



L'artiste pauvre : identité sociale et artistique

Phoebe CLARKE
(UNIVERSITÉ PARIS I, ACTE)

Pour citer cet article :

Phoebe CLARKE, « L'artiste pauvre : identité sociale et artistique », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 8-15.

Résumé

Le mythe de l'artiste pauvre a la vie longue. Aujourd'hui encore, malgré l'apparent abandon de l'idée de supériorité morale de l'artiste garantie par son éventuelle insécurité économique, celle-ci (ou au contraire l'abondance de moyens, de privilèges ou de reconnaissance dont l'artiste jouit) peut continuer à avoir un impact à la fois sur la perception de son rôle, l'évaluation de ses attitudes et la réception de ses œuvres. À travers la théorie du précaire, cet article étudie la manière dont les artistes contemporains utilisent le thème de la précarité financière et de l'identité qu'elle confère pour produire des œuvres et des discours plus ou moins revendicatifs, avec en filigrane la question de ce que signifie, au fond, cette pauvreté de l'artiste au regard de la pauvreté comme fait social et économique, dans le contexte de l'art contemporain et de ses liens avec la finance.

précaire — art militant — économie de l'art — domination

Abstract

The myth of the poor artist is persistent. Nowadays, despite the obsolescence of the idea of a supposed moral superiority of artists based on their possible economic insecurity, this very insecurity (or on the contrary the wealth of means, privileges or recognition a given artist has access to) can still play a part in the perception of the artist's role, the assessment of their attitudes and the reception of their works. This article examines, through the theory of precariat, how contemporary artists use the theme of precariousness and the identity it bestows, in order to produce more or less politicised works and discourses, while implicitly questioning what the poverty of artists means compared to poverty as a social and economical fact within the context of contemporary art and its ties with finance.

precariat — political art — art economy - domination

L'artiste pauvre : identité sociale et artistique

La pauvreté de l'artiste, au-delà de sa proverbialité, semble parfois être une garantie de pureté morale voire de qualité esthétique. On rattache souvent cette notion à une conception romantique de l'artiste apparue au XIX^e siècle, liée à l'émergence d'une avant-garde rejetant le monde bourgeois et ses conventions, préférant mener une vie dissolue, *anormale* et pauvre, mais entièrement consacrée à son art. En réalité, la pauvreté supposée de l'artiste et son caractère asocial sont présents depuis plus longtemps dans les représentations de l'identité des artistes comme catégorie sociale. Margot et Rudolf Wittkower, dans *Les Enfants de Saturne*, montrent, par exemple, que les artistes de cour au Moyen-Âge avaient un statut à peine supérieur à celui des serviteurs et des marmitons. En Italie, jusqu'au XVI^e siècle environ, le rattachement des artistes aux guildes, les assimilant aux artisans, leur assurait un mépris quasi-général. Et de fait, le métier d'artiste reste, jusqu'au XIX^e, généralement considéré comme « peu honorable » selon les auteurs¹.

Aujourd'hui, et alors que les questions de l'honorabilité des artistes (que ce soit à travers une mythification de leur pauvreté vue comme une forme de pureté morale² ou encore via la mise en question de leur respectabilité sociale) paraissent peu pertinentes au regard des attitudes et recherches artistiques contemporaines, la pauvreté des artistes, en tant que fait social, refait son apparition. Mais cette fois-ci plutôt qu'une identité extérieure plaquée sur une catégorie sociale considérée comme divergente (c'est-à-dire considérée comme exemplifiant une identité anormale), cette pauvreté apparaît dans les discours, les œuvres, les textes et les prises de position des artistes eux-

mêmes, sous le nom de « précarité ». J'aimerais voir en quoi l'utilisation – voire la revendication de ce terme de précarité – permet peut-être de repenser l'identité de l'artiste et ses possibilités d'engagement politique, ainsi que de réévaluer le rôle de l'artiste dans la société : pris dans la multitude, que disent ces identités à cheval entre l'altérité et le même ? Les artistes sont-ils des pauvres comme les autres ? Comment cette théorie, non dénuée d'implications problématiques, peut-elle à la fois être le moyen d'un retour de l'affirmation de l'artiste comme être exceptionnel aux responsabilités morales particulières, mais aussi la revendication de la normalité de l'artiste, de son identification aux masses ? À travers trois études de cas, nous verrons dans un premier temps comment l'art contemporain peut se saisir de cette notion à travers une œuvre au statut ambivalent : ne fait-elle finalement que creuser l'écart entre précaires du monde de l'art et précaires du monde du travail ? Comment cette théorie permet-elle également de mettre en relief les différences d'identité et leurs conséquences au sein même d'un monde de l'art stratifié et inégalitaire ? Enfin, on examinera comment elle peut servir de base à un activisme artistique d'un genre nouveau. Il serait cependant utile, dans un premier temps, de préciser davantage de quoi il est question lorsque l'on évoque le précaire.

Les artistes dans le précaire

Le *Nouvel Esprit du capitalisme*, de Luc Boltanski et Eve Chiapello est paru en France en 1999 et a été traduit en anglais en 2005, ouvrant de nouvelles directions pour la conceptualisation de l'identité sociale de l'artiste, particulièrement en ce qui concerne sa position économique. En effet, cet ouvrage a le premier proposé l'idée que les mutations néolibérales post-fordistes, donnant lieu à un travail de plus en plus flexible et menant à une précarité professionnelle et existentielle croissante dans des secteurs de plus en plus nom-

1. Rudolf & Margot WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportements des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Éd. Macula, 1991, p. 34.

2. Voir par exemple Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

breux, ont pris pour modèle les modes de vie et de travail artistiques. C'est-à-dire précisément un travail qui résistait au modèle du salariat fordiste qui était aussi – mais pas seulement – fondé sur un travail certes rigide mais garanti, régulier, avec un salaire lui aussi garanti et régulier. Assez vite après la publication de cette traduction, certains artistes, souvent déjà familiers des thématiques liées au travail artistique, tels que Hito Steyerl, Martha Rosler, Gregory Sholette ou le collectif Claire Fontaine¹, se sont saisis de cette proposition théorique, notamment en l'intégrant aux productions textuelles qui sont le pendant de leur production. À l'idée que l'artiste puisse être un travailleur comme un autre, qui n'est pas à proprement parler nouvelle, s'ajoute une nouvelle dimension, celle de l'artiste comme travailleur modèle dans le cadre des mutations néolibérales du travail. En quelques mots : l'artiste par son travail libre, flexible, indépendant et quelque peu fragmentaire, auquel le lient non pas des obligations contractuelles mais un vif intérêt personnel, intime, est conduit à mettre de côté les notions de confort et de sécurité matériels ou financiers. Ce sont là les caractéristiques que mettent également en valeur les nouveaux modes de travail plus ou moins indépendants au sein du capitalisme néolibéral, parfois soulignés de manière explicite dans les ouvrages de management.

Le travailleur décrit par ce nouveau paradigme est extrêmement flexible, prêt à sacrifier sa vie personnelle même pour un salaire très bas voire parfois nul (et qui est donc à compléter par des activités salariales « en plus » ou « à côté »). Il est coupé des protections sociales et syndicales par son isolement et parfois son statut indépendant lui-même ; il est plus fragile, plus exploitable et donc plus profitable pour quiconque fait appel à ses services. Cette description fait état à la fois de la situation de bien des artistes, mais aussi des travailleurs de la culture ou du savoir : les *cultural/knowledge workers*, ou encore d'un chauffeur, d'un

livreur « free-lance ». Ainsi, cette pensée du travailleur modèle met avant tout en lumière la capacité de réappropriation du capitalisme². L'artiste bohème passerait ainsi du statut de pauvre plus ou moins marginal à celui de modèle social et économique rentable : l'identité artistique que l'on pourrait qualifier, assez imparfaitement, de contre-culturelle, s'en trouve évidemment bouleversée. La pauvreté de l'artiste n'est plus autonome, démonstration de sa marginalité même, mais construite en rapport avec celle des *autres* – et inversement. Mais on comprendra à travers la construction de cette dernière phrase, que l'artiste est donc logiquement exclu de la catégorie des *autres*, précisément par ce mouvement d'inclusion opéré sur le mode de la revendication. La première conclusion que l'on pourrait tirer, en terme d'identité est la suivante : l'artiste maintient donc une certaine distance vis-à-vis de ces *autres* avec lesquels il est pourtant aussi lié, et ce sur un mode nouveau.

Cette manière de penser le *précarariat*, terme formé par la contraction entre précaire et prolétariat et désignant cette nouvelle classe sans classe, caractérisée par ses modes de vie et de travail précaires, peut permettre de nouvelles approches de la question de l'identité à la fois professionnelle, sociale, et mythologique des artistes, à travers la production artistique ou le militantisme par exemple. Les artistes sont-ils des pauvres comme les autres ? Comment leur statut et leurs possibilités d'(auto-)représentation peuvent-ils leur permettre de traiter de l'injustice sociale ?

Le thème de la précarité est décliné de différentes manières, à l'intersection des identités annexes des artistes (appartenances de classes, de race, de genre, orientation sexuelle, voire politique, qui viennent souvent informer le contexte de production et de réception des œuvres). Et c'est là donc une première manière dont l'identité *précaire* vient interroger d'autres identités, et qu'en retour ces identités informent la précarité de l'artiste.

1. HITO STEYERL, *The Wretched of the Screen*, Berlin, Éd. Sternberg Press, 2012 ; GREGORY SHOLETTE, « Swampwalls, Dark Matter & the Lumpen Army of Art », *Proximity Magazine*, n°1, mai-juin 2008 ; CLAIRE FONTAINE, « Artistes ready-made et grève humaine. Quelques précisions », *Pacemaker* n°9-10, décembre 2005-janvier 2006.

2. Parmi les nombreuses références disponibles à ce sujet, voir par exemple ISABELL LOREY, *State of Insecurity. Governments of the Precarious*, Londres, New York, Éd. Verso, 2015 ; MARINA VISHMIDT, « Precarious Straits », dans *Mute* Vol. 1, n°29, février 2005, « The Precarious Issue »

Le musée précaire

Le premier cas que j'aimerais examiner est celui de Thomas Hirschhorn, qui connaît un succès international. Il a reçu le prix Marcel Duchamp en 2000, le prix Joseph Beuys en 2004, il a représenté la Suisse à la Biennale de Venise 2011, ses œuvres ont été montrées dans des expositions monographiques dans de nombreux centres d'art internationaux. Dans ses textes, publiés en France sous forme de recueil en 2015, Hirschhorn fait un usage récurrent du terme de « précarité¹ », et ce, on peut le noter, dans des textes écrits avant même qu'il n'ait pris sa place actuelle dans les discours de l'art contemporain. Pour lui, la vie elle-même est placée sous le signe d'une précarité essentielle, au-delà de toute considération économique, semble-t-il, et c'est cette précarité que Hirschhorn tente de mettre en scène dans ses œuvres, réalisées à partir de matériaux pauvres : carton, bois contreplaqué, scotch, etc. Les œuvres elles-mêmes tentent donc de refléter ce que l'existence et les productions humaines ont de précaire. Cette démarche pourrait sembler presque métaphysique ou tout au moins philosophique, mais elle comporte une dimension politique essentielle. D'abord parce que s'il n'est pas proprement communiste, Hirschhorn adopte une position de gauche critique teintée de marxisme, et ces références sont essentielles à la fois dans ses textes mais aussi dans sa démarche, notamment pour ses *Monuments*, des œuvres *in situ* réalisées dans des quartiers populaires, le plus souvent avec l'aide des habitants. Elles s'organisent comme des structures d'information et d'accès à la culture plus ou moins autogérées. Les *Monuments* sont à la gloire de George Bataille, Antonio Gramsci ou Gilles Deleuze, ils comprennent généralement des sculptures, des lieux d'information, de réunion, des bibliothèques. Au printemps 2004, à Aubervilliers et en collaboration avec le centre d'art des Laboratoires d'Aubervilliers, il a installé ce qu'il a justement appelé son *Musée précaire*, une structure construite en contreplaqué où chaque semaine différentes œuvres majeures d'art moderne, issues

des collections nationales, étaient transportées et montrées. Le tout était géré par une équipe de jeunes du quartier Landy, dans lequel s'était installé le musée, qui furent formés et payés à cette occasion. Au premier abord, Hirschhorn semble court-circuiter les modes de production et de monstration institutionnels : il déplace le musée du centre de Paris vers sa périphérie, vers les quartiers populaires qui n'y ont pas accès, et ce déplacement institutionnel est l'objet même de l'œuvre, réalisée en collaboration avec les habitants « prolétaires » du quartier, et dans une forme qui tente de matérialiser la précarité partagée. Thomas Hirschhorn ne se contente pas de dépeindre les pauvres, il les place comme acteurs au centre de son œuvre, et ce à une ère de précarisation généralisée qui touche à la fois les classes populaires et les artistes, liant ces deux catégories qui semblent pourtant *a priori* antinomiques. La précarisation de l'art dominant par Hirschhorn pourrait être un commentaire de la manière dont, précisément, l'art précarise le monde. Ce *musée précaire* pourrait donc être lu comme une exemplification parfaite à la fois de la manière dont la théorie du précarariat artistique peut s'incarner en art mais aussi comment elle permet précisément de dépasser les ruptures identitaires entre l'artiste et cet *autre*.

Les limites de cette idée, et de manière plus générale du travail de Hirschhorn sont relativement évidentes. D'abord parce qu'il se comporte comme un entrepreneur, qui investit, dans tous les sens du terme, des quartiers populaires pour ses fins personnelles (même si en l'occurrence il habite lui aussi Aubervilliers, mais on s'interrogera plus loin sur la gentrification dont les artistes sont les acteurs). Il s'installe dans l'espace public et rémunère les participants au salaire minimum. Reproduire les systèmes d'exploitation à l'œuvre dans le monde du travail est-il vraiment révolutionnaire ou libérateur ? Les habitants du quartier sont payés huit euros de l'heure, pour un projet sur le court terme et sans aucune perspective ultérieure – ce qui ressemble à s'y méprendre aux conditions du travail précaire. D'autre part, c'est lui qui, en fin de compte, récoltera les fruits de ce travail : en terme de notoriété c'est lui qui sort gagnant et non pas ses « collaborateurs », qu'il ne crédite pas. On pourrait par ailleurs s'interroger

1. Thomas HIRSCHORN, *Une volonté de faire*, Paris, Éd. Macula, 2015.

sur ce que Claire Bishop, dans *Artificial Hells*, a nommé l'« *outsourcing of authenticity*¹ », c'est-à-dire la sous-traitance de l'authenticité dans la performance, qui convoque ici de « vrais » pauvres pour offrir un supplément d'authenticité à l'œuvre. C'est également cette « authenticité » qui fait partie du frisson esthétique proposé *in fine* aux spectateurs habitués du monde de l'art qui s'aventureront jusqu'à la cité, et qui en fin de compte sont peut-être les véritables destinataires de l'œuvre.

D'autre part, l'œuvre ne permet pas de dépasser la position de l'artiste comme représentant de la culture bourgeoise : prométhéen, il apporte et distribue une culture dominante censément émancipatoire à ceux qui en sont privés, persuadé que la « rencontre avec une œuvre peut changer une vie² ». La subversion ici, le changement de vie réclamé par les politiques révolutionnaires, c'est simplement un accès à la culture dominante. Cette position surplombante est finalement l'expression d'une calcification identitaire, d'une essentialisation, qui se manifeste aussi dans le choix de matériaux très pauvres (contreplaqué, bâches, etc) qui reprennent sur un mode esthétique les codes architecturaux du bidonville : participant ainsi à l'esthétisation de la pauvreté à destination d'un public extérieur, informé et souvent bourgeois, et le renvoi des « populations locales » à la nécessité de l'usage, en ce qui les concerne, de matériaux économiques, de formes pauvres, etc.

Bien qu'il ne fasse jamais référence à la théorie du précaire et qu'il n'ait jamais affirmé être l'égal social de ces populations, on comprend qu'il y a tout de même une certaine mesure d'identification avec elles (Hirschhorn affirme d'ailleurs qu'il est un artiste, *pas* un travailleur social, dernière position qui supposerait donc une opposition binaire entre soi et les autres et qui fait imaginer que dans

le cas inverse cette opposition n'existe pas³). Mais la possibilité de cette identité se trouve démentie par l'œuvre, ainsi que par la position dominante de Hirschhorn au sein du monde de l'art lui-même.

On voit donc comment le paradigme du précaire peut servir de schéma explicatif ou justificatif pour des œuvres qui continuent finalement à marquer une différence identitaire, de la part de l'artiste mais aussi à travers les spectateurs amateurs d'art. Ce que l'on reproche à cette œuvre c'est moins d'avoir sciemment reproduit des inégalités (ce qui serait donc tomber dans le piège de l'évaluation purement morale ou politique d'une œuvre) mais plutôt, pour reprendre une suggestion de Benjamin dans « L'auteur comme producteur⁴ », d'avoir artistiquement échoué à les dépasser ou les subvertir, alors même que ce dépassement était censément à la racine du projet, donc au cœur du projet artistique lui-même.

Évidemment, chez Hirschhorn, la précarité est revendiquée davantage comme une condition humaine partagée que comme une condition matérielle, ce qui revient à neutraliser les différences d'exposition à cette précarité existentielle, notion au cœur de la pensée de Judith Butler à ce sujet, à laquelle nous reviendrons plus loin. Mais en réalité, la théorie du précaire, si elle permet aussi de décrire une certaine réalité, peut permettre ce même type de neutralisation. En postulant ce « précaire » comme une situation englobant à la fois les artistes mais aussi les coursiers indépendants ou les intérimaires du bâtiment, on gomme les contrastes pourtant manifestes qui peuvent exister entre ces différentes personnes et qui signifient des conditions de vie se distribuant le long d'une courbe allant de l'incertitude provoquée par la variabilité du travail intellectuel en free-lance à l'incertitude provoquée par la difficulté à acheter de quoi manger pour ses enfants (des situations qui peuvent cependant se superposer), et qui est marquée par des relations d'exploitation entre les différents membres de ce précaire : lorsque l'artiste commande des sushis

1. Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York, Londres, Éd. Verso, 2012, p. 216.

2. Cf. <<http://archives.leslaboratoires.org/content/view/144/lang,fr/>> (le lien est actuellement inaccessible). Dans son essai « Pourquoi » (Thomas HIRSCHORN, *Une volonté de faire*, *op. cit.*), il écrit par ailleurs : « Chaque être humain peut être transformé par la puissance de l'art. Je crois à l'art comme moyen de réinventer le monde. [...] L'art peut, parce que c'est de l'art, créer les conditions d'une implication au-delà de tout. » (p. 110)

3. *Ibid.*

4. Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, Paris, Éd. La Fabrique, 2003, p. 137.

via une application mobile ou fait appel à une stagiaire sous-payée, l'artiste exploite ces personnes dont il est pourtant censé partager la condition. Le précarité peut aussi servir, à travers ce mouvement d'identification de l'altérité vers le même, à occulter des *identités* divergentes et l'intersection des oppressions déterminées précisément par des critères identitaires.

Précarité et identités précaires

La récente exposition au Frac Lorraine, *Ressources humaines*¹, prend précisément le parti de penser une précarité marquée par l'intersectionnalité dans sa réflexion autour du travail et notamment du travail artistique, une question au centre de celle de la précarité des artistes. En cela, elle prend une position radicalement opposée à celle de Thomas Hirschhorn : la précarité n'est pas un phénomène unifié et universellement partageable, mais est distribuée selon un spectre différentiel déterminé par les variations d'identités et l'impact que celles-ci peuvent avoir sur les conditions concrètes de vie. Comme n'importe quel concept universel et subsumant, la théorie du précarité telle qu'elle est souvent maniée ne prend pas en compte, notamment, les différences d'accès à la parole et à l'(auto-)représentation selon les situations identitaires divergentes, ni même, comme dans le cas de Hirschhorn, le gouffre existentiel et identitaire qui peut exister entre différents individus. Certaines vies (des vies de couleur, des vies de femme ou de personnes queer) sont plus fragiles que d'autres, plus exposées à cette précarité universelle mais moins entendues, et c'est précisément ces vies que se propose de mettre en lumière l'exposition.

Sur le site du FRAC est proposé un texte produit en marge de l'exposition, *Le travail que sais-je ?* Texte collaboratif produit par trois artistes dont n'est révélé que le nom de famille : Pierrot, Mourrier et Petit. On apprend que la commande a été passée à une première auteure, Pierrot, qui écrit :

On m'a fait une commande que je ne pouvais pas honorer par manque de temps, mais que je ne pouvais refuser pour différentes raisons éthiques, symboliques, professionnelles, financières et amicales – ce qui est le cocktail habituel des relations donneur d'ordre/prestataire dans les nouveaux espaces de production intellectuels libéraux. En bonne entreprecaire, j'ai donc pris la commande et je l'ai donc sous-traitée. Voici le fruit de cette sous-traitance².

On retrouve ici la prise de contrôle subversive et même quelque peu dangereuse des modes de production symbolique tels qu'il sont modelés par l'économie du précarité. Dangereuse car elle reproduit les modes d'exploitation à l'œuvre dans le monde de l'art, tout en paraissant les subvertir – ou peut-être est-ce l'inverse.

Ce texte, ou plutôt cet ensemble de textes, retranscrit, à travers des documents officiels (courriers de Pôle Emploi ou de la CAF), ou sur un mode plus subjectif, la précarité des jeunes artistes, leur relation avec un système, celui du monde de l'art et plus largement du travail, qu'elles rejettent mais qui les exploite, et dont elles sont dépendantes, mais qui dans le même mouvement les exclut, en raison d'une identité qu'elles suggèrent au fil des textes : femme, racisée, queer. À travers une commande institutionnelle qui contribue néanmoins à les précariser, elles se ressaisissent, sur un mode émotionnel et autobiographique du système de production qui les façonne en tant qu'artistes mais aussi en tant que précaires. Cette réappropriation paradoxale se déploie sur le temps à la fois court et infini du texte. Le document se clôt sur un paragraphe rageur :

FRANCE CULTURE & LE MYTHE DU BON POÈTE

J'écoute France cul souvent. On me parle de Rimbaud et de Baudelaire dans une brume romantique, la même qui a entretenu mes premières années d'artiste. L'indispensable (regard du) poète/artiste sur la société. Qu'en est-il aujourd'hui dans un pays de droite raciste et libérale ? Qu'en est-il

1. « Ressources humaines », FRAC Lorraine 49 Nord 6 est, Metz, 23 juin au 5 novembre 2017, commissaire : Virginie JOURDAIN

2. PIERROT, PETIT, MOURRIER, « Le travail que sais-je », <http://www.fracloorraine.org/media/pdf/LETRAVAIL-QUESAIS-JE_web.pdf>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

aujourd'hui dans une société d'art contemporain sexiste et blanche ? Il n'y a pas d'économie parallèle vivable parce qu'il n'y a pas de visibilité des marges, celles-là qui sont LA VIE, celles-là même qui sont des minorités majeurs [sic]. Parce qu'il n'y a pas de conscience politique. Parce que l'artiste contemporain nourrit le capitalisme et s'en gave en retour¹.

La filiation avec la figure de l'artiste bohémien est soulignée mais rejetée comme sclérosée, la relation avec les marges, les *autres* également, pour être ensuite remise pour cause d'inaudibilité et, en fin de compte, d'inutilité de la contestation au sein de l'art, car celle-ci nourrit le capitalisme et inversement. On retombe donc sur l'un des premiers écueils évoqués : le fait que ce mythe du précarité formé par la réappropriation capitaliste de la critique et des modes de vie artiste renforçait dans le même temps le caractère absolu du capitalisme et l'impossibilité de s'en extraire. On se trouve devant une impasse : la création artistique peut-elle réellement permettre de subvertir un capitalisme jugé inique (car c'est là, au fond, l'une des fins avouées des œuvres explorant cette notion de précarité) ? Ou ce projet est-il vain, étant donné le caractère écrasant, totalisant de ce mode de fonctionnement qui oblige à travailler gratuitement pour pouvoir exister artistiquement ?

En effet, la précarité de l'artiste peut servir de moyen de légitimation d'un art à vocation participative, relationnelle ou même politique qui reproduit et renforce les mêmes rapports de domination qu'il est censé dénoncer ou déconstruire, comme on peut le voir à travers l'exemple du projet de Hirschhorn ; c'est-à-dire qu'une fois de plus le pouvoir radical de la critique est réapproprié et neutralisé par le pouvoir et ses acteurs, dans un mouvement d'aller-retour idéologique assez intéressant : la vie de bohème artistique serait à la racine des modifications managériales du monde du travail qui elles-mêmes seraient à l'origine d'une nouvelle radicalité, utilisée comme paravent idéologique par l'institution et certains artistes institutionnels pour se prémunir contre des attaques plus profondes.

1. *Ibid.*

En tant qu'identité subsumante effaçant ou minimisant toutes les autres identités, le précarité est donc potentiellement un outil qui permet de refermer sans y répondre des questions ayant trait aux inégalités identitaires au sein même de la classe artistique.

Mais elle peut aussi être la caisse de résonance de ces revendications car la précarité individuelle est souvent aggravée par l'appartenance à certaines catégories identitaires, et plus ces appartenances « minoritaires » s'accumulent chez une personne moins il paraît plausible qu'elle puisse accéder un jour à un statut lui permettant de vivre de son travail artistique par exemple, par exemple parce qu'elle devra aussi fournir un travail salarié et/ou domestique de plus ou moins d'ampleur en sus de ses activités artistiques, qui, elles, demeureront non-rémunérées. On peut comparer la mixité sociale et genrée à l'entrée en école d'art, des écoles et des diplômés en art qui se multiplient et produisent chaque année un nombre de plus en plus important de diplômés, à la relative homogénéité (sociale, nationale et genrée) du très petit nombre d'artistes accédant à une quelconque notoriété, une homogénéité démontrée par le sociologue Alain Quemin². Olivier Quintyn, dans un article intitulé « La valeur somptuaire de l'art et la pauvreté des artistes », écrit :

L'hypervisibilité et le succès se détachent sur le fond du travail artistique de la multitude invisible et de plus en plus paupérisée : quelque chose comme un prolariat créatif dont la masse est paradoxalement de plus en plus nombreuse, et qui vit peu ou très mal de son activité [...] Au-delà de la « matière noire » des artistes pauvres, candidats à la visibilité, et dont émergent souvent les expérimentations institutionnelles assimilées dans un second temps par l'art insider, pensons à l'invisibilité dans laquelle sont tenus tous les ateliers de sous-traitance, qui confectionnent matériellement une partie des œuvres post-conceptuelles où la main de l'artiste n'a plus de rôle à jouer, et auxquels la fabrication est déléguée³.

2. Alain QUEMIN, *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration dans les arts visuels*, Paris, Éd. CNRS, 2013.

3. Olivier QUINTYN, « La valeur somptuaire de l'art et la pauvreté des artistes », in Jean-Pierre COMETTI et Nathalie

Les identités artistes, alors, au lieu de s'unifier par la magie d'un *précarariat* se décomposent en rapports d'exploitation et d'interdépendance en leur sein même, proposant justement des feuilletés d'identités soumises à plus ou moins de précarité produite, gérée et reproduite par les rapports de domination à l'œuvre dans le monde de l'art. Le monde de l'art lui-même s'appuie sur la précarisation et l'invisibilisation d'une majorité de ses acteurs. Si la précarité est partout, la domination l'est aussi, et elle doit également être combattue sur le terrain de l'institution artistique. Les effets de télescopage entre identités et milieux se multiplient. Plutôt qu'une théorie englobante, le *précarariat* fonctionne comme un prisme diffractant qui accuse les différences identitaires entre les individus la composant. Mais elle fournit également la base conceptuelle pour une lutte politique solidaire et plus ou moins radicale.

Précaires solidaires

Ainsi, cette précarité d'une majorité d'artistes, se déclinant selon divers modes identitaires, donne lieu non seulement à une critique institutionnelle mais aussi à des mobilisations politiques pour rétablir plus d'égalité au sein même de ce fonctionnement. On notera par exemple le collectif WAGE¹ (acronyme de Working Artists for the Greater Economy, jeu de mot sur *wage*, ou salaire), fondé à New York en 2008, qui dès 2010, après une phase de discussion, d'ateliers, de recueils de données, milite aux États-Unis pour que les musées et centres d'art signent une charte où ils s'engagent à payer les personnes participant ou contribuant aux projets artistiques qu'ils organisent. La somme minimale est calculée sur la base des dépenses totales de chaque institution, une somme totale dont un pourcentage extrêmement faible est actuellement consacré au paiement des artistes, dont le travail est pourtant fondamental pour le fonctionnement et l'existence de ces lieux. WAGE y voit l'aveu du peu de valeur

qui est en réalité accordé au travail artistique lui-même, malgré la forte valeur symbolique rattachée au résultat. C'est ce fonctionnement qui continue à perpétuer et à se servir du mythe de l'artiste si dévoué à son activité créatrice qu'il est capable et même ravi d'accepter du travail non ou sous-payé, permettant la perpétuation du fonctionnement extrêmement inégalitaire du monde de l'art, basé sur une armée de réserve artistique composée de personnes fournissant un travail peu ou pas reconnu et plus ou moins gratuit mais permettant la valorisation de quelques figures singularisées et l'engrangement de profits tirés de la spéculation sur la valeur symbolique. En France, le collectif Économie Solidaire de l'Art, fondé en 2014 œuvre dans le même sens².

Le collectif londonien Precarious Workers Brigade³ propose quant à lui des outils pédagogiques, notamment à travers un ouvrage publié en 2017 et des ateliers, autour des questions problématiques des unités d'enseignement « professionnelle » ou « professionnalisante » en art, des stages et de l'exploitation dans les formations et les métiers artistiques ou culturels. Il s'engage aussi dans des actions militantes pour la défense des droits et des salaires des stagiaires et des personnels des institutions culturelles et notamment muséales, par exemple la campagne de défense des droits des personnels de ménage du centre d'art du Barbican⁴. La Brigade a également pris publiquement position contre l'installation des galeries d'art contemporain dans le quartier populaire et à majorité latina de Boyle Heights à Los Angeles. Les habitants du quartier se mobilisent contre la gentrification à l'œuvre à travers l'installation dans des quartiers populaires de galeries, contribuant à faire de ces quartiers des terrains d'investissement rentables, un processus aussi nommé *artwashing*⁵. Dans sa déclaration, la Brigade affirme être soli-

QUINTANE (dir.), *L'Art et l'argent*, Paris, Éd. Amsterdam, 2017, p. 44-45.

1. Cf. le site internet du collectif : <www.wageforwork.com> consultée le 1^{er} septembre 2018.

2. <http://www.economiesolidairedelart.net/>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

3. <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

4. <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/post/49134280966/the-cleaners-at-the-barbican-step-up-the-campaign>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

5. <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/post/160874290990/letter-in-solidarity-with-the-struggle-of-las>, consultée le 1^{er} septembre 2018.

daire de la lutte des habitants contre la police et les galeries d'art qui, plutôt que d'apporter la culture à des quartiers déshérités, selon la formule consacrée (aussi à l'œuvre chez Hirschhorn), importe une culture rattachée aux classes moyennes et supérieures blanches qui contribue à invalider et à détruire la culture locale développée par une communauté installée sur place depuis la fin du XIX^e siècle. Les processus de gentrification sont comparés à ceux de la colonisation. Ce type d'exemple (et Boyle Heights n'est qu'une illustration parmi bien d'autres) montre précisément que le monde de l'art n'est pas un tout unifié aux identités lissées mais qu'il possède encore des *autres*, souvent en son sein même, et qu'il demeure une instance de domination symbolique et économique. Mais c'est précisément contre cela que s'élèvent ce type de collectifs composés de ceux censés symboliser la classe précaire : artistes en tous genres, universitaires, commissaires, etc, qui refusent l'exploitation dont ils sont à la fois les victimes et les instruments.

Cette compréhension globale des liens de solidarité qui peuvent se tisser entre les perdants d'un monde de l'art financiarisé et de plus en plus inégalitaire et stratifié, propose une lecture alternative de ce que pourrait signifier *précariat* : non pas forcément l'unification identitaire dépolitisante et fonctionnant comme la légitimation auto-critique d'une institution au fonctionnement problématique, mais comme un outil d'action, un levier politique permettant de défendre et de promouvoir à la fois les droits des artistes mais aussi tous ceux qui sont exploités par le monde de l'art.

Ainsi, le prisme du *précariat*, au-delà de la décomposition en identités qu'il propose, permet aussi un angle de lecture à travers lequel envisager la variété des identités qui y sont plus ou moins confrontées. Ces différences se rejoignent dans la solidarité entre les victimes de cette précarisation qui s'étend jusqu'aux classes moyennes, auparavant favorisées. Judith Butler affirme, d'abord dans son ouvrage *Ce qui fait une vie*¹, que la précarité peut et doit être lue comme une condition existentielle partagée par tous, c'est-à-dire une fra-

gilité essentielle, une exposition plus ou moins grande au risque de maladie et de mort, contre laquelle une société juste doit s'organiser de la manière la plus égalitaire possible, une égalité que doit et peut motiver toute lutte politique contre la précarité – elle développe cette deuxième idée dans son récent ouvrage *Rassemblement*². Ainsi, le concept de *précariat* peut être compris comme le lieu d'une exposition accrue à la précarité existentielle, et les conditions de cette exposition accrue comme ce qui doit être combattu et ce qui fonde, entre les individus diversement exposés, la solidarité.

Il semble donc possible que la précarité et le *précariat*, plutôt qu'un thème ou un motif artistique se jouant sur le mode de la revendication identitaire (ce qui *fait* un artiste, et ce qui *fait* un artiste *pur*, c'est sa pauvreté, sa vie de bohème, sa précarité, une idée qui reste au cœur de bien des (auto-)représentations plus ou moins simplistes de l'artiste, et qui d'une certaine manière, pour l'œuvre de Hirschhorn, fonde la légitimité de ses travaux à portée sociale) puissent fournir des manières de penser et de faire alternatifs et militants prenant en compte les identités, et plutôt que de les essentialiser, les solidifier à travers des représentations artistiques ou militantes figées, de tenter de détruire ce qui font d'elles des motifs d'inégalité, d'exploitation ou d'oppressions. Ainsi cette pensée du *précariat* pourrait peut-être servir d'outil, dans sa manière de se saisir des questions identitaires, y compris celle de l'artiste en tant que tel (travailleur, précaire, ou pas) de dépasser les problèmes qui y sont liés en ce qu'elle fonde une solidarité solide mais consciente des différences en son sein. Il reste à voir si une esthétique novatrice, une culture spécifique, se dégage de ces recherches artistiques et militantes.

Phoebe CLARKE

1. Judith BUTLER, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éd. Zones, 2009.

2. Judith BUTLER, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Éd. Fayard, 2016.