

“DEUX COUPS POUR RIEN... OU PRESQUE”.
L'ACQUISITION PAR L'ELYSÉE
D'ŒUVRES D'ARTISTES RMISTES¹.
QUELQUES REMARQUES PROGRAMMATIQUES
ET MÉTHODOLOGIQUES.

PAR

Florence GALLEMAND

ATER à l'Université de Picardie Jules Verne
CURAPP-CNRS

Depuis le début des années quatre-vingt, la thématique de l'exclusion figure en bonne place sur l'agenda politique et médiatique et tend à pénétrer le champ artistique : de nombreuses expériences entendent utiliser l'art comme moyen d'expression et d'intégration de “groupes marginalisés” (malades mentaux, détenus, homosexuels, malades du SIDA, SDF...). Les œuvres réalisées dans ce cadre sont étiquetées “artistiques” par les différentes catégories d'agents qu'elles mobilisent : les producteurs par un processus d'auto-labellisation, certains médias - hors presse artistique spécialisée -, des professionnels de l'art qui les exposent et les visibilisent ainsi, les professionnels de la politique, ou encore les consommateurs plus ou moins “autorisés” de ces “biens culturels” particuliers. Dans cet esprit, une exposition est organisée en avril 1994 dans une galerie parisienne par un groupe d'artistes peintres Rmistes. Parmi les acheteurs, on comptera la Présidence de la République et plus exactement François Mitterrand, ce qui est original dans la mesure où l'acquisition d'œuvres relève, en règle générale, d'autres institutions comme le ministère de la Culture, la Réunion des Musées Nationaux, le FNAC, les FRAC, ou encore les musées.

1. Cette note de recherche a fait l'objet d'une communication orale dans l'atelier “politique ailleurs” du congrès de l'Association Française de Sciences Politiques d'Aix en avril 1996. Je remercie très chaleureusement les membres du groupe la “politique ailleurs”, tout particulièrement Eric, Isabelle et Stéphane, ainsi que Jacques Chevallier, Patrick Lehingue, Gérard Mauger, Annie Collovald et Vincent Dubois pour leur lecture qui n'a pas été “une lecture pour rien”.

L'analyse de cette opération met en évidence les usages croisés de l'artistique et du politique : d'un côté les "artistes", mobilisant le RMI comme "ressource" afin de se positionner comme prétendants à l'entrée dans le champ artistique, tentent de valoriser leurs productions par une stratégie de reconversion de stigmates² ; de l'autre, François Mitterrand cherche, par l'achat de toiles, à montrer son attachement à la politique menée par Jack Lang. Ainsi, des acteurs hors champ politique cherchent à pénétrer un espace fortement autonomisé avec l'appui d'un acteur politique dont la "*marque est juridiquement déposée*"³ ; celui-ci, par une action inattendue, vise à opérer un "*coup politique*"⁴, pratique routinisée dans le champ. Ces usages stratégiques de l'artistique et du politique laissent à penser, "sur le coup", que l'exposition d'œuvres d'artistes Rmistes et l'acquisition par l'Elysée d'une partie d'entre elles, semblent un "*coup bien monté*", pour reprendre l'expression de Patrick Lehingue et Bernard Pudal⁵ ; cependant "après coup", ce double acte symbolique semble plutôt être un "*coup manqué*" ou, tout du moins, un "*coup pour pas grand chose*", dans la mesure où François Mitterrand n'est pas parvenu à le transformer en "*coup médiatique*"⁶.

Il apparaît indispensable, compte tenu de l'objet retenu, de prendre quelques précautions méthodologiques, l'exposition ne doit être considéré qu'en tant que prétexte à l'étude de coups. Par ailleurs, la prudence impose de se garder de la tentation d'ériger le cas étudié en cas emblématique pour prétendre en tirer des lois générales sur le fonctionnement du champ artistique ou sur les rapports entre art et politique : le risque d'une telle entreprise résiderait dans la surinterprétation et la glorification de ce qui n'est qu'un "coup pour rien".

Un autre obstacle a été rencontré dans la phase d'expérimentation de la recherche : la collecte des matériaux s'est finalement révélée relativement peu fructueuse ou tout du moins décevante, même si, comme a pu le montrer la sociologie des enquêtes d'opinion, la non réponse est en soi une réponse. En effet, le service de presse de l'Elysée semble ignorer la démarche du Président et le devenir des toiles, la réponse est identique au ministère de la Culture ; quant à la Maison des artistes (bureau de sécurité sociale des artistes et des intermittents de spectacle), par définition, elle ne connaît pas ces plasticiens,

2. Goffman (E.), *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975.

3. Offerlé (M.), *Les partis politiques*, Paris, P.U.F, coll. "Que sais-je ?".

4. C'est-à-dire "un acte qui affecte les attentes et les représentations que se font de la situation les différents acteurs et qui affecte ce que Goffman appelle leur «situation existentielle», c'est-à-dire les rapports entre les acteurs et leur environnement", Dobry (M.), *Sociologie des crises politiques*, Paris, PFNSP, 1986, p. 21.

5. Lehingue (P.), Pudal (B.), "Retour(s) à l'expéditeur. Eléments d'analyse de la déconstruction d'un «coup» : la «Lettre à tous les Français» de François Mitterrand", in CURAPP, *Communication politique*, Paris, P.U.F, 1991, p. 177.

6. C'est-à-dire "un acte politique plus ou moins significatif ainsi qualifié par les journalistes", Legavre (J.-B.), "Parler de soi ou parler des autres : de quelques usages journalistes des métaphores ludiques", *Regards sociologiques*, n° 7, 1994, p. 30.

dans la mesure où ils se trouvent rayés des registres dès leur inscription au RMI ; enfin, le Bureau d'aide sociale de Paris, gérant les projets d'insertion, n'a pu fournir que des informations globales sur l'ensemble des projets, notamment artistiques, menés sous son égide. Face à la difficulté d'accès aux sources, le chercheur se trouve devant une alternative : soit il renonce à son objet, faute de faits précis ; soit il persévère dans sa recherche. Dès lors, celle-ci change de statut : elle ne peut plus prétendre à être une recherche aboutie mais doit être regardée comme un corps d'hypothèses programmatiques qui restent à valider empiriquement. Cette validation pourrait alors se faire sur des objets connexes tels que l'exposition de peintures où se côtoient les productions de toxicomanes et les œuvres d'artistes contemporains comme Combas, Balthus, Ben (Arche de la Défense, été 1995), l'exposition de photos de SDF réalisées par un professionnel et illustrées par des textes poétiques écrits par les modèles (FNAC Etoile, 1994), l'atelier de théâtre animé par Guy Bedos et composé de "jeunes" de Vaux-en-Velin (1994), ou encore le disque composé de chansons écrites par des séropositifs et des malades du sida et interprétées par des chanteurs français (1995). Ces manifestations présentent cependant la particularité de mettre en scène deux types d'agents : des amateurs et des professionnels reconnus, la présence de ces derniers n'étant alors évidemment pas sans effet sur le relatif succès médiatique de ces opérations. La persévérance du chercheur doit l'amener à tenter d'interpréter le silence des institutions qui relève soit d'une stratégie d'oubli, soit d'une stratégie d'évitement, cherchant ainsi à taire un coup manqué. L'étude des "ratés"⁷ stratégiques des acteurs politiques ou sociaux, bien que souvent négligée, est, sous ce rapport, particulièrement heuristique pour la science politique.

Illustrant les usages artistiques du politique (I), et les usages politiques de l'art (II), l'étude d'un tel objet peut ainsi, par hypothèses, contribuer à la (dé)construction de "coups" politiques et symboliques.

I - LES USAGES ARTISTIQUES D'UN DISPOSITIF INSTITUTIONNEL : LE RMI

Les artistes Rmistes, de l'exposition d'avril 1994, revendiquent leur statut de bénéficiaires du RMI, pour valoriser leurs productions plastiques. Ce qui pouvait apparaître comme un stigmate — la marginalité "d'hommes sans qualité" — devient ainsi une ressource qu'ils mobilisent avec succès auprès de François Mitterrand, mais qui est inopérante dans le champ artistique consacré⁸ : en ignorant totalement — c'est-à-dire en ne relayant pas dans ses tri-

7. Le *Petit Robert* définit le "raté" de la façon suivante : "le fait de rater (en parlant d'une arme à feu) ; coup qui ne part pas...". Voir sur ce point l'article de Gaïti (B.), "Les ratés de l'histoire — une manifestation sans suites : le 17 octobre 1961 à Paris", *Sociétés contemporaines*, n° 20, 1994, pp. 11-39.

8. Ce qui ne signifie évidemment pas que les artistes sont aujourd'hui ignorants des propriétés magiques de la signature : dans un état antérieur du marché, Marcel Duchamp prélude

bunes — l'exposition et ses exposants celui-ci rejette, en effet, ces "artistes" aux propriétés sociales bien différentes de celles de l'ensemble des agents reconnus du champ.

Une enquête réalisée en 1996 (sur la période 1990-1995) par la mission RMI du Bureau d'aide sociale de Paris démontre que 10% des allocataires du RMI "déclarent" avoir un projet professionnel dans le domaine artistique. Pour expliquer cette proportion exceptionnellement grande d'artistes Rmistes, il faut tenir compte du fait que Paris concentre une grande partie de l'activité culturelle et artistique du pays, l'ANPE spectacle Paris (service spécialisé de l'ANPE, réservé aux artistes et aux intermittents du spectacle) comptant plus de 35% des inscriptions de l'ensemble du pays. Ce constat a conduit la mission RMI à mettre en place un dispositif spécifique d'insertion. Le dispositif mis en place depuis 1990 par le B.A.S. de Paris⁹ donne lieu à divers projets : le projet "Phoenix" permet à quelques stagiaires de s'orienter vers la peinture décorative ; le projet "bec poilu" incite d'autres "artistes" à valoriser des objets récupérés ; d'autres encore participent à un projet de création d'une artothèque, mettant ainsi à la disposition des collectivités territoriales et des entreprises leurs productions. Le projet "MAYA"¹⁰ (1990/1992), cas isolé en province, débouchera, quant à lui, sur une exposition à la Mairie de la Rochelle.

Le profil sociologique des "artistes Rmistes" tranche d'une part avec celui des "artistes légitimes", d'autre part avec celui des Rmistes. Les "artistes Rmistes" sont essentiellement des hommes (68%), jeunes (54% ont entre 25 et 40 ans), le plus souvent isolés et avec un bon niveau de diplôme (60% ont le bac ou plus)¹¹ : ces caractéristiques sociales diffèrent de celles des autres Rmistes, personnes sans doute jeunes et isolées (près de la moitié ont moins de 35 ans et sont isolées sans enfants), mais qui pour la plupart n'ont pas pour-

(suite note 8) une importante mutation de l'art qui affirme la primauté de l'artiste sur la production artistique qui est élevée au rang d'œuvre d'art par la seule volonté de son producteur (par exemple, les *Ready-made*, comme la fontaine, urinoir en porcelaine, qu'il achète, signe au pinceau, expose et vend). Ce qui apparaît comme une réussite pour Duchamp, ne fonctionne absolument pas pour les artistes Rmistes. On pourrait alors s'interroger plus généralement sur les conditions d'accès à l'espace artistique et aux trajectoires de ceux qui aspirent à s'introduire dans l'espace intellectuel élargi sans en avoir l'autorité et les autorisations. L'exemple de Marcel Duchamp montre l'importance déterminante de la "valeur sociale" de l'artiste sur la "valeur artistique" de sa production.

9. Le dispositif a concerné, pendant 5 ans, environ 1000 personnes : 16% d'entre elles ont aujourd'hui un emploi (l'enquête de suivi des stagiaires ne précise pas la nature de cet emploi) et 10% poursuivent leur projet artistique.

10. Ce programme consiste à faciliter l'insertion d'artistes Rmistes par des projets individuels. Sur les 40 allocataires RMI ayant participé à cette opération, seuls 3 ont poursuivi leur projet dans le domaine artistique, d'autres se sont reconvertis dans le socioculturel et beaucoup ont définitivement renoncé à leurs ambitions professionnelles et poursuivent leur activité en amateur. Entretien avec Pascal Stephan, responsable du projet MAYA au centre socioculturel de La Rochelle, 21 Février 1996 (Pascal Stephan est lui-même un ancien artiste du spectacle reconverti dans le socioculturel).

11. Ces indications sont données par le BAS de Paris.

suivi leur scolarité au delà de la troisième (seuls 7% ont le bac ou un diplôme d'études supérieures)¹², et de celles des "artistes légitimes", qui, hommes plus âgés, se recrutent majoritairement dans les catégories sociales élevées, ont dans une proportion importante vécu dans des familles d'artistes et hérité, à ce "titre", d'une formation artistique¹³.

Si les "artistes Rmistes" sont incontestablement des dominés dans l'espace artistique (si tant est qu'ils en fassent partie), ils apparaissent donc — compte tenu de leurs caractéristiques sociologiques — comme disposant de ressources plus importantes (en termes de nature et de volume des capitaux détenus) que l'ensemble des bénéficiaires du RMI, ce dernier constat n'est d'ailleurs pas étonnant si l'on admet avec Pierre Bourdieu que la position de prétendants n'est "*jamais le fait des plus démunis (...) et suppose toujours un certain capital culturel*"¹⁴.

La rareté de ces projets "en faveur" des artistes bénéficiaires du RMI peut s'expliquer sans doute par la réticence que les artistes plasticiens sont eux-mêmes très réticents à l'égard de ce dispositif : une très faible partie d'entre eux — environ 1%¹⁵ — a touché le RMI en 1990 ; en tant que bénéficiaires du RMI, ils se trouvent en effet radiés de la *Maison des artistes*, et perdent ainsi ce qui leur tient lieu d'identité professionnelle¹⁶ ; l'une des difficultés rencontrées par la mission RMI est donc la résistance des intéressés à renoncer à leur représentation d'eux-mêmes en tant qu'artistes. Malgré la réticence à se priver d'une telle ressource symbolique, ceux qui sont les moins dotés en capital de notoriété n'hésitent pas à utiliser le dispositif public qui leur permet non seulement de se procurer des moyens de subsistance, mais aussi, en s'identifiant à une "*communauté imaginaire*", d'accéder — virtuellement — à la reconnaissance. Ainsi, en métamorphosant leur stigmate en emblème, ils font ce que Bernard Pudal appelle "*profession de leur stigmatisation*"¹⁷ : ils mettent en avant leur statut de bénéficiaires du RMI. Cette revendication d'attachement à un "groupe" socialement marginalisé — à l'image des artistes malades du sida ou séropositifs — est perçue par eux comme un atout dans leur quête de légitimation artistique.

12. Chiffres tirés du rapport Vanlerenberghe, Commission nationale d'évaluation du revenu minimum d'insertion, *RMI, le pari de l'insertion*, Paris, La Documentation française, mars 1992.

13. Moulin (R.), Passeron (J.-C.) et al., *Le recensement et les enquêtes sur les artistes plasticiens : comparaisons méthodologiques et effets sur les politiques culturelles*, Service des études et de la recherche du ministère de la Culture, Centre de sociologie des arts, Paris, La Documentation française, 1986.

14. Bourdieu (P.), *Choses dites*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p. 184.

15. Ce chiffre est fourni par l'enquête de Raymonde Moulin et de Jean-Claude Passeron, *op. cit.*

16. Moulin (R.), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 117.

17. Pudal (B.), *Prendre parti. Pour une sociologie historique du P.C.F.*, Paris, Presses de la F.N.S.P., 1989.

Si la politique (dans le cas présent la lutte contre l'exclusion) peut être "utilisée" par des artistes démunis dans le cadre d'une stratégie d'accès à la reconnaissance, l'art peut également faire l'objet d'usages politiques : c'est en l'espèce un moyen pour le président Mitterrand de réaffirmer son attachement à certaines valeurs politiques et/ou de se démarquer de concurrents politiques.

II - LES USAGES CROISÉS DU POLITIQUE ET DE L'ART

L'achat de toiles par François Mitterrand s'inscrit dans le droit fil de ce que Marc Fumaroli¹⁸ raille sous l'appellation de "*langisme*", par référence aux logiques d'action qui sous-tendent la politique culturelle des "années Lang" : la "*démocratisation culturelle*" (ouverture de l'accès aux institutions et aux œuvres légitimes) et la "*démocratie culturelle*" (reconnaissance et promotion de la diversité des cultures). Cette conception relativiste de l'action culturelle se traduit, selon Raymonde Moulin "*de deux manières : réhabilitation des cultures spécifiques des groupes sociaux et révision des hiérarchies artistiques établies, (...) déhiérarchisation du corpus artistique et extension du concept d'art*"¹⁹.

Ce type de politique, comme le montre Vincent Dubois, favorise le "*brouillage*" et le glissement des frontières entre les politiques culturelles et les politiques sociales²⁰, et facilite le développement des stratégies de présence (voire d'exhibition) multisectorielle de Jack Lang. Le ministre de la Culture tente de se présenter comme un acteur à part entière du processus de légitimation artistique, en essayant d'imposer au champ artistique sa propre définition de l'art. Cependant, fortement autonomisé par rapport à l'espace du pouvoir économique et du pouvoir politique, le champ artistique ne reconnaît pas les institutions publiques comme "*instances légitimes de légitimation artistique*"²¹. L'exposition *Tags et graffitis* de 1991 est, à cet égard, une illustration du rejet par le champ artistique de l'irruption du ministère de la Culture dans le champ²² et de l'immixtion des institutions publiques dans la distribution des titres artistiques.

Ces usages croisés de l'artistique et du politique peuvent être analysés en terme de "*coup*"²³, au sens où l'entend Michel Dobry. Cet objet est la rencontre inattendue d'intérêts dont rien ne laissait présumer la conjugaison, si ce n'est

18. Fumaroli (M.), *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Editions de Fallois, 1991.

19. Moulin (R.), *op. cit.*, p. 91.

20. Dubois (V.), "Action culturelle/action sociale. Les limites d'une frontière", *Revue Française des Affaires Sociales*, n° 2, avril-juin 1992.

21. *Ibid.*

22. Dubois (V.), "Tags, musée et légitimation culturelle", *Raison présente*, n° 107, 1993, pp. 135-144.

23. Dobry (M.), *op. cit.*

la transformation des politiques gouvernementales (artistiques et sociales) et l'enjeu de prééminence symbolique qu'elles revêtent pour François Mitterrand d'une conjoncture de concurrence politique (et médiatique) avec, entre autre, son premier ministre. La "*petite entreprise symbolique et politique*"²⁴, que constitue l'achat par François Mitterrand de toiles de ces "artistes Rmistes" lors de l'exposition d'avril 1994, peut en effet, être appréhendée comme une ressource pour deux types d'agents intéressés par et à cette manifestation.

- Il semble que François Mitterrand porté par le mouvement plus global de médiatisation du mal être social et d'une certaine "esthétisation" de la misère, mouvement patent en ce milieu des années quatre-vingt-dix soit aussi attaché à poursuivre, après son départ la logique relativiste de l'action de Jack Lang. Incidemment, cette opération peut lui permettre de réinvestir le terrain de la lutte contre l'exclusion et de se poser en concurrent de Michel Rocard : le RMI reflète en effet la collaboration concurrentielle entre l'Elysée et Matignon de 1988 à 1991, dans la mesure où la lutte contre l'exclusion fait partie des objectifs fixés par le Président de la République dans la *Lettre à tous les français*, mais constitue aussi l'un des "*douze travaux d'Hercule*"²⁵ du Premier ministre.

- Pour leur part, les "artistes Rmistes" cherchent à accéder, grâce à une conjoncture politique et "artistique" favorable, à l'espace public médiatique. La multiplication d'expériences "d'artothérapie" contribue, en effet, à la mise sur agenda artistique de l'exclusion et crée une dynamique qui permet aux artistes Rmistes de monter leur exposition dans une galerie. Cette manifestation, grâce à l'acquisition de toiles par François Mitterrand, leur permet de prétendre accéder à l'espace public médiatique. Quelques organes de presse s'intéressent à cette opération, soit sous l'angle "exotique" et "populiste", en tendant à faire croire aux profanes et aux amateurs que "tout le monde peut être artiste", soit sous l'angle "politique" — en mettant en avant l'achat de l'Elysée — au détriment des productions elles-mêmes. L'exposition fait l'objet d'un bref sujet au journal de 13 heures sur *France 2*, dans *Paris Match*²⁶, dans *Entrevue*²⁷, dans la page exposition du *Nouvel Observateur*²⁸ et dans *La Rue*²⁹. Ces supports de presse écrite³⁰ ne consacrent pas un article à part entière à l'exposition des Rmistes et ne mentionnent pas l'achat par l'Elysée. Cependant,

24. Lehingue (P.), Pudal (B.), *op. cit.*

25. Expression utilisée par Jean-Paul Huchon dans un article du *Monde* de Juillet 1989.

26. *Paris Match*,

27. Le numéro d'*Entrevue* de juin 1995 consacre un encadré à la vente de aux enchères de tableaux de peintres morts du sida et fait une incidente sur l'exposition des artistes Rmistes.

28. *Le Nouvel Observateur* du 12 au 18 mai 1994 consacre quelques lignes à une exposition de dessins d'enfants malades à Villejuif et mentionne l'exposition des artistes Rmistes.

29. *La Rue* dans son n° 27 du 27 mars 1996 consacre un article à une exposition de photographes contre la misère et rappelle à cette occasion différentes opérations similaires passées dont l'exposition des artistes Rmistes.

30. A noter que *Télérama* sort en janvier 1996 un hors série sur *La culture pour s'en sortir*, mais ne mentionne pas l'exposition des artistes Rmistes.

cette entrée dans le champ médiatique doit être relativisée par le fait que cette exposition n'est pas relayée par la presse artistique spécialisée ; ce silence montre l'imperméabilité du champ artistique à ce type d'opérations et aux tentatives d'imposition de légitimité artistique par les acteurs politiques.