

Cahiers de l'Observatoire de la culture – Valais

2

Parcours d'artistes, chemin d'épreuves...

Isabelle Moroni



CANTON DU VALAIS
KANTON WALLIS

Impressum

Réalisation : Jacques Cordonier, Axel Roduit

Coordination : Line Dayer

Conception graphique : Gamper Graphics

Mise en page : Jonathan Monnet

Photographies : Olivier Maire

Impression : Valmedia, Viège

© 2013, Etat du Valais, Service de la culture

ISSN 2296-5858 (version imprimée)

ISSN 2296-5866 (version en ligne)

Reproduction autorisée avec mention de la source

Parcours d'artistes, chemin d'épreuves...

Étude exploratoire portant sur les parcours professionnels de 28 artistes actifs sur le territoire valaisan

Isabelle Moroni

Avec la collaboration de Jeanne-Marie Chabloz

Préface

La Politique d'encouragement culturel du Canton du Valais (2007) prévoit que « Le Conseil de la culture et le Service de la culture observent de manière soutenue l'orientation et le développement de l'activité culturelle dans le canton ». Le Gouvernement cantonal a choisi de concrétiser ce mandat en fixant « l'élaboration d'un observatoire du développement culturel en Valais » au nombre de ses priorités d'action 2014.

L'Observatoire de la culture qui est mis en place progressivement a pour mission de fournir aux acteurs du champ culturel, publics et privés, des informations utiles au pilotage de leurs actions et politiques. Dans ce but, il réunira, traitera, étudiera et diffusera des données statistiques et quantitatives. Il a également pour tâche de favoriser une connaissance et une appréciation des domaines artistiques et culturels dans la complexité de leurs dimensions qualitatives. C'est dans ce second axe que s'inscrivent les publications des études d'Isabelle Moroni, *Parcours d'artistes chemins d'épreuves...*, qui fait l'objet de la présente publication et de Benoît Antille, *Arts visuels en Valais : un état des lieux*, qui paraît simultanément dans un autre cahier.

Conduite sur mandat du Service de la culture, la première étude donne un état des lieux de la scène artistique valaisanne à l'été 2012. Curateur artistique, Benoît Antille a réalisé un travail qui met en lumière la situation des institutions et des dispositifs publics dans le domaine des arts visuels en Valais.

Résultat d'une recherche conduite à la HES-SO//Valais-Wallis avec l'appui du Service de la culture, le travail d'Isabelle Moroni, politologue et professeure, s'intéresse aux parcours singuliers d'artistes professionnels pour tenter d'identifier des lignes de force communes à l'ensemble de la profession dans le contexte valaisan.

Ces deux études ont apporté les bases de connaissance pour l'élaboration du nouveau dispositif cantonal de soutien aux arts plastiques, *ArtPro*. Au-delà de ce premier usage, il nous a paru important d'en faire profiter le public concerné par la thématique, si bien que c'est avec beaucoup de plaisir que nous les publions pour inaugurer la série des *Cahiers de l'Observatoire de la culture - Valais*.

Jacques Cordonier
Chef du Service de la culture
Canton du Valais

Table des matières

1. Introduction	p.5
1.1 Parcours d'artiste et territoire en mutation	p.5
1.2 Récits d'artistes au cœur de la recherche	p.6
2. L'artiste face aux épreuves	p.8
2.1 L'identité artiste à l'épreuve de la professionnalisation	p.10
2.1.1 De l'ambiguïté des identités artistique et professionnelle	p.10
2.1.2 L'introuvable artiste valaisan	p.17
2.1.3 Construction de l'identité comme épreuve	p.19
2.2 La pratique artistique à l'épreuve de l'entrepreneuriat	p.20
2.2.1 Temps sociaux et entreprises artistiques	p.22
2.2.2 Comment vivre de son art ? Organiser l'entrepreneuriat artistique	p.30
2.2.3 De l'œuvre au projet, diversité des modalités de création	p.34
2.2.4 Coordination des tâches au féminin	p.44
2.3 L'épreuve de la mobilité	p.45
2.3.1 La mobilité artistique comme fait social	p.46
2.3.2 Regards d'artiste sur le territoire	p.47
2.3.3 Configurations plurielles de la mobilité	p.51
3. Conclusion	p.57
3.1 De l'incertitude des carrières artistiques	p.57
3.2 Penser les épreuves d'artistes à l'échelle du territoire ?	p.58
4. Bibliographie	p.60

Note au lecteur

Nous exprimons nos sincères remerciements à toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de cette recherche. En particulier, nous adressons un grand merci aux artistes qui ont accepté, dans l'intimité de leur atelier ou à la table d'un bistrot, de nous confier leurs paroles, ingrédients indispensables à la réflexion menée.

1. Introduction

1.1 Parcours d'artiste et territoire en mutation

Protégé par ses montagnes, le Valais a toujours connu la tentation du repli sur soi et l'autosatisfaction à l'intérieur d'horizons trop proches. Nous devons en être conscients et surtout en tirer les conséquences positives. L'exposition Repères représente à mes yeux un effort pour surmonter cette fatalité géographique, pour nous ouvrir au monde, à commencer par la Suisse. Si petit que soit notre pays, il constitue en effet, de par sa position au cœur de l'Europe, au carrefour de trois cultures complémentaires, un microcosme particulièrement apte à refléter et à confronter les tendances artistiques.

(Comby, 1986)

« Premier » radical élu au Conseil d'État valaisan en 1980, Bernard Comby écrit ces mots liminaires pour le catalogue de Repères, la « première » exposition d'art contemporain en plein air organisée par les Musées cantonaux en 1986. Évoquer ces « premières fois » n'est pas anodin. C'est indirectement dire que l'événement est fondateur pour le secteur des arts visuels ou, du moins, qu'il entame une série « d'autres fois ». Les années 80 sont en effet le théâtre d'un renouvellement des discours et des actions dans le domaine de l'art et de la culture, marquées notamment par la volonté de soutenir les créateurs et d'ouvrir le canton à des approches artistiques innovantes... Nous en avons tracé l'histoire dans une précédente publication qui soulignait la force d'un référentiel d'action construit sur la nécessité de professionnaliser le champ de la culture valaisan (Bender, Moroni, et al., 2011).

Si le bilan devait être fait, presque trois décennies plus tard, apparaîtrait un Valais culturel dont les possibles se sont transformés, ouvrant de nouvelles perspectives professionnelles aux acteurs. L'exemple emblématique de l'exposition Repères qui à l'époque avait été une sorte d'électrochoc artistique, provoquant de vives réactions aussi bien culturelles que politiques, renvoie à d'autres initiatives qui ont aujourd'hui gagné en force et en légitimité. La triennale d'art contemporain « Label'Art » illustre le chemin parcouru : cette exposition, non seulement, montre des œuvres résolument contemporaines sur l'ensemble du territoire sans provoquer les foudres de la critique régionale mais, en plus, elle rend compte d'une structuration nouvelle du secteur des arts visuels. En effet, la professionnalisation du champ artistique valaisan passe de plus en plus par la mise en place d'un réseau d'acteurs et de lieux qui collaborent, s'échangent des ressources matérielles et symboliques, partageant une vision commune du secteur.

Cette vision insiste sur la reconnaissance de savoir-faire professionnels qu'ils soient en lien avec la création de l'œuvre, sa diffusion ou sa mise en valeur discursive et analytique. Elle appuie par ailleurs l'idée que le territoire artistique valaisan ne peut rester à la marge des dynamiques internationales.

La professionnalisation du monde des arts visuels se révèle ainsi dans des transformations progressives qui touchent, à des degrés divers, un ensemble d'institutions, de lieux et d'opérateurs culturels du canton. A titre d'illustration nous en donnons un très bref aperçu¹ :

Sur le plan de la formation, deux écoles occupent le terrain, l'EPAC et l'ECAV. Elles proposent une offre élargie de titres et de reconnaissances. Pour ne prendre qu'un exemple, l'ECAV, en rejoignant le système des Hautes Écoles Spécialisées (HES), dispense une formation bachelor et master en arts visuels, une formation de graphiste (avec à la clé un certificat fédéral de graphiste et une maturité professionnelle artistique) et une formation continue (master en médiation des arts). Depuis 1998, l'enseignement s'est résolument orienté vers des techniques et des approches contemporaines, en phase avec les courants artistiques actuels. L'école développe par ailleurs aussi bien des collaborations à l'intérieur qu'à l'extérieur du canton : des projets artistiques prennent forme en lien avec les institutions culturelles du canton, avec les milieux de l'économie ou du tourisme ou encore avec les communes. L'inscription de l'école dans des réseaux internationaux favorise la mobilité des

¹ Ce rapide survol introductif ne rend évidemment pas compte de la richesse du territoire culturel cantonal. Pour en avoir une vue documentée et précise, il faut se référer à l'étude de Benoît Antille qui établit un état des lieux du secteur professionnel des arts visuels valaisans (Antille, 2013).

étudiants, des professeurs et des artistes invités. Elle est aussi un espace réflexif où se confrontent des regards pluridisciplinaires sur l'art, organisant régulièrement colloques et conférences.

Du côté des politiques culturelles, l'aide publique à la création s'est développée et structurée grâce à des dispositifs de labellisation, garants de la professionnalité des lieux et des acteurs qui les animent. La distribution des aides publiques s'appuie aujourd'hui sur des exigences formalisées, fondées sur des critères clairement explicités. Les espaces institués où se distribuent les ressources et les reconnaissances publiques, à l'exemple de certaines commissions culturelles communales et cantonales, se sont aussi professionnalisées, rassemblant des experts (artistes et opérateurs culturels) reconnus du secteur.

Pionnier dans les années 80 dans la promotion d'artistes contemporains, le Musée cantonal d'art continue aujourd'hui de développer une collection d'art moderne et contemporain par des achats d'œuvres d'artistes en activité. Le Musée poursuit le questionnement autour de l'identité collective valaisanne, mettant en résonance le patrimoine artistique du passé avec des œuvres contemporaines.

En parallèle des institutions muséales et de formation, les principaux centres culturels (la Ferme-Asile à Sion, le Manoir à Martigny, le Crochetan à Monthey) profilent leur offre artistique, engageant des curateurs expérimentés, capables de définir une identité et une ligne d'exposition spécifiques. Au-delà des lignes et thématiques définies, ces professionnels apportent aux institutions culturelles des compétences professionnelles en termes d'accrochages et de mise en valeur des œuvres dans l'espace. Ils produisent et diffusent des discours critiques sur les artistes et les œuvres exposés.

1.2 Récits d'artistes au cœur de la recherche

On pourrait certes multiplier les exemples, montrant que les intentions des pionniers des années 80 ne sont pas restées un vœu pieux. Reste que ce regard optimiste, orienté sur les logiques institutionnelles, masque inévitablement d'autres réalités, d'autres engagements dont le mouvement croise parfois les cadres institués, mais s'en éloigne aussi très souvent. La focale institutionnelle et territoriale comprend le risque d'oublier les principaux acteurs du champ de la création, ces artistes professionnels, auxquels les discours ne cessent de faire référence et auxquels nombre de mesures sont adressées.

Il s'agit dès lors de placer les créateurs au cœur d'une réflexion dont l'exposition Repères de 1986 préfigure les enjeux : un quart de siècle plus tard, le territoire valaisan est-il devenu ce « microcosme » où se dessinent et se rencontrent les trajectoires professionnelles des créateurs des arts visuels d'ici et d'ailleurs ? Pour le savoir, ne convient-il pas, d'abord, de comprendre comment ces peintres, plasticiennes, sculptrices, vidéastes et photographes s'engagent et s'inscrivent dans la durée d'un métier éminemment difficile et incertain ?

Notre recherche porte sur l'analyse des dynamiques de parcours d'une trentaine de professionnels qui sont essentiellement actifs dans le secteur des arts visuels, et qui ont, de par leurs activités, un lien plus ou moins étroit avec le territoire valaisan.

Dans ce contexte, une méthode permettant de récolter des données qualitatives nous a paru d'emblée pertinente. A partir d'entretiens ouverts et peu dirigés, nous avons recueilli les récits des personnes sur leur trajectoire professionnelle et leur réalité de travail. Nos interprétations s'appuient dès lors sur la « parole » des acteurs, expressions de leurs points de vue sur eux-mêmes et le monde qui les entoure. L'ambition reste exploratoire dans la mesure où le but n'est pas de vérifier des hypothèses de recherche précises mais d'explorer des pistes de compréhension offertes par un nombre relativement restreint de cas.

Repérer les professionnels du champ de la création reste pourtant une gageure puisque l'entrée dans le « métier » n'est pratiquement pas formalisée. Il n'y a pas de registre cantonal répertoriant les artistes en activité, pas de statistique et encore moins de statut professionnel clairement établi. Pour contourner cette première difficulté, nous avons construit l'échantillon d'enquête, en croisant les listes « officielles » du service cantonal de la culture qui répertorie tous les artistes ayant bénéficiés d'un soutien (financement d'un catalogue, bourses de soutien à la création, ateliers de résidence à l'étranger, prix de reconnaissance) avec les listes plus informelles des noms de ceux qui nous étaient

recommandés par les artistes eux-mêmes et par les experts du secteur culturel. Le recoupement de ces différentes informations nous a permis de rencontrer 28 professionnels qui se distinguent par leur sexe (13 femmes et 15 hommes), par leur âge (de 25 à 72 ans), les « métiers » de création investis (plasticiens, peintres, photographes, vidéastes, sculpteurs, graphistes, installateurs, etc.) et leur ancrage géographique (un tiers des personnes interrogées vit hors du canton du Valais).

D'emblée, nous avons pu relever la richesse et la diversité des expériences individuelles. En revanche, les propos recueillis se rencontrent autour d'étapes déterminées, des épreuves de parcours « où peuvent s'accumuler les revers du destin ou les réussites de la fortune » (Martuccelli & Lits, 2009).

Les personnes interrogées nous ont ainsi confié le défi identitaire posé par la professionnalisation des métiers créatifs. Elles ont narré la gageure que représentent l'accomplissement et la coordination des différentes tâches artistiques et non artistiques. Et enfin, elles ont décrit le pari que constitue la conciliation des différentes géographies privées et professionnelles.

Enrichies de nos propres cheminements réflexifs, les pages qui suivent relatent les différentes manières dont les témoins de l'étude affrontent les obstacles et s'acquittent des épreuves qui ponctuent leurs parcours professionnels.

2. L'artiste face aux épreuves

Les modalités de fonctionnement des mondes de l'art (Howard Becker) sont de fait très proches de celles rencontrées dans d'autres mondes... En bref, il me semble qu'on peut à la fois dire que ce domaine d'activités sociales possède bien des caractéristiques propres, mais que son analyse relève des mêmes méthodes et des mêmes règles dans leurs applications que les autres domaines de la vie sociale.

(Péquignot, 2011)

Essayer de décrire et comprendre les parcours professionnels des artistes nous a confrontés à divers défis : de l'accès aux acteurs à la posture d'entretien, jusqu'à l'interprétation des histoires racontées, c'est bien un processus continu de tâtonnements, de va-et-vient entre les données récoltées et nos cadres d'interprétation.

En particulier, le terrain d'étude ne s'est pas laissé aisément défricher. Il a « résisté » de plusieurs façons, ce qui, d'une certaine manière, devrait nous rassurer car, comme le rappelle Péquignot (2011) : « Tous les terrains résistent, c'est même sans doute à cela qu'on reconnaît qu'il s'agit vraiment d'un terrain de recherche. En effet, quand cela ne résiste pas, d'une manière ou d'une autre, il est licite de se poser la question de savoir s'il ne s'agit pas d'un objet fantasmé, construit pour et par l'enquête en dehors de toute réalité matérielle ».

L'une des difficultés majeures du champ d'analyse a été le constat de la grande hétérogénéité des parcours professionnels. Chaque artiste témoigne d'une histoire singulière qui rejoint certes des épisodes déjà entendus chez d'autres mais s'en éloigne néanmoins suffisamment pour n'autoriser aucune généralisation. Dans l'effort de rendre les données lisibles, le recours à diverses classifications a été tenté. Par exemple, nous aurions pu nous arrêter à une lecture chronologique des trajectoires, les déclinant en un temps de la formation, un temps de la carrière et de la fin de celle-ci, un temps de la famille... Or, certains artistes apprennent sur le tas et sur le tard, d'autres suivent une trajectoire de formation classique dans les écoles d'art... Si l'entrée sur les circuits professionnels commence parfois dès l'école d'art, elle commence d'autres fois beaucoup plus tard. Pour certains, la famille est un tournant important, tandis que pour d'autres ce temps n'est pas même évoqué. L'avancée en âge peut être aussi bien synonyme de ralentissement que de nouvel élan. La pluralité des parcours s'exerce aussi pour d'autres variables explicatives comme le genre ou l'approche artistique : au sein même de la catégorie (les femmes, les peintres, les vidéastes, etc.) les variations restent fortes, rendant aléatoire les rapprochements et ardues les catégorisations.

Ces individus, certes si différents en apparence, pourtant se (re)connaissent, se côtoient et fréquentent les mêmes lieux, les mêmes personnes. Ils évoquent des pratiques qui se rejoignent en partie, font référence aux mêmes règles et normes pour mener leurs activités. A partir de l'évocation de leur parcours, un univers commun se dessine... Néanmoins, la question demeure de pouvoir en tenir compte sans trahir la diversité des récits singuliers.

A ce titre, le terrain artistique est emblématique des processus d'individualisation propres à nos sociétés qui ouvrent les cheminements biographiques à la contingence et à l'incertitude (Bidart, 2006). Les créateurs œuvrent plus que d'autres dans ce « régime de la singularité » dont les grammaires de sens les renvoient constamment à une recherche d'originalité, d'unicité, de distinction, garante de la valeur de l'œuvre et de celui qu'il l'a créée (Heinich, 2004). Ne retrouve-t-on pas dans les paroles d'artistes qui suivent l'affirmation de leur liberté et de leur singularité ? :

Je me suis dit : il ne faut pas répéter les choses. C'est ce que j'ai essayé de faire donc j'ai trouvé quelque chose qui ne peut pas être répété par d'autres d'abord, évidemment qui me représente vraiment bien, et puis qui fait que par la lenteur je ne peux que faire une pièce avant l'autre, toujours un peu différente, mais toujours dans la même ligne. (Jacques)

Moi je m'emmerde avec des règlements dans mon boulot [travail salarié], tu vois, t'as des règles, des machins, il faut suivre, faut gérer des trucs, faut répondre à des machins. Moi, pour l'art, il ne faut pas m'emmerder avec ça. Moi je veux faire comme je veux, d'accord et c'est moi le boss de mon truc. (Victor)

Porteur d'une œuvre originale, créée en totale liberté, l'artiste est son propre « boss » qui fixe ses règles du jeu... Vraiment ? Ne faut-il pas débusquer, comme le propose Marie Buscatto (2008), « derrière la valorisation de l'inspiration individuelle, l'unicité de l'œuvre et ce registre de la vocation, ce que des recherches empiriques identifient sans cesse : les ressorts collectifs, tendus, conflictuels de l'acte créatif » (p. 7) ?

Les artistes interrogés nous ont d'ailleurs décrit avec beaucoup de lucidité les contraintes collectives auxquels ils sont soumis au cours de leur trajectoire professionnelle. Comme le soulignent ces propos, ils ne sont pas dupes des règles du jeu en vigueur dans le monde de l'art :

C'est aussi quelque chose que je trouve difficile c'est que il y a une tendance, à ne pas généraliser, mais quand même on se rend compte que, ces dernières années, beaucoup d'artistes ont obtenu des prix ou des soutiens, ils sortaient d'un cursus, ils sortaient d'une école, voilà, il y a quand même un parcours obligé à un moment donné. Alors soit on est dans ce parcours-là, soit on est pas dans ce parcours-là et c'est un peu plus ardu, ça sera beaucoup plus difficile de convaincre. (Henriette)

Pour dépasser cette tension entre contingence et institutionnalisation des trajectoires individuelles, Martuccelli (2009 ; 2011) a montré tout l'intérêt de penser le parcours de vie comme un ensemble d'épreuves qui se succèdent et se chevauchent. Selon l'auteur, les épreuves « sont inséparables d'un récit particulier » qui oriente l'analyse sur l'individu, ses ressources, ses représentations, ses stratégies. Ensuite, le passage de l'épreuve produit une « sélection sociale » entre ceux qui réussissent le test et ceux qui échouent. Enfin, les épreuves « sont socialement produites » et cristallisent des rapports de force qui varient selon les sociétés et les périodes historiques.

La lecture minutieuse des récits individuels nous a ainsi permis de faire émerger des enjeux-clés qui possèdent les attributs de l'épreuve telle que définie précédemment. Examens de passages symboliques ou réels, les épreuves s'égrènent au fil des parcours des individus, les obligeant, quel que soit leur âge, leur sexe ou leur expression esthétique, à s'y référer, à s'y confronter, à les surmonter et parfois à les refuser. C'est bien en mettant au centre de l'analyse le rapport des individus à l'épreuve que similitudes et différences sont apparues entre les temps biographiques, les sexes et les pratiques artistiques des personnes interrogées.

Trois épreuves ont été repérées, faisant chacune l'objet de chapitres distincts. L'épreuve de la professionnalisation vient en premier, tant elle semble au cœur de la construction identitaire des artistes interrogés, suivant des cheminements souvent longs et sinueux pour ajuster à la conscience intime du « qui suis-je » les catégories et les définitions du monde extérieur. Ce chapitre rend ainsi compte des lectures subjectives de « l'artiste », du « professionnel de l'art » ou encore de « l'artiste valaisan », soulignant les rapprochements et les décalages entre les représentations propres aux personnes interrogées et celles promues par les institutions politiques et culturelles.

L'épreuve de l'entrepreneuriat présentent les aménagements variés et multiples entre les tâches artistiques et non artistiques soulignant combien la tension reste vive entre les différents engagements individuels. Ce chapitre se penche aussi sur la façon dont les acteurs coordonnent et articulent les actions proprement artistiques, engageant les individus dans des espaces de relations et de lieux spécifiques, porteurs de légitimité professionnelle variable.

Enfin, le dernier chapitre est consacré à l'épreuve de la mobilité. Il met en évidence les logiques de déplacement des créateurs à partir du territoire, en montrant comment les géographies artistiques se construisent dans la tension toujours renouvelée entre l'espace local et l'espace global.

2.1 L'identité artiste à l'épreuve de la professionnalisation

Elle [l'activité productrice artistique] révèle le défi que l'art représente pour nos notions communes de « professions » et de « travail ». Elle nous oblige à prendre en considération l'existence d'une activité productive objective socialement, qui ne peut en aucun cas être qualifiée de « loisir » (et non de « travail »), mais qui échappe à la catégorie usuelle du travail rémunéré, d'une activité à laquelle on s'adonne sur le modèle de l'engagement et de l'identification, sans qu'elle constitue la source principale de revenu. Bref, les arts offrent l'exemple d'une activité productive réelle mais théoriquement confuse qui n'entre pas dans le champ de la statistique officielle usuelle.

(Freidson, 1986)

Les sociétés occidentales contemporaines se caractérisent par une dynamique de spécialisation et de professionnalisation des activités humaines rémunérées. Cela signifie que la plupart des métiers se définissent et s'organisent autour d'un corpus de savoirs et de savoir-faire reconnus qu'il s'agit d'acquérir à travers des parcours de formation et d'expérience spécifiques. Les pratiques artistiques n'échappent probablement pas à ce mouvement de définition et de construction sociale pour en faire de vrais « métiers », des « professions » reconnues. Or, la sociologie des arts et des professions a depuis longtemps souligné combien la pratique artiste reste réfractaire aux classements usuels des professions établies, notamment des professions libérales (Freidson, 1986).

En effet, le « métier artiste » n'est pas protégé par un titre : l'entrée dans la profession n'étant pas contrôlée, peut se définir artiste qui veut sans risquer de sanction. Par ailleurs, les pratiques artistiques sont foncièrement hétérogènes d'une part, entre les différents « mondes des arts » (quelle « communauté » de pratiques trouve-t-on entre un peintre et un musicien ?) et d'autre part, au sein d'un même monde d'expression (qu'est-ce qui réunit une peintre, une sculptrice ou encore un vidéaste ?). Cette hétérogénéité des activités est encore renforcée par cette exigence de liberté de création, évoquée plus haut, qui ne peut s'accommoder d'aucunes règles imposées à part celles que l'artiste se donne à lui-même. Cet ethos fondé sur la liberté d'expression concourt dès lors à faire de « la profession d'artiste la plus libérale, au sens littéral du terme, et la plus éclatée » (Liot, 2004, p. 14).

Tenant compte de la difficulté d'identifier les contours du « métier d'artiste » et, par là même, de repérer « statistiquement » les professionnels qui s'y rattachent², nous avons opté pour le parti-pris de considérer que tous les acteurs interrogés étaient des « professionnels » de l'art, sans en poser a priori une définition précise, ni essayer d'en évaluer le degré. En définitive, tous les témoins de cette étude mobilisent des modes d'exercice du « métier » d'artiste qu'il s'agit justement d'appréhender dans sa pluralité.

Ce parti-pris ne nous autorise pas encore à faire l'impasse sur la question des identités professionnelles dans la mesure où celles-ci restent une épreuve du parcours artistique. Il ne va pas de soi de réussir à convaincre, soi-même et les autres, que ce que l'on entreprend est de l'ordre de la professionnalité et non du loisir et du passe-temps. Et cette épreuve identitaire-là tous les artistes rencontrés s'y confrontent régulièrement.

Pour ne pas risquer d'utiliser des notions qui finalement ne feraient pas sens pour les principaux concernés, nous avons demandé à tous les créateurs interrogés d'explicitier ce qui définit à leurs yeux « un professionnel de l'art », et le cas échéant, comment eux-mêmes définissent et qualifient leur pratique.

2.1.1 De l'ambiguïté des identités artistique et professionnelle

A l'écoute de nos interlocuteurs, il est indéniable que les avis ne concordent pas sur ce qu'est un « professionnel » dans le secteur des arts visuels : les représentations sont multiples et rarement concordantes.

Les propos recueillis s'organisent essentiellement autour de trois catégories de sens qui tout à la fois s'entremêlent et s'excluent l'une l'autre. On découvre ainsi que la figure de « l'artiste » se construit en

² L'indéfinition du métier rend aléatoire les mesures objectives de type statistiques. Il est ainsi impossible de savoir combien d'artistes professionnels sont aujourd'hui actifs en Valais.

lien avec celle du « professionnel », elle-même bâtie en relation à celle de « l'amateur ». Dans ce jeu de mots et de sens, ce sont bien les limites des classements usuels qui apparaissent, échouant à rendre compte des processus identitaires complexes propres au monde de l'art.

L'identité artiste comme rapport au monde

Pour plusieurs personnes interrogées, l'artiste se définit par un « rapport au monde » particulier dont les œuvres sont la traduction sensible. Rendre compte de ce « regard » sur le monde est une tâche continue et obsédante qui ne peut être réduite aux caractéristiques du travail non-crétatif.

C'est en posant comme essentiel ce rapport au monde que Marc se présente d'abord comme artiste avant toute autre identité en rapport avec des modalités de pratique particulières :

Pour moi être artiste... c'est pour ça j'ai de la peine à dire « je suis peintre », je suis essentiellement peintre bien entendu... mais y a toutes ces appellations, ceux qui disent « plasticien » mais c'est quoi cette histoire, d'où viennent tous les termes qu'ils inventent pour dénommer nommer montrer... Je suis artiste. C'est une manière d'être au monde et mon travail d'artiste il commence, enfin il s'arrête jamais, je pense qu'il se passe même la nuit. C'est parce que mon travail, ça j'en suis vraiment convaincu, c'est de témoigner de ce rapport que j'entretiens avec le monde qui m'entoure. (Marc)

Blanche reconnaît elle aussi l'artiste à une « manière d'être » au monde, une posture qui le distingue fondamentalement de l'amateur :

Parce que moi, depuis que je suis en Valais je vois des tonnes d'amateurs. J'ai rien contre hein (rire) je n'ai rien contre ces braves gens. Mais c'est des gens, parce qu'ils font un cours, ils exposent leurs tableaux, ils invitent leurs copains et ils vendent. Mais je trouve, des fois y a des gens qui sont même doués mais je dis : y a pas la réflexion. C'est un état d'esprit. Pour moi. La manière dont on affronte la vie, les choses, même si on ne le fait pas tout le temps mais y a un état d'esprit qui est très différent je trouve que des gens qui sont amateurs. Pour moi la différence elle est essentielle. (Blanche)

Les personnes qui qualifient l'artiste d'abord par une « posture de l'esprit », éminemment intérieure et subjective, irréductible à toutes autres déterminations objectives, sont celles qui mettent à distance la figure du professionnel :

Pour Henriette, ce sont bien deux réalités distinctes qui ont peu de rapport entre elles :

[...] je trouve que c'est très délicat de donner une définition « professionnel de l'art », en disant l'art déjà, comment on le définit... Après pour moi, parler de professionnel de l'art... de l'artiste qui est créateur, qui à un moment donné porte un regard sur le monde, se l'approprie ce regard, travaille dessus et le transforme, je ne peux pas faire le lien avec ce terme-là. (Henriette)

Eloi porte l'antinomie jusqu'à voir le professionnel comme « un gars qui connaît, qui connaît les ficelles, qui connaît les combines » et dont les intentions sont d'abord mercantiles avant d'être artistiques :

Vous prenez 10'000, 5'000 ce que vous voulez dans la poche pis vous allez pis vous dites : ouais moi je veux mettre 5'000 pis vous me faites une sculpture, vous faites ci, vous faites ça. Pis vous voyez la réaction. Vous verrez les professionnels ce que c'est. Beaucoup, pas tous mais beaucoup.

Béatrice, jeune artiste renvoie elle-aussi la figure du « professionnel » à une dimension essentiellement économique :

Mais après il y a aussi les artistes qui sont professionnels qui gagnent vraiment leur vie avec ça et qui ont des contrats avec des galeries, qui sont présents sur la scène artistique contemporaine, qui sont présents aussi peut-être à Art Basel, et pis bon là je dirais c'est presque à un niveau plus des businessmen que des artistes.

L'« artiste » et le « professionnel de l'art » semblent ainsi s'inscrire dans des registres de sens étrangers l'un à l'autre ou en tout cas bien distincts. Les propos relevés portent l'empreinte d'une vision « vocationnelle » de l'artiste³ dont les finalités créatrices sont sans compromission utilitariste, l'éloignant ainsi du « professionnel », toujours soupçonné de poursuivre d'autres buts que ceux proprement artistiques.

La difficulté de se reconnaître, pour certains, dans cette catégorie du professionnel ne les conduit cependant pas à se présenter comme des amateurs. Au contraire, les personnes interrogées tracent une frontière claire entre les pratiques qu'ils décrivent comme non-professionnelles et celles qu'ils considèrent comme artistiques. C'est souvent en cherchant à traduire l'amateurisme d'une pratique qu'ils livrent finalement ce qui constitue, à leurs yeux, la professionnalité de leurs propres activités. Mais sur ce point encore, les visions sont variées et contradictoires : ce qui semble signifiant pour une personne ne l'est pas du tout pour une autre.

L'identité professionnelle par le temps de travail et le salaire

Le temps de travail investi et le revenu issu de l'activité artistique sont les éléments de distinction les plus souvent avancés comme marqueurs d'identité professionnelle. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où l'image commune du « travailleur », quel que soit le domaine considéré, est celle d'un individu qui mène une activité suffisamment rémunérée pour lui permettre d'en vivre. Or, seule une minorité d'artistes de notre échantillon vivent de leur art, cumulant pour la plupart plusieurs emplois, plus ou moins éloignés de la pratique artistique.

Si l'on peut dès lors se définir comme « artiste », le fait de ne pas pouvoir vivre de cette activité rend difficile de s'approprier la qualité de professionnel. Les paroles de Victor qui occupe un poste rémunéré éloigné du domaine artistique en témoignent :

Moi je pense que je suis un artiste quoi. Un artiste il a peut-être d'autres choix parce que justement il trouve plus intéressant d'avoir un métier à côté et quand il vient à l'atelier il peut se concentrer sur un travail artistique. Après professionnel, ça veut dire que c'est ta profession et que tu peux vivre de ça. Mais bon, moi je ne vis pas de ça, donc, je ne peux pas vivre de ça, donc je ne sais pas si je suis un professionnel, je ne pense pas que je suis un professionnel de l'art.

3 Par opposition à l'image de « l'artisan », la vision proprement « moderne » de l'artiste, dont l'excellence est d'abord le fruit d'une vocation avant d'être celui d'un apprentissage, prend forme à partir de la première moitié du XIXe siècle (Heinich, 1999).

L'identité professionnelle par la formation

Certains créateurs ont relevé l'importance de la formation artistique pour distinguer le professionnel de l'amateur. Comme Daniel, professeur dans une école d'art, qui admet certes « **qu'il y a des gens, il y a des artistes qui n'ont pas fait d'école d'arts et qui peuvent être professionnels** ». Il observe cependant « **que quand on fait une école, peut-être qu'on arrive mieux à faire le tri et puis on gagne peut-être un peu plus de temps** ».

La génération des quadras et des quinquas de notre échantillon a, dans sa grande majorité, suivi une formation liée à la pratique artistique (apprentissage de photographie, école des arts décoratifs, école des beaux-arts), précédée ou complétée parfois par un autre diplôme (certificat de capacité non artistique, école de commerce, école de travail social,...). Les générations suivantes se caractérisent par un parcours de formation artistique plus intense. Nous avons été frappés par le cumul de plusieurs temps d'approfondissement après le premier titre obtenu (pédagogie de l'art, design, bourses et résidences dans des écoles d'art à l'étranger,...).

Les autodidactes sont finalement rares (quatre sur vingt-huit personnes dont deux au bénéfice d'un titre universitaire). Cela laisse supposer que les acteurs du monde des arts visuels comme l'ensemble des mondes sociaux sont concernés par la valorisation sociale des diplômes et l'allongement de la durée des études. Une exigence sociale et politique que la formation artistique a aujourd'hui intégrée. Structurées par le système dit de Bologne, les hautes écoles d'art proposent deux cycles d'études dont d'abord un bachelor, suivi ensuite par un master de spécialisation.

Le master a d'ailleurs été pensé et promu comme la porte d'entrée dans le champ professionnel si l'on en croit le « Concept de la filière Arts visuels de la HES-SO » (2006) : « trois ans sont insuffisants pour former un artiste avec l'expérience et la maturité requises pour faire face aux exigences du marché international. Dès lors, dans le domaine de arts, le bachelor ne peut-être un titre pleinement professionnalisant. [...] Une formation rigoureuse sur le plan méthodologique, théorique et technique, une connaissance approfondie de l'histoire et des théories de l'art, une confrontation continue à la scène contemporaine de l'art, de fréquents contacts entretenus avec les milieux professionnels liés au domaine de l'art amènent l'étudiant au niveau exigé à l'admission au 2e cycle d'études. C'est là qu'il peut pleinement développer une pratique d'auteur indépendant attestée par un master. En règle générale, seul ce dernier titre autorise un accès direct au monde professionnel [...] » (p. 7).

Cette réorganisation des études en art qui a allongé le cursus de formation a été précédé par un bouleversement fondamental : l'ouverture progressive des écoles aux logiques de création propre à l'art contemporain⁴. En effet, ce passage réoriente les apprentissages vers l'acquisition de nouvelles compétences. Aujourd'hui, il s'agit moins d'apprendre à produire un objet en fonction de certains critères mais plutôt d'aider le jeune artiste à expliciter, argumenter et à fonder sa démarche à partir d'une trame conceptuelle tirée d'un ensemble de savoir aussi bien philosophiques, sociologiques qu'esthétiques (Liot, 1999). Le savoir-faire technique étant secondaire, les étudiants sont encouragés à explorer et à mobiliser plusieurs médiums et d'autres espaces pour traduire de manière sensible les concepts élaborés.

L'organisation et les contenus enseignés dans les écoles d'art actuelles se distinguent fondamentalement des dispositifs précédents où l'on formait des artistes dans la maîtrise d'un seul médium et dans l'idée que l'œuvre d'art, avant d'être un concept, était d'abord l'expression singulière de leur intériorité.

Selon le type d'école suivie, la formation inscrit les artistes dans des appartenances esthétiques spécifiques. Elle est, en ce sens, porteuse d'identité professionnelle, formant jadis des peintres et des sculptrices, et aujourd'hui, des installateurs, des plasticiens ou des performeuses. Or, la généralisation des écoles dans leur version contemporaine met en porte-à-faux les artistes de la génération des Beaux-arts qui ont le sentiment d'avoir suivi une formation en perte de valeur actuellement.

⁴ En Valais, cette transition a eu lieu dans la seconde partie des années 1990 : l'Ecole des Beaux-arts de Sion déménage à Sierre en 1997, devenant par là même l'Ecole cantonale d'art du Valais. Ce changement de « statut » est un moment charnière qui permet à l'école de d'effectuer un glissement résolu de ses enseignements sur l'art contemporain. L'affiliation à la HES-SO est bien plus tardive puisqu'elle a lieu en 2008.

Emma, par exemple, explique combien son identité artistique et professionnelle a été ébranlée par le constat que les formations suivies à l'époque ne lui avaient pas permis d'apprendre les nouveaux codes en vigueur dans le monde de l'art :

Jusqu'à 50 ans j'avais d'énormes complexes d'autodidacte parce que j'avais vraiment l'impression de n'avoir pas fait une école d'arts contemporains comme ça existe aujourd'hui. Parce que les Beaux-arts que j'avais fait c'était du graphisme, c'était beaucoup de nu, à Paris c'était du nu aussi, de l'académique et à [...] c'était du nu, je n'avais pas appris l'art conceptuel, les installations et je me sentais dans le 19e siècle. J'avais ce complexe-là, je me disais, c'est pas possible, je suis dans le 19e, c'est con, mais qu'est-ce que je fais ? Beaucoup de peinture. Puis je me faisais vraiment beaucoup de complexes [...]

L'abandon par les écoles d'art d'une bonne partie du bagage artistique propre aux démarches non contemporaines exacerbe les critiques de ceux-là même qui le portent encore, jeunes artistes compris.

Ainsi, Léo qui vit de sa peinture relativise le rôle professionnalisant des formations artistiques :

Je trouve que les Beaux-arts devraient moins penser à former des artistes professionnels, je veux pas dire former des artistes amateurs, c'est pas ça, mais des gens qui puissent avoir une pratique, bêtement. Qui soient connus ou pas, qui puissent avoir une pratique.

La critique d'une formation comme garante d'un statut professionnel devient encore plus sévère dès lors que l'apprentissage du métier suit des voies non-conventionnelles. Kevin, n'ayant pas suivi d'école d'art, met à distance les acteurs de l'institution pour fonder l'artiste par la seule force de la vocation créative :

Eux tentent de créer des artistes, moi je crois qu'on ne peut pas créer des artistes. On naît artiste ou on ne naît pas artiste.

Professionalité par la reconnaissance des pairs

Hormis la formation, le temps investi et le salaire gagné par le travail créatif, plusieurs témoins relèvent l'importance, en termes de professionnalisation, d'acquérir une certaine « réputation » dans le milieu artistique. Elle est comprise comme la reconnaissance par les pairs (créateurs et experts) de la « valeur » de l'œuvre et de l'artiste. Cette reconnaissance des pairs reste une notion difficile à définir tant elle mêle à la fois des aspects formels et informels. A côté des informations diffuses sur un artiste qui s'échangent entre « gens du milieu » sur le mode du « bouche à oreilles », la reconnaissance des pairs peut prendre des formes plus concrètes comme des occasions de collaboration avec des acteurs (artistes, curateurs, galeristes, critiques d'art) ayant déjà acquis une réputation artistique. Les comptes-rendus ou les critiques documentées publiés dans des revues spécialisées sont aussi des signes formels de l'intégration de l'artiste dans ce secteur professionnel. Les paroles de Betty, artiste engagée dans des approches contemporaines sans avoir suivi une école d'art, sont révélatrices de la nécessité d'être reconnue par « ses pairs » pour pouvoir endosser pleinement l'identité d'artiste « professionnelle » :

Et professionnel après, dans ce domaine-là, ça peut être reconnu par ses pairs, ça peut être, voilà, qu'il y ait des invitations pour des expos... Maintenant qu'y a des invitations pour des articles ou des revues par rapport à mon travail où là en ce moment j'ai des demandes et je trouve ça chouette parce que ça arrive

par des biais assez lointains [...] Maintenant je me sens totalement professionnelle, ouais.

Pour construire cette « réputation artistique », il convient alors de soumettre les projets et les œuvres à l'examen des pairs dans des espaces de concurrence où se définissent les critères d'excellence de la pratique artistique. C'est bien cette prise de risque qui pour Daniel distingue le professionnel de l'artiste amateur :

L'amateur je ne sais pas c'est peut-être quelqu'un qui travaille, qui a un emploi et pis tout d'un coup, à ses heures perdues, il peint et puis il montre son travail à une petite galerie ou, voilà quoi... Et puis je crois que quand on est artiste il faut aussi oser se confronter. Alors justement il y a tous ces concours, il y a des dossiers à envoyer même pour des expos, de plus en plus. Il y a un critère, il y a un jury qui se réunit, bon alors on est d'accord ou on n'est pas d'accord, on est libre d'envoyer son dossier ou pas, mais je trouve que c'est bien des fois de tenter, d'envoyer son dossier et pis de, ben c'est de se confronter par rapport à d'autres artistes. Il y en a qui ne le font pas parce qu'ils ont peur. Alors, ça c'est à chacun de décider...

L'ensemble des personnes interrogées admettent que le regard social porté sur leur travail est important pour construire et porter leur identité artistique. Néanmoins, tous ne s'inscrivent pas dans des formes identiques de reconnaissance et de légitimation par le milieu artistique. Les générations des quadras et des quinquas, issues des écoles des beaux-arts dans les années 80 et 90 et n'ayant plus de lien avec les lieux de formations artistiques, ont été moins familiarisées avec la logique des concours - pour obtenir des résidences d'artistes, des projets ou des commandes publiques. Ils ne les évoquent pas, tout simplement parce que au sortir de leur formation, cette pratique n'était pas aussi généralisée et systématique qu'aujourd'hui. Les artistes plus jeunes sont en revanche aguerris à ces nouvelles formes de mise en concurrence, soumettant leur travail à des jurys d'experts dès la fin de leur premier cycle de formation. Gagner une résidence ou une bourse, signes de reconnaissance collective, sont mentionnés dans leur curriculum vitae au même titre que les expositions.⁵

Après avoir été écartée d'une exposition collective regroupant les créateurs prometteurs du canton, Béatrice exprime ici le rôle ambivalent des concours qui peuvent à la fois renforcer l'identité professionnelle ou au contraire en fragiliser l'assise :

Après bon c'est vrai que ça fait quand même quelque chose quand on voit la liste des gens qui étaient présents pour choisir les personnes et pis c'est quand même des grands noms de la culture en Valais quoi, et aussi extérieur au Valais, alors tout à coup on se dit, bon, tous ces gens étaient là pour dire que je ne pouvais pas y participer, ça fait quand même quelque chose [...] ça nous confirme déjà dans nos choix, dans notre démarche, dans la direction qu'on a pu prendre. C'est aussi assez fragile quand on sort d'une école et pis tout à coup on continue dans une direction, mais on ne sait pas si c'est forcément la bonne ou comment ça va être reçu.

⁵ Le soutien politique d'une création toujours « innovante » va de pair avec la formation. Par exemple, dans le contexte français, les artistes formés après les années 80 ont un avantage certain sur les autres. La réforme des écoles d'art se fait en trois parties. Jusqu'en 1968 on apprend un métier. Dans les années 70 on se concentre sur l'expression, la créativité et une démarche personnelle authentique. Dans les années 80, l'art devient une activité qui entre dans un marché. Nouvelles technologies et ouverture sur les mondes de l'art sont les éléments d'un changement radical d'orientation de ces formations. (Liot, 1999)

Professionalité par une démarche réfléchie

Le dernier point soulevé par nos interlocuteurs pour caractériser la professionnalité de l'artiste est celui de la démarche réflexive qui conduit à la production des œuvres. Comme le décrit cette plasticienne, le temps investi dans la pratique créatrice n'est pas réductible à un taux d'occupation entier ou partiel dans la création. C'est véritablement la réflexion articulée à un savoir-faire qui qualifie l'engagement artistique. Cet engagement créatif et réflexif ne se résume pas à des moments ponctuels d'investissement ou à des actions concrètes mais relève d'un « état d'esprit » permanent, propre à l'individu qui fait de l'art une profession :

Et les gens qui disent : « ah moi je suis peintre, je fais seulement, (grande inspiration) ha je m'exprime du ventre », c'est sympa mais ça suffit pas. Tu dois avoir aussi quelque chose à dire, un message. Et les gens professionnels ils ont tous derrière un message ou quelque chose, un thème qui les intéressent. Alors l'investissement n'est pas le même tu vois ... Mais ça veut pas dire que si je ne travaille pas tous les jours sur mon art que je suis pas professionnelle. C'est pas ça ... (Léa)

Entre statut et compétences, les visions décalées du professionnel

Blanche, Daniel, Léa, Victor et les autres nous racontent par touches successives leur définition de l'artiste, du professionnel et de l'amateur... Si de manière générale les témoins se distinguent clairement de la figure de l'amateur, leur identification à celle de l'artiste professionnel demeure ambiguë, à la fois revendiquée et disqualifiée. Marc Perrenoud (2004) retrouve cette même indétermination dans le milieu de la musique populaire, rendant aléatoire le repérage de « marqueurs objectifs » du professionnel dans les secteurs artistiques. Il s'agirait ici de le suivre lorsqu'il nous met en garde contre une confusion commune entre deux acceptions ; l'une se rapportant à un « niveau de compétence » et l'autre au « statut social ».

Du point de vue de la compétence, la professionnalisation est « une notion d'évidence » (Demazière, 2009) pour les créateurs interrogés, conscients que les expériences accumulées leur permettent de bien maîtriser les tâches exigées. Tom se rapporte ainsi « à ce qu'il sait faire » pour définir sa professionnalité :

J'ai des compétences ... Je suis conscient de mes compétences et puis de mes limites et je pense que c'est ça qui fait un professionnel. Je sais ce que je sais faire et puis je sais ce que je ne sais pas faire. Je sais de plus en plus entrer ou pas sur des projets et je vois, je vois comment on peut le faire.

Par ailleurs, lorsque le savoir-faire constitue le cœur de l'identité professionnelle, la catégorie générique de « l'artiste » est abandonnée au profit d'une terminologie qui évoque des « manières » de faire, des pratiques de création. Comme Paul qui se définit d'abord comme un « plasticien » qui « bricole et manipule » de la matière et des idées :

Et puis, finalement, je n'aime pas tellement cette espèce de terme d'artiste parce que finalement, je trouve que c'est un peu un terme qui est un peu galvaudé comme ça. Alors que plasticien, enfin le terme plasticien pour moi évoque le fait de, voilà de, je ne sais pas, peut-être une histoire de bricolage, de manipulation des choses. Parfois on me dit, ah mais tiens, tu es chirurgien plasticien et en fait pas du tout. Mais par contre, il y a cette idée de travailler les matières, les idées pour en faire quelque chose de plastique, de visuel.

Les marques d'hésitation, les rejets et les contradictions apparaissent dans les paroles citées plus haut lorsqu'il s'agit de définir un statut social qui serait spécifique aux artistes. Si les artistes restent ambigus sur ce point, les institutions culturelles et politiques tentent au contraire d'en fixer les contours stables.

En Valais, en référence à la Loi sur la Culture (1996) et à ses lignes d'action programmatiques (2010), l'une des missions du service de la Culture a été d'initier une professionnalisation du secteur artistique. Les mesures d'aide à la création (prix, bourse, soutiens étatiques) ont été assorties d'une définition précise des « Critères de professionnalisme dans le domaine culturel », désignant ainsi le type d'artistes pouvant être soutenus (2012). On y retrouve de manière regroupée les dimensions évoquées plus haut : formation reconnue, temps de travail consacré à l'activité artistique, reconnaissance des pairs à travers des jurys d'experts eux-mêmes professionnellement actifs dans le champ de l'art... (Qu'est-ce que le canton du Valais soutient ?). Du canton du Valais à Pro Helvetia au niveau suisse, en passant par les fondations culturelles et les associations professionnelles, les critères se rejoignent et se généralisent pour distinguer le professionnel de l'amateur.

Malgré les efforts collectifs pour définir un statut à partir de plusieurs critères, les artistes interrogés peinent toujours à s'y reconnaître. Ainsi, Tom continue à penser que seule la dimension économique fonde l'artiste professionnel alors même qu'il sait reconnaître ses compétences et qu'il réussit l'examen du jugement des pairs, gagnant divers prix et bourses :

Je ne me considère pas comme un artiste professionnel parce que je ne vis pas de mon art. Je vis pas du tout de mon art, mon art me coûte de l'argent. Donc, je travaille pour pouvoir être artiste. Je ne suis pas... artiste professionnel ça supposerait que c'est ce que je marque dans ma déclaration d'impôt sous activité professionnelle : artiste.

2.1.2 L'introuvable artiste valaisan

Les articulations complexes entre processus identitaires intérieur et extérieur s'expriment tout particulièrement lorsqu'on aborde la question de l'appartenance valaisanne des œuvres et des créateurs. Pour circonscrire les bénéficiaires des mesures d'aide à la création et « protéger » le marché des subventions des appétits extérieurs, les politiques culturelles cantonales et communales évaluent le degré de « valaisanité » des artistes soutenus. Cette référence au territoire prend en compte bien sûr les origines régionales des individus, tout en considérant la force et la continuité des liens entretenus par les bénéficiaires avec la région. Les artistes encouragés sont ainsi soit originaires de la région, soit mènent des activités de création ou de diffusion en Valais. Or, lorsque l'on interroge les acteurs - tous « suffisamment valaisans pour obtenir des soutiens » - la dimension de l'appartenance au Valais est éminemment ambiguë, différenciée et contradictoire.

Quel que soit le mode d'expression, la majorité des artistes interrogés mettent à distance une étiquette régionale qui viendrait amoindrir la dimension universelle de leur création. Marc, valaisan d'origine lointaine mais qui a toujours résidé sur l'Arc lémanique, a été soutenu par le canton du Valais, territoire dans lequel il expose régulièrement. Néanmoins, cet « artiste local » met à distance ses diverses appartenances régionales :

Je ne crois pas qu'il y ait dans mon travail [...] des choses qui soient vraiment très locales. Je crois que c'est des choses qui sont dans un sens un peu, universelles, ce n'est pas le bon terme, mais je crois qu'il n'y a pas une volonté de... Même si, par rapport à mon parcours, je suis toujours un artiste local, je ne crois pas que je parle vraiment de l'endroit où je vis. Je peux parler de toutes sortes de choses tout en restant ici.

Dans ce sens, résider en Valais ou dans le canton de Vaud ne transforme ni l'identité individuelle, ni le contenu artistique, comme le souligne Emma, qui, installée aujourd'hui à Martigny, a fait de longs séjours à Paris :

Moi j'ai vraiment l'impression que j'aurais pu être pareille partout. C'est-à-dire que, le Valais, j'ai pas l'impression qu'il a eu une incidence.

Eloi est le seul parmi les personnes interrogées à revendiquer de manière explicite une appartenance culturelle, traduisant dans sa démarche artistique les valeurs de proximité, d'enracinement local et de communauté humaine :

Je regrette pas, je regrette pas parce que d'un côté on dit : nul n'est prophète en son pays. D'accord. Je suis d'accord. Mais de l'autre côté, je suis persuadé que le sucre le plus intense qu'on peut avoir, le sucre qu'on peut tirer de la vie, le plus intense, on le tire finalement dans sa culture. De sa culture, de sa langue maternelle, de ce que l'on a de plus intime, de plus proche. Les autres sont nécessaires. C'est nécessaire de connaître une autre langue par exemple [...] D'une part parce que je suis persuadé, mais je dis pas, je suis sûr, je suis persuadé, pour moi les choses, on est de quelque part et il y a des racines... Et puis on est enracinés et c'est en étant d'un endroit, sans compromis, sans concession, en plaquant à ce que l'on est, à notre on pourrait dire humanité [sic], comme on dirait négritude, que on est de partout. On aurait l'exemple peut-être d'un gars comme, comme Ramuz en littérature. Mais c'est pas le seul, je veux dire.

L'analyse des entretiens avec les artistes révèle la pluralité des dynamiques identitaires, rarement cristallisées dans le temps et étroitement liées à l'histoire de vie des individus, à leurs opportunités et contraintes artistiques et professionnelles. En définitive, « dans la construction de sa vie, l'individu arbitre constamment entre ses différentes identités. Tantôt elles s'équilibrent, tantôt l'une l'emporte sur les autres » (Di Méo, 2002, p. 177). Ainsi peut-on dans un premier temps de carrière ressentir l'étroitesse des étiquettes régionales et vouloir s'en débarrasser, pour mieux les endosser par la suite. A l'inverse, l'exploration de l'appartenance culturelle n'est qu'une étape dans le parcours créatif que l'on va quitter en cours de carrière pour s'ouvrir à d'autres perspectives. Enfin, pour d'autres encore, l'appartenance sociale et culturelle demeure le choix de toute une vie et au centre d'un questionnement artistique quasi permanent.

Mettre en avant l'identité régionale pour reconnaître les créateurs professionnels est avant tout une préoccupation politique que véritablement artistique. Le regard acéré du géographe Guy de Méo (2002) ne s'y trompe pas lorsqu'il affirme que « la territorialisation stricte d'une identité sociale permet au pouvoir de la contrôler plus aisément (principe de territorialité du droit, des lois, de la violence légale), de la circonscrire et de la cerner dans un espace délimité et fini, en un mot de la contrôler » (p. 178).

Si les témoins rencontrés gardent des attaches de nature plurielle avec le Valais, ils restent néanmoins circonspects sur l'importance de ces liens dans leur travail. Et lorsqu'une appartenance régionale est revendiquée comme dans les demandes de soutien, elle relève le plus souvent d'une stratégie utile pour obtenir des ressources publiques que d'un besoin fort de porter une identité proprement valaisanne.

2.1.3 Construction de l'identité comme épreuve

L'identité artistique, a fortiori le caractère de professionnalité qui y est liée, relève d'une élaboration à la fois individuelle et collective (Dubar, 1998) qui s'établit tout au long du parcours biographique. Par ailleurs, l'identité professionnelle s'ancre avec les années ou au contraire se défait avec le temps. Cette « identité en construction » doit être soulignée dans la mesure où plusieurs personnes

interrogées évoquent « un creux » après une première phase de carrière. Les opportunités (nouveaux clients, reconnaissances, soutiens, ...) se réduisent, ébranlant les certitudes : « suis-je bon, suis-je légitime, ai-je fait les bons choix, faut-il continuer dans cette voie ? ».

Chez Kevin, qui a appris le métier en autodidacte, c'est sur la durée que la conviction d'être artiste a pu s'affirmer :

J'ai mis longtemps à me dire que [...] j'étais un artiste en fait. Alors que j'ai toujours tout fait, tout, mais de l'accepter, de l'intégrer, sans prétention aucune, je parle que pour moi là, les autres, ils pensent ce qu'ils veulent de moi, mais franchement, je te jure, je m'en fous. Je préférerais qu'ils m'aient bien mais bon, pfft, inch Allah ! Mais de l'accepter au fond de moi, ça, ça a pris du temps, nom de Dieu.

La cohérence du parcours créatif prend forme dans l'effort renouvelé pour « rester » dans le métier et ne pas lâcher sa pratique artistique. C'est en ce sens que les créateurs plus âgés semblent apaisés quant à leur véritable identité d'artiste, prenant conscience rétrospectivement du chemin parcouru. Ils n'ont, dans le fond, « plus rien à prouver », se reconnaissant comme des « créateurs compétents » au-delà du regard des autres et au-delà des catégories collectivement instituées. Emma témoigne de la persévérance nécessaire pour surmonter doutes et incertitudes :

Oui, il y a eu beaucoup de choses dans ma vie je ne vous raconte pas tout. Il y a eu beaucoup de rochers que j'ai gravis. Et quand j'ai regardé ça, cette rétrospective... il y avait 30 ans que je peignais et ça m'a vraiment permis de regarder cette nana et même ce jeune peintre avec des yeux bienveillants quoi, au moins disons de plus la juger constamment et du coup je me suis libérée du regard extérieur et je n'ai plus ce complexe du tout. Je me sens un vrai peintre.

L'appartenance culturelle, professionnelle ou artistique relève d'un cheminement, d'une construction dans le temps. Se reconnaître comme « artiste » ou « professionnel » compétent n'est pas un mécanisme immédiat et fini, actualisé par un titre de formation, des prix ou encore une réputation acquise à un moment donné. Cela implique en revanche un processus, éminemment hasardeux et incertain, fait de cumul d'expériences, bonnes ou mauvaises, et d'une pratique de création inscrite dans la durée. Ce processus est certes lié aux histoires singulières des individus mais il se dessine aussi en référence aux cadres imposés par la société qui fixent dans des formes plus rigides ce qu'est un « artiste » et un « professionnel ». C'est dans le fond, l'articulation entre cette « identité pour soi » et cette « identité pour autrui » (J.-C. Kaufmann, 1994) qui apparaît comme l'une des épreuves essentielles du parcours artistique des personnes que nous avons rencontrées : se convaincre de ses propres compétences mais aussi retrouver dans le regard des autres la confirmation de sa valeur d'artiste.

2.2 La pratique artistique à l'épreuve de l'entrepreneuriat

« Tout métier est un faisceau de tâches », ce qui est une autre façon de dire que tout métier relève en partie de la pluriactivité. L'activité professionnelle qu'on exerce sous une désignation unique est constituée en fait de plusieurs tâches. Les professeurs d'université enseignent, mais ils font aussi passer des examens et corrigent des copies, se rendent à des réunions ou des commissions très diverses qui ne concernent en rien l'enseignement, ils font de la recherche et publient leurs résultats, font bien d'autres choses encore. Un vendeur dans une petite boutique vend des produits, bien sûr, mais il encaisse aussi de l'argent, rend la monnaie, emballe les achats, reçoit et range le stock qui arrive, et devra même parfois balayer devant le magasin et nettoyer l'intérieur.

Becker in (Bureau, Perrenoud, et al., 2009, p. 13)

Après avoir arpenté le chemin sinueux des constructions de l'identité professionnelle, nous allons suivre un autre itinéraire pour saisir les obstacles, les sentiers de traverse et les voies royales qui dessinent les parcours d'artiste. En effet, les artistes interrogés ne nous ont pas seulement narrés qui ils étaient mais nous ont amplement décrit ce qu'ils faisaient.

Les acteurs rencontrés réfléchissent, pensent, s'inspirent, s'écoutent, peignent, sculptent, installent, filment, photographient... Mais aussi, ils entrent en relations avec d'autres professionnels de l'art, ils négocient des mandats, vendent des œuvres, participent à des concours, montent des expositions et organisent des vernissages... Souvent, en parallèle, ils enseignent, construisent des maisons, travaillent en usine, animent des activités sociales ou encore, surtout pour certaines, pouponnent, surveillent et éduquent...

Dans le précédent chapitre, nous avons souligné combien les artistes doutent de leur professionnalité, justement parce que leur engagement artistique doit composer avec d'autres activités. L'identité professionnelle et artistique, combinaison complexe entre la conscience de soi et le regard des autres sur soi, passe par l'action et par le « sentiment d'efficacité » qui y est liée (Bandura, 2003). C'est en ce sens que le métier d'artiste, comme d'ailleurs toutes les professions, gagne à être appréhendé comme un ensemble d'opérations, un « faisceau de tâches » (Becker, 2009) plus ou moins coordonnées, plus ou moins proches les unes des autres et auxquelles se rattachent des compétences diverses et multiples. A la « pluriactivité » (Bureau, Perrenoud, et al., 2009) qui articule un travail régulier rémunéré et le travail proprement artistique dont la rémunération est plus incertaine, s'ajoutent les différentes tâches du métier qui vont de la création à la vente, en passant par la diffusion de l'œuvre. Ces actions ne sont pas forcément linéaires, repérables, ni indispensables. On sait que bon nombre de créations ne quitteront jamais l'atelier ou l'ordinateur de l'artiste. Certaines œuvres ne sont pas destinées à être vendues mais juste à être montrées. Les performances sont conçues dans l'instant, mêlant étroitement création et diffusion. De plus, ces opérations de création et de diffusion n'épuisent pas à elles seules la réalité professionnelle des artistes dont le « faisceau de tâches » peut se décliner de manière encore plus précise et complexe.

Les paroles recueillies suggèrent d'emblée la pluralité de l'activité artistique, en dessinant le portrait d'un artiste « chef d'orchestre » qui doit endosser et déployer de l'énergie dans plusieurs rôles à la fois. Ainsi Kevin qui, à côté de la production et de la diffusion de ses propres œuvres, anime un espace d'exposition, utilise la métaphore économique pour rendre compte de la multiplicité de ses fonctions :

Moi j'ai choisi de, de tout manager, ça veut dire d'être mon propre agent, mon propre manager, mon propre businessman, mon propre vendeur, mon propre tendeur de toile, mon propre peintre, mon propre pinceau.... tout ce que tu veux. Ça c'est un choix. Après si les projets deviennent, tout d'un coup s'ouvrent trop, ben évidemment faudrait que je discute autrement.

Ou encore Harry qui préfère l'image de la conduite automobile pour décrire les innombrables démarches professionnelles qui l'attendent après son master :

C'est juste un exemple de la façon dont laquelle on doit être nous-même le moteur, le chauffeur...On doit jouer tous les rôles.

Les propos de Kevin et Harry rejoignent les études de sociologie de l'art qui rapprochent l'artiste contemporain de l'entrepreneur économique (Menger, 2003 ; Moulin, 2003) : dans un environnement concurrentiel et incertain, l'artiste doit innover, prospecter des ressources financières, se promouvoir et diffuser son « produit », sa « marque » comme le ferait n'importe quel chef d'entreprise. Or, bien que la réalité des « faisceaux de tâches » de travail décrite dans les entretiens corrobore en partie cette logique entrepreneuriale des métiers artistiques, il s'agit aussi d'en poser les limites et d'entrer dans la nuance. En effet, le risque serait de confondre ce qui relève du modèle économique « à entreprendre » et les conditions réelles de l'activité artistique qui s'en éloignent fondamentalement.

Pour éviter confusion et amalgame, nous allons considérer les termes « entreprendre » et « entreprise » dans leur sens premier, celui soufflé par le dictionnaire. Ainsi, pour le Petit Robert (1990), « entreprendre » signifie « se mettre à faire » et renvoie aux mots « commencer », « engager », « hasarder ». L'« entreprise » n'est autre que « ce que l'on se propose d'entreprendre », c'est-à-dire « un dessein », « une action », « un projet », « une œuvre », « un ouvrage » ou encore un « travail », voire une « aventure » (p. 660).

Considérés sous cet angle, tous les artistes interrogés sont à nos yeux des « entrepreneurs » qui assument et mènent leurs actions en s'adaptant aux contraintes de leur vie privée et professionnelle.

Reste que l'exercice de création, par la multiplicité des tâches qu'il implique, ne va pas de soi et, en ce sens, il est bien une mise à l'épreuve. La dimension « éprouvante » de l'entreprise artistique est aussi renforcée par sa nature fondamentalement aléatoire. L'incertitude dans les métiers artistiques n'est pas seulement liée à la réception positive de l'œuvre par un public, mais elle imprègne toutes les étapes, même les plus intérieures, du processus créatif : de la panne d'inspiration aux défis de la traduction sensible des idées et intuitions, en passant par les limites techniques et matérielles de son élaboration, rien n'assure que l'œuvre existera bel et bien un jour et sous la forme souhaitée. Nous reprenons à notre compte l'hypothèse du sociologue Pierre-Michel Menger pour qui la trajectoire artistique est « modelée par l'incertitude », cheminant « selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini ni assuré » (Menger, 2009, p. 8). Les obstacles ponctuels et structurels surgissent pour contrecarrer les projets, les envies et les choix, réorientant les trajectoires et les destins professionnels.

L'analyse aurait pourtant un goût d'inachevé si elle ne tentait de tirer un ordre du « désordre » des tâches entreprises et des récits singuliers. Nous avons ainsi tendu des fils rouges pour nous guider.

D'abord, une lecture « diachronique » a permis de documenter l'épreuve de l'entrepreneuriat dans le déroulement des étapes de vie. Ce regard dans la durée a identifié les temps collectifs qui regroupent les logiques d'action à certaines périodes du parcours professionnel : la « formation et l'entrée dans le métier », suivi du temps de la « confirmation par l'expérience », parfois marqué par le temps de la famille, et enfin, le « temps de la maturité ». Les temps définis peuvent être autant des moments d'accélération que de ralentissement du cheminement professionnel. Ce sont des étapes où les personnes font des choix, réorientent leur pratique posent des bilans... Elles les effectuent en fonction bien sûr de leur propres besoins créatifs et existentiels, mais aussi en fonction des logiques et des temporalités des divers champs sociaux, que ce soit celui de l'art, du politique ou encore de l'économie. Temps sociaux et temps individuels s'articulent ainsi pour donner sens aux parcours professionnels.

Ensuite, une lecture « synchronique » nous a conduites à entrer plus en détail dans les actions des artistes. En repérant les espaces et les temps dévolus à chaque tâche artistique ou non artistique, les organisations mises en œuvre pour les accomplir et les collaborations engagées, trois configurations particulières du métier d'artiste sont apparues : une configuration qui mobilise les intentions et les modalités de travail autour de « l'œuvre d'art », une autre qui est tendue vers la réalisation du « projet » et une troisième qui paraît se tresser autour du « mandat ». Ces formes distinctes de création colorent diversement les parcours, orientant les artistes dans des manières spécifiques de travailler, de se vendre et de se positionner sur le marché et dans les milieux culturels.

2.2.1 Temps sociaux et entreprises artistiques

Pour encourager le déploiement du récit et saisir le déroulement des étapes biographiques, nous avons systématiquement questionné nos interlocuteurs sur la genèse de leurs engagements artistiques : quand et comment se sont-ils lancés dans le métier, quelles motivations les ont poussés dans la voie artistique ?

Les temps de la formation et l'entrée dans le métier

Dans les récits « des débuts », le temps de la formation prend une place particulière sur laquelle la narration s'est souvent attardée. Les années d'apprentissage, qu'elles se soient déroulées dans des écoles ou non, marquent les esprits et la mémoire. Elles sont souvent décrites comme une période d'initiation théorique et pratique qui préfigure certains partis-pris créatifs et professionnels ultérieurs.

S'orienter et se trouver

Aujourd'hui, les écoles d'art offrent une large palette de possibilités de formation (arts visuels, photographie, design, cinéma...), une diversité encore renforcée par la réorganisation des études en Hautes Écoles Supérieures qui regroupent plusieurs métiers créatifs. Les orientations sont parfois difficiles dans la mesure où « l'aspirant artiste » ne sait pas encore très bien quelle pratique de création lui correspond le mieux, s'engageant parfois sans connaître les spécificités de chaque option d'étude. Les personnes interrogées nous ont ainsi parlé de leurs hésitations et tâtonnements entre plusieurs voies créatives, mais aussi entre plusieurs sites et institutions de formations.

Paul, plasticien de 36 ans formé à l'ECAL après un apprentissage de dessinateur en génie civil et quelques années de pratique, se souvient des premières déconvenues et déceptions au début de son cursus, en particulier par rapport au choix du medium :

Donc ensuite, je me suis inscrit à l'ECAL, en m'imaginant que le papier que j'avais déjà fait pourrait me permettre de rentrer peut-être sans faire l'année propédeutique, mais je me trompais lourdement parce que ça n'avait absolument rien à voir. Donc, je suis rentré sur dossier et ensuite par un concours lié au polaroid en deuxième session parce que j'avais pas été pris sur dossier. Et puis donc voilà, j'ai accompli mon année propédeutique en me dirigeant plutôt du côté graphisme mais finalement en découvrant un petit peu ce qu'était aussi la vidéo, la peinture, la photo..., j'avais de bien meilleurs résultats dans ces branches-là qu'en graphisme. J'ai donc échoué en fait en graphisme et réussi en arts visuels pour rentrer ensuite dans le cursus.

L'entrée en formation contredit les calculs et les anticipations, comme pour Rosa qui sera prise dans la formation de restauratrice à son grand étonnement mais refusée ensuite dans l'orientation en art à laquelle elle aspirait.

Je me suis annoncée pour le cours préparatoire à Bâle. Et, à mon étonnement, je suis rentrée, et là, je ne l'avais pas calculé, j'avais fait trois dessins, devoirs, et auparavant [j'avais] jamais dessiné (sourires), et alors ils m'ont prise, et il y avait un examen, et j'ai été prise [...] Oui, c'était l'envie de devenir restauratrice, et ensuite pendant le cours préparatoire, j'ai pensé c'est beaucoup trop : je dois juste faire ce qu'il y a déjà. C'était assez peu créatif pour moi. Et je savais que je m'intéressais aux arts libres. Mais directement après le cours préparatoire, je me suis présentée à Bâle à la « Bild Hochfachklasse » [...] mais je n'ai pas été

prise. J'avais comme un besoin d'un plus long cheminement. Alors j'ai travaillé ici à Lucerne comme restauratrice. Ensuite, j'ai regardé l'école ici à Lucerne. Et j'ai travaillé à l'hôpital. Et je remarquais que c'est comme si je devais jeter beaucoup de choses pour que je puisse laisser aller et rentrer dans le [art] « libre ».

La formation en art est un moment à part où l'individu doit à la fois construire en toute autonomie sa personnalité, sa voix créative et acquérir les codes du métier. À travers une pédagogie individualisée, les étudiants élaborent leur programme en y intégrant l'enseignement de professeurs qui vont les accompagner durant leur cursus. Ce suivi individuel est par ailleurs complété par des sessions de travail intensives avec des artistes invités, extérieurs à l'école. La fin du cursus est ainsi sanctionnée par la réussite du travail de diplôme, un examen final qui doit montrer la capacité de l'étudiant à saisir les règles propres à la profession, tout en étant capable d'exprimer sa singularité et son originalité (Menger, 2009, p. 247).

Entreprise délicate que celle de la formation : dans une relative liberté, il faut diversifier et réussir les étapes de formation, sans perdre de vue son propre projet artistique. Paul égraine pour nous ses expériences de formation avec d'autres singularités artistiques dont l'aboutissement est la découverte de sa « signature » d'artiste. Paul raconte ainsi comment, après les hésitations de l'année préparatoire, de rencontre en rencontre avec des professionnels expérimentés, il a enfin trouvé sa propre voie :

Puis donc après, j'ai suivi des cours avec plusieurs profs, en fait ; on devait choisir deux profs par année, en fonction de ce qu'on voulait faire. Alors que la première année, on devait quand même suivre des cours de vidéo, des cours de peinture et des cours de sculpture. Pour la première année. Ensuite les deux dernières années on choisissait deux profs pour toute l'année et on devait travailler vraiment sur un projet, enfin sur des projets personnels. Donc, moi j'avais pris comme prof, Fabrice Gygi, donc artiste genevois, Philippe Decrausaz, peintre lausannois, ainsi que différents intervenants extérieurs dont Mathieu Mercier et Philippe Parreno. En m'orientant plutôt sur l'installation, donc plutôt sur des systèmes d'œuvres qui fonctionnent ensemble plutôt que de travailler sur un médium particulier comme la peinture, la sculpture ou la photo. Donc mes travaux s'articulaient entre vidéos, dessins muraux, sculptures et, ce qu'on appelle les « ready-made » c'est-à-dire des objets du quotidien qui sont détournés de leur fonction.

On sait que les personnes à qui l'on demande de raconter leur vie recourent à des rationalisations a posteriori pour donner cohérence à leur trajectoire (Bourdieu, 1986). Ici les sens donnés aux actions restent ambigus : nos interlocuteurs, tout âge, sexe et pratique confondus, conjuguent aussi bien le hasard des circonstances que le déterminisme de la vocation pour donner sens à leur choix et engagements.

Les cheminements empruntés par Rosa et Paul sont révélateurs de l'ambivalence de cette première étape biographique. Les témoignages indiquent que les certitudes exprimées dans la formule maintes fois entendue du « j'ai toujours voulu faire ça » rencontrent des événements inattendus qui expliquent des bifurcations majeures. Si certains choisissent au plus près de leur désir, pour plusieurs d'entre eux, ce sont souvent les impossibilités et les échecs qui conditionnent les options d'apprentissages et les chemins arpentés plus tard. À l'instar de tant d'autres secteurs professionnels, les centres de formation jouent un rôle essentiel dans la sélection et la socialisation des candidats au métier d'artiste.

Se lancer

La socialisation aux normes et aux codes de l'art n'empêche pas d'être pris de vertige à la fin des études devant ce monde professionnel dans lequel il faut se lancer. Quitter le rôle d'étudiant, sans savoir de quoi l'avenir sera fait, cela n'a rien de rassurant, comme le témoigne l'expérience de Léo :

Et le plus dur c'est quand tu sors des Beaux-arts, pour moi. Parce que aux Beaux-arts t'as un statut, t'es étudiant, donc t'existes, t'as pas de problème, t'as un avenir, faut avoir un diplôme. Même si le diplôme des Beaux-arts ça n'a aucune importance mais t'as un rôle à jouer quoi, t'as un rôle social, t'existes.

Le fait de réussir la formation ne garantit en rien la suite de l'entreprise professionnelle, qui demeure incertaine. Harry qui, bien qu'ayant entamé ses études sur le tard, est au bénéfice d'une première expérience du monde artistique professionnel, se retrouve néanmoins démuné après son master :

On quitte avec une formation en poche qui... on ne sait pas comment l'utiliser, on ne sait pas à qui se présenter ni quoi présenter.

Devant les exigences et les incertitudes de leur avenir professionnel, les artistes prennent leurs distances avec les enseignements prodigués dans les écoles d'art. Au fil des entretiens, les professionnels - et cela quelle que soit l'époque, le type ou le lieu d'école suivie - restent critiques envers les formations en art, les jugeant tout à la fois trop techniques, trop théoriques, trop inféodées aux modes et au marché ou à l'inverse trop éloignées de l'économie artistique.

Dans la critique envers les écoles d'art se renouvelle finalement la tension entre l'individualisation des destins artistiques et leur régulation institutionnelle. Se détacher des cadres institués du savoir est une autre manière d'affirmer son identité unique et singulière d'artiste.

Être primé et se montrer

Bien que l'avenir soit empreint d'incertitude, la transition entre l'école et le monde professionnel n'est pas pour autant une traversée à l'aveugle. Le passage est structuré par quelques balises repérables. En rapport avec les témoignages récoltés, nous en avons distingué quelques-unes qui, si elles n'assurent pas la poursuite d'une carrière, la favorisent grandement.

Un diplôme de fin d'étude primé devient un élément important qui rassure « l'artiste débutant » sur ses compétences et lui ouvrent des perspectives d'avenir. Ainsi Joseph et Rosa, aujourd'hui bien engagés dans leurs carrières se souviennent que les prix reçus pour leur diplôme ont été ces premiers encouragements à poursuivre sur le chemin professionnel :

**Après je suis sorti de l'ECAL j'ai quand même eu un prix pour la qualité de mon travail artistique et un prix pour mon mémoire, ce qui m'a permis tout d'un coup... moi je pensais que cet été-là j'allais retourner travailler dans l'entreprise parentale, sur les chantiers. [...] ensuite j'ai eu la chance de toucher ces prix, donc c'est une certaine somme et puis je me suis dit que ça me laissait encore un peu de temps pour continuer à essayer de pratiquer cette activité artistique.
(Joseph)**

Pendant ces trois ans, j'ai pour ainsi dire pu faire mon chemin. Alors en troisième année, j'étais vraiment avancée, avec tout ce que j'avais collecté, je pouvais faire mes propres choses. Et, c'était pas si facile, mais j'ai fait ma percée. Je pouvais vraiment faire ce que je voulais. Aussi pour mon diplôme à

ce moment-là, et c'était vraiment très bien, j'avais de très bons retours, et, oui, c'était une bonne confirmation pour continuer. (Rosa)⁶

Harry ayant commencé un parcours professionnel en autodidacte se rend vite compte que pour gagner les prix artistiques, il ne peut faire l'économie d'un diplôme en art :

Donc je suis là maintenant en fin de cette, j'ai gagné des prix l'année passée qui est un très bon début. J'avais postulé pour le prix avant d'avoir fait l'école mais toujours sans rien, ça n'a pas marché. On va dire que j'ai bien appris quelque chose pour pouvoir gagner les prix. Aussi que l'école c'est aussi un certain stampel de qualité dans un monde où les gens ne savent pas comment juger la qualité.

Les années qui suivent la formation sont aussi marquées par l'obtention de bourses pour des résidences d'artistes en Suisse ou à l'étranger qui donnent le temps d'approfondir son exploration et de tisser les premières mailles du réseau de contacts, outil indispensable pour gagner sa place dans le monde professionnel. Ces premiers pas dans le jeu des prix et des reconnaissances sont souvent guidés par un professeur qui pousse, encourage et dit soutient en expliquant comment procéder.

Béatrice, dont le travail de diplôme a aussi été primé, a pu bénéficier de ce premier tremplin que représente une résidence d'artiste :

Donc moi, entre deux, j'avais pris une année, donc j'étais à la Ferme-Asile à Sion parce que j'avais obtenu l'atelier Tremplin soutenu par la Fondation Bea pour jeunes artistes. Donc là j'ai pris une année pour vraiment poursuivre ma recherche artistique, travailler dans les choses que j'avais déjà investies, déjà commencées et pis poursuivi, ça a ouvert beaucoup aussi des possibilités. J'ai pu faire des contacts, j'ai pu faire des expositions. Ben après cette magnifique année, je me suis inscrite [...] pour un master à Berne, c'est un master qui s'appelle master of Art in Art Education.

En plus des prix et des résidences gagnés, il s'agit aussi de se rendre visible dans les espaces de sociabilité que sont les vernissages d'exposition et les foires d'art contemporain, autant d'occasions de faire des rencontres, d'élargir son réseau et de se familiariser avec la logique de diffusion et de vente du secteur.

C'est du moins le conseil donné par Joseph, dont les œuvres sont aujourd'hui visibles dans de grandes foires internationales, pour s'insérer dans le marché de l'art :

Après je suis rentré et... j'ai, là on serait déjà en septembre octobre, j'ai traîné un petit peu en Suisse, dans les vernissages. Après je me suis, j'ai fait un dossier pour les bourses fédérales et là j'ai eu, j'ai travaillé là-dessus, sur, j'avais été précédemment, j'avais fréquenté un peu les foires d'art aussi, parce que je trouve que les, les jeunes artistes en ce moment ils font pas, souvent les jeunes qui sortent de l'école, ils font pas assez. J'avais déjà été à la FIAC à Paris en 95-

⁶ Rosa, comme d'autres artistes interrogés, n'est pas francophone. Les retranscriptions sont présentées avec les éventuelles fautes de français originales.

96. [...] j'avais déjà la conception, enfin je savais déjà à quoi ça ressemblait une foire.

Néanmoins, l'entrée réussie sur le marché professionnel est toujours perçue comme un pari dont la réussite a un caractère d'exception et requiert une bonne dose de chance. Telle Rachel qui avait anticipé les échecs et sa sortie du métier, ne voit pas dans ses succès le résultat de ses mérites mais les interprète d'abord comme un « luxe » :

[...] je m'étais donné deux ans et je m'étais dit si après deux ans j'expose pas ou ça joue pas enfin bref, je me rends compte que ça va pas, je m'étais dit je reprends une formation pour avoir au moins un boulot alimentaire qui me plaise. Et puis j'ai pas eu besoin. [...] ben voilà, on avait fait une collective des anciens des Beaux-arts en 2001, après j'ai pu exposer à la Grande Fontaine, après ça s'est enchaîné. J'ai eu le Prix d'encouragement en 2001... J'ai eu un atelier aussi à la sortie de l'école. Grand luxe.

L'incertitude nourrit ainsi le paradoxe : exercer le métier pour lequel on a été formé pendant de nombreuses années relève de la chance et du hasard et non l'inverse comme on pourrait s'y attendre. L'accent mis sur le hasard et la chance révèlent difficilement les ingrédients nécessaires pour s'ancrer solidement dans le champ professionnel. Si les premières années sont ponctuées par les reconnaissances institutionnelles, la suite du parcours reste de l'ordre de l'implicite, décrite comme une sorte de mouvement spontané où les actions entraînent des succès qui à leur tour amènent d'autres opportunités d'actions.

A l'aune de ses 40 ans de métier, Roger témoigne de ce moment d'accélération du parcours, externalisant la cause de son succès « aux bonnes années » :

J'avais le diplôme c'est tout quoi. Et pis après ça, très, très vite, je sais pas si c'était les bonnes années mais c'est assez vite... c'est assez bien parti quoi... Dans les années 70 j'ai eu l'occasion d'exposer à Paris. Après en France, après en Allemagne, après bon j'ai travaillé au Japon longtemps.

Le temps de la confirmation et la pression de la réussite

Les artistes sont ainsi plus diserts sur les raisons qui freinent le cheminement que celles qui peuvent en expliquer la poursuite. Si tous s'efforcent de mener à bien leur entreprise créative, les plus âgés d'entre eux nous interpellent sur une période délicate du parcours professionnel. En effet, cette belle mécanique qui enchaîne les prix, les résidences et les occasions d'exposer lors des premières années de carrière se grippe parfois, au moment-même où les reconnaissances et les réputations semblaient acquises. Certains parcours se fragilisent autour de la quarantaine et les raisons invoquées sont diverses. D'abord, la raréfaction des soutiens institutionnels comme les prix et les bourses dont l'objectif est de reconnaître et révéler les nouvelles expressions, et ce qui fait leur originalité par rapport à ce qui s'est déjà fait. Ce sont ainsi les œuvres portées par les jeunes artistes qui sont retenues. Or, la pratique créative si elle se nourrit d'innovation implique aussi qu'une fois trouvée son expression singulière, celle-ci puisse être travaillée et retravaillée et cela parfois pendant des années. Ce processus de répétition et d'approfondissement s'accommode mal d'une logique d'innovation constante. Nos témoins mentionnent « subir » la concurrence des nouvelles générations de créateurs, porteuses de nouvelles propositions artistiques et décidées à briguer les ressources et les positions centrales du champ artistique. Les prix, bourses et soutiens dès lors se raréfient malgré des dispositifs en théorie ouverts à tous et à toutes. Ensuite, le travail non-artistique et la famille augmentent les contraintes : le temps manque pour s'engager avec la même énergie dans le travail artistique. Enfin, les facteurs objectifs se conjuguent avec le sentiment qu'il devient difficile de répondre à l'injonction sociale de la réussite dont le seuil symbolique se situerait vers la quarantaine.

Daniel, pour qui les opportunités se présentent à nouveau à plus de 50 ans admet avoir vécu un creux dans son parcours vers la quarantaine :

On est censé, si on parle de carrière, enfin moi je n'aime pas parler de carrière parce que je n'ai pas de plan de carrière mais on est censé en tout cas à 40 ans, ouais ça c'est vrai, après 40 ans il n'y a plus grand chose de bourse.

Tom, 35 ans, a reçu et reçoit encore des marques formelles de reconnaissance, reste cependant lucide sur la durée hypothétique de ce succès :

Parce qu'au bout d'un moment on te donne un prix, on t'en donne un 2e, un 3e, en général ça s'enchaîne mais ça s'arrête un jour quand même. Pis ça s'arrête le jour où tu arrives à 40 ans où tu commences, où t'es plus un jeune artiste, où on t'oublie parce qu'il y en a 50'000 qui arrivent derrière, mais de 40 à 60, voire 70 plutôt, pour nous, il faut continuer de payer un loyer, des impôts et des assurances. Donc non, je vais continuer de faire des boulots de merde des fois, ça fait du bien (rire).

Étrange horloge biologique qui scande la carrière d'artiste où l'on est déjà perçu comme vieux à peine la quarantaine passée. Il faut ainsi faire fi de la pression sociale et comme nous le confie Léa :

[...] j'ai aucune peur de, que, l'autre jour quelqu'un m'a dit : mais oui tu sais l'autre ce peintre, il est vieux il a 50 ans. Moi j'ai 48 ans, je sais que je suis vieille maintenant. Tu sais c'est pas un problème pour moi. Je sens que mon chemin il vient, il est là. Je m'en fous si j'ai 80 ans, si je vis encore, et si je fais un travail qui est bien je m'en fous. J'arrive à lâcher ça, toute cette pression de « tu dois faire ta carrière à 20 ans », tu vois il y en a beaucoup qui on fait, après ils ont rien réussi du tout.

Les femmes ressentent d'autant plus cette baisse de régime de l'entreprise créative, liée à l'arrivée des enfants. Ainsi, Henriette avance malgré tout, en adaptant son engagement artistique aux contraintes de la vie familiale :

En même temps j'essaie de rester dans quelque chose de cohérent, en me disant, ma vie aujourd'hui elle est comme ça... C'est pas pour autant qu'il faut que je considère que c'est une forme d'échec le fait que je ne puisse pas à 100% être dans mon activité artistique ou en lien avec la médiation ou [le] culturel puisque ça nourrit aussi mon travail. Et je me dis que j'ai réussi à dimensionner mon travail de manière à ce qu'il soit compatible avec ma vie de mère.

Les temps du monde de l'art

Les parcours biographiques sont mouvants, scandés par des étapes de vie où se reconfigurent les entreprises artistiques individuelles. Or, le champ artistique est lui aussi empreint d'incertitude, rythmé par les transformations continues, voire les révolutions brutales, des paradigmes esthétiques. Dans l'épreuve de l'entrepreneuriat artistique s'insère ainsi le renouvellement constant des normes et des règles qui fixent la valeur et l'intérêt d'un artiste ou d'une démarche à un moment donné. L'abrogation ou au contraire la confirmation de ces conventions sont le résultat d'interactions collectives entre ces

acteurs prescripteurs du secteur artistique que sont les critiques d'art, commissaires d'exposition, galeristes et artistes eux-mêmes.⁷

Structurelle aux mondes de l'art, cette logique d'innovation bouleverse à un rythme continu les hiérarchisations de la valeur artistique, privilégiant les artistes porteurs d'un regard novateur au détriment de créateurs engagés dans des chemins déjà balisés. Et c'est ainsi qu'à rythme régulier les « jeunes génies », promus par les intermédiaires de l'art, poussent à la marge du champ artistique « les vieux maîtres » (Heinich, 2011).

Avec un certain détachement, Léo décrit les tendances et les retours de mode qui rythment le champ des arts visuels. Il dit aussi combien il lui semble illusoire de calquer les temps singuliers et les modalités d'expressions personnelles aux temps et codes collectifs de la création :

Étrangement, y a deux trois ans, j'ai vu qu'il y avait exactement, exactement, à peu près un genre de peinture avec lequel moi je suis rentré, avec lequel d'autres sont rentrés, et à l'époque on nous a vraiment tout de suite demandé d'arrêter, on va dire, avec ça. Et c'était, c'était démodé en fait à ce moment-là. C'était abhorré quoi, et pis c'est revenu, je l'ai vu aussi dans les expos... Et ça change, j'ai l'impression un peu près tous les dix ans comme ça. D'ambiance. Tout à coup on aime les trucs froids, tout à coup on aime les trucs baroques. Je sais pas pourquoi, hein ça domine, y a toujours d'autres choses. Mais les profs, certains, ils orientent, ils essaient d'orienter les étudiants en fonction de ce qui est en train de se passer. Mais ça marche pas parce que un artiste, de toute façon, selon moi, il ne lui faut pas quatre ans pour sortir de l'école, pis même s'il lui faut quatre ans, il est déjà en retard. Il est pas en retard mais il est plus en avance, ça c'est sûr. Pis mettons qu'il mette encore 5 ans après les Beaux-arts à stagner, là il tombe vraiment pile poil, s'il a suivi la mode, il est pile poil dans le creux de la vague. Donc après faut qu'il attende encore 10 ans, il a 40 balais, minimum, quand il pourrait de nouveau éventuellement être à la mode. Évidemment dans ce cas là, on va aussi dire qu'il est trop vieux, on va déjà dire qu'il est trop vieux, enfin, on va le percevoir comme vieux, pis on va d'ailleurs bien trouver un petit détail qui fait que c'est pas réellement ce qui est à la mode maintenant [...]

Le temps de la maturité

Le parcours se construit étape après étape, et c'est ce temps déroulé des expériences qui renforcent les identités et donnent cohérence au projet artistique. Les années de maturité semblent plus apaisées artistiquement pour nos interlocuteurs les plus âgés : les contraintes familiales se réduisent, la réputation n'est plus à faire puisque sa place, qu'elle soit grande ou petite, est stabilisée dans le champ de l'art.

Pourtant les obstacles et les doutes qui les accompagnent n'ont pas encore tout à fait disparu. D'autres formes d'incertitude apparaissent autour des enjeux de santé : le corps qui lâche, abîmé parfois par les gestes et la pratique de création, la force qui manque pour travailler sur de grands

⁷ Il faudrait d'ailleurs ajouter aux membres des « réseaux prescripteurs », les grandes maisons de ventes aux enchères qui, à l'heure d'une économie mondialisée, jouent un rôle majeur dans la définition non seulement de la valeur marchande d'une œuvre et d'un artiste, mais aussi de sa valeur artistique. Dans le fond, pour reprendre les termes de Raymonde Moulin, « le marché et les mondes de l'art maintiennent la signature de l'artiste » (2009, p. 134).

formats, l'abandon de certaines techniques, trop exigeantes physiquement. Nous avons recueilli ces témoignages qui évoquent la douleur physique et la frustration de ne plus pouvoir faire « comme avant ». Par exemple Roger, accidenté sur le chantier où se construisent ses œuvres, se remet mal d'une blessure :

J'ai dû arrêter presque deux ans à cause de mon bras. Mais non j'ai envie de travailler parce que c'est, enfin, c'est toujours ma passion quoi. C'est ma passion. Puis j'ai la chance d'avoir des commandes, des expositions, des trucs, ça me, ça me passionne quoi. J'aimerais, j'aimerais pas rien faire quoi [...] Je travaille beaucoup moins qu'avant. C'est pas que j'ai pas envie mais je suis fatigué, j'ai tout le temps mal, j'ai souvent mal au bras et tout ça quoi.

Emma nous décrit comment ses fragilités physiques dictent les rythmes de travail et les techniques picturales choisies :

Alors là c'est un exemple, c'est là où je me sens très frustrée, parce qu'une œuvre comme ça je ne peux pas en faire une chaque semaine, même pas chaque deux semaines parce que, il faut avoir le dos, parce que moi j'ai très mal au dos, je dois faire des exercices et là ça ne permet pas de repentir, vous savez ce que c'est un repentir ? C'est quand on revient sur une œuvre et qu'on corrige. Là je dois finir l'œuvre en quelques minutes même si elle est immense, c'est le gros pinceau, c'est aucune hésitation, il faut que ça soit là. Et là ça demande une puissance physique en plus du reste bien sûr. Après c'est fini, je n'en refais pas une autre avant un moment, après je peux recommencer d'autres œuvres mais pas ce genre-là. Et ça, ça me frustre quand même parce que, je me bats mais à 57 ans j'arrive plus à faire quinze heures. Oui, je fais quinze heures avant une expo quand il y a le stress je suis en charrette et tout mais après je suis épuisée, je tombe malade systématiquement.

A cette étape de la vie, les problèmes de santé rejoignent les préoccupations liées à la perte d'autonomie et au besoin d'assistance qu'ils impliquent. Ainsi la précarité matérielle assumée jusque-là devient un sujet d'inquiétude dans le dernier tracé du parcours d'artiste. Eloi, qui avec son épouse, s'est toujours accommodé d'un petit revenu pour nourrir une grande famille grâce au travail artistique, montre aujourd'hui ses inquiétudes sans toutefois les dramatiser :

Parce que c'est clair que tu arrives à, que j'arrive à, donc maintenant ça fait une année que je suis à l'AVS donc j'ai 66 ans. En fait on n'a pas de retraite. On n'a pas de deuxième pilier. Donc j'ai pas de souci, en principe, majeur... je sais que je vendrai toujours quelques boulots. Mais quand même, je me dis : si on doit aller dans un home ben à coup de 5'000 qui faut maintenant, si un des deux est dans un home, l'autre casse la pipe, je parle pas si on va les deux parce que là alors c'est la catastrophe. Mais je veux dire c'est, bon c'est vrai que c'est un tout petit peu, on se fait un tout petit peu du souci. Pis en même temps je trouve que c'est joli, j'aime bien.

Le parcours d'artiste est pétri d'incertitude, dès l'entrée dans le métier jusqu'aux années de maturité. La réputation de l'école et les enseignements choisis, les prix et les bourses reçus, les réseaux tissés facilitent certes la poursuite d'une carrière, mais ne la garantissent jamais totalement. Les engagements et les actions qui donnent matière à la construction des histoires de vie sont en partie le résultat d'un travail collectif : l'artiste seul ne peut être à l'origine de tout le processus créatif (Becker). Nous reviendrons plus loin sur la diversité des collaborations qui sont propres au travail de création. Toutefois, ce sont bien les individus qui assurent et assument l'incertitude et les résultats de l'entreprise artistique. C'est cette solitude de l'artiste que décrivent nos interlocuteurs pour qui « **le propre de l'artiste c'est qu'il est seul, qu'il est patron de lui-même et ça veut dire d'être discipliné et d'avoir de l'énergie et un moral d'acier** » (Sam). Ils en soulignent l'âpreté, l'endurance nécessaire jusqu'à jouer de la métaphore animalière du « **chameau** » qui n'a pas « **besoin de boire souvent mais peut marcher longtemps dans le désert** » (Léo). Discipline, énergie, endurance autant de qualités qui mettent à mal l'image de légèreté et d'insouciance de la « vie de bohème » que l'on attribue encore si souvent à l'artiste.

Dans ce chapitre, nous avons signalé les grands temps du parcours professionnel et les transitions entre les étapes de celui-là. L'architecture de l'analyse et des témoignages choisis renforcent l'impression d'une logique de continuité et minimisent les ruptures et les réorientations dans les destinées professionnelles. Combien d'élèves-artistes ne finissent pas leur formation, combien de créateurs formés changent totalement de secteur d'activité ou encore combien de professionnels laissent tomber l'entreprise créative lorsque les succès se raréfient. Les avis recueillis au cours de notre recherche concordent sur le fait qu'ils sont nombreux. Le passage entre ces temps du parcours n'a rien d'évident. Au moment d'écrire ces lignes, toutes les personnes interrogées poursuivent encore l'entreprise artistique. Quelques-uns, certes, ont pris des chemins plus incertains dont la trajectoire les éloigne des routes conventionnelles de la carrière telle qu'elle se définit dans ce monde de l'art. Néanmoins, aucun n'a encore quitté la pratique artistique ni n'a réellement changé de voie professionnelle.

Le dessein général de la recherche et la composition de l'échantillon des personnes interrogées ne comprenant pas de témoins ayant vécu des sorties du métier, l'analyse perd un peu du « pouvoir heuristique » que les bifurcations claires de trajectoires auraient fait émerger. Comme le précise Claire Bidart, spécialiste de l'analyse des parcours de vie : « celles-ci révèlent la diversité et la dynamique des ingrédients de l'action, de leurs échelles et de leurs temporalités » (2006, p. 31). Néanmoins, en quittant le regard large des grandes étapes du parcours professionnel et en réglant la focale de l'analyse sur le « faisceau de tâches », le prochain chapitre tente de saisir « ces ingrédients » des actions artistiques.

2.2.2 Comment vivre de son art ? Organiser l'entrepreneuriat artistique

Le temps diachronique déroule les étapes et les événements du parcours professionnel. Lors des entretiens, nous avons souvent interrompu le récit et le flux de la narration pour mieux comprendre les actions évoquées. L'idée était de rendre compte d'une réalité de travail dans ce qu'elle a de quotidien, d'usuel pour le professionnel. Nous avons ainsi guidé la conversation vers la description des différentes tâches artistiques et non-artistiques, tout en questionnant nos interlocuteurs sur les temps investis, les espaces occupés et les collaborations nécessaires ou fortuites qui constituaient le cœur de leur travail.

En adoptant un regard synchronique sur l'action, le premier obstacle de l'épreuve de l'entrepreneuriat artistique est celui de la coordination entre les engagements liés à la production et à la diffusion des œuvres et ceux qui sont en marge des activités artistiques, souvent décrits comme « alimentaires ». L'existence d'emplois parallèles renvoie à la question des conditions matérielles des professionnels interrogés. Tout parcours d'artiste est par définition incertain au sens où l'activité de création artistique n'est pas une activité salariée, garantie par une embauche et une continuité de l'emploi. Afin de lutter contre cette instabilité permanente de l'emploi artistique et d'assurer une continuité des revenus, les acteurs du monde de l'art mettent en place des stratégies que nous avons pu relever notamment lors des entretiens. Si certains d'entre eux vivent de leur art, rejoignant l'image de « ravaillleurs singuliers, flexibles, inspirés, et mobiles, véhiculée par quelques artistes privilégiés » (Menger, 2003 ; Boltanski & Chiapello, 2011), la plupart occupe « des formes d'emploi qui les rapprochent plutôt du travail artisanal indépendant » (Perrenoud, 2008). Et bien souvent « ils ne peuvent exercer d'activité artistique que dans le cadre d'une pluriactivité » (Bureau, Perrenoud, et al., 2009).

Ainsi dans notre échantillon, moins d'un tiers de nos interlocuteurs vivent de leur activité artistique ; quatre artistes travaillent au mandat de manière régulière et se rapprochent de la figure de l'artisan-indépendant ; neuf exercent des activités en lien avec l'art (enseignement, médiation culturelle, emplois techniques dans des lieux dédiés à l'art). Nous avons deux hommes qui sont salariés dans des emplois totalement extérieurs au monde de l'art. L'un d'entre eux est aujourd'hui à la retraite.

Les artistes mono-actifs

Nous avons appelé les « mono-actifs » les artistes qui ont « pris le risque » économique de se lancer à corps perdu dans leur art et ne faire « plus que ça ». Les situations de mono-activité sont clairement minoritaires dans le monde des arts : diverses enquêtes statistiques évaluent à seulement 10% des artistes dans chaque secteur d'expression qui vivent exclusivement du travail artistique (Menger, 2009, p. 213). Les paroles de Roger montrent combien l'engagement à plein temps dans l'art est bien de l'ordre d'un pari qu'il faut tenir coûte que coûte même lorsque l'argent n'entre pas :

Je sais pas, moi j'ai l'impression que j'ai toujours fait ce que je voulais quoi. Mais y a des périodes où tu te dis, de Dieu, mais si j'avais pris prof aux Beaux-arts, mais en fait, j'aurais pas fait plus de fric comme prof aux Beaux-arts [...] Donc je me suis dit : non, non, je persiste, je persiste dans ma voie. Une seule chose, mais réussir à la faire bien quoi. Et puis je suis content, ça marche très bien comme ça quoi.

Gagner de quoi vivre grâce à son travail artistique devient à la fois une marque de professionnalité mais surtout le signe que l'on a réussi l'épreuve de l'entrepreneuriat. En particulier les créateurs « autodidactes », dont l'entrée dans le métier n'est pas ponctuée par le repère institutionnel de la fin de la formation, insistent sur ce moment fondateur de leur parcours artistique. Professionnelle à plein temps dans le secteur de la santé, un jour, Lila a tout quitté pour se lancer dans la sculpture. Depuis plusieurs années, elle peut subvenir à ses besoins grâce à la vente de ses créations et affirme, avec une certaine fierté, son indépendance financière :

Ah j'ai jamais arrêté, je vis de ça intégralement quoi. Je n'ai pas retouché une veille dans un hôpital, je ne reçois 5 francs de personne. Je précise que je ne suis pas maquée (rires) parce que c'est la question que tout le monde me pose : êtes-vous mariée ? Qui paie votre loyer ? Donc je ne suis pas mariée et je travaille, je paie mon loyer, ma nourriture, je n'ai pas de dettes (rire).

Ce « saut », ce « tournant » où ils renoncent à la sécurité d'un l'emploi salarié pour devenir créateur à temps plein marque le parcours. Si les opportunités de gains financiers préfigurent souvent une telle bifurcation biographique, ce sont aussi les difficultés à gérer mentalement et physiquement deux activités totalement distinctes qui conduisent les acteurs à se lancer dans la mono-activité. Kevin raconte ses retours à la maison où, harassé par ses responsabilités dans une entreprise de construction, il devait encore trouver de l'énergie pour son travail artistique. Ses propos racontent les étapes qui ont précédé le « grand saut » où il bascule complètement dans l'activité artistique :

Très rapidement, j'ai enlevé un jour de travail, pis après, deux jours de travail, j'entends de travail... salarié, deux jours, trois jours, très rapidement, ça a été assez rapide. Le grand saut c'est quand j'ai eu 30 ans et après je fais plus que ça, depuis 99, donc douze ans que je suis ici [...] Bon, faut bien comprendre, quand t'as deux gamins, quand tu bricoles une histoire avec finances et tout, c'est une implication financière humaine et vitale, c'est pas simple. Parce que c'est vrai, il faut le dire, j'arrêtais pas d'emmerder tout le monde : « ouais je

veux peindre, je vais peindre, je m'emmerde ». J'arrêtais pas de dire ça, je devenais chiant. Je me susurrais à moi-même que je n'en pouvais plus quoi.

Dans les situations de mono-activité, les acteurs « supportent » et donnent sens à l'incertitude des conditions matérielles en mobilisant le registre de sens de la vocation. Les arts les appellent, ils ne peuvent faire autrement que de s'y engager totalement et tant pis s'il faut alors vivre dans une relative insécurité financière et matérielle. Ils relatent également une forme d'adaptation à la précarité où l'on s'habitue à vivre avec peu de besoins. Il s'agit par ailleurs de configurer les attentes et les projets dans une temporalité courte où le futur ne se conjugue qu'au présent. Léo, dont la seule activité annexe est un cours de peinture donné une fois par semaine, fait ce pari de l'instant présent, n'imaginant pas sa situation se péjorer dans le futur :

Franchement maintenant tu peux me donner l'AVS, je gagnerai plus, donc je vois pas pourquoi j'aurais plus de besoins [plus tard]. Sauf de nouveau en cas de maladie, en cas de etc. En plus à ce moment-là je vais toucher l'AVS mais je pourrais sans doute encore vendre. Pis après tu te dis quand t'arrives au grand âge ben là c'est de nouveau, c'est le système social. J'vais pas, j'vais pas pouvoir me payer un EMS de luxe, sauf si tout à coup ça marchait très bien mais je veux dire, là, t'es prêt à avoir le minimum. Tu te dis ben tant pis... merde, je vais [pas] tout miser là-dessus, je vais pas miser tout pour après 78 ans. Je vais plutôt miser pour maintenant. Voilà quoi.

Même dans les rares cas où l'activité artistique est régulière et permet une continuité dans les gains, les projections dans le futur sont limitées à quelques années comme pour Joseph :

Oui voilà alors moi je trouve déjà que de pouvoir se projeter dans les deux ans à venir c'est déjà pas mal quoi. Qui peut le faire, tu vois ? Après... l'avenir à long terme, la fin de vie, toi tu penses à ça ?

Nécessité existentielle de l'engagement total, appel vocationnel, valorisation de l'instant présent et risque de la précarité assumé quoi qu'il arrive... Les propos des « mono-actifs » s'inscrivent dans un registre de sens qui rappelle la figure romantique de l'artiste dont le désintéressement matériel est au cœur de l'activité artistique.

Or, les artistes rencontrés ne nous ont paru ni coupés de la réalité, ni vivant dans un dénuement total, et finalement assez éloignés de la figure de « l'artiste maudit » pauvre et désespéré du mythe romantique. Comme le disait Lila, la sculptrice, ils paient leur loyer, leurs impôts et leur nourriture... Cela sous-tend que, hormis le travail de production des œuvres, des stratégies sont déployées pour s'assurer des gains réguliers liés à l'art. Contrairement aux artistes de la scène (comédiens, musiciens, metteurs en scène...), les acteurs du monde des arts visuels, du moins ceux que nous avons rencontrés, font peu appel aux mécanismes de protection de l'État social pour tenir entre deux projets de création. L'intermittence entre travail artistique et assurance-chômage ne relève pas ici des conditions de travail structurelles (Pidoux, Morigi, et al., 2004). Pour vivre de leur art et « ne faire que ça », le défi majeur reste pour la plupart d'entre eux de diffuser leurs œuvres afin d'avoir accès au marché de l'art. Il convient d'ailleurs ici de parler des marchés de l'art, constitués à la fois des acheteurs privés traditionnels (collectionneurs, amateurs, mécènes individuels et d'entreprise) mais aussi, et de plus en plus, des institutions publiques (centre d'art, musées, collectivités publiques, etc.) qui font acte de commande artistique. Le marché public devient un pourvoyeur important de ressources pour beaucoup d'artistes. Une autre forme de soutien, souvent révélée dans les propos de nos interlocuteurs, est celui apporté par les proches, la famille et surtout les conjoints. Ce « mécénat invisible » rend possible un plus grand investissement dans le travail artistique, les proches assurant une partie des besoins matériels.

Les artistes pluriactifs

Si environ 10% des créateurs vivent uniquement de leur travail artistique, les 90% restants choisissent la multi-activité comme réponse à l'incertitude des conditions matérielles. Reprenant les termes du sociologue Pierre-Michel Menger qui déjà en 1983 relevait que l'enseignement était devenu le débouché professionnel par excellence, Hyacinthe Ravet relève « l'importance du second métier, secondaire au regard de la vocation qui est économiquement dominant dans une proportion écrasante de cas » (Ravet, 2009, p. 132). Bien qu'ayant été fortement encouragé à sa sortie des études par des bourses et des prix, Paul nous dit combien les gains retirés de son travail artistique restent pourtant marginaux :

J'ai toujours travaillé pour gagner ma vie à côté. Pis de temps en temps, ben voilà, j'ai vendu aussi des œuvres, pas beaucoup, mais j'ai vendu quelques œuvres qui m'ont [...] mis du beurre dans les épinards, si on peut dire.

L'auteure ajoute que ce double métier peut être vu de deux manières : pour certains se consacrer uniquement à son activité exprime « le sérieux de l'engagement ; pour d'autres, le double-métier est vu comme une garantie contre la compromission par la création d'un art commercial » (Ravet, 2009, p. 132). Victor est des seconds, avoir un métier à côté lui permet d'être libre et indépendant financièrement :

Un artiste il a peut-être d'autres choix parce que justement il trouve plus intéressant d'avoir un métier à côté et quand il vient à l'atelier il peut se concentrer sur un travail artistique.

La pluriactivité est ainsi anticipée dès la sortie du premier cycle d'études puisqu'il existe aujourd'hui la possibilité de suivre des masters en pédagogie artistique qui ouvrent la voie de l'enseignement dans les écoles publiques. Béatrice a fait fi de ses véritables envies et a choisi la voie de la prudence en suivant un master pédagogique :

Ce master-là permettra justement de me sentir peut-être plus à l'aise au niveau financier parce que bon voilà. Après c'est un peu délicat comme sujet parce que à la fois on aurait envie de s'investir que pour ça, moi si je m'écoutais vraiment je pense que je ferais que de la peinture et rien d'autre, mais à la fois j'aime beaucoup aussi le contact avec les jeunes, j'ai fait quelques remplacements et quelques activités, aussi des ateliers avec des enfants, avec des adolescents, avec des adultes et pis ça, ça m'a beaucoup plu aussi.

Le passage à la pluriactivité peut aussi se faire après plusieurs années d'engagement artistique à temps plein. Un emploi stable permet ici de s'assurer une base financière et de créer sans la pression constante de la réussite. Ursula qui a enchaîné les projets primés et les résidences à l'étranger perçoit aujourd'hui dans l'activité d'enseignement le moyen de calmer ce rythme effréné pour retrouver de « l'inspiration » et du sens dans le travail de création :

Comme ça fait maintenant dix ans que j'ai fini l'école, pour moi ces dix ans étaient peut-être encore faciles pour être artiste [...] et j'ai un peu l'impression que maintenant ça devient un peu plus difficile pour rester artiste, même dans la vie, pour le côté argent mais il y a toujours aussi le côté inspiration, le sens, trouver du sens et rester vraiment intéressé à ce qu'on fait et à ce qu'on voit autour de soi. C'est un peu ça si on me demande comment vont se passer les dix prochaines années... Je suis aussi un peu partie pour faire un master pour

enseigner l'art. Parce que j'ai compris et je savais toujours que l'art seul c'est difficile, c'est pour ça que je me suis dit je vais faire ça pour avoir d'autres possibilités.

En revanche, quand l'activité artistique apporte assez de revenus, ou que la situation familiale change, le taux de l'activité secondaire se réduit : après avoir assumé un poste à plein temps dans une école d'art, Marc projette de réduire son taux d'activité salariée :

L'année prochaine ce que je vais faire, en fait, comme mon boulot d'artiste marche assez bien, en fait j'ai plus besoin de bosser à plein temps quoi [...] Je reprends à mi-temps, un tout petit peu plus qu'un mi-temps, dans un gymnase [...] C'est très bien pour mes dernières années d'aller m'agiter un peu là-bas et retrouver mes vieilles amours, j'adore enseigner [...]

Le cumul d'emplois « alimentaires » apparaît comme chronophage, envahissant le temps dédié à la création. Certains artistes s'offrent alors une pause, sorte de congé « sabbatique » totalement dédié à l'art. Pour d'autres se sont les résidences d'artiste, instruments privilégiés de soutien à la création qui offrent cette possibilité de se dédier aux projets artistiques et de s'extraire des temporalités négociées de la polyactivité.

Avec ses économies, Betty s'octroie ainsi quelques mois de travail réservés à « 100% » à ses projets artistiques :

Parce que au fait aujourd'hui pile, je suis dans un moment où je me donne quelques mois pour vraiment mettre en place de nouveaux projets, on me disant que là il faut vraiment que je m'arrête et que j'accorde ce temps parce que c'est un vrai 100%. Et j'ai souvent fait du 100% en prenant sur mes nuits et là je, enfin, je me suis dit : voilà c'est un moment où, voilà, je me donne quelques mois pour vraiment faire ça.

Les témoignages recueillis montrent une fois encore la plasticité des cheminements artistiques, alternant des temps de mono-activité artistique et d'autres d'accommodements entre plusieurs métiers et emplois. Dans ce sens, l'épreuve de l'entreprise artistique relève moins pour les individus d'une capacité à « vivre de l'art » - ce qui semble, in fine, de l'ordre de l'exception - mais de s'adapter aux fluctuations constantes de l'investissement artistique.

2.2.3 De l'œuvre au projet, diversité des modalités de création

En laissant de côté les ajustements entre travail proprement artistique et travail « alimentaire », essayons d'aller un peu plus loin dans les défis posés par la multiplicité des tâches du métier d'artiste. L'explicitation des actions entreprises nous permet de distinguer diverses configurations, révélatrices de modes de création pluriels.

Créer l'œuvre

Dans notre échantillon, nous avons repérés des professionnels qui mettent au centre de leur activité la production d'une œuvre, matérialisée à travers un médium privilégié (le plus souvent la peinture, mais aussi le travail sur bois ou d'autres matériaux...). Au bénéfice d'un savoir-faire artisanal de haut niveau, la maîtrise du médium d'expression affirme l'identité : ces professionnels-là se définissent d'abord comme des peintres ou des sculpteurs (Moureau & Sagot-Duvaurox, 2011). On reconnaît dans leurs propos des références au modèle de l'art moderne dont une des fonctions premières serait d'exprimer l'intériorité de l'artiste en multipliant les « gestes » sensibles (Heinich, 1999).

Dans cette modalité de création de l'œuvre, le processus de travail se déploie dans la lenteur et la régularité. Les témoignages évoquent ainsi la nécessité « d'occuper tout le temps », d'avoir une disponibilité totale et une discipline rigoureuse dans la pratique artistique. L'organisation du travail d'Eloi, peintre, est symptomatique d'un processus de travail continu sans pauses, ni arrêts :

[...] pour moi personnellement j'ai tendance à considérer que, enfin, moi j'ai besoin de tout mon temps. Travailler tout mon temps. Ça veut dire que je travaille du matin au soir tous les jours, toute l'année, je prends jamais congé sauf quand quelqu'un vient comme aujourd'hui ou bien le dimanche si il y a quelque chose de spécial...

Comme Léo, peintre lui aussi, il s'agit de trouver une routine de travail qui implique le respect d'un horaire très régulier dont on ne s'écarte qu'exceptionnellement.

[...] disons, je suis là de 9h à 6h. Sauf si j'ai autre chose à faire. Mais c'est pas un horaire que je me suis fixé, si je suis fatigué je viens plus tard, si je me réveille à 5h du mat je suis ici à 6h. Ça m'arrive une fois par année, mais, ouais, la moyenne ça doit faire 9h-6h. Et voilà... Puis 6h par contre c'est assez fixe. Parce que souvent je vais faire les courses, je fais à bouffer pour ma copine ou alors elle fait elle parce que je vais boire un pot, j'écris un peu, je fais mon courrier, des trucs administratifs... Étrangement, mais c'est vraiment la force de l'habitude.

Cette pratique « en continu » se fait en général dans un atelier où prennent place les œuvres achevées et celles en cours, ainsi que tous les outils et les matériaux nécessaires à la création des œuvres. Trouver l'atelier « qui convient » - lumineux, assez grand, bon marché, les critères de convenance variant d'un artiste à l'autre - est enjeu de taille pour nos interlocuteurs.

La quête de cet endroit privilégié a été longue pour Béatrice qui avait déjà goûté aux avantages d'un atelier à soi lors d'un séjour en résidence :

C'était assez dur... moi j'ai fait les petites annonces pendant un mois et quelques. Et pis bon après c'est, pour la peinture voilà tout d'un coup je suis tombée sur une annonce qui avait l'air sympathique mais il se trouvait que l'atelier était au 2ème sous-sol donc voilà moi je n'ai pas besoin de gros luxe, mais c'est vrai qu'il faut quand même juste avoir des fenêtres, un peu de lumière, un peu d'eau aussi. Donc ça c'est vrai que j'ai mis long à trouver. Aussi au niveau du prix parce que il y a des choses mais des fois ça coûte très cher, pis bon ben là je n'ai pas de revenu pour l'instant donc...

Pour s'y sentir à l'aise, ils n'hésitent pas à les « rénover », « à gratter les murs et à y enlever les toiles d'araignées » (Béatrice) et à y installer des espaces pour manger et dormir, à tel point que l'atelier se confond avec le lieu de vie. Par exemple pour Jacques, sculpteur, l'atelier n'est pas qu'un simple lieu de travail que l'on gagne à rendre confortable. Il est le symbole matériel du processus artistique et devient « le premier » objet de création :

J'ai eu beaucoup de chance, c'est que j'ai toujours habité des vieilles maisons, des endroits qui coûtaient très peu et puis j'avais une certaine discipline qui me permettait de survivre enfin simplement, sans trop de besoins particuliers à part

celui d'avoir des ateliers et puis du temps à disposition qui est bien plus précieux pour mettre en place ce que je, ce qui était en train de venir [...] Je suis venu ici, mais avant j'en avais un autre dans une autre demeure qui a été détruite, j'en ai fait 5, 6 à peu près. Voilà. Toutes des choses où on passe beaucoup de temps... en général l'atelier chez moi consiste à... C'est ma dernière, c'est ma première et ma dernière œuvre, mon dernier travail si vous voulez parce que je passe trois mois par année à peu près à faire en sorte que les [mot inaudible] tiennent debout, pour qu'il soit... un peu de confort, un peu de choses nécessaires, d'abris et tout et pis donc partout où je suis allé c'était quand même des taudis... Fallait les réparer.

Avoir un lieu de création à soi permet de garder le contrôle des diverses sociabilités. Emma n'a ainsi « personne qui vient » parce elle a « chassé les gens ». A l'inverse, Kevin a rénové son atelier de façon à bénéficier d'un espace à la fois privé où il peint et public où il reçoit, diffuse ses œuvres et expose d'autres professionnels :

Donc de travailler seul, ça me convient. Donc on va dire 8 heures par jour, pas 8 heures par jour mais d'être à l'atelier 8 heures par jour et après, de me retrouver chez moi pour le souper et la nuit durant. Alors ça, ça me paraissait un petit peu trop. Alors je me suis dit, comment je pourrais couper ça ? Tout d'un coup, cet espace je me propose de le couper, c'est-à-dire, de proposer à d'autres artistes de venir exposer là, en même temps je trouve qu'il y a un acte assez généreux de ma part, c'est-à-dire d'ouvrir mon espace à d'autres, moi je m'écrase mais en même temps je suis là...

Dans cette configuration de création axée sur l'œuvre, l'atelier occupe une place centrale. Il a valeur d'« espace symbolique » qui rend visible un rapport au monde singulier et renforce ainsi l'identité proprement artistique de son locataire. De plus, il exerce un rôle de médiation entre les créateurs et le monde extérieur aussi bien au moment de la production que de la diffusion de l'œuvre (Rodriguez, 2001).

La galerie entre soutien et contrainte

Pour les peintres et sculpteurs interrogés, qu'ils soient dans la multi-activité ou non, créer une œuvre exige des temporalités longues et des rythmes réguliers, un lieu investi physiquement et symboliquement et passablement de solitude. Ces professionnels sont néanmoins conscients que le faisceau de tâches du métier d'artiste contient bien plus que la production d'objets artistiques. Il s'agit évidemment pour eux de mener à bien les tâches de diffusion et de vente des objets ainsi créés. D'ailleurs les personnes interrogées soulignent longuement l'importance du travail de diffusion pour s'assurer d'une place dans le monde professionnel. Or, dans les arbitrages pour fixer les priorités de travail, la diffusion est toujours secondaire face aux impératifs de la création de l'œuvre en atelier.

Mais là c'est vrai que j'ai deux, trois galeries en vue sur, sur Fribourg ou Genève... Il faut que je fasse l'effort de sortir et de me montrer. Quand je vois mon CV, faut que je sorte quoi...Mais c'est vrai que j'ai moins eu le temps. [...] entre peindre ou partir chercher des galeries, je préfère peindre.

« Sortir de l'atelier » au sens propre et figuré consiste essentiellement à entrer dans le réseau marchand des galeries d'art. Une tâche perçue comme particulièrement éprouvante pour l'ensemble

des artistes interrogés mais qui semble particulièrement insurmontable à certains. A la peur des exigences de production élevées, incompatibles avec la lenteur de la pratique, s'ajoute encore un sentiment d'incompétence, de non-préparation aux tâches de promotion personnelle comme Emma qui se décrit comme « nulle », incapable de « se promouvoir et de demander quoique ce soit ». Plus loin, elle fait le lien entre le fonctionnement des grandes galeries du marché de l'art comme du travail en « usine », antithèse absolue des modalités de création de l'œuvre :

Les grands galeristes oui, oui. Moi j'ai très peur de rentrer dans une usine comme ça, c'est waouh ! Déjà, la solitude c'est terminé. Je pense à quelque part ça doit être très difficile de réussir de dire « foutez-moi la paix, laissez-moi six mois tranquille », je sais pas...

Bien qu'en réalité le réseau professionnel des personnes interrogées n'intègre pas, à une exception près, les grandes galeries internationales, on retrouve cette dimension contraignante dans les propos de nos interlocuteurs. Paul nous fait part de son expérience :

Et puis rentrer dans le marché de l'art, j'imagine que ça ne doit pas être facile. Il faut être représenté par une galerie, enfin moi j'avais été représenté à un moment donné justement par la galerie [nom] à Genève, puis, voilà donc les rapports que j'ai eu avec cette petite institution-là fait que, voilà, il faut rendre des comptes, il faut avoir une production, il faut être productif, il faut présenter des choses, il faut être vendable, il faut que ce que tu fais s'accorde aux goûts de la galerie, donc voilà.

Il apparaît néanmoins que les collaborations avec les galeries restent essentielles dans l'économie particulière de la création de l'œuvre. Sur un plan stratégique, les artistes rencontrés tentent de diversifier et fidéliser les galeries susceptibles d'exposer et vendre leur travail. Évidemment, il ne s'agit pas d'exposer n'importe où. Il faut donc être attentif à la réputation professionnelle des lieux d'exposition, réputation qui rejaillit sur l'artiste lui-même.

Marc, qui peut aussi compter sur quelques mécènes qui soutiennent son travail, souligne néanmoins l'importance de bénéficier d'un réseau stable de galeries pour simplement vendre sa production :

En général les galeries avec lesquelles on travaille, ben j'en n'ai pas tant que ça, j'en ai une à Genève, une à Bâle et une à Lausanne, en fait, en principe ils vous montent une expo tous les deux, trois ans quoi. Ce qui fait que quand vous avez suffisamment de galeries, vous avez tout le temps des expos et c'est quand même [...] un moyen de vendre son travail quoi. Parce que, je dis pas que le but c'est de vendre son travail mais c'est... quand même pas mal.

Malgré une certaine perte de liberté et des compromissions possibles face aux intérêts économiques, l'avantage de la galerie est de pouvoir déléguer une partie des tâches de prospection et de promotion, si coûteuses en temps et en énergie. Cela est vrai pour l'ensemble des artistes interrogés même ceux dont les modalités de création ne relèvent pas forcément de cette configuration de pratique liée à la création de l'œuvre. Inès, plasticienne et performeuse, cherche pourtant une galerie qui pourrait la représenter :

Pour le moment j'ai toujours cette idée de trouver un galeriste ou une galeriste. De pas vraiment devoir chercher moi-même. Parce que c'est quelque chose de très délicat de trouver la bonne galerie et tout. Puis en général j'aime pas cette gestion de galerie, j'aime pas. Mais c'est pas quelque chose que je peux

vraiment éviter. Étant artiste, il faut faire avec. Mais c'est vraiment le côté business et puis d'un côté c'est pour la sécurité et de l'autre côté ça parle vraiment de fric et pis des fois tu te sens un peu... je sais pas, c'est pas dans l'idéal de faire l'offre, là.

Si l'on fait abstraction des intérêts réciproques de promotion et de vente, la nature des relations entre créateurs et galeristes sont aussi teintées d'admiration, d'amitié et de confiance mutuelle car, finalement comme l'explique Joseph :

Moi une fois que j'ai fait, que j'ai créé une œuvre, je confie cette œuvre à cette personne et cette personne doit la défendre et travailler avec, donc il faut qu'elle ait du plaisir à le faire [...] La reconnaissance de l'œuvre et de l'artiste sont de nature à créer une « relation intime » [...] un peu comme une relation amoureuse.

Comme l'atelier, la galerie est cet autre espace investi de sens symbolique, organisant les médiations évidemment économiques mais aussi artistiques et affectives des créateurs. Des médiations nécessaires et souhaitées tant qu'elles n'empiètent pas sur la liberté de création de l'œuvre.

Créer l'œuvre en Valais

En Valais, la situation des artistes qui mettent au centre de leur pratique l'œuvre d'art - entendue comme objet matériel, expression d'abord de leur intériorité, exposée et vendue ensuite dans un réseau de galeries - est paradoxale. Ils rendent compte des changements artistiques qui traversent le territoire valaisan, en particulier les réorientations esthétiques suivies par les institutions culturelles et soutenue par les instances politiques. Ils évoquent de manière récurrente leur sentiment d'être à la marge du courant contemporain, ainsi que des lieux et des manifestations exemplaires qui l'accueillent. Blanche raconte :

Mais je vois qu'aujourd'hui peut-être l'art est moins, si vous voulez, réflecteur, la peinture, ce sont plus d'autres formes d'art qui sont mis en avant aujourd'hui. Cela dit ça veut pas dire que la peinture n'existe plus mais elle est naturellement beaucoup moins mise en valeur. Aussi il y a beaucoup moins de galeries. Il y a des centres culturels, il y a des choses qui ont beaucoup changé, beaucoup évolué par rapport à avant. Donc les centres culturels exposent plus facilement un peu l'art d'aujourd'hui. Alors que moi j'ai connu l'art justement des galeries et comme ça. Comme la Ferme ils ont des ateliers en résidence maintenant, des choses un peu plus comme ça que par rapport..., par rapport à avant, à nous, que c'était plus des galeries, des travaux, des choses comme ça. Expositions, alors il y a un changement.

Rachel aussi témoigne d'un autre changement, celui de l'orientation de l'école d'art :

Je suis pas très objective (rire). Alors écoute, moi j'étais hyper, pas vexée mais on a, oui on a été frustrés parce qu'on a commencé une école et on en a terminé une autre, clairement. Qu'avait absolument pas la même orientation, le même point de vue enfin, on nous a un peu piqué notre école. Nous on l'a vécu comme

ça. Parce qu'on nous a pas demandé notre avis pis, ils ont un peu viré tous les profs, enfin voilà. Y a eu un changement assez radical.

Howard Becker, un anthropologue qui s'est longuement penché sur les spécificités du métier d'artiste, fait ainsi une distinction entre les « professionnels intégrés » et les « francs-tireurs » dans le monde de l'art (Becker, 2010, pp. 236-254). L'auteur dit des premiers qu'« ils connaissent, comprennent et utilisent couramment les conventions qui régissent leur monde de l'art, ils s'adaptent aisément à ses activités ordinaires » (p. 239). Les francs-tireurs en s'écartant, quant à eux, des normes instituées en resteraient à la marge, perdant toute visibilité artistique et sociale. Difficile pourtant de classer de manière claire dans l'une ou l'autre catégorie nos interlocuteurs puisque la plupart continuent à mener leurs tâches artistiques, mentionnant pour certains des opportunités nouvelles d'exposition, un réseau de galeries plutôt stable et des ventes régulières de leurs œuvres. Difficile de prétendre alors qu'ils ne sont pas des professionnels intégrés à un ensemble organisé d'acteurs et de lieux. Il est certain néanmoins que ce monde de l'art-ci, avec son ensemble de valeurs, règles et d'action propre à la création de l'œuvre, a perdu en légitimité face à d'autres modalités de travail artistique.

Concevoir le projet

En portant notre attention sur un autre ensemble de créateurs, l'activité artistique acquiert une configuration sensiblement différente de celle décrite plus haut. Il s'agit ici d'une modalité de travail qui s'organise autour de la conception et la réalisation de « projets » artistiques. Le projet émerge d'abord d'un processus de conceptualisation pour ensuite trouver sa traduction sensible dans une diversité de médiums qui sont choisis et articulés à l'aune du concept élaboré. L'œuvre s'affranchit du cadre du tableau ou de la sculpture pour acquérir la forme d'installations et de performance où son, image (photographique, vidéo, picturale), matériaux divers et objets du quotidien sont mobilisés. Socialisés aux conventions de l'art contemporain, les témoins interrogés se présentent alors comme des « plasticiens » qui sont « **dans une histoire de bricolage, de manipulation des choses** » (Paul).

La temporalité de travail dans cette configuration n'est pas continue mais avance par « saccade temporelle » où des moments de forte activité succèdent à des temps plus calmes d'attente, d'observation et de recherche. Le projet, mu par l'idée et le concept s'élabore dans la rapidité et un engagement intense. Inès décrit ce processus où il faut saisir sur le vif « l'idée » de l'œuvre à réaliser :

C'est un mélange et puis souvent on ne peut pas vraiment prévoir quand on a les idées. Et puis dès que j'ai quelque chose qui m'intéresse alors j'essaie de foncer, de trouver le matériel et puis après continuer. Parce qu'après, si on laisse de côté c'est souvent aussi de nouveau une perte de temps. Alors c'est par projets on peut dire.

Dans ce cas de figure, l'atelier n'est pas un lieu privilégié de travail puisque l'élaboration de l'idée ou la conception du projet ne nécessitent pas forcément un espace délimité et spécifique. Selon les circonstances, les projets se concrétisent « in situ », s'adaptant à l'architecture des lieux où ils prennent forme. L'espace de création perd ainsi son ancrage géographique, l'atelier se réduisant à une simple fonction de « dépôt » de matériel divers. La construction des installations est d'ailleurs en partie déléguée à d'autres corps de métier qui connaissent contrairement au concepteur du projet, des techniques de réalisation et de montage de l'œuvre.

Souvent comme je réagis sur l'endroit ou sur la situation, j'ai eu la chance de trouver des possibilités sur place. Alors par exemple, quand j'ai fait [nom du projet], c'était possible en Valais parce que j'ai trouvé [...] quelqu'un qui travaille avec l'aluminium fin, qui était d'accord d'essayer. Alors c'est, vraiment une chance parce que là j'ai pu en fait accueillir des personnes professionnelles qui connaissent la matière, qui ont les machines et j'ai pu travailler sur place parce que j'ai pas un atelier, un espace immense pour ça. Et puis après on a

développé ça. Et puis pour eux c'était quand même aussi comme une petite aventure [...]

Betty confirme le désancrage géographique et le nomadisme des espaces de travail, en identifiant l'atelier à son « ordinateur » et « à toutes les tables sur lesquelles je peux me poser mais ça peut être vraiment des lieux différents ».

De la galerie à l'espace public

Dans la configuration du projet, la galerie privée reste certes importante dans les médiations entre l'artiste, l'œuvre et les publics. Or, ce sont aussi d'autres acteurs et espaces de diffusion qui gagnent en importance dans cette configuration de travail. On pense ici aux centres d'art contemporain dont les financements sont en grande partie publics, jouent un rôle de diffusion des œuvres et de mise en valeur des artistes contemporains. Les commissaires d'exposition deviennent des intermédiaires essentiels qui fixent un cadre plus ou moins étroit quant à la réalisation du projet. C'est souvent en amont de la réalisation, au moment-même de l'élaboration du projet que les échanges sur les intentions artistiques du commissaire d'exposition et du créateur démarrent, le mandataire pouvant, selon les cas, soit orienter le travail selon les contenus qu'il souhaite véhiculer dans l'exposition, soit laisser à l'artiste la fameuse « carte blanche ». Dans tous les cas, la qualité de la relation est soumise à l'incertitude du résultat final. En effet, l'œuvre, étant réalisée « in situ » à partir d'une discussion sur les orientations parfois très générales du projet, personne ne peut vraiment dire quelle sera sa forme définitive. Ursula garde ainsi un souvenir cuisant d'une réaction de ses mandants une fois son travail terminé :

Parce que parfois on a des invitations d'exposition où on dit : vous avez carte blanche, où vous pouvez réaliser ce que vous voulez. Et j'ai eu souvent, souvent ça a mal fini parce que les gens ils pensent qu'ils te donnent tout et toi qu'est-ce que tu en fais avec ? Ils t'observent quoi. J'ai fait l'expo et tout, je n'ai pas eu de remarques ou de mauvais retours, mais un mois plus tard je reçois une lettre qu'on n'a pas aimé ce que j'ai fait [...] Et c'était vraiment... j'ai mal pris, ça m'a fait mal quoi. Pis j'ai répondu, mais ça, ça n'a pas... C'est juste qu'on est totalement confus. Et puis on ne sait pas trop. [...] je pense que ça fait partie aussi qu'on fait parfois quelque chose qui n'est pas trop ce qu'on a demandé ou, ça doit être aussi possible mais c'est aussi quand on fait quelque chose qui est tout nouveau et qu'eux ne s'attendaient pas à ça ou voulaient autre chose [...] Oui, des fois on n'est pas trop rassuré des gens avec qui on travaille, à la fin quoi. Mais je pense que ça arrive. Des lettres comme ça, mes amis ils m'ont dit : on en a aussi (rire).

Installations et performances, libérées du cadre rigide du tableau ou de la sculpture classique, s'émancipent par ailleurs aussi des murs de la galerie, du musée ou du centre d'art. Les personnes interrogées décrivent maints projets qui leur ont permis d'investir l'espace publics : jardins, cours d'école, rues et places urbaines ou encore flanc de montagnes et stations de ski. Installer une œuvre dans l'espace public suggère d'autres médiations. Avec un public plus large bien sûr que celui fréquentant les murs des institutions culturelles mais aussi avec des acteurs externes au champ de l'art. Cela demande des compétences relationnelles puisque d'emblée il s'agit de convaincre de la pertinence du projet les opérateurs culturels, politiques et techniques concernés. Selon l'envergure de l'installation, l'artiste devient un véritable entrepreneur dont les actions rejoignent celle d'un chef d'entreprise économique : prospection de ressources financières auprès des sponsors, négociation avec les autorités et les administrations, respect des normes de construction, gestion de chantier... Betty relate ces apprentissages indispensables pour mener à son terme une installation dans l'espace public :

Y'a une idée, y'a un concept, une envie de réaliser quelque chose puis après je vais chercher les bons partenaires. Et puis après il y a la concrétisation de la chose aussi, il faut porter ça donc faire un dossier tout ça [...] ça consiste en ce que j'ai appris l'année passée avec [nom du projet], c'est-à-dire faire un budget, un plan de financement [...] C'est là où il y a le canton par exemple qui m'a soutenu pour [nom du projet] et qui me soutient pour la scène de cette automne, c'était la ville de Sion et c'était voilà, plusieurs acteurs. Il fallait construire [...] il fallait faire aussi tout le boulot [...] au bout de ça moi j'ai rien gagné parce que j'ai travaillé comme une folle pendant des mois pour après me dire : ouh la la maintenant il faut que je travaille plus pour gagner plus d'argent pour payer ce que je dois payer pour ma vie quoi. C'était, voilà, c'était peut-être un peu le baptême du feu.

Le financement est toujours une gageure et les artistes interrogés relatent les nombreuses démarches nécessaires pour obtenir des ressources. La nature des projets - parfois éphémères et conçus dans des buts particuliers et des espaces uniques - les rend difficilement « acheteables » par des clients privés, rejoignant les interrogations de ce plasticien : « **Je crée l'invendable et j'essaie de le vendre, à qui ? Et en Valais ?** » (Harry). En réponse à Harry, il apparaît que le débouché économique de beaucoup d'œuvres contemporaines, en Valais comme ailleurs, reste le marché public alimenté par les aides fédérales, cantonales et communales, les ressources des loteries et les commandes des institutions publiques culturelles. Cela implique d'intégrer au faisceau des tâches professionnelles d'autres opérations... En premier, il s'agit d'être à l'affût des diverses opportunités de financement comme les concours pour les prix, les résidences, le « % culturel » dédiés aux nouvelles constructions publiques, etc. et, ensuite, de constituer les dossiers de candidatures soumis aux instances de financement.

C'est le passage d'un projet à l'autre qui devient dans cette modalité de création la véritable épreuve, l'enjeu même de l'entreprise artistique : si les ressources manquent, si le réseau de personnes ne coopère pas, alors le projet ne peut pas se concrétiser ; il ne reste alors que l'idée, sans sa traduction sensible. En élargissant la perspective, Boltanski et Chiapello (2011) tracent les traits « d'un nouvel esprit » propres aux sociétés capitalistes où « a vie est conçue comme une succession (souligné par les auteurs) de projets, d'autant plus valables qu'ils sont différents les uns des autres ». Ils ajoutent encore : « Ce qui importe, c'est de développer l'activité, c'est-à-dire de n'être jamais à cours de projet, à cours d'idée, d'avoir toujours quelque chose en vue, en préparation, avec d'autres personnes que la volonté de faire quelque chose conduit à se rencontrer » (p. 180).

Les paroles d'Ursula dans sa description des temporalités erratiques de l'activité par projets font écho aux analyses savantes :

Parfois on a le temps, une année, mais ça ne change rien qu'on a l'idée seulement une demie année [sic] avant. Parfois on nous demande trois mois avant [...] Ce n'est pas forcément mieux quand on connaît la date déjà beaucoup [sic] avant, mais c'est quand même bien de savoir : ah, cette année, j'ai ça en septembre. Mais après jusqu'en septembre il y a encore d'autres choses qui peuvent s'ajouter. Au début de l'année on ne sait jamais tout ce qui vient encore.

Concevoir le projet en Valais

Dans le champ culturel, l'activité par projets est devenue quasi la norme du travail artistique. En Valais, il existe un développement de cette modalité de travail dans la mesure où la distribution des ressources publiques alimente les concours d'idées, les commandes « in situ » et une série d'interventions artistiques dans les espaces des villes, des villages ou encore dans des sites naturels ou à caractère historique. Des efforts sont consentis pour recruter des curateurs et des commissaires professionnels à la tête des principaux centres culturels valaisans renouvelant et intensifiant les espaces de collaboration et de projet. Contrairement aux années passées où artistes et œuvres souffraient d'un ostracisme certain, il est sûr qu'aujourd'hui les expressions contemporaines ont gagné en légitimité. Pourtant, si les artistes interrogés sont de ce point de vue intégrés au champ artistique contemporain et au réseau culturel régional - ils ont tous été socialisés dès leur formation aux conventions propres à ce milieu et sont régulièrement sollicités dans les manifestations valaisannes, leur rapport au territoire valaisan reste ambigu. Cela tient, en comparaison de ce qui existe dans les grands centres urbains nationaux et internationaux, à des opportunités d'action encore faibles et un marché ainsi qu'un sponsoring privés presque inexistant pour ce type d'œuvre. Pourtant, les difficultés et les réticences à concevoir des projets dans le canton découlent à notre sens d'une représentation de l'art fondamentalement universelle et faiblement ancrée culturellement propre aux courants contemporains. En termes de carrière professionnelle, aussi longtemps que le territoire reste perçu comme périphérique artistiquement, les créateurs n'ont que peu d'intérêt à s'y ancrer durablement, sinon à prendre le risque d'être eux-mêmes identifiés, à l'image du Canton, comme à la marge de ce monde de l'art. Mais il s'agit là d'une autre épreuve, celle de la mobilité, que nous aborderons dans un autre chapitre.

Répondre au mandat

A côté des modalités déjà décrites, il existe encore un groupe de créateurs dans notre échantillon dont l'entreprise créative est organisée de manière spécifique. Les photographes, vidéastes et graphistes décrivent ainsi une configuration qui place au centre du faisceau de tâches le mandat. Le mandat est une commande privée ou publique qui laisse au professionnel une liberté de réalisation plus ou moins large selon des contraintes fixées par le client. Ces artistes décrivent une pratique organisée en « temps », ou, pour reprendre leurs propres mots, « **en casiers** » (Tom) distincts, occupés d'une part par la réalisation de mandats, d'autre part par la gestion des tâches administratives (devis, facturations et droits d'auteurs,...) et enfin par la création personnelle. Les paroles de Sam mettent en évidence cette organisation « ternaire » :

Ma stratégie on va dire, ou mon concept de travail c'est, comment dire ça : un tiers de mon temps je le passe ici à faire des séries de shooting, enfin des séries de prises de vues, de commandes pour des architectes, pour des designers, pour des magazines ; un deuxième tiers de mon temps je suis à [grande ville européenne] et je travaille toute la post-production de ce que je fais pendant le tiers en Suisse, plus l'administratif, enfin tous ces trucs qui prennent du temps : répondre à des mails et archiver, classer, faire des factures, les envoyer patati patata. Et le dernier tiers de mon temps je le consacre à ma pratique personnelle, à mon enrichissement personnel et c'est pour ça que je suis très bien à [nom de la ville].

La capacité à répondre aux exigences administratives liées aux mandats est véritablement un gage de professionnalisme pour ces créateurs. De manière récurrente, ils soulignent dans leur propos l'importance accordée à ces tâches invisibles de leur pratique, pourtant garantes de la maîtrise du métier, au même titre que les savoir-faire techniques liés au médium privilégié. Au-delà de la qualité de son travail photographique, Sophie engage aussi sa réputation professionnelle :

Ben il y a pas seulement je dirais la partie prise de vue, c'est, surtout aussi être compétent dans la partie administrative, faire les choses dans les règles de l'art,

c'est-à-dire, savoir faire des demandes d'autorisation, faire des démarches, pour arriver à son but quoi et c'est souvent là qu'on voit la différence entre quelqu'un qui fait les choses n'importe comment et puis, ceux qui le font sérieusement. C'est aussi très vicieux dans le sens où si on fait mal son travail il y aura des répercussions par après. Il y a aussi le fait qu'on a une réputation à tenir et puis qu'on fait pas n'importe quoi n'importe comment donc voilà. Y a beaucoup de choses, c'est un ensemble en fait qui fait que ou on le fait professionnellement, ou on le fait en tant qu'amateur, ou on le fait pour son hobby quoi.

Si sous bien des aspects la fonction première du mandat est d'assurer une continuité des gains et dégager des ressources pour le travail artistique personnel, les professionnels interrogés se refusent à le détacher de l'engagement proprement artistique, suggérant une continuité entre l'un et l'autre. Sophie distingue ainsi les mandats par « degrés » de créativité, évoquant le fait qu'un travail de commande peut ensuite devenir l'expression de sa singularité d'artiste et être exposé :

On a différents styles de mandats, c'est-à-dire des choses créatives et des choses qui le sont moins. Maintenant, pour citer un mandat créatif, c'est par exemple, une association ou un groupe qui vous mandate pour leur visibilité en fait [...] donc ils engagent plusieurs photographes ou un photographe pour travailler sur un certain sujet qui sera certainement après un sujet utilisé pour une exposition, pour un livre, pour une édition et puis ensuite il y a les mandats pour les entreprises etc. et puis je travaille notamment pas mal pour des galeries, pour des musées. Donc où on travaille souvent en collaboration avec d'autres artistes et pour leur visibilité aussi.

Tom y voit l'opportunité d'élargir son réseau, d'exercer sa créativité et renouveler son apprentissage technique. Mais surtout la satisfaction que lui procure un processus créatif qui va jusqu'à son terme : On arrive toujours, même dans tout ce qu'on fait comme mandats, à vraiment y trouver [...] notre compte quoi. Et pas, pas d'un point de vue financier. On y trouve notre compte parce que ça nous permet de rencontrer les gens, de pratiquer le film, enfin, pratiquer la caméra et plus tu filmes, mieux tu filmes donc, d'avoir aussi la satisfaction de produire et je pense que c'est essentiel quoi, c'est encourageant quelque part d'avoir sans cesse des projets que tu arrives à finir, à rendre (rire) comme des devoirs que tu rends mais qui te font bouffer aussi.

Concernant la production « personnelle » et artistiques de ces créateurs, la diffusion et la vente des œuvres suivent les mêmes canaux que pour les modalités de création précédemment décrites. Galeries et centres d'art sont les lieux usuels d'exposition. Par ailleurs, leur réputation artistique se construit selon la même logique, passant par la reconnaissance et le soutien des acteurs des réseaux artistiques contemporains que sont les commissaires d'exposition, curateurs et critiques d'art. Dans la poursuite de leur parcours professionnels, la plupart des personnes interrogées s'inscrivent donc dans le marché institutionnel, concourant pour gagner les ressources symboliques et matérielles que sont les prix, bourses de création et résidences. Ils restent dans ce sens des artistes intégrés au monde contemporain de l'art, mais tout en gardant l'autonomie que leurs procure le mandat et les gains qui s'y rattachent. En plus, comme l'évoquait Tom, l'épreuve incertaine de la concrétisation du projet leur est épargnée puisque dans la plupart des cas le mandat a toutes les chances d'être traduit de manière sensible.

Reste que l'entreprise artistique dans une telle modalité de travail est aussi soumise à son épreuve tant les mandats et leurs obligations administratives se succèdent et empiètent sur le travail personnel. L'enjeu devient alors de continuer à pouvoir ouvrir le « casier création personnelle » et garder un équilibre entre les différents engagements. Réduire son activité professionnelle au seul

mandat porteur de ressources économiques, sans le transformer en objet d'art et l'inscrire dans les conventions du champ artistique, c'est prendre le risque de franchir la frontière tenue entre l'artiste intégré et l'artisan compétent.

2.2.4 Coordination des tâches au féminin

Toutes configurations de création confondues, l'épreuve de l'entrepreneuriat est certainement plus difficile à surmonter pour les femmes que pour les hommes, en particulier pour celles ayant des enfants. L'analyse diachronique des étapes de parcours avait déjà mis en évidence une différenciation de trajectoire liée au genre. La variabilité des engagements artistiques et non artistique est particulièrement symptomatique des parcours professionnels des femmes qui au moment de la maternité sont retenues hors des circuits professionnels. Cette disparition temporaire et leur indisponibilité apparaît clairement comme un frein à l'exercice de plusieurs activités, ainsi qu'aux choix qui s'offrent à elles et aux revenus qui pourraient leur permettre une indépendance totale ou relative. À un âge où l'investissement professionnel demande souvent un engagement total, les femmes « doivent dès lors réaliser des arbitrages sans commune mesure avec ceux que rencontrent leurs homologues masculins, et leur carrière en porte la trace : arrêt temporaire ou définitif de l'activité avec la maternité ou, à l'inverse, développement d'une carrière [...] dans ces multiples facettes au détriment d'une potentielle maternité (retardée ou abandonnée, sans parler même de plusieurs maternités), ou encore, choix d'une activité plus stable, moins « risquée », par exemple l'enseignement seul [...] » (Ravet, 2009, p. 136).

Mais c'est sans doute dans les conditions ordinaires de la pratique que s'éclairent les différences entre homme et femme. Il n'est certes pas question d'entrer ici dans le débat de savoir s'il existerait un art féminin et un art masculin, mais il s'agit surtout de montrer comment la coordination des tâches proprement artistique doit intégrer d'autres obligations que seules les femmes avec charge de famille de notre échantillon ont évoquées.

Léa suggère notamment une forme de lenteur au travail et le « grand écart » nécessaire pour concilier ses responsabilités artistiques et familiales :

Je suis un peu lente dans mon travail tu vois ? J'ai deux garçons... y a des gens qui peuvent faire tout en même temps et moi je fais aussi les deux choses en même temps [...] J'ai pris cette responsabilité aussi d'être là pour les enfants alors c'est, c'est pfouh, je fais le grand écart. Alors peut-être c'est aussi une stratégie où j'ai appris à m'organiser avec mon travail, de trouver des structures qui me permettent de m'organiser, où il y a des gens aussi qui travaillent tu vois, pour moi.

Les temps investis sont réduits pour certaines tâches, il ne suffit jamais pour les autres et procure ce sentiment de lenteur, de ne pas être efficace. Plusieurs femmes interrogées décrivent des aménagements complexes pour réussir à tout coordonner : elles se mettent au travail quand les enfants ne sont pas là, elles arrêtent dès qu'ils rentrent de l'école ou terminent leur sieste.

En aménageant son atelier dans l'habitation familiale, Rachel a gagné en efficacité mais le défi est de pouvoir restée concentrée, « faire la part des choses » entre les tâches liées à la maison et à la famille et celles liées à l'art :

Je fais mon atelier en-dessous comme ça ben voilà, c'est un loyer en moins. Et puis c'est génial parce que, alors moi au départ j'avais peur de pas faire la part des choses [...] Ça va. Et puis c'est chouette parce que quand ma fille était petite, quand elle dormait je descendais peindre [...] J'ai pas vingt minutes de bagnole à faire pour aller bosser, ouais, ça me fait sourire. C'est, du moment que j'arrive à faire la part des choses, de me dire : attends, je suis à l'atelier et je

suis pas dans la maison en train de penser à d'autres choses, c'est génial. Et c'est vrai que, ben voilà, si j'ai vingt minutes devant moi, je descends vite faire un enduit ou ranger un truc, enfin, c'est, ouais c'est le grand luxe. C'est super.

Ce temps haché et interrompu de la production a forcément des conséquences sur la diffusion et la vente des œuvres : car il faut encore dans le temps qui reste approcher les galeries, renouveler les expositions ou élaborer les dossiers de candidature pour les concours.

Ces investissements pluriels ne sont pas toujours tenables physiquement et psychiquement et certaines se retirent de l'entrepreneuriat artistique. Comme Rosa qui après la naissance de son enfant fait une « pause artistique », n'arrivant pas à engager toutes ses forces à la fois dans l'art et dans la maternité :

Après en 1997 je suis tombée enceinte, j'ai eu un enfant, et c'était encore vraiment une coupure pour moi, j'avais tout investi dans l'art jusque-là. Et j'avais encore ce sentiment que je pouvais y aller complètement, que ça venait encore bien. Et là, je remarquais bien que mes forces se séparaient, avec l'enfant. Cela a relativisé les choses pour moi [...] Le fait que tout ne concerne pas l'art, que pour moi c'était pas si important finalement (sourires).

Retenons dès lors que l'épreuve de l'entrepreneuriat artistique se différencie par le genre, renforçant les obstacles et l'incertitude dans les parcours féminins. Cela ne signifie nullement qu'il y aurait une manière proprement féminine de faire de l'art, mais bien de dire que les conditions sociales dans lesquelles elles pratiquent leur métier orientent les chemins dans des voies et des rythmes différents que celui des hommes.

L'observation des façons d'entreprendre, de mener et de coordonner les actions plaident en faveur de la diversité. Or, la dynamique singulière des entreprises artistiques se confronte néanmoins aux ressorts collectifs du champ professionnel de l'art. Le modèle d'entrepreneuriat créatif qui s'impose aujourd'hui est celui qui conjugue des actions novatrices, privilégie le temps court du projet et multiplie les expériences de confrontation aux autres. Ce sont finalement les valeurs d'innovation, d'adaptabilité et de concurrence qui forgent l'épreuve de l'entrepreneuriat et en rendent le passage si difficile, voire presque impossible à certains temps de parcours.

2.3 L'épreuve de la mobilité

Les grands ne tiennent pas en place. Les petits restent sur place. C'est en se déplaçant que les grands créent de nouveaux liens. C'est en demeurant sur place que les petits perdent ceux de leurs liens qui sont, potentiellement, les plus profitables (processus d'exclusion) [...] Les autres se déplacent, on reste derrière. Finalement, on demeure seul, ou rattaché par des liens faibles au cœur du réseau. C'est pour cela que « l'exclusion » peut être envisagée comme un processus, c'est-à-dire comme un procès non intentionnel, ne supposant pas l'imputation à des êtres humains de la volonté d'en exclure d'autres de leur cercle.

(Boltanski & Chiapello, 2011, p. 491)

En décrivant les principales tâches de leur métier, nos témoins se sont présentés tour à tour comme peintre, plasticienne, sculpteur, vidéaste ou photographe pour nous dire combien est étroite la relation entre « qui on est » et « ce que l'on fait ». Il manque encore à cette mise en perspective une dimension importante pour saisir les cheminements biographiques des artistes de notre échantillon, recrutés, il faut le rappeler, sur la base d'un lien supposé ou effectif avec le territoire valaisan.

A l'exploration des identités et des entreprises artistiques, il s'agit dès lors de comprendre comment les personnes conjuguent concrètement leur ancrage et leur mobilité dans et à partir d'espaces régionaux, nationaux, voire internationaux. Encore une fois nous avons laissé se dérouler les histoires

de vie, interrompant la narration pour saisir les géographies artistiques singulières, les représentations des espaces évoqués et les sens donnés aux déplacements professionnels et non professionnels.

2.3.1 La mobilité artistique comme fait social

Nul doute que la mobilité, comprise dans sa dimension géographique, revêt une importance particulière pour les acteurs des mondes de l'art. Les créateurs ont depuis toujours l'ambition de se confronter à l'altérité, en se déplaçant en force dans les grands centres urbains internationaux qui concentrent les compétences et les opportunités artistiques. Plusieurs études historiques confirment d'ailleurs la construction d'un champ international de l'art dès la fin du XIX^{ème} siècle « où les capitales de l'art se structurent en pôles concurrents dans l'attraction des artistes, par leurs écoles et leurs académies, leurs salons et leurs musées : Paris et Londres d'abord, Munich, Düsseldorf, Anvers, Bruxelles, Rome et Florence ensuite » (Joyeux-Prunel, 2002, p. 189). Cette internationalisation des espaces professionnels ne cesse depuis de se développer, faisant de la mobilité, à l'instar de la liberté et de l'innovation, une des valeurs cardinales du champ artistique (Boltanski & Chiapello, 2011 ; Ducret, 2011, p. 25).

Aujourd'hui comme hier, la plupart des artistes actifs sur le territoire valaisan gardent comme horizon de carrière un élargissement de leur territoire artistique pour se confronter à d'autres créateurs, tisser un réseau renouvelé de relations professionnelles et accéder à un marché de l'art et une reconnaissance les plus larges possible.

Les intentions individuelles rejoignent les conventions sur la valeur d'un parcours artistique qui retiennent surtout les expériences nationales et internationales comme signe marquant de réussite de l'entreprise artistique. Dans le contexte valaisan, les exemples sont nombreux où la question de la mobilité s'inscrit dans les priorités des acteurs aussi bien culturels que politiques. Du Crochetan à la Ferme-Asile, les lignes artistiques des institutions valaisannes se construisent de plus en plus à partir d'une logique d'ouverture où l'on cherche à mettre en valeur les œuvres et les artistes dont la carrière dépasse les frontières du canton. Dans un même élan, les autorités publiques prennent en compte l'exigence de mobilité comme élément fondamental de la professionnalisation des pratiques artistiques. Le service cantonal de la culture multiplie ainsi son offre de bourses et de séjours dans des résidences d'artistes à l'étranger (Paris, New-York, Berlin, Mali). Plusieurs communes mettent à disposition des créateurs d'ici et d'ailleurs espaces et infrastructures pour des séjours limités dans le temps⁸. Sur un plan plus symbolique, ce sont d'abord les artistes qui « ont fait leur preuves » en dehors du Valais qui sont récompensés par les prix et les récompenses publics. Soutenir la mobilité hors du territoire, c'est ainsi faire le pari du futur : d'une part, en espérant que les créateurs soutenus puissent véritablement « percer » dans les réseaux professionnels mais aussi qu'ils reviennent un jour sur le territoire pour contribuer à son développement culturel.

Source de « capital symbolique et social », la question de la mobilité dépasse largement sa dimension géographique. En ce sens, nous rejoignons ici la définition qu'en donne Michel Bassand, sociologue des dynamiques spatiales, où « être mobile » relève certes du déplacement mais implique surtout « un changement d'état de l'acteur ou du système considéré » (Jaccoud & Kaufmann, 2010, p. 12). Lorsqu'un créateur gagne, par exemple, une bourse pour un séjour à Berlin ou New York, sa position dans le champ artistique n'est plus tout à fait la même. L'expérience de mobilité signale « sa réussite » et renforce ses chances d'obtenir d'autres gains et d'autres reconnaissances pour la suite du parcours.

C'est en considérant la mobilité dans une double perspective, à la fois spatiale et sociale, qu'elle apparaît comme une véritable épreuve des cheminements professionnels. Difficile en effet pour les artistes interrogés d'échapper au référentiel collectif de la mobilité qui institue une géographie des lieux et des territoires légitimes pour « faire carrière ». Les créateurs qui restent sur le territoire courent le risque d'être exclus de ces « appariements sélectifs » (Menger, 2009, p. 116), constitués de liens forts d'interdépendances entre professionnels de réputation équivalente. Néanmoins, les logiques de déplacement et les espaces vécus de nos interlocuteurs ne correspondent qu'en partie aux territoires administratifs que sont le canton ou la commune. Ils ne s'imbriquent d'ailleurs pas totalement à la carte des lieux qui comptent aux yeux des acteurs du monde de l'art. Cela nous ramène encore une fois à prendre au sérieux les marges d'action des individus qui, selon les cas,

8 Par exemple la commune de Vercorin, les résidences du Château Mercier à Sierre, de la Ferme-Asile à Sion.

peuvent jouer le jeu de l'épreuve de la mobilité, s'y refuser ou encore n'en jouer que certaines parties. Il s'agit moins dès lors de penser la mobilité des uns et l'immobilité des autres que de postuler différentes manières de se déplacer selon les contraintes et les ressources dont chacun dispose pour mener à bien ses activités. C'est ainsi que certains artistes concentrent l'ensemble de leurs activités, création et diffusion, sur une seule échelle qui peut être celle de l'espace local et d'autres créent certes localement mais diffusent à des échelles plus larges.

Saisir la mobilité comme épreuve permet d'en souligner l'importance dans un parcours artistique, mais cela ne permet pas encore d'en organiser l'analyse. Pour cela nous nous appuyons sur un modèle où la mobilité est appréhendée au cœur de plusieurs dimensions (V. Kaufmann, 2008). Premièrement, les individus se déplacent si le territoire leur ouvre des opportunités de mobilité. Ce « champ des possibles du territoire », ramené à notre contexte, englobe l'ensemble des lieux de création et de diffusion, les aides publiques, le type de marché de l'art, etc. Deuxièmement, ces « possibles » du territoire sont mobilisés par les individus dans la mesure où ceux-ci peuvent et veulent le faire. Une capacité de mobilité qui est d'abord tributaire de conditions sociales, économique et artistiques des acteurs. Les espaces arpentés ne seront pas les mêmes selon l'âge, le genre ou encore les modalités propres de création des individus. Par ailleurs, l'intention de se déplacer reste étroitement liée aux représentations collectives et individuelles du territoire, qu'il soit celui où l'on demeure ou que l'on quitte ainsi que celui où l'on projette d'aller. Troisièmement, il s'agit encore de prendre en compte les déplacements effectifs qu'ils se déroulent sur le territoire ou à l'extérieur de celui-ci à une échelle interrégionale, nationale ou/et internationale.

Selon la manière dont ces trois dimensions varient (champ des possibles du territoire, conditions et intentions de mobilité, déplacements effectifs), diverses configurations de mobilité émergent de l'analyse, respectant en cela la richesse des cheminements singuliers des artistes de notre échantillon.

2.3.2 Regards d'artiste sur le territoire

Avant d'aller plus loin, reposons la focale sur les paroles d'artistes qui évoquent sous divers aspects le territoire. Les discours révèlent des perceptions plurielles et contradictoires où le canton est vu tour à tour comme « sublime », « enfermant », propice à la création ou à l'inverse pauvre en opportunités professionnelles. Nous en restituons ici les traits principaux, repérés de manière récurrente dans les discours.

De la force du paysage à la qualité de la vie

Le premier tableau dessiné par les personnes interviewées reflète les représentations sociales dominantes sur le canton qui font essentiellement référence à la beauté des paysages et à la qualité de vie du territoire valaisan, tout en marquant le contraste avec les grands centres urbains.

Comme Harry, de nationalité étrangère venu en Valais pour des raisons familiales où il a suivi finalement l'école d'art, qui décrit comme une sorte d'oasis idyllique le petit hameau de montagne où il réside aujourd'hui. Il compare cette vie empreinte de proximité et d'entraide à une réalité parisienne, riche culturellement mais pauvre en « qualité de vie ».

Mais ça c'est aussi un privilège du lieu aussi. Être en Valais c'est aussi un privilège pour ça, être dans une grande maison dans un endroit idyllique. On croise moins les gens mais quand on se croise c'est assez fort [...] je connais le nom de mes voisins, mes voisins me connaissent. Je dois passer chez ma voisine Marthe pour lui dévisser une fenêtre après, c'est génial. Ça il n'y a pas dans le, à Paris tu trouves ça rarement. C'est la qualité de vie.

À l'écoute du témoignage de Tom, venu vivre en Valais « pour se retirer de l'agitation et de sa vie d'alors », les éléments naturels ont une telle force qu'ils l'amènent à une compréhension presque

cosmique de son environnement, notant au passage que les Valaisans ont ce savoir de manière évidente et naturelle :

[...] c'est mon rapport au paysage, je trouve ça hallucinant en fait, j'ai jamais autant compris l'ouest, l'est, le nord et le sud depuis que je suis ici en fait. C'est un truc qui est évident pour les valaisans. T'as le soleil (sifflement) ok, rotation de la planète, enfin tu vois, c'est un truc, grâce aux montagnes entre guillemets ou à cause des montagnes.

Un regard que l'on retrouve chez Joseph pour qui le paysage physique déteint sur le « paysage social », habitant et milieu naturel ne faisant plus qu'un :

Non mais j'aime bien, oui j'aime bien et j'ai un rapport au Valais bien sûr mais j'ai un rapport peut-être un peu sociologique. J'aime le pays, enfin son paysage, son âcreté, son paysage social âpre mais aussi... j'trouve que oui y'a une certaine rudesse, une certaine simplicité aussi...?

Les témoignages de ces artistes en rappellent d'autres, comme ceux recueillis dans une étude récente qui met en évidence les représentations du territoire de migrants, vivant dans le Val de Bagnes. L'auteure, Viviane Cretton (2012), souligne comment « de façon récurrente entre hier et aujourd'hui, les vertus ou défauts de la nature sont transférés aux habitants du lieu, - par les scientifiques comme les habitants du lieu -, les dotant par-là de ces mêmes aptitudes ou « imperfections » (p. 210). Elle ajoute que ces stéréotypes sur le Valais et les valaisans sont une autre façon de « dire la ville ». La « ville » qui, contrairement au territoire local, demeure dans les imaginaires un modèle de dynamisme et d'effervescence créative. En faisant un pas dans le passé, les paroles de nos témoins font aussi écho à ce « Valais idéalisé » des peintres de l'Ecole de Savièse où « la campagne est perçue comme un conservatoire du passé et de la coutume. Opposé à la ville dont le temps serait orienté vers l'avenir, elle vivrait une temporalité stable, immobile, et même figée » (Ruedin, 2012).

Zurich devient ainsi pour Henriette, un lieu d'excellence où les expérimentations les plus innovantes sont possibles :

Faut aller à Zurich. Zurich. Ouais, vraiment. [...] Quand on habite Zurich, qu'on soit zurichois d'adoption ou d'origine, il y a une énergie fabuleuse. Les gens sont entrepreneurs, très très tôt, très jeunes ils ont l'esprit d'entrepreneur. Ils se mettent, ils prennent des risques même sur des activités professionnelles ou des voies qui ne sont pas du tout tracées. Pis il y a déjà, donc moi je parle d'un Zurich quand j'y suis arrivée en 1997, c'était tout à fait courant que des jeunes créateurs, qui n'avaient même pas trente ans, se mettent en collectif, louent des espaces, des anciens espaces industriels, les rénovent et mettent les moyens de les rénover, donc ce n'était pas du bricolage. Ce n'était pas le squat...

De l'enclave au territoire connecté

Les points de vue entendus renvoient ainsi aux images stéréotypées du territoire de montagne, sorte d'espace protégé du « bruit et de la foule » des grandes villes mais qui, par là-même, reste en périphérie de l'effervescence créative. Les discours laissent pourtant apparaître des visions nuancées qui présentent un territoire en pleine transformation et qui s'amarre progressivement aux dynamiques culturelles globales. Plusieurs témoins relèvent ainsi combien le Valais est situé stratégiquement au

centre de l'Europe, rendant aisés les déplacements. Contrairement au passé, vivre sur le territoire n'est plus synonyme d'enfermement.

Harry et Daniel, qui tous deux vivent et travaillent en Valais, argumentent en temps et en distance pour nous dire que la périphérie aujourd'hui n'est plus si éloignée du centre.

[...] avant t'avais pas le choix, on est en périphérie, on est loin, ça prend un bon moment pour venir ici avant qu'il y ait l'autoroute et tout ça. Maintenant on est à 1h30 de Genève, il y a un aéroport international, je peux être à Londres dans quatre, cinq heures ou je prends le TGV à Sion et je suis en quelques heures à Paris ou à Milan et en même temps je suis très loin de tout et c'est un choix.
(Harry)

Je trouve que vivre et travailler en Valais, enfin pour moi je m'y sens bien quoi, je m'y sens bien parce que c'est agréable de vivre en Valais. Et puis on prend le train, en 5 heures de temps on est à Paris, on est vraiment juste au carrefour de, l'Allemagne n'est pas loin, la France, c'est... Mais maintenant faut avoir envie de bouger quoi. (Daniel)

Henriette, malgré sa nostalgie de la « grande » ville, constate certains changements. A l'instar de plusieurs artistes interrogés, elle souligne l'importance du réseau internet qui lui permet d'agir sur un territoire virtuel où les distances n'ont plus d'importance :

C'était important pour moi de quitter le Valais [...] Je ne me voyais pas revenir en Valais. Ça me semblait enfermante de revenir en Valais parce que, mais je parle d'un Valais d'il y a vingt ans en arrière, parce que c'était quand même en périphérie, avec, il y a vingt ans en arrière, pas Internet, on n'était pas lié par un réseau virtuel, c'était autre chose, on était dans autre chose.

De l'espace de création au désert professionnel

Au carrefour de l'Europe et connecté à l'ailleurs, le territoire périphérique rejoint le centre. Or, est-il vraiment cet espace où se déploie le faisceau de tâches du métier d'artiste ? Sur cette question, les visions sont nuancées. Les avantages perçus dépendent largement du type d'action entreprise.

Pour certains, le territoire, en marge de l'agitation des villes, favorise la qualité de la création. Comme le dit Tom, en Valais on lui « **fout la paix** » et cela lui permet « **de faire des choses à son rythme avec peu de distraction** ». A cette tranquillité favorable à l'approfondissement créatif s'ajoute encore la qualité et l'accessibilité des espaces matériels, élément essentiel notamment pour les peintres comme Rachel qui trouve que « **c'est tellement plus facile de, de trouver un atelier ici qu'en ville de Genève ou Lausanne** ».

Un autre avantage résiderait dans la disponibilité de ce « personnel de renfort » (Becker, 2010, p. 97), que sont les artisans et les professionnels dont le savoir-faire technique est nécessaire à la concrétisation des projets. Inès, plasticienne ayant quitté le Valais et vivant dans la région alémanique, loue l'esprit d'aventure et l'engagement des professionnels valaisans qui contrairement aux zurichois « savent écouter » ses besoins et prendre le risque de l'expérimentation :

Et puis bien sûr je trouve que c'est plus facile en Valais parce que les gens soit ils sont plus bornés, soit ils sont plus ouverts, mais il y a les deux. Et puis par exemple à Zurich tu as peut-être seulement un nom. Ils n'ont même pas le

temps d'écouter ce que tu veux. Parce que c'est quelque chose d'extraordinaire ou ils n'ont pas le temps.

Aux yeux d'Inès, c'est paradoxalement la situation périphérique du territoire valaisan qui lui ouvre un espace d'opportunités professionnelles : en l'absence des « grands » artistes à la renommée internationale, la concurrence y est moins rude :

Je trouve même des possibilités des fois, si on veut pas combattre avec des artistes mondiales [sic], des artistes très connus, si on veut seulement rester dans le domaine créatif, artistique [...] je trouve le Valais c'est l'idéal. Parce que c'est pas aussi saturé comparé à Zurich.

Selon leurs perspectives et toujours en comparaison avec les centres urbains, les images du territoire professionnel valaisan se multiplient : vu de l'extérieur il protège l'artiste de la concurrence et du rythme de vie effréné de la ville, vu de l'intérieur, il le met en marge du dynamisme et de l'effervescence créative de celle-ci.

Les personnes rencontrées s'accordent néanmoins sur un point : si le territoire est certes propice à certaines tâches de création, il ne représente pas encore un territoire professionnel où peut se déployer l'ensemble des tâches artistiques. D'abord, les opportunités de diffusion et de promotion sont trop rares. Ensuite, on dénonce un manque général de professionnalisme dans les actions et projets mis en place :

Comme Luc, peintre résidant en Valais, qui est très sévère sur l'amateurisme des lieux de diffusion en Valais :

Mais, mais il n'y a pas assez de lieux d'exposition. C'est tout. Parce que quand j'ai débuté y avait peut-être vingt artistes en Valais. Maintenant y en a... mais, ça foisonne ! Bon y a des galeries qui sont tenues par des incompetents, des gens en somme qui veulent ouvrir une galerie parce qu'ils s'embêtent, ben ils ouvrent une galerie.

Ou encore Betty, plasticienne qui a choisi de quitter la région au moment où on l'interroge parce que elle n'y trouve pas assez d'espaces professionnel dédiés à l'art contemporain :

[...] j'aspire aussi à trouver des partenaires ou un partenaire de galerie où je serais dans un... comment dire, où il y aurait une correspondance. Et ici par exemple je vois pas ça. Je vois la Ferme-Asile qui a une proposition globale qui m'intéresse, mais c'est pas une galerie, mais je vois pas en Valais quelqu'un qui aurait des artistes qui pourraient toucher plusieurs disciplines ou qui aurait peut-être une forme d'engagement et qui serait ok pour que les formes [...] les formes pourraient être différentes et là, ben là, il faut aller plus loin. En tous cas maintenant.

Si les pratiques de mobilité prennent sens en lien avec la réalité d'un réseau marchand trop étroit, elles sont aussi comprises comme une nécessité absolue dans la mesure où c'est la qualité même de la production artistique valaisanne qui est remise en question :

On en n'a pas assez de vraiment bons artistes, qui ont vraiment une qualité comme tu vois dans les villes. On est trop petit. Et la masse qui est moyenne elle est là tu vois, et quand tu vas à Usego c'est sympa mais c'est pas

extraordinaire. C'est-à-dire y'a pas de l'art qui te fait waow. C'est pas comme quand tu vas à Berne ou à Zurich y a des expos dans le même cadre, il y a beaucoup plus de, la masse elle est plus grande, tu peux choisir. Ici on est toujours les mêmes et puis c'est pas terrible, la qualité elle est pas terrible. Tu vois ce que je veux dire. Moi inclus hein, je veux pas dire que je suis mieux.

Le Valais devient alors une terre d'exode et de désert artistique puisque « **les meilleurs, ils partent. Ils restent pas. En Valais, y a une bonne qualité de vie mais si tu veux avancer dans ton métier, tu dois partir** » (Léa).

Ces représentations contrastées se nourrissent certes de la réalité – qui nierait par exemple que le réseau marchand des galeries ne peut absorber la production artistique des artistes actifs en Valais - mais aussi de la situation et de l'expérience singulière des acteurs qui selon les obstacles et les possibilités auxquelles leurs actions sont confrontées vont porter des regards différents sur le territoire. Il s'agit bien dès lors de mettre en relation le champ des possibles du territoire avec les conditions et intentions de s'en saisir des acteurs pour comprendre les pratiques de mobilité.

2.3.3 Configurations plurielles de la mobilité

L'analyse des évocations des créateurs interrogés sur leurs engagements et les espaces investis fait émerger trois idéaux-types de conduites de mobilité⁹. Comme toute tentative de généralisation, ils ne rendent certainement pas compte de la variété des cas singuliers, des formes hybrides ou des réalités nuancées. Leur valeur est d'abord heuristique, ajoutant une dimension supplémentaire à la compréhension des parcours professionnels.

Par ailleurs si penser le mouvement, c'est penser le temps, nous proposons ici aussi deux lectures temporelles de la mobilité : une lecture diachronique (la mobilité dans le parcours de vie) et une lecture synchronique (comment s'articule la mobilité et l'organisation des différentes tâches et actions, artistiques ou non artistiques).

La mobilité connectée

Dans sa forme exemplaire, la mobilité que nous avons nommée « connectée »¹⁰ illustre les déplacements des individus qui, dans « un monde connexionniste » (Boltanski & Chiapello, 2011, p. 492) « parcourent l'espace d'un point à un autre, sans qu'aucune frontière ou délimitation ne prenne sens pour leurs actions » (Montulet, 2005, p. 154). La mobilité connectée permet de tracer les mailles d'un réseau de lieux et de relations très étendu, dépassant largement l'espace local et régional. Par ailleurs, il s'agit pour les personnes de se déplacer sans cesse pour maintenir et élargir les « nœuds » de contacts précédemment établis. L'ancrage spatial reste ainsi de l'ordre de l'éphémère pour les « connectés » car rester sur place, surtout si « cette place » est en périphérie des « nœuds stratégiques » risque de les exclure définitivement d'un réseau riche en opportunités d'action.

Il est certain que très peu d'artistes interrogés s'inscrivent complètement et durablement dans une telle figure de la mobilité. Néanmoins, les caractéristiques de la mobilité connectée sont repérables à certaines étapes de parcours et paraissent plus articulées à certaines modalités de création.

En termes diachroniques, ce sont surtout les premiers temps de parcours (les temps de la formation ou de l'entrée dans le métier) qui sont propices aux déplacements connectés. C'est à ce moment que l'on quitte le territoire local pour poursuivre des formations à Zurich, Bâle, Lausanne ou Genève, voire dans une capitale européenne. C'est aussi dans ces premières années que l'on obtient les bourses pour des résidences à l'étranger. Que l'on soit peintre, sculpteur ou plasticien et quelle que soit l'époque, les débuts de carrière sont marqués par les expériences hors du territoire.

9 Nous nous inspirons très librement des travaux de Montulet (2005) qui, en analysant les relations entre les perceptions du temps et de l'espace des acteurs, met en évidence plusieurs formes de mobilité.

10 La mobilité connectée renvoie à la « mobilité kinétique » de Montulet. Le terme choisi par l'auteur nous a paru néanmoins trop peu évocateur pour être utilisé ici.

D'ailleurs, après [la formation] je suis partie en Belgique, à Bruxelles c'était très important ça pour moi, de vivre comme ça dans cette ville, pendant 6 mois, c'était intense. Et je pense que sans, comment dire, cette mobilité au niveau du territoire et culturel... parce qu'après ça c'est encore soldé par Zurich, pendant 5 ans Zurich. Ouais, c'est important encore aujourd'hui dans mon travail d'artiste parce que j'ai gardé des liens, j'ai des connexions, j'ai encore des contacts.

Si l'ensemble des artistes interrogés évoquent des pratiques de mobilité connectée en début de carrière, les conduites des professionnels évoluant dans les configurations du projet, voire du mandat, sont celles qui se rapprochent le plus du modèle. En effet, l'entrepreneuriat artistique propre au projet configure des temporalités courtes (le temps du projet) et des actions artistiques adaptées à des espaces spécifiques et labiles. Il exige des acteurs une forte réactivité face aux ressources nécessaires pour permettre la réalisation et la succession des mandats. La nature même du projet, toujours transitoire, renvoie au déplacement et à la mobilité dans la mesure où « la succession des projets en multipliant les connexions et en faisant proliférer les liens, a pour effet d'étendre les réseaux » (Boltanski & Chiapello, 2011, p. 181). Même l'espace de travail est éphémère et constamment renouvelé : l'atelier comme lieu d'ancrage physique et symbolique disparaît au bénéfice de l'outil informatique qui stocke les idées et renforce les connexions.

Inès trouve les mots justes pour expliquer son attitude affûtée face aux possibilités d'action et son immersion dans un espace virtuel sans limites :

Si je vois des choses sur Internet où on peut participer, ou si, tout de suite, j'ai une idée ou quelque chose, j'essaie de participer. C'est bon, là j'ai eu deux fois, j'ai eu la chance pour des concours [...] Aujourd'hui les artistes ils n'ont plus besoin d'être en atelier parce que, comme on ne fabrique plus nous-mêmes... C'est soit tu vas dans les ateliers qui ont déjà les outils, où tu fais comme un touriste, tu vas là et puis tu fais ton travail ou pas. Alors c'est plutôt le côté connexion [...] Je travaille en fait avec mon ordinateur, je suis connectée partout.

Ces créateurs gardent certes un lien affectif avec le territoire valaisan, retrouvant les amis et les proches entre deux expériences de déplacements. Or, l'espace régional n'est pas le centre de leur géographie professionnelle. Ils y font des incursions ponctuelles en fonction des opportunités de projet qui se présentent, sans toutefois en faire un objectif de carrière immédiat. Les intentions d'ancrage sur le territoire sont liées au sentiment que la mobilité connectée ne pourra être tenue à long terme et que, de ce point de vue, le Valais peut devenir une sorte de terre de repli et de retraite face à la rudesse du monde de l'art connexionniste. Ce sont encore et toujours les représentations collectives d'un Valais à l'écart des centres urbains et de leur « aliénation » qui motivent les « retours au pays ».

La mobilité ancrée

La mobilité ancrée est cette autre figure qui tente de rendre compte des déplacements artistiques des acteurs de notre échantillon. L'utilisation d'un oxymore n'est pas anodine. Il tente d'exprimer une logique de déplacement qui se fait à partir d'un espace investi quotidiennement où se déroulent donc une grande partie des relations sociales et professionnelles. La mobilité ancrée « conjugue ainsi l'espace délimité et la permanence » (Montulet, 2005, p. 154). « L'ancré » voyage certes au-delà des limites du territoire investi mais il le fait de manière ponctuelle et revient toujours à son point de départ. Les mailles du réseau sont ainsi serrées au point d'ancrage, mais se distendent au fur et à mesure que l'on s'en éloigne.

Les temps qui suivent les premières étapes de parcours sont souvent synonymes d'une baisse de la fréquence des déplacements. L'ancrage territorial est lié aux contraintes familiales, à l'investissement dans des emplois réguliers et rémunérés qui rendent difficile l'accès aux ressources artistiques porteuses de mobilité connectée comme les bourses et les résidences à l'étranger.

Néanmoins, si les moments d'ancrage sont plus saillants à certaines étapes de parcours, l'organisation du travail tendue vers la création de l'œuvre renforce la stabilité et la permanence dans des espaces localisés.

Parmi les personnes interrogées, ce sont les professionnels portés par la création d'une œuvre qui décrivent des conduites proches de la mobilité ancrée. L'investissement régulier d'un atelier qui se confond parfois avec le lieu de vie devient le premier élément d'ancrage spatial. Dans le chapitre précédent, les témoins évoquaient combien il leur coûtait de « sortir » de l'atelier pour promouvoir leur travail. Néanmoins, les tâches de diffusion restent importantes et configurent notamment les déplacements. En particulier, le réseau de galeries délimite la géographie professionnelle. On observe ainsi une carte des déplacements qui suit les espaces d'exposition des œuvres, s'élargissant sur un mode concentrique depuis un point donné, comme l'exprime Béatrice dans les propos suivants :

Bon, pour l'instant il est quand même très centré sur le Valais parce que c'est là que j'ai grandi, que j'ai fait mes études, je m'inspire aussi du paysage valaisan par mon art et pis j'ai exposé là aussi dans différents endroits, donc dans le Val d'Anniviers, sur Sion, sur Sierre, et pis j'ai pu exposer aussi à Lausanne alors peut-être que ça s'élargit gentiment, là je suis aussi un peu à Berne et puis, ben ce serait une espèce de rayon qui pourrait de temps en temps un peu s'élargir. Je suis aussi allée en Amérique latine, donc ça c'est là-bas (rire). Mais ouais j'aime bien, enfin j'ai ces attaches en Valais mais après c'est vrai que pour moi ça me tient à cœur d'élargir un peu ce rayon et même si c'est ponctuel et que c'est à l'autre bout de la planète.

Les occasions d'étendre l'espace de diffusion existent mais elles sont sporadiques, de l'ordre de l'exception :

Disons ces dix dernières années, non même pas dix, parce qu'avant moi je faisais des petits sauts de puce, j'exposais à Paris, à Zurich dans une collective ou à Milan dans une collective ou à, non à Milan j'ai fait une personnelle, pas petite d'ailleurs mais c'était dans un centre culturel, j'ai exposé aussi en Autriche. Mais je suis nulle, j'ai horreur de faire des kilomètres. J'ai exposé au Mexique, mais alors ça c'était génial [...] (Emma)

Un seul de nos protagonistes est porté par une volonté farouche d'enracinement local, rappelant de manière paradigmatique la figure de la mobilité ancrée.

Dès les années 60, Eloi rencontre, par son caractère d'exception, l'incompréhension de ses professeurs lorsqu'il décide de ne « plus bouger » et de travailler essentiellement sur une échelle régionale en Valais :

Je suis le dernier à penser qu'il faut aller dans les grandes villes. Par exemple quand j'étais aux Beaux-arts [...] quand j'ai commencé à travailler j'ai eu l'occasion d'exposer dans des salons parisiens, le Salon de l'Art Libre, des choses comme ça parce que le directeur il aimait bien mon travail puis il m'a tout de suite invité. Lui il choisissait les artistes pour la Suisse pis j'ai fait deux,

trois fois, après j'ai dit : non, je veux plus. Il comprenait pas. Pis moi je disais non. J'ai dit : non je voulais plus, parce que justement à l'époque encore, quand moi j'ai commencé, la plupart des choses se passaient à Paris. Et les gens de Paris étaient très forts. On aurait pu croire, les impressionnistes et ce qu'il y a eu après jusque dans les années 50, qu'y'avait que ça qui existait au monde. Alors maintenant on se rend compte qu'il y a des choses qui se sont faites fantastiques partout dans le monde. Donc ça s'est rééquilibré. Mais ça se rééquilibrera encore. Mais moi j'ai toujours été fondamental contre cette tendance. C'est pour ça que j'ai travaillé en Valais, j'ai jamais travaillé ailleurs et j'ai refusé de faire des expos à l'extérieur. Ça c'est ma parole que je vous donne mais j'ai refusé. On m'a demandé d'exposer des fois à l'extérieur, j'aurais eu l'occasion.

L'ancrage forcé des parcours féminins

Si pour certains l'ancrage local est revendiqué, pour d'autres, rester en Valais relève moins d'un choix que d'une impossibilité. Dans le chapitre précédent, nous avons relevé les difficultés pour les femmes artistes ayant des enfants à charge de déployer l'ensemble du faisceau de tâches du métier. Leur entrepreneuriat se construit notamment dans une tension permanente entre le temps dédié à la famille et celui dédié à l'art. Dans cet arbitrage, la famille est privilégiée, redimensionnant alors les engagements professionnels. Les premières actions « sacrifiées » sont celles qui les éloignent du lieu de résidence où s'organise la vie de famille.

Je suis tirillée sur des candidatures pour des résidences et en même temps je dois attendre, mais c'est une question liée à mon statut de mère. Ça c'est compliqué. Mais oui, je meurs d'envie d'aller à Berlin quoi, ça c'est clair. (Henriette)

[...] c'est parce que je suis tranquille dans ma baraque à Sierre que je fais ce genre de trucs. Le jour où je suis déracinée à Rome ou j'en sais rien ou à Miami, je ferai autre chose. J'en sais rien quoi. Non là y a pas un atelier que, de l'État du Valais qui me... Mais je trouve, je trouve génial qu'ils proposent ça et certainement dans quelques années-là, quand mon adolescente de fille en aura marre de moi, je pense que je profite[rai]. J'en sais rien. Ça me fera des vacances. Mais voilà. (Rachel)

Qu'elles soient dans des approches modernistes ou contemporaines, les créatrices ne sont pas dans les conditions sociales pour mobiliser ces possibles du territoire sous-tendu par les soutiens publics. Elles mettent ainsi entre parenthèses les expériences de mobilité connectées attendant que les enfants grandissent.

Certaines femmes interrogées, principalement des peintres, s'accommodent d'une mobilité ancrée car leur engagement fondamental réside dans la création de l'œuvre en atelier. Elles sont conscientes néanmoins que quitter parfois le territoire « **c'est une occasion de partir sur autre chose, le truc que tu fais pas si t'es tranquille dans ton atelier [...] Je trouve que je suis un peu fonctionnaire dans mon rythme de travail. Mais oui c'est forcément bénéfique ce genre d'expérience. Je trouve génial. Mais voilà.** » (Rachel).

Pour d'autres, notamment les artistes orientées vers des démarches contemporaines cette mobilité ancrée devient un véritable frein professionnel. En effet, l'art contemporain s'organise sur un mode connexionniste : les lieux de diffusion, les experts et les artistes tissent la toile d'un réseau dont l'étendue dépasse largement les frontières régionales. Comme le souligne Martine Azam (2002) « forcément international, il ne cesse de rappeler la nécessaire dimension universelle de l'art, laquelle s'oppose dans sa logique même à toute localisation » (p. 185). Les acteurs de l'art ne peuvent faire l'économie de conduites de mobilité connectées pour rester en lien les uns avec les autres. Dans ce sens, les lieux et les actions sur le territoire ont aujourd'hui encore peu de légitimité dans ce champ artistique professionnel. C'est en cela que, malgré un engagement régulier dans des projets à dimension régionale¹¹, certaines créatrices voient, plus que d'autres, le Valais comme un désert professionnel.

La mobilité recomposée

Entre ces deux pôles opposés, il existe une forme de mobilité où les expériences de déplacements composent avec le proche et le lointain, le territoire local et le territoire global. Pour les acteurs, cela implique d'inscrire leurs déplacements dans une mobilité recomposée qui les mène du local au global, sans devoir arbitrer entre l'un et l'autre. L'étendue du réseau et la multiplication des nœuds stratégiques est possible sans toutefois interdire un ancrage et une permanence dans l'espace local.

Les créateurs qui adoptent des conduites de mobilité recomposée procèdent par va-et-vient entre divers points d'ancrage professionnel situés aussi bien sur territoire valaisan qu'en dehors de celui-ci. Ce sont les descriptions des géographies des créateurs qui organisent le travail autour du mandat qui correspondent le plus à la figure de la mobilité recomposée. Soulignons que les points d'attache à partir desquels s'organisent ces déplacements recomposés peuvent être situés aussi bien en Valais qu'en dehors de celui-ci. Tel professionnel pourra ainsi collaborer avec des artistes à Berlin où il réside, tout en répondant à des mandats pour des clients valaisans et aux opportunités artistiques sur le territoire.

Pour répondre aux mandats, ils n'hésiteront pas à franchir les frontières, déployant leurs actions dans un espace contenant aussi bien le Valais que les espaces extérieurs à celui-ci. A l'image de la mobilité, leur entrepreneuriat se « recompose » en gardant une forte proximité entre les tâches relatives au mandat et celles proprement artistiques. C'est le cas de Tom, ce vidéaste dont le point d'attache est situé en Valais qui profite de ses déplacements professionnels pour « faire son art » :

[...] je dirais, l'axe il est entre Lyon, Genève, Sion, Viège. Dans l'axe comme ça et dans l'autre sens j'ai des projets, en Belgique j'ai eu pas mal de trucs et en Allemagne aussi j'ai fait un truc à Berlin. Mais j'ai un peu une carrière de puceau en art quoi, donc ce qui me fait bosser, ce qui me fait bouger c'est plutôt les mandats. Puis je profite parfois pour faire mon art pendant les mandats si je suis en déplacement. Si j'arrive à planquer un truc ou si tout d'un coup y a un spot qui me plaît, j'essaie de faire quelque chose avec ça.

Il est indéniable que les artistes inscrits dans ce type de mobilité sont bien intégrés dans le champ artistique: ils obtiennent des signes de reconnaissance institutionnelle, des prix ou des expositions personnelles leur sont dédiées. C'est aussi la raison pour laquelle leur vision du territoire rejoint les représentations collectives d'un Valais « connecté » au reste du monde.

Les paroles recueillies indiquent des formes de mobilité plurielles qui dessinent des géographies artistiques qui se différencient selon le sexe, l'âge ou encore les modalités de création privilégiées. Bien qu'il soit possible de conjuguer de plusieurs façons la permanence et l'itinérance, tous nos protagonistes relèvent la forte valeur dans le champ artistique d'une mobilité qui les porterait au-delà de l'espace local et régional. Ils admettent qu'elle donne un surplus de légitimité à leurs actions

¹¹ Ce sont les projets à la Ferme-Asile (Situation 1 et 2), dans le cadre de la triennale Label'Art ou encore des concours artistiques liés aux nouvelles constructions qui sont souvent le plus souvent cités.

artistiques et assoit aux yeux de la société un parcours professionnel. Le dicton « nul n'est prophète en son pays » a ainsi ponctué les narrations, montrant la force des injonctions collectives à sortir du territoire.

Ce sont les créateurs engagés dans des formes de mobilité recomposées qui semblent affronter l'épreuve avec le plus d'aisance : actifs dans plusieurs réalités territoriales, ils passent sans complexe du global au local. Il est vrai que ces témoins sont dans une situation personnelle et professionnelle qui leur permet cette liberté de mouvement. Or, leur caractéristique majeure est moins la régularité ou l'intensité des déplacements hors du Canton que la manière dont ils construisent, par leurs actions et leurs engagements, un vaste territoire recomposé à laquelle la région est arrimée.

3. Conclusion

3.1 De l'incertitude des carrières artistiques

C'est bien l'épreuve de l'incertitude qui donne au travail créateur son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes, et c'est ce qui a toujours valu à l'art de figurer parmi les modèles de l'action humaine la plus haute, depuis Aristote.

(Menger, 2009, p. 9)

A l'issue de l'exploration des biographies artistiques, il y a une évidence qui mérite d'être soulignée : les parcours des personnes rencontrées n'ont que peu à voir avec des « carrières », bien droites et linéaires, desquelles on pourrait extraire les étapes obligées et les ingrédients assurés de la réussite et du succès professionnels. Aléatoires et incertains, les parcours artistiques alternent des temps « accélérés » d'innovation créative, de reconnaissance publique, de sollicitations professionnelles et des temps « au ralenti » d'approfondissement des démarches, d'éloignement des espaces professionnels et de réduction des opportunités de travail.

Par ailleurs, aucun cheminement ne peut se confondre avec un autre : ils se configurent de manière singulière selon les ressources et les contraintes propres à chaque individu. C'est d'abord la pluralité et la diversité qui caractérisent les parcours étudiés. Néanmoins, ces histoires de vie individuelles se rencontrent et s'éloignent autour d'épreuves de parcours, cristallisant les exigences qu'une société impose à un moment donné aux individus. Dans l'univers des arts, les artistes construisent leur trajectoire certes de façon libre et autonome, mais ils le font aussi à l'aune de modèles de carrière où se dessinent ce que doit être un professionnel aujourd'hui, la manière légitime de mener l'activité artistique et enfin les lieux et les territoires où il faut se rendre pour « réussir » dans ce métier particulier.

Affirmer que les parcours individuels sont « forgés par l'épreuve » (Martuccelli, 2006), c'est reconnaître qu'il existe une sélection sociale entre les artistes qui correspondent aux modèles institués et les autres. C'est aussi admettre que, en dehors des qualités et compétences personnelles, tous les artistes n'ont pas les mêmes chances devant l'épreuve. L'étude montre que ces chances sont inégalement réparties surtout en fonction de l'âge et du sexe et, dans une certaine mesure, selon les modalités de pratiques artistiques des individus.

- La formation et l'entrée dans le métier est un temps de parcours où les conditions sont propices pour mobiliser les diverses ressources offertes par les institutions politiques et culturelles. Socialisés dans les écoles aux codes et démarches légitimes du champ de l'art professionnel, les « jeunes artistes » s'engagent fortement dans les espaces de concurrence où les prix, les bourses ou encore les résidences d'artistes à l'étranger sont distribués. Il s'agit d'un temps où la mobilité est forte : on se déplace et on séjourne là où se concentre l'activité artistique, notamment les grands centres urbains internationaux.

C'est une période où la pratique du métier se construit dans une forte interaction avec les lieux et les acteurs du monde de l'art : on se rend aux vernissages des expositions aussi bien des artistes confirmés qu'à celles de ses pairs, on se déplace dans les biennales et les foires, on se confronte aux publics lors des premières expositions, individuelles ou collectives.

L'entrée dans le monde professionnel reste certes marquée par l'incertitude et les « sorties » du métier sont fréquentes. Néanmoins, cela reste une période de la vie où les individus peuvent réunir les ressources nécessaires (formation, soutiens publics, mobilité) pour mener leur « entreprise artistique ». Or, si les chances sont équitablement réparties entre hommes et femmes, l'inégalité devant les épreuves existe lors de cette première étape. Le chemin est certainement plus lent et sinueux pour les « autodidactes » qui, sans le soutien et les apprentissages organisés par les écoles, rencontrent plus d'obstacles pour gagner une place légitime dans le monde professionnel. Les débuts de parcours sont aussi plus difficile pour ces créateurs qui font le choix, dès la formation, de s'inscrire dans des démarches qui sont « à la marge » des modes d'expressions artistiques dominants. Dans l'étude, il apparaît que les peintres « classiques » qui débutent ont un accès moins aisé aux opportunités de formation, aux bourses et aux reconnaissances publiques, les contraignant à explorer d'autres espaces professionnels comme notamment celui de la pédagogie ou du social.

- Le temps qui suit les premières années de pratique évoque d'autres incertitudes qui relativisent encore un peu plus l'idée de « carrière professionnelle ». Cette étape où l'on suppose que l'expérience accumulée confirme la place de l'artiste dans le champ professionnel reste pour beaucoup un moment délicat. Il devient plus difficile de s'assurer des mêmes opportunités et de la reconnaissance continue des acteurs du champ de l'art alors que de nouveaux talents émergent, porteurs d'innovation artistique et fortement visibles par les mesures d'encouragement. Un emploi rémunéré stable et les contraintes familiales ne permettent plus d'avoir le même engagement dans la profession, réduisant les relations et conjointement la géographie du territoire artistique.

C'est d'ailleurs dans ce deuxième temps biographique que les parcours féminins se fragilisent. Comme dans d'autres secteurs professionnels, la majorité des femmes opèrent un choix entre temps dédié à l'art et temps dédié à la famille. Le plus souvent dans cet arbitrage, la famille est privilégiée, redimensionnant l'entrepreneuriat artistique. Plus ancrées sur le territoire local, leur chance de pouvoir accéder aux espaces de concurrence où sont distribuées les ressources en termes de reconnaissances et de mobilité sont clairement diminuées.

- Vient enfin le temps de la maturité où la longue expérience du métier apporte aux individus un regard plus apaisé sur leur propre valeur et leur place dans le monde de la création professionnelle. Grande ou petite, la réputation est faite, les réseaux de relations et les géographies stabilisées. C'est d'ailleurs le temps où l'on reçoit le Prix de consécration, marque symbolique et collective d'une véritable « carrière », qu'elle soit régionale ou internationale.

Les artistes plus âgés sont finalement moins confrontés aux épreuves instituées des parcours artistiques qu'aux défis propres à cette étape de la vie : un corps qui n'obéit plus comme avant et limite l'entreprise artistique. S'ajoute encore la perspective de devoir vivre « ses vieux jours » dans une nouvelle précarité sans protection sociale, l'activité artistique se caractérisant par une discontinuité des gains et des cotisations sociales. Au moment du bilan, il s'agit de s'organiser pour ne pas payer lourdement sa trajectoire professionnelle jalonnée d'incertitudes financières. Les artistes interrogés, pour autant qu'il n'y ait pas d'embûche (personne à charge en EMS, etc.) font ainsi le pari de vivre jusqu'au bout du fruit de leur travail de création.

3.2 Penser les épreuves d'artistes à l'échelle du territoire ?

Le monde de l'art, comme les autres mondes sociaux, contient donc ses propres épreuves qui séparent le professionnel de l'amateur, les projets innovants des œuvres déjà connues, l'artiste mobile de celui qui est ancré géographiquement... Pourtant, cette figure de « l'artiste professionnel », posée comme étalon de mesure de la bonne pratique artistique, mérite d'être interrogée : est-il possible de construire une « carrière » dans un mouvement continu d'innovation, de promotion de soi et de « mobilité connectée »... N'y a-t-il pas forcément un moment où le « déjà-vu » rattrape les créateurs, les opportunités d'action se raréfient et où le besoin d'ancrage apparaît ? Ne faudrait-il pas considérer les parcours artistiques dans la durée, au-delà des débuts de carrière, avec des étapes d'immobilité géographique et d'autres plus nomades, des moments où le travail artistique innove et d'autres où il faut qu'il s'approfondisse et que les gestes et les collaborations se répètent...

Face à un monde de l'art dont les logiques de fonctionnement sont autonomes, complexes et globales, il est évidemment difficile de transformer fondamentalement les épreuves pour les rendre plus justes et moins discriminatoires. En revanche, une marge d'action reste possible pour construire un « champ des possibles à l'échelle des territoires », plus accessible et ouvert à la pluralité et à la diversité des expériences artistiques.

Soutenir les « jeunes génies » sans oublier les « vieux maîtres »

Les mesures de soutien, qu'elles soient étatiques ou privées, tendent à se concentrer en début de parcours dans l'objectif de « lancer les jeunes » dans un secteur artistique hautement concurrentiel. Or, les conditions de travail diffèrent fondamentalement selon les temps sociaux du parcours. En

particulier, les parcours féminins sont fortement marqués par ce temps de la famille, rendant plus incertain leur engagement total et continu dans le monde professionnel artistique. A l'heure où la formation en art se féminise, il s'agirait d'adapter certains soutiens à cette réalité des créatrices : favoriser notamment les résidences d'artistes sur le territoire ce qui permettraient de s'engager totalement dans un travail de création sans s'éloigner de la famille, imaginer des soutiens spécifiques pour revenir dans le monde professionnel artistique après le temps dédié aux enfants.

De même, le « filet social » que constituent les assurances sociales, essentiellement basé sur la continuité des gains et des cotisations, n'est pas adapté à la réalité du travail des artistes dans le secteur des arts visuels. Pour les artistes qui ont fait le choix de « vivre essentiellement de leur art », qui ne peuvent compter ni sur le « mécénat caché » des proches, ni sur les gains de l'assurance-chômage, ces questions de sécurité sociale sont un véritable enjeu. Elles méritent d'être prises en compte d'abord par les artistes eux-mêmes et, ensuite par l'ensemble des opérateurs culturels, privés ou publics, qui soutiennent ou mandatent les professionnels artistes.

De manière générale, les témoignages recueillis soulignent le caractère épuisant d'un entrepreneuriat artistique rythmé par la succession d'engagements à court terme. Pour ralentir et espacer les épreuves de ce type d'entrepreneuriat, il faudrait finalement allonger et étirer le temps du projet. Cela supposerait d'octroyer des aides et des financements sur des périodes plus longues et reconnaître qu'il existe tout un travail souvent invisible d'exploration et de réflexion en amont de l'œuvre créée et exposée. Cela permettrait indirectement d'allonger les temps de cotisation sociale, anticipant ainsi les risques de précarité à certaines étapes du parcours.

Du territoire à l'inter-territorialité

L'épreuve de la mobilité tend de plus en plus à inscrire les déplacements dans des formes connectées, structurées par la rapidité d'action et l'impermanence spatiale. Reste que beaucoup d'artistes ne sont pas dans les conditions propices pour jouer le jeu d'un modèle qui privilégie l'étendue des relations et des lieux. On a vu combien ce type de mobilité est peu compatible avec une vie de famille ou avec des démarches tributaires d'un travail en atelier de longue haleine.

Aux difficultés des individus à franchir l'épreuve de la mobilité s'ajoute encore la force des représentations collectives qui dans une tension toujours renouvelée entre le global et le local place encore le Valais et ces lieux artistiques à la périphérie des grands centres culturels. Les artistes qui échouent face à l'épreuve de la mobilité connectée sont ainsi renvoyés à leur identité locale, synonyme certes d'immobilité spatiale mais, surtout, et c'est plus rédhibitoire, d'immobilité artistique et créative.

L'analyse des parcours artistiques révèle cet étrange paradoxe des régulations collectives où l'encouragement à la mobilité pousse ceux-là même qui pourraient nourrir le territoire de leurs compétences à le quitter. Les artistes « qui restent », par choix ou contraints, sont souvent ignorés justement parce qu'ils restent.

Afin que ceux qui restent ne soient pas préterités et que ceux qui partent aient envie de revenir, il s'agirait d'appréhender les territoires de manière plus souple sans en rigidifier ni les frontières, ni les identités. Certains géographes proposent d'« assouplir » ces découpages spatiaux institués que sont les États, les cantons ou les communes... Au principe de la « territorialité » qui organise l'identité et l'ancrage des groupes sociaux à un seul espace, s'oppose un « système ouvert de liens et d'appartenance », celui de « l'inter-territorialité » (Vanier & Estèbe, 2010, pp. 18-19). Penser le Valais culturel à l'aune de cette inter-territorialité impliquerait de l'ouvrir à l'échange artistique et culturel, en élaborant des dispositifs de soutiens en collaboration avec d'autres régions, d'autres cantons, voire d'autres pays, en renforçant les collaborations institutionnelles intercantionales et internationales mais aussi entre les lieux artistiques d'ici et d'ailleurs.

Autant d'initiatives qui auraient l'avantage de faire du Valais un espace professionnel reconnu aussi bien par les acteurs de l'intérieur que de l'extérieur, bousculant enfin ces représentations collectives d'une région décrite comme étant à la périphérie des grandes villes et du monde.

4. Bibliographie

- Antille, Benoît. (2014). *Arts visuels en Valais : un état des lieux*. Cahier de l'Observatoire de la culture - Valais (1).
- Azam, Martine. (2002). Le credo identitaire comme ressource pour l'art?. L'exemple français de la région toulousaine. *Sociologie et sociétés*, 34(2), 185-205.
- Bandura, Albert. (2003). *Auto-efficacité: le sentiment d'efficacité personnelle*: De Boeck Supérieur.
- Becker, Howard Saul. (2009). L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art. In Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud & Roberta Shapiro (Eds.), *Le regard sociologique* (pp. 193). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Becker, Howard Saul. (2010) (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Bender, Gabriel; Moroni, Isabelle; Matos-Wasem, Rafael & Jurish Praz, Sarah. (2011) *Politiques culturelles en Valais. Histoire, acteurs, enjeux*. Lausanne.
- Bidart, Claire. (2006). Crises, décisions et temporalités : autour des bifurcations biographiques. *Cahiers internationaux de sociologie* 1(120).
- Boltanski, Luc & Chiapello, Eve. (2011) (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62(1), 69-72.
- Bureau, Marie-Christine; Perrenoud, Marc & Shapiro, Roberta (Eds.). (2009). *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Buscatto, Marie. (2008). L'art et la manière: ethnographies du travail artistique. *Ethnologie française*, 38(1), 5-13.
- Comby, Bernard. (1986). Préface du catalogue *Repères. Le Valais offre ses sites à 58 artistes : une exposition en plein air organisée par le Musée cantonal des beaux-arts et sept communes du Valais*. Sion: Musées des Beaux-Arts.
- Cretton, Viviane; Amrein, Thierry & Fellay, Jean-Charles. (2012) *Racines et boutures : migrants et identités locales dans le Bas-Valais : Entremont, Bagnes, Trient, Fully*. Sembrancher: CREPA - Centre régional d'études des populations alpines.
- Demazière, Didier. (2009). Postface. Professionnalisations problématiques et problématiques de la professionnalisation. *Formation emploi. Revue française de sciences sociales*(108), 83-90.
- Di Méo, Guy. (2002). L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société. *Géocarrefour*, 77(2), 175-184.
- Dubar, Claude. (1998). Trajectoires sociales et formes identitaires. Clarifications conceptuelles et méthodologiques. *Sociétés contemporaines*, 29(1), 73-85.
- Ducret, André. (2011) *A quoi servent les artistes ?* Zurich: Seismo.
- Freidson, Eliot. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue Française De Sociologie*, 431-443.
- Heinich, Nathalie. (1999). Art contemporain et fabrication de l'inauthentique. *Terrain*(33), 5-16.
- Heinich, Nathalie. (2004) *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte.
- Heinich, Nathalie. (2011). Les vieux maîtres et les jeunes génies. Temporalité artistique, créativité et reconnaissance selon David Galenson. *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*(14).
- HES-SO. (2006). Evaluation du concept de la filière Arts visuels. [En ligne]. Url: <http://www.hes-so.ch/data/documents/concept-bachelor-arts-visuels-669.pdf> (Document consulté le 1.10.2013)
- Jaccoud, Christophe & Kaufmann, Vincent. (2010) *Michel Bassand : un sociologue de l'espace et son monde*. Lausanne: Presses polytechniques et univ. romandes.

- Joyeux-Prunel, Béatrice. (2002). Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle. *Hypothèses*, 1, 187-199.
- Kaufmann, Jean-Claude. (1994). Rôles et identité: l'exemple de l'entrée en couple. *Cahiers internationaux de sociologie*, XCVII, 301-328.
- Kaufmann, Vincent. (2008) *Les paradoxes de la mobilité : bouger, s'enraciner*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Liot, Françoise. (1999). L'École des beaux-arts face aux politiques de soutien à la création. *Sociologie du Travail*, 41(4), 411-429.
- Liot, Françoise. (2004) *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Paris: L'Harmattan.
- Martuccelli, Danilo. (2006) *Forgé par l'épreuve : l'individu dans la France contemporaine*. Paris: A. Colin.
- Martuccelli, Danilo. (2011). L'individualisme, la différence et la singularité. In Claudine Jeangros & Christoph (dir.) Maeder (Eds.), *Identité et transformation des modes de vie* (pp. 267 p.). Zürich: Seismo.
- Martuccelli, Danilo & Lits, Grégoire. (2009). Sociologie, Individus, Épreuves. Entretien avec Danilo Martuccelli. *Emulations*, 3(5).
- Menger, Pierre-Michel. (2003) *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphose du capitalisme*. Paris: Seuil.
- Menger, Pierre-Michel. (2009) *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard.
- Montulet, Bertrand. (2005). Au-delà de la mobilité: des formes de mobilités. *Cahiers internationaux de sociologie*, 118(1), 137-159.
- Moulin, Raymonde. (2003) *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies* (Nouvelle éd. revue et augmentée ed.). Paris: Flammarion.
- Moulin, Raymonde & Costa, Pascaline. (2009) *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Moureau, Nathalie & Sagot-Duvaurox, Dominique. (2011). La relation formation/carières artistiques: le paradoxe des mondes de l'art. *Formation emploi*, 4(116), 35-49.
- Péquignot, Bruno (2011). Spécificité du terrain en sociologie des arts et de la culture. *SociologieS [En ligne]. Expériences de recherche, Champs de recherche et enjeux de terrain*.
- Perrenoud, Marc. (2004). Partitions ordinaires: Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines. *Sociétés*(3), 25-34.
- Perrenoud, Marc. (2008). Les musicos au miroir des artisans du bâtiment. Entre "art" et "métier". *Ethnologie française*, 1/2008 (Vol. 38), 101 à 106.
- Pidoux, Jean-Yves; Morigi, Donatella & Moeschler, Olivier. (2004) *Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration : formation et emploi dans les professions artistiques du spectacle*. Bern: Direction du programme PNR 43.
- Qu'est-ce que le canton du Valais soutient ?* Site internet de l'Etat du Valais. [En ligne]. Adresse: <http://www.vs.ch/Navig/navig.asp?MenuID=20089&Language=fr> (Page consultée le 2.10.2013.)
- Ravet, Hyacinthe. (2009). Musicien "à part entière". Genre et pluriactivité *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 127-142). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Robert, Paul; Rey, Alain & Rey-Debove, Josette. (Eds.). (1990) (Nouv. éd. revue, corrigée et mise à jour en 1990 ed.). Paris: Le Robert.
- Rodriguez, Véronique. (2001). Mais, à quoi peut donc bien servir un atelier? *Espace Sculpture*, 57 (automne 2001), 9-14.
- Ruedin, Pascal (Ed.). (2012). *L'École de Savièse : une colonie d'artistes au coeur des Alpes vers 1900*. Milan: 5 Continents Editions.

Loi sur la promotion de la culture du 15 novembre 1996. Canton du Valais (1996). Document disponible en ligne:

http://apps.vs.ch/legxml/site/laws_show.php?Language=fr&norm_language=FR&norm_specific_number=440.1. (Consulté le 8.10.2013.)

Règlement sur la promotion de la culture du 10 novembre 2010. Canton du Valais (2010). Document disponible en ligne:

http://apps.vs.ch/legxml/site/laws_show.php?Language=fr&norm_language=FR&norm_specific_number=440.100. (Consulté le 8.10.2013.)

Critères de professionnalisme dans le domaine culturel.(2012). Document disponible en ligne:

http://www.vs.ch/NavigData/DS_313/M20089/fr/Crit%C3%A8res_professionnalisme_domaine_culturel.pdf. (Consulté le 01.10.2013.)

Vanier, Martin & Estèbe, Philippe. (2010) (2008). *Le pouvoir des territoires : essai sur l'interterritorialité* (2e ed.). Paris: Economica.

Résultat d'une recherche conduite à la HES-SO//Valais-Wallis avec l'appui du Service de la culture, le travail d'Isabelle Moroni, politologue et professeure, s'intéresse aux parcours singuliers d'artistes visuels professionnels pour tenter d'identifier des lignes de force communes à l'ensemble de la profession dans le contexte valaisan. Cette étude qualitative ainsi que le travail mené par Benoît Antille, « Arts visuels en Valais : un état des lieux », ont jeté les bases de connaissance à l'élaboration du nouveau dispositif cantonal de soutien aux arts plastiques, « ArtPro Valais ».

Canton du Valais
Service de la culture
Observatoire de la culture - Valais
Case postale 182, 1951 Sion
027 606 45 60
sc-ocv@admin.vs.ch
www.vs.ch/culture

