

CAAP

Bulletin du Comité
des Artistes-AuteursPlasticiens
187 rue du Faubourg
Poissonnière 75009 Paris
Tél. : 01 48 78 32 52
mail : caap@caap.asso.fr

l'info **Noir/blanc** 23

Rappel :
le téléphone du CAAP
est en permanence sur répon-
deur. Laissez vos coordonnées,
nous vous rappellerons.

SOMMAIRE

Dossier :

Le droit d'exposition

- Une analyse juridique de la situation française par Kathy Alliou, juriste.
- L'exemple canadien du droit d'exposition

- pages 2 à 5 -

Maison des Artistes

- Elections : un nouveau Conseil d'Administration
 - Enfin !
- La baisse du seuil d'affiliation

- pages 6 à 7 -

Projet de loi

- La représentation nationale veut autoriser les musées à vendre les œuvres des artistes vivants

- page 8 -

Débat :

La parité sur la scène française de l'art contemporain

- page 9 -

Les institutions, mot à mot

- Palais de Tokyo
- Biennale de Lyon

- pages 10 à 11 -

- Unesco : recommandation relative à la condition de l'artiste

- page 12 -

Fédérons-nous !

A l'initiative du CAAP, de Jeune Création, du GIGA et d'autres associations et collectifs d'artistes :

Les réseaux et associations d'artistes plasticiens créent une Fédération nationale qui organisera prochainement les Premières Rencontres Nationales des Artistes Plasticiens

En juin 2001, des collectifs et associations d'artistes se sont réunis pour créer la FRAAP : Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens.

Depuis quelques années, le paysage de l'art contemporain s'est transformé sous l'impulsion d'initiatives collectives menées par des artistes plasticiens. Premiers professionnels de l'art vivant, les artistes créent par leur engagement, souvent bénévole, un maillage du territoire considérable pour le développement des arts plastiques. Comme dans d'autres secteurs, une nouvelle dynamique associative joue un rôle essentiel, novateur et ... occulté.

Le champ d'action des collectifs et associations d'artistes est large : création d'évènements, organisation d'expositions, gestion d'espaces, édition, accueil en résidence, mise en commun de ressources d'informations ou de production, réseaux d'échanges et de réflexions, médiation culturelle, cours en atelier, aide juridique, défense des intérêts moraux et matériels des plasticiens.

En contrepartie, les associations et collectifs de plasticiens font le constat de la difficulté d'obtenir reconnaissance et soutien de la part de leurs partenaires institutionnels ou privés. Dans sa globalité, ce secteur, dont la mesure n'a pas encore été prise, reste

largement sous-financé et méconnu.

Trop souvent, les associations et collectifs d'artistes comblent les manques d'une véritable politique des arts plastiques et dédouanent les institutions d'une véritable action auprès des artistes, comme auprès d'un public qui ignore l'art contemporain.

De tels paradoxes appellent une réflexion et des actions des artistes eux-mêmes. Un état des lieux s'impose. Lieu d'échanges, de dialogue et d'action, la FRAAP organisera prochainement les Premières Rencontres Nationales d'Artistes Plasticiens.

A travers la FRAAP et les rencontres nationales, les artistes et leurs associations entendent réhabiliter leurs responsabilités et leur fonction sociale.

La FRAAP a pour but :

— De fédérer sur l'ensemble du territoire national les associations et collectifs d'artistes plasticiens dans un esprit collégial et ouvert

— D'organiser prochainement les premières rencontres nationales d'artistes plasticiens

— De donner une visibilité à l'ensemble des associations et collectifs d'artistes plasticiens qui maillent le territoire.

— D'agir, activement et continûment, au niveau national dans l'intérêt des associations et collectifs auprès de leurs partenaires publics et privés.

Vous animez une association ou un collectif, contactez la FRAAP :

FRAAP, 143 boulevard Jean Jaurès 92110 Clichy la Garenne
tél. : 01 42 81 14 29 - 01 47 31 66 37 - mail : fraap@wanadoo.fr

Un droit de représentation appliqué aux artistes : quels enjeux pour le droit d'exposition ?

Depuis longtemps les artistes demandent qu'un droit de monstration (droit d'exposition) soit appliqué lorsqu'ils montrent leurs travaux. Kathy Alliou, juriste, propose une analyse juridique de la situation française.

Le droit d'exploitation appartenant à tout auteur comprend les droits de représentation et de reproduction (article L. 122-1 du Code de la propriété intellectuelle), droits patrimoniaux auxquels il faut ajouter, pour les auteurs d'œuvres graphiques et plastiques uniquement, un droit de participation au produit de la vente aux enchères de leurs œuvres, appelé droit de suite.

En droit d'auteur, reproduction et représentation correspondent chacune à un mode spécifique de communication de l'œuvre. La reproduction consiste en une fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte (ART L. 122-3 CPI). La représentation consiste en une communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque (ART L. 122-2 CPI), sans le truchement d'un support matériel. Dans son acception courante représenter ou rendre sensible signifie exposer, mettre devant les yeux, montrer (Le Petit Robert 2000). La locution *droit de mon-*

stration, choisie par les artistes suite à la proposition de M. le Conseiller d'état Cahen-Salvador, reflète ce sens courant, de même que sa traduction en langue anglaise *exhibition right*.

Le décret-loi du 13-19 janvier 1791, consacrant le droit de représentation en France, visait la protection des spectacles. Le droit de représentation a depuis largement débordé ce cadre initial puisqu'il s'applique, par exemple, aux projections publiques et transmissions dans un lieu public d'une œuvre télédiffusée et à la télédiffusion. La référence expresse à un *procédé quelconque* comme vecteur d'une communication au public, désenclave le droit de représentation de son hypothèse originaire de représentation dramatico-musicale.

Pourtant, il est une idée reçue postulant que, par nature, l'œuvre d'art plastique ne se prêterait pas à représentation. Cette assertion, dont la conséquence juridique immédiate serait l'absence de droit de représentation dans le monopole que détient l'artiste plasticien sur

ses œuvres, appelle à controverse. Cette catégorie d'artistes se voit amputée d'une prérogative primordiale de ses droits patrimoniaux. De fait, l'exposition publique de ses œuvres n'est pas soumise à l'autorisation de l'artiste qui ne peut tirer profit de ce mode principal de communication de son travail.

En droit d'auteur nombreux sont les arguments plaçant en faveur du droit d'exposition récemment consacré par deux arrêts de la Cour d'appel de Paris du 20 septembre 2000. Le véritable enjeu porte sur une mise en pratique pertinente de ce droit.

Éléments théoriques pour la reconnaissance du droit de représentation.

Depuis les travaux préparatoires de l'Assemblée nationale et du Sénat précédant le vote de la loi du 03 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins, rapportés par messieurs Alain Richard et Charles Jolibois, précisant que l'Assemblée nationale " a rejeté la notion

Dossier : Le droit d'exposition

d'exposition publique que le Sénat avait introduite au 3^e alinéa de cet article, au motif qu'il s'agit là d'un " ajout inutile " [...] on peut estimer que l'exposition publique est couverte par le dispositif " [de l'article L. 122-2], les juristes de droit d'auteur s'accordent à admettre l'existence d'un droit de représentation pour les œuvres d'art plastique. Il n'y a pas lieu de solliciter du législateur la mention expresse du droit d'exposition dans la loi dans la mesure où le droit d'auteur reconnaît déjà à tout auteur un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous (ART L. 111-1 CPI), que le droit d'exposition correspond à la définition du droit de représentation (ART L. 122-2 al1) et figure sous la dénomination de *présentation publique* dans ce même article (ART L. 122-2 1^o), dans une liste non limitative. Cette existence se trouve confortée par l'absence de mention d' " exception d'exposition " dans l'article L.122-5 visant les exceptions au monopole de l'auteur, lesquelles, par principe doivent être interprétées de façon restrictive. En outre, aucune catégorie d'auteur ne peut être écartée d'emblée du bénéfice du monopole d'exploitation sur son

œuvre. Une exception au monopole de l'auteur, évinçant une certaine forme de représentation pour une catégorie précise d'auteurs ne peut être induite d'une pratique non entérinée par la loi.

Qu'entend-on par *procédé quelconque* permettant la communication d'œuvres par représentation ? Cette expression comprend l'interprétation d'une œuvre par une personne (hypothèse traditionnelle de représentation), sa diffusion par des moyens techniques (projection, télédiffusion ...) et inclut, *a fortiori*, une communication directe d'une moindre technicité fondée sur un savoir-faire ou sur une activité elle-même créatrice : l'exposition, comprise comme la mise en situation de l'œuvre dans un espace, seule ou dans un ensemble, dans le but d'être présentée au public. Cette activité peut émaner de l'artiste réalisant l'exposition de ses œuvres ou d'un intermédiaire s'apparentant alors soit à un simple technicien, soit à un interprète. Mais cette dernière possibilité soulève la question, supposant d'autres développements, de l'exposition en tant qu'interprétation, voire création, protégeable par la propriété littéraire et artistique.

L'exposition de l'œuvre d'art plastique partage avec la représentation de l'œuvre du spectacle vivant la caractéristique d'une simultanéité entre son émission et sa réception par le public. Le terme d'émission, induisant une action, peut sembler impropre à l'œuvre d'art qui paraîtrait se donner dans la passivité. Pourtant cette action d'offrir au public s'applique avec la même force à l'œuvre que l'on expose. Derrière l'œuvre, la volonté humaine de communiquer est bien présente et dépasse le stade du souhait pour se concrétiser en un acte visant un partage avec le public au moyen de l'exposition.

Dans l'environnement numérique, le départ classique opéré au sein du droit d'exploitation de l'œuvre entre droit de reproduction et droit de représentation, en fonction de l'intercession d'un support, est en voie d'obsolescence. Les nouvelles technologies effacent cette frontière par le rapprochement qu'elles opèrent entre la notion de support (reproduction) dématérialisé, et celle de vecteur (représentation). Aussi, le droit communautaire opte pour l'expression unique de *communication au public* comprenant tous les modes de reproduction et de représentation publiques. Pourra-t-on reconnaître aux artistes plasticiens un droit de représentation sur internet, par exemple, en leur refusant un droit de représentation par exposition ?

L'application du droit d'exposition, les enjeux pratiques.

Des arguments de nature économique émanant des intermédiaires de l'art sont avancés pour refuser la reconnaissance

Art L. 122-2 du Code de la propriété intellectuelle

La représentation consiste dans la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque, et notamment :

1^o Par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique et transmission dans un lieu public de l'œuvre télédiffusée ;

2^o Par télédiffusion.

La télédiffusion s'entend de la diffusion par tout procédé de télécommunication de sons, d'images, de documents, de données et de messages de toute nature.

Est assimilée à une représentation l'émission d'une œuvre vers un satellite.

Le droit d'exposition

d'un droit d'exposition. Arguments qui ne peuvent paralyser le droit d'auteur sauf à le dénaturer en un droit de l'industrie culturelle.

En matière d'expositions organisées par des personnes de droit public et assimilées, la reconnaissance éventuelle du droit d'exposition se trouve, en outre, paralysée en pratique par un argument de poids, modérateur de toutes les formes de propriété : l'intérêt général. Cet argument, spécieux quand il est opposé au droit d'exposition, reviendrait à nier en bloc les fondements même de la propriété littéraire et artistique. Il peut retrouver de son utilité en matière de propriété industrielle. L'une et l'autre pourtant regroupées, artificiellement, sous l'appellation propriété(s) intellectuelle(s) relèvent de fondements radicalement distincts. La propriété littéraire et artistique repose déjà sur un équilibre entre ce qui peut faire l'objet d'une appropriation - une création de forme et originale - et la durée de cette dernière - 70 ans - et ce qui ne le peut pas, inhérent au domaine public. En réalité, l'idée qui domine le sujet est celle d'un conflit de droits de forces juridiques égales, la propriété littéraire et artistique, de nature privée, et les missions de service public. Ce conflit ne peut pas se résumer à l'aporie intérêt privé contre intérêt général, puisqu'il en va de l'intérêt général que la création et les créateurs soient protégés. Cette protection devrait comprendre la faculté pour les artistes d'être rémunérés pour chaque représentation de leurs œuvres car il n'est pas concevable de faire peser sur les artistes la mission de

service public de diffusion culturelle. L'application du droit d'exposition devrait plutôt s'inscrire parmi les missions incombant à L'Etat. Ce serait méconnaître le droit d'auteur que d'affirmer que la destination publique d'une œuvre acquise en vue de son exposition est acceptée par l'artiste. Est-il besoin de rappeler que la propriété de l'objet matériel est indépendante de la propriété incorporelle laquelle, ne s'épuisant pas par la vente de l'œuvre, ne peut en aucun cas faire l'objet d'une cession tacite ? Comme pour tout droit de nature patrimoniale, sa cession, à titre gratuit ou contre rémunération, nécessite un écrit portant différentes mentions quant au domaine d'exploitation du droit cédé. Toutefois, la mission de service public pourrait intervenir comme élément modérateur au moment de la négociation, peut-être au moyen d'accords collectifs, de la rémunération de ces droits, dans le sens d'un aménagement des conditions de rémunération.

L'exemple canadien, depuis la loi sur le droit d'auteur de 1988, atteste d'une entente possible par voie de concertation sur la question du droit d'exposition. Au Canada, une rémunération minimale ou une fourchette sont désormais fixées. Elles s'appliquent en fonction de différents critères : le caractère itinérant ou pas, temporaire ou permanent de l'exposition ; le nombre d'exposants ; le nombre de pièces exposées par artiste et la nature des œuvres exposées (vidéo, performance...). L'exercice de ce droit est cependant limité aux expositions publiques, dans le sens d'ouvertes au

public, d'entrée libre ou payante, mais organisées à des fins autres que la vente ou la location de l'œuvre. Le bénéfice de ce droit profite aux œuvres d'art, à l'exception des cartes géographiques ou marines, des plans ou des dessins techniques, créées avant l'entrée en vigueur de la loi de 1988. Certaines législations européennes tout en accordant expressément un droit d'exposition aux artistes lui concèdent une portée plus limitée notamment en prévoyant une cession légale, donc automatique, de ce droit à l'acquéreur de l'œuvre.

Notons qu'en France ce droit vient de recevoir une consécration jurisprudentielle (suite à quelques précédents moins explicites) par la Cour d'appel de Paris dans deux arrêts du 20 septembre 2000 à l'occasion d'une exposition de photographies dans les locaux de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris : "*L'exposition d'une œuvre photographique à la vue du public constitue donc une représentation, au sens de l'article L. 122-2 du Code de la propriété intellectuelle, qui justifie le consentement préalable de l'auteur.*" En conséquence, elle condamne l'association à indemniser les photographes à hauteur de 100.000 F dans l'une des affaires et 60.000 F dans l'autre.

Il va bien falloir prendre en considération cette prérogative de droit d'auteur et réfléchir aux modalités de son application.

Kathy Alliou

Kathy Alliou est doctorante en propriété littéraire et artistique, CECOJI, Faculté de droit de Poitiers.
Thèse : droit d'auteur et art contemporain.

Le droit d'exposition

L'exemple canadien : quelques repères chiffrés pour un droit d'exposition

exposition temporaire régionale

	Exposition droit par artiste	Exposition itinérante droit par artiste
Personnelle	5 775	14 295
Deux artistes	2 890	7 160
3 - 4 artistes	1 985	4 795
Groupe (3 travaux ou plus par artiste)	1 015	2 430
Groupe (1 - 2 travaux par artiste)	505	1 015

exposition temporaire nationale

	Exposition droit par artiste	Exposition itinérante droit par artiste
Personnelle	10 485	30 460
Deux artistes	5 290	15 275
3 - 4 artistes	2 875	10 005
Groupe (3 travaux ou plus par artiste)	1 705	3 815
Groupe (1 - 2 travaux par artiste)	730	1 555

Diffusion vidéo et film

	une seule projection	multiples projections
Vidéo / film de 15 minutes	345	1 365
Vidéo / film de 15 à 30 minutes	505	1 675
Vidéo / film de 30 à 90 minutes	695	2 020

Droit pour conseil

Par jour	1 375
Par demi-journée	725

Mode d'emploi

Les montants en francs des droits que nous publions ont été établis sur la base d'un dollar canadien à 5F. Ces montants, fixés en 1999, ont bénéficié d'une hausse de 6 % en janvier 2001 (non comptabilisée dans les tableaux ci-contre).

Les droits d'exposition sont extrêmement détaillés. Ils sont calculés selon les lieux d'expositions. On distingue ainsi quatre sortes d'expositions temporaires, les régionales, interrégionales, nationales et internationales. Les droits sont différents lorsqu'il s'agit d'œuvres dans des collections permanentes. Ils se différencient aussi entre les expositions temporaires dans un lieu unique et les expositions itinérantes. Une exposition est considérée comme itinérante dès qu'elle est présentée dans deux lieux. Les droits sont alors versés par le lieu d'origine de l'exposition. Si l'exposition itinérante dépasse un an, les droits sont augmentés d'un douzième par mois supplémentaire des droits originaux. On entend par exposition de groupe, une exposition qui présente plus de quatre artistes, de même qu'est pris en compte le nombre d'œuvres présenté par chaque artiste. Sont prévus également des droits pour les performances, comme pour la vidéo, mais aussi pour les activités de conseil.

Les droits d'exposition au Québec sont moins complexes. Ils divisent les expositions en deux catégories distinctes mais selon des critères qui paraissent difficiles à cerner. Par exemple les expositions comprises dans la catégorie I se définissent ainsi : "Le rayonnement de l'exposition ou de l'événement est d'une signification marquante pour la connaissance et le développement des arts vivants au Québec." En revanche, ils introduisent un droit de diffusion sur Internet : pour la promotion d'une exposition 125 F. par image pour une diffusion ne dépassant pas la clôture de l'exposition et d'autres tarifs si cette diffusion n'est pas liée à une exposition.

Les sources :

CARFAC (Canadian Artists' Representation / Le Front des artistes canadiens). Site : www.carfac.ca

RAAV (Regroupement des Artistes en Arts Visuels du Québec). Site : www.raav.org

Elections dans notre maison

Maison des Artistes : opération réussie

Un artiste, Gilles Fromonteil (SNAP CGT), a été élu à la présidence de la Maison des Artistes - Sécurité Sociale. Avec trois élus, dont un adhérent du CAAP, la liste présentée par le SNAP-CGT avec la participation du CAAP et le soutien de Jeune Création (ex Jeune Peinture) a réussi son pari : Rendre la Maison des Artistes aux artistes !

Le nouveau conseil d'administration

Membres titulaires – Collège des artistes auteurs

Maria Pastore, Alain Lovato, Guy Lartigue, Rémy Aron (Liste : "Solidarité Maison des Artistes")
Marie Françoise Ducaté, Irène Ruzzniewski, Joël Weidmann (Liste "Rendons la Maison des Artistes à tous les artistes", Snap-CGT, avec la participation du CAAP et le soutien de Jeune Création, ex-Jeune Peinture)

Georges Brévière, André Vial (Liste: "Union pour une maison des artistes plus simple et plus proche")

Mireille Lépine (Liste : "Pour une véritable caisse de sécurité sociale" Snaa FO)

Membres titulaires – Collège des diffuseurs

Liste unique présentée par la CSEDT, le CGA, le SNA : Mireille Romand, François Lorenceau, Patrick Bongers, Bernard Zurcher

Personnes qualifiées élues par le Conseil d'administration :

Gilles Fromonteil, artiste, SNAP-CGT; Arlette Gimaray, diffuseur

Président : Gilles Fromonteil, artiste, SNAP-CGT

Commentaire d'usage...

Rappelons en premier que tous les artistes cotisant à la Maison des Artistes n'ont pas pu voter, étant donné que ceux qui bénéficient de la protection sociale par leur deuxième activité, ont été écartés des listes électorales. Il n'en est pas moins déplorable de constater que le taux de participation à l'élection n'est que de 37,20 %. Les artistes ne peuvent pas indéfiniment raler sur les blocages de leur protection sociale et se taire quand on leur demande d'influer par leur vote sur le fonctionnement de la Maison des Artistes, sécurité sociale. Même si nous pouvons être satisfaits des résultats qui ont permis de mettre fin à la confusion entre l'association Maison des Artistes et la Maison des Artistes - sécurité sociale !

Mais, en comparaison, le score des votes des diffuseurs (galeries) est consternant. 53 diffuseurs sur 343 ont pris les deux minutes nécessaires pour voter pour la liste unique. C'est vrai qu'il ne vaut mieux pas savoir ce que recouvre ce consensus, à part qu'il n'est pas en faveur des artistes. Jean-Claude Lahumière, élu dans le collège diffuseur, qui en tant que doyen d'âge, présidait la première réunion du nouveau conseil d'administration, a été débarqué par ses estimés collègues du Comité des galeries d'art pour avoir soutenu la candidature de Gilles Fromonteil, Snap-CGT, comme personne qualifiée.

L'élection de Gilles Fromonteil, comme Président du Conseil d'administration, renforce la position des artistes afin que le conseil d'administration ne soit plus une simple chambre d'enregistrement.

Résultats des élections

Collège des artistes auteurs

Nombre d'électeurs inscrits : 11055

Nombre de votants : 4113, soit 37,20 %

Nombre de votes non valides : 159

Nombre de votes valides : 3954

Bulletins blancs et nuls : 62

Suffrages exprimés : 3892

Nombre de suffrages exprimés par liste candidate :

- Liste : "Union pour une maison des artistes plus simple et plus proche" (Georges Brévière, SNG) :

816 suffrages, sièges attribués : 2

- Liste : "Rendons la Maison des Artistes à tous les artistes" (Snap-CGT, avec la participation du CAAP et le soutien de Jeune Création) :

1149 suffrages, sièges attribués : 3

- Liste : "Solidarité Maison des Artistes" (Maria Pastore) :

1425 suffrages, sièges attribués : 4

- Liste : "Pour une véritable caisse de sécurité sociale" (Snaa FO) :

502 suffrages, sièges attribués : 1

Collège des diffuseurs

Nombre d'électeurs inscrits : 343

Nombre de votants : 53, soit 15,45 %

Nombre de votes non valides : 8

Nombre de votes valides : 45

Bulletins blancs et nuls : 0

Suffrages exprimés : 45

Liste unique présentée par la CSEDT, le CGA, le SNA :

45 suffrages, sièges attribués : 4

Affiliation: un cran en dessous

La réglementation relative au régime de protection sociale des artistes auteurs a été modifiée par le décret n° 2001-644 du 18 juillet 2001 paru au journal officiel du 20 juillet 2001

Les modifications principales sont les suivantes :

Seuil d'affiliation :

La base forfaitaire minimale servant au calcul des cotisations pour permettre le bénéfice d'une protection sociale est abaissée de 1200 fois la valeur horaire moyenne du SMIC à 900 fois la valeur moyenne horaire du SMIC, soit 37.233 Francs pour l'année 2000 (au lieu de 49.644 F).

C'est à dire que si vous déclarez 37.233 F de revenus imposables en BNC (bénéfices non commerciaux), vous bénéficiez de l'affiliation à la sécurité sociale (protection sociale).

Procédure d'affiliation :

Le même décret du 18 juillet 2001 a fixé le seuil d'affiliation à 900 fois la valeur horaire moyenne du SMIC. La Maison des Artistes précise que ce nouveau seuil est applicable aux revenus de l'année 2000.

En cas de ressources inférieures à 900 fois la valeur horaire moyenne du SMIC la durée d'activité artistique requise pour déposer une demande d'affiliation est désormais fixée à une année, attestée par la première déclaration fiscale. La demande est soumise pour avis à la Commission Professionnelle.

Radiation :

Le montant des ressources à partir duquel la radiation est prononcée à l'issue de cinq années successives de maintien de l'affiliation lorsque l'artiste auteur a tiré chaque année de son activité d'artiste un montant de ressources inférieur au seuil requis est fixé à 450 fois la valeur horaire moyenne du SMIC (18.616 F valeur 2000) au lieu de 600 fois la valeur horaire moyenne du SMIC, pour chaque année considérée.

Versements d'indemnités journalières :

Le délai de carence, soit la période pendant laquelle aucune indemnité journalière n'est versée en cas d'arrêt de travail médicalement prescrit, est ramené de 10 jours à 3 jours.

Source : Maison des artistes – Sécurité Sociale 90, avenue de Flandre, 75019 Paris

"L'effet pingouin"

"Dans le monde de l'art contemporain, où la concurrence s'organise autour de la présentation des innovations, dans ces "contextes dans lesquels l'incertitude est dominante" et la "maîtrise de l'information" capitale, la situation peut être décrite en s'inspirant de cette" parabole du pingouin" dont use Benoît Lambert pour rendre compte de l' "élaboration collective des jugements esthétiques" dans l'univers du théâtre. "L'effet pingouin", tel qu'il est défini par certains économistes, décrit la tendance à attendre, avant de prendre une décision, que les autres prennent les risques, suivant le modèle de ces palmipèdes qui, sur la banquise, attendent tous que les autres "se mouillent" pour s'assurer de l'absence de prédateurs. Mais comme le note Benoît Lambert, la situation peut basculer et, "dans ce cas, tous les pingouins se précipitent à l'eau à une cadence effrénée pour tenter de s'accaparer les meilleurs morceaux". Un cas qui se présente dans le monde théâtral "sous la forme d'une spéculation sur les jeunes talents", spéculation que l'on retrouve donc dans l'univers de l'art contemporain."

Morgan Jouvenet, "Le style du Commissaire, Aperçus sur la construction des expositions d'art contemporain", dans *Société & Représentations, Artistes/Politiques*, CREDHESS, n° 11, février 01.

Voir également : Benoît Lambert, "Les programmeurs face aux artistes, ou la parabole des pingouins", dans *Du théâtre*, n° 20, 1998, pp.76-84

Projet de Loi sur les musées

L'amendement de l'article VIII de la loi sur les musées, voté par les députés, permettrait aux musées de vendre les œuvres des artistes vivants 30 ans après leur acquisition. Nous avons posé une série de questions à M. Alfred Recours, député et rapporteur de la Commission des Affaires Culturelles

Questions à M. Alfred Recours, député :

- Dans une citation que publie le quotidien, Le Monde, dans son édition du mardi 29 mai 2001, vous donnez comme exemple les FRAC. Pour vous le projet de loi relatif aux Musées semble donc englober les FRAC, qui n'ont pas à notre connaissance le statut des musées. Pouvez-vous nous confirmer si l'amendement à l'article 8 doit s'appliquer également aux FRAC ? Dans le cas d'une réponse positive, pensez-vous que les FRAC doivent changer de statut et être intégrés aux musées de France ?

- Dans la même citation, vous dites que des acquisitions des FRAC sont faites " pour soutenir un artiste vivant dans la région, au risque d'encombrer les réserves ". Cette affirmation soulève plusieurs questions :

- Croyez-vous que les artistes créent des œuvres pour qu'elles encombrerent des réserves ? N'est-ce pas plutôt la politique d'expositions des FRAC que vous visez, en considérant qu'une œuvre acquise et qui n'est jamais montrée est effectivement une œuvre encombrante ? Est-ce qu'une désignation des artistes comme régionaux, nationaux ou internationaux a un sens pour vous ? Sur quels critères peut s'appuyer un tel discernement ?

- Est-ce qu'un soutien ponctuel apporté à un artiste par une acquisition, peut-être remis en cause en remettant son œuvre sur le marché au risque de casser sa cote ?

- Pensez-vous qu'un délai de trente ans permet d'évaluer à sa juste valeur l'insertion ou non d'une œuvre dans l'histoire de l'art ?

- Qui selon vous doit pouvoir prendre une décision de vente d'une œuvre ?

- Ne craignez-vous pas une dérive vers un mode de gestion privée des collections de l'Etat ou des collectivités territoriales, selon les tendances imprimées par un marché spéculatif ?

- Pensez-vous que les prix des œuvres des artistes vivants, acquises par des institutions publiques, doivent être rendus publics ?

Evreux, le 2/07/01

Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre à propos de l'amendement à l'article 8 du projet de loi sur les Musées.

Pour plus de précisions, je vous propose de prendre contact avec Monsieur Michel Herbillon, député du Val de marne, à l'origine de l'amendement. Mais je réponds très volontiers à quelques-unes de vos questions.

Non, les FRAC ne font pas partie des Musées et encore moins des "Musées de France" directement concernés par le projet de loi. Mais la question de l'inaliénabilité des collections publiques a bien été abordée dans le cadre du débat.

Non, les artistes ne créent pas "des œuvres pour qu'elles encombrerent des réserves". Mais des œuvres qui ne sont pas exposées (Pourquoi ?) peuvent s'avérer en effet encombrantes. Qu'en sera-t-il dans quelques dizaines d'années ?

L'acquisition d'œuvres d'artistes vivants constitue à la fois une aide à la création et une politique muséale de long terme. L'aide à la création peut très bien se faire d'une manière aléatoire et les FRAC étant "régionaux" peuvent ne pas être insensibles à l'aide à la création dans leur région.

Le problème de la cote est double. Le risque de "casser la cote" s'accompagne en sens inverse du risque de la spéculation.

Non, je ne crains pas une dérive vers un mode de gestion privée des collections publiques. Le projet de loi va exactement dans le sens contraire.

Oui, au nom de la transparence, les prix des œuvres doivent être rendus publics.

Très cordialement,

Alfred Recours, Député de l'Eure

Comme nous le suggère Alfred Recours, nous avons envoyé un courrier à M. Herbillon, auteur de l'amendement; celui-ci ne répond pas. Mais cela n'exonère pas les députés de leur vote positif à cet amendement, ou de leur absence (ils étaient tout au plus 7 ou 8 présents au moment du vote). Ce n'est qu'une démonstration supplémentaire de l'incapacité de l'art contemporain à établir un dialogue avec les élus et du peu de poids que nous représentons au sein de la Culture. La méconnaissance des enjeux réels laisse encore une fois la porte ouverte au libéralisme le plus sauvage. Pire, l'argumentaire déployé par les députés : " Les artistes contemporains se croient entrés dans le Panthéon de l'histoire artistique, au moins au plan économique, dès lors que l'une de leurs œuvres a été achetée par une collectivité publique" (Rapport de la Commission des Affaires Culturelles, familiales et sociales sur le projet de Loi relatif aux musées de France, 3 mai 2001). Sans commentaire ! Le texte doit être voté par les sénateurs au début du mois. Catherine Tasca a fait savoir qu'elle retirerait son projet de loi si l'amendement était maintenu. Une lettre ouverte a été adressée aux députés et sénateurs par l'ensemble des professions réunies dans le CIPAC, ainsi que par la Fédération des Amis des Musées et la Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens (FRAAP).



Peut-on accuser la scène de l'art français de "sexisme ordinaire" envers les femmes artistes ?

Un "sexisme ordinaire", telle serait la dernière accusation portée contre l'institution française par Marie-Hélène Dumas (cf. Emission TV-Internet "Artiste, dites-vous ?", CAAP-Canal Web, 2000). Trois constats viennent étayer son hypothèse. Premièrement, alors que les écoles d'Art sont en majorité composée d'étudiantes, les artistes femmes ne représentent même pas 30% des artistes présents dans l'institution ou sur le marché. Que deviennent toutes ces jeunes diplômées une fois sorties des écoles ? Deuxièmement, la proportion de femmes présentes dans les institutions artistiques (Frac, Centres d'art, galeries, musées...) est en pleine croissance, laissant ainsi espérer un changement tangible ; or, les femmes artistes restent toujours sous-représentées dans les programmations, ou les acquisitions d'état. Une certaine "misogynie ordinaire" serait-elle aussi bien partagée par les femmes que par les hommes ? Troisièmement, à l'aide d'un corpus d'œuvres assez réduit — donc orienté —, Marie-Hélène Dumas constate que les artistes qui sont reconnues par l'institution, le sont parce que leurs œuvres sont liées, par la forme ou le thème, à un domaine traditionnellement féminin, c'est-à-dire : le corps, l'amour, le sexe, l'apparence, la maison, le quotidien. Point de femmes qui se saisissent des "grands thèmes" de la pensée sociale et philosophique. Les femmes artistes seraient aujourd'hui tolérées lorsqu'elles restent dans le champ des "poncifs du féminin". Chaque territoire est ainsi préservé : le public aux hommes, le privé et l'intime aux femmes. Le regard que porte Marie-Hélène Dumas sur la scène artistique laisse bien peu d'espoir. Avec le XXI^{ème} siècle, serions-nous entraînés de plonger tête baissée dans une phase d'anti-féminisme inconscient, où les femmes artistes se présentent comme de dociles représentantes de la gent féminine, où l'art des femmes reste un art mineur, parce que particularisé, et où l'art des hommes reste encore le seul à pouvoir atteindre l'universel ? Mais, si Marie-Hélène Dumas cherche à rendre leur visibilité aux femmes artistes, c'est aussi parce qu'il lui semble crucial que les jeunes générations de femmes puissent se revendiquer d'un héritage... Loin d'elle

l'envie de parler "d'art féminin" ou "d'identité féminine", et pourtant ! Par absence de modèles, la femme artiste serait perpétuellement obligée de se réinventer un histoire-à-elle pour créer. L'histoire de l'art actuelle — constituée d'une majorité d'hommes — ne lui serait donc pas suffisante pour faire œuvre. Que faut-il en conclure ? Que sans une filiation esthétique "sexuée", la femme ne peut élaborer un travail personnel et original ? Que, pour entrer dans le champ du symbolique, il lui faut nécessairement des repères "féminins" ? Il serait bon qu'une fois pour toutes, on sache ce que l'on sous-entend lorsque l'on parle d'"œuvres de femme", d'"héritage féminin", ou de "regard féminin sur le monde"... Dès 1970, dans son article "Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?", Linda Nochlin s'élève contre cette position qui cherche à construire une filiation imaginaire entre artistes femmes. Pour elle, la féminité ne possède pas de qualités susceptibles de relier entre elles les œuvres de femmes, et il n'existe aucune "subtile essence féminine" qui leur soit commune. Ainsi, les passerelles visibles entre artistes et créateurs d'une même époque quelque soit leur sexe, sont bien plus importantes que les ponts fragiles que certaines féministes cherchent à tisser entre les femmes artistes au travers des siècles. Mais comment parler de l'art des femmes sans tomber dans le piège de l'essentialisme ? Plutôt que de se demander si l'art a un sexe, ne pourrait-on commencer à penser le « genre » dans l'art, et prendre ainsi en considération les identités sexuées comme des constructions culturelles et sociales stéréotypées. Ne serait-il pas temps de cesser de penser par dichotomies, en opposant toujours le masculin au féminin, et en continuant, dans la plus pure tradition du XIX^{ème} siècle, d'associer la femme au féminin et à l'intime ? Dans les années 70, des artistes ont tout mis en œuvre pour combattre le cliché de l'art féminin et sortir leur pratique des stéréotypes de genre en lui donnant, entre autre, une portée politique. Aurait-on effacé, d'un simple revers de la main, les avancées féministes des années 70 ?

Julie Gauthier

Débat

" Il y a eu dans l'art, à la fin des années 60 et au début des années 70, pendant la deuxième grande vague de féminisme, une remise en question de la place traditionnelle des femmes, en même temps qu'une revendication du "féminin", un désir de redonner de l'importance à ce qui était considéré comme le domaine des femmes ou comme les particularismes des femmes. Une volonté de réévaluer des activités estimées dans notre culture comme subalternes, inférieures. C'était un désir tout à fait justifié et qui a eu des conséquences véritablement libératrices. Mais chaque médaille a son revers et ce mouvement a en même temps créé une ghettoïsation, en particulier en ce qui concerne la création. Ce phénomène a stigmatisé les femmes dans une position qui leur avait été attribuée, imposée, même, par la domination masculine, dans des stéréotypes qu'elles n'avaient pas choisis mais qu'elles avaient fini par intégrer, par intérioriser, parce que nous sommes aussi le produit de la culture dans laquelle nous vivons. Pendant cette période, beaucoup de femmes, effectivement, travaillèrent autour de thèmes spécifiquement féminins, leur corps, les règles, la maternité, les tâches ménagères, la broderie et le tricot, la grisaille de la vie quotidienne ou l'hystérie, la domination qu'elles subissaient... (...) Ce mouvement de révolte, ce mouvement donc avant-gardiste, s'est petit à petit transformé en une sorte d'académisme fin de siècle que l'on pourrait intituler " Sexe, nourrices et petits morceaux de corps ". C'est dans cet académisme, qui regroupe aussi bien des hommes que des femmes, que ces dernières sont actuellement le mieux représentées. Les femmes les plus visibles aujourd'hui sur la scène française de l'art, par exemple Sylvie Fleury, Sophie Calle, Ghada Amer, Marie-Ange Guilleminot, Annette Messager, Orlan, ou même Louise Bourgeois, sont celles dont les œuvres sont liées, par la forme ou le thème, à un domaine traditionnellement féminin, le corps, l'amour, le sexe, l'apparence, la maison, le quotidien. "

Marie Hélène DUMAS, "Sexe, pouvoir et art", in Revue Lunes, n°8 juillet 1999

(...) Comme le disait Virginia Woolf, " la seule solution est d'apprendre aux petites filles à croire en elles-mêmes ". Et pour croire en elles-mêmes, les petites filles ont besoin d'héroïnes, d'exemples, de modèles.

Marie-Hélène DUMAS, "Femmes & art au XX^{ème} siècle : le temps des défis", sous la direction de M-H. D., Hors-série Lunes, n°2, 2000

A lire également :

Linda Nochlin, Femmes, art et pouvoir, Editions Jacqueline Chambon, 1993

Qu'attendez-vous du Palais de Tokyo ?

Nous avons déjà largement évoqué les aléas de la mise en marche des différentes phases de conception et de réalisation du centre de la jeune création du Palais de Tokyo dans plusieurs numéros de l'Info Noir/blanc. Sans entrer dans les détails, on rappellera surtout la mobilisation des artistes à ce sujet et la demande plusieurs fois réitérée de participer à la gestion de ce centre. Depuis quelques mois, le Palais de Tokyo entre dans une phase plus active avec les débuts de certaines activités éducatives, l'appel à candidatures pour la prochaine session de la structure dirigée par Ange Leccia, et le cycle Tokyorama qui, depuis début mai 2001, propose des activités autour du site du futur centre d'art ; activités elles-mêmes relayées sur le site Web qui a ouvert simultanément.

Enfin, un petit livre vient de paraître en édition bilingue, *Qu'attendez-vous d'une institution artistique au 21^e siècle ?* ; livre qui se propose de retracer une enquête menée auprès de "certains protagonistes de la création actuelle", selon les auteurs de l'introduction.

Il sera ici question de ce livre qui nous donne l'opportunité d'aborder la question des projets en jeu au Palais de Tokyo.

1. Première remarque : à l'appui de la parution de cet ouvrage, il n'y a quasiment pas de justification ou d'explication. Il n'y a qu'une introduction d'une quinzaine de lignes, et c'est tout (voir encadré page 11). De plus, cette introduction n'est même pas signée. L'absence de signature pose d'autant plus question que l'introduction adopte un ton très fortement "subjectif", quatre des cinq phrases de ce texte comportant une indication de personnalisation du locuteur (" nous voulons " (répété deux fois) ; " comme nous " ; " nous préoccupe " ; " notre présence au Palais de Tokyo "). On suppose, bien entendu, qu'il doit s'agir des deux co-directeurs (mais rien n'est sûr et leur nom ne figure nulle part dans l'ouvrage).

2. D'autre part, dans sa forme même ce texte introductif est étrange : s'agit-il d'un manifeste, d'une justification, d'un texte programmatique, d'une fiction ? La première hypothèse est sans doute à écarter puisque le texte n'est pas signé, mais les autres possibilités ont toutes une part de validité. C'est une justification évidemment, puisqu'il s'agit apparemment de réactualiser le débat des années 1930 sur la nécessité de créer un musée d'art moderne en formulant une question ouverte sur l' " institution artistique au 21^e siècle

". C'est aussi un texte programmatique, puisqu'il y est question d'une " série de scénarios " sur trois ans. Mais c'est au fond principalement une fiction ; idée renforcée par le terme même de " scénario " (qui s'inscrirait dans une série), et par le fait que rien n'indique que cette enquête débouche sur quoi que ce soit d'autre qu'elle-même (un livre).

3. Autre remarque qui découle de la précédente : il n'y a pas d'explications à propos de la méthode employée pour diffuser ce questionnaire, et il n'y a pas la moindre analyse des réponses fournies. Un peu comme s'il s'agissait d'une " libre antenne ". En fait, il s'agirait plutôt d'une sorte de " simulacre de forum " (le mot " forum " est utilisé dans la version anglaise). C'est en effet une discussion sans échanges, une suite de réponses/positions qui sont autant de " figures de style ". Le refus des auteurs de l'enquête d'apparaître en leur nom propre confirme alors le fait qu'ils sont dans les coulisses et non pas sur la scène (cf. point 2). La question de savoir à quoi sert un tel questionnaire se pose bientôt...

4. Un premier élément de réponse à cette question est fourni par l'un des artistes, mais on ne parvient pas à savoir si sa réponse est ironique ou sincère : "(...) l'institution artistique est le sujet créateur et l'artiste n'en est qu'un collaborateur " (p.9).

5. De manière générale, lorsqu'on lit les textes, on a parfois l'impression que les personnes qui ont répondu au questionnaire contribuent sans s'en rendre compte à une sorte de farce. Exemple : " Loin de la simple gestion d'un acquis, le soutien à l'art contemporain comporte une part nécessaire d'audace, une prise de risque aussi, qui donneront toute sa valeur à l'engagement actif de l'institution aux côtés des artistes et de la liberté de création. Pour cet engagement, pour cette passion, indissociables d'un véritable professionnalisme, des équipes, en région comme à Paris, devront avoir à cœur de travailler au quotidien au développement de la création vivante, sachant combien cette mission est exigeante et difficile. " Cette déclaration qui fleure bon la langue de bois la plus pure n'émane pas d'un ministre, mais d'un des artistes les plus en vue de la jeune scène française (p.10). A l'inverse, d'autres réponses sous forme de poèmes sont le fait de galeristes (p.12).

6. Certaines propositions de re-définition de l'institution mériteraient d'être débattues : " que ce soit un terrain d'entente " (p.20) ; " un lieu pour la

contre-culture " ; " donner lieu à des projets dégagés de toute contrainte marchande " (p.21) ; " on attend d'une institution du 21^e siècle qu'elle expose nos artistes " (un galeriste, p.16) ; " d'être une agence de voyages " (une artiste en vue, p.77) ; " elle devrait préserver l'indépendance de l'art " (p.86) ; etc. Mais il n'y a pas de débat.

7. Bien sûr, la plupart des réponses sont " spontanées " et engagent sans aucun doute la créativité de tout artiste (et/ou médiateur de l'art). Mais il est dommage de voir répétés les mêmes arguments et les mêmes stéréotypes sur 130 pages : " plus d'indépendance " ; " moins 'tendance' (ou 'hype') " ; " plus d'explications pour les publics ", etc. Ce qui manque le plus, c'est le dépassement de " l'explication en cinq lignes ". 284 explications en cinq lignes ne font pas une pensée.

8. Alors, à quoi cela sert-il de produire un tel objet ? Ou encore (si on est indulgent) : qu'est-ce qui motive la question posée ? On pourrait penser qu'il s'agit d'une enquête d'opinion, comme celles que l'on commande aux instituts de sondage. Deux arguments s'opposent pourtant à cette idée : d'abord le panel est limité et " autoritairement cadré/mis en forme ", puisqu'il y a à peu près 140 créateurs (dont une centaine d'artistes) sur environ 280 réponses. Ensuite parce qu'il est question de "certains protagonistes de la création actuelle (...)" qui comme nous ont rêvé d'institutions différentes". Implicitement, il s'agit d'une enquête menée auprès de personnes qui partagent une certaine connivence avec les auteurs du questionnaire.

9. Les auteurs vont-ils tenir compte des réponses ? Vont-ils en faire autre chose que ce livre ? C'est peu probable (et vu les problèmes de méthodologie qui viennent d'être évoqués, on se demande quelle en est la validité). Par contre, ils pourront toujours dire qu'ils ont consulté les artistes et que ceux-ci sont nombreux.

10. Au fond, l'ensemble ressemble plutôt à une sorte de jeu. Entre le " questionnaire de Proust " sur l'écriture et une sollicitation permettant à chacun d'exprimer sa part créative. Les auteurs/co-directeurs font ainsi (déjà) une sorte d'" exposition sous forme de proposition(s) " à la manière de Do It (exposition d'Obrist, Boltanski, et Lavier).

Jérôme Glicenstein

Connivence sans indulgence

La sixième édition de la Biennale d'art contemporain de Lyon vient d'ouvrir ses portes. Depuis plusieurs semaines, le Spectateur Potentiel (le Spe-Pot) peut voir partout, sur les affiches, deux sympathiques et rondes bouilles molles au sourire affable et au regard inexpressif.

Retourner à l'étymologie et à la source du sens est parfois riche d'enseignement. On ne saurait assez le conseiller à tous nos communicants, surfant sur le sens à la manière des apprentis sorciers, sans savoir forcément ce qu'ils manipulent pourvu que l'effet soit "sympa".

Retournons donc au Robert et rappelons tout d'abord que le terme "connivence" est emprunté (1539) au bas latin *coniventia* "indulgence", formé sur le participe présent de *conivere*, d'abord "serrer les paupières, fermer les yeux", d'où au figuré "être indulgent" puis, surtout sous l'Empire, "être d'accord". S'il indique aujourd'hui une qualité psychologique d'entente spontanée, le terme a longtemps exprimé -ainsi que le verbe aujourd'hui inusité *connivere*- l'idée d'"indulgence coupable". L'adjectif *connivent*, emprunté au participe présent latin *conivens*, est apparu avec le sens de "qui feint d'ignorer une faute".

On se demande alors que signifient "les deux bouilles molles" baptisées avec le plus pur esprit machiste "Conni" pour la femelle vêtue d'un T-shirt bleu et "Vence" pour le mâle, portant comme il se doit se

doit le maillot jaune. Bleu pour le féminin, car plus profond et jaune pour le principe masculin, car plus pointu, comme Kandinsky l'écrivait au début du siècle passé dans Point-Ligne-Plan. On croise donc, et c'est à chaque fois navrant, des jeunes filles embauchées comme hôtesse revêtues du T-shirt bleu marqué "Conni" et on ne peut s'empêcher d'entendre les connotations du mot, d'autant plus si, ayant pratiqué la langue de Cervantes, on sait que le sexe féminin est désigné outre-Pyrénées par le vocable de "*conejo*". Et oui, "conni", le lapin doux comme le minou s'inscrit sur la poitrine de ces demoiselles alors que "vence" - et le maillot jaune renforce le propos - signifie "vaincre". Que faut-il donc entendre à cette con-pli-cité aux rôles si bien partagés ? Certainement rien, mais Conni et Vence sont "sympa" comme un objet transitionnel, premier leurre donné à l'enfant pour lui permettre de compenser l'absence de la mère et, accessoirement, apprendre à se satisfaire d'une vessie alors qu'il jouissait d'une lanterne.

A la lumière de ces micro-éclairages sémantiques, nous pouvons effectuer, une lecture des divers documents qui sont présentés au public.

A commencer par l'affiche présentant notre couple de bouilles molles. "Vence" (le vainqueur du Four de Transe, que le lecteur m'excuse le plaisir grivois de cette contrepèterie) tient, tel un roi mendiant,

un carton sur lequel est inscrit le nom de la Capitale des Gaules. "Conni" remplace le bâton de pèlerin par le geste de l'auto-stoppeur : pouce levé vers le haut. Classiquement, la femme est active alors que l'homme attend le bon plaisir (de l'autre). C'est la règle du voyage estudiantin; dépourvus de moyens et sous couvert d'aventure, on apprend à accrocher le regard et à vendre son sourire pour quelques kilomètres de plus.

Que signifie donc cette image d'un couple d'auto-stoppeurs en route pour Lyon ? Au premier degré, bien sûr, "il ne faut pas se prendre la tête" (surtout pas.) C'est sympa comme ça. On va tous à Lyon pour voir la biennale et c'est populaire, la preuve c'est qu'on peut voyager sans déboursier, parole de Bouilles Molles. L'effet visuel est garanti et Conni et Vence, avec la tonitruance orange de leurs figures nounoursiennes, constituent une belle "accroche" du regard. On ne demande pas plus à une affiche que d'être entrevue et "d'accrocher". La métaphore de l'autostop comme accroche du regard s'auto-signifie et l'on suppose que l'automobiliste, (le public cible) donne un coup de frein et ouvre ses portières (à défaut des paupières) pour prendre en charge "Conni" (qui montera à l'avant alors que Vence veillera à l'arrière, fermant sans doute avec indulgence les yeux lorsque notre automobiliste mettra une main sur le genou de cette brave Conni qui, par son pouce-en-l'air et le dénuement que le stop suppose, promet bien des plaisirs. A ce niveau de lecture, la resucée "Conni" promue Vestale de la Cité des Gaules, ou plus modestement racoleuse en bord d'autopiste d'un public touristique, figure le plaisir sous toutes ses formes, celui qui demande, encore une fois, de "fermer les yeux". Dans le cadre d'une biennale d'art contemporain censée enrichir la réflexion de nos concitoyens, il serait peut-être judicieux d'arrêter la retape et de quêter, plutôt que l'indulgence, le sens.

Michel Jeannès, juillet 2001

Texte d'introduction à *Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21^e siècle ?*

" POURQUOI CE LIVRE

Pour poser à certains protagonistes de la création actuelle une question qui nous préoccupe tout particulièrement.

Pour donner la parole à tous ceux qui, comme nous, ont rêvé et rêvent encore d'institutions différentes : lieux-laboratoires, terrains d'aventures, ouverts aux questions, aux contradictions, aux risques.

Pour camper le cadre général du Palais de Tokyo que nous voulons placer au plus près des pratiques artistiques actuelles, et dont nous voulons préserver les capacités de transformation au fil du temps. Car ce projet n'est pas le produit d'un dogme ou d'une théorie, mais il est fait d'expériences, de rencontres, d'interrogations.

Ce premier ouvrage veut témoigner de cette disponibilité, premier élément d'une série de scénarios qui vont se développer pendant les trois premières années de notre présence au Palais de Tokyo. "

Unesco :

recommandation relative à la condition de l'artiste

"En coopération avec le Ministère français de la culture et de la communication et avec la collaboration du Getty Conservation Institute, l'UNESCO a organisé en son siège, à Paris du 16 au 20 juin 1997, le Congrès mondial sur l'application de la Recommandation relative à la condition de l'artiste."

Déclaration :

[...]

Financement des arts

20. La participation des artistes au choix des oeuvres bénéficiant d'un appui financier est la meilleure garantie de la sauvegarde de la liberté de création.

Plusieurs mécanismes ont déjà montré leur efficacité à cet égard comme la mise en place de comités artistiques interdisciplinaires et le développement de réseaux consultatifs.

21. La constitution de groupements d'artistes, notamment dans le cadre de projets novateurs, est un facteur positif pour mobiliser les ressources. La création de petites industries culturelles, gérées par les artistes eux-mêmes, représente un mode de production et de diffusion qui mérite d'être promu."

Bulletin du droit d'auteur, N°1, janvier-mars 2000, volume XXXIV, éd. Unesco.

Le Caap est une association créée dans un but d'intérêt général, pour la défense et la promotion de l'activité professionnelle d'artistes auteurs plasticiens, notamment pour toutes les questions relatives aux droits de propriété artistique applicable aux plasticiens ainsi que pour tous les problèmes concernant le régime juridique de ces artistes (censure, contrats/galleries, maison des artistes...). Le Caap est une organisation professionnelle créée par et constituée d'artistes plasticiens et de personnes impliquées dans le milieu de l'art et dont les motivations sont : la diffusion d'informations, la valorisation et la défense des intérêts moraux et matériels des artistes-auteurs plasticiens, en dehors de tout débat esthétique.

L'info Noir/blanc

ISSN 1277-166X - Dépôt légal octobre 2001

Achevé de rédiger le 8 octobre 2001

Bulletin du Comité des artistes-auteurs

plasticiens - Caap - 187 rue du Faubourg

Poissonnière 75009 Paris

Tél. (répondeur) : 01 48 78 32 52

Fax : 01 42 81 14 29

mail : caap@caap.asso.fr

Directeur de publication : J. Farine

Rédacteur en chef : Antoine Perrot

Conception graphique :

Bruce Clarke

Comité rédactionnel :

Xavier Cahen,

Dominique Dufau,

Jérôme Glicenstein,

Christophe Le François,

Katerine Louineau,

Antoine Perrot

EN VRAC

Attention : Changement d'adresse internet du Centre de ressources de la DAP (questions et réponses en ligne sur votre statut, vos droits et devoirs)

Adresse directe du centre de ressources : <http://www.cnap.culture.gouv.fr/>

Enquête sur le fonctionnement des FRAC.

Publication dans le prochain bulletin : la concertation et le dialogue sont pour... demain ou après demain.

Adhérents du CAAP, communiquez-nous votre nouvelle adresse mail pour recevoir les informations que nous diffusons par mailing list.

Envoyez juste un message à l'adresse du CAAP : caap@caap.asso.fr



Bulletin du Comité
des Artistes-Auteurs Plasticiens
187 rue du Faubourg
Poissonnière 75009 Paris
Tél. : 01 48 78 32 52
Fax : 01 42 81 14 29
L'info Noir/blanc - N° 23
octobre 2001

Profession :

Signature :

Nom :

Prénom :

Adresse :

Code postal :

Ville :

Tél. :

E-mail :

➤ Membre adhérent

Je souhaite adhérer à l'association et recevoir son bulletin *L'info Noir/blanc*, je joins donc le règlement de ma cotisation annuelle de 250 francs par chèque.

➤ Membre bienfaiteur

Je souhaite soutenir l'action de l'association et recevoir son bulletin *L'info Noir/blanc*, je joins donc un chèque d'un montant supérieur à 250 francs.

J'autorise l'association à inscrire mon nom à son comité de soutien.

Je n'autorise pas l'association à inscrire mon nom à son comité de soutien.

➤ Personne morale adhérente

Nous souhaitons adhérer à l'association et recevoir son bulletin *L'info Noir/blanc*, nous joignons le règlement par chèque de notre cotisation annuelle de 600 francs.

Adressez vos règlements au Caap - 187 rue du Faubourg Poissonnière 75009 Paris -
- A l'ordre de : Caap - Comité des artistes-auteurs plasticiens

L'info Noir/blanc est réservé aux adhérents du Caap.