rentre dans la collection de l'entreprise. Il est important quand on est jeune de se lancer, de faire des dossiers, d'essayer au maximum toutes les portes qui s'offrent.

À titre d'exemples, actuellement, il existe une grosse collection d'entreprise, celle de HSBC, qui est réservée aux photographes mais qui tous les ans lance un grand concours ouvert à tous, notamment aux jeunes artistes, et permettant d'envoyer une œuvre et d'être sélectionné par un commissaire.

Cette année HSBC a reçu plus de 800 dossiers. Citons également la collection de Altadis, à laquelle Montrouge participe. Altadis étant une société jusqu'à présent franco-espagnole – elle a été rachetée cet été –, tous les ans, elle organise des expositions d'artistes français et espagnols et un prix est remis.

En général, ce sont des artistes assez jeunes. C'est donc un travail fait par des mécénats, par de l'argent privé. Il faut le souligner parce que c'est un engagement important de la part de ces entreprises. Il se crée une sorte de diffusion à l'intérieur même de l'entreprise, de cours sur les œuvres et parmi les employés cela peut créer des vocations de collectionneur.

Y a-t-il de tels systèmes en Espagne ?

Monsieur PASQUALOTTO.– En Espagne il y a beaucoup de fondations privées qui financent des expositions : la banque Caja Madrid, etc.

Monsieur RÉGNIER. – Comme on le disait tout à l'heure ce qui est important c'est l'engagement des privés, des collectionneurs qui parfois font le tour des ateliers et qui achètent sur des coups de cœur les œuvres des artistes sans qu'il y ait forcément des intermédiaires.

INTERVENANTE de la salle. – Sur les prix privés, les sources d'information manquent. On n'est pas au courant. L'information ne passe nulle part sauf si vous connaissez quelqu'un. C'est un cercle très fermé.

Monsieur RÉGNIER. – Des sites Internet doivent réunir toutes ces informations.

Madame VIOT. – L'Admical est une association qui s'occupe de regrouper en système d'information pour les artistes toutes les possibilités offertes par les fondations privées ; elle réunit toutes les fondations d'entreprise. On trouve cela sur Internet mais aussi en brochure papier. Mais je ne sais pas exactement où elle est distribuée.

Monsieur RÉGNIER. – C'est une association présidée actuellement par Jacques RIGAUD qui fait un travail remarquable de promotion du mécénat en France.

On nous annonce une réforme en profondeur du mécénat, je pense que cela devrait arriver bientôt.

INTERVENANTE de la salle. – Juste une précision par rapport à la remarque qui vient d'être faite : des dizaines de sites regroupent l'intégralité des résidences et des prix qui sont disponibles dans le monde ou par région. Je citerai un site très bien fait qui s'appelle « pour info ». Il suffit de chercher sur Google notamment en anglais et vous tombez sur des sites qui regroupent absolument tout.

Monsieur RÉGNIER. – Il faut absolument tenter sa chance.

INTERVENANTE. – On a parlé des aides individuelles, mais pas des aides pour les collectifs ou les associations et j'aurais voulu savoir s'il existait des aides pour les associations d'artistes.

Madame VIOT. – La Ville de Paris aide des associations, mais pas forcément des regroupements d'artistes ; elle le fait si ces associations sont dirigées par des artistes comme Immanence par exemple, une association qui se trouve dans le XV^e arrondissement et qui est dirigée par deux artistes, ou encore Glassbox, gérée par des artistes et des commissaires d'exposition, Bétonsalon, Point Éphémère. La Ville de Paris ne fait pas de distinction du moment que ces citoyens sont regroupés sous le label association.

III. La circulation des œuvres, des artistes et du public

Monsieur RÉGNIER. – Passons au troisième point qui porte sur la circulation des œuvres, des artistes et du public. Le lieu de résidence est-il un critère de réussite quand on est artiste ? Je crois qu'il ne faut pas se voiler la face : l'endroit où l'on travaille est extrêmement important.

C'est pour cela que se créent des foyers artistiques, comme celui de Berlin qui s'est créé ces dernières années en Europe. Cette ville cristallise aujourd'hui de façon absolument incroyable un grand nombre d'artistes qui trouvent sur place des ateliers, qui y vivent, mais aussi des galeries et des collectionneurs qui commencent, si ce n'est à y vivre, en tout cas à y ouvrir des espaces ou à y présenter les collections qu'ils ont réussi à réunir.

Pour choisir le lieu de résidence, quatre points me semblent absolument essentiels : trouver un logement ; avoir un atelier ; être près d'un réseau de lieux qui organisent des expositions ; être proche d'un lieu de marché où se trouvent des

collectionneurs. Paris avec la région parisienne dans son ensemble est un endroit qui réunit tous ces critères. Quels sont les ateliers disponibles à Paris par exemple ?

Monsieur METTON.– Montrouge étant le prolongement de Montparnasse, il y a toujours eu des artistes qui ont vécu à Montrouge. Mais ces ateliers, dont certains étaient magnifiques, ont été rachetés par des particuliers et malheureusement, la densité d'ateliers d'artiste en tant que tels diminue ; les ateliers existent toujours mais ils ne sont plus occupés par des artistes.

Il y a deux ans, nous avons, dans le cadre d'un programme de logements sociaux, fait réaliser quatre ateliers d'artiste dont deux sont loués à des artistes et les deux autres réservés à des artistes en résidence dans le cadre du Salon « Jeune création européenne » pour permettre à des artistes originaires de toute l'Europe de venir, suivant un projet sélectionné, de plusieurs semaines à plusieurs mois, travailler à Montrouge. Évidemment Montrouge, pour qui vient d'un autre pays d'Europe, c'est Paris.

Nous essayons de créer d'autres ateliers. Il faut la plupart du temps le faire au niveau du permis de construire d'immeubles en construction et d'immeubles de logements sociaux puisqu'il faut que les loyers soient très attractifs.

Madame VIOT.– *Idem* pour la Ville de Paris. Les ateliers d'artiste sont sous la coupe du logement social. Quand on fait un immeuble en logement social, on réserve des espaces pour les artistes. Il y a eu une distorsion au début de la mandature parce que certains syndicats d'artistes ont dit que les artistes ne voulaient pas d'ateliers-logements mais des ateliers seuls, sans logement.

C'est un point qui a été à mon sens un peu mal interprété puisque les artistes ont déjà du mal à payer un atelier et en aurait encore davantage à payer un logement en plus. Je comprends à travers cette réclamation qu'il est préférable que l'atelier soit un peu à l'écart du logement mais cela a été interprété différemment par ceux qui construisent les logements, parce que cela coûte très cher de faire un atelier d'artiste.

L'atelier d'artiste est en effet resté dans l'imaginaire collectif comme un espace très vaste avec une grande hauteur de plafond, avec beaucoup de lumière, alors que les artistes n'ont pas tous ce besoin.

Depuis quatre ans donc, la Ville ne construit plus d'ateliers-logements. Elle ne construit que des ateliers sans logement. Nous avons évidemment un *turn-over* puisqu'il y a quand même des artistes qui souhaitent changer quand leur situation sociale évolue – mariage, enfants –, mais nous connaissons une situation problématique aujourd'hui, avec une pénurie assez importante.

Nous avons à peu près mille demandes pour environ sept ateliers par an. Cela a pour conséquence de diminuer le *turn-over* puisque les artistes, même s'ils sont un peu à l'étroit, préfèrent garder ce qu'ils ont plutôt que de demander un changement sans savoir dans quelle mesure ils pourront être relogés. Il faut dire aussi que l'État s'est totalement désengagé depuis plus de dix ans sur la politique des ateliers. Il n'en construit plus alors que je ne sais combien de milliers de gens attendent cet effort de sa part. La Ville de Paris ne peut pas ingurgiter toutes les demandes, c'est impossible.

Monsieur RÉGNIER.– Qui décide de l'attribution des ateliers ?

Madame VIOT.– Le critère exigé est que les artistes soient obligatoirement à la Maison des artistes. L'âge n'intervient pas. Une commission indépendante se réunit et fait une expertise du travail artistique puis émet un avis ; ensuite une commission présidée par l'élu à la culture et composée de représentants des syndicats d'artistes, de conseillers de Paris, d'artistes et de notre direction se réunit environ cinq fois par an et fait les choix.

Monsieur RÉGNIER.– Il existe aussi un nouveau lieu dont vous vous occupez qui accueille en résidence des artistes étrangers.

Madame VIOT. – À Paris nous avons depuis 1957 la Cité internationale des arts, un des grands lieux de résidence, qui compte 349 ateliers destinés à des artistes étrangers et français. C'est une fondation mais elle est subventionnée par la Ville de Paris à hauteur de 890 000 € par an. Là aussi, les ateliers sont attribués par des commissions composées de représentants de l'État, de la Mairie, de commissaires d'exposition, etc.

Depuis 2003, la Ville de Paris a souhaité ouvrir un lieu de résidence pour les artistes étrangers qui s'appelle les Récollets – un ancien couvent – et qui est situé dans le X^e arrondissement. Trois associations sont hébergées dans cet endroit et on y trouve 109 logements, attribués là aussi par des commissions. La Ville a impulsé, a participé aux financements des travaux, mais n'a que six logements. Tous les autres sont à des fondations ou à des organismes différents.

Monsieur RÉGNIER. – Pour quelle durée ces résidences sont-elles attribuées ?

Madame VIOT. – Au départ, quand ce n'était pas très connu, elles étaient attribuées pour un an. Cela fonctionne un peu comme la villa Kujuyama au Japon ou la villa Médicis à Rome : nous payons aux artistes qui viennent leur voyage aller-retour de leur lieu de résidence à Paris et ils ont une bourse de 1 500 € par mois. Maintenant, nous avons beaucoup de demandes, mille demandes par an, du monde entier, et nous retenons environ 20 artistes. Nous leur octroyons entre trois et six mois en fonction des projets, car c'est vraiment une logique de projet, les artistes qui postulent doivent avoir un projet précis à mener à Paris.

Monsieur RÉGNIER. – Y a-t-il au niveau européen un réseau de résidences qui permettrait à des artistes de circuler d'un endroit à l'autre ?

Madame VIOT. – Non, pas un réseau. Mais les résidences sont connues par les artistes qui commencent des résidences. Il y a des artistes qui sont, sans connotation péjorative, des « habitués » des résidences. Il y a même des artistes qui fabriquent réellement leur travail à partir de leur lieu de résidence. Pour eux, c'est presque obligatoire d'être ailleurs pour créer.

Par ailleurs, Patrice BONNAFFÉ fait toujours beaucoup pour « Pépinière européenne pour jeunes artistes » qui œuvre dans toute l'Europe pour mener à bien des projets de résidences d'artistes internationaux dans des villes européennes.

Monsieur METTON. – C'est un des objectifs que nous avons au niveau du Salon « Jeune création européenne ». Toutes les villes partenaires dans le cadre de ce grand réseau européen n'ont pas seulement la vocation de montrer de jeunes artistes, mais aussi de leur permettre de se déplacer, de circuler, d'échanger. Les lieux de résidence sont importants.

Monsieur RÉGNIER. – Cela concerne-t-il chaque ville du réseau ?

Monsieur METTON. – C'est cela. D'autres villes avaient déjà développé ce type d'initiative. Ce que nous souhaitons c'est que ce soit commun dans une sorte de charte morale entre toutes les villes partenaires du réseau.

Monsieur RÉGNIER. – Mario, y a-t-il aussi des résidences en Espagne ?

Monsieur PASQUALOTTO. – Il y a quelques institutions qui sont privées et d'autres qui dépendent de l'administration. Dans le privé, il existe quelque chose d'intéressant : on peut payer un atelier avec son travail.

Monsieur RÉGNIER. – On paye en œuvres. Le privé a donc une énorme collection aujourd'hui ?

Monsieur PASQUALOTTO. – Oui. Il y a d'énormes collections. Il y a aussi des associations qui ont des ateliers pour les artistes.

Monsieur RÉGNIER.– Il existe aussi des ateliers à l'étranger, comme nous l'avons évoqué, notamment la villa Médicis à Rome ou la villa Kujuyama à Kyoto. Cultures France, l'association qui gère et qui promeut l'art français à l'étranger, dispose aussi d'ateliers, notamment à New York, qui sont disponibles pour les artistes sur concours. Il faut envoyer un dossier à Cultures France, au 1 bis avenue de Villars dans le VII^e arrondissement ; tous les six mois sont attribués des ateliers, qui ne sont d'ailleurs pas forcément des ateliers-logements, permettant de vivre pendant quelque temps à New York avec une bourse de l'État.

En province, il existe un certain nombre de réseaux d'ateliers. On peut citer l'atelier Calder qui est géré par une fondation privée et qui se trouve à Saché en Indre-et-Loire, près de Tours. Je pense qu'auprès de la Délégation aux arts plastiques on peut avoir des informations concernant tous les ateliers qui existent dans les villes de France. Des ateliers sont aussi distribués par le Centre européen d'action artistique à Strasbourg qui dispose d'un certain nombre d'ateliers. Je pense que c'est le cas pour beaucoup de villes en France.

INTERVENANT de la salle.– Beaucoup de collectivités territoriales, de villes ont des outils de cette nature. Mais il faut les trouver et d'abord choisir une région.

Madame VIOT.– Sur le site culture.fr, le site du ministère de la Culture, vous avez beaucoup de renseignements. Le classement se fait par onglet, par rubrique, comme « résidences en France », etc. Ensuite, vous ciblez ce qui vous intéresse en choisissant la région, la ville, etc.

INTERVENANTE.– J'avais présenté un dossier pour une résidence à New York par ce qui s'appelle maintenant Cultures France. On ne m'a jamais donné les résultats. J'aurais voulu voir quels dossiers avaient été sélectionnés, et au début on m'avait dit que c'était possible mais ensuite on n'a pas voulu me donner les renseignements ni d'explication sur quoi que ce soit. Est-ce normal ?

Madame VIOT.– Je ne travaille pas à Cultures France et je ne peux donc pas répondre précisément à cette question. Mais je ne sais pas si on peut donner le dossier d'un artiste à d'autres.

INTERVENANTE de la salle.– Pas les dossiers, mais la liste des sélectionnés.

Madame VIOT.– Si les artistes demandent la liste de ceux qui ont été sélectionnés, nous la leur envoyons ; cela ne nous dérange pas, c'est complètement transparent.

Monsieur GODIN.– Je pense que sur le site de Cultures France les lauréats sont indiqués. De toute façon l'association a l'obligation de transparence, elle utilise de l'argent public, elle est audité par la Cour des comptes.

INTERVENANT de la salle.– De plus le projet au final est censé être public, on est censé le voir, je suppose. Il doit bien y avoir une exposition ?

Monsieur GODIN.– Il y a une exposition, mais de tous les résidents à New York.

Madame VIOT.– Concernant ce dont nous parlions auparavant, je signale l'existence d'un guide qui s'appelle *Art & concours* aux éditions Épithème et qui liste des ateliers, des résidences, etc., surtout en France. Il ne se trouve pas dans toutes les librairies, il sort une fois par an et je pense que vous pouvez le trouver au Centre Pompidou et sur Internet.

INTERVENANTE.– J'ai déjà exposé au salon de Montrouge trois fois, ce qui est la limite. Je voulais savoir si on pouvait dans le futur avoir un lien, garder des contacts, suivre la continuité de chaque artiste, si vous pouviez organiser un site ou quelque chose qui permette de suivre l'évolution des artistes qui ont exposé chez vous.

Monsieur METTON.– C'est une bonne idée. Il faudrait le faire. Aujourd'hui, comme les artistes qui exposent n'exposent la plupart du temps qu'une seule œuvre, deux au maximum, nous essayons de mettre à disposition des différents interlocuteurs un ensemble d'œuvres sur un support informatique, CD Rom et Internet. Mais pour l'instant c'est dans l'instantané, pas dans la continuité. Si j'ai bien compris votre intervention, suivre l'artiste, cela veut dire qu'il faudrait alimenter en permanence cette galerie virtuelle. C'est très intéressant, mais sachez que le Centre de Montrouge a déjà cinquante-trois ans d'existence, que le salon présente à peu près 150 artistes chaque année et cela demanderait donc un travail gigantesque.

INTERVENANTE.– Pour aller dans le sens de M. le maire, la manifestation qui s'appelle Manifesta demande aux artistes d'actualiser eux-mêmes leur documentation. Manifesta n'a pas eu lieu l'année dernière pour des raisons que je passe, mais...

Monsieur GODIN.– C'est une biennale européenne d'art contemporain qui est itinérante.

INTERVENANTE.– Les artistes doivent fournir un certain nombre de documents pour que le public, les collectionneurs, les galeristes, les institutions aient ces documents à portée de main. Bien sûr cela demande un travail énorme puisqu'il faut conserver ensuite tout cela, mais certaines manifestations le font, comme aussi le centre d'art de Barcelone où il y a une documentation extrêmement pointue sur les artistes qui exposent dans ce lieu.

Monsieur PASQUALOTTO.– Chaque mois, les artistes peuvent changer et tout est toujours actualisé.

Madame VIOT.– Nous aussi, nous sollicitons régulièrement les artistes que nous achetons pour savoir s'ils ont publié un catalogue, pour leur demander de nous envoyer systématiquement leurs cartons d'invitation, les communiqués de presse, tout ce qui peut alimenter notre connaissance de leur travail. Mais c'est une gestion énorme.

Cela fonctionne bien si les artistes font cette démarche envers nous et nous donnent des renseignements sur eux ou nous informent de leurs publications pour que nous puissions les acheter au sein de notre documentation. Ce travail doit se fonder sur l'échange, la réciprocité et pas seulement se faire dans un seul sens.

Monsieur RÉGNIER.– Une autre question ?

INTERVENANT de la salle.– Concernant les dossiers qu'on dépose régulièrement pour « Nuit blanche » ou d'autres manifestations, par exemple la Fête des lumières à Lyon, les dossiers pour avoir un atelier, une bourse ou une résidence etc., ces dossiers sont assez lourds à constituer, assez long à faire.

On les présente et on reçoit généralement une lettre disant que le dossier était très intéressant, mais qu'il n'a pas pu être retenu pour différentes raisons. Je propose de rencontrer les gens car après avoir rencontré un jury, on comprend un certain nombre d'éléments, beaucoup mieux que dans l'opacité de lettres qui reviennent.

On ne sait pas comment les dossiers ont été traités. Pour « Nuit blanche », j'ai appris d'ailleurs que cela n'avait pas été traité. Cela rejoint le discours de la personne qui aurait voulu savoir quelle sélection avait été faite et qui n'a pas pu le savoir.

Madame VIOT.– Nous avons déjà abordé ce sujet. Il y a beaucoup de demandes et nous ne sommes pas capables – peut-être est-ce notre défaut – de recevoir tout le monde, de voir tout le monde. Pour « Nuit blanche », je ne sais pas ce qu'il en est, je ne travaille pas pour « Nuit blanche ».

INTERVENANT de la salle.– C'était seulement un exemple. Je préfère parler en termes de solution plutôt qu'en termes de problème. Les architectes connaissent ce problème. Comment l'ont-ils résolu ? Ils ont sélectionné des dossiers et ils font travailler les

gens sur des avant-projets en les indemnisant. C'est peut-être une formule qui serait à retenir, sinon pour toutes les configurations du moins pour certaines.

Madame VIOT. – C'est exactement ce que nous faisons pour la commande publique.

Monsieur METTON. – Pour les architectes, cela se fait quand ce sont de grands projets parce que cela coûte très cher. Il faut rémunérer les équipes pendant toute la durée du travail et cela coûte très cher. Serait-il possible de le faire sur un nombre beaucoup plus important ?

Le salon de Montrouge représente 800 à 1 000 dossiers selon les années. Il serait matériellement très difficile de recevoir tous les artistes. Une première sélection est donc faite sur dossier. Ensuite le commissaire reçoit les artistes de sa première sélection pour avoir un deuxième regard. Le problème est quantitatif.

4. L'évolution des échanges culturels

Monsieur RÉGNIER. – Abordons à présent le dernier point, l'évolution des échanges culturels. Là, nous allons parler d'un point de vue plus général, d'un point de vue européen et au-delà. Aujourd'hui, nous sommes dans une civilisation où les gens voyagent de plus en plus, vont voir de plus en plus de choses.

Tous les professionnels de l'art sont en permanence à l'autre bout du monde. Il existe même un nouveau terme, les *artsetters*, pour désigner les gens qui voyagent de biennale en biennale, de foire en foire, qui sillonnent le monde à la recherche des expositions, des artistes, des ateliers.

Laurent, vous qui étiez la semaine dernière à Shanghai, pouvez-vous nous parler un peu de votre expérience ? Est-ce que les gens que vous rencontrez par exemple à Shanghai sont les mêmes que ceux que vous voyez à Berlin ou que vous verrez à Mexico dans quelque temps ?

Monsieur GODIN. – Oui, il y en a que l'on retrouve régulièrement tout au long de l'année. C'est très agréable de voir des gens et, quand on ne parle pas la langue du pays et qu'on s'ennuie un peu sur certains stands, cela fait plaisir de voir des gens connus mais l'exposition dans la galerie est parfois un peu oubliée.

Je crois encore que les expositions ont un sens et que tous ne passent pas par une médiation sociale à l'intérieur d'une foire qui est comme un théâtre.

Monsieur RÉGNIER. – Quand les personnes ne circulent pas, ce sont les expositions qui circulent. Mario, avez-vous un réseau de diffusion des expositions ? Est-ce que les expositions que vous organisez à Barcelone circulent ensuite en Europe ?

Monsieur PASQUALOTTO. – Quelques expositions circulent en Espagne, Madrid, Bilbao, mais pas en Europe. C'est très cher.

Monsieur RÉGNIER. – La biennale de Montrouge devient maintenant itinérante...

Monsieur METTON. – Dès l'origine ; dans le concept l'idée était qu'elle soit itinérante puisqu'il s'agit de montrer un instantané de la jeune création européenne dans tous les pays d'Europe qui participent à cette production. Mais le réseau s'accroît, ce qui fait que jusqu'à l'année dernière nous étions en production annuelle et maintenant nous sommes obligés de passer en biennale pour faire ce réseau européen.

Mais le transport des œuvres – sans les abîmer ! – coûte très cher. Nous avons donc mis en place cette année un parcours théorique : jusqu'à l'année dernière il n'y avait pratiquement que trois semaines entre deux expositions mais c'était très difficile à gérer.

Maintenant nous avons des délais un peu plus longs car nous avons prévu d'autres escales dans notre périple européen.

Le concept est de pouvoir permettre à tous les publics d'Europe de voir cet instantané – qui ne sera plus un véritable instantané puisque cela va se dérouler sur deux ans – de la nouveauté des jeunes créateurs de ces différents pays d'Europe. Il y aura donc une boucle : après Montrouge qui est le point de départ, l'exposition partira en Lituanie puis en Autriche, Italie, Espagne et au Portugal.

En attendant que d'autres pays qui sont pour l'instant associés accueillent ces expositions, car je rappelle qu'il y a deux statuts, le statut de partenaire où on a un commissaire d'exposition qui fait une sélection d'artiste, qui fait voyager ses œuvres et qui reçoit à son tour l'exposition dans sa ville, et le statut de pays associé qui pour l'instant ne fait que la sélection, pas l'exposition qui représente une autre difficulté.

Monsieur RÉGNIER. – Et comment s'est constitué ce réseau ?

Monsieur METTON. – Le premier pays a été le Portugal, en 2000. Par relation aussi, par des artistes, par des commissaires d'exposition qui nous ont mis en relation et puis par le démarchage direct. Nous avons depuis maintenant deux ou trois ans Andrea PONSINI qui passe par les attachés culturels des ambassades, qui va rencontrer des villes dans toute l'Europe en leur demandant si ce concept les intéresse.

Alexandra FAVRE, premier adjoint à la culture, prend aussi sa valise et son bâton de pèlerin et de temps en temps moi aussi je vais contacter des maires d'autres villes d'Europe pour leur expliquer ce que nous faisons et essayer de vendre le concept.

Monsieur RÉGNIER. – Des questions ? Je voudrais revenir sur ce dont nous avons parlé tout à l'heure, à savoir la question d'Internet par rapport à un réseau mondial, un réseau de l'art globalisé. Il est vrai que c'est un élément majeur dans la diffusion et la circulation des œuvres. Énormément d'artistes aujourd'hui ont des sites Internet et cela permet souvent une diffusion assez étonnante de leur travail.

Je citerai en exemple un artiste que je connais bien, Franck SCURTI : très souvent il a des demandes de prêt d'œuvres ou d'exposition qui ne viennent que de son site Internet. Des gens qu'il n'a jamais rencontrés, qui n'ont jamais vu l'œuvre en vrai, découvrent son travail sur le Net et ensuite prennent contact avec lui.

Aujourd'hui, même pour un jeune artiste qui n'a pas forcément beaucoup de moyens, il est assez simple de créer un site, d'avoir quelques pages, de montrer son travail, sa peinture, sa photo, son dessin, ses vidéos, parce que l'Internet a cette chance d'être multimédia. C'est un outil tout à fait exceptionnel, avant même de rentrer dans un réseau, car cela permet d'avoir une vitrine importante.

Je reviens aussi sur l'envoi de dossiers. Nous parlions tout à l'heure de l'envoi de dossiers par la Poste. Aujourd'hui je le vis au quotidien, au niveau du *Journal des Arts*, je reçois énormément de dossiers d'artistes en document pdf ; des artistes qui n'ont pas forcément de galerie, qui n'exposent pas forcément m'envoient un dossier – un petit texte, quelques photos – et cela permet d'avoir une idée sur leur travail.

Si ce travail m'intéresse, je peux les réorienter vers des gens qui pourront aussi être intéressés par leur travail. Aujourd'hui Internet est un outil tout à fait indispensable et important, qu'il ne faut pas négliger surtout lorsqu'on démarre comme jeune artiste.

Monsieur METTON. – L'échange, c'est du commerce. Qu'est-ce qu'une vente ? C'est l'échange d'un produit contre un prix. Ce que je dis est très trivial, mais il faut faire rencontrer l'acheteur et le vendeur.

Tous les médias, les intermédiaires sont indispensables. Un galeriste va faire rencontrer l'acheteur et l'artiste mais Internet est un média extraordinaire. Mon grand-père

était artiste peintre et je me suis rendu compte par Internet qu'il s'était vendu des œuvres de mon grand-père aux États-Unis.

Monsieur RÉGNIER. – Y a-t-il une question avant de terminer ce débat ?

INTERVENANTE. – Faut-il contacter des galeries par Internet ? J'ai l'impression que les mails se perdent.

Monsieur RÉGNIER. – Oui, il faut toujours tenter sa chance. Il faut essayer. Je crois qu'il n'y a pas de règle absolue et on peut tomber sur une personne qui va être intéressée par le travail. Ce qu'il faut retenir de ce débat aujourd'hui, c'est qu'il faut avoir de l'audace. Il faut tenter car si on travaille, si on a une œuvre, quelque chose qui fasse sens, qui ait de la consistance, si on a du talent, un jour ou l'autre, les choses se débloquent.

INTERVENANT de la salle. – Je voudrais faire remarquer que depuis tout à l'heure on a parlé soit d'expositions honorifiques qui ne rapportaient rien à l'artiste – dans ce genre d'expositions on sait que ne sont présents que les amis de l'artiste ou, quand il s'agit des expositions de mairie, que le personnel de la mairie –, soit d'un système de galeries qui fonctionnent essentiellement sur des collectionneurs, des spéculateurs.

Mais il y a des réseaux de commerce, de vente dont on n'a absolument pas parlé où les gens vont acheter uniquement pour le plaisir, en particulier chez les décorateurs. Il existe des circuits complètement en dehors des circuits de l'art où se vendent des œuvres très importantes ; cela a été mon cas en particulier. Les magazines d'art sont très peu lus, si ce n'est par les artistes. La plupart du temps vous ne trouvez pas d'articles de fond dans les grands médias.

Quant aux galeries, les plus grosses galeries du monde sont tout juste des PME. Si on faisait une comparaison avec la mode, on a l'impression d'en être resté à la haute couture et que le prêt-à-porter n'existerait pas. Les moyens de faire connaître et vendre un artiste semblent totalement obsolètes.

Si on pouvait résumer tout ce que vous nous avez dit, pour la plupart d'entre nous nous n'avons rigoureusement aucune chance de pouvoir nous en sortir à part avec beaucoup de courage et peut-être en rencontrant un jour la bonne personne.

Monsieur RÉGNIER. – J'ai l'impression d'avoir justement dit le contraire.

INTERVENANT de la salle. – La plupart de ces tables rondes, c'est du vent. Concrètement, pour la plupart des gens ici, il n'y a rien.

Monsieur METTON. – Monsieur, je vais répondre. D'abord, vous supputez que la mairie de Montrouge a beaucoup d'employés parce que le salon de Montrouge dans trois semaines reçoit 13 000 visiteurs !

C'est vrai que c'est souvent très décevant mais il s'ajoute une difficulté supplémentaire que mon métier – je suis consultant en organisation commerciale – me montre. Le problème de l'artiste, c'est que c'est un artisan et à un artisan on demande d'être un bon financier, un bon marketeur, un bon communicant et un bon technicien.

C'est une problématique que je retrouve dans beaucoup de métiers de l'artisanat. Il y a des artistes qui ont le sens commerce, j'en ai rencontré, et d'autres sont avant tout des artisans, c'est-à-dire des gens qui font des œuvres et qui ne savent pas faire autre chose ; or ils sont tout seuls, ils sont isolés.

C'est alors le galeriste qui va apporter la partie commerciale nécessaire pour que l'artiste existe dans le regard des autres. Ce n'est pas toujours évident parce qu'il n'y a pas autant de galeristes qu'il y a d'artistes, en tout cas pas en nombre suffisant. Il faut que l'artiste arrive à trouver son correspondant qui va lui apporter sa complémentarité.

C'est une difficulté supérieure pour l'artiste comme pour l'artisan.

INTERVENANT de la salle.– Quand je fais le bilan de ma carrière artistique, j'ai exposé dans pas mal de galeries en France et à l'étranger, mais je n'ai jamais vendu d'œuvres dans les galeries et j'ai même été escroqué par pas mal de galeries, cela s'est terminé devant des tribunaux. Je n'ai rigoureusement jamais obtenu quoi que ce soit. Ce que j'ai vendu dans les circuits commerciaux l'a été par des décorateurs.

Monsieur METTON.– Vous avez raison, nous n'avons pas évoqué ce circuit. Il existe un circuit par les décorateurs. Je le dis par expérience personnelle : quand j'avais 20 ans, je faisais de la peinture et il se trouve que par l'intermédiaire d'un décorateur j'ai vendu quelques œuvres. C'est vrai, et on n'y pense pas mais cela dépend bien sûr du type d'œuvre que vous réalisez.

Monsieur RÉGNIER.– Maintenant tout type d'œuvre est acheté par des décorateurs. Même l'art le plus contemporain est très à la mode, notamment aux États-Unis où cela fait partie d'un art de vivre. Des foires comme Art Basel Miami Beach ont pris pied aux États-Unis en grande partie grâce aux décorateurs, et au-delà grâce aux conseillers artistiques qui achètent pour des collectionneurs qui n'y connaissent rien.

Monsieur METTON.– Pour permettre aux artistes d'une part de vendre, d'autre part d'avoir une cote, depuis l'année dernière nous avons lancé une expérience et nous organisons une vente aux enchères.

Cette année nous allons renouveler l'expérience le 6 octobre parce que nous y croyons beaucoup. C'est maître CORNETTE DE SAINT-CYR, commissaire-priseur, qui va officier gratuitement. Tous les artistes qui vont participer à cette vente l'ont évidemment choisi et c'est aussi un moyen de faire accéder un grand public à l'achat d'œuvres.

Monsieur RÉGNIER.– Tout à fait, c'est un élément absolument important.

Je vous remercie infiniment d'avoir assisté à cette table ronde. J'espère que vous y voyez plus clair dans les réseaux multiples de l'art. Je voudrais terminer par ce que j'ai dit au départ : avant tout avant de rentrer dans des réseaux, l'essentiel est de construire une œuvre et d'avoir un travail. C'est l'élément principal.

Pour contacter les intervenants

Philippe Régnier

Le Journal des Arts

01 48 42 90 00

pregnier@artclair.com

Nathalie Viot

Mairie de Paris

Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris

01 56 81 33 08

nathalie.viot@paris.fr

Laurent Godin

Galerie Laurent Godin

01 42 71 10 66

info@laurentgodin.com

Mario Pasqualotto

mario@mariopasqualotto.com