

Université de Strasbourg

Institut d'études politiques de Strasbourg



**L'attribution des aides publiques aux galeries d'art
2008-2015**

Simon Rannou

Mémoire de Master 2
Master Politique et gestion de la culture

Sous la direction d'Alain Quemin
Professeur de sociologie à l'Université Paris-VIII

Septembre 2015

© Simon Rannou, 2015

Avertissement

L'Université de Strasbourg n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans ce mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Sommaire

Introduction	4
I. Avant la commission	17
A. Artistes	
1. Critères objectifs	17
2. Critères subjectifs	21
B. Galeries	
1. Critères objectifs	25
2. Critères subjectifs	31
II. Pendant la commission.....	34
A. Artistes	
1. Critères objectifs	34
2. Critères subjectifs	39
B. Galeries	
1. Critères objectifs	53
2. Critères subjectifs	55
Conclusion	71
Annexes	77
Table des matières	
Bibliographie	
Données	

Introduction

« *Je n'aurais pas réussi à maintenir la galerie à flot si je n'avais pas eu ces aides.* »

Cette phrase, prononcée lors d'un entretien par un galeriste parisien reconnu, illustre à la fois l'utilité des aides aux galeries et les difficultés auxquelles sont confrontées les galeries d'art contemporain. En effet, le marché de l'art contemporain est un des domaines où la survie et la réussite sont les plus difficiles. Les galeries présentent et promeuvent des artistes à la carrière imprévisible et des œuvres à la valeur incertaine ; des œuvres qui de surcroît jouent avec les limites et les repères artistiques¹ ; des œuvres que leur prix réserve à une frange aisée, sinon fortunée de la population, tout en demeurant des investissements hasardeux². Depuis la Seconde Guerre mondiale, Paris a perdu sa place de capitale de l'art au profit de New York, et ne l'a jamais récupérée³. Aujourd'hui encore, elle n'occupe qu'une place secondaire après des villes comme New York, Londres et Berlin ; l'émergence de nouvelles scènes à l'étranger et la place croissante des foires internationales réduisent encore son importance. La crise du marché de l'art des années 1990 a durement frappé le marché de l'art et les relations des galeries avec les banques s'en sont trouvées détériorées. Conséquence de la concentration du pouvoir et des richesses à Paris, la quasi-totalité des galeries françaises de grande envergure est implantée dans quelques quartiers très identifiés dans la capitale⁴ ; le premier marché de l'art actuel en régions est sous-représenté, pour ne pas dire quasiment inexistant en comparaison⁵.

Pourtant, la France dispose d'un maillage artistique et culturel très dense, avec profusion de musées, centres d'art et Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC). L'offre de formation artistique est conséquente et de qualité, avec des dizaines d'écoles d'art réparties sur tout le territoire, ainsi que des parcours en arts plastiques dans de nombreuses universités. Il existe de nombreuses bourses, résidences, programmes et

¹ Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Nathalie MOUREAU, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2010, p. 2

² *Ibid.*, p. 90

³ Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p. 168

⁴ Teodoro GILABERT, *La géographie de l'art contemporain en France*, Université de Nantes, Thèse de doctorat en géographie, 2004, p. 232–237

⁵ *Ibid.*, p. 232

aides destinés aux artistes, en plus des achats par les différents fonds nationaux et territoriaux. De nombreuses associations ayant un lieu d'exposition, qui sont autant d'étapes dans la carrière d'un artiste, sont subventionnées.

En somme, l'État français aide de façon conséquente le monde de l'art et les artistes. Il ne peut cependant avoir le monopole de l'achat d'œuvres et l'existence d'un marché de l'art actif est indispensable à la vivacité d'une scène artistique, notamment par l'intermédiaire de marchands entrepreneurs⁶. Il permet d'éviter une dynamique de l'art artificielle et officielle en offrant un espace alternatif de développement et de reconnaissance ; la reconnaissance publique ne suffit pas toujours et l'adoubement par le marché parachève la validation d'un artiste à l'international⁷.

Le marché de l'art français n'a plus sa place d'antan et peu de galeries françaises parviennent à se hisser aux plus hautes places du marché de l'art international. Dans le même temps, de nombreuses galeries ouvrent, mais ne parviennent pas à atteindre un stade pérenne et autonome. L'État français a donc décidé d'aider le marché de l'art.

Si aider des entreprises privées à développer un marché de niche réservé à une élite fortunée peut sembler controversé, les arguments qui l'expliquent sont multiples : il s'agit, outre d'aider à la survie des jeunes galeries, d'aider à l'autonomie des artistes, d'aider à leur reconnaissance à l'international et d'accompagner les galeries dans l'innovation et la prise de risque. Les galeries forment des étapes incontournables dans les carrières des artistes⁸, mais elles ne peuvent en accueillir qu'un nombre limité ; plus de galeries signifie plus d'artistes à de plus hauts niveaux de consécration. La volonté d'aider au développement d'un marché de l'art en régions n'est pas non plus à négliger. Aider les jeunes galeries et accompagner la prise de risques permettent également d'avoir un marché diversifié qui ne se contenterait pas uniquement des valeurs sûres et des formes artistiques les plus commerciales. On trouve ainsi à Paris une partie du marché consacrée aux pratiques les plus avant-gardistes et expérimentales, comme dans le quartier de Belleville.

⁶ Raymonde MOULIN, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2009, p. 32-34

⁷ *Ibid.*, p. 36-37

⁸ Bénédicte MARTIN, *L'évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain: le cas des jeunes artistes en voie d'insertion*, Université Paris-X-Nanterre, Thèse de doctorat en sciences économiques, 2005, p. 270

L'aide de l'État aux galeries prend plusieurs formes, et nous n'en étudierons qu'une partie : les aides directes attribuées par le Centre national des arts plastiques (CNAP) après consultation d'une commission (aides à l'exposition, à la publication, à la foire et avance remboursable). Le CNAP est un établissement public dépendant du ministère de la Culture et de la Communication, dont la mission est le soutien et la promotion de la création artistique contemporaine. Il intervient à l'échelle nationale en collectionnant des œuvres et en accompagnant les professionnels par des actions de formations et des aides financières. Il gère par ailleurs le Fonds national d'art contemporain (FNAC) et s'occupe de la diffusion de ses œuvres par le biais de prêts et de dépôts. Il s'associe également à des institutions pour produire des expositions en France et à l'étranger.

Entre 2008 et 2015, 313 demandes pour les aides à l'exposition et à la publication ont été déposées par un nombre indéterminé de galeries ; cela correspond environ à 45 demandes par an. Cela semble peu, mais nous n'avons pas d'élément de comparaison approprié : seules les commissions d'achat de FRAC et de musées reçoivent également des candidatures de galeries, mais les commissions fonctionnent avec un budget d'acquisition qui sert à l'achat d'œuvres ayant chacune un prix propre, déterminé selon divers critères. Nous ne pouvons pas non plus comparer avec les commissions de bourses puisqu'elles concernent des artistes, qui sont bien plus nombreux que les galeries.

Sur la même période, 189 demandes ont été acceptées pour ces mêmes aides, ce qui établit un taux d'attribution de 60 %. C'est le taux d'attribution le plus élevé parmi les aides accordées aux professionnels par le CNAP, alors que le budget qui y est dévolu est similaire à celui des autres aides. Il est à noter que les commissions n'utilisent pas pour autant tout le budget qui leur est dévolu : d'après un membre de commission, il reste souvent de l'argent qui n'est pas utilisé, ce qui implique une sélection stricte.

Les cas de l'avance remboursable et de l'aide à la participation à une foire à l'étranger sont particuliers dans la mesure où ces aides sont très récentes au CNAP et qu'elles ne sont peut-être pas encore assez connues des professionnels. Il y a eu seulement onze demandes d'avance remboursable entre 2013 et 2014 pour dix attributions. Il y a eu toutefois 23 demandes d'aides pour une foire en 2014 et 12 ont été attribuées.

Le nombre de demandes est par conséquent faible par rapport au nombre d'attributions et donc au budget qui y est consacré, la somme moyenne allouée par galerie restant environ constante.

Le faible nombre de demandes étonne d'ailleurs les membres des commissions que nous avons interrogés. Un membre de commission a ainsi spontanément indiqué que les responsables du CNAP sont « *toujours étonnés de ne pas avoir autant de monde que ça* ». Un autre explique commente :

.....
« J'ai remarqué qu'il n'y avait pas tant de demandes que ça. C'est assez étrange : soit les gens ne sont pas au courant que ces aides existent, soit ils ne rentrent pas dans le cadre de la demande. Il n'y a pas vraiment beaucoup de demandes. »
.....

Les aides proposées par le CNAP sont accessibles à tous et ne demandent que des contreparties minimales. Elles permettent de développer l'activité d'une galerie et d'engager la carrière d'un artiste. Le nombre de galeries d'art contemporain en France, même s'il est difficile à déterminer, est élevé⁹. De même, de nombreux artistes sortent diplômés des écoles d'art et se lancent dans des carrières artistiques. Pourquoi y a-t-il alors si peu de demandes et autant d'attributions ?

La question sera de déterminer quelles galeries reçoivent des aides du CNAP et pourquoi celles-ci en particulier. Il s'agira d'étudier le processus qui amène à cette sélection drastique et les critères utilisés pour juger les dossiers, ainsi que la part de subjectivité qui nécessite la présence d'experts. Puisqu'il n'y a que peu de candidatures chaque année, nous ne pourrons nous arrêter au moment des commissions, où sont formellement sélectionnés les dossiers ; il faudra relever les critères informels qui précèdent la commission, quitte à souligner des évidences.

Les questions qui en découlent sont nombreuses : quelles galeries et quels artistes sont-ils effectivement éligibles ? Quels rôles jouent-ils respectivement dans l'évaluation d'un dossier ? Qu'implique pour une galerie le dépôt d'une candidature ? Évalue-t-on le projet présenté ou la pratique générale de l'artiste ?

⁹ Raymonde MOULIN, *L'artiste...*, op. cit., p. 185

Les aides aux galeries d'art existent depuis 1976, avec l'attribution d'aides aux premières expositions par le Fonds d'incitation à la création (FIACRE)¹⁰. D'autres aides ont été mises en place au fil des années et, en 2015, le CNAP propose quatre formes d'aides aux galeries d'art.

La première est l'aide à l'exposition. Ce dispositif est destiné à aider pour la première exposition personnelle d'un artiste dans une galerie commerciale. L'aide est un forfait de 3 000 € pour un budget d'exposition compris entre 6 000 € et 9 999 €, et de 5 000 € pour un budget supérieur à 10 000 €. La galerie doit mentionner qu'elle a été aidée par le CNAP.

La deuxième forme d'aide est l'aide à la publication, destinée à aider à la publication d'un catalogue d'exposition, d'un livre d'artiste ou d'une monographie d'un artiste de la galerie ; il s'agit en pratique le plus souvent d'aides à des monographies, selon les membres de commission. La publication doit être en français et dans une seconde langue. Elle doit être tirée à 500 exemplaires au minimum. Le montant de l'aide n'est pas forfaitaire, mais ne peut dépasser 50 % du budget.

La troisième forme d'aide est l'aide à la participation à une foire à l'étranger. Elle s'inscrit dans la continuité de dispositifs mis en place par l'Association française d'action artistique (AFAA), qui dépendait du ministère des Affaires étrangères. Elle a été reprise par le CNAP à partir de 2014. La stand présenté par la galerie doit comporter au moins une moitié d'artistes français. L'aide est d'un montant de 2 000 € pour une foire « off », c'est-à-dire une foire annexe, en marge d'une foire d'importance, et de 5 000 € pour une foire régulière.

La quatrième forme d'aide est l'avance remboursable, qui a été lancée en 2013. Il s'agit en pratique d'un prêt sans intérêts dédié à la production d'une œuvre pour laquelle une galerie manque de trésorerie. Le remboursement a lieu en deux versements et n'est pas lié à la vente de l'œuvre. Son montant est compris entre 5 000 € et 50 000 €. L'avance remboursable diffère des aides précédentes dans la mesure où la part financière importe davantage et où l'argent versé est récupéré à moyen terme. Les galeristes doivent également venir défendre le projet devant la commission, à La Défense, où se situe le CNAP.

¹⁰ Teodoro GILABERT, *op. cit.*, p. 174

Les aides du CNAP ne sont pas les seuls dispositifs auxquels les galeries peuvent souscrire, mais ce sont les plus documentés, les plus connus et les plus anciens. Les autres dispositifs sont divers, mais leur existence peut permettre de relativiser le faible nombre de demandes : les galeries utilisent-elles à d'autres dispositifs ? En raison de l'hétérogénéité de ces aides et de leurs contributeurs, elles ne seront pas développées outre une courte présentation.

Il existe des aides régionales destinées aux galeries d'art, notamment en Rhône-Alpes et en Alsace. Elles aident les galeries de leur région à participer à des foires à l'étranger. Ce dispositif local peut être préféré à celui du CNAP par les galeries de régions.

Il existe également des formes d'aides moins directes. Un galeriste interrogé a mentionné des crédits d'impôt à l'exportation, sans toutefois détailler dans quel cadre ils ont été demandés ; il semble donc qu'une galerie puisse y avoir droit. Toujours dans le domaine de l'exportation, on trouve les avances et assurances gérées par la Coface sous mandat de l'État¹¹. Elles permettent de couvrir des risques à l'exportation, ce qui dans le cas des galeries s'applique aux foires. Une galerie nous a confirmé en faire un usage extensif. Enfin, l'Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles (IFCIC) propose des garanties de prêt et des avances remboursables ; les galeries ont en effet des difficultés à obtenir des prêts bancaires. L'avance remboursable proposée par l'IFCIC est d'ordre plus général que celle du CNAP et est d'un montant plus élevé car elle est destinée à accompagner le développement de l'activité¹². Elle s'assortit d'un taux d'intérêt fixe de 4 % quand l'avance remboursable du CNAP n'impose pas le paiement d'intérêts.

La dernière forme d'aide indirecte est l'acquisition d'œuvres par le FNAC, un FRAC ou un musée¹³. Les galeries peuvent envoyer des dossiers pour les comités techniques qui se chargent de l'acquisition dans ces structures. Cela peut représenter une part non négligeable du chiffre d'affaires d'une galerie, mais aussi permettre de vendre

¹¹ Les assurances sont détaillées sur le site de la COFACE : <http://www.coface.fr/Garanties-publiques/Prospecter-les-marches-internationaux/Assurance-prospection>

¹² Les aides de l'IFCIC aux galeries sont détaillées sur son site : <http://www.ifcic.fr/vous-etes-une-entreprise-culturelle/galeries-d-art.html>

¹³ Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Nathalie MOUREAU, *op. cit.*, p. 58-59

des œuvres moins commerciales et plus orientées vers le musée, selon la définition qu'en a donnée Raymonde Moulin¹⁴. Il est arrivé que de telles structures décident de passer outre les galeries et d'acquérir directement des œuvres auprès des artistes, ou d'acheter une œuvre à la galerie étrangère d'un artiste également représenté par une galerie française. Le Comité professionnel des galeries d'art (CPGA) et le CNAP encouragent les institutions à passer par les galeries françaises des artistes chaque fois que c'est possible.

Les commissions d'attribution des aides aux galeries d'art sont constituées de membres permanents et de « personnalités qualifiées ». Il y a deux sessions par an pour chaque aide. Il existe deux commissions différentes : la première s'occupe des aides à l'exposition, à la publication, et à la participation à une foire à l'étranger, et la seconde s'occupe des avances remboursables.

Les membres permanents sont des représentants du CNAP, de la Direction générale de la création artistique (DGCA) et de l'Inspection de la création artistique. Il peut s'agir des personnes occupants les postes nommés ou de leurs représentants.

Les personnalités qualifiées sont des professionnels du monde de l'art. La commission inclut en général au moins un directeur d'école d'art, un collectionneur et un critique d'art, ainsi que plusieurs galeristes nommés sur proposition du Comité professionnel des galeries d'art, qui est un réseau de galeries essentiellement parisiennes ; les galeries sont en partie jugées par leurs pairs, ce qui souligne l'importance du rôle de la galerie dans l'évaluation d'un projet. Les conditions de nomination ont changé à la mi-2015 et la composition des commissions a évolué – elles comprennent un artiste, ce qui n'était pas le cas auparavant, pour aucune des commissions¹⁵. La parité homme femme est respectée au sein de la commission et une partie de ses membres vit hors de Paris, notamment les directeurs d'école d'art et de centres d'art.

La commission se déroule en trois temps ; d'abord les membres de commission prennent connaissance des dossiers normalisés chacun de leur côté, puis une personne du CNAP expose les budgets, et enfin les membres votent à bulletin secret. Il peut y avoir quelques débats, mais cela n'occupe pas l'essentiel de la commission, d'après les membres interrogés. Le vote à bulletin secret est important dans la mesure où chaque membre de

¹⁴ Raymonde MOULIN, *L'artiste...*, *op. cit.*, p. 68-70

¹⁵ *Ibid.*, p. 104

la commission a un pouvoir égal : le débat ne peut pas être confisqué ou dirigé par quelques membres¹⁶. On peut ainsi voter contre la majorité sans être identifié ni craindre de voir son jugement ou sa compétence mis en cause, ce que Marian Misdrahi Flores souligne au sujet des commissions d'attribution de bourses au Québec¹⁷. Il faut enfin noter que les commissions sont consultatives et que l'attribution des aides dépend du directeur du CNAP ; dans la pratique, il suit toujours les recommandations des commissions.

La question du conflit d'intérêts est sensible au sein des commissions ; deux membres nous ont confié deux cas particuliers dont ils ont fait l'expérience, avec à chaque fois des arguments pour et contre leur abstention du vote. Il est difficile d'estimer ce qui relève de la simple connaissance, de la volonté de voir réussir, ou du favoritisme personnel dans un milieu aussi restreint que le monde de l'art, où, d'après un membre de commission, « *tout le monde travaille avec tout le monde* ».

Pour tenter de savoir quelles galeries reçoivent des aides, sur quels critères, et pourquoi il y a si peu de demandes, nous avons choisi de séparer l'étude en deux parties chronologiques : avant et pendant la commission. Le taux élevé d'attribution pendant la commission suppose en effet qu'une partie de la sélection s'effectue en amont, d'une façon informelle. Nous étudierons les raisons qui peuvent empêcher une galerie commerciale de présenter un dossier éligible, quitte à souligner des truismes.

Au sein de ces parties, nous séparerons dans les deux cas ce qui concerne les artistes et ce qui concerne les galeries. Contrairement aux autres commissions et comités, la galerie qui porte le projet joue un rôle important que nous essaierons d'établir. Enfin, nous séparerons à nouveau les parties en deux, entre les critères objectifs et les critères subjectifs, afin de déterminer à quel moment interviennent les membres de commission et de relever d'éventuels critères informels. Les critères objectifs seront choisis à partir des informations fournies par le CNAP.

¹⁶ Marian MISDRAHI FLORES, *L'évaluation des pairs, la prise de décisions et les critères de la qualité au Conseil des arts et des lettres du Québec : le cas des arts visuels contemporains*, Université de Montréal, Thèse de doctorat en sociologie, 2013, p. 279

¹⁷ Marian MISDRAHI FLORES, *op. cit.*, p. 185

Le déroulé peut donc se comprendre à travers le tableau suivant :

Avant la commission	Artistes	Objectif
Pendant la commission	Galleries	Subjectif

Le plan est basique et fonctionne en arborescence, mais il permet de couvrir des critères objectifs et subjectifs, relatifs à des artistes et à des galeries, avant et pendant la commission. Il permet d'organiser et de comprendre les moments de la candidature et de la sélection des projets. Large et flexible, il nous a permis d'ajouter ou de déplacer des éléments et des critères au fur et à mesure de la recherche puis de la rédaction.

Avant de poursuivre, nous terminerons cette introduction par un point méthodologique et bibliographique.

L'étude des aides aux galeries d'art proposées par le CNAP repose sur plusieurs éléments. Outre une comparaison bibliographique que nous avons mentionnée, il nous a fallu établir une liste des galeries récipiendaires, une liste des artistes récipiendaires et une liste des membres de commission. Ces informations ont pu être recueillies grâce à une simple recherche sur le site du CNAP ou sur un site d'archivage, et corroborées avec les rapports d'activités annuels du CNAP. Nous avons également relevé les critères techniques et objectifs mentionnés par le CNAP dans sa documentation sur la procédure de candidature à ces aides.

Nous avons ensuite approfondi les recherches sur les galeries et les artistes aidés en mettant en place un tableur recensant des informations biographiques et artistiques afin d'établir des profils et de pouvoir faire des comparaisons.

Les galeries ont été triées par nombre d'aides reçues entre 2008 et 2015. Les critères retenus sont l'année de création, l'année de première aide sur la période, l'implantation géographique, l'inscription dans les réseaux professionnels et l'activité en 2015. Il s'agissait de relever l'ancienneté, l'emplacement et le réseau de ces galeries. Seule une partie des résultats, correspondant à la première commission, était connue au moment de la rédaction ; les résultats pour l'année 2015 seront donc partiels et ne pourront être comparés sans précaution.

Les artistes ont été traités avec plus de détails, mais également plus de subjectivité. Nous avons relevé leur âge, leur sexe, leur nationalité, leur formation artistique, l'année de leur dernière activité, leur implantation, leurs techniques artistiques dominantes, mais aussi le nombre de leurs expositions personnelles, expositions collectives, expositions à l'étranger, bourses, acquisitions publiques, résidences et prix. Si les premiers critères sont aisés à trouver et sont objectifs, les suivants sont plus problématiques. La question de la technique¹⁸ dominante est la plus subjective et la plus sujette à caution. Nous nous sommes fondé sur des recherches sur le site de la galerie, sur le site de l'artiste et sur des recherches d'images pour essayer d'établir une à deux techniques principales, avec des catégories assez larges : peinture, sculpture, installation, photographie, etc. Malgré ces recherches croisées, il est possible que ces œuvres ne représentent qu'une partie de l'œuvre de l'artiste et ne faussent en partie les résultats obtenus. De plus, il est possible que les artistes aient évolué dans leur pratique : nos recherches nous donnent un aperçu de la technique récente pratiquée par l'artiste, qui a pu évoluer pour les plus anciens. Nous supposons toutefois que peu d'artistes ont pu changer totalement de technique artistique en un maximum de sept ans et sans que les œuvres initiales n'apparaissent nulle part sur Internet. Pour l'étude biographique (expositions, prix, etc.), nous nous sommes basés sur les CV des artistes, hébergés sur le site de l'artiste ou celui de la galerie. Ils sont normalisés et reprennent souvent une structure similaire, par catégories. Ils sont exhaustifs et forment une base de travail. Nous n'avons pas pu retrouver ces CV pour certains artistes, parmi les plus vieux ou les moins professionnels. Nous nous sommes arrêté à l'année précédant l'aide reçue ; ainsi, pour un artiste aidé en 2014, nous n'avons pris en compte ses expositions que jusqu'en 2013, ceci car nous ignorons à quel moment le dossier a été déposé et évalué : des expositions ont pu avoir lieu ou être annoncées entre temps. Nous avons choisi d'exclure les expositions présentées dans des galeries commerciales, qui, si elles sont importantes pour l'intégration de l'artiste dans le marché de l'art, ne sont pas des marqueurs neutres, dans la mesure où le galeriste a des intérêts en jeu. Les expositions de fin de diplôme d'école d'art ne sont pas non plus comptées. Enfin, nous n'avons pas retenu les nominations à des prix et à des bourses, que certains jeunes artistes font figurer sur leur CV.

¹⁸ On entend ici « technique » comme « technique artistique » (peinture, sculpture) et non comme approche artistique (figuration, abstraction).

L'exploitation de ces données s'est faite par des récapitulatifs, des moyennes et des médianes. Les médianes ont été utilisées pour écarter les artistes les plus expérimentés, ayant fait de nombreuses expositions au fil des années. Les résultats sont présentés en annexe.

En parallèle de la collecte et de l'analyse de ces données, nous avons contacté des membres de commission et des galeristes pour des entretiens. Nous avons mené douze entretiens, correspondant à sept membres de commission et à huit galeristes – certaines personnes étant les deux à la fois. Nous avons contacté des membres de la session de commission alors en cours et des membres de la précédente session, pour avoir des points de vue différents. Un entretien s'est fait par téléphone et n'a pu être enregistré. Si tous les entretiens se sont révélés intéressants à plusieurs égards, trois se sont montrés peu instructifs quant à la question des aides aux galeries d'art. Avec les galeristes, les entretiens ont souvent eu lieu dans leur galerie, ce qui a pu influencer leurs réponses. Les membres de droit, à l'exception de Marc Vaudey, le chef du service de la création artistique au CNAP, n'ont pas pu être interrogés car ils ne sont pas nommés et changent fréquemment.

Certaines personnes interrogées ont fait part de doutes ou d'opinions controversées sur les institutions publiques, le monde l'art ou leurs pairs, aussi nous respecterons leur anonymat et ne mentionnerons que leur qualité ; dans le cas des galeristes membres de commission, nous indiquerons la qualité en relation avec la question posée. Les entretiens ne seront pas retranscrits en annexe car ils permettraient très facilement de reconnaître ces personnes : le monde de l'art est petit et chacun y a une trajectoire professionnelle identifiable. La seule personne clairement nommée sera Marc Vaudey. Sa reconnaissance permet d'apporter des informations officielles et une vision institutionnelle, à distinguer des points de vue et expériences des membres de commission. Sauf mention contraire, les citations sont issues d'entretiens avec des membres de commissions. Le genre masculin neutre sera utilisé pour *galeriste* et *membre de commission* : il pourra s'agir autant d'hommes que de femmes.

L'une des particularités des aides aux galeries d'art proposées par le CNAP est l'évaluation et l'adaptation rapide de leurs critères, le CNAP souhaitant s'adapter aux besoins effectifs du marché de l'art et proposer des dispositifs cohérents. Ces évolutions concernent autant la forme que le fond des aides ; elles ont ainsi été récemment

renommées pour éviter une confusion et refléter la réalité : il ne s'agit par exemple plus de l'aide à la *première exposition*, mais de l'aide à l'exposition, sous-entendu *aide à la première exposition personnelle en galerie depuis un certain temps*. Les critères évoluent au fil des années pour couvrir plus de dépenses et s'adapter aux cas inédits rencontrés, le plus souvent au bénéfice des galeries. Cependant, cette évolution constante introduit une certaine confusion, autant chez les membres de commission que chez les galeristes : beaucoup s'y perdent. Nous avons rencontré des galeristes qui ne déposaient pas de candidature car ils pensaient que leurs dépenses n'étaient pas éligibles, mais aussi des membres de commission qui confondaient plusieurs critères techniques.

Ces évolutions ont compliqué notre recherche, autant pendant les entretiens que pendant l'étude des données. Si l'esprit de ces aides n'a pas changé de façon manifeste, il aurait toutefois été utile de pouvoir retracer la chronologie des critères des aides au fil des années afin de déterminer quelle influence ils ont eu sur les candidatures et les attributions. Nous nous sommes fondé sur les critères de 2015 et avons indiqué les changements significatifs qui ont eu lieu, mais nous en avons peut-être manqué certains ; il conviendra donc de garder une certaine distance dans l'analyse des critères.

Notre recherche bibliographique a été centrée sur des études similaires de commissions dans le monde de l'art actuel. Nous avons sélectionné quatre documents que nous avons choisi d'approfondir : l'étude des Fonds régionaux d'art contemporain menée par Philippe Urfalino et Catherine Vilkas¹⁹, l'étude d'une commission d'achat municipale²⁰ et l'étude d'un comité d'achat de FRAC²¹ par Nathalie Heinich, et l'étude d'une commission d'attribution de bourses à des artistes au Québec par Marian Misdrahi Flores²².

Ces études nous ont permis de noter les critères s'appliquant – ou non – à notre recherche. Elles nous ont permis d'éviter des biais et de nous appesantir sur plusieurs sujets, tout en offrant des éléments de contexte et de comparaison. Toutefois, aucune de ces situations n'est exactement comparable à une commission d'attribution d'aide du

¹⁹ Philippe Urfalino, Catherine Vilkas, *Les fonds régionaux d'art contemporain : La délégation du jugement esthétique*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000, 208 p.

²⁰ Nathalie HEINICH, *Faire voir*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2009, p. 121–163

²¹ *Ibid.*, p. 89–120

²² Marian MISDRAHI FLORES, *op. cit.*

CNAP. En effet, les commissions d'aides aux galeries prennent en compte les artistes *et* les galeries dans l'évaluation des projets ; elles ne comportent pas d'artiste – à la différence des comités québécois – et ne comportent pas d'enjeux pour les membres de commission, à la différence des comités d'achats, où les membres jugent moins un artiste qu'une œuvre qui entrerait dans leur collection. Nous avons donc dû nous restreindre aux limites du comparable.

Contrairement à Marian Misdrahi Flores et Nathalie Heinich, nous n'avons pas pu assister aux commissions que nous avons étudiées ; aussi, nous ne pouvons pas comparer les arguments employés et leurs registres. C'est toutefois moins crucial à notre étude dans la mesure où les votes effectifs se font au CNAP à bulletin secret.

Trois autres thèses ont également été étudiées : celle de Bénédicte Martin sur l'évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain²³, qui a été très utile pour l'étude des jeunes artistes ; celle de Fiona Friedmann, sur les carrières des artistes plasticiens²⁴ et celle de Teodoro Gilabert sur la géographie de l'art contemporain en France²⁵.

²³ Bénédicte MARTIN, *op. cit.*

²⁴ Fiona FRIEDMANN, *Faire carrière sur la scène de l'art contemporain : entre originalité de la création et stratégies d'auto-promotion*, Université de Nice-Sophia Antipolis, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, 2010, 497 p.

²⁵ Teodoro GILABERT, *op. cit.*

I. Avant la commission

A. Artistes

1. Critères objectifs

Première demande

Les aides aux galeries d'art attribuées par le CNAP ont longtemps concerné strictement les *premières* expositions et les *premiers* catalogues. Si elles sont encore couramment désignées sous ces noms, leur dénomination officielle a évolué et elles sont aujourd'hui désignées *aide à l'exposition* et *aide à la publication*. Les critères les régissant ont évolué au fil des années pour s'adapter aux besoins réels formulés par les galeries.

En 2015, l'aide à la publication ne concerne plus spécifiquement la publication du premier catalogue d'un artiste, ce qui pouvait précédemment écarter de nombreux artistes ayant déjà été édités, en fonction de la tolérance de la commission. L'aide peut désormais être utilisée pour financer l'édition d'un catalogue d'exposition (une publication spécifiquement liée à une exposition), d'une monographie (une présentation extensive de l'artiste et de ses œuvres) ou d'un livre d'artiste (une œuvre d'art sous forme de livre).

L'aide à l'exposition concerne toujours en 2015 la première exposition personnelle en galerie d'un artiste. Les conditions posées par le CNAP demandent explicitement l'absence d'exposition préalable dans une galerie commerciale en France. Deux termes sont ici à souligner : la galerie commerciale et son emplacement. En effet, de nombreux artistes sortant d'une école des beaux-arts exposent dans de petites galeries associatives sans véritable objectif lucratif, les « galeries tremplin »²⁶ ; exclure les artistes ayant exposé dans ces lieux écarterait une majorité de la jeune création française. Les expositions en galeries à l'étranger ne sont pas non plus éliminatoires, suite à une évolution récente des critères et à la question des *project rooms* (espace d'exposition secondaire d'une galerie ou d'un centre d'art). Un membre de commission interrogé

²⁶ Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Muriel DE VRIÈSE, Corinne MELIN, Nathalie MOUREAU, Bénédicte MARTIN, « Diffusion et valorisation de l'art actuel en région: Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen », Culture Études, n° 1, 2011, p. 11

donne pour exemple le cas d'un jeune artiste français prometteur ayant déjà exposé dans le project room d'une grande galerie bruxelloise ; la demande a été jugée inéligible, malgré les protestations de certains membres de la commission. Un galeriste abonde :

.....
« Je considère que quand j'invite un artiste à faire quelque chose dans mon project room, ce n'est pas un engagement à 100 % : c'est juste un coup de main, c'est une prise de contact. Quand je fais sa première exposition, c'est de l'autre côté, c'est vraiment dans le main space. »
.....

Une marge d'appréciation est toutefois laissée à la commission dans les cas particuliers. L'aide à l'exposition peut ainsi être demandée après plusieurs années sans aucune exposition personnelle dans une galerie, par exemple pour des artistes émergeant sur le tard ou revenant après une certaine période. Le délai est fonction de la commission et est souvent étudié au cas par cas ; les membres de commission interrogés l'estiment entre 8 et 10 ans. Un membre de commission donne un autre exemple de cas particulier :

.....
« Si l'artiste a fait une première exposition à Nantes dans une petite galerie qui a ouvert avec lui et fermé derrière lui, c'est un peu bête de l'empêcher [de demander l'aide] quand il a un projet et qu'il vient à Paris. »
.....

L'éligibilité dépend de l'appréciation du parcours par la commission.

Enfin, certains artistes ne sont simplement pas éligibles pour avoir déjà exposé dans une galerie ou reçu une aide du CNAP. Ils peuvent même ne pas le savoir : nous avons fortuitement rencontré un artiste qui ignorait que sa galerie avait demandé – et obtenu – une aide pour la réalisation d'un de ses projets.

Résidence fiscale

Selon le CNAP, la nationalité des artistes n'entre pas en compte dans l'attribution des aides. Toutefois, pour l'aide à l'exposition, les artistes doivent avoir une résidence fiscale en France. Rien n'est précisé à ce sujet pour l'aide à la publication ni pour l'avance remboursable. Pour l'aide à la participation à une foire à l'étranger, la moitié au minimum (en mètre linéaire) des artistes présentés sur le stand doivent être français. Il convient à nouveau de rappeler que ce sont là les conditions valables en 2015 et que la

situation a évolué. Par exemple, à la création de l'avance remboursable, l'artiste devait résider fiscalement en France.

Ce point était d'ailleurs contesté par une des personnalités qualifiées que nous avons pu rencontrer :

.....
« J'étais assez sceptique à l'idée de réintroduire cette idée d'artiste résidant en France. J'étais plutôt pour qu'on n'ait pas ce critère-là, parce que c'est une aide économique, qui n'est pas directement pour les artistes. Pour le coup, c'est vraiment lié à la façon dont fonctionnent les galeries, avec le manque de trésorerie qui est toujours problématique. J'étais en faveur de la suppression de cette condition de résidence en France, parce que je trouvais que comme on s'adresse directement aux galeries, il faut les laisser maîtresses du choix d'où investir. Parfois, elles ont besoin d'investir sur des artistes étrangers, sur lesquelles elles sont en concurrence avec des galeries étrangères qui ont plus de moyens, et ça aurait été intéressant de permettre ça. »
.....

Le critère de résidence en France peut donc permettre à des artistes étrangers représentés par des galeries françaises de bénéficier d'aides. Un artiste français résidant à l'étranger ne peut bénéficier d'une aide à la première exposition en France. Les artistes aidés restent toutefois en grande majorité de nationalité française (86 % pour l'aide à l'exposition et au catalogue) et résident – à ce jour – pour plus de la moitié à Paris.

La résidence fiscale n'est donc plus un critère que pour l'aide à l'exposition, ce qui peut exclure quelques artistes.

Avoir une pratique en rapport

Pour être aidé par le CNAP, un artiste doit avoir une pratique artistique qui s'y prête. Chaque aide a ses exigences particulières ; par exemple, une monographie d'artiste requiert une production artistique conséquente pour justifier une édition dédiée, souvent accompagnée de plusieurs textes critiques et théoriques. De même, une petite exposition présentant peu d'œuvres ne saurait requérir un catalogue d'exposition.

Pour l'aide à l'exposition, il faut que la pratique de l'artiste justifie une aide financière : il faut que la production de l'exposition ait un coût important. Le tirage et

l'encadrement d'une dizaine de photographies de grandes dimensions, le moulage d'une sculpture en bronze et l'achat de quelques toiles vierges ont des coûts très différents. Le budget de l'exposition doit être équilibré et il ne s'agit pas d'investir toute la somme dans la communication. On retrouve logiquement parmi les artistes aidés plus de techniques artistiques coûteuses (sculpture, photographie). Le tirage en série d'une œuvre (en général limité à quatre ou cinq exemplaires) peut également augmenter le prix, mais ne s'applique qu'à quelques techniques particulières, là encore la sculpture et la photographie.

Il en va de même pour l'avance remboursable, qui sert explicitement à la production d'une œuvre. Sur dix avances remboursables accordées en 2014, on trouve six sculptures, deux photographies, une installation et une peinture.

.....
« C'est sûr que quand on veut faire des bronzes ou des choses comme ça, tout de suite, les montants sont assez conséquents, ça s'y prête plus. Un peintre, le galeriste se dit qu'il pourra toujours trouver les moyens de faire son travail et il n'y a pas besoin d'un tel investissement au départ alors que pour des projets sculpturaux, il y a des coûts incompressibles au départ assez conséquent. Ça explique sans doute que sur ce type de projet, ils vont se tourner plus facilement vers cette aide. »
.....

Dans sa présentation des aides, le CNAP indique que sont concernées un certain nombre de disciplines :

Sont concernées les disciplines suivantes :

- Arts décoratifs
 - création sonore
 - design
 - design graphique
 - dessin | estampe | gravure
 - installation
 - nouveaux médias
 - peinture
 - performance
 - photographie
 - sculpture
 - vidéo
-

Il serait pourtant difficile de trouver une forme d'expression plastique ou performative qui ne soit pas concernée. Il est d'ailleurs curieux d'y trouver la performance, difficilement présentable et vendable au sein d'une exposition. Dans l'étude des artistes effectivement aidés, nous avons retrouvé un certain nombre de ces techniques. Il convient de rappeler que notre analyse s'est faite à partir des œuvres présentées par l'artiste ou sa galerie en 2015 ; sa pratique a pu évoluer depuis le moment où il a été aidé, la période d'étude remontant jusqu'en 2008.

Pour l'aide à l'exposition, on retrouve une pratique majoritaire de sculpture (44 % des artistes) suivie par la photographie (24 %), l'installation (21 %), la vidéo (19 %), la peinture (17 %) et le dessin (17 %). Pour l'aide à la publication, les artistes pratiquent à 51 % la sculpture, suivie de la peinture qui monte à 33 % et de l'installation qui passe à 30 %. Le dessin se maintient à 18 %, la photographie et la vidéo plongent à 13 % et 9 % respectivement. La peinture fait donc son retour, n'étant plus affectée par son coût moindre. La sculpture progresse, ce que nous supposons être un corollaire au marché de l'art qui privilégie les techniques traditionnelles (peinture et sculpture)²⁷.

Si l'aide à la publication est accessible à tous les artistes, l'aide à l'exposition et l'avance remboursable ne concernent par défaut et en majorité que des techniques artistiques coûteuses. Nous considérons ceci comme un truisme, mais estimons qu'il est indispensable de le souligner dans la mesure où de nombreux artistes se retrouvent ainsi mécaniquement écartés de ces aides.

2. Critères subjectifs

Être représenté par une galerie

Pour que son projet soit éligible à l'aide publique (exposition, publication, avance), un artiste doit logiquement être représenté par une galerie. Cette condition écarte par défaut de nombreux artistes, notamment les amateurs. En effet, rejoindre une galerie demande une excellente connaissance du monde de l'art et constitue une épreuve très sélective. Plusieurs critères interviennent :

²⁷ Raymonde MOULIN, *L'artiste...*, *op. cit.*, p. 15

Avoir une pratique vendable

Rejoindre une galerie d'art contemporain suppose d'avoir des œuvres à vendre – des œuvres d'un type particulier. Dans un premier temps, les œuvres doivent correspondre à la ligne qu'a choisie la galerie, tant dans le médium que dans la pratique. Certaines galeries privilégient par exemple la peinture moderniste, certaines la gravure et le dessin, d'autres tout ce qui relève de l'avant-garde, et encore d'autres les arts naïf et brut : chaque forme d'expression plastique a au moins une galerie dans une capitale artistique. Chacune de ces galeries a ses collectionneurs attirés par sa ligne ; proposer un artiste extérieur à celle-ci rendrait la vente de ses œuvres difficile – l'artiste doit donc rejoindre la *bonne* galerie. Le pouvoir d'achat de ces collectionneurs ne devient un critère pour l'artiste qu'à partir du moment où il gagne en reconnaissance et en prestige ; à ce moment-là, il ne s'agit plus pour lui de rejoindre *une* galerie, mais de rejoindre la *meilleure* pour lui.

Il faut également que les œuvres puissent être vendues à un collectionneur, ce qui peut poser problème dans le cas des œuvres les plus avant-gardistes. L'art contemporain compte un certain nombre d'œuvres contextuelles ou immatérielles, telles que des performances, des happenings, des installations, des livres d'artiste, etc. Il est toujours possible de vendre des captations, des certificats ou des protocoles, mais le public de collectionneurs est réduit et les prix pratiqués peuvent ne pas être suffisants pour motiver le galeriste à accueillir et présenter un jeune artiste.

Être passé par une école d'art

Le passage par une école d'art facilite à plusieurs titres l'insertion sur le marché de l'art. C'est la théorie soutenue par Bénédicte Martin dans sa thèse sur l'évaluation de la qualité sur le marché de l'art. Elle a notamment cherché à établir un lien entre la formation dispensée dans les écoles d'art et l'insertion des jeunes artistes sur le segment du marché de l'art des « artistes en voie de légitimation²⁸ ». Elle postule que les écoles d'art reproduisent les conditions et les spécificités des épreuves artistiques, à travers la pratique des bilans d'évaluation. Elle suppose également que les écoles d'art transmettent aux étudiants une représentation particulière de l'art, « celle de l'art contemporain²⁹ ».

²⁸ Bénédicte MARTIN, *op. cit.*, p. 158

²⁹ *Ibid.*, p. 159

Citant De Duve et Michaud, elle souligne que les écoles privilégient les principes et les règles du discours de l'art contemporain ainsi que la formation du jugement³⁰. Nous en inférons que les étudiants apprennent à se positionner et à discourir au sein de l'art contemporain et se familiarisent avec ses formes et ses exigences, les préparant ainsi au monde de l'art et au marché de l'art.

Les liens des écoles d'art avec les lieux d'exposition proches permettent également aux étudiants de bénéficier de premières expositions et de réussir les premières « épreuves » du monde de l'art, les lançant dans leur carrière et leur permettant d'enchaîner les étapes jusqu'à la première exposition collective dans une galerie parisienne, qui ouvre de nouvelles perspectives³¹.

Certains galeristes n'hésitent d'ailleurs pas à écumer les expositions de fin d'études d'étudiants en école d'art pour dénicher de nouveaux talents et s'en assurer la primeur³², les rapprochant tout de suite du marché de l'art sans l'intermédiaire des différentes étapes associatives et institutionnelles. L'avantage à étudier dans une école d'art est dans ce cas, certes peu commun, flagrant.

Il convient de rappeler que nous ne soulignons ici que l'avantage certain que représente le passage par une école d'art pour rejoindre une galerie d'art, ce qui peut ensuite permettre de présenter un dossier éligible aux aides du CNAP. Le passage par une école d'art comme élément du dossier présenté à la commission sera étudié plus loin.

Avoir un réseau

Se présenter à l'improviste dans une galerie avec son portfolio sous le bras est un grand impair³³. C'est par l'entremise de son réseau que l'artiste pourra rencontrer le galeriste et éventuellement travailler avec lui. Il est primordial de développer et d'entretenir ce réseau souvent constitué d'autres artistes, de collectionneurs, de journalistes, de critiques d'art, de commissaires d'exposition voire d'enseignants aux

³⁰ *Ibid.*, p. 163

³¹ *Ibid.*, p. 226

³² Fiona FRIEDMANN, *op. cit.*, p. 173

³³ *Ibid.*, p. 177

beaux-arts³⁴. La meilleure recommandation semble être celle d'un artiste déjà représenté par la galerie³⁵. Les galeristes sont attentifs aux recommandations d'artistes qui leur parviennent³⁶. Les galeries se reposent sur ces intermédiaires, tels que définis par Bénédicte Martin, pour certifier la qualité du travail de l'artiste et s'assurer de rencontrer des artistes correspondant à leur ligne propre.

Avoir de l'expérience

Connaître les bonnes personnes ne suffit pas nécessairement pour rejoindre une galerie. À moins d'un génie créatif incontestable, l'artiste doit avoir un parcours à montrer, reprenant les différentes épreuves d'une jeune carrière artistique, dont Bénédicte Martin identifie les deux premiers temps comme une exposition collective en centre d'art, une résidence et une aide régionale suivis d'une exposition collective en galerie et d'une exposition en FRAC ou musée³⁷. Ces épreuves successives permettent à l'artiste d'étoffer son réseau et de bénéficier de recommandations, notamment auprès des directeurs de ces différents établissements, lui facilitant l'accès à la galerie. Certains galeristes prennent parfois contact avec des artistes après avoir vu leurs œuvres dans des musées ou des centres d'art³⁸.

Vivre à Paris

Plusieurs raisons peuvent pousser un artiste à s'installer à Paris ou en Ile-de-France : la vie artistique et culturelle, la proximité des prestataires spécialisés (imprimeurs, etc.), l'offre d'ateliers d'artistes et de résidences, etc. Cela simplifie également les choses pour rencontrer des galeristes et leur ouvrir son atelier, pour leur présenter de nouvelles œuvres et pour rencontrer des collectionneurs, ce qui joue un rôle important dans la vente des œuvres.

En 2011, près de 63 % des plasticiens français vivaient en région parisienne, en écho à la forte concentration des galeries en Île-de-France, qui concentraient 78 % du

³⁴ *Ibid.*, p. 109

³⁵ Marie-Claire MARSAN, *La galerie d'art*, Paris, Filigranes, 2011, p. 41

³⁶ Bénédicte MARTIN, *op. cit.*, p. 271

³⁷ *Ibid.*, p. 270

³⁸ Marie-Claire MARSAN, *op. cit.*, p. 41

chiffre d'affaires total de l'activité de diffusion³⁹. Dans le cas des aides aux galeries d'art, 58 % des artistes aidés vivent à Paris *intra-muros* en 2015 – ils ont pu déménager entre temps et se rapprocher de Paris. Cette proportion varie entre les années et le type d'aide accordé. Sur la période 2008-2015, elle a fluctué, mais reste stable. Il serait intéressant d'étudier le profil et l'implantation des artistes aidés dans les années 1990, au moment de la récession économique qui a entraîné la fermeture de nombreuses galeries de région et le reflux vers Paris⁴⁰.

La représentation par une galerie forme là encore un truisme, mais il est nécessaire de le souligner pour le grand nombre d'artistes qu'il écarte potentiellement. Les aides aux galeries ne récompensent que des artistes intégrables au marché de l'art et déjà consacrés par les épreuves qui constituent le parcours pour atteindre la galerie parisienne. Les artistes éligibles aux aides sont donc souvent des anciens étudiants d'école d'art expérimentés et dotés d'un bon réseau. Le critère de la galerie écarte presque toutes les pratiques amateurs ou dilettantes.

B. Galeries

1. Critères objectifs

Critères techniques

L'éligibilité des galeries aux aides du CNAP dépend de plusieurs critères techniques. Ils sont présentés et rappelés sur chaque document du CNAP présentant les aides. Ils imposent à la galerie une forme commerciale de statut privé, une implantation en France, une activité de promotion et de diffusion d'œuvres d'art contemporain, et un espace d'exposition permanent pouvant accueillir les œuvres et le public dans des conditions professionnelles.

L'activité de promotion et de diffusion d'œuvres d'art est évidente dans la mesure où organiser la première exposition d'un artiste vivant ou sa publication relève de la promotion. Cela écarte néanmoins des aides toutes les galeries du second marché et

³⁹ Muriel DE VRIÈSE, Bénédicte MARTIN, Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « Portrait économique des diffuseurs d'art actuel inscrits à la Maison des artistes », Culture Chiffres, n° 1, 2011, p. 4

⁴⁰ Teodoro GILABERT, *op. cit.*, p. 230

toutes les galeries non contemporaines ; le nombre de galeries éligibles par défaut se réduit d'autant. Pour indication, le pourcentage de galeries présentes sur le premier marché, relevant donc de la promotion, est estimé par François Rouet à 72 % en 2012⁴¹. Une étude du CSA pour le CPGA estimait en 2006 le pourcentage de galeries du premier marché à 85 % ; elle indiquait également que seuls 38 % des galeries promouvaient l'art contemporain d'avant-garde, c'est-à-dire la création actuelle⁴².

Le CNAP donne comme exemple de forme commerciale de statut privé la société anonyme, la société par actions simplifiée et l'entreprise unipersonnelle. Il n'est pas possible de faire une demande en tant qu'indépendant ou personne physique. Ce critère de lucrativité, excluant les autres formes, peut sembler surprenant dans le contexte d'un programme d'aides publiques ; il s'explique par la volonté d'exclure de ces aides les galeries associatives, qui d'une part peuvent bénéficier d'autres formes d'aide publique – subventions, emplois aidés, mise à disposition de locaux – et qui sont d'autre part perçues négativement au niveau économique⁴³ et artistique⁴⁴. Un galeriste interrogé parlait à leur propos d'« *asymétrie concurrentielle* ». Elles ne représentent toutefois qu'une part minime des diffuseurs d'art contemporain ; une étude du Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture les estime à 5 %⁴⁵.

Les galeries doivent également disposer d'un espace d'exposition permanent qui soit ouvert au public. Cette disposition n'écarte que les courtiers car la majorité des galeries françaises dispose d'un espace ouvert au public ; le fermer serait se priver d'un bon nombre de collectionneurs potentiels et priver ses artistes d'une bonne visibilité. Ce critère semble également répondre à un effort de démocratisation de l'art – on peut également choisir d'y voir une façon de justifier une aide à un secteur considéré élitiste. Marc Vaudey détaille la position du CNAP sur les galeries :

⁴¹ François ROUET, « Les galeries d'art contemporain en France en 2012 », Culture études, n° 2, 2013, p. 3

⁴² Marie-Claire MARSAN, *op. cit.*, p. 21

⁴³ Muriel DE VRIÈSE, Bénédicte MARTIN, Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « Portrait économique... », *art. cit.*, p. 2

⁴⁴ Fiona FRIEDMANN, *op. cit.*, p. 170

⁴⁵ Muriel DE VRIÈSE, Bénédicte MARTIN, Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « Portrait économique... », *art. cit.*, p. 2

.....
« Une galerie, pour nous, ce n'est pas un monsieur dans un bureau qui aurait des choses à montrer sur sa tablette ; c'est un endroit où on voit des œuvres réelles. Ça permet aussi une certaine démocratisation de l'art, puisqu'il suffit juste de passer la porte. Les galeries sont des lieux qui ne sont quasiment pas fermés, et c'est le cas dans tous les grands pays occidentaux, libéraux, où il y a des galeries et des marchands d'art, où on laisse la libre expression à la fois aux artistes et aux gens qui veulent les soutenir. »
.....

L'ancienneté de la galerie est également un critère technique à considérer. L'aide à la participation à une foire à l'étranger et l'avance remboursable demandent deux ans d'existence juridique à la galerie. L'aide à la publication et l'aide à l'exposition ne demandent aucune ancienneté spécifique ; toutefois, une certaine visibilité de la galerie est requise et il est difficile pour une galerie d'atteindre une reconnaissance en quelques mois à peine, bien qu'on trouve entre 2008 et 2015 quatre galeries aidées dès l'année de leur création. Marc Vaudey développe la vision du CNAP :

.....
« On regarde déjà l'ancienneté de la galerie, on va aider des "jeunes galeries", mais il faut qu'on puisse vérifier sur une période en gros de deux ans si elles ont une activité et une visibilité suffisante, pour pouvoir être connues en tant que telles. Ça c'est une expertise qui se fait un peu entre tous les membres de la commission, sachant que les deux ans d'existence, de mémoire, doivent être quand même une obligation pour pouvoir demander une demande. »
.....

L'implantation en France se justifie aisément, bien qu'on puisse noter qu'une des galeries aidées a depuis déménagé à Bruxelles et n'a plus d'espace d'exposition en France.

Ces différents critères éliminent de fait un certain nombre de prétendants : les galeries les plus jeunes, les galeries associatives et les galeries étrangères. Il semble exister toutefois une marge d'appréciation dans ces critères, en fonction des spécificités des projets. Certaines jeunes galeries ont par exemple pu profiter de l'expérience et de la reconnaissance précédente de leur directeur.

Avoir une exposition coûteuse

Les sommes à engager et l'envergure d'un projet forment également un facteur d'éligibilité des demandes. Les aides à l'exposition ne sont par exemple accordées qu'à partir d'un budget de 6 000 €. Les documents présentant l'aide à l'édition ne font mention d'aucun montant minimum, mais requièrent une publication bilingue avec un tirage de 500 exemplaires au minimum, ce qui implique des coûts de production assez élevés. L'avance remboursable peut aller de 5 000 € à 50 000 € et couvrir entre 10 % et 80 % du coût de production hors taxes, soit – techniquement – une œuvre entre 6 250 € et... 500 000 €. Gageons qu'il est peu probable qu'un projet aussi cher soit un jour présenté à une commission d'attribution du CNAP. L'aide à la participation à une foire à l'étranger est forfaitaire et dépend du type de foire ; ce cas sera étudié un peu plus loin.

Un point important, souligné autant par les galeristes que par le CNAP, est la présence de devis pour chacune des étapes : achat du matériel, transport des œuvres, embauche de monteurs, honoraires des traducteurs, impression des cartons et des journaux d'exposition, expédition des invitations, etc. C'est un travail rigoureux qui se prépare à l'avance : on ne peut pas improviser une demande d'aide à la dernière minute, quand bien même la toute prochaine exposition serait la première exposition personnelle d'un artiste prometteur autrement éligible. Il faut donc avoir une idée assez précise de ce que l'on souhaite montrer pour une exposition, plusieurs mois à l'avance. Toutes les galeries ne parviennent pas à se projeter aussi loin en avant.

Pour une aide à l'exposition, il faut donc que le budget atteigne un minimum de 6 000 €. Il faut qu'il soit justifié par une pratique coûteuse ou la production d'une œuvre particulièrement onéreuse. On en revient à la question des techniques qui expliquent en partie la prédominance des sculpteurs et des photographes dans cette aide. Il en va de même pour l'avance remboursable, rejoignant les mêmes techniques. La question du coût peut empêcher l'éligibilité d'un jeune artiste, notamment dans le cas des pratiques les plus avant-gardistes et immatérielles, tel que l'explique ce galeriste interrogé :

.....
« J'aurais du mal à justifier quatre ou cinq mille euros de dépenses. Cette exposition-là nous a coûté 400 € de bois pour la table, 100 € de tirages photos, rien pour les films que l'artiste a produits elle-même, mais disons que ça nous coûterait 100 € de billets de train pour les acteurs. Il y a aussi

eu quelqu'un qui nous a aidés pour le montage et au maximum j'arrive à 1 000 € plus quelques transports et les bières pour le vernissage. »

.....

D'une autre côté, on pourrait considérer que les sommes en jeu ne requièrent pas une intervention publique. En somme, en plus d'être éligible, il faut *montrer* qu'on en a le besoin légitime.

De ce point de vue, le besoin d'une aide à la publication se justifie aisément dès lors que la publication a minimum d'ampleur, telle une monographie d'artiste, avec l'écriture de textes, leur traduction, la mise en page de l'ouvrage, son impression, etc., d'autant que le CNAP refuse les demandes avec un éditeur autre que la galerie :

.....
« L'économie de l'édition d'art contemporain est difficile, surtout avec le CNAP qui donne 5 000 €, pas 15 000 €. Vous avez ensuite un centre d'art qui va donner 2 000 €, un autre centre d'art qui va donner 3 000 €, vous arrivez à 10 000 €. Les galeries ne peuvent pas financer, moi je mets 1 000 € dans les monographies de mes artistes, on arrive à 11 000 € et ça devient ridicule : je ne peux pas m'occuper moi-même de la correction des copies, je ne peux pas faire le travail d'éditeur, ça n'a pas de sens. C'est un système complètement paradoxal. Mais ça fonctionne bien comme ça, avec un éditeur qu'on trouve après. »

.....

Le cas de la foire à l'étranger

Le cas de l'aide à la participation à une foire à l'étranger est différent des autres aides car le projet d'exposition n'est pas évalué de la même façon : elle est conditionnée à l'acceptation dans une foire spécifique. Une validation intervient avant la commission d'attribution du CNAP, sous la forme du comité de la foire visée. C'est ce comité qui décide si la galerie candidate peut ou non exposer dans la foire⁴⁶, toujours moyennant une location onéreuse. Ce comité évalue autant le projet d'exposition que la galerie et la reconnaissance dont elle jouit dans le monde de l'art. La difficulté d'entrée est fonction de la renommée de la foire et de son statut – foire principale ou foire « off » ; il est plus facile d'entrer à Art International Istanbul qu'à Art Basel.

⁴⁶ Marie-Claire MARSAN, *op. cit.*, p. 74

La galerie présente au CNAP dans son dossier la preuve de son admission ou de sa demande à la foire concernée. La commission d'attribution suppose une acceptation et intervient après une sélection. La renommée de la foire et sa reconnaissance par les membres de la commission jouent beaucoup : une galerie admise pour la première fois dans une foire prestigieuse aura plus de chances d'être aidée qu'une galerie demandant une aide pour son énième participation à une foire de deuxième catégorie. Le projet et la participation sont évalués en fonction de leur intérêt pour le développement de la galerie et de ses artistes. Il est à noter que la galerie doit présenter au moins 50 % d'œuvres d'artistes français sur son stand pour être éligible – le CNAP vérifie parfois sur place.

Les résultats des attributions sont variés : on n'y retrouve pas uniquement les grandes foires – Art Basel, Frieze –, mais également des foires un peu moins prestigieuses, fonction de la taille de la galerie candidate, comme Art Cologne ou Art Brussels.

Connaître les aides

.....
« On retrouve d'une commission à l'autre des demandes de galeries. C'est un groupe d'initiés : les gens qui sont au courant demandent à chaque fois qu'ils le peuvent et les autres ne le demandent pas. Beaucoup de galeries ne le demandent pas. »
.....

.....
« Ce qui est absolument certain, c'est que ce sont toujours les mêmes galeries qui obtiennent. Il y a très peu d'outsiders, et le problème est qu'il n'y a pas de communication de faite par le CNAP auprès de toutes les galeries. Le guide d'Artension recense environ 500 galeries et je pense que 80 % des galeries recensées dans le guide ne sont pas informées du fait qu'il y a les aides du CNAP. »
.....

Le manque d'information et de communication sur les aides publiques aux galeries d'art est souvent mis en avant par les membres de commission et les galeristes pour justifier le faible nombre de demandes. De plus, plusieurs membres de commissions et galeristes interrogés n'avaient pas connaissance des modalités d'attribution et du fonctionnement actuel des aides ; certains se sont ainsi privés d'aides auxquelles ils étaient techniquement éligibles.

Pour demander une aide, il faut savoir qu'elle existe et savoir comment elle fonctionne. C'est à nouveau un truisme, mais le faible nombre de demandes et la confusion sur leur fonctionnement semble montrer que seul un nombre réduit de galeries connaît et utilise le système des aides du CNAP.

2. Critères subjectifs

Prise de risque

Accueillir un nouvel artiste, éditer une première publication, produire une œuvre ambitieuse sont des risques que prennent les galeries. Les jeunes galeries sont souvent financièrement précaires et sont très sensibles à ces risques. Les aides du CNAP sont censées soutenir en partie le risque financier et encourager l'émergence de nouveaux projets.

La capacité à prendre des risques peut également être un facteur dans la reconnaissance dont jouit une galerie. Nathalie Heinich le montre en rapportant un échange entre les membres d'une commission d'achat d'un FRAC :

.....
« La galerie G. prend des risques énormes, présente des artistes invendables, ce n'est pas avec eux qu'il faut faire des économies ! »⁴⁷
.....

Les galeristes et membres de commission que nous avons rencontrés insistent sur les difficultés que les galeries rencontrent avec les banques depuis la crise du début des années 1990 et la difficulté d'obtenir des prêts à des taux corrects, ce qui peut freiner plus d'un projet.

Un galeriste rencontré souligne également le retour sur investissement parfois hasardeux de ces aides : le temps passé à établir un dossier de candidature complet et recevable – avec devis, etc. – peut parfois ne pas valoir les 3 000 € que la galerie *pourrait* recevoir à l'issue d'une commission. C'est une autre forme de risque et c'est un autre calcul qui peut entrer en compte dans la motivation à déposer une candidature.

Demander une aide suppose la production d'un travail inédit et ambitieux qui implique des risques financiers, que l'aide ne peut pas entièrement couvrir. Les plus

⁴⁷ Nathalie HEINICH, *op. cit.*, p. 102

jeunes galeries y sont le plus sujettes et tentent prudemment de les minimiser en se limitant dans leurs projets, ce qui réduit d'autant leurs candidatures aux aides – qui ont pourtant été explicitement conçues à cet effet.

François Rouet, dans son étude des galeries d'art, résume ainsi la position des jeunes galeries :

.....
« Dans une phase d'innovation d'environ dix années, la galerie débutante investira sur l'avenir en choisissant de soutenir un ou plusieurs artistes émergents, sans savoir s'ils seront porteurs ou non. Les prises de risques, les coûts de promotion et de communication sont importants dans cette étape de commencement : la galerie restreindra donc son champ d'action en limitant ses initiatives. »⁴⁸
.....

Les foires à l'étranger représentent un risque particulier et paradoxal. Tous les membres de commissions et les galeristes que nous avons rencontrés s'accordent sur leur importance et sur le déportement du marché vers les foires internationales ; il est indispensable pour une galerie de montrer ses artistes à l'étranger et de gagner en visibilité. Le résultat de ces foires est cependant assez aléatoire et le retour sur investissement est incertain au vu des sommes engagées dans la location du stand, souvent très chère. Même en considérant l'aide du CNAP, la participation à une foire demeure pour une jeune galerie une prise de risque certaine.

Il faut également noter que l'obtention d'une aide ne garantit pas un succès par la suite et que les risques demeurent réels pour les jeunes galeries. Sur la période étudiée, 118 galeries ont été aidées et au moment de l'étude, seules 88 d'entre elles sont encore actives. Un peu plus de 25 % des galeries aidées a donc fermé depuis 2008. Il est toutefois à noter que ces fermetures peuvent avoir plusieurs raisons, outre la faillite : Martine et Thibaut de la Châtre, par exemple, ont pris leur retraite. Reste que ce chiffre demeure élevé et inclut des galeries ayant reçu plusieurs aides au fil des années (ACDC, GalleryOfMarseille, Schirman et de Beaucé), tandis que d'autres ont fermé peu de temps après avoir été aidés (Frédéric Giroux).

⁴⁸ François ROUET, *art. cit.*, p. 10

Capacité financière

Le CNAP n'aide les galeries que pour une part limitée du budget de leur projet, d'un maximum de 50 %. Il est donc nécessaire que la galerie complète le reste du budget par ses fonds propres ou qu'elle trouve des partenaires qui apporteront des financements – cela peut notamment être le cas lors des publications, qui peuvent être éditées avec la participation de centres d'art. La galerie doit donc le plus souvent avoir la capacité financière de montrer une exposition, d'éditer un catalogue, de produire une œuvre ou d'aller dans une foire ; elle a besoin d'avoir la trésorerie pour l'investissement initial, qui peut ensuite être récupéré par la vente des œuvres ou des publications. Un galeriste interrogé confirme ce besoin, auquel le CNAP s'efforce de répondre :

.....
« [L'avance remboursable] est un dispositif que le CNAP a mis en place très récemment, suite à différentes discussions qu'ils ont eues avec les galeries : ils se sont rendu compte que le besoin pour les galeries était souvent un besoin de trésorerie, notamment pour la production des œuvres. »
.....

L'avance remboursable, comme son nom l'indique, suppose le remboursement des sommes versées. Si la solvabilité de la galerie est étudiée comme facteur pendant la commission – ce sur quoi nous reviendrons –, elle peut également décourager le galeriste de se lancer dans un tel projet s'il n'est pas certain de pouvoir vendre l'œuvre à ses collectionneurs dans les délais de remboursement prévus. Une certaine capacité financière est attendue et les plus jeunes galeries ne se bousculent pas pour demander cette aide ; on note parmi les bénéficiaires des galeries assez établies, voire très établies, comme Semiose, Polaris, Jocelyn Wolff ou encore Daniel Templon.

Toutes les galeries n'ont donc pas les moyens de se lancer dans des projets que le CNAP considère éligibles. Au sujet du faible nombre de demandes, Marc Vaudey, du CNAP, explique :

.....
« C'est un dispositif qui implique économiquement les galeries, donc pour le coup, c'est pour ça qu'elles sont raisonnables dans leurs demandes et qu'elles veillent à ne pas trop en demander, par ce que si elles l'ont, elles ont une obligation. »
.....

II. Pendant la commission

A. Artistes

1. Critères objectifs

Avoir une pratique contemporaine

La contemporanéité de l'œuvre d'un artiste est un des principaux critères évoqués par le CNAP quant à l'évaluation des projets candidats à une aide, insistant sur « *l'inscription dans le domaine des arts plastiques et particulièrement dans le champ de l'art contemporain*⁴⁹ ».

Définir l'art contemporain est toutefois ardu : il en existe plusieurs acceptations concurrentes selon qu'on se place du point de vue du douanier, de l'historien de l'art ou du sociologue. Ces distinctions sont souvent soulignées et détaillées par les chercheurs s'intéressant à l'art contemporain. Dans sa thèse sur la géographie de l'art contemporain français⁵⁰, Teodoro Gilabert en rappelle les différentes définitions :

– L'acceptation du sens large de toutes les créations de tous les artistes vivants, alors que de nombreux artistes n'apportent rien de nouveau sur le plan de leur démarche et ne sont pas considérés par la plupart des spécialistes comme « contemporains » ;

– L'acceptation historique, qui commence selon certains historiens de l'art après 1945, pour d'autres après 1960 et l'art moderne, tandis que d'après Alain Quemin, cité par Marian Misdrahi Flores⁵¹, « *la majorité des experts, des historiens de l'art, des critiques et des conservateurs situent l'apparition de l'art contemporain en 1969 lors de l'exposition séminale "Quand les attitudes deviennent forme" organisée par Harald Szeeman à la Kunsthalle de Berne, en Suisse* » ;

⁴⁹ Voir à ce sujet les critères mis en avant par le CNAP sur ses formulaires, disponibles sur son site : <http://www.cnap.fr/navigation/soutien-la-creation/galleries/aides-la-premiere-exposition-et-la-publication-avance-rembou>

⁵⁰ Teodoro GILABERT, *op. cit.*

⁵¹ Marian MISDRAHI FLORES, *op. cit.*, p. 2

– L'acceptation douanière, pour qui sont contemporaines « *les œuvres d'artistes vivants ou dans le cas d'artistes décédés, les œuvres datant de moins de vingt ans*⁵² ».

Ces acceptations ne permettent toutefois pas de classer correctement des artistes comme Marcel Duchamp, que certains directeurs d'institutions considèrent comme « *plus contemporain que de nombreux jeunes artistes*⁵³ ». Gilabert indique que « *la notion d'art contemporain sous-entend une remise en question de l'ordre artistique établi*⁵⁴ », ce qui s'oppose à une vision historiciste et rejoint la vision de Nathalie Heinich, qui défend la coexistence de plusieurs genres à chaque période déterminée⁵⁵. L'art contemporain ne serait qu'une partie de l'art actuel, avec l'art classique et l'art moderne.

Tandis que dans l'art classique, les règles traditionnelles de figuration, de perspective et les canons esthétiques sont respectés, l'art moderne rompt avec les règles de la figuration classique, mais respecte l'usage des matériaux traditionnels et exige une intériorité de l'artiste en gage d'authenticité de la démarche. Au contraire, l'art contemporain, qui est fondé sur la transgression des frontières qui définissent l'art pour le sens commun, est le genre de l'art actuel valorisé par les institutions⁵⁶.

Teodoro Gilabert souligne que « *ces querelles d'appellation ne sont pas de vaines disputes intellectuelles, mais constituent un enjeu fondamental, sur le plan de la notoriété, de la visibilité et donc du marché*⁵⁷ ». Il poursuit en citant Nathalie Heinich : « *classer une œuvre en "art contemporain", c'est la qualifier ou selon, la disqualifier*⁵⁸. » C'est d'autant plus vrai dans le cas des commissions d'aides aux galeries, pour qui le caractère contemporain est un facteur indispensable d'éligibilité.

Aucun des membres de commission interrogés n'a véritablement défini le genre d'art contemporain acceptable pour les commissions. À ce sujet, Marc Vaudey explique :

⁵² Raymonde MOULIN, *L'artiste...*, *op. cit.*, p.10

⁵³ Teodoro GILABERT, *op. cit.*, p. 11

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10

⁵⁵ Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Nathalie MOUREAU, *Le marché...*, *op. cit.*, p. 22

⁵⁶ Nathalie MOUREAU, Dominique SAGOT-DUVAUROUX, « La nébuleuse des intermédiaires de l'art actuel », In *L'artiste et ses intermédiaires*, Bruxelles, SMartBe - Mardagap, 2010, p. 3

⁵⁷ Teodoro GILABERT, *op. cit.*, p. 12

⁵⁸ Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Ed. de Minuit, 1998, p. 10.

.....
« Ça ne peut porter que sur des artistes vivants dont la commission estime qu'il font partie du registre de l'art dit "contemporain". On aide aussi bien les artistes très figuratifs comme Julien Salaud que des œuvres peut-être plus minimalistes ou conceptuelles. Quand on regarde les projets aidés, il serait difficile de dire que la commission ou que le CNAP ait une ligne particulière : ça va de peintre à sculpteur abstrait. »
.....

Les personnes interrogées semblent avoir une vision assez large de l'art contemporain dans le cadre des commissions. Elles seront ouvertes à tout artiste qui soit « sincère », « cohérent », en train de « construire une œuvre », « travailleur », ou encore « engagé dans son travail », peu importe semble-t-il sa pratique. Certaines mentionnent toutefois quelques critères d'exclusion : « l'art moderne » ou « l'art de la place des Vosges ». L'appartenance à l'art contemporain semble se déterminer au cas par cas à partir du profil de l'artiste et de son dossier, rejoignant en ceci l'étude d'une commission municipale d'attribution par Nathalie Heinich⁵⁹.

L'étude des artistes dont les projets ont été aidés fait apparaître une large gamme de pratiques artistiques, rejoignant le témoignage de Marc Vaudey : on y trouve du dessin figuratif, de la peinture abstraite, des mobiles, de la sculpture minimaliste, des monochromes, de l'installation, des « *mixed medias* », des œuvres vidéo, etc. On retrouve le genre contemporain avec des pratiques transversales, conceptuelles, mais aussi le genre moderne avec des pratiques et des techniques traditionnellement plus liées à l'art moderne, notamment l'abstraction. Le genre classique n'est pas représenté.

La position de la photographie est à cet égard curieuse car contraire ; son appartenance à l'art contemporain n'est pas mise en cause alors que sa qualité et son caractère d'œuvre le sont, à l'inverse de toutes les autres pratiques. Un membre de commission développe :

.....
« Un photographe, c'est encore plus compliqué. Il y a tellement de photos qu'on se demande ce qu'est une bonne photo. Tout le monde peut faire une bonne photo, mais après, une fois qu'on a fait une bonne photo, quoi de plus ? Enfin, des bonnes photos, j'en vois toute la journée, on en voit trois mille semblables, c'est compliqué. »
.....

⁵⁹ Nathalie HEINICH, *Faire voir*, op. cit., p. 156

On a donc en majorité de l'art contemporain dans une acceptation large et historique, avec l'exclusion des pratiques les plus classiques. Les critères définissant les genres de l'art actuel ne semblent pas être employés – consciemment – par les membres de commission, aussi on retrouve des œuvres des genres moderne et contemporain. Toutefois, les membres de commission font appel dans leurs discours explicatifs à des critères intellectuels plutôt qu'esthétiques, suggérant un « *dépassement des frontières du goût* », ce qui forme un des aspects de l'identité de l'art contemporain selon Hekkert et Von Wieringen, repris par Marian Misdrahi Flores⁶⁰.

Avoir une pratique vendable

Dans son ouvrage *L'artiste, l'institution et le marché*, Raymonde Moulin décrit deux types d'art contemporain opposés : l'art orienté vers le musée et l'art orienté vers le marché. Le premier dérive d'une volonté de se détacher du marché par des pratiques minimales ou conceptuelles tandis que le second répond à des objectifs de commercialisation rapide et est ouvert à la spéculation⁶¹. Les commissions d'attribution d'aides aux galeries d'art doivent donc trouver un équilibre paradoxal entre le soutien à un art contemporain vendable à des collectionneurs qui ne soit pas pour autant un objet de spéculation éphémère.

Notons que cette préférence pour le long terme peut tout autant concerner un effet de mode du marché que la pratique artistique même de l'artiste, chez qui on ne décèlerait pas de potentiel pour le développement ou le renouvellement. Cela s'applique également aux aides pour les publications et notamment les catalogues, qui sont vus comme d'importants outils, comme le confirme un galeriste :

.....
« *Un catalogue d'un jeune artiste est un outil important car l'exposition est éphémère, elle dure un mois et très peu de gens la voient, alors qu'un catalogue c'est quelque chose qu'on envoie, qu'on donne, qu'on distribue, qui tourne pendant des années. C'est vraiment important.* »
.....

Il faut donc avoir une pratique qui puisse se vendre, mais pas uniquement. En effet, les membres de commission n'hésitent pas parfois à encourager les pratiques peu

⁶⁰ Marian MISDRAHI FLORES, *op. cit.*, p. 112

⁶¹ Raymonde MOULIN, *L'artiste...*, *op. cit.*, p. 70

marchandes s'ils estiment que cela peut servir la carrière de l'artiste, ce qu'un galeriste confirme :

.....
« J'ai fait des expositions quasi invendables quand j'ai eu des aides, avec de la gélatine alimentaire par terre. Mais c'était des projets très importants à faire pour l'artiste, pour la galerie aussi, parce que c'était une façon aussi de montrer l'implication qu'elle avait à travers ce type de projets. Son engagement dans l'art, pas juste dans le business. Et je n'aurais pas pu les faire si je n'avais pas eu un partenariat de ce type-là. »
.....

La justification avancée peut être d'ordre artistique, presque par « amour de l'art ». On retrouve ici le positionnement « curatorial » que revendiquent certaines galeries. Un membre de commission explique son intérêt :

.....
*« Soutiendriez-vous des pratiques peu "marchandes" ?
– Ah, oui. C'est même assez important. Je pense que c'est là que la France peut avoir une force, dans ce type-là de sujets. Le marché américain est quand même conditionné par le fait que les choses se vendent ou pas, alors que nous on peut avoir un petit à côté culturel, pas marchand, mais culturel, et c'est quand même ça le monde de l'art. »*
.....

Le cas de l'avance remboursable est particulier car, à la différence d'une aide, elle doit être remboursée, et ce dans les délais impartis par le CNAP. Il faut donc que l'œuvre puisse non seulement se vendre, mais aussi se vendre *rapidement*, sans attendre que l'artiste gagne encore en reconnaissance ou que la galerie parvienne à toucher des collectionneurs au pouvoir d'achat suffisant. Il demeure toutefois difficile d'estimer ce qui peut ou non se vendre, et cela est du ressort des membres de la commission, au cas par cas. On peut toutefois penser que les pratiques les plus avant-gardistes et minimales se verront retoquer. Un membre de la commission, qui dans son métier n'est pas « soumis à des pressions liées aux questions marchandes » explique :

.....
« Là oui, forcément, c'est autre chose, je ne regarde pas du tout de la même manière les projets, puisque l'idée c'est quand même donner une aide, et se dire il faut qu'ils puissent rembourser, et est-ce qu'ils sont en capacité de

rembourser ? Faut qu'ils aient un minimum de possibilités de vendre cette pièce. »

.....

2. Critères subjectifs

Être passé par une école d'art

Sur les 188 artistes aidés⁶² entre 2008 et 2015 dont le parcours a été identifié, 169 ont étudié dans une école d'art et 53 ont effectué un post-diplôme ou un doctorat. Les autres artistes peuvent s'être formés en autodidactes ou avoir étudié l'art dans des établissements généralistes, comme l'université. Il est fréquent de voir figurer en bonne place sur le CV des jeunes artistes leurs diplômes, quand bien même ceux-ci ne renseignent en rien sur la pratique d'un artiste ; la formation tend à reculer vers le bas du CV au fur et à mesure de la carrière de l'artiste.

89,9 % des artistes aidés ont effectué au moins une partie de leur scolarité dans une école d'art : c'est un chiffre très élevé qui engendre plusieurs hypothèses :

- Les membres de commission privilégient les diplômés d'école d'art ;
- Les galeries privilégient les diplômés d'école d'art ;
- Le monde de l'art s'est professionnalisé et requiert une formation artistique spécialisée ;
- Les écoles d'art produisent les meilleurs artistes ;
- Les écoles d'art se sont popularisées et davantage d'élèves en sortent diplômés.

Ces hypothèses ne sont pas mutuellement exclusives. L'hypothèse selon laquelle les écoles d'art produiraient les meilleurs artistes ne tient pas dans un domaine où la réflexion personnelle, le talent et la singularité dominent. L'hypothèse d'une augmentation du nombre de diplômés ne pourrait être vérifiée sans une étude comparative du nombre de diplômés d'écoles d'art et d'artistes aidés sur une période historique large, remontant au moins aux années 1990. Les trois hypothèses restantes peuvent être concomitantes.

Les membres de commission interrogés sont unanimes à ce sujet : le passage par une école d'art n'est pas obligatoire et n'est pas un critère dans l'attribution.

⁶² Ce chiffre inclut les rares artistes ayant été aidés deux fois pour deux aides différentes.

.....
« *Le passage par une école des beaux-arts est-il obligatoire ?*

– *Pas du tout. Non, il y a des artistes autodidactes. Il y a dans la commission des enseignants d'école des beaux-arts qui sont peut-être plus intéressés, mais dans l'absolu, je pense que ça ne change rien.* »
.....

.....
« *Est-il indispensable de passer par les beaux-arts pour être aidé ?*

– *Non, je ne pense pas. [...] Je ne regarde même pas la formation de l'artiste.* »
.....

.....
« *Vous parlez des écoles d'art : est-ce indispensable d'être passé par une école d'art ?*

– *Non, pas du tout. Moi même je travaille avec des artistes qui n'ont pas forcément fait d'école d'art, et je serais prêt à les soutenir en commission.* »
.....

Aucun des galeristes interrogés n'a fait mention du passage par une école d'art dans son processus de sélection, lui préférant la pratique artistique, le réseau et éventuellement les expositions précédentes :

.....
« *C'est toujours une espèce de combinaison entre "j'adore son travail" et "rencontrons-le, est-ce que ça va être gérable de travailler ensemble, est-ce que ça va être bien ?". C'est un peu des deux mais souvent c'est par avancées ryzomatiques : on s'intéresse au travail d'un artiste, c'est possible ou ce n'est pas possible de travailler avec lui ou elle, finalement on découvre toute une espèce de communauté d'esthétique, et puis on va se dire : "si ce n'est pas possible de travailler avec lui, dans le même genre, il y a aussi il ou elle, donc peut-être qu'on peut l'avoir..."* »
.....

Le faible nombre de galeristes interrogés pour l'étude par rapport au nombre de galeries aidées ne permet pas de généraliser, mais on peut supposer que le passage par une école d'art est moins un critère en soi qu'un avantage permettant d'accéder plus facilement au monde de l'art par une connaissance des codes et la constitution d'un réseau⁶³.

⁶³ Fiona FRIEDMANN, *op. cit.*, p. 109

On rejoint alors l'hypothèse selon laquelle le monde de l'art s'est professionnalisé et une formation spécialisée est devenue nécessaire pour y faire carrière. Si Fiona Friedmann souligne dans sa thèse que « *la formation et la durée d'exercice ne sont plus des conditions essentielles pour définir la compétence*⁶⁴ », Bénédicte Martin démontre que les écoles d'art préparent les jeunes artistes à leur insertion dans le marché de l'art contemporain en reproduisant les spécificités des épreuves de reconnaissance du monde de l'art et notamment de la production du discours, « *principale ressource des étudiants et des artistes pour s'inscrire dans l'esthétique et la conception de la valeur de l'art contemporain*⁶⁵ ». Les écoles d'art permettent ainsi une insertion plus aisée et plus rapide dans le monde de l'art contemporain et, par extension, dans le marché de l'art contemporain.

Interrogé à ce sujet, un membre de commission souligne l'obligation récente du passage par l'école d'art :

.....
« *Vous parlez de parcours un peu établi : est-ce qu'il faut être passé par les beaux-arts ?*
– *Non, pas du tout, [...] c'est loin d'être une obligation. Bon, maintenant, c'est vrai que les choses ont tendance à se professionnaliser de plus en plus, donc ça devient un passage obligé, même s'il y a plein d'autres parcours possibles.* »
.....

Toutefois, le passage par une école d'art ne garantit pas une insertion fluide dans le marché du travail artistique, et les jeunes artistes doivent poursuivre leur apprentissage auprès de plusieurs instances de reconnaissance, dont les galeries⁶⁶.

Le cas des post-diplômes est particulier dans la mesure où ils interviennent nécessairement après des études d'art. Ils apportent une formation spécialisée dans un domaine qui leur est propre et ne sont ouverts qu'à de très petites promotions, de l'ordre de la demi-douzaine d'élèves, ce qui suppose une nouvelle étape de sélection. Une membre de commission détaille :

⁶⁴ *Ibid.*, p. 115

⁶⁵ Bénédicte MARTIN, *op. cit.*, p. 177

⁶⁶ *Ibid.*, p. 274

.....
« C'est une façon de se rassurer le post-diplôme. C'est compliqué de se jeter dans l'océan et de se dire : allez, c'est bon, je suis prêt, on y va. Je pense qu'il y en a certains qui ont besoin de faire une ou deux années de plus pour se rassurer.

Évidemment, à une époque, il y a eu le post-diplôme de Nantes. Les gens me disaient : "Oui, j'ai fait le post-diplôme de Nantes" ; comme on savait que c'était quand même le meilleur de France à ce moment-là, les gens regardaient probablement un peu plus attentivement l'artiste. C'est comme la génération de Parreno qui est sortie de Grenoble. Il y a des époques et chaque école a son moment. À un moment, ça a été Lyon. »
.....

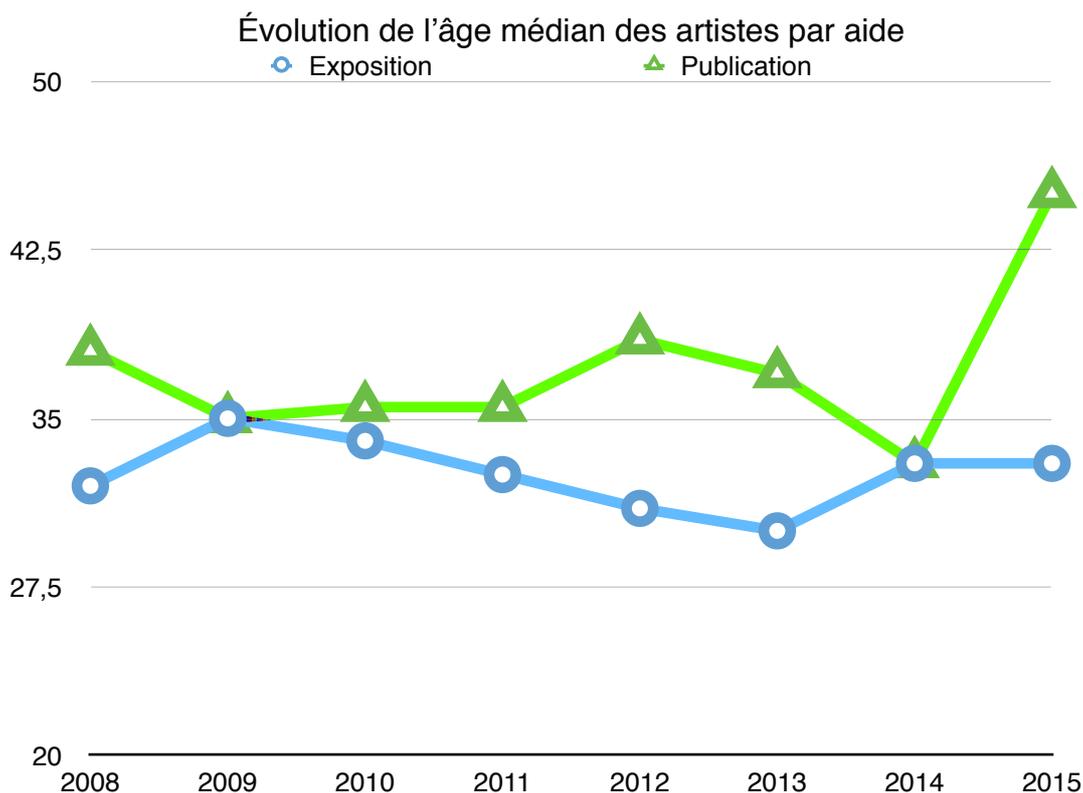
Être un jeune homme

Les aides à la première exposition et au premier catalogue visent par définition les jeunes artistes, dits « en début de carrière » ou « en voie de légitimation ». Les artistes plus âgés, découverts ou redécouverts sur le tard, ne sont pas exclus, mais ne représentent qu'une petite partie des artistes aidés.

L'âge médian d'un artiste pour l'aide à la première exposition est de 32 ans et celui de l'aide à la publication est de 36,5 ans. Il est en effet rare qu'un artiste rejoigne une galerie à la fin de ses études. Il doit enchaîner les expositions collectives, les résidences et les bourses avant de pouvoir prétendre rejoindre une galerie ; cela prend plusieurs années de travail. La différence d'âge entre l'aide à l'exposition et aide à la publication s'explique par l'expérience requise par une publication : il faut que l'artiste ait créé suffisamment d'œuvres et qu'il ait fait assez d'expositions pour justifier l'édition d'une monographie. L'âge médian des artistes n'évolue pas de façon flagrante sur la période 2008-2015 : on ne constate ni rajeunissement ni vieillissement notable, ce à quoi on aurait pu s'attendre en réaction à l'arrivée sur le marché de l'art d'un plus grand nombre de jeunes artistes.

.....
« L'âge de l'artiste a-t-il une influence ?

– Oui, un petit peu. En tout cas, moi, oui. Je ne sais pas pour les autres, mais pour moi ça a un peu d'importance. »
.....

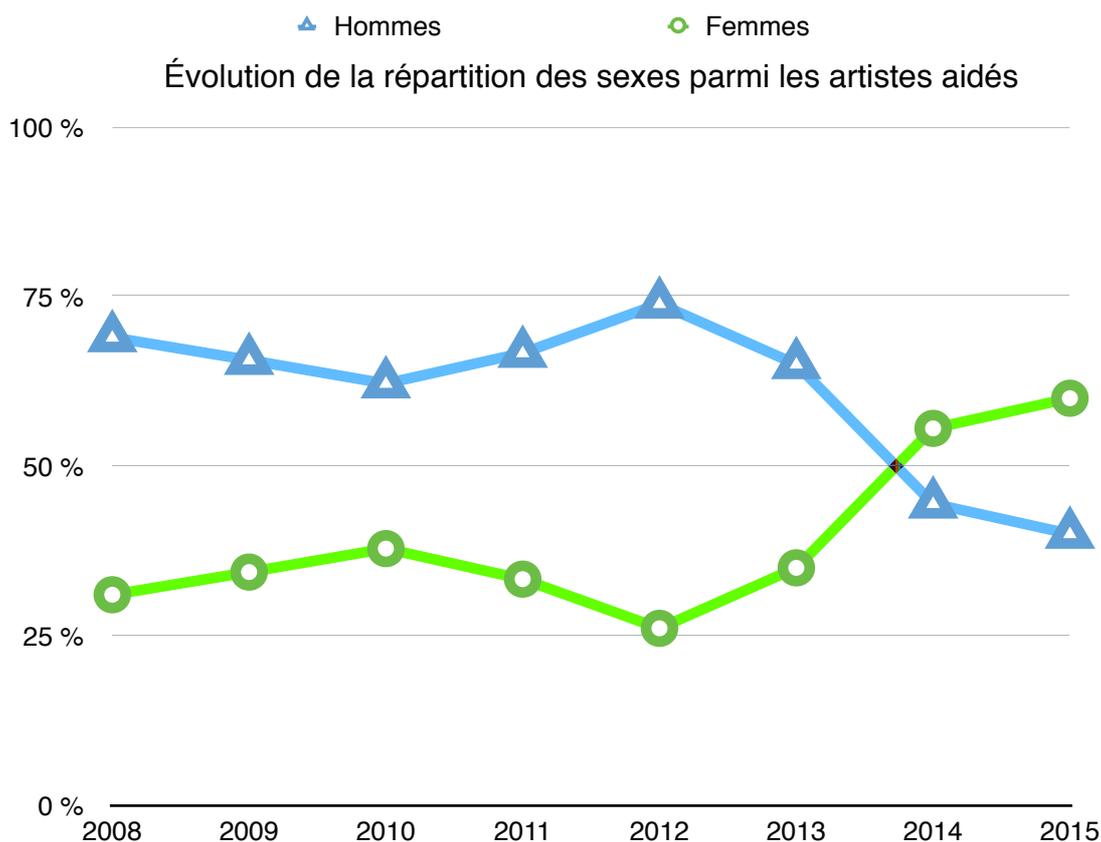


Sur les 193 artistes aidés⁶⁷ entre 2008 et 2015, seules 71 sont des femmes, soit 37 %. La proportion de femmes parmi les artistes plasticiens est estimée en 2015 à 46 % par le ministère de la Culture et de la Communication⁶⁸. Il n'existe aucun quota d'aucune sorte dans l'attribution des aides, ce qui pourrait s'avérer injuste dans le cadre de l'évaluation de la pratique et du talent d'un artiste, surtout avec si peu de demandes. Il est à noter que la composition des commissions d'attribution respecte elle la parité.

.....
*« Essayez-vous de maintenir des parts égales d'hommes et de femmes ?
 – Non, je ne crois pas, parce que c'est en fonction des demandes. Si pendant
 une commission on n'a que des artistes masculins... »*

⁶⁷ Ce chiffre n'inclut pas les collectifs d'artistes.

⁶⁸ Département des études de la prospective et des statistiques, *Chiffres clés de la culture et de la communication 2015*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2015, p. 40–41



On remarquera la progression du nombre de femmes depuis 2008.

Avoir une pratique cohérente

Aider à la production d'une première exposition ou d'un premier catalogue suppose d'aider de jeunes artistes, qui ont forcément moins d'œuvres, d'expositions et de textes à faire valoir que des artistes plus confirmés. Comment alors estimer le potentiel proprement artistique d'un jeune artiste ? Sur quels critères se baser ? Nous nous sommes fondé pour les entretiens sur le critère de *cohérence* de la pratique artistique, qui rejoint une idée de rationalité, de logique ou de maturité. C'est un critère régulièrement employé – parmi d'autres –, comme l'a souligné Marian Misdrahi Flores dans son étude des commissions d'attribution de bourses au Québec⁶⁹ ; il est également relevé comme critère de jugement « distancié » par Nathalie Heinich⁷⁰. Nous pensons que le jugement d'une pratique demandait un travail cohérent en général, que ce soit par la récurrence d'un

⁶⁹ Marian MISDRAHI FLORES, *op. cit.*, p. 237, 240, 246, 291

⁷⁰ Nathalie HEINICH, *Faire voir, op. cit.*, p. 132

support, d'une réflexion, d'une technique, d'une approche, etc. En somme, un élément propre à l'artiste qui le rendrait identifiable et « synthétisable ».

Les entretiens avec les membres de commission ont donné des réponses partagées, avec d'un côté des dénégations arguant du potentiel artistique ou de l'évolution d'artiste :

.....
« *Est-ce que vous attendez une certaine cohérence dans la pratique des artistes ?*

– *Quand on aide une première expo, c'est en général un artiste dont c'est le début. Ce serait plus facile de faire une commission de fin de vie ! Parce qu'il y aurait tout le dossier avant. Là, c'est peu, mais c'est intéressant, c'est pour ça que je fais ce boulot : prendre des paris sur le futur à travers quelques images de truc. Une commission, c'est un peu pareil, quelqu'un qui a 25 ans, sa vie artistique elle est devant lui, donc on voit si ça donne envie de soutenir et de faire avancer. Mais rien n'est jamais sûr, évidemment. »*

.....
« *Est-ce que vous attendez d'un artiste une certaine cohérence, une certaine maturité ?*

– *Non. Moi je suis assez pour que les gens soient libres et changent. Je n'aime pas trop les artistes monoproduit de 25 à 75 ans. »*

D'un autre côté, un membre de commission évoque en effet la cohérence du travail de l'artiste quand nous lui demandons de nous définir un artiste digne d'être aidé :

.....
« *Un artiste digne d'être aidé, c'est quelqu'un qui a une pratique dont il peut témoigner depuis un certain nombre d'années, qui a un travail cohérent – mais qu'est-ce que c'est qu'un travail cohérent ? C'est sentir que quelqu'un est en train de construire une œuvre, qui peut à terme continuer son travail. Ce n'est pas une étoile filante qui va durer quelques années avant de tomber aux oubliettes. »*

Les critères de jugement des pratiques varient donc en fonction de chaque membre de la commission. On ne retrouve pas directement les critères techniques évoqués par Nathalie Heinich et Marian Misdrahi Flores dans leurs études des commissions, puisqu'il s'agit ici de juger de jeunes artistes sur des projets d'exposition ou de publication – le cas

de l'avance remboursable diffère. Peu d'informations sont disponibles et il ne s'agit pas de juger une œuvre particulière, un objet, mais bel et bien un *potentiel*.

Être intégré au monde de l'art

L'intégration au monde de l'art des artistes est très importante pour les membres des commissions d'attribution. Il s'agit pour l'artiste de démontrer qu'il est un professionnel actif et engagé dans son travail. Cela ne se limite pas à une pratique artistique intensive : il faut également se soucier de sa diffusion, comme le souligne une membre de commission :

.....
« Un bon artiste c'est un artiste qui bosse, qui est engagé dans son travail. Après, je pense qu'aujourd'hui, être un artiste qui réussit, ce n'est pas forcément être un bon artiste, c'est être un artiste qui commence à parler anglais, qui a compris que le monde était international, qui a compris qu'il ne fallait pas seulement se préoccuper de son travail, mais aussi de sa diffusion. »
.....

Il faut montrer que l'on fait quelque chose, que l'on se démène pour faire aboutir des projets, toujours selon ce membre de commission :

.....
« Ça montre que vous êtes actif. L'aide n'est pas empêchée par le fait de faire des trucs. Elle peut être aussi générée par le fait de faire des trucs : si on sent que quelqu'un est dans le truc, qu'on comprenne ou non son travail, on se dit : "le mec est dans le truc". Il est en train de participer à quelque chose, en train de se connecter avec des gens, et c'est bon signe. Ça paraît bon signe. »
.....

L'intégration au monde de l'art passe aussi par la reconnaissance artistique antérieure et les étapes de légitimation franchies par l'artiste : des projets variés, des expositions multiples, des lieux prestigieux, des commissaires d'exposition renommés, une école reconnue, un prix artistique, une résidence célèbre peuvent confirmer le potentiel professionnel d'un artiste en apportant une « caution » et conforter les

membres de commission dans leur choix. Le CV permet à certains de mesurer le degré de qualification de l'artiste⁷¹. Trois membres de commission détaillent :

.....
« C'est vrai que là je suis obligé d'être dans quelque chose de beaucoup plus froid et d'analyser un certain nombre de critères. De quelle école sort l'artiste ? Où a-t-il exposé à l'étranger ? Avec quel commissaire indépendant ? Vu que c'est sa première exposition dans une galerie française, et qu'il n'a jamais exposé dans une grosse institution publique, je vais voir avec quel type de commissaire indépendant il a travaillé, quelles sont ses expositions, essayer de définir un peu son réseau d'action. J'essaie à travers ça de me faire déjà une cartographie de l'environnement et des méthodes de travail de l'artiste, et après je vais analyser l'œuvre de cet artiste selon des critères qui me sont subjectifs – je pense que ce n'est pas la peine que je les décrive, ce sont mes propres centres d'intérêt. »
.....

.....
« Les CV ne m'intéressent pas beaucoup. Ce qui m'intéresse, c'est l'image, c'est le boulot, c'est ce qu'on voit. Après, il y en a qui sont très attentifs au CV, effectivement. Oui, qu'ils sortent d'une bonne école ou qu'ils aient fait un bon parcours avant d'aller voir le galeriste, qu'il aient été dans deux trois lieux biens, des lieux d'artistes, des centres d'art un peu bien vus, dans l'esprit du temps, etc. »
.....

.....
« Après si vous êtes invité au Palais de Tokyo, c'est quand même une légitimité de base. J'ai fait mon mémoire de fin d'études sur la légitimité des artistes. Plus vous avez d'élément muséal, mieux c'est. Ça veut dire que la caution intellectuelle est là. Ce n'est pas la caution du marché. »
.....

Les réactions ne sont pas unanimes pour autant, tous les membres de commission n'affectent pas les mêmes critères à l'étude d'un dossier :

.....
« Est-ce que le fait qu'ils aient eu des prix ou des résidences influe ?
– Pas tellement que ça. Moi, ça ne m'a jamais influencé. Je m'en fous. Ce qui m'intéressait c'est de feuilleter le dossier et d'essayer de comprendre l'esprit, de voir en quoi c'était, pourquoi c'est significatif, pourquoi il a

⁷¹ Raymonde MOULIN, *L'artiste*, op. cit., p. 190

quelque chose à dire, s'il a une sorte de force qui fait qu'on a envie d'y adhérer. Après, qu'il ait eu des prix, tant mieux pour lui.

Ça dépend des gens, le CV peut conforter des gens. Des fois, ça peut rassurer un CV, de voir qu'il a été suivi par machin que j'aime bien, tel centre d'art qui est bien vu, tel critique qui l'a déjà repéré. Voilà, ça peut aussi conforter, mais je fonctionne plutôt pour la galerie à l'instinct, à l'envie, je suis guidé par ça. »

.....

En interrogeant des galeristes sur la façon dont ils jugent les jeunes artistes, Bénédicte Martin s'étonne que le CV soit considéré utile pour juger des compétences d'un artiste et argue qu'il n'est pas un critère en soi : il doit être confronté au reste du dossier artistique pour acquérir une signification⁷². Elle poursuit :

.....

« Le CV fait apparaître le niveau de reconnaissance de l'artiste, son inscription au sein du réseau des instances de reconnaissance. Les éléments qui apparaissent dans le CV sont autant d'épreuves que l'artiste a réussies auprès d'autres instances de reconnaissance. La nature des épreuves importe puisqu'elle engendre une confiance dans le jugement d'autres experts⁷³. »

.....

On retrouve le même genre de justifications nuancées dans l'attribution de bourses au Québec, étudiées par Marian Misdrahi Flores, qui souligne notamment que les bourses antérieures permettent de mettre en évidence une carrière bien amorcée et la reconnaissance des pairs⁷⁴.

C'est cette inscription dans ce processus de validation, dans cette progression par étape qui est jugée par les membres de commission pour estimer du potentiel professionnel des jeunes artistes. Bénédicte Martin détaille ces épreuves⁷⁵ et les différents paliers à franchir : aide à la création de la DRAC, exposition collective dans une galerie parisienne, etc. Ces épreuves augurent de l'initiation d'un cercle vertueux⁷⁶ et

⁷² Bénédicte MARTIN, *op. cit.*, p. 222

⁷³ *Id.*

⁷⁴ Marian MISDRAHI FLORES, *op. cit.*, p. 181-182

⁷⁵ Bénédicte MARTIN, *op. cit.*, p. 223-227

⁷⁶ *Ibid.*, p. 270

encouragent l'attribution d'une aide, notamment à la première exposition en galerie, qui est vue comme un accélérateur permettant d'enchaîner rapidement d'autres épreuves⁷⁷ (acquisitions, articles, etc.).

Les données confirment qu'une certaine expérience professionnelle est de rigueur pour pouvoir prétendre aux aides aux galeries. Pour les aides à l'exposition, la médiane est, au moment de l'aide d'une exposition personnelle, de neuf expositions collectives et d'une exposition à l'étranger. Ces données excluant les lieux du marché de l'art comme les galeries, on peut y voir l'exigence d'une carrière jeune, mais sérieusement engagée. Pour la première exposition, on note également une médiane d'une résidence. Pour les aides à la publication, on retrouve logiquement la même distinction qu'avec l'âge : les artistes sont plus âgés et ont plus d'expositions, de résidences et de prix à faire valoir. En effet, la médiane est pour cette aide de trois expositions personnelles, de seize expositions collectives et de six expositions à l'étranger. On retrouve également une bourse, deux résidences et un prix. Les quatre années séparant les artistes aidés à l'exposition et à la publication semblent être une période très active dans leur carrière ; on retrouve l'idée d'une accélération des épreuves après que l'artiste a rejoint une galerie.

Si ces chiffres sont impressionnants et semblent montrer un bon potentiel chez les artistes, il faut noter que la carrière fulgurante n'est pas toujours au rendez-vous, ce qui relativise le rôle du CV. En effet, seuls 55 % des artistes aidés sont encore actifs en 2015. Certes, le relevé a été effectué à la fin du premier semestre et on ne peut généraliser sur une année, mais il reste significatif que 45 % des artistes n'aient pas d'exposition annoncée, de résidence ou d'article de presse à montrer. Ils peuvent continuer à produire, mais de façon plus épisodique et moins professionnelle.

Avoir un bon projet

Nous avons vu que l'intégration au monde de l'art contemporain est importante et qu'elle est jugée dans les commissions en fonction des épreuves réussies par un jeune plasticien. L'évaluation du parcours d'un artiste n'est toutefois pas le seul facteur pris en compte par les commissions, qui, on l'a vu, lui préfèrent l'étude du projet artistique de l'exposition, de la publication ou de l'œuvre envisagée. L'évaluation du parcours et du projet sont les deux principaux critères mis en avant par les membres de commission

⁷⁷ *Ibid.*, p. 271

dans les entretiens ; en parallèle, tous soulignent leur incapacité ou leur illégitimité à juger de la pratique même de l'artiste. Tous disent s'astreindre à une certaine neutralité et à ne pas juger en façon de leur goût personnel.

.....
« *Ce n'est pas à nous de décider si c'est un bon artiste ou pas. On ne lui remet pas un prix. On aide une galerie à publier un catalogue si c'est le goût de la galerie et qu'elle trouve des collectionneurs pour ça : on n'a pas à juger si c'est bien ou mal.* »
.....

L'évaluation des projets semble répondre à des critères variés et propres à chaque membre de commission ; ceux-ci ne les ont pas développés outre mesure durant les entretiens. Ils avaient des difficultés à les expliciter et semblaient réfléchir à la légitimité de leurs critères. L'étude des commissions d'attributions effectuée par Marian Misdrahi Flores mentionne également le rôle joué par l'intuition⁷⁸ dans le processus de décision, ce qui se révèle difficile à justifier et relève de l'expérience et des connaissances propres à chaque membre de commission. Misdrahi Flores rappelle également qu'Heinich affirme qu'il n'existe pas une « *critériologie* » définie, mais plutôt un ensemble de critères qui mènent, dans le contexte d'un débat, à un choix plus ou moins « *cohérent, argumenté, justifiable*⁷⁹ ».

.....
« *C'est toujours difficile de parler de ça, parce qu'il n'y a pas de critère facile : est-ce que c'est de bonne qualité, est-ce que c'est bien ?* »
.....

Un membre de commission affirme, avant de détailler ses propres critères, que la commission doit juger « *telle pièce, à telle étape et pour telle exposition* ». Il s'agit de juger une œuvre ou un projet d'exposition à un moment précis de la carrière de l'artiste, dans son contexte, et de ne pas juger la personne ou la pratique de l'artiste en elle-même.

Parmi les critères évoqués, la « *cohérence* » est primordiale : on cherche à voir si le dossier est « *sérieux* », « *bien ficelé* », s'il « *se tient* », s'il « *tient la route* » et s'il est « *sincère* ». Viennent ensuite l'« *intérêt* » de l'exposition pour la carrière de l'artiste et son « *rayonnement* ». On étudie la « *contemporanéité* » de l'artiste, son « *positionnement* », mais aussi « *l'intelligence de l'exposition* ». Une membre de

⁷⁸ Marian MISDRAHI FLORES, *op. cit.*, p. 185

⁷⁹ *Ibid.*, p. 186

commission évoque même le côté « *intéressant* », à titre personnel, du projet. La beauté et le plaisir esthétique ne sont jamais évoqués par les membres de commission ; ce sont des arguments qui relèvent d'une question de goût personnel⁸⁰, ce qui accrédite la neutralité dont se parent les membres de la commission.

Il nous est impossible d'établir une critériologie aussi poussée que celle que Nathalie Heinich a développée dans son étude d'une commission d'achat de FRAC pour deux raisons. La première est qu'il nous a été impossible d'assister à une commission, ce qui nous prive des arguments employés oralement et spontanément par les membres de commission au sujet des projets étudiés. La seconde est la différence entre débat oral et résultat effectif qu'introduit le vote à bulletin secret : on peut acquiescer pendant le débat tout en votant contre le projet.

Être connu

Être connu des membres d'une commission peut influencer positivement son résultat pour un artiste. Il n'est pas question pour autant de favoritisme ou de services rendus à des amis ; le fait d'avoir vu les œuvres « en vrai » ou d'avoir entendu l'artiste s'exprimer sur son travail rendra mieux compte de sa pratique et de son potentiel qu'un dossier normalisé présentant quelques photographies des œuvres. Un entretien avec une membre de commission s'est montré à ce sujet révélateur :

.....
« *Connaissez-vous personnellement des artistes que vous avez retrouvés en commission ?*

– *Ah oui oui, régulièrement.*

– *Est-ce que ça change quelque chose de les voir en vrai ou de les voir sur dossier ?*

– *Oui, ça m'aide complètement. Vous savez, c'est stressant de ce truc, on voit des piles de dossiers énormes, on a une matinée pour les lire : c'est de l'abattage et c'est très désagréable comme sensation parce qu'on aimerait bien prendre du temps avec chacune des personnes, à la fois les galeristes et les artistes, pour parler de leur travail autrement que dans ces espèces de dossiers stéréotypés et remplis de budgets. Donc oui, ça change tout de connaître personnellement et de lire son projet dans la commission et de se dire : "bon, là il demande quelque chose, est-ce que ça vaut le coup de*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 245

l'aider par rapport à son travail et ce que je connais de lui ?" Oui, ce n'est pas du tout la même chose.

– Ça peut aider négativement aussi, de savoir qu'il n'a pas forcément besoin de ça, ou que son projet c'est pas son meilleur ?

– Ah oui, bien sûr, ça marche dans les deux sens. »

.....

Parfois, un membre de la commission peut avoir déjà travaillé avec un artiste sur un projet ou une exposition ; dans ce cas s'engage un débat déontologique assez complexe. La question de la proximité avec les artistes et des intérêts des membres de commissions doit s'étudier au cas par cas, tant le monde de l'art est resserré et les interactions entre ses acteurs nombreuses. Deux des membres de commission interrogés ont mentionné s'être retirés d'un vote ou d'une session pour éviter tout conflit d'intérêts, dans des cas certes particuliers. Un membre de commission explique sa position :

.....
« Quand je les connais un peu plus, je suis effectivement à même de dire s'ils travaillent bien ou pas. Il faut avoir une certaine objectivité là-dessus et je suis très attentif à ces questions de déontologie. Les affaires personnelles ne rentrent pas en ligne de compte dans ces commissions-là, c'est important même si c'est difficile d'éviter de juger les gens qu'on connaît. Mais ça n'empêche pas de garder une objectivité, malgré tout, et de juger de la qualité du travail de l'artiste, qui est in fine le plus important. »

.....

Un autre est plus direct :

.....
« Le fait de connaître l'artiste ou de travailler avec lui ne peut pas devenir un critère d'éviction d'une demande parce que, sinon, on ne file plus d'argent à personne. »

.....

B. Galeries

1. Critères objectifs

Réalisme du budget

Il existe peu de critères objectifs et argumentés dans l'étude des projets proposés aux commissions d'aides du CNAP. Le réalisme du budget en fait partie et il a été évoqué systématiquement par les membres de commissions interrogés. Il semble s'agir d'une référence technique sur lequel tous s'accordent et à partir de laquelle ils jugent le dossier. L'étude du budget, à la différence du jugement d'un artiste, d'une œuvre ou d'une galerie, répond à des critères communs et explicites ; de plus, elle fait appel à l'expérience et aux connaissances pratiques des membres de commissions. Ils retirent de leur métier de galeriste, de directeur d'institution ou de commissaire d'exposition une idée du coût de toutes les étapes de la production d'une œuvre, d'une exposition ou d'une publication. Ils savent repérer les postes de dépenses manquants, sous-estimés ou surestimés, et ils peuvent en retirer une image d'inexpérience ou d'insincérité de la part de la galerie si les budgets annoncés sont trop loin de la réalité.

.....
« *Dans ce cas, sur quels critères vous basez-vous pour juger les demandes ?*

– *Plutôt sur le fait que la demande soit raisonnable. C'est-à-dire que si on nous dit que le premier catalogue va coûter 300 000 € alors que l'artiste n'est absolument pas connu et vendrait ses pièces autour de 1 000 €, ça n'aurait pas de sens. Il faut que ce soit dans une logique de financement normal d'une exposition. Il y a trois ou quatre marchands dans la commission et on a l'habitude de payer des catalogues : on sait ce que ça devrait coûter. Si c'est complètement déraisonnable, effectivement, soit on minore l'aide, soit on n'aide pas.* »
.....

.....
« *La discussion commence déjà à la lecture des dossiers, c'est-à-dire que par exemple, un des membres de la commission peut relever une aberration dans le budget, La commission compte à la fois des galeristes, des commissaires, des institutionnels, et c'est plutôt pratique, notamment pour ces questions de budget : quand il s'agit de l'aide à la première*

exposition, les galeristes de la commission ont l'œil suffisamment aiguisé pour relever les aberrations budgétaires, les choses comme ça. Donc ça c'est les choses qui peuvent arriver et remonter dès la lecture. »

.....

« Après il y a le dossier lui-même : est-ce que c'est un budget qui est bien foutu, est-ce qu'il a des budgets qui ont l'air sensés, pas n'importe quoi, pas bidon ? Ça se voit de loin. »

.....

Dans son étude des commissions d'aide au Québec, Marian Misdrahi Flores mentionne également le budget « réaliste » comme critère en lui-même⁸¹. Il n'a cependant pas la même importance : au Québec comme en France, un budget réaliste ne représente pas un argument *en faveur* d'un projet, mais en France, un budget irréaliste peut pencher en défaveur d'un projet. La principale différence entre les deux commissions tient au fait que les aides québécoises sont attribuées par des artistes à des artistes, tandis qu'en France, les aides sont attribuées par des galeristes et des directeurs de lieux d'expositions à des galeries. Le fait de distribuer de l'argent public à des entreprises privées astreint-il les membres de commission à une plus grande rigueur ?

Solvabilité

Un autre critère financier invoqué dans le cadre des commissions d'aides du CNAP est la solvabilité de la galerie qui fait la demande. Celle-ci n'intervient vraiment que dans le cas de l'avance remboursable, qui suppose des capacités de remboursement assurées face à des échéances non négociables.

Il faut donc que la commission estime les capacités à rembourser et à vendre l'œuvre. Il y a alors la question du budget général de la galerie, mais aussi la question de savoir si l'œuvre est « vendable » et si la galerie dispose d'un réseau de collectionneurs au pouvoir d'achat suffisant. Le marché de l'art est précaire pour les nouveaux arrivants et les fermetures de galeries ne sont pas rares, comme nous l'avons vu. Un membre de commission explique son rapport à ces questions :

.....

« Il y a un dossier très technique avec un certain nombre de documents juridiques et administratifs que j'avoue ne pas être à même d'analyser,

⁸¹ *Ibid.*, p. 183

notamment les documents sur la santé fiscale des galeries. C'est des bilans comptables, des choses comme ça, qui sont hors de mes compétences, mais il y avait dans la commission un collectionneur qui était dans la finance et qui était à même de porter un regard extrêmement précis et analytique sur ces données. Il pouvait nous apporter des commentaires intéressants à prendre en compte sur des lieux dont la santé lui paraissait extrêmement fragile. Il apportait des éléments qui n'étaient pas du tout du champ de l'art, mais qui étaient intéressants à prendre en compte. »
.....

Il faut souligner que ce critère de santé financière ne se retrouve pas chez les membres des commissions d'aide à la l'exposition et à la publication. Ils ne font pas mention de la solvabilité ou de la stabilité financière de la galerie comme critère général : ils disent essayer d'aider tout le monde plutôt que de chercher à faire un investissement raisonnable.

2. Critères subjectifs

Être implanté à Paris

Sur 118 galeries aidées entre 2008 et 2015, 101 étaient implantées à Paris ; sur ces 101 galeries, 65 étaient localisées dans le 3e arrondissement. Ainsi, seuls 14 % des galeries aidées sur cette période étaient implantées en régions. Cela peut sembler une très faible proportion, mais ce chiffre est à fortement relativiser. En effet, il n'existe aucune étude recensant précisément le nombre et l'implantation des galeries d'art contemporain commerciales de promotion en France. Des études ont été menées, mais elles incluent tout autant le premier et le second marché, les associations et les sociétés commerciales, les galeries au chiffre d'affaires inférieur à 10 000 € et les galeries au chiffre d'affaires supérieur à 500 000 €. Il devient difficile de définir la population de galeries véritablement actives et éligibles aux critères de professionnalité du CNAP sur le millier de galeries d'art contemporain en régions estimé par François Rouet⁸². Le chiffre de 14 % de galeries de région aidées est-il alors faible, proportionné, ou élevé par rapport au nombre de galeries réellement éligibles ? Par rapport au nombre de demandes déposées par les galeries de région ? Il sera impossible de le savoir ; à défaut, nous tenterons de

⁸² François ROUET, *art. cit.*, p. 4

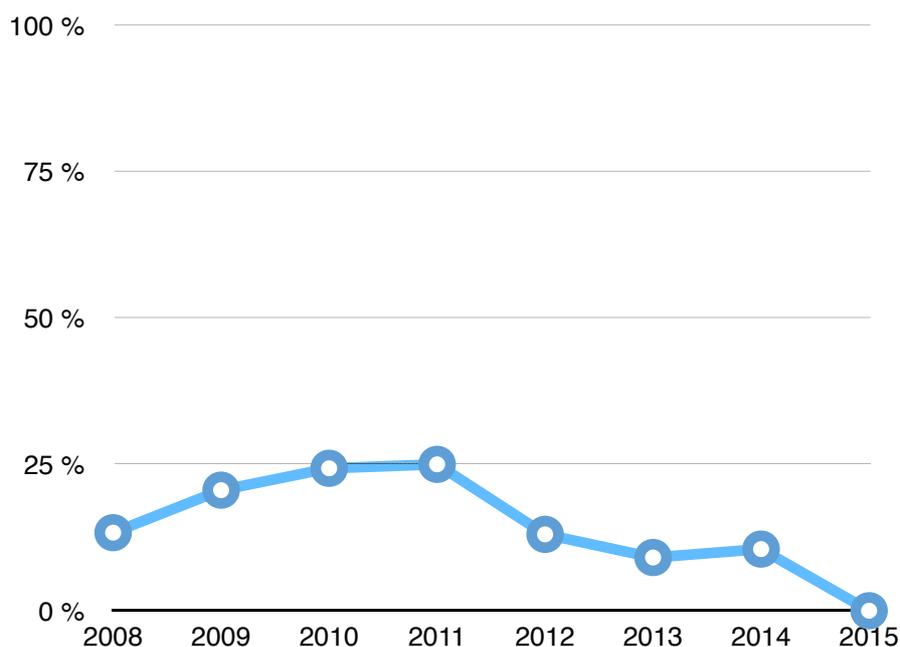
déterminer si les membres de commission tentent d'aider plus particulièrement les galeries implantées en régions.

Marc Vaudey précise ainsi la position du CNAP quant aux galeries de région :

.....
« N'importe quelle galerie d'art ou commerçant qui exerce ce type de commerce peut déposer une demande s'il répond aux conditions. C'est pour ça qu'on a parfois des galeries qui viennent de lieux en région et qu'on peut avoir du mal à identifier. Sachant qu'on n'a pas connaissance de la fréquentation des lieux qui sont lointains de Paris, qui ne sont d'ailleurs pas majoritaires. En gros, la plupart des galeries sont concentrées sur l'Île-de-France, un peu sur Lyon et Marseille, puis des villes comme Lille, Toulouse, Bordeaux, Metz, qui ont une ou deux galeries dignes de ce nom. Mais ça reste tout à fait marginal, il y a peu de demandes qui émanent de ces galeries. »
.....

Au niveau effectif des données, entre 2008 et 2015, le pourcentage de galeries de régions aidées a globalement diminué ; le chiffre de 0 % en 2015 est cependant sujet à caution dans la mesure où ces relevés ont été effectués en cours d'année et ne représentent pas nécessairement tous les projets qui seront aidés, bien qu'il s'agisse tout de même de dix galeries différentes.

Évolution de l'aide aux galeries de régions



La question de favoriser les demandes des galeries de régions divise les membres de commission interrogés. Pour certains, il n'y a pas lieu de les aider particulièrement :

.....
« *Traitez-vous différemment les demandes venues de province ?*

– *Moi, en tout cas, pas du tout. Je ne suis pas du tout pour favoriser la province parce que c'est la province. Je pense qu'il n'y a pas de raisons. Mais je me trompe peut-être, hein. Ils ont des inconvénients par rapport à des galeries parisiennes qui sont plus représentées dans la presse, mais ils ont aussi des avantages parce qu'ils ont beaucoup moins de concurrence que des galeries parisiennes. Il n'y a pas à les aider plus que les galeries parisiennes. »*

.....

Un membre de commission explique que, s'il ne considère pas l'implantation comme une raison en soi d'aider une galerie, il la prend en compte pour évaluer l'action de la galerie :

.....
« (...) *On peut se dire aussi, pendant la commission, que c'est quelqu'un qui a quand même une action méritante, dans une ville de province, et ce n'est pas forcément facile d'essayer de créer une activité économique liée à l'art, et que cette personne a une activité depuis suffisamment longtemps pour qu'on décide de le soutenir...*

– *Vous êtes un peu plus indulgents avec la province ?*

– *Nan, ce n'est pas du tout ce que je suis en train de dire ! Non, ce n'est pas une question de province ou pas. C'est une question de marché, en fait. C'est une question de secteur économique et de secteur artistique. Je pense que vouloir monter une galerie, [...] ce n'est pas la même chose d'ouvrir une galerie à Quimper que d'ouvrir une galerie à Bordeaux, par exemple. Pour prendre deux exemples provinciaux. »*

.....

Un autre justifie cette relation :

.....
« *En ce qui concerne les galeries de région, je sais que la commission essaie d'équilibrer, mais le problème est qu'il y a très peu de galeries en régions dans l'art contemporain. En France, c'est un problème, d'ailleurs. Dès qu'il y a une galerie qui est un peu bien en région, ils viennent à Paris, comme*

Art : Concept ou Cortex Athletico qui ont quitté Bordeaux complètement, c'est un peu un problème. »

.....

Un galeriste interrogé estime lui aussi que les galeries implantées en région sont avantagées :

.....

« On a bénéficié d'une sorte de discrimination positive par rapport au fait qu'on n'était pas à Paris. »

.....

.....

« À niveau de projet équivalent, ils n'hésiteront pas une seconde à filer une aide à une galerie de Montpellier plutôt qu'à une galerie parisienne. Pas une seconde. Même si à terme, la galerie de Montpellier a des chances de développement qui sont très faibles. Ils essaient d'avoir une forme d'égalité. [...] Le CNAP, c'est le centre national des arts plastiques : ils doivent être responsables de cette appellation et il y a l'idée de que ce soit à l'échelle d'un territoire national. »

.....

On peut voir dans ces rapports une logique de compensation, telle que l'a évoquée Nathalie Heinich⁸³ au sujet des politiques du ministère de la Culture à propos de l'art contemporain : on choisit ici d'appuyer ceux qui ont quelques difficultés à s'intégrer dans le marché de l'art, à savoir les jeunes galeries, les galeries de région et les galeries d'avant-garde.

Être implanté en région peut donc être pour une galerie un facteur positif dans l'attribution d'une aide, dans la mesure où il y a peu de demandes et que les membres de commission considèrent qu'il y a peu de galeries dignes de ce nom en région. Néanmoins, comme le souligne Marc Vaudey, elles sont parfois inconnues des membres de la commission, pour la plupart Parisiens. Il y a donc également un avantage informel à être implanté à Paris : les membres de la commission peuvent bien plus facilement visiter les galeries et rencontrer les galeristes, ce qui peut jouer quand ceux-ci choisissent de demander une aide.

⁸³ Nathalie HEINICH, *Faire voir, op. cit.*, p. 166

Avoir une certaine ancienneté

Nous avons étudié précédemment l'ancienneté comme critère objectif d'éligibilité, notamment à l'aide à la participation à une foire à l'étranger et à l'avance remboursable. L'ancienneté de la galerie semble également constituer un critère subjectif ou un corollaire aux critères attendus. La longévité d'une galerie est la marque d'une reconnaissance du marché et la preuve d'une certaine capacité financière – ce qui ne signifie pas pour autant que les plus anciennes galeries n'ont pas besoin d'être aidées.

L'étude des années de création des galeries aidées donne une moyenne de 2001, soit une moyenne d'âge de 14 ans en 2015. On ne note curieusement pas de corollaire entre âge de la galerie et nombre d'aides reçues, autant par le calcul de la moyenne que de la médiane. Seules les trois galeries ayant reçues six aides chacune marquent une différence nette, mais leur faible nombre de ne leur permet pas d'être significatives. On peut émettre l'hypothèse que les galeries d'âge moyen ont déjà fait la première exposition de tous les artistes qu'elles représentent et qu'il leur faut un peu plus d'ancienneté pour pouvoir intégrer de nouveaux artistes et demander à nouveau des aides – cela n'explique toutefois pas la similarité d'âge entre les galeries ayant reçu une aide et celles ayant reçu quatre aides. Ceci peut être attribué à la prise en compte de galeries ayant demandé – et obtenu – une aide avant de fermer leurs portes ; cela fausse également les résultats en ne permettant pas de faire véritablement apparaître les jeunes galeries.

Répartition des aides reçues

Nombre d'aides	Occurrences	Ancienneté moyenne	Ancienneté médiane
6 aides reçues	3	1993	1997
5 aides reçues	4	2003	2004
4 aides reçues	8	2003	2006
3 aides reçues	11	2003	2005
2 aides reçues	25	1999	2004
1 aide reçue	67	2003	2005

Les membres de commission considèrent que leur objectif est d'aider les « jeunes » galeries, sans pour autant définir ce qu'est une jeune galerie. Certains évoquent l'épreuve des cinq ans, d'autres des sept ans, à partir desquels une galerie peut

se considérer pérenne ; on peut imaginer que sous ces paliers, on demeure une « jeune galerie ».

Il semble donc s'agir d'un équilibre entre l'ancienneté qui permet une certaine stabilité financière ainsi qu'une reconnaissance interne au milieu, et une certaine jeunesse supposée être l'objectif des aides. Les deux méritent d'être aidés, pour « *passer un cap* » ou « *se développer* » ; l'appréciation effective est ensuite propre à chaque membre de commission.

Faire partie des réseaux

Il existe en France deux grands réseaux de galeries d'art contemporain : le Comité professionnel des galeries d'art (CPGA) et Galeries Mode d'emploi (GME). Le premier représente les intérêts de ses membres et les aide pour les problèmes d'ordre administratif et juridique ; le second édite une brochure trimestrielle présentant les expositions, dates de vernissages et emplacements des galeries adhérentes, au sein desquelles elle est également distribuée. C'est un outil important pour leur communication. Ces deux réseaux fonctionnent par cooptation et parrainage ; l'entrée n'est pas automatique et l'adhésion à l'un des réseaux ne garantit pas l'entrée dans l'autre.

Le CPGA compte 60 membres en 2015⁸⁴, la plupart localisés en Île-de-France, mais pas uniquement. Sur les 118 galeries aidées entre 2008 et 2015, 25 sont membres du CPGA, soit 21 % des galeries aidées. On en conclut également que 42 % des galeries membres du CPGA en 2015 ont été aidées entre 2008 et 2015.

GME compte 75 membres en 2015⁸⁵, après l'entrée d'une vingtaine de nouvelles galeries depuis 2014. Toutes sont localisées à Paris, à part les antennes de Thaddeus Ropac et de Gagolian, respectivement à Pantin et au Bourget. Sur les 118 galeries aidées entre 2008 et 2015, 45 sont membres de GMA, soit 38 % des galeries aidées. On en retire là que 60 % des galeries membres de GME en 2015 ont été aidées entre 2008 et 2015.

Ces pourcentages sont élevés et montrent une certaine concentration autour de ces deux réseaux. Vingt galeries sont d'ailleurs membres des deux réseaux à la fois, soit 17 %

⁸⁴ La liste des membres du CPGA est disponible sur son site : <http://www.comitedesgaleriesdart.com/fr/les-galeries>

⁸⁵ La liste des membres de GME est disponible sur le site de la Fondation d'entreprise Ricard : <http://www.fondation-entreprise-ricard.com/GmeGalleries/>

des galeries aidées. La question qui se pose alors est de savoir si ces réseaux apparaissent dans les résultats parce qu'ils sélectionnent des galeries reconnues et éligibles aux aides ou si les galeries sont favorisées au sein des commissions parce qu'elles font partie de ces réseaux.

Le système de cooptation et la reconnaissance dont jouissent les membres de ces réseaux tendraient à accréditer la première hypothèse, mais l'adhésion apporte des avantages non négligeables pour une candidature. Une adhésion au CPGA, par exemple, montre une volonté d'intégration et de défense des intérêts des galeries ; elle prouve aussi que la galerie s'astreint à une certaine étiquette professionnelle, ce qui peut influencer sur la perception qu'ont les membres de commission de la galerie. L'adhésion au CPGA et à GME accorde également une part de prestige et de professionnalisme en associant le nom de leurs adhérents à ceux des plus grandes galeries parmi leurs membres ; si par exemple un membre de commission ne connaît pas une galerie et voit qu'elle est membre de GME, il l'associera aux galeries qu'il connaît au sein de ce réseau, comme Perrotin, Templon, Kamel Mennour, etc.

Les membres du CPGA bénéficient également d'un certain avantage dans la mesure où les galeristes participant aux commissions d'attribution du CNAP sont des membres et des conseillers du CPGA qui sont proposés par le CPGA au CNAP. De même, certains de ces membres sont également adhérents à GME – voire font partie de son bureau.

Marc Vaudey présente ainsi la situation :

.....
« Est-ce que ça change quelque chose dans l'image de la galerie de savoir qu'elle soit membre de GME ou du CPGA ?

– À mon avis, non, pas grand-chose. Ça peut être une reconnaissance pour certains collectionneurs. En tout cas, si on est dans GME ou membre du CPGA, c'est que, professionnellement, on accorde une attention ou une valeur au travail que vous faites, donc c'est aussi une garantie pour les clients qu'on ne va pas tomber sur n'importe quoi, par ce que y'a quand même des règles, notamment quand on vend des pièces comme des photographies ou des gravures [...]. Les galeries les respectent. Faire partie d'un comité, c'est montrer qu'on respecte ces règles professionnelles, ça veut dire que les artistes en principe sont payés, ça veut dire que les artistes ne

paient pas pour exposer, que la galerie s'engage pour eux et que c'est pour ça qu'ils tirent un profit de la vente d'œuvre. Pour moi, oui, c'est une garantie, je ne sais pas, on va chez un médecin ou un avocat diplômé, c'est du même registre, en fait, on sait que c'est quelqu'un qui peut répondre à votre demande professionnellement. »

.....

Un membre de commission explique également l'influence de l'adhésion au CPGA et à GME dans les commissions :

.....
« Est-ce que ça change quelque chose de savoir qu'une galerie fasse partie des réseaux de représentation, comme GME ou le CPGA ?

– Oui. C'est des labels que je trouve de qualité, en tout cas, oui. Mode d'emploi, j'y participe, et le CPGA aussi d'ailleurs. Pour rentrer dans GME, il faut qu'une galerie envoie un dossier avec toute son histoire et que les galeries déjà membres votent et il faut qu'il y ait plus de 50 % qui acceptent : ça veut dire que c'est quand même une reconnaissance du milieu, de la profession, qui est quand même plutôt bien placée pour voir ce qui se passe, donc c'est important. Le comité des galeries d'art, c'est autre chose, mais c'est aussi un critère indépendant et de qualité, ça regroupe des galeries très différentes. D'abord il faut être parrainé par deux autres galeries pour rentrer, faut... Les deux sont des critères de choix, mais ce ne sont pas des critères suffisants, bien sûr : on peut faire ça et trouver que l'artiste est horrible, mais bien sûr, oui, c'est des critères de qualité. Puisque les deux sont gérés par des galeries et donc, des gens qui connaissent l'art, sont dans le truc. »

.....

Enfin, un galeriste souligne un autre avantage de l'adhésion à GME, la publication trimestrielle :

.....
« Pensez-vous que ces réseaux jouent ?

– Oui, c'est sûr que ça joue en terme de visites, tout simplement. Les gens qui siègent en commission visitent les galeries et pour visiter les galeries, ils prennent un plan ; le plan qu'il y a dans les galeries, c'est GME, donc bien sûr que ça joue, de façon plus ou moins marginale. Mais je pense qu'il y a des galeries qui ne sont pas dans GME et qui doivent arriver à vendre au CNAP sans ça.

On a voulu en faire partie assez vite car il n'y a pas de raison de se priver du trafic que ça peut engendrer dans la galerie si on peut en faire partie. »

.....

Être une « bonne galerie »

Pour l'évaluation des dossiers de candidatures, les membres de commission évoquent un « *bon projet* », ce qui est l'élément le plus important et le plus subjectif – celui qui justifie qu'on fasse appel à des professionnels du monde de l'art. Mais ils évoquent aussi la galerie dans l'évaluation du dossier, et la question de savoir si c'est une « bonne galerie » qui fait un « bon travail ». C'est là encore très subjectif, dans la mesure où il est difficile de définir ce qu'est une bonne galerie. Plusieurs modèles coexistent, des petites galeries découvreuses aux grandes écuries qui récupèrent les étoiles montantes et ne prennent plus aucun risque, et toutes peuvent faire du bon travail, selon leurs attentes et les attentes de leurs artistes. L'appréciation d'un bon travail est donc laissée aux membres des commissions. L'importance qu'ils accordent à la galerie dans un dossier varie. Certains confirment son importance :

.....

« [...] Forcément, j'ai un peu ce regard-là, un peu d'ancien ». On a tous évidemment un regard sur ce que font nos jeunes "confrères". Et bien sûr, quand je vois quelqu'un que je trouve assez à la fois méritant, dont j'aime le programme, que je sens, ou même dont le programme me dépasse et en même temps je trouve que le mec est en train de se battre pour essayer de faire un truc, je dis : "bon, bah lui, il faut vraiment l'aider". »

.....

D'autres membres de commission contestent toutefois l'idée de juger le travail de la galerie :

.....

« Qu'est-ce qui fait une bonne galerie ?

– Non, c'est un bon dossier et pas une bonne galerie, comme je vous ai dit. La qualité de la programmation ne doit pas être prise en compte, à mon avis. Donc ça peut être une mauvaise galerie, un mauvais artiste, à mon goût, mais s'ils ont besoin de l'aide, ils en ont besoin. »

.....

Nous avons donc demandé aux membres de commission de définir ce qui fait une bonne galerie d'art contemporain aujourd'hui :

.....
« Qu'est-ce qui fait une bonne galerie, en fait ?

– C'est l'état d'esprit des galeristes qui l'ouvrent, si vous ne l'ouvrez pas comme une danseuse, mais comme un vrai job. Je pense aujourd'hui que ceux qui sont bons sont ceux qui ont compris que tout se passait de façon internationale et qui arrivent à envisager le monde de l'art de cette façon-là. Si vous ouvrez une petite boutique pour vendre des œuvres d'art, ce n'est pas un très bon galeriste. »
.....

.....
« Qu'est-ce qui fait une bonne galerie pour un projet de commission ?

– Je pense que c'est important de sentir que la galerie est impliquée sur le suivi de l'artiste, la manière dont elle va aider la production, de sentir que justement la galerie n'est pas juste un marchand. Pour moi une bonne galerie, c'est une galerie qui accompagne de manière globale l'artiste, et qui n'est pas juste là pour vendre des pièces. Elle est là pour accompagner sur le contenu, sur la mise en relation avec des professionnels, des critiques, des curateurs qui vont pouvoir mettre en relation l'artiste avec un certain nombre de professionnels. Je me demande comment elle accompagne en aidant à la production, comment elle investit, comment elle s'engage en investissant, en prenant des risques pour cet artiste, qui est souvent assez frileux sur la prise de risque. Des fois, on a envie de sentir qu'ils prennent ces risques, et qu'ils investissent de l'argent en misant vraiment sur cet artistes parce qu'ils y croient, de sentir cet engagement intellectuel et financier autour du travail de l'artiste. C'est ça qui fait une bonne galerie pour moi en tout cas. »
.....

.....
« Je vais reprendre la même question : qu'est-ce qui fait une bonne galerie ?

– Une bonne galerie ? Je pense qu'on peut donner plusieurs réponses différentes à cette question en fonction des critères qu'on se fixe. Une bonne galerie, c'est quand même une galerie qui réussit à survivre, parce que pour réussir à être une galerie et continuer à exister, il faut réussir à faire vivre ses artistes, aider les artistes à vendre leur travail. Je pense qu'une bonne galerie, c'est aussi quelqu'un qui va prendre soin de ses artistes et qui va constituer une liste d'artistes qui sera cohérente. Je prête beaucoup attention à ça, au côté humain du galeriste, voir comment il travaille avec

les artistes, s'il y a une vraie collaboration, un vrai partenariat, qui va au-delà du producteur et du vendeur. Et j'aime bien voir aussi qu'un galeriste a réussi à assumer une cohérence presque curatoriale au sein de sa galerie, et où on comprend ce qui se joue, l'identité que le galeriste est en train de créer, et le pôle qu'il est en train de fédérer. J'attends donc malgré tout une certaine forme d'engagement curatoriale chez le galeriste commercial, et je sais qu'il y a des galeries qui font ça très bien à Paris, comme la galerie Marcelle Alix, la galerie Sammy Abraham, la galerie Crèvecoeur, pour citer un quartier qui n'est pas très loin d'ici. Ensuite une bonne galerie, c'est aussi une galerie qui sait créer sa visibilité, qui réussit à faire des foires à l'étranger, qui réussit commercialement parce que c'est quand même, pour une galerie commerciale, c'est le but du jeu. »

.....

Un galeriste donne une vision similaire et insiste sur la relation à entretenir avec les artistes :

.....
*« **Qu'est-ce qui fait une bonne galerie ?***

– C'est une galerie qui voit loin, qui n'est pas dans des calculs au jour le jour, mais qui se projette et projette ses artistes avec elle dans le temps. Elle essaie d'être juste vis-à-vis de ses différents artistes, même s'il y a des nécessités économiques qui font qu'on ne peut pas produire les œuvres de tous les artistes en permanence ; il faut savoir à un moment, après avoir donné un peu plus à l'un, produire aussi les œuvres de l'autre. Il y a toujours une espèce d'équilibre délicat à trouver entre ceux qui font vivre la galerie et ceux qui ne la font pas vivre, mais qu'elle va financer à perte. »

.....

Toutefois, être une « bonne galerie » ne signifie pas nécessairement qu'elle doive être aidée. Nous avons demandé aux membres de commissions s'il y avait une différence entre une « bonne galerie » et une galerie digne d'être aidée :

.....
*« **Et une galerie qui mérite d'être aidée ? Quelle est la différence ?***

– Une galerie qui mérite d'être aidée, c'est une galerie qui est arrivée à un certain niveau de développement, et qui commence un petit peu à s'essouffler ou qui a du mal à franchir un cap de développement, qui a besoin d'être aidée pour pouvoir continuer à s'agrandir et franchir une

étape, la fameuse étape des sept ans. Ce sont des amis galeristes qui m'ont dit ça, qu'il y a l'étape de sept ans : si on franchit l'étape des sept ans, ça veut dire qu'on va survivre. »

.....

.....

« **Et une galerie digne d'être aidée ?**

– C'est très différent. Je pense qu'une galerie qui peut être aidée, c'est quelqu'un qui justement reste à l'écoute de la création en train de se faire, avec des premières expositions, justement, pas quelqu'un qui fait que des stars et qui tout d'un coup va prendre un jeune artiste histoire de montrer qu'il fait aussi des jeunes artistes et qui va demander une aide pour ça. Je pense que c'est une galerie dont toute l'histoire va dans le sens d'un soutien à la création aux artistes. A priori, ça serait plutôt ça, mais il y en a beaucoup, des galeries comme ça. Donc ça concerne quand même beaucoup de gens, c'est pour ça que je suis pas sur que Perrotin et machin, j'ai rien contre, c'est des grands marchands, et vraiment, c'est super que ça existe aussi, il y a de la place pour des gens très différents, mais ça serait étonnant qu'ils demandent une aide à la première expo alors qu'ils ont des budgets pour ça. L'année dernière, ils ont eu une exposition de vidéos, ça a coûté 300 000 € à produire. Ça serait étonnant qu'il produise une exposition à 300 000 € et que lendemain il aille en demander 2 000, donc il faut être un peu cohérent. Même s'ils ont le droit, ça ne serait pas très cohérent. »

.....

.....

« Je dirais qu'une bonne galerie c'est quelqu'un qui va finalement avoir le vent en poupe, comme ça. Et une galerie digne d'être aidée, c'est une galerie qui essaie de faire un vrai truc, mais qui n'est pas forcément dans le mainstream du moment. Donc les deux sont des bonnes galeries, mais les deux ne sont pas envisagées forcément de la même façon. Et les deux méritent d'être aidés. Mais il y en a un qui va avoir plus de facilité que l'autre. »

.....

Le travail mené par la galerie qui présente un dossier pour une aide du CNAP semble donc importer pour les membres de commission et influencer sur l'appréciation des candidatures. Chacun a sa vision d'une bonne galerie, mais certains font une distinction avec les galeries dignes d'être aidées. D'après les entretiens, une bonne galerie

s'impliquerait beaucoup auprès de ses artistes et prendrait des risques pour eux ; elle serait très engagée, volontaire et jouerait le jeu des foires et du marché de l'art international. Une galerie digne d'être aidée, selon les membres de commission interrogés, peut être à un palier de développement, ou être dans une branche plus hasardeuse du marché – ce qui rejoint l'idée de compensation – ou encore s'impliquer particulièrement dans la jeune création contemporaine.

Être connu

Pouvoir estimer si une galerie fait ou non du « bon travail » suppose de la connaître au préalable. Comme pour un artiste, connaître personnellement un galeriste peut informer sur sa vision, ses relations avec ses artistes, ses ambitions à long terme pour sa galerie, ses capacités à la gérer au quotidien, ses motivations, etc. Mais être connu peut parfois n'être qu'une question de communication et d'ambition ; participer à de grandes foires, représenter des artistes célèbres, avoir des activités annexes peut renseigner un membre de commission qui découvrirait une galerie par son site web. Ce n'est pas aussi décisif que de connaître le galeriste, mais ça permet de se faire une idée générale du positionnement de la galerie.

.....
« C'est pour ça que ce n'est pas complètement neutre quand vous parliez tout à l'heure du choix de la galerie, parce qu'on peut s'empêcher d'avoir un regard différent pour une première exposition choisie par une galerie qu'on aime bien – ou non. C'est humain, on a des choses qu'on aime, qu'on n'aime pas, donc forcément ça influence un petit peu le regard. Quand on voit un boulot qu'on ne connaît pas du tout choisi par quelqu'un qui a une belle histoire de galerie, qu'on connaît, je pense que ça influence un peu le regard aussi, quand même. »
.....

Les membres de commission peuvent parfois accorder une certaine reconnaissance à une galerie, à qui ils feront « confiance » au niveau artistique et professionnel. Ils partiront avec un *a priori* positif sur le projet présenté ; ils considèrent les conditions de base atteintes et se décideront plus rapidement. Il est difficile de dire s'il s'agit de favoritisme ou de reconnaissance de professionnalisme, selon les cas et le contexte afférent.

.....
« Mais moi, oui, dans certains cas, j'ai soutenu des projets parce que je soutenais les galeristes et que j'appuyais beaucoup le travail de la galerie, qui, me semblait-il, devant être encouragé même si je ne connaissais pas l'artiste lui-même. »
.....

Un galeriste interrogé est convaincu du rôle joué par la connaissance de la galerie :

.....
« Je pense que ça joue dans le sens où, quand je dépose un dossier, il sera toujours regardé, et presque toujours accepté, car on connaît la galerie et qu'ainsi il n'y a pas de suspicion vis-à-vis du professionnalisme de la galerie. »
.....

Être connu ne signifie pas nécessairement être apprécié ; on peut reconnaître un grand professionnalisme à une galerie sans pour autant apprécier sa ligne artistique ou son équipe. À cet égard, les membres de commission concordent et indiquent ne pas tenir compte de leurs préférences personnelles :

.....
« Après il y a des questions d'orientation, il y a des galeries avec lesquelles je me sens plus proche, d'autres avec lesquelles je ne me sens pas du tout. Il y a des galeries dont je ne suis pas proche, mais qui font un très beau travail que je respecte, qui ont des très bons artistes, même si je n'ai pas d'amitié particulière pour les responsables de ces galeries-là. »
.....

Ne pas être une trop grande galerie

Lors de l'entretien avec Marc Vaudey, celui-ci a confirmé que Gagosian Paris serait *techniquement* éligible à une aide du CNAP si la galerie décidait de présenter une première exposition ou un premier catalogue. De même, les galeries parisiennes les plus grandes et les riches sont éligibles ; dans les faits, elles sont rarement aidées. Plusieurs facteurs peuvent l'expliquer :

- Elles n'ont pas besoin de cet argent pour présenter de jeunes artistes ;
- Elles ne présentent pas de jeunes artistes ;
- Les membres de commission choisissent de ne pas les aider.

La première hypothèse s'explique aisément par la capacité financière de ces galeries, capable de produire des œuvres ambitieuses pour des artistes d'envergure internationale. La deuxième relève de leur fonctionnement : les plus grandes galeries ne font que rarement de la prospection et récupèrent leurs artistes auprès d'autres galeries⁸⁶.

.....
« Il n'y a pas de très grosses galeries. Kamel Mennour, Perrotin, ils ne présentent pas en général, déjà parce qu'ils ne font pas de première expo, ils ne récupèrent que des gens qui ont déjà [une galerie]. »
.....

On notera toutefois que certaines grandes galeries françaises (Perrotin, Templon) ont bénéficié d'une ou deux aides, notamment pour les publications.

La troisième hypothèse ne concerne que les cas où ces galeries déposent effectivement des demandes. La question est alors la pertinence d'aider une galerie dont on suppose qu'elle a les moyens suffisants pour lancer des artistes d'elle-même. À ce sujet, Marc Vaudey explique la position du CNAP :

.....
« En même temps, Gagolian Paris est éligible à demander une aide au premier catalogue ou à la première exposition. Si elle répond aux critères, on ne va pas lui dire non – en tout cas, la commission va étudier la demande. Il se peut qu'elle soit pertinente : après tout, si Gagolian a envie de faire un coup et de montrer un artiste qui n'a jamais été montré par personne et qu'il nous demande une aide... Après on se dira qu'il a une surface économique suffisamment importante pour lui permettre d'assumer seul cette demande, donc on s'interrogerait un peu sur ses motivations, mais en même temps on étudierait la demande. Ça ne se produit jamais, mais si quelque chose qui paraît particulièrement injuste au directeur du CNAP, il pourrait dire non et refuser le dossier. Il peut aller contre la commission, qui est toujours consultative. Ensuite, c'est vrai que les commissions sont peut-être plus attachées à de jeunes galeristes, qui vont défendre de jeunes artistes, qui ont encore peu de moyens, mais qui sont vraiment présentes, on en a quelques-unes comme ça à Paris [...]. »
.....

⁸⁶ Dominique SAGOT-DUVAUROUX, Nathalie MOUREAU, *Le marché...*, op. cit., p. 45

Un membre de commission confirme :

.....
« Pour revenir sur une question précédente, par exemple quelqu'un qui sortirait d'une galerie où on sait qu'il y a beaucoup d'argent, il aura moins de chance d'avoir l'aide.

– Même si elles sont éligibles ?

– Voilà : même si elles sont éligibles. On se dit : il la demande parce qu'il a le droit de la demander, mais dans le fond, il n'en a vraiment pas besoin.

Ça, ça peut apparaître. »
.....

Être une grande galerie devrait normalement vous dispenser de demander une aide, mais on peut concevoir des situations où le recours à une aide devient nécessaire. Toutefois, si la galerie est bien éligible, la reconnaissance dont elle jouit et sa capacité financière supposée peuvent jouer en sa défaveur auprès des membres des commissions et du CNAP.

Conclusion

Les artistes aidés à travers les aides aux galeries d'art sont plutôt jeunes selon les critères du monde de l'art : entre 32 et 36 ans pour les aides à l'exposition et à la publication. Il s'agit en majorité d'hommes, même si la part de femmes a augmenté ; il n'y a pas de quota imposé en raison du faible nombre de dossiers de candidature et de la priorité accordée à la qualité du projet artistique. Ils sont en grande partie de nationalité française et un peu plus de la moitié d'entre eux vit à Paris. Près de 90 % des artistes aidés ont fait tout ou partie de leurs études dans une école d'art et un tiers environ a suivi une formation post-diplôme. Au moment de la demande de l'aide, les artistes sont professionnellement aguerris : pour l'aide à l'exposition, ils affichent en majorité une exposition personnelle, neuf expositions collectives et une exposition à l'étranger ; pour l'aide à la publication, ce sont trois expositions personnelles, seize expositions collectives et six expositions à l'étranger. La sculpture, la peinture et l'installation sont les techniques les plus pratiquées par les artistes, en fonction des spécificités des aides.

Les artistes aidés sont donc principalement des artistes bien engagés dans leur carrière et ayant passé avec succès les premières épreuves du monde de l'art, ce à quoi l'école d'art a pu les préparer.

Les galeries aidées par le CNAP ne représentent qu'une catégorie spécifique au sein des galeries d'art. Il s'agit des galeries d'art contemporain – tel qu'accepté par les commissions – engagées à la fois dans la découverte et la promotion d'artistes vivants, qui, de surcroît, connaissent l'existence des aides. Il s'agit en majorité de galeries parisiennes, plus spécifiquement installées dans le troisième arrondissement. Elles avaient en moyenne entre 7 et 14 ans au moment des aides ; même si elles peuvent déposer un dossier de candidature dès la première année, une certaine visibilité et une ancienneté minimale sont attendues. Il n'y a pas de corrélation directe entre l'âge et le nombre d'aides reçues par la galerie. Une partie minoritaire, mais non négligeable des galeries aidées fait partie des réseaux que sont Galerie Mode d'emploi et le Comité professionnel des galeries d'art. Enfin, près de 25 % des galeries aidées par le CNAP entre 2008 et 2015 ne sont plus actives en 2015.

Le faible nombre de demandes et le taux élevé d'attribution implique une forte sélection informelle précédant la tenue des commissions. Si beaucoup d'artistes et de galeries sont au départ éligibles, des détails divers les éliminent au fur et à mesure.

Il faut que la demande concerne la première exposition ou la première publication d'un artiste, ce qui peut écarter de nombreux candidats, pour des raisons diverses ; les commissions ménagent cependant une marge pour les cas particuliers. Selon les informations dont disposent les galeries, certaines peuvent ne pas demander en se pensant inéligibles quand bien même leur projet serait recevable. Le critère de la résidence fiscale en France ne doit pas être un problème fréquent, sauf dans les cas d'artistes français établis à l'étranger. Il faut également que l'artiste soit représenté par une galerie, ce qui est une épreuve importante et sélective dans la carrière d'un plasticien. Plusieurs facteurs y concourent : la pratique, qu'il s'agisse du talent de l'artiste ou du potentiel commercial de son œuvre ; l'expérience professionnelle et le passage obligé par certaines étapes, certains lieux d'exposition ; et le réseau, qui permet d'approcher le galeriste. Le passage par une école d'art est utile à chacun de ces niveaux. Cette présélection drastique et les différents critères techniques limitent fortement le nombre d'artistes éligibles aux aides aux galeries d'art.

La sélection en amont touche également les galeries, avec plusieurs critères formels : la forme commerciale, l'ouverture permanente au public, l'ancienneté minimale et l'implantation en France. Le critère de l'activité de promotion et de diffusion suppose une limitation au seul premier marché et à la création vivante, ce qui écarte une partie des galeries françaises. Le simple fait de connaître l'existence de ces aides peut aussi écarter certaines galeries normalement éligibles. La découverte et la promotion d'artistes supposent également la prise de risques que ne se permettent pas les galeries les plus fragiles ou les plus établies. Il faut également que le projet pour lequel l'aide est demandée soit assez coûteux pour justifier une aide ; la galerie doit aussi avoir la capacité financière pour supporter au moins pour moitié des projets de cette envergure. La technique de l'artiste intervient à ce moment : les frais de production des œuvres et le coût de l'exposition varieront selon les médiums pratiqués et le nombre de pièces présentées. La participation à une foire à l'étranger suppose également d'être acceptée dans une foire, qui dispose de son propre comité de sélection ; c'est une étape supplémentaire à franchir.

La sélection en amont est donc une conjonction de critères officiels établis par le CNAP, de critères techniques liés au projet et à son coût, et de critères informels inhérents à la situation et au fonctionnement du monde l'art et du marché de l'art français, auquel l'accès est limité par une série d'épreuves.

Les commissions interviennent après cette présélection et étudient des dossiers en principe vérifiés et normalisés par les équipes du CNAP. Elles jugent les dossiers de candidatures selon deux axes : l'axe artistique et l'axe professionnel.

Elles vont d'un côté étudier l'aspect artistique du dossier. Il s'agira de vérifier que l'artiste et son œuvre correspondent bien à l'acceptation actuelle de l'art contemporain et de juger de la qualité du projet ; il sera jugé non pas selon des termes esthétiques, mais plutôt des critères de « *sincérité* », de « *cohérence* », et de « *positionnement* » par rapport au monde de l'art actuel.

D'un autre côté, le caractère professionnel de la demande sera étudié : on jugera le dossier, l'artiste et la galerie en des termes professionnels. La commission vérifiera que le dossier correspond à ce qui se fait couramment dans les galeries et étudiera avec attention le budget et sa « *sincérité* ». Elle vérifiera que l'artiste est bien un artiste professionnel dont la carrière est relativement bien engagée et qui pourra tirer profit de cette aide ; cela sera justifié par le passage par une école d'art puis par des expositions et bourses successives. L'âge médian des artistes aidés confirme qu'une certaine expérience est attendue ; cela est probablement également un corollaire de l'intégration à une galerie, qui requiert en général une expérience similaire. La galerie est ensuite jugée selon des critères propres aux membres de commissions, dont certains sont eux-mêmes galeristes. L'expérience, la visibilité, l'implantation, la reconnaissance et l'inclusion dans les réseaux sont prises en compte d'une part. De l'autre, la commission juge si une galerie fait du « bon travail », ce que les membres de commissions associent à la prise de risque, l'implication envers les artistes et la promotion de leur œuvre, ainsi que l'intégration dans le marché de l'art actuel.

Les commissions d'aides aux galeries se distinguent des autres commissions et comités dédiés au soutien de la création contemporaine dans la mesure où sont évalués autant l'artiste que la galerie qui le représente. Ils sont évalués par des professionnels du monde de l'art « institutionnel » et du marché de l'art – leurs pairs galeristes. On

pourrait craindre la perpétuation d'un certain modèle de galerie, mais les résultats ont montré que les commissions se sont efforcées de soutenir des galeries plus moins jeunes, plus ou moins commerciales, à Paris et en régions, quand bien même une part non négligeable des galeries aidées n'est plus en activité à l'heure actuelle. De plus, les membres de commission interrogés se sont tous défendus de tout jugement esthétique ou personnel vis-à-vis des œuvres et des pratiques artistiques présentées.

Il existe donc différents critères, propres ou non à ces commissions, qui entrent en jeu dans l'attribution des aides du CNAP. On peut les regrouper en trois grandes catégories :

- Appartenance à l'art contemporain ;
- Intégration au milieu professionnel ;
- Qualité du travail effectué et engagement envers celui-ci.

Ces trois catégories s'appliquent autant aux artistes qu'aux galeries. La qualité du travail et l'engagement manifesté sont moins des critères de jugement esthétique que de professionnalisme et de rigueur, comme on l'a vu : un artiste engagé, créant une œuvre cohérente et soutenu par une galerie sera susceptible d'être aidé même si leur pratique n'est pas au goût des membres de la commission.

Par rapport à nos assomptions initiales, certains critères se sont révélés faux ou ont été fortement nuancés par les membres de commission interrogés. Ainsi, le discours et la présentation de l'œuvre de l'artiste ne semblent pas être primordiaux, quand bien même il permet de mieux appréhender les œuvres les plus difficiles ; la connaissance personnelle de l'artiste peut jouer à ce moment-là. Connaître les membres de commissions n'est pourtant pas un avantage si déterminant puisque « *tout le monde se connaît* » et « *tout le monde travaille avec tout le monde* » dans le milieu de l'art ; la plupart des artistes et des galeries seront connus des membres de commission intégrés au monde de l'art actuel. Cela occasionne cependant des débats sur le conflit d'intérêts au sein des commissions. En soi, un passage par une école d'art et un parcours professionnel complet ne sont pas obligatoires, mais ils permettent bien plus aisément de rejoindre une galerie d'art et, mécaniquement, d'obtenir une aide. Il ne semble pas y avoir non plus d'estimation d'un rapport « qualité prix » : l'argent donné n'est pas fonction de la qualité du projet présenté ; cela a encore été accentué par la mise en place d'une dotation

par forfait. À aucun moment non plus n'a été évoquée la question de l'innovation ou de la singularité : bien que la question n'a pas été posée explicitement, il est intéressant de voir que les membres de commission ne semblent pas accorder beaucoup d'importance à la singularité de l'œuvre évaluée – en tout cas pas assez pour la mentionner.

Voici donc un récapitulatif des moments et des critères de la sélection :

	Artistes		Galeries	
	Objectif	Subjectif	Objectif	Subjectif
Avant la commission	<ul style="list-style-type: none"> – Résidence fiscale en France – 1ère demande 	<ul style="list-style-type: none"> – Pratique conventionnelle et vendable – Passage par une école d'art – Réseau conséquent – Soutenu par une galerie – Pratique coûteuse 	<ul style="list-style-type: none"> – Ancienneté – Espace d'exposition – Artistes français 	<ul style="list-style-type: none"> – Capacité financière – Promotion d'artistes – Prise de risque
Pendant la commission	<ul style="list-style-type: none"> – Pratique contemporaine 	<ul style="list-style-type: none"> – Passage par une école d'art – Entre 32 et 36 ans – Une exposition personnelle – Plusieurs expositions collectives – Engagement dans le milieu – « Bon projet » 	<ul style="list-style-type: none"> – Solvabilité de la galerie – Réalisme du budget 	<ul style="list-style-type: none"> – Pertinence d'aider – Implantation à Paris – Ancienneté – « Bon travail » – Implication envers l'artiste – Reconnaissance – Insertion dans les réseaux

Un des points que nous avons notés est le flou sur la destination de ces aides : outre la question de la justification politique, ces dispositifs sont-ils destinés à aider les artistes ou à aider les galeries ?

Marc Vaudey reste lui-même prudent à ce sujet, indiquant qu'il s'agit d'aider les galeries et indirectement les artistes. Il rappelle notamment les difficultés économiques que rencontrent les galeries et leur apport dans la diffusion de la culture et de l'art contemporain.

Les membres de commission interrogés sont eux-mêmes partagés. Une moitié considère qu'il s'agit d'abord d'une aide aux galeries, une autre qu'il s'agit d'une aide aux artistes. Dans tous les cas, ils confirment qu'il s'agit aussi d'une aide indirecte à l'artiste ou à la galerie, respectivement. Peut-on dire pour autant que la façon d'appréhender les aides par les membres influe sur le vote final de la commission ? Il serait difficile de le déterminer. Enfin, toutes les personnes interrogées ont considéré cela comme une question importante et ont pris le temps de réfléchir pour répondre.

De cette recherche sur les aides aux galeries d'art découle donc une sélection en deux temps, l'un informel, l'autre formel, portant aussi bien sur les artistes que sur les galeries, pour arriver à un groupe réduit assez homogène. Les effets de ces aides n'ont pas été abordés, mais semblent diverger, entre le galeriste affirmant leur devoir sa survie et le taux de fermeture des galeries aidées entre 2008 et 2015 ; il serait difficile de conclure à ce sujet sans une étude approfondie des capacités financières et des ambitions des galeries au moment des aides. Cette recherche a également soulevé des questions intéressantes sur l'accession au marché de l'art par les artistes, mais aussi sur la prise de risque et la faillite au sein du marché de l'art. Nous estimons avoir fait de notre mieux avec notre temps limité, notre manque d'expérience de la pratique de la sociologie et les informations fragmentaires dont nous disposions ; une plus grande expérience des techniques statistiques et des méthodes d'entretien aurait pu permettre de recueillir davantage d'informations. Ce dispositif unique et s'adaptant progressivement aux attentes du marché de l'art s'est avéré particulièrement stimulant à étudier car il relève autant de la politique culturelle que du fonctionnement du marché de l'art et de la légitimité du jugement artistique.

Annexes

Table des matières

Introduction	4
I. Avant la commission	17
A. Artistes	17
1. Critères objectifs	17
Première demande	17
Résidence fiscale	18
Avoir une pratique en rapport	19
2. Critères subjectifs	21
Être représenté par une galerie	21
Avoir une pratique vendable	22
Être passé par une école d'art	22
Avoir un réseau	23
Avoir de l'expérience	24
Vivre à Paris	24
B. Galeries	25
1. Critères objectifs	25
Critères techniques	25
Avoir une exposition coûteuse	28
Le cas de la foire à l'étranger	29
Connaître les aides	30
2. Critères subjectifs	31
Prise de risque	31
Capacité financière	33
II. Pendant la commission	34
A. Artistes	34
1. Critères objectifs	34
Avoir une pratique contemporaine	34
Avoir une pratique vendable	37
2. Critères subjectifs	39
Être passé par une école d'art	39
Être un jeune homme	42
Avoir une pratique cohérente	44
Être intégré au monde de l'art	46
Avoir un bon projet	49
Être connu	51
B. Galeries	53
1. Critères objectifs	53
Réalisme du budget	53
Solvabilité	54
2. Critères subjectifs	55
Être implanté à Paris	55
Avoir une certaine ancienneté	59
Faire partie des réseaux	60
Être une « bonne galerie »	63
Être connu	67
Ne pas être une trop grande galerie	68
Conclusion	71
Annexes	77
Table des matières	77
Bibliographie	78
Données	80

Bibliographie

- DE VRIÈSE Muriel, MARTIN Bénédicte, MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « Portrait économique des diffuseurs d'art actuel inscrits à la Maison des artistes », *Culture Chiffres*, n° 1, 2011, p. 1–8
- FARCHY Joëlle, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Économie des politiques culturelles*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 183 p.
- FRIEDMANN Fiona, *Faire carrière sur la scène de l'art contemporain : entre originalité de la création et stratégies d'auto-promotion*, Université de Nice-Sophia Antipolis, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, 2010, 497 p.
- GILABERT Teodoro, *La géographie de l'art contemporain en France*, Université de Nantes, Thèse de doctorat en géographie, 2004, 533 p.
- GOUYON Marie, « Peintres, graphistes, sculpteurs... Les artistes auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2009 », *Culture chiffres*, n° 4, 2011, p. 1–8
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de Minuit, 1998, 380 p.
- HEINICH Nathalie, *Faire voir*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2009, 204 p.
- HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014, 373 p.
- HEKKERT Paul, VAN WIERINGEN Piet C. W., « Assessment of aesthetic quality of artworks by expert observers: An empirical investigation of group decisions », *Poetics*, vol. 25, n° 5, 1998, p. 281–292
- MARSAN Marie-Claire, *La galerie d'art*, Paris, Filigranes, 2011, 156 p.
- MARTIN Bénédicte, *L'évaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain : le cas des jeunes artistes en voie d'insertion*, Université Paris-X-Nanterre, Thèse de doctorat en sciences économiques, 2005, 612 p.
- MARTIN-FUGIER Anne, *Galeristes*, Paris, Actes Sud, 2014, 203 p.
- MISDRAHI FLORES Marian, *L'évaluation des pairs, la prise de décisions et les critères de la qualité au Conseil des arts et des lettres du Québec : le cas des arts visuels contemporains*, Université de Montréal, Thèse de doctorat en sociologie, 2013, 329 p.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, 437 p.
- MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2009, 154 p.

MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « La nébuleuse des intermédiaires de l'art actuel », In *L'artiste et ses intermédiaires*, Bruxelles, SMartBe — Mardagap, 2010, p. 55–67

POIRRIER Philippe, *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010, 303 p.

QUEMIN Alain, MOULIN Raymonde, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n° 6, 1993, pp. 1421–1445

ROUET François, « Les entreprises du commerce du marché de l'art », *Culture chiffres*, n° 4, 2009, p. 1–8

ROUET François, « Les galeries d'art contemporain en France en 2012 », *Culture études*, n° 2,, 2013, p. 1–12

SAGOT-DUVAUROUX Dominique, DE VRIÈSE Muriel, MELIN Corinne, MOUREAU Nathalie, MARTIN Bénédicte, « Diffusion et valorisation de l'art actuel en région : Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen », *Culture Études*, n° 1, 2011, p. 1–16

SAGOT-DUVAUROUX Dominique, MOUREAU Nathalie, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2010, 131 p.

SCHMITT Jean-Marie, DUBRULLE Antonia, *Le marché de l'art*, Paris, La Documentation française, 2014, 424 p.

Département des études de la prospective et des statistiques, *Chiffres clés de la culture et de la communication 2015*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2015, 204 p.

URFALINO Philippe, VILKAS Catherine, *Les fonds régionaux d'art contemporain : La délégation du jugement esthétique*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000, 208 p.

VERLAINE Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, 576 p.

Données

Les galeries

Galeries	Nombre d'aides à la première exposition	Nombre d'aides à la publication	Nombre d'avances remboursables	Nombre d'aides à des foires à l'étranger	Nombre d'aides global	Année de création	Année de première aide	Implantation	Arrondissement	GME	CPGA	Active
Anne Barrault	2	4			6	1999	2008	75	3	Oui	Oui	Oui
Bernard Jordan		6			6	1984	2008	75	3	Oui	Non	Oui
Martine et Thibault de	6				6	1997	2008	75	3	Non	Oui	Non
Cortex Athletico	2	2		1	5	2003	2009	33, 75	3	Oui	Oui	Oui
Eva Hober	1	3		1	5	2004	2010	75	3	Non	Non	Oui
Jérôme Poggi	4	1			5	2009	2009	75	4	Oui	Non	Oui
Les Filles du Calvaire	4	1			5	1996	2008	75	3	Oui	Oui	Oui
Chez Valentin	3	1			4	1991	2009	75	3	Oui	Non	Oui
Crèveœur	1	2		1	4	2008	2011	75	20	Oui	Non	Oui
de Roussan	3		1		4	2001	2013	75	3	Non	Non	Oui
Eric Dupont	2	2			4	1997	2009	75	3	Oui	Oui	Oui
MAM Galerie	4				4	2009	2009	76	///	Non	Non	Oui
Odile Ouizeman	1	3			4	2007	2008	75	3	Oui	Non	Oui
Semiose	2	1	1		4	2007	2011	75	3	Oui	Non	Oui
Sultana	2	1		1	4	2005	2008	75	20	Non	Non	Oui
ACDC	2	1			3	2006	2010	33	///	Non	Non	Non
Bugada et Cargnel	1	2			3	2002	2009	75	19	Oui	Non	Oui
Claudine Papillon	1	2			3	1988	2008	75	3	Oui	Oui	Oui
Dohyang Lee	3				3	2010	2012	75	3	Non	Non	Oui
Galerie de multiples	2		1		3	2002	2012	75	3	Oui	Non	Oui
GalerieOfMarseille	2	1			3	2006	2009	13	///	Non	Non	Non
Granville Gallery	2	1			3	2006	2008	75,50	14	Non	Non	Oui
Jocelyn Wolff		1	1	1	3	2003	2008	75	20	Oui	Non	Oui
Polaris	2		1		3	1994	2008	75	3	Oui	Oui	Oui
Schirman et de Beaucé	2	1			3	2005	2009	75	3	Non	Non	Non
School Gallery		3			3	2008	2011	75	3	Non	Non	Oui
Alain Gutharc	1		1		2	1992	2008	75	3	Oui	Oui	Oui
ALB	2				2	2011	2012	75	3	Non	Non	Oui
Alberta Pane	1			1	2	2008	2010	75	3	Non	Non	Oui
Bertrand Grimont	1	1			2	2008	2010	75	3	Non	Non	Oui
Catherine Issert	2				2	1975	2008	6	///	Non	Non	Oui
Chantal Crousel	1	1			2	1980	2009	75	3	Oui	Oui	Oui
Christophe Gaillard	2				2	2007	2011	75	3	Oui	Non	Oui

Galeries	Nombre d'aides à la première exposition	Nombre d'aides à la publication	Nombre d'avances remboursables	Nombre d'aides à des foires à l'étranger	Nombre d'aides global	Année de création	Année de première aide	Implantation	Arrondissement	GME	CPGA	Active
Claire Gastaud	1	1			2	1986	2012	63	///	Non	Non	Oui
Daniel Templon		1	1		2	1966	2008	75	3	Oui	Oui	Oui
Dominique Fiat	1	1			2	2004	2012	75	3	Oui	Non	Oui
Frank Elbaz		2			2	2002	2008	75	3	Oui	Oui	Oui
Frédéric Giroux	1	1			2	2001	2010	75	3	Non	Non	Non
Hervé Bize	1	1			2	1989	2009	54	///	Non	Non	Oui
Isabelle Gounod		2			2	2004	2012	75	3	Non	Non	Oui
Loevenbruck	1		1		2	2001	2009	75	6	Oui	Oui	Oui
Lucile Corty	1	1			2	2007	2010	75	3	Non	Non	Non
Marcelle Aix		1		1	2	2009	2012	75	20	Oui	Non	Oui
Metropolis	2				2	2006	2012	75	3	Non	Non	Oui
Olivier Robert	1	1			2	2009	2011	75	3	Non	Oui	Oui
Patricia Dorfmann	1	1			2	1990	2010	75	4	Oui	Non	Oui
Progress	1	1			2	2013	2014	75	11	Non	Non	Oui
Schleicher Lange		2			2	2004	2009	75	3	Non	Non	Oui
Sycomore Art	2				2	2004	2008	75	9	Non	Non	Non
White Project	1	1			2	2010	2012	75	3	Non	Non	Oui
Xippas		2			2	1990	2009	75	3	Oui	Oui	Oui
1911	1				1	2008	2009	75	18	Non	Non	Non
Aline Vidal		1			1	1990	2009	75	6	Oui	Oui	Oui
Almine Rech		1			1	1997	2009	75	3	Oui	Oui	Oui
Anne de Villepoix		1			1	1990	2011	75	3	Oui	Oui	Oui
Anton Weller —	1				1	1994	2008	75	6	Non	Non	Non
Art : Concept				1	1	1992	2014	75	3	Oui	Oui	Oui
ART ALL ACCESS	1				1	2006	2008	75	3	Non	Non	Non
Atelier Cardenas	1				1	2004	2011	75	4	Non	Non	Non
Balice Hertling		1			1	2009	2010	75	20	Oui	Non	Oui
Baraudou Schriqui		1			1	2008	2015	75	11	Non	Non	Oui
Bendana-Pinel		1			1	2008	2010	75	3	Non	Non	Oui
Benoît Lecarpentier	1				1	2009	2010	75	3	Non	Non	Non
Binôme	1				1	2010	2012	75	4	Non	Non	Oui
Claude Samuel		1			1	1986	2011	75	12	Non	Oui	Oui
Coutant Beaux-Arts	1				1	2011	2012	78	///	Non	Non	Non
Dominique Polad-	1				1	2001	2014	75	3	Non	Non	Oui
Emmanuel Perrotin		1			1	1992	2008	75	3	Oui	Oui	Oui
EXPRMNTL	1				1	2004	2009	31	///	Non	Non	Oui
Françoise Besson	1				1	2005	2011	69	///	Non	Non	Oui

Galeries	Nombre d'aides à la première exposition	Nombre d'aides à la publication	Nombre d'avances remboursables	Nombre d'aides à des foires à l'étranger	Nombre d'aides global	Année de création	Année de première aide	Implantation	Arrondissement	GME	CPGA	Active
Gabrielle Maubrie	1				1	1968	2008	75	4	Oui	Non	Oui
Galerie la B.A.N.K		1			1	2005	2008	75	3	Non	Non	Non
Galerie Mitterrand		1			1	1987	2010	75	3	Oui	Non	Oui
GB Agency		1			1	2001	2008	75	3	Oui	Non	Oui
Georges-Philippe et		1			1	1990	2011	75	6	Oui	Oui	Oui
GM		1			1		2008	34	///	Non	Non	Non
Gourvennec Ogor		1			1	2010	2014	13	///	Non	Non	Oui
Houg		1			1	1998	2013	75	3	Non	Non	Oui
Ilka Bree		1			1	2005	2009	33	///	Non	Non	Non
In Situ		1			1	2001	2008	75	3	Oui	Non	Oui
Intérieur	1				1		2010	59	///	Non	Non	Non
Jean Fournier		1			1	1964	2010	75	7	Non	Oui	Oui
Joseph Tang	1				1		2015	75	3	Non	Non	Oui
JTM gallery		1			1		2009	75	1	Non	Non	Non
Kamel Mennour		1			1	1999	2010	75	6	Oui	Oui	Oui
Larcade Gallery		1			1	2009	2013	75	3	Non	Non	Non
Laurent Godin				1	1	2005	2014	75	3	Oui	Non	Oui
Laurent Mueller		1			1	2010	2014	75	3	Non	Non	Oui
Le Réverbère	1				1	1981	2010	69	///	Non	Non	Oui
Magda Danysz	1				1	1999	2008	75	11	Non	Non	Oui
Maïa Muller	1				1	2009	2015	75	3	Non	Non	Oui
Mari Cini	1				1	2010	2010	75	3	Non	Non	Non
Marion Meyer	1				1	2010	2010	75	6	Non	Non	Non
Martine Aboucaya	1				1	2004	2010	75	3	Oui	Non	Oui
Maubert	1				1	2010	2014	75	3	Non	Non	Oui
melanie Rio			1		1	2009	2014	75,44	11	Non	Non	Oui
Mercier et associés		1			1	2009	2014	75	20	Non	Non	Oui
Michel Rein		1			1	2000	2011	75	3	Oui	Oui	Oui
mor. Charpentier				1	1	2010	2014	75	3	Oui	Non	Oui
Natalie Seroussi	1				1	1983	2011	75	6	Non	Oui	Oui
Numeriscausa		1			1	2007	2008	75	3	Non	Non	Non
Philippe Chaume	1				1	2004	2009	75	10	Non	Non	Non
Préface	1				1	2011	2013	75	3	Non	Non	Non
Samy Abraham				1	1	2011	2014	75	20	Oui	Non	Oui
Sara Guedj	1				1	2007	2008	75	13	Non	Non	Non
Scrawitch	1				1	2011	2014	75	11	Non	Non	Non
See Studio	1				1	2013	2015	75	3	Non	Non	Oui

Galeries	Nombre d'aides à la première exposition	Nombre d'aides à la publication	Nombre d'avances remboursables	Nombre d'aides à des foires à l'étranger	Nombre d'aides global	Année de création	Année de première aide	Implantation	Arrondissement	GME	CPGA	Active
Sit Down	1				1	2005	2015	75	3	Non	Non	Oui
Sollertis		1			1	1988	2009	31	///	Non	Non	Non
Suzanne Tarasieva		1			1	2003	2012	75	3	Oui	Non	Oui
Tools Gallery	1				1	2003	2011	75	3	Non	Non	Non
Torri		1			1	2010	2013	75	3	Oui	Non	Oui
Trafic Galerie		1			1		2008	94	///	Non	Non	Non
Triple V			1		1	2010	2014	75	13	Oui	Non	Oui
Vanessa Quang	1				1	2000	2013	75	3	Non	Non	Oui
Ymer et Malta		1			1	2009	2012	75	17	Non	Non	Oui
YR	1				1	2007	2009	75	4	Non	Non	Non
Yves Iffrig	1				1	2005	2013	67	///	Non	Non	Oui

Récapitulatif des aides à l'exposition

		Répartition des sexes		Âge	Aides aux galeries de régions	Nationalité française	Formation		Actif en 2015	Implantation à Paris	Expositions personnelles		Expositions collectives		Expositions à l'étranger		Bourses		Résidences		Prix		Technique								
		Hommes	Femmes				Beaux-arts	Post-diplôme			Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Sculpture	Photographie	Peinture	Installation	Dessin	Vidéo	Collage
Moyenne	Valeurs	62	42	32	21	89	94	29	53	55														46	25	18	22	18	20	3	
	Pourcentages	60 %	40 %		19 %	86 %	94 %	29 %	54 %	57 %		1,0	2,3	9,0	11,4	1,5	4,0	0,0	0,9	1,0	1,6	0,0	0,5	44 %	24 %	17 %	21 %	17 %	19	3 %	
2015	Valeurs	3	5	33	0	7	8	2	5	5														1	3	1	3	2	3	1	
	Pourcentages	38 %	63 %		0 %	88 %	100 %	25 %	63 %	63 %		1,0	2,1	17,0	17,9	3,5	4,5	0,0	0,8	2,0	2,4	0,0	1,0	13 %	38 %	13 %	38 %	25 %	38	13 %	
2014	Valeurs	3	4	33	1	6	8	1	5	5														3	0	1	1	3	1	1	
	Pourcentages	43 %	57 %		13 %	75 %	100 %	13 %	63 %	71 %		0,0	1,0	7,5	8,0	1,5	2,6	0,0	1,1	1,0	2,4	0,0	0,4	38 %	0 %	13 %	13 %	38 %	13	13 %	
2013	Valeurs	6	3	30	1	8	9	3	7	7														4	2	3	3	1	4	1	
	Pourcentages	67 %	33 %		9 %	73 %	100 %	33 %	70 %	88 %		1,0	2,0	6,0	8,0	2,0	5,8	0,0	0,3	1,5	2,0	0,0	1,0	36 %	18 %	27 %	27 %	9 %	36	9 %	
2012	Valeurs	8	5	31	2	10	11	8	5	7														3	6	1	3	2	5	0	
	Pourcentages	62 %	38 %		15 %	83 %	85 %	62 %	42 %	70 %		0,5	2,0	6,5	9,6	1,0	4,2	0,5	1,1	2,0	1,8	0,5	0,8	23 %	46 %	8 %	23 %	15 %	38	0 %	
2011	Valeurs	8	6	32,5	5	12	10	1	7	7														7	2	2	4	3	1	0	
	Pourcentages	57 %	43 %		36 %	86 %	91 %	9 %	64 %	58 %		1,5	2,8	15,0	16,3	3,0	5,5	0,5	0,8	2,0	2,5	0,0	0,5	50 %	14 %	14 %	29 %	21 %	7 %	0 %	
2010	Valeurs	15	8	34	7	22	22	3	14	12														10	3	5	4	3	3	0	
	Pourcentages	65 %	35 %		30 %	100 %	100 %	14 %	67 %	52 %		1,0	3,1	9,0	11,5	0,5	2,7	0,5	1,6	1,0	1,7	0,0	0,3	48 %	14 %	24 %	19 %	14 %	14	0 %	
2009	Valeurs	9	7	35	4	15	13	5	4	7														9	6	1	3	2	2	0	
	Pourcentages	56 %	44 %		24 %	94 %	87 %	33 %	29 %	47 %		2,0	1,8	6,0	8,1	1,0	1,6	0,0	0,6	0,0	0,9	0,0	0,2	60 %	40 %	7 %	20 %	13 %	13	0 %	
2008	Valeurs	10	4	32	1	9	13	6	6	5														9	3	4	1	2	1	0	
	Pourcentages	71 %	29 %		7 %	69 %	93 %	43 %	43 %	38 %		1,0	2,4	9,5	12,4	2,0	6,2	0,0	0,8	0,0	0,9	0,0	0,4	64 %	21 %	29 %	7 %	14 %	7 %	0 %	

Récapitulatif des aides à la publication

		Répartition des sexes		Âge	Aides aux galeries de régions	Nationalité française	Formation		Actif en 2015	Implantation à Paris	Expositions personnelles		Expositions collectives		Expositions à l'étranger		Bourses		Résidences		Prix		Technique							
		Hommes	Femmes				Beaux-arts	Post-diplôme			Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Médiane	Moyenne	Sculpture	Photographie	Peinture	Installation	Dessin	Vidéo
Moyenne	Valeurs	60	29	36,5	12	72	65	22	52	50														44	11	29	26	16	8	3
	Pourcentages	67 %	32 %		13 %	87 %	82 %	29 %	61 %	60 %		3,0	4,3	16,0	17,6	6,0	7,1	1,0	1,6	2,0	2,0	1,0	0,9	51 %	13 %	33 %	30 %	18 %	9 %	3 %
2015	Valeurs	1	1	45	0	2	2	0	2	1													1	1	0	1	0	0	0	
	Pourcentages	50 %	50 %	0 %	100 %	100 %	0 %	100 %	50 %		7,5	7,5	25,5	25,5	3,0	3,0	0,0	0,0	1,0	1,0	0,0	0,0	50 %	50 %	0 %	50 %	0 %	0 %	0 %	
2014	Valeurs	5	6	33	1	9	7	1	7	7													0	2	5	3	1	1	0	
	Pourcentages	45 %	55 %	9 %	82 %	64 %	10 %	70 %	70 %		2,5	4,3	12,5	11,8	2,5	3,3	0,0	0,8	1,0	1,5	1,0	1,1	0 %	22 %	56 %	33 %	11 %	11 %	0 %	
2013	Valeurs	7	4	37	1	9	9	2	3	5													3	2	5	1	4	2	2	
	Pourcentages	64 %	36 %	9 %	100 %	90 %	20 %	27 %	50 %		5,0	4,9	18,0	21,5	7,0	6,3	2,0	2,0	3,0	3,3	1,0	1,2	27 %	18 %	45 %	9 %	36 %	18 %	18 %	
2012	Valeurs	9	1	38,5	1	9	5	2	4	5													5	0	4	3	2	1	0	
	Pourcentages	90 %	10 %	10 %	100 %	56 %	22 %	44 %	63 %		3,0	4,8	13,0	14,0	2,0	3,9	0,0	2,0	1,0	1,9	0,0	0,4	56 %	0 %	44 %	33 %	22 %	11 %	0 %	
2011	Valeurs	8	2	35,5	1	9	8	2	7	7													5	1	4	4	2	0	1	
	Pourcentages	80 %	20 %	10 %	90 %	100 %	29 %	70 %	70 %		2,5	4,5	11,0	16,6	3,5	6,9	1,0	1,5	1,0	1,4	0,5	1,1	50 %	10 %	40 %	40 %	20 %	0 %	10 %	
2010	Valeurs	8	6	35,5	2	12	11	5	6	6													9	1	6	2	2	0	0	
	Pourcentages	57 %	43 %	14 %	92 %	92 %	42 %	46 %	43 %		5,0	4,6	15,5	16,0	6,5	7,1	1,0	2,4	2,0	2,3	0,0	0,5	64 %	7 %	43 %	14 %	14 %	0 %	0 %	
2009	Valeurs	12	4	35	3	13	13	5	14	8													10	3	3	7	2	1	0	
	Pourcentages	71 %	24 %	18 %	87 %	87 %	33 %	82 %	50 %		2,0	3,3	17,0	17,0	7,0	8,4	1,0	1,2	2,0	2,0	1,0	1,0	59 %	18 %	18 %	41 %	12 %	6 %	0 %	
2008	Valeurs	10	5	38	3	9	10	5	9	11													11	1	2	5	3	3	0	
	Pourcentages	67 %	47 %	20 %	64 %	83 %	42 %	69 %	79 %		3,0	3,8	20,0	23,3	11,0	11,5	1,0	1,8	2,0	2,1	1,0	0,9	73 %	7 %	13 %	33 %	20 %	20 %	0 %	

Résumé

L'État français attribue des aides aux galeries d'art contemporain pour le financement d'expositions, de publications, d'œuvres et de foires. La sélection des projets récipiendaires se fait lors de commissions comprenant des représentants de l'État, des personnalités du monde de l'art et des galeristes. Le taux élevé d'attribution des aides indique une forte sélection informelle en amont, qui ne privilégie qu'un type spécifique de galerie. La commission intervient pour départager les projets éligibles selon des critères techniques et artistiques ; il s'agit moins de juger l'œuvre de l'artiste que d'estimer son engagement, son professionnalisme et son intégration au monde de l'art. La reconnaissance et l'intégration au marché de l'art de la galerie présentant le projet interviennent également dans son évaluation.

Mots-clés : art contemporain, carrière artistique, commission, critères, évaluation, galerie, marché de l'art, politiques culturelles, qualité dans les arts plastiques.

Abstract

The French state offers grants to contemporary art galleries for the production of exhibitions, books, artworks and the participation in art fairs. The projects are selected by commissions composed of government officials, experts and gallery owners. The high rate of awarding indicates a large and informal selection prior to the commissions; only one type of gallery prevails. The commission decides between the eligible projects based on technical and artistic criteria. The work of the artist itself isn't evaluated as much as his commitment, professionalism and integration to the art world. The gallery supporting the project is also taken into account and is evaluated based on its recognition and its integration to the contemporary art market.

Keywords : art market, career in visual arts, commercial art gallery, commission, contemporary art, criteria, cultural policies, evaluation, quality in visual arts.