

S O D A V I

Île-de-France

Restitution
Phase 01

Le parcours de l'artiste:
besoins, enjeux, outils

30.01.2019
BEAUX-ARTS
DE PARIS

TRAM
AMAC
DRAC IDF
ADAGP

Le parcours de l'artiste : besoins, enjeux, outils



Restitution Phase 01
Le parcours de l'artiste :
besoins, enjeux, outils
Mercredi 30 janvier 2019
de 9h à 13h
Beaux-Arts de Paris
Amphithéâtre d'honneur

Le 30 janvier 2019, plus d'une centaine de personnes ont manifesté leur intérêt et leur engagement pour le SODAVI, en participant à la matinée de restitution de la phase 01 (diagnostic). Cette matinée, qui dressait le bilan d'une enquête réalisée pendant plus d'un an sur le secteur des arts visuels en Île-de-France, avait pour but de **lancer la seconde phase de concertation ouverte à l'ensemble des acteur-ric-e-s culturel-le-s.**

Le mercredi 30 janvier 2019, 111 personnes se sont donc réunies à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, dans l'amphithéâtre d'honneur. De 9h à 13h, 14 intervenant-e-s aux profils variés (artistes, collectifs d'artistes, travailleur-euse-s de l'art – salarié-e-s et indépendant-e-s –, organisations professionnelles, syndicats et autres acteur-ric-e-s des arts visuels...) ont pris la parole et échangé avec les participant-e-s.

Cette journée de restitution a été organisée autour des trois thématiques principales, issues du diagnostic précédemment établi :

> Quels parcours de l'artiste ?

Freins et leviers dans la construction du parcours de l'artiste en Île-de-France : accès à la formation, moyens de production disponibles, professionnalisation des pratiques et accompagnement des artistes.

> Quel écosystème pour les artistes ?

Synergies en Île-de-France dans un secteur en structuration : dispositifs de soutien, acteur-ric-e-s et politiques publiques, place des acteur-ric-e-s privé-e-s.

> Quelles ressources et perspectives ?

Évolution de l'activité artistique et pluriactivité des artistes et des acteur-ric-e-s : politiques publiques, outils d'observation et structuration de la filière.

L'objectif de cette matinée de restitution était de **mobiliser et fédérer les acteur-ric-e-s culturel-le-s d'Île-de-France** et de lancer l'invitation à participer aux ateliers de concertation qui se dérouleront d'avril à juin 2019.

Déroulé

S O D A V I
Île-de-France

Restitution Phase 01
Le parcours de l'artiste :
besoins, enjeux, outils
Mercredi 30 janvier 2019
de 9h à 13h
Beaux-Arts de Paris
Amphithéâtre d'honneur

1. Ouverture

— Accueil par Jean de Loisy – Directeur des Beaux-Arts de Paris

— Introduction par Nicole da Costa – Directrice régionale des affaires culturelles d'Île-de-France

— Présentation du Diagnostic – Parcours de l'artiste / Premiers éléments par Aude Cartier – Présidente de TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France et Céline Guimbertaud – cofondatrice de l'agence amac

— Échanges avec la salle

2. Le parcours de l'artiste : besoins, enjeux, outils

— Modérateur : Gaël Charbau – Commissaire d'exposition indépendant

Quels parcours de l'artiste ?

— Emmanuel Hermange – Président de l'APPÉA (Association nationale des Prépas Publiques aux Écoles supérieures d'Art) et Directeur des Arcades, Issy-les-Moulineaux

— Mathilde Denize – Artiste

— Vincent Prieur – Artiste, cofondateur du collectif Curry Vavart, Paris, membre de la FRAAP-IDF et d'Actes If

— Échanges avec la salle

S O D A V I
Île-de-France

Restitution Phase 01
Le parcours de l'artiste :
besoins, enjeux, outils
Mercredi 30 janvier 2019
de 9h à 13h
Beaux-Arts de Paris
Amphithéâtre d'honneur

Quel écosystème pour les artistes ?

— Giulia Andreani – Artiste

— Stéphane Corréard – Critique d'art et Directeur du salon Galeristes

— Claire Le Restif – Directrice du Centre d'art contemporain d'Ivry – le Crédac

— Échanges avec la salle

Quelles ressources et perspectives ?

— Katerine Louineau – Artiste et membre du CAAP (Comité des Artistes-Auteurs Plasticiens) et de l'USOPAVE (Union des Syndicats et Organisations professionnels des Arts Visuels et de l'Écrit)

— Marianne Derrien – Vice-présidente de C-E-A (Commissaires d'exposition associés)

— Xavier Montagnon – Secrétaire général du CIPAC (Fédération des professionnels de l'art contemporain)

— Échanges avec la salle

3. Clôture des débats

— Annonce de la concertation par Sandrine Moreau – Vice-présidente de TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France

— Conclusion par Nicole da Costa – Directrice régionale des affaires culturelles d'Île-de-France

Compte-rendu des échanges

1. Ouverture

Jean de Loisy souhaite la bienvenue aux participants et encourage les participants pour cette journée de travail fructueuse sur les parcours et les trajectoires de l'artiste.

Nicole da Costa expose l'enjeu du SODAVI Île-de-France et le début de la concertation sur le parcours de l'artiste, la manière dont il est formé, accompagné et diffusé, celle avec laquelle il produit, s'insère et déploie son activité. Le SODAVI (Schéma d'Orientation pour le Développement des Arts Visuels) est une politique portée par le ministère de la Culture et lancée depuis quelques années, avec l'ambition que chaque région se dote d'un SODAVI. C'est un document-cadre d'orientation qui doit permettre à la fois de dresser un état des lieux sur le territoire et d'identifier les acteurs, et les modalités de réponse à l'ensemble des enjeux qui se posent pour les artistes pour le développement du secteur des arts visuels. Ce travail de concertation débute ce jour avec une diversité des personnes présentes, afin de fédérer les multiples points de vue des acteurs qui gravitent autour de l'artiste et des artistes eux-mêmes, et apporter les réponses les plus pertinentes possible et non univoques aux enjeux du parcours de l'artiste.

Se lancer dans ce schéma de développement des arts visuels est un vrai défi pour l'Île-de-France parce que la région concentre un nombre particulièrement dense d'artistes et d'acteurs du secteur des arts visuels. Presque deux tiers des artistes français, la moitié des collectionneurs et des galeries et le quart des lieux de diffusion sont installés sur un territoire francilien particulièrement divers, du fait de la multiplicité d'interventions des collectivités territoriales et aussi des acteurs privés, sources de richesse et de complexité pour appréhender les enjeux des arts visuels.

En Pays de la Loire, le thème retenu était celui de la formation, avec un deuxième volet traitant des métiers d'art, et en Nouvelle Aquitaine, le SODAVI était concentré sur la place de l'artiste. En Île-de-France, le comité de pilotage du SODAVI a fait le choix de travailler sur le parcours de l'artiste, à travers trois thèmes :

> La place et la responsabilité de chacun dans l'ancrage territorial d'Île-de-France ;

> L'écosystème actuel (structures et acteurs publics et privés), à travers la prise en compte d'un contexte de pluriactivité et de précarité ;

> Les parcours de l'artiste en Île-de-France.

Une première année de travaux a permis d'élaborer un diagnostic et une cartographie, qu'il s'agit à présent d'enrichir ensemble en co-construisant des éléments de réponses. Nicole da Costa remercie les participants, les membres du comité de pilotage et du comité de suivi, l'association TRAM, l'agence amac, l'ADAGP et les partenaires et collectivités territoriales de leur présence à ce SODAVI.

Aude Cartier indique que TRAM, réseau composé de 32 structures extrêmement diverses, a élaboré un diagnostic qu'il s'agit d'enrichir en vue de consolider la mise en réseau et la coopération des acteurs des arts visuels en Île-de-France. Ce diagnostic a pour objectif d'établir des préconisations pour le développement et la structuration du secteur. Elle fait appel à la mobilisation et invite les participants à prendre la parole lors des tables rondes thématiques, voire même d'échanger entre eux à la suite de l'événement. Enfin, elle annonce le lancement de la concertation au printemps et un partage des échanges sur les travaux à l'automne 2019.

Céline Guimbertaud présente l'état des lieux du secteur des arts visuels dans la région Île-de-France. Un travail de repérage a permis de dresser une première cartographie des acteurs de la région, à travers des études chiffrées, des entretiens avec des artistes et des échanges avec des professionnels et des membres du réseau TRAM dans le cadre de groupes de travail. Cette étude rend compte des différentes grandes fonctions qui constituent le secteur des arts visuels, ainsi que des structures et des acteurs indépendants qui interviennent auprès de l'artiste tout au long de son parcours professionnel, de la formation à la diffusion. Toutes les fonctions de formation, production, diffusion, édition et ressources sont présentes sur le territoire de l'Île-de-France. Les acteurs se concentrent à 90 % sur le périmètre de la métropole du Grand Paris et à 77 % à Paris. Ils sont moins nombreux dans les zones blanches que sont les départements de l'Essonne, de Seine-et-Marne, du Val d'Oise et les Yvelines. Les fonctions principales – formation, production et diffusion – sont présentes sur l'ensemble du territoire régional, mais aucune fonction

d'édition ou de ressources ne se situe en dehors de Paris, où la fonction diffusion est prépondérante. Ainsi 61 % des structures recensées ont des activités dans le champ de la diffusion, dont 26 % sont des galeries d'art.

Ce travail de recensement s'est heurté à une problématique d'identification de l'ensemble des lieux de travail et de production. L'offre identifiable se concentre essentiellement à Paris, dans l'est et le sud de la petite couronne, mais nous ne disposons d'aucune visibilité pour l'offre privée d'ateliers d'artistes individuels et collectifs. La pluriactivité partagée pour l'ensemble des acteurs apparaît comme une autre caractéristique forte. La collecte de données menée en complément de ce repérage permet d'affirmer que 46 % des artistes des arts visuels en France se situent en Île-de-France. La région francilienne regroupe également 11 % des musées français et 24 % des centres d'arts du réseau D.C.A. Enfin, la présence de 53 % des galeries françaises illustre la prépondérance du marché de l'art en Île-de-France – en 2010, l'Île-de-France compte plus de 1151 galeries, dont 1000 sont à Paris. Le rôle joué par les intermédiaires est très important avec 50 % des commissaires d'expositions indépendants basés en Île-de-France. Enfin la région compte plus de 200 fondations pour le secteur de l'art et de la culture.

En France, sur une population globale de 66 000 artistes plasticiens et 262 617 auteurs toutes activités et branches confondues, 25 % se situeraient à Paris – selon des données de 2015, fournies par la Maison des Artistes et l'Agessa. Toutefois ce chiffre serait plus important en considérant que tous les artistes ne sont pas déclarés : certains ne le souhaitent pas, d'autres sont peut-être mal informés, d'autres encore sont inscrits sur différents régimes, bénéficiaires du RSA ou encore autoentrepreneurs et ne peuvent donc pas être identifiés. Selon les différents interlocuteurs des organisations professionnelles et syndicales, entre 30 et 50 % des artistes français ne déclareraient pas leur activité auprès de la Maison des Artistes et l'Agessa, ce qui pourrait porter le nombre des artistes plasticiens en France à environ 90 000 et le nombre des auteurs (toutes activités confondues) à 370 000. Les artistes sont concentrés à Paris en raison de l'attrait culturel de la capitale et de la région, favorisant la proximité avec les autres acteurs du secteur (marché, réseau professionnel). L'Île-de-France apparaît comme une étape incontournable à la construction du parcours de l'artiste et de la reconnaissance professionnelle qui participe de la construction d'une carrière artistique. Différents pôles sont notables au nord et à l'est de Paris ou dans des villes de proche banlieue, certainement en raison de la politique d'ateliers publics qui a pu y être conduite ou du rapprochement avec certains pôles d'acteurs, comme des collectifs d'artistes, des lieux de production ou des fournisseurs.

En France, 36 % des artistes sont affiliés, avec une proportion

plus forte pour l'Île-de-France (l'affiliation permet aux artistes-auteurs de bénéficier d'un accès à une couverture sociale avec, pour 2018, un seuil d'affiliation de 8 784 euros de revenu artistique annuel). La répartition entre hommes et femmes est équilibrée, mais si le revenu moyen déclaré est de 20 563 euros, le montant est nettement inférieur pour les femmes et s'élève à 14 657 euros. S'observe donc une inégalité de revenu artistique et une précarité qui touche particulièrement les femmes. Les activités les plus représentées des artistes déclarés sont le graphisme (44,9 %) et la peinture (24,6 %).

Différentes problématiques ressortent de cette première approche quantitative : un accès difficile à plusieurs données voire une absence de certaines d'entre elles, ainsi que des ressources éparses et fragmentées, qui rendent difficile une vision d'ensemble et précise du secteur ou de ses acteurs. On rencontre également une difficulté d'identification d'acteurs en raison de la complexité et de la multiplication des statuts – sans compter ceux pour lesquels il n'existe pas de statut juridique, comme le commissaire d'exposition –, qui ne permet pas de connaître avec précision les situations vécues. On relève aussi une pluriactivité des acteurs et une forte porosité des activités, une précarité importante des artistes et des indépendants, une faible visibilité de certains métiers et, enfin, la présence de nouveaux métiers encore insuffisamment identifiés.

En complément de cette approche quantitative, différents entretiens ont été réalisés avec des artistes et des acteurs du secteur, afin d'obtenir davantage d'éclairages sur les premières difficultés rencontrées. L'objectif de ces témoignages a été de formaliser la nature des difficultés et des problématiques rencontrées par les artistes tout au long de leur parcours sur le territoire francilien. Ils ont été interrogés sur les difficultés et les avantages à travailler en Île-de-France, leurs conditions de travail et la nature de leurs relations avec les différents acteurs et structures. Ces problématiques ont été abordées en parallèle des évolutions souhaitées, des besoins et attentes quant à l'évolution du secteur.

Parmi les principaux sujets évoqués ressortent :

- > Les difficultés d'accès à un espace de travail adapté et abordable en Île-de-France ;
- > La sortie d'école pour les artistes issus d'un cursus Beaux-arts ;
- > La place des parcours atypiques ;
- > Le manque de dispositifs adaptés au milieu de carrière ;
- > La représentation par une galerie ;
- > La compréhension et l'application du cadre légal de l'activité artistique ;

- > La rémunération et les droits d'auteur ;
- > L'évolution du statut ;
- > L'accès à l'information professionnelle.

Les questions de la diffusion et de la mobilité au niveau national et à l'international ont été également évoquées, ainsi que les ateliers et les ateliers-logements, avec peut-être la nécessité de repenser une politique en la matière ou de légiférer sur le statut de l'atelier, de repenser des politiques culturelles adaptées à la réalité rencontrée par les artistes et les acteurs, la question de l'accompagnement de l'artiste par les acteurs, la structuration et la consolidation de la filière. Ce travail peut constituer une véritable base pour la suite des échanges et la concertation qui s'ouvre aujourd'hui. Cette concertation a vocation à être élargie à l'ensemble des acteurs des arts visuels en Île-de-France au travers trois thématiques : le parcours de l'artiste en Île-de-France, l'écosystème actuel et les ressources et perspectives.

Katerine Louineau précise que les auteurs des arts visuels sont disséminés dans les cinq branches de l'Agessa à l'instar des plasticiens sonores dans la musique, les vidéastes dans l'audiovisuel comme le multimédia. Il est donc difficile d'établir des statistiques pour les plasticiens qui utilisent tous les médias et sont potentiellement dispatchés dans toutes les branches. Leur nombre est donc nécessairement sous-estimé.

A une question posée sur les résidences d'artistes en Île-de-France, **Céline Guimbertaud** répond que les résidences d'artistes ont été classées parmi les fonctions de production-diffusion et en tant qu'activité principale ou complémentaire pour de nombreux lieux. Elles sont donc recensées à deux niveaux, car les caractéristiques présentées à l'issue de cette première phase ne rendent pas compte de ce détail. Un croisement des données pourrait être judicieux.

2. Le parcours de l'artiste : besoins, enjeux, outils

Quels parcours de l'artiste ?

Emmanuel Hermange rappelle qu'il existe 21 classes préparatoires publiques aux écoles supérieures d'art et de design, structurées en un réseau, l'APPÉA, autour d'une charte qualité élaborée en concertation avec le ministère de la Culture. Cette charte stipule que les classes préparent leurs élèves vers les examens des 45 écoles supérieures publiques d'art et de design sous tutelle pédagogique du ministère de la Culture, ainsi que vers leurs homologues à l'étranger. Sur les cinq dernières années, la tendance est à l'augmentation du nombre d'étudiants souhaitant aller à l'étranger. Le réseau accueille près de 600 étudiants, pour un taux d'intégration dans les écoles supérieures d'art entre 95 % et 100 %, sachant qu'elles recrutent chaque année environ 2 500 étudiants. La dynamique de création des classes préparatoires publiques a été en partie portée par la volonté de compenser l'emprise du secteur privé. L'un des enjeux est celui de la diversité sociale au sein des écoles supérieures d'art et le réseau travaille étroitement avec l'ANdÉA (Association nationale des écoles supérieures d'art et de design publiques). Dans le cadre de la loi « liberté de création, architecture et patrimoine », le ministère de la Culture a créé en 2015 un agrément qui permet aux élèves du réseau de bénéficier du dispositif national d'aide sociale (bourse et logement). La moyenne des boursiers est de 37 % dans l'ensemble du réseau et approche les 37 % en Île-de-France depuis l'intégration de la classe préparatoire Via Ferrata, qui accueille 80 % de boursiers. L'Île-de-France compte cinq classes préparatoires : Gennevilliers (2004), Issy-les-Moulineaux (2005), Ateliers Beaux-arts de Paris (2008), Évry (2013) et Via Ferrata (2016). Leur capacité d'accueil est de 150 étudiants, qui iront pour la plupart dans des écoles supérieures d'art hors Île-de-France. En effet, les écoles d'art franciliennes ont la particularité d'être particulièrement sélectives (taux d'admission de 3,5 % pour l'ENSAD, 5 % pour les Beaux-Arts de Paris), avec une forte attractivité au-delà de la région. En septembre 2019, une nouvelle classe préparatoire publique (environ 20 places) verra le jour à Vitry-sur-Seine. À titre de comparaison, les deux principales classes préparatoires privées, les Ateliers de Sèvres et Prep'art, accueillent respectivement 600 et 300 élèves à Paris.

Alors que le ministère n'a pas souhaité développer de classes préparatoires pour les 20 écoles nationales d'architecture, il a fait le choix contraire pour les écoles d'art, en réponse au développement des classes préparatoires privées. En effet, le fantasme du devenir-artiste, créé par l'essor exponentiel

des industries créatives et culturelles qui constituent souvent le principal modèle pour la création chez les jeunes, a été exploité par le privé qui accueille ceux prêts à s'engager et à payer 8 000 à 9 000 euros pour une année de préparation. Les classes préparatoires publiques sont, quant à elles, portées principalement par les collectivités territoriales. Il en existe ainsi sur le territoire français dans des villes moyennes comme Cholet, Saint-Brieuc ou Châteauroux, dont l'enjeu est de fournir une formation dans les écoles d'art déjà existantes de ces collectivités.

Grâce à l'agrément du ministère, le réseau dispose du volet social étudiant, mais pas de parcours et de cursus académique, c'est-à-dire que les étudiants de classe préparatoire publique ne bénéficient pas de la reconnaissance Licence 1. À l'heure de l'uniformisation avec Parcoursup du fait de la loi d'orientation sur l'enseignement supérieur, les classes préparatoires risquent de devenir de plus en plus invisibles en termes de cursus, alors même que les collectivités territoriales sont confrontées à la baisse des dotations de l'État. Face à une perte de légitimité, le risque est donc de voir ces classes préparatoires fragilisées.

Mathilde Denize explique qu'elle n'est pas passée par une classe préparatoire avant d'intégrer les Beaux-Arts. Pour elle, les deux écoles de Cergy et de Paris sont des espaces dotés de moyens assez luxueux, qui offrent davantage de possibilités que des écoles de province, notamment un réseau, à travers les professeurs et les intervenants. À la sortie des Beaux-Arts, le réel souci pour les artistes est de trouver un atelier et un logement, problème auquel sont confrontés tous les artistes en Île-de-France. Au vu du niveau des loyers parisiens, la plupart des artistes sont installés en banlieue, car les prix sont moins élevés, sauf pour les ateliers-logements. À titre personnel, travaillant alors dans une équipe de cinéma en régie ou en décoration, elle a eu la chance de se voir offrir un petit espace de 10 m² dans lequel elle est restée pendant cinq ans. Ensuite, après un appel à projets organisé par Manifesto sur le site des anciennes usines Christofle à Saint-Denis, elle a eu la possibilité d'investir les lieux pendant un an, le temps que les travaux de réhabilitation du site débutent. Elle liste les principales problématiques exprimées par plusieurs artistes concernant spécifiquement la sortie des Beaux-Arts, ainsi que quelques suggestions :

- > Trop faible offre de logements sociaux et d'ateliers-logement ;
- > Manque de transparence dans l'attribution des logements ;
- > Absence de protection réelle du statut actuel de l'artiste ;
- > Difficulté à trouver des lieux de travail et coût des espaces de travail ;

- > Création d'un taux de TVA spécifique aux artistes qui permettrait une approche financière plus aisée aux matières premières ;
- > Création de structures permettant l'accès à des machines onéreuses.

Mathilde Denize relate ensuite son expérience personnelle. Grâce au Salon de Montrouge et d'autres événements du même type, elle a pu rencontrer des collectionneurs privés qui l'ont beaucoup aidée, notamment la famille Durand-Ruel qui lui a été d'un grand soutien. Elle évoque la nécessité de sortir et de participer aux vernissages pour constituer son réseau et créer des synergies de pensée avec des familles d'artistes, ce qui aide à exposer et à accéder à d'autres lieux. Par ailleurs, les actions en collectif permettent de créer une résistance au marché de l'art. Ayant la chance d'exposer, d'avoir rencontré des collectionneurs et d'être représentée par une galerie, elle considère rester toutefois dans un schéma assez classique cinq ans après sa sortie des Beaux-Arts.

Vincent Prieur fait état d'un rapport de 2008 mentionnant un délai de 34 ans pour bénéficier d'un atelier à Paris. Du fait du prix du foncier parisien, les artistes se fédèrent et s'organisent depuis 30 ans pour développer des démarches solidaires et créer des lieux qui leur permettent à la fois de travailler, de partager des outils et de se diffuser. Il veut témoigner du parcours assez singulier de l'association qu'il copilote depuis une douzaine d'années, Curry Vavart. Elle a débuté par ce qu'il nomme des « squats de nécessité », ayant conduit à des procès et des condamnations, avant de pouvoir revendiquer des espaces de travail abordables pour les artistes. Cette expérience a conduit l'association à gérer la Villa Belleville, grâce à une politique plutôt volontariste de la ville de Paris menée depuis les années 2000. Dans le cadre de la Villa Belleville, sont lancés des appels à projets pour des résidences en atelier payant (de 100 à 200 euros) de trois ou six mois, afin que la rotation bénéficie au maximum d'artistes (200 demandes par projets). L'association s'est professionnalisée, évoluant de sept co-fondateurs à trois salariés, pour développer essentiellement des projets territoriaux et permettre de faire intervenir des artistes dans le cadre d'occupations temporaires de lieux en attente de réhabilitation. 100 à 200 artistes ont ainsi été accueillis en une année et une cinquantaine d'expositions ont été produites. C'est la seule solution trouvée à Paris pour développer ce genre d'accueil, malgré une grande précarité et une grande fragilité de l'association dont le budget annuel est de 150 000 euros.

Vincent Prieur précise que tous les étudiants qui sortent des écoles d'art passent, dans un premier temps, par des lieux intermédiaires et indépendants. C'est pourquoi il est nécessaire d'associer systématiquement les fédérations de ces lieux aux

réflexions régionales ou nationales. Elles proposent en effet une expertise locale d'importance, dans la mesure où elles accompagnent au quotidien des dynamiques de formation et de partage. C'est le cas notamment de la FRAAP (Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens) qui fédère 160 structures dans toute la France et d'Actes if, réseau francilien dédié à l'art. Il faut également soutenir les petites initiatives plus fragiles, telles que le Point éphémère et Mains d'œuvres – pour les plus anciennes –, mais aussi le Doc! – toujours laissé dans sa précarité. Cela répondrait à une logique d'équité et de répartition des richesses avec Paris, où se concentrent toutes les institutions culturelles très fortes. Il faut prendre la mesure de cette précarité et favoriser le développement d'ateliers partagés, même s'ils sont temporaires, en raison de contraintes foncières. De même, le partage d'outils, la mutualisation d'espaces et les galeries associatives sont autant d'initiatives qui aident les jeunes artistes à expérimenter leur travail et à construire leur réseau à la sortie d'école, tout en leur permettant de ne pas quitter Paris, car les regards sont tournés vers la petite couronne.

Émilie Moutsis précise que le Doc! est un espace de travail et de production, place des Fêtes à Paris, où 100 artistes ont énormément investi le lieu en fonds propres et restent toujours dans l'attente d'une autorisation d'occupation temporaire.

Vincent Prieur pense que les lieux intermédiaires et indépendants se heurtent à une défiance grandissante des pouvoirs publics parce qu'ils ne sont pas aidés et sont hors-champ. Par ailleurs, la normalisation des occupations temporaires des bâtiments a pour effet de créer un modèle économique avec des acteurs intermédiaires et des salariés qu'il faut maintenir. Ces espaces d'accueil doivent être accompagnés et soutenus pour maintenir les tarifs d'occupation temporaire le plus bas possible. Les artistes accueillis par l'association ne peuvent pas consacrer mensuellement plus de trente à cinquante euros dans un atelier, alors que ces tarifs s'élèvent à 16-17 euros le mètre carré par mois pour un local temporaire.

Élisabeth Milon, coprésidente de l'ANÉAT (Association nationale des écoles d'art territoriales de pratiques amateurs) et directrice de l'école de pratiques amateurs de Vitry-sur-Seine, souhaite que le parcours de l'artiste soit pensé comme débutant bien avant les classes préparatoires aux écoles supérieures d'art, c'est-à-dire dès les ateliers de pratiques amateurs. En effet, certains artistes sont passés par les pratiques amateurs pour ensuite accéder aux classes préparatoires d'art puis à des écoles supérieures d'art.

Les écoles de pratiques amateurs ont connu ces dernières années une évolution importante vers un engagement plus fort et plus professionnel dans la question de l'enseignement des pratiques liées à la création contemporaine. Elles sont au plus près de la diversité culturelle. Lorsqu'ils deviennent lycéens et choisissent un cursus d'enseignement artistique, certains parents craignent l'absence de débouchés vers un avenir professionnel. Intégrer, sans les enrôler, les jeunes enfants à ces écoles de pratiques amateurs permet de créer un cheminement artistique vers une sensibilisation à ces cursus et à la carrière d'artiste. De plus, les écoles de pratiques amateurs travaillent avec un large public et mènent, dans leur très grande majorité, des partenariats en éducation artistique et culturelle avec l'éducation nationale, de la maternelle au secondaire, et avec les musées et les centres d'art.

Stéphane Corréard pense que les modes et les filières de sélection tiennent du fantasme. Il prend l'exemple de l'école de cinéma La Fémis, qui a organisé son concours de sélection à partir d'exercices où tous les étudiants sont à égalité, sans avoir besoin d'école préparatoire, car il n'y a ni programme ni enseignement préalable. La diversité, qui constitue une réelle problématique, reste souvent de l'ordre du discours. Alors qu'il a été pendant six ans commissaire du Salon de Montrouge, plateforme de découverte d'artistes, il a mis en pratique la diversité en veillant à ce que la sélection annuelle de 60 à 70 artistes comporte des artistes de tous âges et de tous types de parcours, diplômés d'écoles d'art et autodidactes. Depuis son départ, il considère que l'intégralité de la sélection est constituée de diplômés des Beaux-Arts et, pour l'essentiel, de félicités. Aucun journaliste ne l'a relevé et aucune des structures publiques qui tient le Salon ne semble s'être émue de la disparition de cette diversité, d'où son interrogation sur la réalité de la volonté de la faire réellement vivre. En parallèle le nombre de candidats a diminué de moitié, passant d'environ 3 500 à moins de 1 500. Selon lui, cela prouve que de nombreuses personnes ne postulent plus, car elles savent qu'elles n'auront pas la chance d'être sélectionnées en l'absence de diversité.

Emmanuel Hermange confirme le hiatus entre un désir affiché par la direction et la réalité du recrutement, qu'il observe dans ses échanges réguliers avec les écoles supérieures d'art. La sélection est d'ailleurs toujours aussi importante en provenance de l'Atelier de Sèvres. Le sujet est très complexe car il ne peut y avoir de mot d'ordre, mais il existe une telle pression sur les écoles d'art qu'elles ont du mal à faire évoluer leur concours, ce qui devrait pourtant être le cas afin de répondre à l'enjeu de la diversité.

Katerine Louineau pense que la cartographie précédemment présentée ne recense pas suffisamment les structures portées par les artistes, qui sont à la fois des lieux de production et de diffusion. Elle demande donc si cette cartographie sera complétée. Elle se dit par ailleurs quelque peu gênée par l'intitulé du SODAVI : « le parcours de l'artiste », qui lui paraît constituer un angle d'attaque chronologique individuel. Si ce titre fait se poser la question des besoins, des enjeux et des outils, la thématique lui semble davantage être l'environnement social et économique de l'artiste en Île-de-France que le parcours de l'artiste. Enfin elle estime intéressant de connaître le nombre d'artistes franciliens diffusés chaque année par les différents types de réseaux, membres de TRAM, centres d'arts plutôt institutionnels, galeries et par les membres de la FRAAP et les associations d'artistes elles-mêmes, ainsi que le nombre d'artistes non franciliens.

Céline Guimbertaud confirme que la cartographie s'est attachée au repérage des lieux bénéficiant d'une forme juridique propre. À ce stade, les autres échappent donc à cet état des lieux. La question de l'enrichissement du travail effectué pour en faire un outil au service de tous les acteurs est cruciale et sera peut-être l'une des préconisations qui émergera de la concertation. Les données sur la diffusion des artistes et la part des Franciliens sont partielles à ce niveau. Il importe donc de définir les items sur lesquels se porte la demande d'information. Avoir une observation globale et générale d'un secteur sur une région correspond à la mise en œuvre d'un chantier important, qui n'a pas encore été réalisé pour l'Île-de-France. Sur la question de l'artiste individuel, effectivement le parcours de l'artiste ou des artistes est une première thématique. Il existe diverses manières d'être artiste et il n'y a pas de parcours type, même s'il existe une « voie royale ». L'objectif de ce SODAVI était de bien envisager l'artiste dans un écosystème, dans une filière, dans un environnement collectif et ne correspond pas du tout à une approche individuelle.

Quel écosystème pour les artistes ?

Giulia Andreani estime que Paris concentre de nombreuses problématiques mais aussi des avantages, ce qu'elle a constaté à travers une série de résidences d'artistes fondamentales pour son travail, entre 2014 et 2018. Après les Beaux-Arts à Venise, elle a travaillé dans un squat. Le problème de l'atelier se pose très en amont à l'étranger, d'autant plus qu'il n'existe rien en Italie pour les jeunes artistes. Elle est ensuite venue à Paris et s'est inscrite en histoire de l'art à la Sorbonne Université en 2008, pour commencer un doctorat en 2010. À son arrivée en France, elle a eu l'impression que les artistes français étaient particulièrement gâtés grâce à une série d'aides, de résidences et de structures. Sa pratique d'artiste lui manquant énormément, elle s'est inscrite aux ateliers de la ville de Paris pour suivre des cours de nu, puis des cours de peinture à Glacière. En 2011, elle a gagné le prix Paliss'Art, avant de postuler au Salon de Montrouge en 2012. Grâce à ce dernier, elle a reçu de nombreuses propositions de galeristes et a réalisé une exposition personnelle avec l'aide de l'association Premier Regard. Elle enseigne également dans une classe préparatoire privée et pointe à ce titre la question de l'injustice économique : pour des étudiants qui s'endettent mais aussi pour les jeunes enseignants, car facturer ses cours à l'école aurait pu conduire à ce qu'elle soit exclue de la maison des artistes, ce qui pose un problème concret. En 2014, elle a travaillé sur un projet d'exposition avec la Banque, centre d'art contemporain à Béthune. Puis, la mairie de Montrouge lui a proposé une occupation précaire renouvelée tous les six mois dans un pavillon à titre d'atelier, qui durera finalement quatre ans. En 2017/2018, elle a été pensionnaire à la Villa Médicis, lieu qu'elle considère comme extraordinaire, qui ouvre d'énormes possibilités et octroie des conditions de travail sensationnelles. Après cette parenthèse, le problème de l'atelier s'est posé à nouveau, mais elle a reconstruit à Paris un réseau de personnes qui lui a permis de faire exister son travail.

Stéphane Corréard expose son parcours. Collectionneur depuis 1981, il a travaillé dans des maisons de vente et a dirigé le Salon de Montrouge, avant de prendre la direction d'une galerie au 15 rue des Beaux-Arts, à Paris. Il se dit animé par une certaine vision de l'art et l'envie d'être utile aux artistes. Le marché constitue un élément important, si ce n'est central, car il est le lieu de financement de l'art. À ce titre, le marché devrait servir à financer toute la diversité du travail artistique, ce qui n'est manifestement pas le cas puisque l'essentiel des artistes perçoit le RSA. Il regrette que la collection soit systématiquement

associée à la fortune, que le marché soit régulièrement associé par les médias à des records de ventes aux enchères, qui sont pourtant des épiphénomènes par rapport à l'ensemble du marché. En effet, ils correspondent souvent à des échanges qui ne sont pas souvent le fait de passionnés d'art ni même de véritables collectionneurs. Les œuvres parfois ne bougent pas du storage où elles sont défiscalisées, voire ne sont jamais produites – comme un récent procès aux États-Unis l'a enseigné sur Jeff Koons. À l'inverse, il prône la démocratisation de la collection. Alors que la co-construction est à l'ordre du jour, il pense que le marché joue un rôle central et doit être mieux représenté dans l'assemblée où ses représentants sont peu nombreux alors qu'ils ont été invités. La démocratisation de la collection passe par des actions très concrètes. C'est pour cela qu'il a organisé une vente aux enchères à la fin du Salon de Montrouge avec une section d'œuvres à moins de 100 euros. L'autre dimension, peut-être malheureusement plus importante dans le monde de l'art actuel, est celle de la reconnaissance : selon lui, le marché prend une place prépondérante dans la reconnaissance des artistes où il est bien souvent moteur, qu'il s'agisse de reconnaissance médiatique ou institutionnelle. La manière dont la puissance publique doit inventer des lieux de reconnaissance déconnectés du marché constitue un enjeu de discussion. Cela existe pour d'autres secteurs de la création, à l'instar du festival de Cannes où la sélection de la compétition officielle représente 0,001 % du marché mondial du film, alors que la palme d'or et la sélection officielle sont le principal lieu de reconnaissance critique de l'art cinématographique.

L'équivalent dans l'art ne semble pas aujourd'hui possible au vu des artistes sélectionnés pour les différentes biennales ou de ceux bénéficiant de monographies dans les grands musées et institutions parisiennes, ce qui n'est heureusement pas encore le cas de nombreux centres d'art. Se donner la mission de créer des lieux de reconnaissance déconnectés du marché, voire réservés à des artistes qui sont peu ou pas dans le marché, pourrait être un fer de lance.

Depuis la réorientation du musée du Jeu de Paume vers la photographie, la réflexion n'a pas été conduite jusqu'au bout, même s'il y a eu les projets de « la Force de l'art » au Grand Palais, du Palais de Tokyo et du Centre Pompidou. Depuis au moins 30 ans, on parle de la scène française et non des artistes français. Or l'un des problèmes récurrents de la scène française est de très mal accueillir les artistes étrangers qui choisissent de travailler en France, comme Adnan, Sheila Hicks, Joan Mitchell, Alina Szapocznikow, Judith Reigl, dont la carrière en France n'est pas à la hauteur de leur talent et qui malheureusement ne bénéficient d'une réelle connaissance qu'à l'âge de 85 ou 90 ans.

Gaël Charbau propose d'aborder la place des centres d'art.

Claire Le Restif, qui dirige le Crédac depuis quinze ans, a vu l'évolution du travail accompli. Il y a trente ans, les centres d'art étaient le lieu de l'artiste dans la mesure où ils ont été pour la plupart inventés et ouverts par des artistes, avec une réelle volonté de créer des espaces d'exposition. Mais progressivement, ils sont devenus plus professionnels. Leur mission est d'être à l'écoute des artistes et de les accompagner dans la production d'un travail tout en veillant à ce que les équipes travaillent avec des contrats autres que précaires. De plus la question du public est un questionnement réel depuis quinze ans. À ce titre les 32 centres d'art du réseau TRAM en Île-de-France sont plutôt dédiés à la production. Selon elle, le bilan est mitigé car il y a eu de grandes avancées sur certaines questions alors que d'autres restent vraiment perfectibles. Quoi qu'il en soit, un centre d'art n'existe que s'il y a une volonté politique. Celle-ci est nécessaire et doit s'affirmer et se développer afin de continuer à accueillir bien et mieux les artistes. Les ateliers constituent la question la plus centrale pour les artistes et certaines communes et départements ont vraiment manifesté la volonté d'en créer. C'est à ce niveau qu'un écosystème peut être mis en place entre les ateliers, les écoles et le centre d'art. Au Crédac, six personnes à temps plein s'occupent, avec Claire Le Restif, de l'accueil des publics, de la médiation, de la production, de la direction artistique et de l'administration, ce qui correspond à la typologie de tous les centres d'art. Ils essayent d'être en connexion avec les écoles d'art en montant un projet annuel avec celles d'Île-de-France, d'accueillir toutes les générations et de s'ouvrir à certains autres médiums que ceux des arts visuels. Ainsi, depuis une douzaine d'années, un projet curatoriale intitulé Royal Garden, mis en ligne sur le site internet du centre d'art, permet d'être au contact d'artistes qui sont des graphistes. Le Crédac a également développé une salle de projection et essaye d'inviter plus largement des artistes qui viennent projeter leurs projets vidéos au public et en discuter pour tenter d'élargir aussi la diffusion. Pourtant, même en parvenant à produire trois à quatre expositions par an et en accompagnant les artistes en ce sens, Claire Le Restif a le sentiment d'en faire trop peu en raison d'une organisation et d'un budget contraints.

Katerine Louineau pense qu'il est important de faire de la production, mais que les seuls producteurs restent les artistes. Les centres d'art ne produisent pas, mais ils aident à la production et financent de la production.

Claire Le Restif répond que tout dépend de l'artiste et de ses besoins. Ayant organisé cinquante expositions personnelles depuis 2003, elle dirait qu'il n'y a pas de capitalisation possible sur l'accompagnement d'un artiste, car chacun est spécifique et a des demandes particulières, auxquelles le Crédac tente de répondre. L'artiste est évidemment le producteur de son travail et son travail lui appartient. L'équipe de techniciens l'aide à mettre en œuvre son projet au centre d'art et parfois il s'agit d'une totale délégation de production, avec un soutien à la fois technique et financier, à la demande d'un artiste.

Katerine Louineau se méfie du terme « producteur », qui a un sens précis dans le code de la propriété intellectuelle, qui fait que l'artiste n'est ensuite plus propriétaire de son œuvre. Il faut veiller à ne pas apporter dans les arts visuels un vocabulaire non adapté – un producteur de cinéma est différent d'un centre d'art. Elle demande ainsi à bien réfléchir sur la terminologie utilisée dans le cadre de la concertation du SODAVI.

Giulia Andreani souligne l'importance du terme « recherche ». Parler de production peut faire penser aux moyens donnés à un artiste, sachant que les besoins de chacun diffèrent en fonction de sa pratique. Les centres d'art pourraient être des acteurs très importants dans ce processus, comme les résidences. L'écosystème actuel ne lui paraît pas si fluide dans la mesure où il y aurait le marché d'un côté et les centres d'art de l'autre. Le marché peut aussi être un peu élitiste et les personnes qui viennent dans les centres d'art ou d'autres structures importantes en Île-de-France diffèrent de ceux qui se rendent dans les galeries, d'où peut-être une forme de dichotomie. Concernant la Villa Médicis, il était très important de bénéficier d'une bourse qui lui a permis de travailler plus aisément sur des archives pendant trois mois, ce qu'elle n'aurait pas pu faire normalement.

Claire Le Restif confirme que les résidences sont polymorphes et permettent aux artistes de produire aussi de la recherche tout en étant au contact des publics du centre d'art. Elle précise que bon nombre de centres d'art en Île-de-France et en France développent des projets de résidence qui peuvent totalement changer un projet artistique. La région Île-de-France a d'ailleurs mis en place, l'an dernier, un dispositif de résidence qu'elle salue et espère voir renouvelé cette année. La question de la résidence ne règle pas tout cependant et chacune d'elles est tout à fait spécifique.

Stéphane Corréard indique que la production est une forme de rémunération de l'artiste dans un projet d'exposition, mais il ne s'agit pas pour autant de faire l'économie du débat sur la rémunération des artistes. Il lui paraît sain de dissocier ce qui relève du travail artistique et de la part du travail logistique, de la représentation, de la médiation que l'artiste doit prendre en charge pour un projet d'exposition. Tout cela ne relève pas du travail artistique et doit être rémunéré comme tel.

Claire Le Restif pense que les bonnes pratiques de rémunération des artistes ont beaucoup avancé dans les centres d'art. De plus en plus de lieux parviennent à la fois à produire un projet et à rémunérer l'artiste pour les expositions personnelles sous forme d'honoraires. C'est le cas du Crédac depuis environ quatre ans. La prochaine étape concerne les droits de présentation. Le Crédac s'y emploiera à partir de septembre 2019, à l'occasion du développement d'une exposition collective dont le ou la commissaire sera un ou une artiste.

Katerine Louineau annonce que des opérations d'aménagement sont en cours en Île-de-France pour penser et créer des lieux de travail pour les artistes. La loi ELAN a été votée sans parvenir à intégrer la spécificité de ces lieux de travail. C'est donc le logement social qui prévaut et non pas l'activité artistique, avec tous les problèmes en découlant. De plus, un travail de discussion important reste à mener avec les collègues du spectacle vivant qui, sur ces questions de statut de l'artiste, sont parvenus à faire valoir des éléments positifs et de soutien public pour leur écosystème.

Stéphane Corréard voit dans la concentration des artistes en Île-de-France un réel problème, dans la mesure où elle est le résultat de nombreux d'entre eux qui ont quitté leur région d'origine à contrecœur. C'est même une faiblesse de la scène française au sens large, qui est en réalité une scène parisienne. Il n'y a pas assez d'alternatives hors de Paris, seulement un peu sur la Côte d'Azur (Marseille et Nice) et, auparavant, à Saint-Étienne, Lyon, Nantes. Il n'y a pas assez d'artistes qui peuvent s'enraciner sur ces territoires et, lorsqu'ils partent, c'est toute une part de leur pensée qui s'en va. Une part de l'écosystème est en quelque sorte ainsi volée à ces régions. Or l'existence de galeries, de foires et de collectionneurs en région est primordiale pour assurer le financement de la création dans toute sa diversité.

Quelles ressources et perspectives ?

Katerine Louineau indique que le Ministre de la Culture vient d'annoncer à Angoulême, au grand dam de la région, qu'un pôle pour la BD serait créé à Paris. Cette recentralisation lui semble être une aberration. Plasticienne, elle intervient à cette table ronde au nom du CAAP (Comité des Artistes-Auteurs Plasticiens) et de l'USOPAVE (Union des Syndicats et Organisations professionnels des Arts Visuels et de l'Écrit).

En préambule, elle rappelle qu'un syndicat professionnel a exclusivement pour objet l'étude et la défense des droits ainsi que des intérêts matériels et moraux tant collectifs qu'individuels des personnes mentionnées dans leurs statuts. Pour les arts visuels, neuf syndicats existent, dont la moitié, généraliste, concernent l'ensemble des auteurs des arts visuels (CAAP, SMVA CFTD, SNAFO, SNAP CGT). Les autres sont davantage concentrés sur une profession particulière, comme les designers, les sculpteurs, les photographes, les illustrateurs ou les auteurs de BD. Un syndicat représente et porte la parole collective des artistes, mais ce n'est pas son seul rôle. Il défend aussi les intérêts individuels des artistes, du début de leur carrière à leur retraite, qu'il s'agisse du régime social, des options fiscales, du droit d'auteur, de la facturation, des obligations comptables, des contrats avec les diffuseurs, de la formation continue, de la censure. En début d'activité, un artiste doit choisir son régime fiscal (application ou non de TVA, régime simplifié ou contrôlé) et ce d'emblée, avant même de facturer. Il doit faire des choix très importants dont il ignore les tenants et les aboutissants, car il n'a pas été formé en amont à ses conditions d'exercice professionnel. Une des premières préconisations pourrait être de fournir aux acteurs des arts visuels et aux structures qui travaillent avec les artistes la liste des syndicats d'artistes auteurs. En effet, dans un syndicat, il y a mutualisation des expériences et des compétences, ce qui permet de répondre à une multitude de questionnements plutôt que de s'adresser à une multitude d'interlocuteurs (Pôle Emploi, la Maison des Artistes, l'Agessa, l'IRCEC, l'Afdas). Pour avoir une vision générale et non centrée sur des expériences individuelles, il semble judicieux de s'adresser aux représentants des artistes et les intégrer au SODAVI, car aucun n'est présent dans le comité de pilotage, ce qui pose souci dans le cadre d'une co-construction.

Marianne Derrien indique que C-E-A (Association française des commissaires d'exposition) a été créée en 2007, dans l'idée d'être une initiative collective et collaborative, pour structurer,

fédérer et stimuler cette activité dont le statut est assez paradoxal. En effet, il est possible encore aujourd'hui de considérer que le commissaire d'exposition n'a pas un statut légal et social tout à fait clair. Ce sont des acteurs intermédiaires, une catégorie socioprofessionnelle d'une certaine envergure. C'est une spécificité française que d'avoir créé cette association même s'il en existe une autre en Norvège. Cette réflexion sur les statuts et la défense d'un statut d'auteur pour le commissaire d'exposition est assez unique et un travail est mené sur l'identification de cette profession et de cette activité. C-E-A est une association de bénévoles, qui regroupe des commissaires indépendants ou travaillant en institution. Elle est soutenue par le ministère de la Culture (Direction générale de la création artistique). Elle porte l'ensemble de ses projets et de ses actions avec différents partenaires : l'Institut français, Documents d'artistes, l'Université Paris VIII, l'Ensadlab. L'association est au cœur de la mise en place d'un réseau qui fédère aujourd'hui plus de 300 membres, dont une centaine d'actifs. Trois axes sont régulièrement discutés au sein de l'association :

> un volet formation artistique, voire curatoriale et recherche ;

> un volet responsabilité et statuts ;

> un volet de prospection et de mise en commun des outils et des bonnes pratiques.

Depuis l'année dernière, C-E-A est basée à la Cité internationale des arts, avec laquelle elle travaille étroitement pour que se rencontrent les artistes, français et étrangers présents en France, et les commissaires d'exposition. Un réseau européen de commissaires d'exposition est en cours de structuration, pour favoriser leur mobilité et développer les échanges entre les différentes scènes curatoriales.

Xavier Montagnon indique que le CIPAC (Fédération des professionnels de l'art contemporain) regroupe 27 organisations professionnelles. Elle a souhaité, dès l'origine des SODAVI, en faire la promotion dans les territoires et accompagner la création de réseaux territoriaux dans les régions où ils n'existaient pas encore. Aujourd'hui, le CIPAC compte parmi ses membres 10 réseaux territoriaux qui lui permettent de couvrir quasiment l'intégralité du territoire. Ces dispositifs sont bien engagés, voire même achevés, dans certaines régions, comme en Aquitaine. La question centrale, aujourd'hui, est celle de la prolongation de ces dispositifs non seulement dans la durée, mais aussi du territoire au niveau national. Par ailleurs la récente création du Conseil national des professions des arts visuels (CNPAV) constitue une vraie avancée. Cet organe devrait être assez important dans la construction des politiques publiques, ainsi que pour la discussion sur le régime

social des acteurs et la reconnaissance de certaines professions, comme celle de commissaire d'exposition. Dans ce contexte, il est aujourd'hui essentiel que tous les artistes puissent se mobiliser au sein des organisations professionnelles et des syndicats, qui sont déterminants pour leurs conditions d'activité.

Katerine Louineau ajoute que les organisations syndicales ont appris à travailler ensemble au niveau national, CIPAC, USOPAVE et la FRAAP. Il est très important qu'il en soit de même au niveau des régions.

Jeanne Legrand, plasticienne et adhérente au CAAP, évoque la première journée de la SODAVI à Caen. Elle s'est conclut sur la question de la gouvernance, afin de pouvoir intégrer tous les acteurs de l'écosystème, à commencer par les artistes et les représentants des organisations de plasticiens.

Jean-Marc Bourgeois, plasticien et secrétaire-général du SMDA-CFDT, considère qu'il est très important que les artistes-auteurs soient entendus. Il en est de même pour les syndicats d'artistes-auteurs, notamment sur au sujet de la rémunération, du droit d'auteur, du lieu de vie et du lieu de travail. Cela est nécessaire pour parvenir à trouver des solutions avec les bailleurs pour la gestion des ateliers au niveau du parc social.

Pour avoir participé à un groupe de travail avec le collectif art réseau international à une réflexion sur les ateliers d'artistes abordables, **Vincent Prieur** rend compte de la spécificité de la culture française qui attend que la puissance publique soit à l'origine de la mise à disposition, de l'aide et du soutien des dynamiques. En Belgique, en Angleterre, aux États-Unis et dans la ville de Montréal, d'énormes structures se montent, parfois propriétaires de parcelles, et animent ces politiques d'ateliers en étant ancrées sur leur territoire.

Sur le sujet des équipements et de l'offre des collectivités, **Agnès Thurnauer** indique avoir rencontré des difficultés à obtenir des chiffres. Selon ses informations, il existe près de 1 000 ateliers dans la ville de Paris, dont 850 avec logements, dont 140 ateliers dans le 13^e arrondissement, par exemple.

Xavier Montagnon pense que le sujet de la collecte de données est fondamental aujourd'hui. En effet, sans connaissance

concrète de ce secteur, il sera difficile de construire des politiques publiques pour le soutenir.

Katerine Louineau estime qu'il y a une forme d'« invisibilisation » des arts visuels, y compris par rapport aux autres secteurs culturels. Pourtant, c'est celui qui induit le plus d'emplois et rapporte le plus à l'économie. Elle se demande si cela est lié au fait que les arts visuels ne constituent pas une industrie culturelle. Elle ajoute que le terme de « filière » ne semble, à ce titre, pas du tout approprié.

3. Clôture des débats

Sandrine Moreau rappelle les objectifs du SODAVI, entre l'accompagnement de l'artiste et des différents acteurs pour parvenir à des préconisations concrètes. Après cette première phase de diagnostic, qui pourrait être enrichi, un travail collectif et inclusif avec chacun des acteurs du secteur constitue la deuxième phase. Une concertation qui a été imaginée sur la période d'avril à juin 2019 et qui s'est fixée différents objectifs :

- > Mobiliser et fédérer les acteurs sur les territoires de l'Île-de-France ;
- > Étayer les problématiques identifiées ;
- > Établir des préconisations pour le développement et la structuration du secteur ;
- > Accompagner l'adaptation des outils des politiques publiques aux nouvelles réalités des parcours des artistes.

Sont ainsi proposés différents chantiers thématiques et temps d'échanges pour la concertation. Pour que ce SODAVI soit fructueux, un maximum d'acteurs doit se retrouver autour de la table et chacun doit relayer cette invitation.

Nicole da Costa conclut à la richesse et au caractère très concret des débats du jour. Il importe que les sujets soient posés avec hauteur pour commencer à élaborer ensemble des réponses permettant d'atteindre les objectifs. Plusieurs sujets ont été abordés, parmi lesquels les ateliers d'artiste et les lieux de travail constituent un point majeur. Une identification de pistes doit permettre de donner aux artistes un hébergement et un espace de travail dans des conditions acceptables. L'atelier est central dans le parcours de l'artiste, de sa sortie de l'école à son insertion professionnelle, pour sa capacité à développer son art et à l'inscrire dans des réseaux et les écosystèmes. Les interpellations ont été très fortes sur le marché de l'art, ainsi que sur le rôle et les fonctions des grandes institutions dans la monstration, la diffusion, la représentation de la scène française. La question de la méthodologie est également importante. Cette phase de concertation doit servir à élaborer des projets de réponse, mais aussi à enrichir ce diagnostic, car il est nécessaire de disposer d'éléments factuels et cartographiques pour les partager et asseoir de manière rationnelle et concrète des réponses élaborées ensemble. La concertation ouverte à tous est vraiment l'espace de travail principal autour duquel chacun doit s'exprimer.

Elle remercie les intervenants et l'ensemble des participants pour leur présence et les échanges partagés ensemble.

Contact et informations auprès de TRAM :

sodavi@tram-idf.fr

01 53 34 64 15

<http://tram-idf.fr/sodavi-idf/>

Un grand merci aux Beaux-Arts de Paris pour leur accueil le 30 janvier 2019.

