

De la périphérie à la scène internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité

Isabelle Moroni*

Résumé : La mobilité géographique est devenue une norme dans le monde de l'art contemporain. Cet article interroge les dynamiques de parcours d'artistes en arts visuels dans leur confrontation à « l'épreuve de la mobilité » sur un territoire périphérique. Les ancrages et déplacements spatiaux relèvent de l'inscription des artistes dans les logiques dominantes du monde de l'art contemporain. La globalisation de ce dernier favorise la formation des artistes « hypermobiles », mais elle peut aussi mener à des stratégies plus locales de repli.

Mots-clés : parcours artistiques, épreuve de la mobilité, art contemporain, centre-périphérie, Suisse

Von der Peripherie zur internationalen Szene. Künstlerische Laufbahnen im Test der Mobilität

Zusammenfassung : Räumliche Mobilität ist in der zeitgenössischen Kunst zu einer Norm geworden. Der Artikel untersucht die Laufbahnen von bildenden KünstlerInnen in einer peripheren Region unter dem Aspekt der Mobilität. Wie stark die Künstler lokal verankert, bzw. wie mobil sie sind, hängt entscheidend von der Logik des zeitgenössischen Kunstbetriebes ab. Die Globalisierung der zeitgenössischen Kunst fördert die Ausbildung und Anerkennung « hypermobiler » Künstler, wie sie umgekehrt auch Strategien des Rückzugs ins Lokale hervorruft.

Schlüsselwörter : künstlerische Laufbahn, Mobilität, Gegenwartskunst, Zentrum-Peripherie, Schweiz

From the Periphery to the International Scene. Artistic Trajectories in the Trial of Mobility

Abstract : Geographical mobility has become a norm of contemporary art. This article examines the spatial dynamics of artists as they face the challenges presented by peripheral territory in visual arts, putting their mobility and flexibility to the test. Whether staying anchored in a geographical area or moving abroad depends on the dominant scheme within the world of art. The globalization of contemporary art promotes the formation and recognition of “hypermobile” artists, but it can also lead to local strategies of withdrawal.

Keywords : artistic trajectory, trial of mobility, contemporary art, centre-periphery, Switzerland

* HES-SO Valais, Filière Travail social, CH-3960 Sierre, isabelle.moroni@hevs.ch.

1 Introduction

Les parcours professionnels dans les mondes de l'art sont de l'ordre de « cheminement » singuliers (Bidart 2006) façonnés par l'incertitude (Menger 2009) et rythmés par des temporalités erratiques (Jouvenet et Rolle 2011). Néanmoins, si la singularité et l'incertitude renvoient à la diversité des biographies artistiques, il s'agit aussi d'en restituer les dynamiques collectives. En référence à un ensemble d'études sociologiques (Heinich 1999; Martuccelli 2006; 2015; Boltanski et Chiappello 2011), nous nous proposons de mobiliser la notion « d'épreuve » en vue de rendre compte de cette tension entre contingence et déterminisme des parcours artistiques.

Si certain·e·s auteur·trice·s considèrent les étapes temporelles d'une carrière (le temps de la formation, de l'entrée dans le métier, de la confirmation dans le champ professionnel) comme des « défis » de passage (Martuccelli 2015, 52)¹, plus rares sont les études qui prennent en compte l'inscription des histoires individuelles, non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace. De ce point de vue, les aléas biographiques peuvent également se révéler au travers des spatialités que dessinent les individus à la faveur de leurs déplacements et de leurs enracinements successifs dans l'espace (Berger 2006). A fortiori dans le monde de l'art, tout comme dans le monde de l'entreprise décrit par Boltanski et Chiappello (2011), la mobilité géographique, surtout internationale, est bien cette expérience commune et valorisée de l'exercice du métier à tel point qu'elle participe à fonder la valeur d'un artiste ou d'une carrière.

Cette reconnaissance à l'échelle internationale s'avère particulièrement importante dans le champ de « l'art contemporain »², structuré qu'il est par un marché mondialisé et par une « mobilité généralisée » des biens et des personnes (Allemand et al. 2004; Urry 2005). Une globalisation qui participe d'ailleurs à la définition de ce qu'est « l'art véritablement contemporain », celui-ci sous-tendant presque automatiquement l'insertion dans les réseaux internationaux et la reconnaissance à l'échelle internationale (Quemin 2013, 16). La mondialisation dans ce secteur particulier se traduit notamment dans la multiplication et la dissémination de lieux et d'événements (résidences, foires, expositions, biennales) où se rencontrent expert·e·s de l'art, artistes, collectionneurs et collectionneuses pour confronter et construire les critères communs de la valeur artistique. Comme le souligne Quemin (2001, 114) à propos du marché de l'art contemporain, « la distance par l'éloignement géographique remplaçant désormais la distance par le temps qui prévaut pour valider l'art ancien, la dimension internationale se trouve aujourd'hui au cœur même des mécanismes

1 Pita Castro (2013) interprète notamment « l'entrée dans le métier » comme cette épreuve de parcours où se jouent et se dénouent, dans une pluralité de configurations, les tensions identitaires des artistes sortis de formation.

2 Nous reprenons ici la perspective de Quemin (2013) qui affirme, à la suite de Raymonde Moulin (1992), qu'il n'existe pas de définition générique de l'art contemporain dans la mesure où celui-ci se caractérise par une pluralité de courants et de démarches esthétiques.

de consécration des artistes». Depuis la fin du XX^e siècle, la géographie des lieux et des événements internationaux connaît ainsi un élargissement spectaculaire, intégrant progressivement, au-delà des grandes métropoles urbaines occidentales telles Paris, Berlin ou New-York, un ensemble de zones périphériques jusqu'ici exclues des réseaux d'échanges artistiques. Sur le plan idéologique, le multiculturalisme issu de mouvements historiques comme la décolonisation vient progressivement nourrir un nouvel intérêt artistique pour le dialogue Nord-Sud, l'altérité et les modes de vie en périphérie (Bydler 2004; Kwon 2004; Antille, B. 2014)³. Dans cet élan d'ouverture à l'autre et de décentralisation spatiale, les artistes des territoires excentrés auraient ainsi la chance de se faire connaître et de diffuser leurs travaux à partir de plateformes internationales organisées à l'échelle locale. Comme l'indique Andrea Glauser (2009), la création, notamment, de résidences artistiques internationales dans des régions éloignées des centres encouragerait l'immersion dans des univers culturels spécifiques devenus les objets légitimes des questionnements artistiques contemporains. Les enquêtes fines de terrain (Fournier et Roy-Valex 2002; Quemin 2001, 2013; Van Heste 2015) montrent pourtant que la mondialisation et l'hétérogénéité de l'art contemporain restent relatives et inégales, artistes et œuvres issus des centres étant toujours les plus présents et les mieux cotés sur le marché de l'art international. Rejoindre les espaces où s'accumulent les ressources économiques, culturelles et symboliques de la reconnaissance artistique demeure par contre plutôt un horizon de carrière pour les artistes situés « en périphérie ».

En définitive, la (relative) globalisation de l'art contemporain institutionnalise un rapport à l'espace particulier où les comportements d'hyper-mobilité pour se déplacer entre périphéries et centres deviennent une norme essentielle de ce monde professionnel. Il n'est dès lors pas surprenant que, depuis l'école d'art et au cours des étapes professionnelles successives, la mobilité constitue une véritable gageure au fil d'un parcours structuré par les logiques professionnelles et économiques d'un art globalisé. Or les déplacements et les espaces vécus des artistes ne correspondent pas forcément aux géographies instituées, ancrages et mobilités se configurant différemment selon les individus (Montulet 2005; Kaufmann 2002; 2008; Barthélémy et Boichot 2014). C'est là tout l'intérêt d'une lecture en termes d'épreuves, laquelle permet de considérer l'hyper-mobilité – en raison notamment des contraintes d'accès et du mode de vie qu'elle implique – comme un défi structurel du champ artistique tout en ouvrant l'analyse aux différentiels d'expérience et à la variété des situations individuelles. En ce sens, les formes plurielles de mobilité relèvent, au-delà des seuls déplacements géographiques, des « aptitudes » sociales et culturelles, voire des « intentions » que manifestent des individus en mesure de s'approprier « le champ des possibles de la mobilité » qu'offre un territoire (Kaufmann 2008, 29–30). Dans

3 L'exposition parisienne « Les magiciens de la terre » mise sur pied en 1986 par le commissaire Jean-Hubert Martin a été l'événement fondateur de cette exploration identitaire de l'autre et de la périphérie (Bydler 2004; Antille B. 2014).

le contexte culturel, ces « possibles » englobent l'ensemble des ressources matérielles, sociales et symboliques (bourses pour des résidences, prix culturels, manifestations internationales...) qui soutiennent la mobilité des artistes.

Ici, il s'agit d'interroger les cheminements professionnels d'artistes en arts visuels qui ont un lien, par leurs origines ou par leurs activités, avec un territoire spécifique : le canton du Valais. La configuration cantonale des arts visuels, par sa position excentrée par rapport aux espaces légitimés de l'art contemporain tant nationaux qu'internationaux, paraît constituer, en effet, un terrain fécond d'observation des relations complexes entre centre et périphérie culturels et de leurs incidences sur la mobilité des acteurs et actrices. Une telle analyse est d'autant plus intéressante qu'il existe peu de recherches qui adoptent une perspective localisée et ascendante pour appréhender les effets de la globalisation sur les dynamiques de parcours artistiques. Un ensemble d'études ont certes développé la question des inégalités produites par la mondialisation, mais elles ont souvent été menées à partir d'une vision globale et internationale en prenant pour objet, par exemple, les classements de réputation artistique (Quemin 2001 ; 2013), les biennales (Bydler 2004), ou encore le réseau mondial des galeries marchandes (Van Heste 2015). Notre démarche consiste, à l'inverse, à tenter de comprendre comment les acteurs et actrices collectifs et individuels d'un espace en périphérie des centres culturels se confrontent et s'adaptent aux logiques professionnelles internationales. L'une de ces adaptations est la structuration progressive d'une épreuve de la mobilité dont les règles de passage enjoignent les individus à évoluer dans un espace de travail mondialisé, à s'engager dans des projets successifs et transitoires tout en s'inscrivant dans des dispositifs sélectifs de distribution de ressources pour y parvenir. C'est à l'aune de ce modèle dominant d'entrepreneuriat artistique que les résultats de l'étude, au-delà du seul cas valaisan, acquièrent une valeur générale et font écho aux enjeux qui touchent la plupart des espaces en périphérie des lieux reconnus de l'art (Azam 2002).

Les résultats présentés dans cet article sont issus d'une recherche qualitative⁴ dans le cadre de laquelle les artistes interrogés ont été encouragés à faire le récit de leur parcours professionnel. Mener une telle enquête dans un contexte où sont à l'œuvre des processus de régulation collective du métier d'artiste comprend évidemment le risque d'amalgamer les catégories du « professionnel-le de l'art » produites par l'action publique avec celles de la recherche⁵. Pour pallier ce risque, nous avons varié les sources d'information pour construire notre échantillon d'enquête. Opérant par croisements successifs entre la liste officielle des artistes ayant bénéficié d'un soutien

4 Financée par le Fonds de recherche de la HES-SO sur la base d'une requête librement soumise par l'auteure, cette étude a été menée de janvier 2011 à juin 2012 avec l'assistance de Jeanne-Marie Chabloz, anthropologue.

5 Bien que conduite de manière autonome, la recherche a suscité l'intérêt des autorités culturelles locales qui s'inscrivent de plus en plus dans de nouvelles formes d'action publique où le savoir scientifique devient un véritable « instrument de gouvernement » (Lascoumes et Simard 2011). Les résultats de l'enquête ont d'ailleurs été publiés dans les Cahiers de l'observatoire de la culture, un nouvel « outil » de promotion de la recherche du Service cantonal de la culture.

cantonal (bourses de soutien à la création, ateliers de résidence à l'étranger, prix de reconnaissance) et les listes informelles des noms de celles et ceux qui nous étaient recommandé.e-s par les artistes et par les opérateurs et opératrices culturel-le-s, nous avons établi un échantillon de trente artistes. En raison de la dimension exploratoire de la recherche et d'un manque d'études (notamment statistiques) sur les professionnel-le-s de l'art en Valais, nous n'avons pas visé une représentativité stricte de l'échantillon, mais plutôt cherché à y inclure la plus grande variété possible de profils en termes d'âge, de sexe, de formation, de moyen d'expression et de régime d'activité professionnelle. Si cette forte variété a parfois rendu difficile la recherche de récurrences et de similarités entre les parcours analysés, elle a néanmoins permis de rendre compte de l'hétérogénéité d'une population que le classement usuel dans le secteur générique « des arts visuels » tend à masquer.

Notre échantillon se compose ainsi de quatorze femmes et de seize hommes, âgés de 25 à 72 ans, dont un tiers vit hors du canton du Valais. La quasi-totalité des artistes interrogés ne sont pas des « héritiers », leur capital culturel s'étant construit essentiellement durant leur formation artistique. Signe de la démocratisation des études en art, nous n'avons pu réunir que peu de profils d'autodidactes. Le parcours de formation suivi par la majorité des interviewé.e-s est celui de l'École des Beaux-Arts pour les plus âgé.e-s et, pour les plus jeunes, celui d'un bachelors en art entamé soit directement après l'école secondaire, soit, plus rarement, après une maturité gymnasiale (l'équivalent du baccalauréat français) ou un certificat fédéral de capacité (CFC). Plus d'un tiers des artistes formés ont complété leur premier diplôme par un cycle supplémentaire d'études, généralement un master dans le domaine artistique. Un quart environ des artistes sont dans un régime de mono-activité, vivant essentiellement de leur art. Les autres sont dans des formes variées de pluriactivité, partageant leur temps entre des tâches qu'ils-et elles décrivent comme non artistiques et d'autres, qualifiées d'artistiques.

Consciente que toute narration biographique participe d'une mise en cohérence des événements pour répondre aux attentes de celui ou celle qui écoute comme de celui ou celle qui raconte, nous avons toutefois tenté de saisir au travers du matériau ainsi récolté « les ingrédients » (Bidart 2006) des actions qui avaient un sens aux yeux des artistes interrogés. C'est en articulant les raisons personnelles des ancrages ou déplacements spatiaux avec les éléments structurels du « champ de la mobilité » que nous avons appréhendé les transitions ou les réorientations biographiques.

Dans une première partie de l'article, le contexte culturel et politique régional est documenté en soulignant le rôle des régulations collectives dans la promotion d'une figure légitime de mobilité professionnelle et artistique. Les parties suivantes se centrent sur les parcours emblématiques de deux artistes, Joseph et Anne⁶. Issus d'un milieu social similaire et formés dans la même école d'art, ces deux artistes construisent pourtant un rapport au territoire très différent. Alors que Joseph s'engage

6 Prénoms d'emprunt.

relativement tôt dans une forte mobilité et parvient à rejoindre les centres légitimés de l'art, Anne reste davantage ancrée dans l'espace périphérique. A la lumière de ces deux trajectoires opposées, nous interrogeons plus spécifiquement les rôles joués par la formation artistique et par les modalités d'exercice de l'art dans la possibilité d'un passage plus ou moins réussi de l'épreuve de la mobilité.

2 Le champ des possibles de la mobilité artistique en Valais

En regard des centres reconnus de l'art, le territoire valaisan fait figure à bien des égards de « périphérie » artistique. Une position excentrée par rapport aux grandes métropoles suisses et européennes ainsi que des conditions de travail contraignantes – surtout en termes de diffusion et de vente – conduisent les créateurs et créatrices régionales à migrer vers des lieux plus riches en infrastructures, en possibilités d'exposition et en publics intéressés. Dans ce mouvement migratoire continu, l'installation d'artistes sur le territoire s'avère plutôt exceptionnelle. L'exemple le plus documenté historiquement demeure celui de « l'École de Savièse »⁷, dont les artistes vont « coloniser » au début du siècle un hameau du coteau valaisan. Or, mobilisées efficacement par les intérêts touristiques, les images produites par cette école de peinture contribuent aujourd'hui encore à alimenter les stéréotypes du « Vieux Pays », celui d'un territoire montagnard ancré dans la beauté de ses paysages et dans l'exotisme de ses traditions (Ruedin 2012). Pour sortir le Canton de cette position de périphérie culturelle et professionnelle, les acteurs publics et institutionnels tentent, depuis l'entrée en vigueur de la Loi sur la culture en 1996⁸, de fixer un nouveau cadre aux conditions de travail des artistes (Canton du Valais 2010, 2014). Les discours et les mesures mis en place reposent en particulier sur l'idée d'une nécessaire professionnalisation des artistes afin qu'ils puissent se conformer aux critères nationaux et internationaux « d'excellence artistique » dont la mobilité fait partie (Moroni et Chabloz 2013). Les orientations prises par les politiques culturelles régionales emboîtent ainsi le pas à un mouvement général d'imprégnation des « périphéries » par les cadres normatifs du système globalisé de l'art (Bylder 2004).

Dans le secteur des arts visuels, cette professionnalisation a conduit à une série de transformations qui touchent, à des degrés et à des moments divers, un ensemble d'institutions et de lieux culturels du canton. Sur le plan de la formation d'abord, l'École cantonale d'art du Valais (ECAV) a entrepris des réformes structurelles qui correspondent clairement aux mutations de l'univers de l'enseignement artistique

7 L'École de Savièse s'inscrit dans un mouvement artistique européen dit du « primitivisme rural », où des artistes généralement issus des villes investissent symboliquement et physiquement les espaces ruraux (Ruedin 2012).

8 Loi sur la promotion de la culture du 15 novembre 1996 du canton du Valais. https://apps.vs.ch/legxml/site/laws_pdf.php?norm_language=FR&norm_specific_number=440.1&MODE=2 (28.09.2016).

décrites pour la France par des auteurs comme Sulzer (1999) et Liot (1999). L'ECAV⁹ s'est résolument orientée, à partir des années 2000, vers le champ professionnel de l'art contemporain en révisant ses méthodes pédagogiques et en favorisant les échanges internationaux entre étudiant-e-s et corps enseignant. Aussi jouera-t-elle un rôle important, non seulement dans l'acquisition des règles contemporaines de l'art, mais surtout dans l'appropriation par les futurs étudiant-e-s des enjeux liés à un territoire périphérique.

Du côté des actions publiques, ce sont également les instances distribuant les soutiens publics à la création et à la mobilité qui se transforment progressivement. Devenues des sortes « d'académies invisibles » (Urfalino 1989), elles intègrent aujourd'hui des expert-e-s bien inséré-e-s dans le monde professionnel et dans celui de la formation, porteuses d'un savoir sur ce qui se fait, non seulement en Valais, mais plus largement au niveau national et international. Cette nouvelle expertise socialisée aux conventions artistiques internationales tend à orienter les soutiens vers les artistes qui s'inscrivent dans les formes d'art actuelles et qui ont fait la preuve, dans leurs démarches et au travers de leur éloignement géographique, d'une mise à distance des idiosyncrasies locales.

A la faveur d'une diversité d'événements, les propositions artistiques « site specific »¹⁰ se sont clairement développées. Par exemple, une Triennale d'art contemporain rassemble des interventions artistiques dans des lieux non-conventionnels du territoire. Et si, à ses débuts en 2007, la manifestation avait pour objectif de fédérer et de rendre visibles les acteurs et actrices du secteur régional de l'art contemporain, aujourd'hui, l'ensemble des institutions artistiques impliquées, de l'ECAV au Musée cantonal d'art en passant par les centres culturels communaux, essaie de raccrocher la manifestation à la scène artistique internationale en invitant des artistes ainsi que des curateurs et des curatrices venus de l'extérieur. La stratégie de repositionnement de la manifestation à l'échelle internationale ouvre du même coup des opportunités de promotion des artistes au-delà du territoire. Elle est par ailleurs révélatrice des efforts publics pour inscrire cette triennale dans la liste impressionnante des manifestations d'un art contemporain globalisé établie par Bydler (2004).

Aux moyens et mesures mis en œuvre par les opérateurs culturels régionaux s'ajoutent encore de nouvelles ressources distribuées par les institutions culturelles nationales. La fondation Pro Helvetia a ainsi lancé en 2015 le programme « Diversité culturelle dans les régions » pour développer l'offre artistique « en dehors des grands centre urbains » (Pro Helvetia 2015). Les soutiens de la fondation s'actualisent notamment dans un projet curatorial, emblématique des démarches « site specific »,

9 A côté de l'ECAV, il existe une structure privée, l'Ecole professionnelle des arts contemporains (EPAC), qui propose une formation en illustration, bande dessinée et *game art*.

10 Le terme fait référence à des démarches où il ne s'agit plus de produire des œuvres dans un atelier pour ensuite se déplacer lors de leur diffusion. Création et diffusion se concentrant dans des « sites » variables et dans des temporalités changeantes, la mobilité devenant une modalité étroitement liée à l'ensemble des activités artistiques (Kwon 2004).

où un village valaisan devient l'espace de débats et de questionnements culturels et artistiques.

On pourrait ainsi multiplier les exemples et les signes d'un processus qui tend aujourd'hui à sortir le Valais culturel de son statut de périphérie artistique en reconfigurant dès lors les possibles de la mobilité. Reste que, malgré ce contexte de « déterritorialisation » des modèles d'action (Négrier et Teillet 2008), la réalité artistique demeure complexe, empreinte d'ambiguïtés et de paradoxes. D'une part, les transformations collectives à l'œuvre n'effacent pas la diversité et la coexistence de « mondes de l'art » relativement autonomes (Becker 1988). A l'image de la production artistique dans d'autres contextes régionaux (Liot 2004 ; Azam 2002 ; De Vriese et al. 2011), des modes distincts de production et de diffusion d'autres formes d'art continuent d'exister à côté de la scène de l'art contemporain (la peinture figurative ou abstraite, l'illustration et la bande dessinée...). D'autre part, l'intérêt nouveau des collectivités publiques pour les interventions artistiques dans l'espace public n'est pas sans ambivalence. Cet intérêt oscille en effet entre une valorisation des logiques « a-topiques » dont les artistes seraient porteurs et la volonté de les « enraciner » en conditionnant les aides à une participation active au développement culturel et touristique local (Kwon 2004 ; Lecoq 2009)¹¹.

Dans ce « jeu » de régulations publiques à l'échelle locale, nationale et internationale (Faure et al. 2007), la question de la plus ou moins forte mobilité des artistes ne dépend plus seulement des choix ou des opportunités des individus, mais elle relève aussi d'un enjeu collectif des territoires. Ainsi, parmi les divers intérêts de la scène culturelle, l'école d'art – dont la porosité avec le monde professionnel a été largement documentée (Sulzer 1999 ; Menger 2009 ; Liot 1999 ; Moureau et Sagot-Duvaurox 2011) – devient ce premier espace où se forge un rapport à l'espace particulier.

3 L'école d'art, une fabrique de mobilité

Quelle que soit la génération à laquelle se rattachent les artistes interrogés, la plupart relatent une intensification des déplacements à l'extérieur du contexte régional dans une période située entre la fin de la formation et l'entrée dans l'activité professionnelle. On observe toutefois, non seulement une intensification des déplacements, mais encore un changement de modalité : si les artistes plus âgés partaient grâce à leurs contacts dans des réseaux informels, aujourd'hui, les plus jeunes se déplacent essentiellement via des mesures institutionnelles et publiques. Les enquêtes statistiques sur la mobilité dans les hautes écoles en Suisse indiquent du reste que les

11 C'est l'une des critiques majeures de Mimon Kwon, historienne et curatrice, pour qui les approches « site specific » soumettent les artistes à des finalités et à des logiques non artistiques, les transformant progressivement en « pourvoyeurs de service public » appelés à animer des espaces, éduquer des publics et gérer des projets pour les territoires (2004, 50–51).

étudiant-e-s des filières artistiques (sans distinction entre domaines) sont les plus mobiles, s'engageant fréquemment dans des périodes de formation dans un autre canton ou à l'étranger (Guélat Bigle et al. 2015).

Le cas de Joseph s'avère de ce point de vue exemplaire d'une dynamique de carrière qui s'établit dès la formation en dehors des frontières régionales. Cet artiste plasticien s'est fait connaître à l'échelle internationale par une œuvre qui déconstruit radicalement l'authenticité du patrimoine culturel valaisan. Se déplaçant aujourd'hui entre Bâle, Zürich, Paris et New York, Joseph nous fait le récit de ses déplacements successifs :

J'ai 35 ans, je viens d'un petit village. Là, je vis et travaille à Martigny (...) Puis j'ai fait l'Ecole d'art de Sion, qui a déménagé ensuite à Sierre et ensuite j'ai fait en parallèle mon diplôme à Sion et la troisième année à l'Ecole d'art de Lausanne. J'ai eu le prix de l'Etat du Valais, en parallèle, j'ai eu le prix de l'ECAL – le prix Ernest Manganel pour être exact. J'ai eu la chance de toucher ces prix, je me suis dit que ça me laissait encore un peu de temps pour continuer à essayer de pratiquer cette activité artistique. J'ai entraîné un petit peu en Suisse, dans les vernissages. Après, j'ai fait un dossier pour les bourses fédérales (...) J'ai obtenu cette bourse en juin. Grâce à cette bourse, j'avais déjà pu avoir des contacts avec peut-être le monde professionnel et je dirais, ça m'a donné un accès, une reconnaissance en tout cas institutionnelle envers des lieux d'exposition (...) J'ai pu rencontrer aussi ma première galerie à ce moment-là et suite à ça, c'est vrai que j'ai rencontré une galerie new-yorkaise...

Signe d'une *success story*, la géographie de Joseph renvoie à la figure contemporaine de l'artiste hypermobile et connecté dont les déplacements sont en grande partie liés à des activités artistiques et professionnelles (Montulet 2005 ; Kaufmann 2008). Dans le cas de Joseph, l'effet cumulatif des réussites dans les tournois évaluatifs (Menger 2009) engendre parallèlement l'élargissement de son réseau relationnel et de son espace géographique d'activité. Si le parcours de Joseph s'avère en quelque sorte typique de la réussite dans un monde de l'art « connexionniste » où la « grandeur suppose le déplacement » (Boltanski et Chiappello 2011, 493), cela ne nous dit rien encore des ressorts qui ont permis à Joseph de trouver sa place dans un tel monde. En l'occurrence, c'est d'abord un apprentissage précoce de la mobilité qui forge, en amont de son entrée dans l'activité artistique déjà, une appartenance faible au territoire et les premiers éléments d'une « identité a-topique » (Lecoq 2009) :

Le skateboard, ça m'a un peu donné des ailes parce que, dans le fond, ça m'a permis de quitter un peu le village, le Valais pour aller chercher des spots avec toute une bande (...). On allait à Zurich, on allait à Bâle, on allait à Berne, à Genève, pour participer à ces championnats de skate (...). J'aimais tout un graphisme ou un monde qui appartenait justement peut-être au

monde du skateboard. Y'avait pour moi tout un exotisme justement... tout ça venait de Californie! On est peut-être une des dernières générations à avoir vraiment le rêve américain.

Sans que son milieu familial ne semble vraiment l'y préparer – son père gère une petite entreprise du bâtiment et sa mère est femme au foyer –, une forme de nomadisme s'établit chez Joseph dès l'adolescence. C'est d'abord par les contacts avec son groupe de référence – ses amis *skaters* – qu'il découvre les objets symboliques d'une culture jeune et urbaine.

Néanmoins, si l'on peut voir là les premières ressources d'un capital culturel, c'est pourtant par la formation que sa mobilité prend un sens véritablement artistique et professionnel. Les écoles d'art suivies par l'artiste remplissent d'abord, assez classiquement, leur fonction de sélection et de reconnaissance symbolique en distinguant – notamment par des prix – les étudiants les plus méritants (Sulzer 1999). De ce point de vue, Joseph sort de sa double formation avec un capital non seulement financier, mais aussi symbolique qui légitime à ses yeux comme à ceux des opérateurs professionnels son envie de continuer la pratique de l'art. L'école lui procure également les premières ressources relationnelles puisque c'est là que Joseph rencontre « des gens pour qui j'avais de l'admiration comme Sylvie Fleury, John Armleder, Fabrice Gygi, qui m'ont peut-être aussi fait voir plus loin ». Comme dans d'autres domaines artistiques, celui du théâtre notamment (Rolle et Moeschler 2014), l'école d'art joue ici son rôle connu de médiation entre étudiant-e-s et réseau professionnel en faisant intervenir, lors d'ateliers ou de projets spécifiques, des artistes confirmés.

Dans le cas de Joseph, l'interpénétration structurelle entre formation et monde professionnel s'actualise encore d'une autre façon. En effet, celui-ci intègre, après sa formation secondaire, l'école d'art valaisanne en 1997, au moment où cette dernière a entamé sa mue d'« école des beaux-arts » classique, centrée sur l'apprentissage des codes du genre moderne, en un lieu de formation orienté vers le « paradigme contemporain »¹². Pour l'École cantonale d'art du Valais, ces transformations visent plusieurs objectifs : d'une part, renforcer la professionnalisation des futurs artistes en les préparant au mieux aux tendances dominantes du monde de l'art et, de l'autre, rester compétitive dans le recrutement du corps enseignant et des étudiant-e-s face à la concurrence des autres écoles d'art suisses. Pour se distinguer dans un secteur de formation ouvert et concurrentiel, l'ECAV construit alors sa spécificité en développant, précisément, la thématique de « la périphérie en art », laquelle s'inscrit par ailleurs parfaitement dans les questionnements de l'art contemporain. En particulier,

12 Un changement de paradigme largement développé par Nathalie Heinich (2014) que nous pouvons grossièrement esquisser comme un abandon relatif de la production « d'objets », notamment du tableau peint, remplacé par des processus artistiques qui sont moins l'expression intérieure de l'artiste que la traduction sensible d'une idée, d'un concept. Concernant la formation des futurs artistes, cela signifie développer avant tout leurs capacités argumentatives et discursives et beaucoup moins leurs compétences techniques (Liot 1999).

il s'agit de mettre en place un dispositif d'apprentissage qui encourage les démarches « site specific », perméables au contexte social et culturel, en l'occurrence : celui d'un territoire non-urbain, connu pour son patrimoine traditionnel et paysager. Dans la lancée des réformes, un centre de recherche et une résidence internationale sont créés¹³. Ces mesures ont pour ambition de repositionner l'ECAV vis-à-vis de l'extérieur et d'inciter les artistes à s'approprier les thèmes de la marginalité et du décentrement propres à l'école d'art (Antille 2014b). Joseph participera d'ailleurs comme assistant à un projet de recherche dont le titre, « Position et production de l'artiste dans le contexte périurbain », reflète la centralité des thématiques tournant autour de la « marginalité » territoriale et artistique (Antille 2014a, 198). C'est justement dans le contexte d'une école travaillée par les questions identitaires et les enjeux propres aux territoires périphériques de l'art contemporain que Joseph puise les premières sources d'une œuvre « singulière » au sens que donne Heinich (2001, 124) à ce terme, ici : la traduction sensible d'une lecture radicale, ironique et décalée de l'authenticité du patrimoine traditionnel valaisan.

Or si l'école locale sert de premier terreau de socialisation aux questionnements dominants du champ artistique, tout l'enjeu est, pour Joseph, de ne pas s'y ancrer durablement. Récapitulant les moments charnières de son parcours, il affirme que « c'est d'abord de se sortir du Valais, ça je l'ai fait en rencontrant Pierre Keller qui m'a gentiment invité à devenir un élève de l'ECAL (Ecole d'art de Lausanne), peut-être une première étape ». A cette étape de sa trajectoire, Joseph a très bien compris, dans le fond, que l'identité locale d'un artiste et de sa production peut être disqualifiée dans un univers professionnel où sont valorisés l'universalité des œuvres et le nomadisme de leurs producteurs et productrices. A l'instar de Joseph, nous avons souvent retrouvé dans les témoignages des artistes récemment formés dans les écoles d'art une sorte d'urgence à « se sortir du local » qui les conduit à concourir très tôt pour des bourses ou des résidences à l'étranger. Il n'est certainement pas juste de réduire les aspirations à la mobilité de Joseph et de ses contemporain-e-s à la seule dimension stratégique. Comme l'ont mis en perspective les géographes Fabien Barthélémy et Camille Boichot (2014), les ancrages éphémères des artistes mobiles nourrissent de nouvelles sociabilités ainsi que le travail de création. En outre, la compréhension de la mobilité ne peut se réduire au seul rôle de l'école d'art, la force des modèles professionnels et de leur diffusion étant le produit historique d'un « système » (Bydler 2004) où les logiques du marché se conjuguent avec celles d'un ensemble d'institutions aussi bien muséales ou académiques qu'éditoriales. Néanmoins, comme premier levier de l'insertion professionnelle, l'école ouvre non seulement l'accès à des ressources de mobilité, mais elle « fabrique » également des artistes capables de « mettre en art » la complexité des appartenances géographiques et culturelles locales

13 A l'initiative du directeur de l'école d'art de l'époque, le « Centre de réflexion sur l'image et ses contextes » (CRIC) est créé en 1998. Il cesse d'exister en 2007 faute de moyens financiers. Un programme de résidence internationale existe à nouveau aujourd'hui, géré par l'ECAV et par une fondation régionale (Antille A. 2014).

tout en les rendant exportables sur les scènes internationales de l'art contemporain. Et dans ce va-et-vient symbolique et physique, il n'est pas étonnant que Joseph choisisse aujourd'hui de faire du Valais un point d'ancrage, avouant même être « très fier » de répondre à une commande d'œuvre de sa commune de résidence. Il a fait la preuve de sa mobilité et assuré sa place dans le champ international de l'art contemporain, écartant le risque d'être enfermé dans la catégorie disqualifiante de l'artiste régional. Du côté des opérateurs locaux, il n'est pas plus surprenant de les voir aujourd'hui profiter de la renommée de Joseph, toujours présenté comme « un artiste valaisan » qui a réussi à l'étranger, pour renvoyer l'image d'un territoire porteur d'innovation et ouvert aux règles d'excellence de l'art contemporain.

4 Peindre en marge des géographies instituées de l'art contemporain

Les débuts de carrière ne sont cependant pas tous rythmés par la succession de projets et d'engagements dans l'hyper-mobilité. Le récit d'Anne met en lumière un autre rapport à l'espace qui renvoie, selon les termes de Montulet (2005, 154), à une forme de « mobilité ancrée » qui conjugue permanence sur le territoire et déplacements en dehors de celui-ci :

Alors moi j'ai 26 ans. J'ai grandi au Val d'Anniviers, j'ai fait ma scolarité dans un village, dans un petit cocon entre les montagnes bien protégé. Et puis après, j'ai fait mon collège à Sion, à la Planta. Là, j'ai choisi l'option arts visuels, donc en fait le dessin. La peinture, ça a toujours été une passion pour moi, depuis toute petite, j'ai commencé par gribouiller sur les escaliers puis après, j'ai toujours été encouragée par mes parents et voilà (...) En même temps, c'était une évidence depuis toujours, enfin je ne sais pas comment dire. Donc, j'ai fait mon bachelor à l'ECAV à Sierre. J'ai obtenu l'atelier Tremplin soutenu par la Fondation Bea pour jeunes artistes ; ça a ouvert beaucoup de possibilités. J'ai pu faire des contacts, j'ai pu faire des expositions. Après cette magnifique année, je me suis inscrite pour un master à Berne, c'est un master qui s'appelle Master of Art in Art Education (...)

Issue d'un milieu social éloigné du champ de l'art légitime – le père est le patron d'une entreprise de menuiserie et la mère est assistante en soins –, Anne prend néanmoins un chemin qui semble tout tracé pour lui permettre de rejoindre les lieux légitimes de l'art : une maturité artistique, suivie d'une formation qui se termine par un prix et une bourse pour une résidence d'artiste, puis les premiers contacts avec les acteurs professionnels. Pourtant, malgré ces premières marques de reconnaissance, Anne peine à élargir sa géographie artistique au-delà du territoire, plusieurs écoles suisses ayant refusé sa candidature pour un master dans une orientation lui permettant de poursuivre ses recherches artistiques. Face à ces obstacles, elle s'oriente vers un master

en pédagogie artistique, plus éloigné de ses aspirations, mais qui doit l'aider à « se sentir un peu plus à l'aise financièrement » bien que, dit-elle, « moi si je m'écoutais vraiment je pense que je ferais que de la peinture et rien d'autre ». Le choix contraint d'Anne renvoie ainsi l'analyse aux paradoxes d'un système de formation organisé en filières. Comme le soulève Sulzer (1999), cela a certes démocratisé l'accès aux écoles d'art en multipliant les orientations et les publics, mais cela a aussi augmenté parallèlement la sélection dans les filières les plus prestigieuses, celles qui forment les « vrais » artistes capables de vivre de manière autonome de leur art. Néanmoins, il reste à comprendre les raisons qui conduisent Anne à ajuster, pour reprendre les termes de Raymonde Moulin (1992, 312), « ses aspirations vers le bas » – en l'occurrence, l'enseignement de l'art – et qui lui interdisent l'entrée dans une filière permettant l'engagement sans compromis dans la « création pure ». Pour les saisir, il s'agit de faire un détour par ses modalités de travail, lesquelles déterminent aussi bien son identité artistique que son rapport à l'espace.

Anne crée des œuvres peintes dans un style hyperréaliste et dans le format traditionnel du tableau. Elle explique que sa démarche

s'inspire beaucoup de la nature, principalement montagnarde (...) ça reste toujours avec la peinture à l'huile (...), je trouve intéressant de mêler en même temps cette tradition de la peinture de montagnes et de paysages, enfin disons de s'inspirer de cette tradition et en même temps d'intégrer des choses qui sont là aujourd'hui et qui font partie de notre paysage.

Anne, en choisissant la peinture comme principal médium d'expression, se met d'emblée en porte-à-faux avec les approches artistiques dominantes encouragées aujourd'hui par les écoles d'art et les jurys de concours. Elle explicite d'ailleurs longuement les difficultés à défendre ce choix peu commun :

Ah, c'était pas facile, parce que j'ai l'impression qu'une période, c'était pas du tout la mode, la peinture, c'était peut-être un peu moins en avant quoi (...) Les nouveaux médias étaient quand même mieux perçus (...) Combien de fois on m'a posé la question, donc à un jury où je présente mon travail, pourquoi la peinture ? Bon ben voilà, après il faut argumenter, il faut dire qu'on veut travailler avec l'image, qu'on veut travailler avec la représentation d'une chose et pas seulement avec une chose en trois dimensions, qu'on veut jouer aussi (...) Mais des fois, quand j'étais de mauvaise humeur, je disais : parce que la peinture !

Si les obstacles objectifs existent, les enseignant-e-s de l'école d'art acceptent pourtant les aspirations d'Anne et lui transmettent les ressources discursives pour développer cette « rhétorique de l'inauthenticité » (Heinich 1999) qui doit l'éloigner d'un rapport trop subjectif à la nature et au paysage. Bien qu'elle ait compris et assimilé la nécessité d'argumenter sa démarche, son récit garde l'empreinte des registres de

la vocation et de l'expressivité romantiques contre lesquels l'art contemporain s'est historiquement construit. Les références constantes dans sa narration à la nécessité originare de la création ou à l'inspiration intérieure nées du face-à-face avec la nature montrent que ces valeurs font toujours sens pour cette artiste. Son adhésion ambivalente à certaines conventions de l'art contemporain est encore renforcée par la place essentielle qu'occupe dans sa pratique l'espace de l'atelier. Ne dit-elle pas :

C'est important, moi je travaille toujours seule en fait; pis j'ai ce côté un peu solitaire, j'aime bien avoir un atelier, mon truc, où je peux vraiment me concentrer sur mon travail.

Et c'est bien dans l'espace de l'atelier qu'elle peut accomplir les gestes techniques minutieux et lents qu'exige la peinture à l'huile. La pratique d'Anne rappelle ainsi un exercice du métier plus artisanal qui, à l'instar des « musicos » analysés par Perrenoud (2008, 103), construit une « identité au travail » relativement éloignée de l'habitude de l'artiste contemporain, porté à conceptualiser des projets *in situ* en déléguant à d'autres une partie de la fabrication concrète des œuvres.

A la permanence à l'atelier s'ajoute la permanence des liens à la communauté villageoise et à certaines de ses traditions. Anne continue ainsi tous les week-ends à jouer dans la fanfare de son village car, dit-elle, « je fais ça c'est pour la musique, j'apprécie, mais c'est surtout pour le groupe, l'ambiance, pour garder des contacts avec des gens avec qui je m'entends bien et que je connais depuis des années, depuis toujours ». Elle sait qu'il faut « aller voir un peu ailleurs, se faire des contacts un peu sur l'extérieur, ne pas rester dans sa bulle » et que « d'aller en résidence à Berlin ou à New-York, ce serait intéressant ». Mais face à la représentation subjective d'un monde du travail dur et concurrentiel où « il faut jouer des coudes, faire sa place », elle adopte une sorte de stratégie de repli spatial, renonçant pour le moment à briguer les possibles de la mobilité du territoire comme les bourses pour des résidences à l'étranger. Comme l'ont montré les études sur les comédien-ne-s (Paradeise 1998 ; Rolle et Moeschler 2014), les individus présentent des attitudes différenciées devant les incertitudes de parcours. Bien que son acharnement à peindre envers et contre tout relève d'une forme de « sacerdoce », la conduite de retrait d'Anne a quelque chose d'une « posture d'abandon réaliste ». Ce désengagement est certes la conséquence d'une confiance en soi écornée par les échecs aux concours d'entrée dans certaines écoles nationales. Mais il témoigne aussi de la difficulté d'Anne à concilier, sur le plan identitaire et créatif, les ressources culturelles acquises pendant sa formation artistique et celles issues de son expérience des us et coutumes qui sont ceux d'un village alpin. Une conciliation qui reste complexe dans un monde de l'art contemporain où les attitudes de rupture face à toute forme de tradition, qu'elle soit esthétique (le tableau peint et l'inspiration de la nature et des paysages) ou culturelle (la fanfare, les pratiques liées à la montagne), sont éminemment légitimes et valorisées.

L'analyse du parcours de cette artiste rejoint finalement le constat de Sulzer (1999) pour qui les représentations de soi, surtout en début de parcours, lorsque l'identité artistique est encore labile, se construisent, certes, dans la diversité, mais toujours en rapport avec les modèles dominants d'un secteur artistique donné. Nous pourrions ajouter que les représentations individuelles du territoire, qui sédimentent en partie les formes de mobilité des individus, se construisent, elles aussi, en fonction d'un modèle dominant de l'espace du travail artistique. Anne s'applique ainsi à opposer l'image peu engageante d'un monde de l'art extrarégional à celle, rassurante, d'un Valais qu'elle trouve « intéressant parce qu'il y a plein de choses qui restent à faire au niveau professionnel, de développer des choses quoi, au niveau artistique, culturel, dans plein de domaines culturels en fait ». Une vision qui s'ajuste de moins en moins à la réalité de la profession dans la mesure où, aujourd'hui, les régulations collectives du territoire renforcent la concurrence et soutiennent les artistes les plus mobiles.

Il est vrai, comme invite à le penser Peter Berger (2006, 95–102), que la pluralité des expériences tout au long de la vie entraînent les individus dans « une valse » des identités et dans des lectures toujours renouvelées de la réalité. A la faveur de nouvelles opportunités de voyage ou de nouvelles amitiés, Anne changerait sûrement de posture face au monde du travail et de regard sur elle-même, construisant une autre cohérence biographique. Néanmoins, bien qu'il soit encore trop tôt pour juger de l'avenir de cette jeune artiste, Anne – du fait de son adhésion ambivalente aux conventions de création actuelles et de son ancrage relativement fort au territoire – semble s'orienter vers une scène artistique essentiellement régionale et évoluant à l'écart des manifestations de l'art contemporain comme, du reste, des soutiens publics. Un « repli » vers l'espace local qu'il s'agit de lire moins comme le signe d'un réflexe identitaire ou d'un manque d'esprit d'innovation que comme le résultat d'une marge de manœuvre devenue étroite devant le « formatage » (Martuccelli 2015, 55) d'une épreuve de la mobilité selon les modèles professionnels dominants de l'art.

5 Conclusion

En portant la focale d'analyse sur deux parcours professionnels emblématiques, nous avons ainsi relevé le rôle des institutions régionales de formation dans la préparation et la sélection des futurs artistes les plus aptes à s'insérer dans un monde professionnel globalisé. Nous avons aussi relevé que les artistes ne s'inscrivent pas automatiquement dans un modèle de déplacement qui privilégie l'étendue et la distance géographiques. En particulier, les modalités d'exercice du métier encore marquées par les conventions du genre moderne s'ajustent mal aux rythmes et aux temporalités exigées par l'hyper-mobilité.

Les résultats de cette étude permettent finalement de porter un regard critique sur cette représentation dominante dans le monde de l'art contemporain qui tend à associer la mobilité à la liberté, à l'ouverture d'esprit et, *in fine*, à la force créative, oubliant au passage son inscription dans des cadres institués souvent contraignants et porteurs de sélection sociale. Ils montrent en outre combien les nouveaux référentiels d'action publique des territoires transforment les conditions d'exercice du travail artistique et renforcent, à l'échelle locale déjà, les exigences de reconnaissance et de mobilité internationales des créatrices et créateurs.

Il conviendrait cependant d'enrichir la compréhension des dynamiques de parcours artistiques en lien avec la mobilité par l'analyse d'autres dimensions, étapes et institutions que celles évoquées dans le cadre de cet article. La question de la mobilité gagnerait ainsi à être articulée à la dimension genrée du travail artistique. Cela apporterait encore un autre éclairage aux enjeux de discrimination sociale des femmes dans le monde des arts d'ores et déjà relevés par toute une série d'études (Pasquier 1983; Ravet 2003; Buscatto 2008). Cette articulation entre genre et mobilité serait d'autant plus intéressante que, comme le suggèrent les observations de Lipphardt (2012), les expériences d'hypermobilité restent très contraignantes pour les artistes qui doivent réorganiser leur vie de couple ou de famille en fonction de leurs constants déplacements. Devant ces défis de la mobilité, l'hypothèse de comportements socialement différenciés et assignés entre hommes et femmes mériteraient d'être approfondie. Par ailleurs, il resterait à prendre en compte à la suite de Raymonde Moulin (1992) le rôle, non seulement des écoles d'art, mais aussi des institutions muséales dans la structuration de l'épreuve de la mobilité à l'échelle aussi bien régionale que globale. Dans le cas du Valais, il aurait ainsi été pertinent d'analyser le rôle du Musée cantonal d'art dans la promotion et la reconnaissance des artistes, un musée qui contribue historiquement, par ses publications et ses expositions, au débat centre/périphérie.

La richesse des questionnements possibles montre, en définitive, tout l'intérêt de mener une réflexion en termes d'épreuve de la mobilité qui, utilisée comme opérateur d'analyse, permet de mettre au jour et d'articuler les ressorts aussi bien collectifs qu'individuels des dynamiques de parcours artistiques.

6 Références bibliographiques

- Allemand, Sylvain, François Ascher et Jacques Lévy. 2004. *Les sens du mouvement. Modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines*. Paris: Belin.
- Antille, Alain (éd.). 2014a. *Hors piste*. Pregassona: Edition ECAV.
- Antille, Benoît. 2014b. Voyage à Heidiland. Quelques considérations sur les résidences d'artistes et la création site-spécific en tant que système. Pp. 141–159 in *Hors-piste*, édité par Alain Antille. Pregassona: Edition ECAV.

- Azam, Martine. 2002. Le credo identitaire comme ressource pour l'art? L'exemple français de la région toulousaine. *Sociologie et sociétés* 34(2): 185–205.
- Barthélémy, Fabien et Camille Boichot. 2014. Entre mouvement et ancrages: les spatialités d'artistes mobiles. *Belgeo* 3, <http://belgeo.revues.org/13317> (19.01.2016).
- Becker, Howard. S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Berger, Peter. L. 2006. *Invitation à la sociologie*. Paris: La découverte.
- Bidart, Claire. 2006. Crises, décisions et temporalités: autour des bifurcations biographiques. *Cahiers internationaux de sociologie* 1(120): 29–57.
- Boltanski, Luc et Eve Chiappello. 2011 [1999]. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard.
- Buscatto, Marie. 2008. Tenter, rentrer, rester: les trois défis des femmes instrumentistes de jazz. *Travail, genre et sociétés* 1(19): 87–108.
- Bydler, Charlotte. 2004. *The Global ArtWorld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Uppsala University Library.
- Canton du Valais. 2010. Règlement sur la promotion de la culture du 10 novembre 2010. <https://www.vs.ch/web/culture/dispositions-legales> (06.02.2017).
- Canton du Valais. 2014. Dispositif ArtPro Valais. https://www.vs.ch/documents/249470/782554/B2_3.1_ArtPro_Valais.pdf/49144217-2a18-4e7a-b66b-0f23e11d758e (28.09.2016).
- De Vrièse Muriel, Bénédicte Martin, Corinne Melin, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux. 2011. Diffusion et valorisation de l'art actuel en région. Une étude des agglomérations du Havre, de Lyon, de Montpellier, Nantes et Rouen. *Culture études* 1: 1–16.
- Faure, Alain, Jean-Philippe Leresche, Pierre Muller et Stéphane Nahrath. 2007. *Action publique et changements d'échelles: les nouvelles focales du politique*. Paris: L'Harmattan.
- Fournier, Marcel et Myrtille Roy-Valex. 2002. Art contemporain et internationalisation: les galeries québécoises et les foires. *Sociologie et société* 34(2): 41–62.
- Glauser, Andrea. 2009. *Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*. Bielefeld: transcript.
- Guélat Bigler, Elisabeth, Patrizia Simeone, Samuel Budde et Roland Dutoit. 2015. *Les étudiants et étudiantes de la HES-SO: formation et situation socio-économique*. Publication du Rectorat de la HES-SO. <http://www.hes-so.ch/data/documents/Rapport-HESSO-resultats-enquete-OFS-2013-situation-sociale-economique-etudiants-5415.pdf> (30.07.2016).
- Heinich, Nathalie. 1999. *L'épreuve de la grandeur*. Paris: La Découverte.
- Heinich, Nathalie. 2001. Art contemporain, dérision et sociologie. *Hermès* 29: 121–130.
- Heinich, Nathalie. 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structure d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- Jouvenet, Morgan et Christiane Rolle. 2011. Des temporalités à l'oeuvre dans le monde de l'art. *Temporalités* 14, <http://temporalites.revues.org/1967> (14.03. 2016).
- Kaufmann, Vincent. 2002. *Re-thinking Mobility*. Ashgate: Aldershot.
- Kaufmann, Vincent. 2008. *Les paradoxes de la mobilité: bouger, s'enraciner*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Kwon, Miwon. 2004. *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge MA: MIT Press.
- Lascoumes, Pierre et Louis Simard. 2011. L'action publique au prisme de ses instruments. Introduction. *Revue française de science politique* 61(1): 5–22.
- Lecoq, Sophie. 2009. L'identité artiste: une identité sans ancrage? Pp. 95–105 in *Construction identitaire et espace*, édité par Perette Granjean. Paris: L'Harmattan.

- Liot, Françoise. 1999. L'école des Beaux-arts face aux politiques de soutien à la création. *Sociologie du travail* 41 : 411–429.
- Liot, Françoise. 2004. *Le métier d'artiste*. Paris : L'Harmattan.
- Lipphardt, Anna. 2012. Artists on the move. Pp. 109–122 in *a.RTISTS IN TRANSIT/ How to become an artist in residence*, édité par Annette Holywood et Andreas Schmidt. Berlin : Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (GBK).
- Martuccelli, Danilo. 2006. *Forgé par l'épreuve : L'individu dans la France contemporaine*. Paris : Armand Colin.
- Martuccelli, Danilo. 2015. Les deux voies de la notion d'épreuve en sociologie. *Sociologies* 6(1) : 43–60.
- Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris : Gallimard.
- Montulet, Bertrand. 2005. Au-delà de la mobilité : des formes de mobilités. *Cahiers internationaux de sociologie* 1(118) : 137–159.
- Moroni, Isabelle et Jeanne-Marie Chabloz. 2013. *Parcours d'artistes, chemin d'épreuves*. Cahiers de l'Observatoire de la culture. Viège : Etat du Valais, Service de la culture.
- Moulin, Raymonde. 1992. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Moureau, Nathalie et Dominique Sagot-Duvaurox. 2011. La relation formation/carières artistiques : le paradoxe des mondes de l'art. *Formation Emploi* 116, <http://formationemploi.revues.org/3463> (01.01.2005).
- Négrier, Emmanuel et Philippe Teillet. 2008. Montée en puissance des territoires : facteur de recomposition ou de décomposition des politiques culturelles ? Pp. 91–107 in *Culture&Société : un lien à recomposer*, édité par Jean-Pierre Saez. Toulouse : Edition de l'attribut.
- Paradeise, Catherine. 1998. *Les comédiens. Profession et marchés du travail*. Paris : PUF.
- Pasquier, Dominique. 1983. Carrières de femmes : l'art et la manière. *Sociologie du travail* 25(4) : 418–431.
- Perrenoud, Marc. 2008. Les musicos au miroir des artisans du bâtiment. *Ethnologie française* 1(38) : 101–106.
- Pita Castro, Juan Carlos. 2013. *Devenir artiste, une enquête biographique*. Paris : L'Harmattan.
- Pro Helvetia. 2015. *Diversité culturelle dans les régions*. <https://prohelvetia.ch/fr/initiative/diversite-culturelle/>
- Quemin, Alain. 2001. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, www.diplomatie.gouv.fr/.../Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf (15.01.2016).
- Quemin, Alain. 2013. *Les stars de l'art contemporain*. Paris : CNRS Editions.
- Ravet, Hyacinthe. 2003. Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique. *Travail, genre et sociétés* 1(9) : 173–195.
- Rolle, Valérie et Olivier Moeschler. 2014. *De l'école à la scène. L'entrée dans le métier de comédien-ne*. Lausanne : Editions Antipodes.
- Ruedin, Pascal. 2012. *Une colonie d'artistes au cœur des Alpes vers 1900*. Milan : 5 Continents Edition.
- Sulzer, Emmanuel. 1999. *Apprendre l'art : l'enseignement des arts plastiques et ses usages sociaux*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Urfalino, Philippe. 1989. Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles. *Année sociologique* 39 : 81–109.
- Urry, John. 2005. Les systèmes de la mobilité. *Cahiers internationaux de sociologie* 1(118) : 23–35.
- Van Heste, Fremke. 2015. La présence marginale d'œuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain. *Revue Proteus-Cahiers des théories de l'art* 8(3) : 39–55.