



**UNIVERSITE D'ABOMEY –CALAVI
(UAC)**



***FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES
(FLASH)***

**ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE
« *Espaces, Cultures et Développement* »
(EDP)**

**Filière :
Sociologie-Anthropologie**

**Option :
Sociologie du développement**

**DIPLOME D'ETUDES APPROFONDIES
(DEA)
MEMOIRE**

Sujet

**DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE DES
ARTISTES PLASTICIENS A COTONOU**

Réalisé par:

Sètongninougbo Hermann Eric TOHON

Sous la Direction de :

Dr Albert TINGBE-AZALOU

Maître de Conférences (CAMES)

Année Académique 2014-2015

SOMMAIRE

SOMMAIRE	2
DEDICACE	3
REMERCIEMENTS	4
SIGLES ET ACCRONYMES	6
LISTE DES TABLEAUX	8
LISTE DES GRAPHIQUES.....	9
LISTE DES ENCADRES.....	10
RESUME	11
SUMMARY	11
INTRODUCTION.....	12
1 ^{ère} Partie : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE.....	15
CHAPITRE I: CADRE THEORIQUE.....	16
CHAPITRE II : APPROCHE METHODOLOGIQUE	34
2 ^{ème} Partie CADRE D’ETUDE ET RESULTATS.....	44
CHAPITRE III : CADRE D’ETUDE ET RESULTATS DES RECHERCHES QUANTITATIVES	45
CHAPITRE IV : RESULTATS DES RECHERCHES QUALITATIVES : BILAN DE LA COOPERATION ET DES CONVENTIONS DANS LE MONDE DE L’ART	63
3 ^{ème} PARTIE : ANALYSE SYSTEMIQUE DES DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE	94
CHAPITRE V : DU DIAGNOSTIC STRATEGIQUE A L’ANALYSE DE LA MATRICE D’ANALYSE STRUCTURELLE	95
CHAPITRE VI : ANALYSE DU SYSTEME DES DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE ET DU JEU DES ACTEURS.....	119
CONCLUSION	154
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	157
ANNEXES	166

DEDICACE

Dix ans de souffrance, dix ans de consolation.

A vous tous qui avez partagé ces années de mes souffrances, veuillez trouver dans ce travail, l'infini que vous offre mon cœur dans la profondeur du silence.

REMERCIEMENTS

La rédaction du présent mémoire a bénéficié d'un apport soutenu de certaines personnes sans lesquelles elle serait restée à l'étape d'un rêve. Nous tenons particulièrement à les remercier.

* A notre maître, le Dr Albert TINGBE-AZALOU,

Vous nous avez inlassablement initié à la démarche prospective et avec enthousiasme, tel un père, vous nous avez guidé pas à pas, avec intérêt constant tout au long de ce travail. Recevez ici, l'expression de notre profonde reconnaissance.

* Au Dr Joseph ADANDE,

Comme par le passé, vous avez apporté spontanément toute votre contribution à la rédaction du présent travail. Recevez ici, l'expression de notre profonde reconnaissance.

* Au Dr Didier HOUENOUEDE,

Sans hésitation aucune, vous avez apporté toute votre contribution intellectuelle à la rédaction de ce travail. Recevez ici, l'expression de notre profonde reconnaissance.

* Au Dr Emilia AZALOU TINGBE,

Tel père, telle fille, avec toute la rigueur scientifique, vous avez apporté une correction substantielle au présent travail. Recevez ici, l'expression de notre profonde gratitude.

* Au Dr Marius VIGNIGBE,

Avec enthousiasme, vous avez contribué à l'amélioration de ce travail grâce à votre critique constructive. Recevez ici, l'expression de notre profonde gratitude.

* A Mme Sévérine MARGUIN,

Sans nous connaître, vous avez par le jeu de l'internet, apporté une contribution intellectuelle et matérielle au présent travail. Recevez ici, l'expression de notre profonde gratitude.

* A M. Jean ALOTOUNOU,

Votre soutien moral et financier sans cesse renouvelé nous a permis de venir à bout de ce travail. Recevez ici, l'expression de notre profonde gratitude.

* A M. Brice DEGLA,

Votre soutien moral et financier nous a permis de rédiger ce travail. Recevez ici, nos sincères remerciements.

* A Mme Monique AZILINON,

Vous nous avez permis d'avoir tous les livres dont nous avons besoin dans le cadre de la rédaction du présent mémoire. Recevez ici, nos sincères remerciements.

* A M. Noel VITIN,

Votre contribution nous a permis de mieux comprendre le monde de l'art à Cotonou. Recevez ici, nos sincères remerciements.

* A tous nos enquêtés,

Votre disponibilité nous a permis d'atteindre nos objectifs. Nous vous en remercions

SIGLES ET ACCRONYMES

AFCM : Analyse Factorielle de Correspondance Multiple

AGIL: Adaptation, Goal Attainment, Integration, Latency

AQC : Analyse Qualitative Comparative

BAC : Baccalauréat

BEPC : Brevet d'Etudes du Premier Cycle

BUBEDRA : Bureau Béninois du Droit d'Auteur

CCA : Centre Culturel Américain

CCF : Centre Culturel Français

CEP : Certificat d'Etudes Primaires

DEA : Diplôme d'Etudes Approfondies

E.C : Economie des Conventions

EDP : Ecole Doctorale Pluridisciplinaire

ENEAM : Ecole Nationale d'Economie Appliquée et de Management

ESPECT : Economie, Société, Politique, Culture, Technologie

FAC : Fonds d'Aide à la Culture

FCFA : Franc des Communautés Financières d'Afrique

FLASH : Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines

GIZ : Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit

IF : Institut Français

INSEE : Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques

MAO : Matrice des Positions Valuées

MCC : Ministère de la Culture et de la Communication

MDGLAAT : Ministère de la Décentralisation, de la Gouvernance Locale, de l'Administration et de l'Aménagement du Territoire

MDS : Matrice de Diagnostic Stratégique

MIDI : Matrice des Influences Directes et Indirectes

NLTPS : Etudes Nationales de Perspectives à Long Termes BENIN ALAFIA-2025

NTIC : Nouvelle Technologie de l'Information et de la Communication

PNUD : Programme des Nations Unies pour le Développement

UAC : Université d'Abomey- Calavi

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

LISTE DES TABLEAUX

Tableau I: Présentation des centres de documentation et bibliothèques parcourus

Tableau II : Répartition des personnes interrogées lors de l'entretien

Tableau III : Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine économique

Tableau IV : Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine social

Tableau V : Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine politique

Tableau VI: Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine environnemental

Tableau VII: Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine culturel

Tableau VIII : Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine technologique

TableauIX: Identification des déterminants de disparité socio-économique des artistes

Tableau X: Matrice d'Analyse Structurelle

Tableau XI : Repérage des variables motrices et dépendantes

Tableau XII : Comparaison des rangs

Tableau XIII : Comparaison des rangs

Tableau XIV: Sous-système du système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes

Tableau XV : Sous-système-fonctions-objectifs

Tableau XVI : Acteur/Sous-système

Tableau XVII: Classements des acteurs influents

Tableau XVIII: Répartition des acteurs

Tableau XIX: Reclassements des acteurs

LISTE DES GRAPHIQUES

Graphique n°1: Représentation de l'AFCM de la disparité au plan économique

Graphique n°2: Représentation de l'AFCM de la disparité suivant le soutien des associations

Graphique n°3: Représentation de l'AFCM de la disparité suivant la formation, l'intégration sociale et le nombre d'années d'expérience

Graphique n°4: Représentation de l'AFCM de la disparité suivant la politique de l'Etat

Graphique n°5: Représentation de l'AFCM de la disparité au plan environnement

Graphique n°6: Représentation de l'AFCM de la disparité suivant la reconnaissance des artistes

Graphique n°7: Représentation de l'AFCM de la disparité suivant le type d'art

Graphique n°8: Représentation de l'AFCM de la précarité matérielle au plan technologique

LISTE DES ENCADRES

Encadré n°1: Entretien avec un artiste autodidacte

Encadré n° 2: Entretien avec un artiste formé chez un maître

Encadré n°3: Entretien avec un artiste formé chez un maître.

Encadré n°4: Entretien avec l'artiste Phillip Abayi

Encadré n°5: Entretien avec un artiste autodidacte

Encadré n°6: Entretien avec un artiste autodidacte

Encadré n°7: Entretien avec un artiste formé chez un maître

Encadré n°8: Entretien avec l'acteur culturel, Noel Vitin

Encadré n°9: Entretien avec l'artiste Francis Ahoyo

Encadré n°10: Entretien avec l'acteur culturel, Noel Vitin

Encadré n°11: Entretien avec l'acteur culturel, Noel Vitin

Encadré n°12 : Entretien avec un artiste qui vit de son art

RESUME

A Cotonou, dans un même contexte, cohabitent deux catégories d'artistes plasticiens: les uns vivant de leur art, les autres dans la précarité. Pour comprendre cette situation, la préoccupation sociologique s'est résumée en cette question : la répartition des artistes en deux groupes est-elle liée aux aspirations ou résulte-t-elle de la coopération et des conventions dans le monde de l'art ?

Une étude portant sur 72 artistes et soumise au test (t) de Student, montre que les artistes, partagent les mêmes aspirations au bien-être. Ainsi, les différences de conditions de vie constatées ne sont pas liées à une disparité des aspirations. A contrario, l'AFCM révèle que les artistes qui vivent de leur art, contrairement aux artistes en situation de précarité, bénéficient de la coopération des acteurs du monde de l'art. De plus, il est remarqué que contrairement aux artistes qui vivent de leur art, les artistes en situation de précarité ne respectent pas les conventions du monde de l'art. Ainsi, la théorie de Howard Becker est fort explicative de la situation des artistes.

Mots clés : artistes plasticiens, disparité, aspiration, coopération, convention

SUMMARY

In Cotonou, in the same context, we notice two distinctive types of visual artists: one living of their art, others in poverty. To understand this, the sociological concern was summed up in this question: the division of artists into two groups, is it related to aspirations or resulting from cooperation and agreements in the art world?

A study of 72 artists analyzed with the Student test (t) shows that artists share the same well being aspirations. Thus, the observed living conditions differences are not related to a mismatch of expectations. Conversely, the MCFA revealed that artists living from their art unlike artists in a precarious situation benefit from the cooperation of stakeholders in the world of art. Moreover, we remark that in contrast to artists living from their art, the artists in precarious situations don't respect the conventions of the art world. Thus, the Howard Becker theory is highly explanatory of the current situation of artists

Key words: visual artists, disparity, aspiration, cooperation, agreement,

INTRODUCTION

L'Afrique, des indépendances à nos jours, n'a pas pu amorcer son développement ; mieux elle a régressé en matière de lutte pour la réduction de la pauvreté par rapport à d'autres régions du monde qui présentaient les mêmes caractéristiques structurelles. De l'échec de la mise en œuvre des politiques de développement en Afrique, on en vient à indexer la non-prise en compte des facteurs socioculturels dans le processus du développement. Cette dernière est devenue une thématique de réflexion majeure au sein du gotha intellectuel pour qui, la prise en compte de la culture, à défaut d'éviter ces échecs répétés, aurait à la limite atténué les effets pervers du développement. C'est du moins ce qui ressortait expressément des assises de la décennie mondiale du développement culturel, tenues à Helsinki du 19 au 28 juin 1972. A cette occasion, il était unanimement reconnu que : *« le développement culturel fait partie intégrante du développement global et que la politique culturelle représente un facteur essentiel du développement socio-économique de chaque nation »* (Anouma, 1996).

De l'avis de Keith Nurse (2006:28-40), la culture prend pied au cœur du développement pour se constituer, à la suite de l'économie, de l'écologie et du social, comme le quatrième pilier du développement durable. La pertinence de cette thématique au cœur du développement durable s'inscrit, comme l'affirme Merle Jacob (1997 : 241) dans *« le sens de la durabilité dans les différents contextes dans lesquels elle est appliquée qui devrait être l'objet de préoccupation principale »*. Ce qui a d'ailleurs été à l'ordre du jour du colloque international *« Culture et développement durable »*, à Paris en novembre 2012.

Par ailleurs, l'importance de la culture, en tant que facteur de développement, se ressent à travers les industries culturelles avec leurs multiples retombées sur le plan économique, touristique et environnemental, etc. Elles occupent en définitive une place privilégiée quant au développement des villes créatives (Boily, 2009 : 101). C'est le cas de la composante culturelle qu'est l'art plastique.

L'art plastique selon Lara Rosenthal (1912) s'exprime en un langage universel qui sied à l'aspiration d'élévation de l'esprit humain en même temps qu'il s'avère déterminant dans le processus de développement. En cela, l'analyse de la position stratégique de la France en est une illustration: l'inefficacité des méthodes d'enseignement du dessin « *semble responsable de la défaillance du goût par incapacité à innover* ». (Lefort-Munoz, 1997). Si l'art plastique en général est un levier de développement, l'art plastique contemporain l'est davantage.

L'art plastique contemporain s'insère dans la sphère économique et fait l'objet d'enjeux majeurs en ce qui concerne la promotion du tourisme. De plus, l'internationalisation de l'art plastique (les collections et les manifestations internationales) offre une opportunité supplémentaire en termes de visibilité quant aux pays qui savent tirer profit du positionnement de leur production artistique ; comme c'est le cas de la République Fédérale Allemande (Verger, 1987 : 105-121). En définitive, l'art plastique contemporain devient un facteur stratégique sur la scène internationale.

En ce qui concerne l'art plastique béninois, la production ne manque pas de positionnement avec des artistes comme Dominique Zinkpè, Meschac Gaba, Romuald Hazoumè, Georges Adéagbo¹etc. Sans nul doute, les succès des artistes plasticiens mettent en valeur non seulement le talent des artistes mais aussi leur professionnalisation. Cependant, la question de leur survie, la capacité à tirer du métier d'art plastique leur subsistance, demeure d'actualité. En effet, le problème de précarité, comme l'a affirmé le sociologue français Pierre Bourdieu (1997 :1), se pose avec acuité dans tous les secteurs d'activité en particulier dans le monde de l'art. La sociologue des arts, Marie Buscato (2004 :36) fait remarquer que « *la vocation artistique est un pari risqué qui se réalise en fonction des aléas du marché* ». Ainsi, tout porte à croire à l'existence d'une disparité de conditions de vie entre les artistes en

¹ - Georges Adeagbo est le premier artiste africain à recevoir un prix du jury de la Biennale de Venise en 1999. Ces œuvres sont dans de grandes collections comme Philadelphia Museum of Art, Toyota City Museum, Museum Ludwig Cologne, Kiasma Helsinki, Oslo Museum Of Contemporary Art.

général. C'est dans ce contexte que s'inscrit le sujet : «Déterminants de la disparité socio-économique des artistes plasticiens à Cotonou».

La présente recherche est organisée en trois parties : la première est consacrée au cadre théorique et méthodologique; la deuxième, à la présentation du cadre d'étude et des résultats et la troisième, à l'analyse systémique des déterminants de la disparité socio-économique.

1^{ère} Partie

CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE

CHAPITRE I: CADRE THEORIQUE

Le présent chapitre est consacré au fondement théorique de la recherche.

1-1-Problématique

En Afrique et au Bénin en particulier, le marché de l'art est très peu développé. Seuls quelques cadres supérieurs achètent les œuvres d'art contemporain. Comme le dit si bien le critique d'art sénégalais Iba Ndiaye Diadji (2002) : « *Tout se passe comme si l'Afrique ne voulait pas de cet art.* » C'est à ce même constat qu'aboutit Pierre Gaudibert (1995 :29) quand il soutient que : « *l'habitude de collectionner des œuvres d'art contemporaines est peu répandue en Afrique Noire* ». Par conséquent, l'art africain contemporain « *reste un art sans marché qui vit encore largement par le regard des autres qui seuls disposent du moyen matériel de le révéler* » (Njami, 1998 : 13-14).

Le marché international semble offrir en effet, plus d'opportunités à la réception de l'art contemporain. L'historien et critique d'art, Joseph Adandé (2001 :8-9) mentionne à cet effet : « *il répond aux attentes des consommateurs contemporains et bénéficie d'un marché structuré et organisé en occident* ». De plus, il bénéficie d'appui institutionnel² et d'intérêt grandissant en Occident avec « *la tenue à Düsseldorf et Londres, puis à Paris au Centre Pompidou de l'exposition Africa Remix, qui doit achever son itinéraire à Tokyo, et la publication d'un catalogue considérable* » (Dagen, 2006). Tout laisse alors à penser que le marché international est un créneau porteur pour l'art plastique africain mais c'est ignorer la concurrence internationale.

Sur le marché international, l'art contemporain reste dominé par les œuvres américano-européennes et la quasi-inexistence des productions non occidentales. Du classement des différents pays voire régions, on retient que « *sur les cent artistes les*

² - C'est le cas de la France du musée des arts d'Afrique et Océanie, les Musées de Grenoble et de Marseille, etc., et surtout le Musée d'Angoulême. Il présente chaque été, depuis plusieurs années, un artiste contemporain africain et constitue une collection à partir de ses œuvres. (Gaudibert, 1991 : 16)

plus reconnus dans le monde en 2000, 33 sont américains, 28 sont allemands, 8 sont britanniques, 5 sont français, 4 sont italiens, 3 sont suisses, les autres pays du monde se partageant le maigre reste du palmarès. (. . .) Les pays du Tiers Monde sont les parents pauvres de cette catégorie (. . .) et ils n'ont guère voix au chapitre en dehors des biennales d'art contemporain » (Quemin, 2002 :15-40).

Ainsi, le faible développement du marché intérieur de l'art plastique africain plus spécifiquement celui béninois, associé aux difficultés d'accès au marché international mettent l'artiste dans une situation d'instabilité et de fragilité en lien avec la vente de ses œuvres. A la suite de Pierre Gaudibert (1951:175), Hermann Tohon (2003:37) conclut « *même si certains tirent substantiellement des revenus de l'art, ils ne vivent pas que de cette activité ; l'artiste qui vit décemment est celui qui a plusieurs cordes à son arc* ». L'artiste plasticien n'arrive donc pas à vivre de la vente de ses œuvres. Toutefois, au plan social, il semble que les artistes n'aspirent pas à vivre de leur art.

En effet, le champ artistique, selon le sociologue français Pierre Bourdieu, (1991 :7) « *se présente comme un monde économique renversé : ceux qui y entrent ont intérêt au désintéressement ; comme la prophétie et spécialement la prophétie de malheur qui selon Weber, prouve son authenticité par le fait qu'elle ne procure aucune rémunération.* » Aussi, les artistes poursuivent-ils a priori des gains non monétaires. Le sociologue allemand des arts, Hans Abbing, (2003:2) le confirme : « *Persistent low hourly incomes prove that artists are oriented towards non-monetary rewards* »³. Toutefois, les artistes n'ont toujours pas les mêmes aspirations. « *Pour manifester l'effet de réfraction exercé par le champ, il n'est pas meilleur cas, parce qu'il permet de raisonner a fortiori, que celui des écrivains*⁴ *les plus visiblement soumis aux nécessités externes - celles qu'exercent les pouvoirs politiques (...)* »

³ -les revenus horaires faibles persistants prouvent que les artistes sont orientés vers des récompenses non monétaires

⁴ - Pierre Bourdieu assimile le champ littéraire au champ artistique. Ainsi, les analyses menées pour les écrivains valent aussi bien pour les artistes.

(Bourdieu, 1991 : 47). Toutefois, les acteurs politiques au Bénin ne répondent pas toujours aux attentes des artistes.

L'Etat béninois prévoit ces dernières années, dans sa Loi des finances "*Le milliard culturel*" pour promouvoir le développement culturel. Cependant, peu d'artistes plasticiens ont pu obtenir l'aide de l'Etat. De surcroît, l'Etat a prévu l'introduction des disciplines artistiques dans les programmes nationaux d'enseignement et a consacré une part du budget public à la décoration artistique des édifices publics (MCC, 1991 :30). Cependant, vingt-trois (23) ans après l'adoption de *la Politique culturelle et de la charte culturelle de la République du Bénin*, aucune de ces dispositions n'est mise en œuvre et en dehors de quelques édifices, ceux qui émergent quotidiennement ne sont pas décorés.

Ce constat sur le plan environnemental reste général en Afrique au point de susciter des interrogations du critique d'art Iba Ndiaye Diadji (2002) : « *le coût de la vie et les prix des œuvres suffisent-ils pour expliquer les murs nus dans les maisons des quartiers populaires de Dakar, Accra ou de Lomé ? Y a-t-il une culture locale de décoration des maisons avec les œuvres d'art ?* ». Si cette situation environnementale n'est que le reflet de la rareté des ventes, c'est la dimension culturelle qui dévoile la précarité symbolique.

Au plan culturel, la production artistique reste guidée, comme précédemment, annoncée, par le goût des consommateurs étrangers occidentaux. « *L'occident dispose du pouvoir de définir ce qu'est l'art contemporain africain et impose les tendances du marché* » (Quemin, 2001). Mieux, certains grands collectionneurs d'art contemporains définissent la catégorie d'œuvres à figurer dans leur collection: « *l'artiste africain doit absolument être noir, habiter la zone subsaharienne et n'avoir jamais eu l'occasion d'étudier dans une école de beaux-arts* » (Geers 2000 :61). « *Dès lors, nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité.* » (Becker, 2010 :58). En effet, la production et la vente des œuvres d'art plastique procèdent, selon le sociologue Howard Becker (2010), d'une action collective qui résulte de la coopération des acteurs du monde de l'art. Cette chaîne d'interactions c'est-à-dire

cette coopération des acteurs du monde de l'art, se fait dans le cadre des conventions. Ces dernières imposent au plan technologique, l'arrimage aux techniques artistiques en vogue et conduit à un mimétisme qui vide la création artistique africaine de son originalité.

En somme, l'artiste plasticien se trouve alors confronté à la précarité aussi bien matérielle que symbolique au point où dans les années 2000, aucun artiste ne vivait de son art. Toutefois, il émerge dans ces dernières années, beaucoup d'artistes plasticiens qui ne vivent que de la vente de leurs œuvres bien que le reste demeure dans la précarité.

En effet, beaucoup d'artistes à l'instar de Dominique Zinkpè, Meschac Gaba, Romuald Hazoumè, Georges Adéagbo, Francis Ahoyo, Nicaise Tchiakpè, Charly d'Almeida, Ludovic Fadairo ont pu accéder au marché international et les œuvres de certains sont entrées dans les grandes collections internationales. A contrario, d'autres artistes vivent dans les mêmes conditions difficiles analogues à celles des années 2000. Ce qui pose le problème de la persistance de la précarité de certains artistes en dépit de la capacité des autres à vivre de leur art dans un même contexte. Cette répartition des artistes en deux groupes, lorsqu'on se réfère au contexte sus décrit marqué par la divergence des aspirations et le jeu des coopérations et des conventions, suscite une question de recherche.

En effet, la disparité socio-économique des artistes plasticiens est-elle liée aux aspirations ou résulte-t-elle de la coopération et des conventions dans le monde de l'art ?

Deux (02) hypothèses constituent le fil conducteur du présent travail en vue d'atteindre les objectifs de recherche.

1-1-1- Hypothèses de recherche

Hypothèse n°1

Les artistes plasticiens en situation de précarité et ceux qui vivent de leur art, partagent les mêmes aspirations suivant le système ESPECT⁵

Hypothèse n°2

Les coopérations et les conventions dans le monde de l'art en interaction, conditionnent la disparité socio-économique des artistes plasticiens.

Ces hypothèses amènent à fixer des objectifs.

1-1-2- Objectifs de la recherche

On distingue deux types d'objectifs à savoir l'objectif général et les objectifs spécifiques.

1-1-2-1-Objectif général

L'objectif général de cette recherche est d'analyser les déterminants de la disparité socio-économique des artistes plasticiens à Cotonou.

1-1-2-2-Objectifs spécifiques

- Identifier l'influence des aspirations sur la disparité socio-économique,
- Evaluer l'incidence de la coopération et de la convention dans le monde de l'art sur la disparité socio-économique des artistes

Après cette étape de la définition des objectifs, il convient de clarifier certains concepts.

⁵ -Economie, Société, Politique, Environnement, Culture, Technologie

1-2- CLARIFICATION CONCEPTUELLE

Certains concepts méritent d'être définis.

1-2- 1-Artiste plasticien

Le concept d'artiste plasticien est diversement perçu. Cependant, il est retenu dans le cadre de la recherche deux approches qui semblent fondamentales à savoir celle de l'INSEE⁶ et celle des auteurs Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Porto-Vasquez (1985 :124).

Selon la *Nomenclature des professions et catégories socio-professionnelles* de l'INSEE, l'artiste plasticien est « *l'artiste qui, dans le domaine des arts graphiques ou plastiques, crée une œuvre originale, susceptible de procurer par sa contemplation un plaisir esthétique et reconnue comme porteuse de sa propre finalité.*» (1983 :96). L'œuvre originale regroupe les tableaux, peintures, dessins, aquarelles, gouaches, pastels, monotypes entièrement exécutés de la main de l'artiste.

Dans la même perspective, Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Porto- Vasquez (1985 :124) ont retenu le sens historique de l'œuvre de l'INSEE. Ils ont néanmoins ajouté la reconnaissance sociale comme critère de définition. Cette définition guide le présent travail. Ainsi, est artiste plasticien, celui qui bénéficie d'une telle reconnaissance sociale. Cette dernière consiste à une identification de l'artiste plasticien comme tel par un acteur social.

1-2- 2- Disparité socio-économique

La disparité socio-économique est appréhendée par Safi Salim Walid (2003) comme la répartition de la richesse nationale (revenu national) au sein de la population. Cette conception a été élargie par Marie-Hélène Vandersmissen (2003). Ainsi, selon cette dernière, les disparités socio-économiques renvoient aux «*grandes disparités entre les revenus, l'emploi et la compétitivité, une meilleure qualité de vie ainsi qu'un meilleur accès aux avantages sociaux.*» (Vandersmissen, 2003 : 202). Le

⁶ - INSEE : Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques

présent travail se référant à ces deux approches, définit plutôt la disparité socio-économique comme le cloisonnement des artistes en deux groupes à savoir les artistes qui vivent dans la précarité et ceux qui vivent de leur art. Les artistes qui ne vivent pas de leur art sont appelés ici, les artistes précaires.

1-2- 3-Vivre de l'art

Pour Smith Adam (Nilson, 1952 :478) vivre de son travail revient à en tirer sa subsistance : « *un homme doit toujours pouvoir vivre de son travail et pouvoir, grâce à son salaire, assurer tout au moins sa subsistance.* » Ainsi, vivre de l'art plastique consiste pour l'artiste plasticien à couvrir ses besoins à partir du revenu de la vente de ses œuvres.

1-2- 4-Précarité

La précarité, selon Patrick Cingolani (2005 :5), renvoie à : « *ce dont l'avenir, la durée, la solidité n'est pas assurée, à ce qui est instable et incertain, à ce qui est court et fugace, voire à ce qui est délicat et fragile* ». Abondant dans ce sens, André Villeneuve (1984) définit la précarité à travers l'instabilité et la fragilité. L'instabilité traduit l'ensemble des facteurs qui affecte d'un important aléa le revenu futur d'une personne tandis que la fragilité correspond d'une part à l'exposition à des risques de différentes natures et d'autre part à une faible capacité à y faire face. La précarité revêt alors deux dimensions.

La première dimension de la précarité a été mise en œuvre dans l'étude de la précarité des contrats. A cet effet, Chantal Nicole-Drancourt (1992) souligne que tout contrat autre que les contrats à durée indéterminée est qualifié d'un emploi précaire. Pour sa part, Serge Paugam (2001) considère qu'une personne employée en contrat à durée indéterminée dans une entreprise en difficulté voire en situation de cessation de travail est un salarié en proie à la précarité.

Pour ce qui est de la seconde dimension, Rogers Gerry (1989) conçoit l'emploi précaire à travers l'insécurité de l'emploi, le peu de protection réglementaire et la faiblesse du revenu. Toutefois, le concept de l'emploi précaire a évolué vers celui du travail précaire. Ce dernier est un travail sans intérêt et mal rétribué ou encore

faiblement reconnu dans l'entreprise voire incompatible avec les autres responsabilités du travailleur notamment celles familiales. (Martin, 2009).

Par ailleurs, selon Serge Paugam, la précarité est une nouvelle forme de pauvreté liée à l'affaiblissement des liens sociaux et à la dégradation des marchés. (Gam, Zoyem, Charbonnel, 1993)

Enfin, une dernière assertion est celle relative au concept de précarité en lien avec la prise en compte du travail indépendant. Le précarité révèle une « *précarité permanente en dépit d'une activité ou tout au moins d'une disponibilité aussi permanente du travail* » (Castel, 2006).

Au terme de cet exposé, la précarité des artistes retenue ici est leur incapacité à couvrir leur besoin à partir du revenu de la vente de leurs œuvres. Ce qui consiste à recourir à d'autres ressources pour couvrir les besoins essentiels.

1-2- 5-Déterminant de la disparité socio-économique

Le terme déterminant est récurrent en sociologie. Il est assimilé aux causes ou aux motivations qui sous-tendent les phénomènes. Ainsi, Jason Luckerhoff (2007), l'assimile à la motivation ou à la cause. Les déterminants de la disparité socio-économique seraient alors les causes de cette différence. Cette dernière est plutôt perçue dans cette recherche, à partir de la définition de la cause issue de l'Analyse Qualitative Comparative (AQC).

La cause résulte de l'influence de deux situations différentes sur le résultat à expliquer. « *Quand des différences entre deux situations n'affectent pas le résultat qu'il s'agit d'expliquer, ces différences ne peuvent être la raison pour laquelle les situations diffèrent.* » (Becker, 2002 : 292).

Ainsi, les déterminants de la disparité socio-économique constituent toute variable dont la variation de la présence à l'absence, entraîne un changement de l'existence de la disparité socio-économique à son absence.

1-2- 6 -Monde de l'art

La terminologie ‘*le monde de l'art*’ est une approche théorique générale de la société et plus particulièrement du milieu artistique qui a fait l'objet de la réflexion de Howard Becker dans son ouvrage *Les mondes de l'art*. Il présente le monde de l'art comme un système structuré en des sous-systèmes au sein desquels les acteurs coopèrent pour la production et la diffusion des œuvres. « *Un « monde », tel que je l'entends – (...) - consiste en des gens réels qui essaient de faire des choses, en grande partie en préparant les autres personnes à faire des choses qui vont leur être utiles dans leur projet* » (Becker, Pessin, 2006)

En définitive, la production et la vente des œuvres apparaissent comme « *le résultat d'une interaction constante entre artiste, ses pairs, son public, ses critiques, ses collaborateurs ses techniques, ses diffuseurs, ses commanditaires, etc.* » (Benghozi, 1990 : 133).

1-2- 7-Coopération

Selon le sociologue et historien Laurent Delcourt (2006), la coopération consiste à « *travailler et/ou fonctionner ensemble* » et suppose un rapport d'équivalence entre les différentes parties engagées dans la communauté de projet. Cette définition se rapproche de celle de Howard Becker. En effet, la coopération dans le monde de l'art est selon ce dernier, la « *conjonction* »⁷ des activités de plusieurs acteurs qui participent à la production et à la diffusion (vente) des œuvres d'art. C'est ce qui se lit sous sa plume : « *Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art (...) commence et continue à exister grâce à leur coopération.* » (Becker, 2010 :27). Ainsi, le présent travail s'inscrit dans cette approche de Howard Becker.

⁷ - Terme emprunté à Howard Becker (2010 :63)

1-2- 8- Convention

La convention est, au sens de Durkheim, comme un fait social dont la non observation par les membres d'un collectif entraîne des sanctions négatives par ce même collectif (Weber, 1972 : 17). Ainsi, Max Weber assimile la coutume aux conventions. Toutefois, le concept a connu un nouveau développement pluridisciplinaire en France au point où l'on parle de la sociologie des conventions. « *Les conventions peuvent être appréhendées comme des cadres interprétatifs mis au point et utilisés par des acteurs afin de procéder à l'évaluation des situations d'action et à leur coordination* » (Diaz-Bone, Thevenot, 2010). Suivant une telle approche, les acteurs ont recours aux conventions afin de faire valoir et de justifier des qualités et des façons de faire. Cette nouvelle appréhension bien que d'origine française ne s'écarte guère de celle de Howard Becker.

La convention dans la sociologie de Howard Becker est constituée de l'ensemble des modalités antérieures qui sont entrées dans les usages (Becker, Pessin, 2006). Ces dernières permettent : « *de coordonner plus facilement et plus efficacement les activités des artistes et des personnels de renfort* ». (Becker, 2010 :54). Perçue sous cet angle, la convention regroupe selon Howard Becker, les normes, les règles, les représentations collectives, les coutumes et les habitudes. Il distingue dans *les mondes de l'art*, les conventions esthétiques et les conventions matérielles.

Dans le monde de l'art plastique, les conventions esthétiques ont été beaucoup mises en exergue par Dominique Sagot-Duvaurox et Nathalie Moureau (2011). Ces auteurs soulignent à ce titre que « *les conventions esthétiques sur le marché de l'art fournissent aux agents les procédures qui permettent de distinguer les œuvres de qualité des mauvaises. Elles identifient les caractéristiques à prendre en compte pour juger de la qualité et associent à ces caractéristiques des échelles de valeurs.* »

Il est considéré, dans le cadre de la présente recherche, les conventions esthétiques, les conventions matérielles, les conventions de prix et les conventions fonctionnelles.

1-3- JUSTIFICATION DU CHOIX DU SUJET ET ÉTAT DE LA QUESTION

Cette section concerne le bien-fondé de la recherche et la revue critique des travaux antérieurs.

1-3- 1- Raisons du choix du sujet

Le présent sujet de recherche peut sembler redondant au regard de notre soutenance de mémoire de maîtrise en 2003 qui a porté sur «*La survie des artistes plasticiens dans le contexte socio-économique du Bénin.*» Cet intérêt constant pour l'art plastique trouve sa justification tout d'abord dans le caractère dynamique du phénomène social soutenu par Friedrich Engels et Karl Marx (1988 : 7-8): «*il n'y a rien de définitif, d'absolu, de sacré* ». Aussi paraît-il nécessaire de réexaminer la problématique du travail de 2003 au regard des changements intervenus dans le monde artistique béninois.

En effet, on note d'une part un accroissement de l'effectif des artistes. D'autre part, le thème est lié à l'actualité universitaire suite à la création de la filière «*Arts plastiques*» à la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines (FLASH) à l'Université d'Abomey Calavi (UAC); ce qui met en scène la thématique de la formation académique des artistes et la perspective de leur insertion professionnelle. Une telle orientation s'insère dans le cadre plus large, le cadre national, des problématiques inscrites à l'ordre du jour des pouvoirs publics, à savoir la création d'emplois, la lutte contre la pauvreté, le développement durable, l'élargissement des possibilités humaines, etc.(PNUD⁸, 1999:2).

Toutefois, au-delà de ces motivations, d'autres raisons ont aussi motivé le choix du présent sujet.

Nous sommes porté vers l'art plastique et nous avons été le lauréat du concours de logo de l'Ecole Nationale d'Economie Appliquée et de Management (ENEAM) en 2000. C'est pourquoi, lors du choix du sujet de notre mémoire de maîtrise, nous nous

⁸ -PNUD : Programme des Nations Unies pour le Développement

sommes porté vers les artistes plasticiens. Ces derniers ont certes fait l'objet d'études antérieures. Il s'avère alors utile de faire une revue critique de ces recherches.

1-3- 2-Etat de la question

Le sujet de cette recherche comporte un problème essentiel axé sur la précarité. Cette dernière a été au cœur de plusieurs recherches. On peut y distinguer une perspective globale.

1-3- 2-1-Approche globale des fondements de la précarité

Selon Georges Gurvitch (1955:3-44), la précarité tient de la structure sociale. En effet, celle-ci est: « *un équilibre précaire, sans cesse à refaire par un effort renouvelé, entre une multiplicité de hiérarchies au sein d'un phénomène social total de caractère macrosociologique (...)* ».

Cette perception de Georges Gurvitch présente la précarité des modes d'accumulation et de division du travail tout en insistant aussi sur un aspect dynamique du phénomène social. Si Georges Gurvitch met l'accent sur la structure sociale de la précarité, Serge Paugam, quant à lui, lie la précarité à un champ social spécifique, restreint à la pauvreté.

Serge Paugam (2005 : 66-79), partant de la typologie de la pauvreté selon George Simmel, montre que la précarité est l'apanage de la pauvreté disqualifiante. En effet, selon George Simmel, cité par Serge Paugam, il existe trois types de pauvreté :

- la pauvreté intégrée qui correspond à la configuration où les pauvres sont nombreux et ne se distinguent guère des autres couches,
- la pauvreté marginale qui traduit la configuration où une frange de la population appelée « cas sociaux » est pauvre,
- la pauvreté disqualifiante qui renvoie à une configuration où les pauvres sont de plus en plus nombreux et refoulés hors de la sphère productive. C'est dans ce type de pauvreté qu'apparaît la précarité.

Par ailleurs, la question de la précarité transparaît également dans un autre article de Serge Paugam et Claude Martin (2009 :13-19). En effet, pour réduire le chômage de longue durée, l'Etat propose aux chômeurs d'accepter de cumuler un petit revenu d'activité et une allocation d'assistance. Ce qui conduit à un nouveau profil de travailleur précaire assisté. Ce statut est un sous-salariat déguisé qui est lié à la qualité du travail. On évolue alors de l'emploi précaire au travail précaire.

A l'analyse, les deux articles précédents mettent en exergue une précarité propre aux pays occidentaux.

Pour Pierre Bourdieu (1997:2), la précarité est partout et se manifeste sous forme de positions temporaires et intérimaires. Les stratégies de la précarisation résident dans la flexibilité. Cependant, elles sont moins liées à une fatalité économique qu'à un manque de volonté politique. Elle résulte de la déterritorialisation des entreprises et l'extension de la concurrence à l'échelle du monde. La précarité s'inscrit dans un mode nouveau de domination du capitalisme qui se retrouve dans la 'flexploitation'.

C'est à bon escient que Yann Moulier Boutang et Anne Querrien (2006), reprenant en partie Pierre Bourdieu, situent la précarité dans une nouvelle forme de capitalisme : le capitalisme cognitif.

Ainsi, ils soulignent que la précarité touche outre les secteurs traditionnels non structurés, d'autres secteurs dont les professions artistiques et reste l'apanage du capitalisme cognitif. Ce dernier est essentiellement l'exploitation non de la force de travail, mais de sa disponibilité, de son attention, de sa capacité à rester vive et à coopérer en réseaux non seulement technologiques mais humains. Dans le capitalisme cognitif, le niveau d'instruction qui se confond de plus en plus avec le niveau de sortie du système éducatif commande l'accès aux emplois et encode la précarité entre une précarité stigmatisante et une précarité synonyme de mobilité voulue et valorisée. Cette précarisation est accentuée par la politique des entreprises qui n'utilisent pas les subventions pour créer de l'emploi stable.

Les deux approches précédentes mettent l'accent sur le système de production et expliquent mieux les situations de "salarial"⁹. Par conséquent, ces analyses ne conviennent pas aux artistes plasticiens dans la mesure où ceux-ci exercent un emploi indépendant.

Pour Robert Castel (1994 : 11-27), les situations marginales surviennent à l'aboutissement d'un double décrochage par rapport au travail et par rapport à l'insertion relationnelle. Le couplage de ces deux dimensions fait apparaître trois zones. La zone d'intégration correspond à un travail stable et une forte inscription relationnelle qui vont souvent de pair. La zone de vulnérabilité met en jeu un travail précaire et une fragilité des soutiens relationnels. Enfin, la zone de marginalité ou zone de désaffiliation marque une absence de travail et isolement relationnel. Il existe une mobilité entre les zones. Cette analyse présente un intérêt indéniable mais elle ne contribue pas à comprendre les fondements de la précarité.

Par ailleurs, Martine d'Amour (2009 :109-121) analyse la situation de précarité en lien avec le système de la protection sociale dont les travailleurs indépendants ne bénéficient presque pas. En rupture avec les travaux précédents, elle a aussi effectué un travail centré sur les travailleurs indépendants.

D'autres travaux se sont plus spécifiquement portés sur les artistes en l'occurrence les artistes plasticiens.

1-3- 2-2-Approche spécifique des fondements de la précarité des artistes plasticiens

Freidson Eliot, Jean-Claude Chamboredon et Pierre-Michel Menger (1986 : 431-443) soutiennent que le travail de l'artiste plasticien, à l'instar de la science, est un travail de vocation et non de recherche de gain matériel. Ainsi, tout artiste qui serait tenté de faire de la profession d'art du mercantilisme se retrouverait en déphasage avec les exigences de sa propre profession. Il va sans dire, d'après les auteurs, que la précarité matérielle est consubstantielle à l'essence même de l'activité d'artiste. Cette position ne semble pas être cependant celle assumée par Hans Abbing.

⁹ - Terme emprunté à Robert Castel (1999 : 349)

Hans Abbing (2003 :13-26) démontre que la précarité en milieu artistique remonte au XX^{ème} siècle conjointement à la politique mise en œuvre par les pouvoirs publics dans le domaine culturel. Les subventions attirent beaucoup d'amateurs à s'exercer au métier d'art et amènent par contre d'autres à délaisser le marché. Toutefois, l'analyse de Pierre Menger trouve une autre justification dans l'accroissement du nombre des artistes et permet de mieux comprendre les déterminants de la disparité socio-économique des artistes plasticiens.

1-3- 2-3-Déterminants de la disparité socio-économique des artistes plasticiens

Pour Pierre-Michel Menger (2010 : 206-236), la croissance des effectifs est liée au choix taxinomique. Les causes de la disparité socio-économique seraient dans le processus de sélection des artistes qui promeut certains à une carrière de prestige. Les critères de sélection se situent dans la différence de qualité. Cette dernière est perçue au terme d'un "tournoi".

Pierre-Michel Menger met en exergue le mécanisme de coopération et les conventions (les critères de qualité). Toutefois, le champ d'analyse reste limité à l'art occidental. Cette recherche offre néanmoins l'opportunité de saisir la disparité socio-économique suivant la théorie de Howard Becker. Elle s'inscrit dans la même perspective théorique que les travaux de Nathalie Moureau et de Dominique Sagot-Duvaurox.

Pour Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox (2011), le monde de l'art est hétérogène. On y distingue d'un côté, l'art classique avec "l'artiste salon" (les peintres) et "l'artiste entrepreneur" (les sculpteurs) puis d'un autre côté, se retrouve l'art contemporain où se logent les "art fair artistes" et les "artistes 360°". Les premiers sont des autodidactes puis ils ont une faible médiation et une forte relation avec les galeries pendant que les seconds sont sortis des écoles des beaux-arts, et bénéficient des expositions à des lieux labélisés et du soutien d'un réseau institutionnel. Ces artistes vivent de la vente de leurs œuvres et de l'enseignement. Les "artistes de 360°" produisent des œuvres qui ne peuvent être collectionnées. Ils vendent peu leurs œuvres.

Cette typologie apporte la lumière sur les causes de la disparité, en lien avec la théorie de Howard Becker. Elle est tout de même faite en France. Elle reste néanmoins une étude de référence à la présente recherche et oriente les analyses des résultats.

Par ailleurs, les travaux de Nathalie Heinich apportent aussi une contribution notable à la compréhension de la disparité.

Nathalie Heinich (2012 :91-101) met en exergue le processus de marginalisation de l'artiste. Celle-ci découle soit de son innovation esthétique soit de son engagement au côté du peuple (progressisme politique). En effet, au-delà de la singularité propre à l'art, selon la compulsion critique, l'art authentique ne peut être que subversif et trouve une justification morale, politique, et sociale. Les critiques d'art vont dans ce sens contre un double démenti. On assiste en effet, à une indifférence et au rejet des œuvres par la masse populaire, par les institutions de la bourgeoisie qui exposent les œuvres, par le marché capitaliste qui les achète et par le pouvoir étatique qui les subventionne.

Si cet article met en valeur la disparité socio-économique dans le jeu des conventions esthétiques, l'auteur a développé également une autre forme des conventions esthétiques dans son article *Les vieux maîtres et les jeunes génies, temporalité artistique, créativité et reconnaissance selon David Galenson*, (2011 : 15). Cet auteur distingue deux types d'artistes :

- les expérimentaux, guidés par les critères esthétiques et le tâtonnement,
- les conceptuels, orientés par le désir de communiquer une émotion.

Les conceptuels contrairement aux expérimentaux, bénéficient d'un appui institutionnel et parviennent rapidement à une reconnaissance. Cette analyse met en relief la disparité socio-économique résultant du type d'art et elle ne s'éloigne pas de l'analyse de Séverine Marguin.

Séverine Marguin (2014), met en lumière l'importance de l'âge, indépendamment du genre (homme/femme), dans le parcours de l'artiste

contemporain. En effet, l'âge de quarante ans correspond à la fin de la "jeunesse" et limite la prétention de l'artiste à la réussite. Ainsi, il se dégage une nouvelle forme de disparité liée à l'âge. Ce point de vue est partagé par Corine Delmas.

Corine Delmas (2014) souligne que les classifications, à l'instar de celles opérées par Alain Quemin, mettent l'accent à la fois sur l'influence de l'âge, du genre et de la nationalité dans la notoriété. L'âge moyen des artistes de grande visibilité est de 43 à 61 ans.

François de Singly (1986 :531-543) met à son tour en exergue d'autres critères déterminants de la disparité à savoir la formation, le sexe, les classes sociales, le lieu de résidence. Cependant, la disparité peut résulter d'une lutte symbolique.

Pierre Bourdieu (1991 :3-46) met en jeu la lutte entre les acteurs du champ artistique. Cette lutte participe à la précarisation des positions car l'occupation d'une nouvelle position par un acteur amène à la redéfinition des positions au sein du champ. Ce point de vue rejoint celui de Raymonde Moulin.

Raymonde Moulin (1992 : 423) présente le marché artistique comme un champ concurrentiel. Les artistes s'y livrent une rude bataille pour imposer leur mouvement esthétique. Ce qui contraint certains à disparaître du monde de l'art. Ces différentes stratégies ne se réalisent qu'avec la complicité de nombreux acteurs dont notamment les galeries leaders, les grands collectionneurs, les musées, et les marchés secondaires.

Daniel Jacobi (2003) montre que les technologies nouvelles de communication ont contribué à la libéralisation de l'art contemporain sur le marché mondial sans toutefois parvenir à le remodeler.

Ces recherches montrent les mécanismes de coopération qui créent la disparité socio-économique. Elles se rapprochent de celles d'Henri Cueco et de Pierre Gaudibert.

Le marché international, selon Henri Cueco et Pierre Gaudibert (1988 :225), est contrôlé par quelques acteurs d'origine américaine et ouest européenne constitués

en une “ cuisine internationale “ pour décider de la carrière internationale des artistes. Ainsi, la coopération des acteurs internationaux reste un facteur déterminant de la disparité socio-économique.

En substance, beaucoup d'études ont été réalisées sur la précarité et plus spécifiquement sur la disparité socio-économique des artistes plasticiens. Bien de ces travaux s'inscrivent dans la perspective sociologique de Howard Becker. Il en découle que les conventions et la coopération constituent des déterminants de la disparité socio-économique des artistes. Toutefois, ces recherches ont été menées dans le monde de l'art occidental. Suivant les recherches, il n'existe pas de travaux antérieurs menés sur la précarité ou la disparité socio-économique des artistes plasticiens. Aussi, s'agit-il ici de reconduire ces études dans un autre contexte du monde de l'art de Cotonou. Pour y parvenir, une démarche méthodologique a été mise en œuvre.

CHAPITRE II : APPROCHES METHODOLOGIQUES

Ce chapitre est consacré aux approches méthodologiques de la recherche.

2-1-NATURE DE L'ETUDE ET PERSPECTIVE SCIENTIFIQUE

Il s'agit d'une étude prospective fondée sur une approche socio-anthropologique. Jacques Hamel (1997) définit la socio-anthropologie comme la combinaison des méthodes qualitatives issues de l'anthropologie et des méthodes quantitatives dérivant de la sociologie. Cette recherche est donc à la fois une étude quantitative et qualitative dont l'ancrage théorique est la sociologie interactionniste de Howard Becker et le structuro-fonctionnalisme de Talcott Parsons.

Ces derniers se proposent d'étudier les interactions dans la structure des mondes de l'art subdivisés en système et sous-systèmes. Ce qui coïncide d'ailleurs avec l'approche des études prospectives. Celle-ci assimile le champ d'étude à un système¹⁰ partitionné en de sous-systèmes et l'analyse structurelle se donne pour tâche de décrypter la ' dialectique inter-systémique'

Par conséquent, il n'est pas simplement question de déterminer les causes de la disparité socio-économique des artistes plasticiens mais, au-delà, de dégager les jeux de relations systémiques qui amènent à cette différenciation socio-économique.

Pour ce faire, il est procédé à des recherches documentaires et des enquêtes préalables.

¹⁰ - Un système est un ensemble d'éléments en interaction dynamique

2-2-RECHERCHES DOCUMENTAIRES ET ENQUETE PRELIMINAIRE DE TERRAIN

On distingue fondamentalement deux sources à savoir les sources documentaires et les sources orales.

2-2-1- Recherche documentaire

La recherche documentaire a été menée dans plusieurs centres de documentation et surtout sur l'internet. Le tableau I fait le point des centres de documentation parcourus dans le cadre de la recherche.

Tableau I: Présentation des centres de documentation et bibliothèques parcourus

Centres de documentations	Nature des documents	Type d'information	Chronogramme										
			Février 2014	Mars 2014	Avril 2014	Mai 2014	Juin 2014	Juillet 2014	Août 2014	Septembre 2014	Octobre 2014	Novembre 2014	Décembre 2014
FLASH	Mémoires	Point des travaux sociologiques en art plastique	■	■									
Bibliothèque Centrale de l'UAC	Ouvrages	Arts plastiques	■	■									
Institut Français	Ouvrages	Aspiration, situation de l'art traditionnel et l'art contemporain		■	■	■							
Centre Culturel Chinois	Ouvrages	Document de la prospective				■							
Médiathèque de la Diaspora	Ouvrages	Situation de l'art au Bénin						■					
Internet	Articles et ouvrages	Fondement de la disparité socio-économique, éléments nécessaires à la clarification conceptuelle	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■

Source: Données de terrain, Novembre, 2014

2-2-2-Enquête préliminaire de terrain

Eu égard à l'évolution du système social et du monde de l'art plastique, il a été organisé une phase exploratoire. Elle a consisté en des entretiens avec des personnes ressources en particulier certains présidents des associations des artistes plasticiens, des directeurs des centres culturels, des autorités administratives. Ils ont apporté d'utiles informations sur la dynamique actuelle du monde de l'art à Cotonou ; ce qui a permis de réorienter la problématique et de construire le cadre théorique. Cette étude préliminaire a duré de février à juin 2014.

2-3-ENQUETE DE TERRAIN PROPREMENT DITE

Elle a constitué en une étude quantitative et une étude qualitative.

2-3-1-Etude quantitative

Elle a été mise en œuvre pour collecter les données sur les aspirations des artistes plasticiens et l'état de la coopération des acteurs du monde de l'art avec les artistes plasticiens. Ce choix se justifie dans le souci de comparer statistiquement les aspirations et l'état de la coopération au sein des deux groupes d'artistes à savoir les artistes précaires et les artistes qui vivent de leur art.

2-3-1-2-Définition de la population

La définition de l'artiste retenue dans la clarification conceptuelle est celle sus définie de Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Porto- Vasquez (1985 :124). Ainsi, elle se fonde sur la reconnaissance sociale de l'artiste plasticien. Est alors artiste plasticien, toute personne reconnue telle par les acteurs du monde de l'art.

2-3-1-2-Echantillonnage

L'échantillonnage comporte la technique d'échantillonnage et la taille des échantillons.

2-3-1-2-1-Technique d'échantillonnage

Compte tenu de la définition de l'artiste retenue, il s'est agi d'abord de sélectionner tous les artistes de l'ouvrage *Artistes plasticiens du Bénin, Répertoire des*

acteurs des arts visuels du Bénin (APAP : 2013 : 272). Ensuite, reconnaissant tout de même les limites de ce répertoire, cette liste primaire a été complétée par la technique de la boule de neige. Ce qui a permis d'obtenir les coordonnées des artistes qui ne figurent pas dans le répertoire.

2-3-1-2-2-Taille de l'échantillon

La présente recherche s'est proposé d'interroger tous les artistes de Cotonou. Cependant, eu égard à l'impossibilité à pouvoir joindre certains enquêtés (en voyage ou en défaut de réception du réseau téléphonique et internet, etc.), soixante-douze (72) artistes plasticiens ont été sélectionnés pour la recherche (63 artistes plasticiens à partir du répertoire et 9 artistes plasticiens à partir de la technique de boule de neige).

2-3-1-2-3-Technique et outil de collecte

Un questionnaire a été conçu suivant le modèle du questionnaire des Etudes Nationales de Perspectives à Long Termes BENIN-2025 (NLTPS). Les aspirations et problèmes formulés par les artistes lors de l'enquête portant rédaction du livre *Artistes plasticiens du Bénin, Répertoire des acteurs des arts visuels du Bénin* ont orienté la conception du questionnaire. Le questionnaire annexé au document, s'articule autour des perceptions et des aspirations des artistes sur les différents paliers du système ESPECT.

2-3-1-2-4-Lieu de l'enquête

L'enquête a été réalisée dans la ville de Cotonou.

2-3-1-2-5-Délimitation temporelle

L'enquête a été faite du 15 Avril au 07 Novembre 2014.

2-3-1-2-6-Dépouillement et traitement des données

Le dépouillement a été fait avec le logiciel IBM SPSS Statistic 20. Ce logiciel a été utilisé car il est une version française et actuelle du SPSS.

2-3-1-2-7-Technique d'analyse des données

Afin de vérifier la première hypothèse, celle relative à l'absence de différence significative entre les aspirations des artistes en situation de précarité et les aspirations des artistes qui vivent de leur art, il a été procédé au test (*t*) pour groupes indépendants dans SPSS. Le logiciel SPSS donne entre autres la probabilité (*p*) qui, comparée au seuil de signification de 5% retenu en sciences sociales, permet de vérifier s'il existe une différence significative entre les aspirations des deux groupes d'acteurs. Ainsi, lorsque (*p*) est supérieure à 5%, les aspirations des deux groupes d'acteurs sont les mêmes alors que pour (*p*), inférieure à 5%, il existe une différence entre les aspirations des deux groupes d'artistes.

Enfin, à la suite de Pierre Bourdieu (1979), une Analyse Factorielle de Correspondance Multiple (AFCM) a été menée pour apprécier l'état de la coopération des acteurs avec les deux groupes d'artistes suivant le système ESPECT (Economie, Social, Politique, Environnement, Culture, Technologie). Ceci permet d'examiner partiellement l'hypothèse n°2 pour cerner si la capacité des artistes à vivre de leur art dépend de la coopération dans le monde de l'art. Toutefois, cette dernière analyse ne permet pas de comprendre la dynamique sociale qui amènerait aux tendances observées avec l'AFCM. L'approche qualitative devient alors nécessaire.

2-3-2-Recherche qualitative

La recherche qualitative vise à approfondir les résultats des tendances statistiques observées en ce qui concerne la répartition de la coopération des acteurs du monde de l'art suivant les deux groupes d'artistes. Elle prend appui sur la rétrospective pour cerner la coopération et les conventions dans le monde de l'art à Cotonou pour confirmer ou infirmer l'hypothèse n°2.

2-3-2-1-Groupes cibles

Le monde de l'art met en jeu l'artiste en relation avec plusieurs acteurs. On distingue les acteurs institutionnels publics (l'Etat), les acteurs institutionnels non gouvernementaux (les centres d'exposition, les critiques d'art, les journalistes), les acteurs économiques (marchands d'art, les galeristes), les consommateurs et le public.

2-3-2-2-Technique d'échantillonnage

Il a été opéré un choix raisonné des artistes plasticiens. Ainsi, les artistes enquêtés ont été choisis en tenant compte de leur groupe d'appartenance à savoir les artistes précaires et les artistes qui vivent de leur art.

Le second niveau de sélection est celui des acteurs de médiation. Ces derniers ont été choisis de façon raisonnée de par leur importance relative dans la coopération.

2-3-2-3-Taille des échantillons

Les acteurs interrogés pour l'approche qualitative se répartissent comme indiqué dans le tableau qui suit. Ces nombres ont été déterminés par le seuil de saturation.

Tableau II : répartition des personnes interrogées lors de l'entretien	
Acteurs	Nombre
Artistes précaires	14
Artistes qui vivent de l'art	9
Centre d'exposition	6
Acteurs institutionnels publics	2
Acteurs économiques	4
Public (au cours des expositions)	16
Total	51
Source: Données de terrain, Novembre, 2014	

2-3-2-4-Techniques et outils de collecte de données

L'entretien semi-directif est utilisé pour collecter les données auprès des acteurs du monde de l'art. Ainsi, les guides d'entretiens ont été conçus et sont annexés au mémoire. Le guide d'entretien relatif aux artistes plasticiens est axé sur une brève histoire de leur carrière, leur production artistique, leur interaction avec les acteurs du monde de l'art et la vente de leurs œuvres. Quant au guide d'entretien des acteurs institutionnels, il porte sur l'aide à la culture en général, l'aide à l'art plastique, l'organisation des expositions et le réseau de relation. Enfin, en ce qui concerne le guide d'entretien des acteurs économiques, il s'articule autour de leur connaissance en art plastique, le choix des artistes, la commercialisation des œuvres et leur clientèle.

2-3-2-5-Traitement

Les données recueillies lors de l'entretien, ont fait l'objet de l'analyse de contenu.

2-3-3- Analyse systémique des déterminants de la disparité socio-économique.

L'analyse systémique des déterminants de la disparité socio-économique est orientée vers la confirmation et l'infirmité de l'hypothèse n°2. Elle est fondée successivement sur :

- le diagnostic stratégique,
- l'identification des déterminants de la disparité socio-économique à partir de l'Analyse Qualitative Comparative,
- l'analyse structurelle et du jeu des acteurs,

Cela a été possible grâce aux logiciels Micmac et Mactor

1-4- DIFFICULTES EPROUVEES ET APPROCHES DE SOLUTIONS

Le parcours de la présente recherche a été semé d'embûches. La première difficulté est d'ordre conceptuel. En effet, il est apparu un véritable obstacle dans la vérification des hypothèses liées aux aspirations et aux coopérations.

La deuxième difficulté est inhérente à la disponibilité des artistes plasticiens. Ces derniers constituent une population très mobile et très occupée à la création artistique. Cette situation reste connexe à celle d'inaccessibilité aux consommateurs actuels. Les artistes ne donnent pas les coordonnées de leurs clients. Cette difficulté a été surmontée en croisant les informations reçues des différents acteurs et par les entretiens réalisés lors des expositions.

La troisième difficulté est d'ordre technique. En effet, les résultats des études quantitative et qualitative ont manqué de profondeur. Il convient de faire une analyse systémique pour comprendre les interactions entre les déterminants. Aussi, le recours aux logiciels Micmac et Mactor des études prospectives, s'est avéré nécessaire. Toutefois, leur utilisation n'a pas été facile. La plus grande difficulté en la matière était

l'enregistrement des données. Bien que la touche d'enregistrement existe, cela ne répondait pas. Ainsi, nous avons repris plus de sept fois l'enregistrement des données dans la Matrice d'Analyse Structurale avant d'identifier, par tâtonnement, la technique d'enregistrement.

D'autres problèmes n'ont pas aussi manqué de surgir. Ils résident dans les d'outils d'analyse proposés par les logiciels. Les logiciels Micmac et Mactor offrent de nouvelles techniques d'analyse qu'il convient de maîtriser. Cependant, toutes ces difficultés ont été surmontées mais il demeure vrai que le travail présente quelques limites.

Une des limites réside dans la forme du document en l'occurrence l'équilibre paginal. Cela tient aux outils d'analyse structurale et au jeu des acteurs. Ces derniers s'appuient sur plusieurs tableaux. On a été tenté de mettre les tableaux en annexe. Cette tentative a rendu difficile la compréhension du document. Ainsi, il a été préféré une meilleure compréhension du document. Dans ce même registre, il est à souligner que certains ne tiennent pas sur une seule page.

Par ailleurs, la démarche prospective qui fonde l'utilisation des logiciels recommande une approche participative surtout dans le remplissage de la Matrice d'Analyse Structurale. La présente recherche a manqué de cette approche. Cela tient surtout à la disponibilité des acteurs du monde de l'art. En effet, le remplissage de la Matrice d'Analyse structurale demande des jours de travail. Toutefois, le travail n'en a pas trop souffert. En effet, il y a eu un processus d'étude de terrain qui a visé la collecte des données et une meilleure connaissance de l'évolution rétrospective du système étudié. Cela a permis, avec l'évolution du monde de l'art issue de l'état de la question:

- l'identification des déterminants,
- le remplissage de la matrice de l'analyse structurale et des matrices liées au jeu des acteurs.

Par ailleurs, la présente recherche aurait été menée plus en profondeur pour identifier les scénarios des évolutions possibles et dégager une vision. Cependant, les mutations dans les études prospectives demandent des études de terrain complémentaires pour l'utilisation du logiciel Smic-Prob-Expert (logiciel permettant d'envisager les scénarios).

2^{ème} Partie

CADRE D'ETUDE ET RESULTATS

CHAPITRE III : CADRE D'ETUDE ET RESULTATS DES RECHERCHES QUANTITATIVES

Le troisième chapitre expose le cadre d'étude et les résultats des études quantitatives.

3-1-CADRE DE L'ETUDE

Cette sous-section du cadre d'étude justifie le choix porté sur Cotonou avant de la présenter.

3-1-1- Justification du choix de la ville de Cotonou

La particularité de la ville de Cotonou vient d'abord du fait que, suivant le répertoire national des artistes plasticiens, la ville de Cotonou regorge du plus grand nombre d'artistes au Bénin. De surcroît, la situation socio-économique des artistes varie suivant les zones géographiques. Les résultats d'études présentées par Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Porto- Vasquez (1985 :124), font état de cette inégale répartition du monde de l'art plastique, ou du moins de sa diversité, suivant le milieu où l'on se trouve. En la matière, il apparaît une différenciation sous forme de centre et périphérie. La ville de Cotonou, suivant une telle approche, est le centre de l'art plastique au Bénin et mérite à elle seule, une étude spécifique. La présentation de la ville de Cotonou permet de mieux comprendre cet aspect.

3-1-2- Présentation de la ville de Cotonou : marché potentiel et centre de promotion de l'art plastique

La ville de Cotonou a été créée en 1830 sur l'initiative du Roi Guézo (illustre roi d'Abomey de 1818 à 1858). Originellement appelée "Kutonou" ("la lagune de la mort" en langue Fon d'Abomey), la ville de Cotonou est devenue un *melting-pot* ethnique du Bénin en plein essor d'urbanisation. Située entre la mer et le lac Nokoué sur une superficie de 79 Km², elle s'étend allant de Porto- Novo (à l'Est) jusqu'à Ouidah (à l'Ouest) et d'Abomey-Calavi (au Nord) à l'Océan atlantique au Sud (Mairie de Cotonou, 2008 :13). Le site est coupé en deux par le chenal appelé "lagune de Cotonou". La liaison entre les deux parties de la ville est assurée par trois ponts. La

nappe phréatique se trouve à proximité de la surface du sol dont la perméabilité élevée accélère l'infiltration des eaux pluviales et usées.

C'est sur ce site géographique que la ville de Cotonou s'est progressivement construite. Les articles 6 et 7 de la loi N° 97-028 du 15 janvier 1999 portant organisation de l'administration territoriale de la République du Bénin fait de la ville de Cotonou une ville à statut particulier l'érigeant au rang de département en l'occurrence le département du Littoral, au même titre que les onze autres du pays (MDGLAAT, 2010 :4). La ville de Cotonou tient cela de ses innombrables atouts.

En effet, Cotonou est la «ville phare du Bénin » (Nbessa, 1999 :180). On y compte la plupart des services administratifs, les Ambassades, les agences de coopération, les sièges des institutions internationales. Aussi, ces caractéristiques font-elles de Cotonou la première ville du pays ouverte à l'étranger, aux échanges commerciaux voire à la production culturelle en l'occurrence la production et commercialisation des œuvres d'art plastique. Elle demeure en outre la capitale économique du Bénin, surtout du point de vue du secteur secondaire et tertiaire. Cette position économique fait de la ville de Cotonou une ville à pouvoir d'achat élevé par rapport au reste du pays, surtout au niveau de certains segments de la société quant à l'achat des œuvres d'art.

Par ailleurs, Cotonou abrite également les structures chargées de la promotion de l'art plastique. On y retrouve le ministère chargé de la culture, la Direction du Fonds d'Aide à la Culture et le Bureau Béninois du Droit d'Auteur. De plus, l'Institut Français, le Centre Culturel Américain, le Centre Culturel Chinois, la Médiathèque de la Diaspora, Marina Hôtel, le Secrétariat de la Francophonie, l'Afristtik Africa, les Arts et Traditions, la Bibliothèque Mava, le Café des Arts chez Carine, l'Espace Public de Promotion des Arts visuels de Cotonou, l'Espace Tchiff, la Fondation Zinsou, la Galerie Griot, la Galerie Saint Augustin, l'Hibiscus, l'Encadrement Design, la Galerie d'Art Signature Adrimat et le Centre de Promotion Artisanale sont autant de structures qui s'investissent dans l'art plastique. Enfin, « *Cotonou, capitale économique du pays avec presque un million d'habitants, est le point de passage obligé du flux touristique.* » (Principaud, 2004). L'aéroport international Cardinal

Bernadin Gantin sis à Cotonou est en fait le point de transit des touristes étrangers à destination du Bénin.

C'est dans ce cadre géographique que des artistes plasticiens se consacrent à l'exercice de leurs métiers lesquels, en définitive, demeurent orientées par des aspirations de tous ordres.

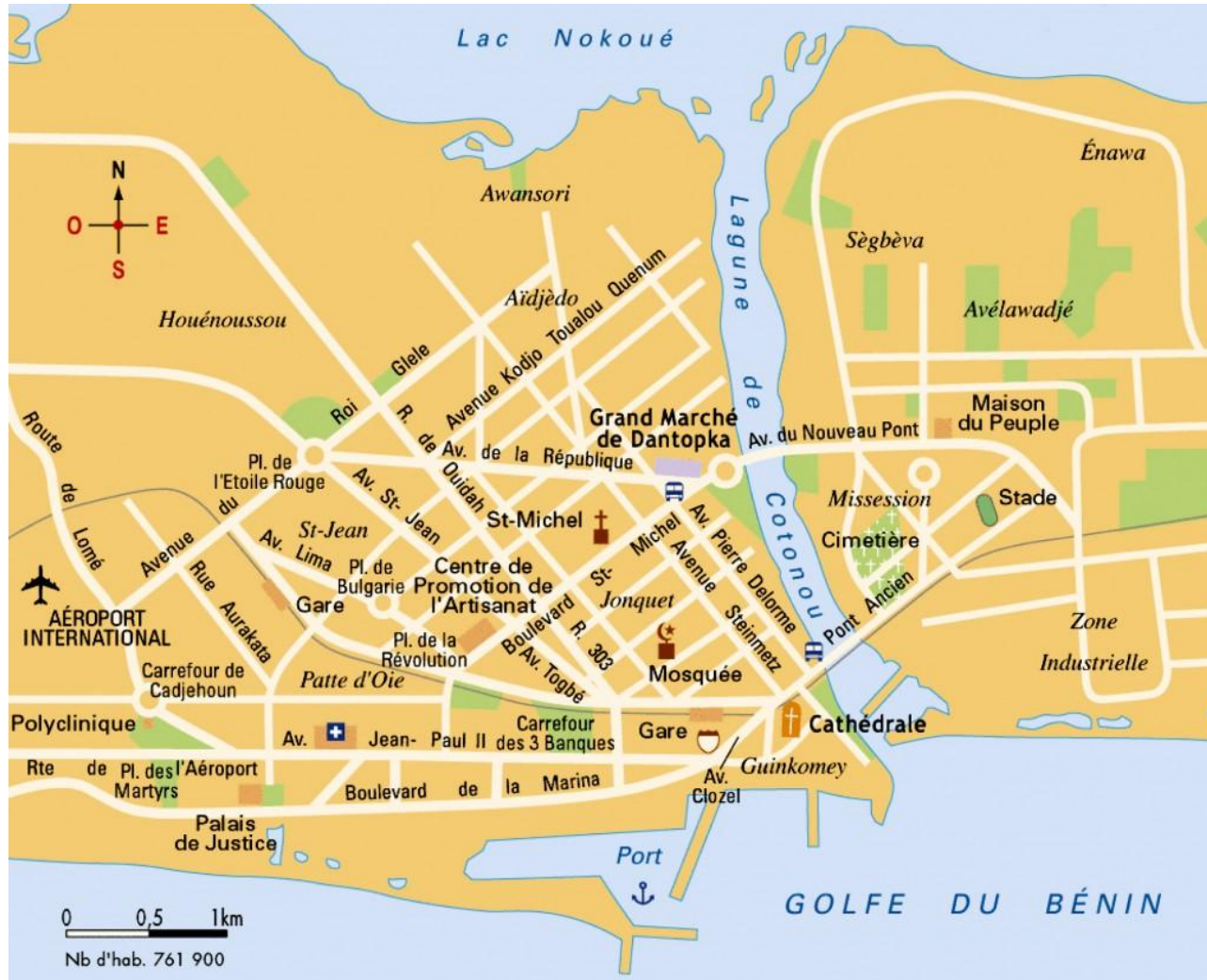


FIGURE: CARTE DE COTONOU

Source: www.the-plumebook-cafe.com

3-2- ASPIRATIONS DES ARTISTES ET DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE

Les aspirations sont étudiées de façon à appréhender les tendances qui concourent à une détermination de la disparité socio-économique des artistes. Le test (t) de Student est utilisé pour appréhender l'implication des aspirations sur la différence socio-économique des artistes.

3-2- 1-Economie

Sur le plan économique, les artistes, aussi bien précaires que ceux qui vivent de leur art, souhaitent tous vendre leurs œuvres, tant aux béninois qu'aux étrangers. La probabilité (p) associée au test (t) de Student est égale à 91, 2% pour les aspirations portant sur la vente des œuvres aux consommateurs béninois et de 85,7% pour les aspirations portant sur la vente aux étrangers. Ces deux probabilités sont supérieures au seuil de 5% autorisé en sciences sociales. Ainsi, pour ces deux groupes d'acteurs, il n'existe pas une différence statistiquement significative au sujet de ces deux aspirations.

De même, les artistes plasticiens souhaitent tous que les galeries et les marchands d'art soient des promoteurs de l'art contemporain. En effet, la probabilité (p) associée au test (t) de Student est égale à 85% pour l'aspiration liée au rôle des galeries et des marchands d'art. Cette probabilité est supérieure au seuil de 5% autorisé en sciences sociales. Aussi, il n'y a pas de différence significative entre les aspirations des artistes précaires et des artistes qui vivent de leur art.

Enfin, les artistes aspirent tous à plus de collectionneurs et de musées d'art contemporains. En effet, la probabilité (p) associée au test (t) de Student pour cette aspiration est égale à 13,3%. Cette probabilité est supérieure au seuil de 5% en sciences sociales. Par conséquent, la différence entre l'aspiration liée au nombre de collectionneurs et de musées entre le groupe des artistes qui vivent de leur art et les artistes précaires n'est pas significative.

3-2-2-Société

Les artistes aussi bien précaires que ceux qui vivent de leur art, aspirent tous à la formation en art plastique, à l'amélioration de leurs conditions de vie, à la revalorisation de leur profession, à une reconnaissance professionnelle et à un plus grand nombre de femmes artistes. Les probabilités (p) du test (t) de Student associées à ces différents idéaux sont respectivement 36, 9% pour la formation, 40, 2% pour l'amélioration des conditions de vie, 40, 2% pour la revalorisation de leur profession, 11,3% pour l'augmentation du nombre de femmes artistes. Ces différentes probabilités sont supérieures au seuil de 5% autorisé en sciences sociales. Par conséquent, il n'existe pas de différence significative entre les deux groupes d'artistes au niveau de ces aspirations.

3-2-3-Politique

Sur le plan politique, tous les artistes aspirent à un Etat qui achète les œuvres d'art et soutient les artistes. La probabilité (p) du test (t) de Student associée à l'aspiration portant sur l'Etat est de 41%. Cette probabilité est alors supérieure au seuil de 5% autorisé en sciences sociales. Par conséquent, il n'existe pas de différence significative entre les aspirations de artistes précaires et les aspirations des artistes qui vivent de leur art au niveau de l'Etat.

3-2-4- Environnement

Au plan environnemental, les artistes souhaitent tous la décoration des bâtiments administratifs, des espaces publics et des maisons. La probabilité (p) du test (t) de Student associée à cette aspiration est de 11,8%. Cette probabilité est supérieure au seuil de 5% autorisé en sciences sociales alors il n'existe pas de différence significative entre les aspirations des artistes précaires et ceux qui vivent de leur art au plan environnemental.

3-2-5- Culture

Au plan culturel, les artistes souhaitent tous une création authentique et des acteurs culturels dynamiques. Les probabilités (p) du test (t) de Student associées à ces différentes aspirations sont respectivement de 87, 8% pour la création authentique et

9,9% pour les dynamismes des acteurs culturels. Ces probabilités sont supérieures au seuil de 5% autorisé en sciences sociales. Par conséquent, les aspirations des deux groupes des artistes restent identiques au niveau de la création et des acteurs culturels.

3-2-6- Technologie

Au plan technologique, si tous les artistes souhaitent une bonne maîtrise de l'internet, les aspirations des artistes précaires et des artistes qui vivent de leur art, divergent sur l'utilisation du matériel local ou importé. Les probabilités (p) du test (t) de Student associée respectivement à ces aspirations sont de 66% pour la maîtrise de l'internet, puis de 0,1% pour l'utilisation des matériels importés et enfin de 2,6% pour l'utilisation du matériel local. On constate alors que seule la probabilité (p) associée à la maîtrise de l'internet est supérieure au seuil 5%, les deux autres sont inférieures au seuil de 5% autorisé en sciences sociales. Par conséquent, contrairement aux aspirations relatives à la maîtrise de l'internet, il existe une différence significative quant à l'aspiration relative à l'utilisation du matériel local ou importé suivant la condition de précarité ou de non-précarité des artistes.

3-2-7-Synthèse partielle

Sur les différents paliers du système ESPECT, les différentes aspirations des artistes restent les mêmes sauf au niveau du palier technologique où les deux groupes d'artistes s'opposent sur l'utilisation faite du matériel local ou importé. Hormis le palier technologique qui marque en partie une certaine opposition, l'idéal de tous les artistes à vivre de leur art est en fait confirmé par les aspirations portant sur les plans économique, social, politique, environnemental et culturel. Dans l'ensemble, il se manifeste l'aspiration globale de tous les artistes à vendre leurs œuvres et à espérer une amélioration de leurs conditions de vie.

Par conséquent l'hypothèse relative aux aspirations est vérifiée. Ainsi, contrairement à Pierre Bourdieu (1991 :7) qui soutient que le champ artistique « *se présente comme un monde économique renversé : ceux qui y entrent ont intérêt au désintéressement* », tous les artistes plasticiens au Bénin aspirent au bien-être. Ce qui

confirme les résultats antérieurs d'Hermann Tohon (2003). L'état de disparité des conditions de vie n'est donc pas lié aux aspirations des artistes. Ce qui remet en cause la théorie de Chomart de Lauwé (1971 :41) selon laquelle « *les aspirations liées aux désirs les plus personnels ne sont pas sans rapport avec la situation et le rôle social de celui qui les ressent.* ».

3-3-RECHERCHE QUANTITATIVE DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE SUIVANT LA COOPERATION DANS LE MONDE DE L'ART

Pour Howard Becker (2010), la production et la diffusion des œuvres d'art est une œuvre collective qui se fait par la coopération c'est-à-dire la "conjugaison" des activités de plusieurs acteurs. Ainsi, l'étude quantitative de la disparité socio-économique suivant la coopération vise à identifier le groupe d'acteurs (artistes précaires et artistes qui vivent de l'art) autour duquel se concentrent les activités des acteurs suivant chaque palier du système ESPECT (Economie, Société, Politique, Environnement, Culture, Technologie). Cela n'est possible qu'en ayant recours, à la suite de Pierre Bourdieu (1979) qui l'a rendue célèbre, à l'Analyse Factorielle de Correspondance Multiple (AFCM).

3-3-1- Economie

Avant les années 1980, la plupart des artistes béninois vivaient essentiellement de la vente de leurs œuvres (Tohon, 2003). Ainsi, il n'existait pas une situation de précarité quant à la profession de l'art plastique. Ce n'est qu'à la suite de la récession économique des années 1980 que presque tous les artistes plasticiens ont opté pour une reconversion de leur activité. Ils se consacrèrent alors aux activités ayant un caractère artistique dont notamment les œuvres alimentaires¹¹.

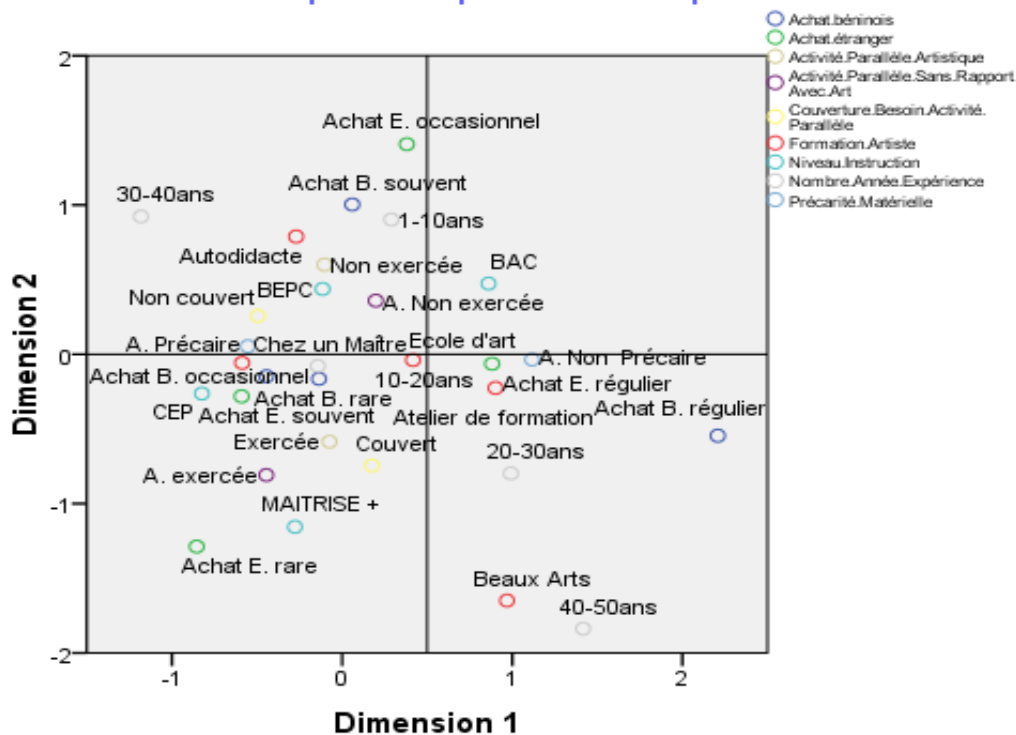
Cependant, dans les années 2000, certains artistes de la génération de 1960 ont commencé à vendre leurs œuvres aussi bien au Bénin qu'à l'étranger. Quant aux artistes de la génération de 1970 de niveau supérieur ou égal au Brevet d'Études du

¹¹ - Les œuvres alimentaires sont des œuvres de petites dimensions destinées à assurer la survie des artistes.

Premier Cycle (BEPC), ils parvenaient à survivre prioritairement de la vente de leurs œuvres et des activités connexes contrairement à leurs pairs moins instruits qui vivaient dans la misère ambiante. Dès lors, de l'année 1980 jusqu'aux années 2000, la précarité était de rigueur dans la profession de l'art plastique, l'artiste ne vivait plus exclusivement de son métier d'art.

Cependant, quelle est l'évolution récente de l'exercice du métier d'art?

Graphique N°1: Représentation graphique de l'AFCM de la disparité au plan économique



De l'interprétation du graphique n°1, il ressort que ce dernier est subdivisé en quatre quadrants avec les spécificités suivantes:

- le quadrant inférieur droit met en lumière les caractéristiques relatives aux artistes qui vivent de leur art,
- le quadrant supérieur gauche présente l'ensemble des caractéristiques liées aux artistes précaires,

- les deux autres quadrants restants présentent, de leurs côtés, des caractéristiques qui ne sont assimilables ni aux artistes précaires ni aux artistes qui vivent de leur art.

De ce qui suit, il ressort que les artistes qui vivent de leur art ont entre 20 et 30 ans ou 40 et 50 ans d'expérience. Ces artistes sont formés dans les beaux-arts ou dans les ateliers de formation. Le marché d'écoulement de leurs œuvres est constitué aussi bien des consommateurs béninois qu'étrangers. Toutefois, le niveau d'instruction n'est pas une variable caractéristique de cette catégorie d'artistes susmentionnée. Ce qui n'est pas le cas des artistes vivant dans la précarité.

En effet, ces derniers majoritairement autodidactes¹², ont le niveau du BEPC. Les artistes en question se retrouvent aussi bien dans la tranche des jeunes artistes ayant une expérience de moins de 10 ans que celle ayant une expérience de 30 à 40 ans. Ils n'exercent aucune autre activité que celle du métier d'art. Cependant, la demande de leurs œuvres est exclusivement restreinte sur le marché local béninois et quasi-inexistante sur le marché étranger. Il se dégage ainsi un manque de revenus susceptibles de couvrir l'ensemble des besoins qui s'imposent à ces derniers.

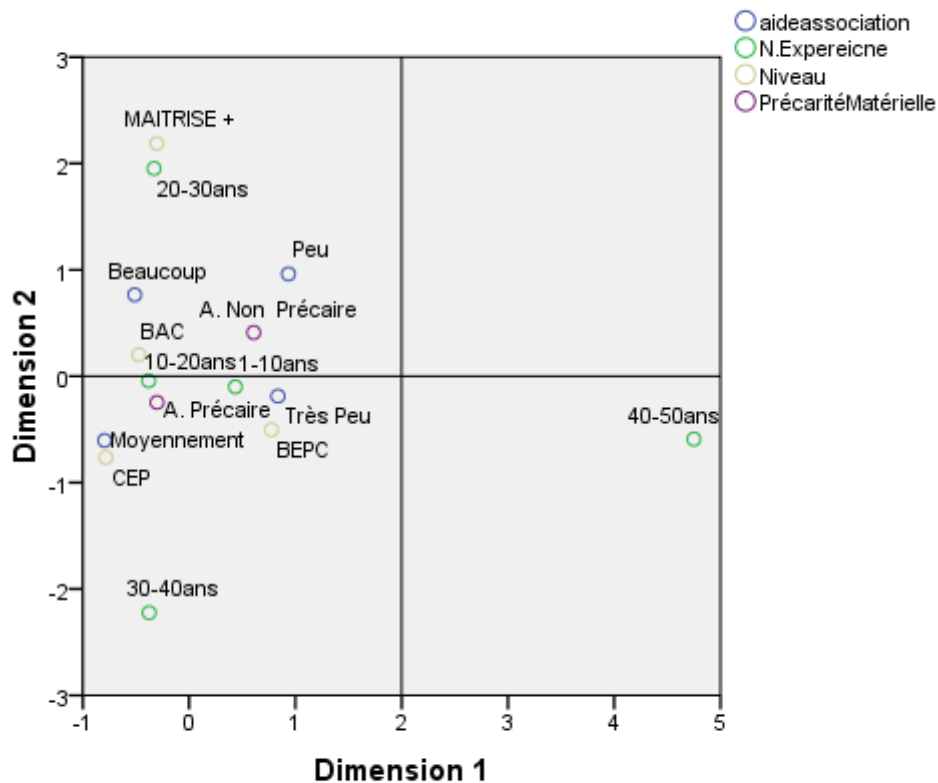
Toujours au registre de l'économie, il existe une catégorie intermédiaire d'artistes dont la situation ne peut être examinée en termes de précarité ni en termes de capacité à vivre de leur profession d'art. Dans cette catégorie, on retrouve les artistes ayant entre 10 et moins de 20 ans d'expérience. Ils ont le niveau d'instruction du CEP (Certificat d'Etudes Primaires) ou de celui universitaire et ont été formés auprès d'un maître ou dans une école d'art. De plus, ils vendent primordialement leurs œuvres aux étrangers et rarement aux béninois. Enfin, ils exercent des activités parallèles à caractère artistique ou non artistique qui leur permettent de subvenir entièrement à leurs besoins.

¹² - Autodidacte signifie ici qui n'a jamais suivi une formation aussi bien en atelier que chez un maître.

3-3-2- Société

Au plan social, la disparité socio-économique s'apprécie à travers le soutien des associations et l'intégration sociale de l'artiste plasticien

Graphique 2: Représentation graphique de la disparité suivant le soutien de des associations



Le graphique n°2 est compartimenté en quatre quadrants. Deux quadrants retracent les caractéristiques significatives de la disparité socio-économique suivant le soutien des associations. Alors que le quadrant supérieur gauche fait le point de l'état du soutien des associations aux artistes qui vivent de leur art, le quadrant inférieur gauche rapporte par contre le soutien dont bénéficient, les artistes précaires.

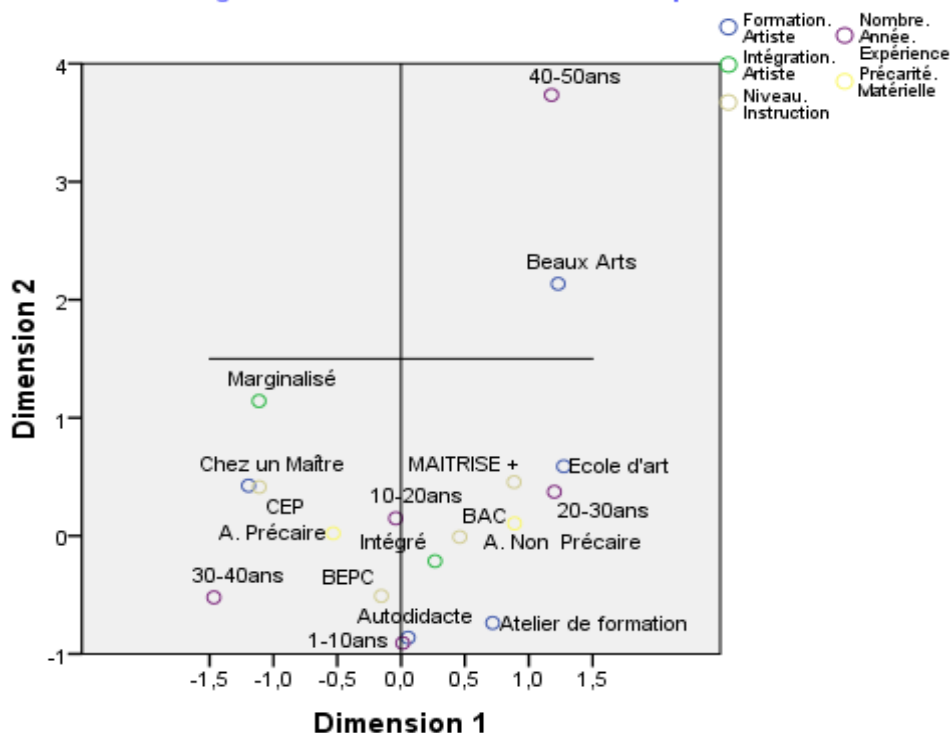
Ainsi, les artistes qui vivent de leur art, de niveau d'instruction supérieur ou égal au BAC et de 20 à 30 ans d'expérience, obtiennent beaucoup ou peu de soutien des associations alors que les artistes précaires de niveau inférieur au BEPC et de

moins de 20 ans d'expérience reçoivent moyennement ou très peu de soutien des associations.

Par ailleurs, sur le graphique, on remarque que la modalité "beaucoup" s'oppose moyennement et très peu à la modalité "peu". En effet, il résulte que lorsque les artistes qui vivent de leur art obtiennent beaucoup de soutiens des associations pendant que les artistes de conditions précaires n'en reçoivent que moyennement. De plus, lorsque les artistes qui vivent de leur art obtiennent peu, les artistes précaires, quant à eux, en ont très peu.

Par conséquent, le soutien des associations dépend de la situation socio-économique des artistes. Il n'en est pas moins de leur intégration sociale.

Graphique 3: Représentation graphique de l'AFCM de la disparité suivant la formation, l'intégration sociale et le nombre d'année d'expérience



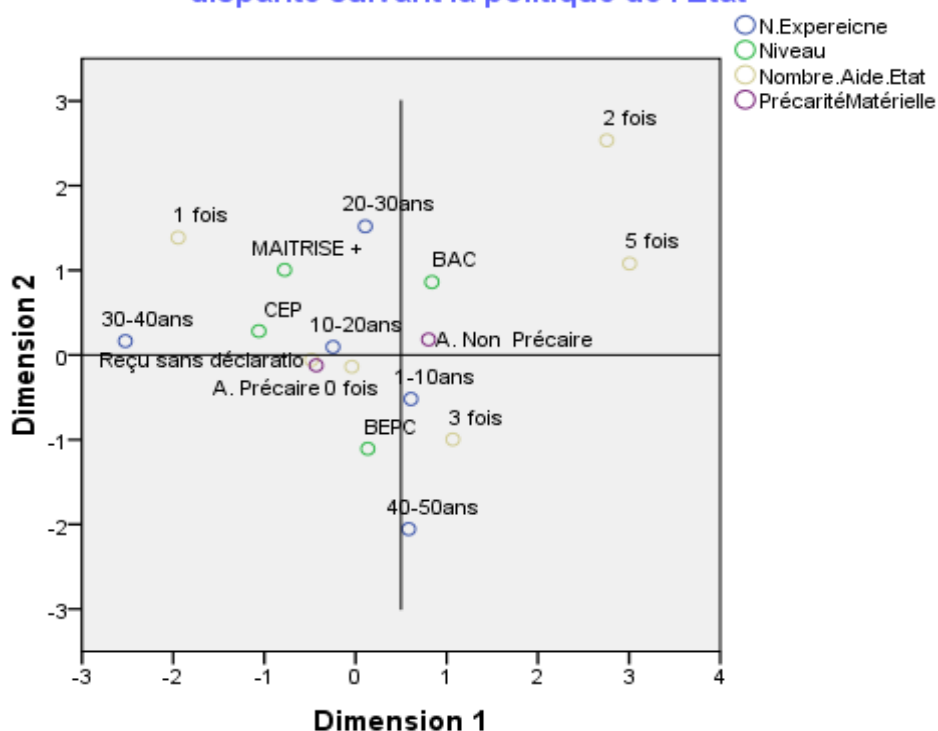
Le graphique n°3 est réparti en quatre quadrants. Les deux quadrants inférieurs mettent en lumière, la situation de l'intégration sociale des artistes suivant la disparité socio-économique. Le quadrant inférieur gauche montre la marginalisation des artistes

suivant leur situation de précarité matérielle alors que le quadrant inférieur droit fait état de l'intégration sociale des artistes qui vivent de leur art. En effet, les artistes de 20 à 30 ans d'expérience ayant un niveau supérieur ou égal au BAC sont intégrés socialement. Ces artistes sont formés dans les écoles d'art, ou dans les ateliers de formation. Par contre, les artistes de niveau inférieur au BAC et formés chez les maîtres de moins de 30 ans d'expérience, sont marginalisés.

3-3-3-Politique

Les années 2000 ont correspondu à une période de précarité matérielle généralisée et on ne saurait faire une analyse de la politique de l'Etat en termes de disparité socio-économique des artistes plasticiens. Toutefois, les récentes évolutions de la situation socio-économique des artistes permettent d'envisager la politique culturelle de l'Etat suivant leur disparité socio-économique à travers le graphique n°4.

Graphique n°4: Représentation graphique de l'AFCM de la disparité suivant la politique de l'Etat

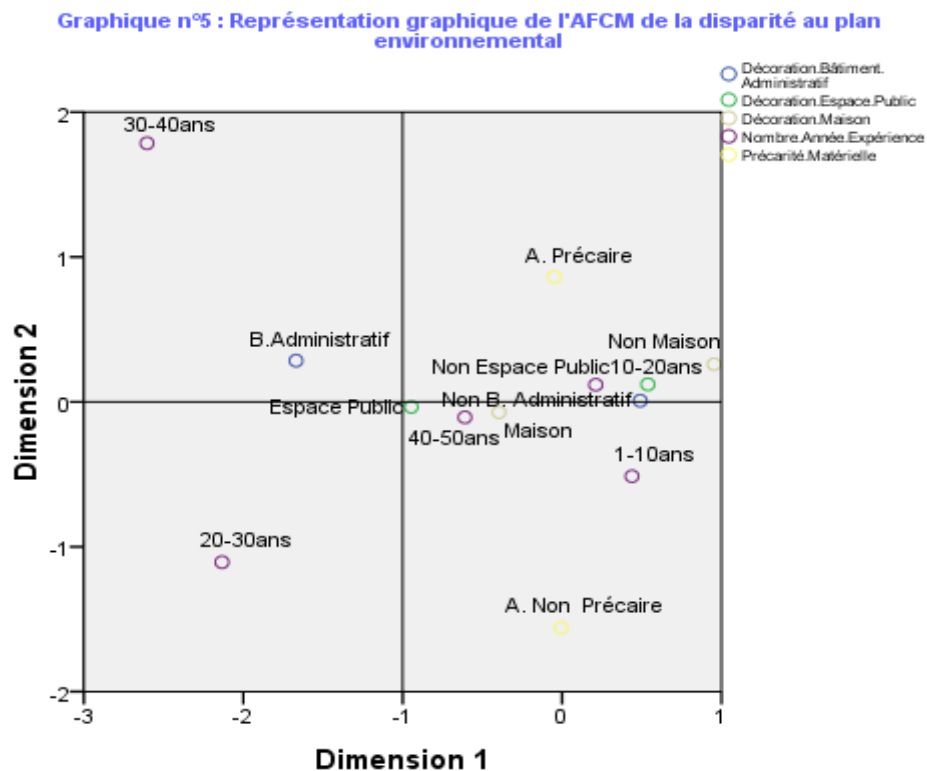


Le graphique n°4 est subdivisé en quatre quadrants. Le quadrant inférieur gauche renseigne sur l'aide de l'Etat aux artistes plasticiens de conditions précaires

pendant ces cinq dernières années. Quant au quadrant supérieur droit, il informe sur l'aide accordée par l'Etat aux artistes qui vivent de leur art pendant ces cinq dernières années. Il se déduit que pendant les cinq dernières années, les artistes qui vivent de leur art, ont bénéficié à maintes reprises voire tous les ans du soutien de l'Etat. A contrario, aucune aide n'a été octroyée par l'Etat aux artistes en situation de précarité sur la même période. Toutefois, certains artistes précaires bénéficiaires de l'aide de l'Etat n'en font pas cas. Il est à remarquer qu'à l'aide de l'Etat, est associé le niveau d'instruction des artistes : le BAC pour les bénéficiaires et le BEPC pour les non-bénéficiaires.

3-3-4-Environnement

Au plan environnemental, suite à la récession des années 1980, les artistes de la génération d'avant 1960 et ceux de la génération des années 1960 de niveau supérieur au BEPC réalisaient dans les années 2000, les décorations artistiques des bâtiments administratifs, des espaces publics, des maisons, des hôtels et des églises. La tendance actuelle se présente plutôt comme l'indique le graphique n°5.

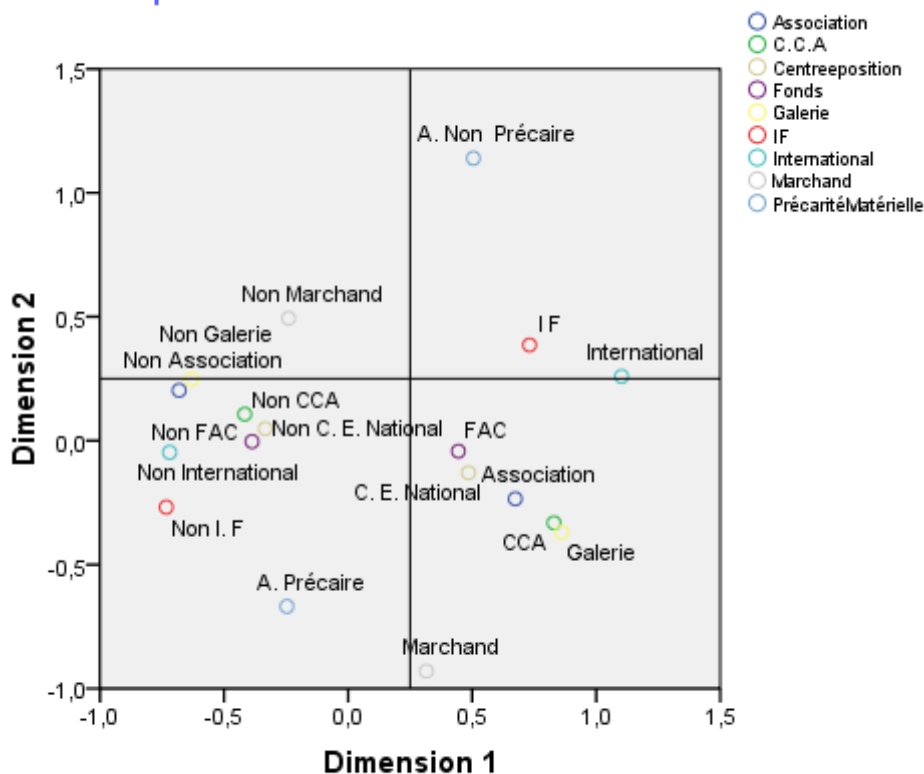


Le graphique n°5 est divisé en quatre quadrants. Les deux quadrants de la droite présentent la décoration environnementale suivant la disparité économique des artistes. Ainsi, les jeunes artistes de moins de 10 ans d'expérience et ceux ayant une expérience de plus de 40 ans qui vivent de leur art, procèdent à la décoration des espaces publics alors que les artistes précaires de 10 à 20 ans d'expérience décorent les maisons.

3-3-5-Culture

Au plan culturel, la disparité socio-économique des artistes met en jeu la reconnaissance institutionnelle de l'artiste et les tendances esthétiques. En ce qui concerne la reconnaissance institutionnelle des artistes, le graphique n°6 permet d'avoir une vue sur la répartition suivant la disparité socio-économique.

Graphique n°6: Représentation graphique de l'AFCM de la disparité suivant la reconnaissance des artistes

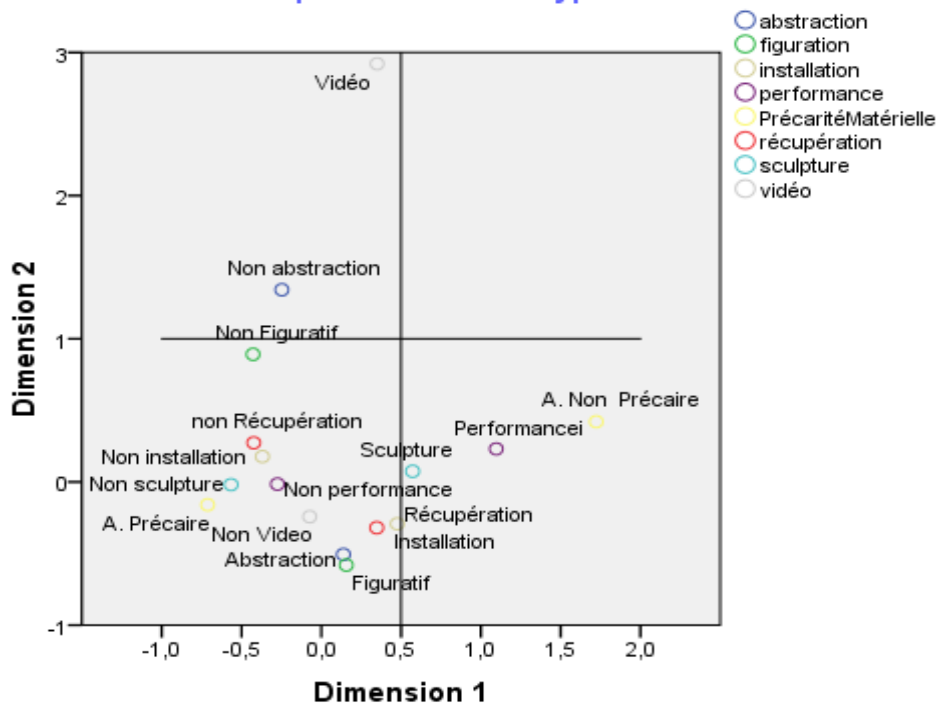


Le quadrant inférieur gauche montre la reconnaissance institutionnelle des artistes précaires alors que le quadrant supérieur droit, celle des artistes qui vivent de leur art. Il ressort que les artistes qui vivent de leur art, sont en particulier ceux qui

sont reconnus par l'Institut Français. Ces artistes ont pour la plupart une carrière internationale. Aussi, ces artistes bénéficient-ils aussi bien du soutien de l'Institut Français que du réseau international. Par contre, les artistes précaires sont dépourvus de tout soutien. Il est à souligner que la reconnaissance par le Centre Culturel Américain, le Fonds d'Aide à la Culture, les associations, les galeries, et les centres d'exposition nationaux, ne conditionne pas la capacité de l'artiste à vivre de son art ou non.

Par ailleurs, le type d'art reste aussi une variable tout de même caractéristique de la disparité socio-économique.

Graphique n°7: Représentation graphique de l'AFCM de la disparité suivant le type d'art



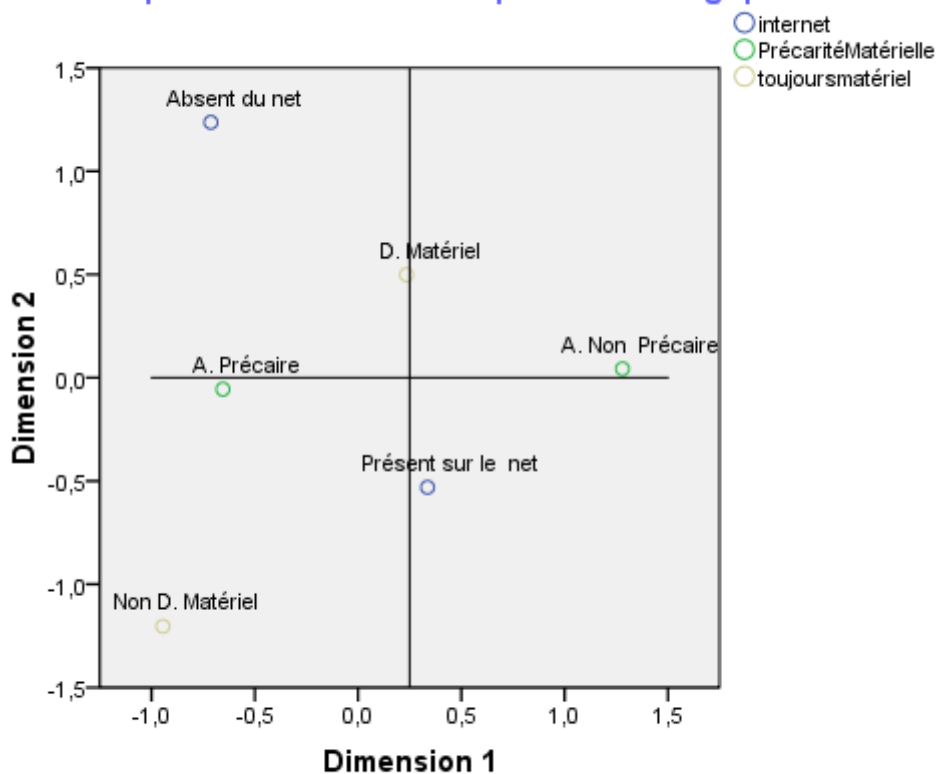
Le graphique n°7, dans ses deux quadrants inférieurs, se distribuent les tendances esthétiques dominantes des artistes suivant la disparité socio-économique. Dans le quadrant inférieur gauche, se situent les tendances esthétiques dominantes des artistes précaires alors que dans le quadrant inférieur droit, se retrouvent les tendances esthétiques dominantes des artistes qui vivent de leur art. Ainsi, les artistes précaires

font de la peinture abstraite, de la peinture figurative et de la récupération alors que les artistes qui vivent de leur art se retrouvent dans les tendances esthétiques de la performance, de l'installation et de la sculpture.

3-3-6-Technologie

Au plan technologique, les artistes plasticiens les plus âgés sont, depuis la récession économique des années 1980, confrontés au problème de la disponibilité du matériel au point où ils ont de réelles difficultés à faire face à la demande. Cette situation demeure l'apanage des artistes des années 2000. Cependant, certains artistes de la génération de 1960 ont su surmonter une telle situation à partir des activités à caractère artistique pour se donner les moyens de s'acheter le matériel de travail. Les nouvelles tendances sont illustrées dans le graphique n°8.

Graphique n°8: Représentation graphique de l'AFCM de la précarité matérielle au plan technologique



Sur le graphique n°8, dans le quadrant inférieur gauche, se logent les artistes précaires et dans le quadrant supérieur droit se retrouvent les artistes qui vivent de leur art. Il s'ensuit donc que les artistes précaires ne disposent pas toujours du matériel alors que les artistes qui vivent de leur art disposent à plein temps du matériel. Toutefois, la présence sur l'internet ne dépend pas de la capacité de l'artiste à vivre ou non de son art.

3-3-7-Synthèse partielle

L'analyse de la précarité suivant le système ESPECT permet de confirmer le faible soutien dont bénéficient les artistes précaires contrairement aux artistes qui vivent de leur art. Ces derniers bénéficient du soutien des consommateurs locaux et étrangers, des associations, de l'Etat, de l'Institut Français et du réseau international. Ce constat rend partiellement cruciale l'hypothèse n°2 et confirme en partie la théorie de Howard Becker(2010) selon laquelle la production et la vente des œuvres d'art plastique procèdent d'une action collective qui résulte de la coopération des acteurs du monde de l'art. Toutefois, il reste à comprendre les interactions qui soutiennent de telles tendances

CHAPITRE IV : RESULTATS DES RECHERCHES QUALITATIVES : BILAN DE LA COOPERATION ET DES CONVENTIONS DANS LE MONDE DE L'ART

Dans ce chapitre, il est d'abord question du bilan de la coopération interne, ensuite celui de la coopération à l'international et enfin des conventions dans le monde de l'art.

4-1- COOPÉRATION À L'INTERNATIONAL

L'étude du monde de l'art étendue à l'international permet de distinguer deux types d'artistes. Les premiers sont les artistes qui sont à l'international avec leurs œuvres. Ils sont désignés ici "artistes internationaux". Ils voyagent avec leurs œuvres, les exposent et sont dans les galeries, les centres d'exposition et les musées internationaux. A l'opposé, il y en a qui sont à l'international rien que par leurs œuvres sans qu'ils ne s'y rendent en personne. Ils sont appelés ici "artistes à œuvres internationales".

4-1- 1- 'Artistes internationaux'

Les mécanismes de promotion des artistes internationaux apparaissent comme une chaîne d'interactions continues qui propulsent leur carrière dans le monde de l'art international. Le point de départ de cette chaîne d'interactions varie suivant les artistes et permet d'établir une typologie de leur processus d'internationalisation.

S'il est difficile d'établir l'internationalisation des pionniers tels que Joseph Kpobly, on peut noter que dans les années 1970, c'est de l'exil que Ludovic Fadairo a pu amorcer son internationalisation. Après cette génération des pionniers, les années 1980 ont enregistré l'internationalisation de Philippe Abayi.

Cela fait suite à la compétition des premiers jeux de la Francophonie, où ce dernier a remporté la médaille d'or. Suite à ce succès, il fut successivement invité aux différentes manifestations artistiques dans le monde de l'art international notamment en France, au Canada et à Cuba. Dans ce dernier pays, il a participé à la biennale de La Havane. Les sollicitations internationales de l'artiste, telle une tâche d'huile, ont perduré jusqu'au moment où l'artiste renonce de façon délibérée à sa propre carrière

internationale ; y mettant du coup un terme. Cette trajectoire d'internationalisation par les compétitions est aussi celle suivie par Dominique Zinkpè dont la consécration à l'international est liée à son succès à une compétition internationale. Il a en effet, gagné le prix du Jeune Talent Africain au terme d'une exposition internationale à Abidjan. Après ce succès, à l'instar de Phillipe Abayi, il a été, les années suivantes, constamment invité à participer à des expositions, dont la première fut en Allemagne où il s'était fait distinguer. De cette première expérience lui viennent des années successives de consécration en Europe. Il y passa deux décennies à faire valoir son savoir-faire. A cet égard, son autobiographie est instructive à plus d'un titre : « *C'est une exposition internationale (exposition d'Abidjan) et beaucoup de gens viennent. Ils m'ont remarqué. Quelques galeries et quelques maisons ont commencé par prendre le risque de m'inviter pour faire des expositions individuelles. Ce sont les unes après les autres que les galeries m'invitaient et quand une galerie expose vos œuvres, il y a d'autres galeries qui s'y intéressent. Il y a aussi le relais avec les journaux.* »¹³

A cette forme de l'internationalisation, s'est ajoutée peu après, dans les années 1990 celle dont le point de départ reste une simple exposition. Tel se présente le déclic de la carrière de l'artiste béninois, Nicaise Tchiakpè après une exposition dans le restaurant l'Atelier en 1995. A l'occasion, ses œuvres ont retenu l'attention d'une allemande travaillant à la GTZ (actuelle GIZ¹⁴) pour une exposition dans les locaux de la GIZ puis en Allemagne. Une fois dans ce pays, il fait la connaissance d'un promoteur d'origine française qui le fait découvrir au public de son pays dans la Maison des Jeunes et de la Culture de Bourgogne. Et comme le mentionne l'artiste, de « fil en aiguille », il s'est internationalisé. Ce parcours d'internationalisation est similaire à celui de l'artiste Charly d'Almeida ; à la différence que, le début de sa carrière à l'international a coïncidé avec une exposition dans la sous-région.

Au terme de la participation de Charly d'Almeida au Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou, il lui a été proposé une exposition à Dakar au Sénégal

¹³ - Propos recueillis lors d'un entretien

¹⁴ -GIZ : Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit

ensuite en Europe. Il s'était illustré en Europe pour la première fois à la Maison André Malraux de Boulogne en 1996 où ses œuvres ont fini par susciter la convoitise des galeristes.

L'Institut Français, sous l'impulsion de son directeur d'alors, André Jolly, a servi dans les années 2000, à son tour de tremplin à ce processus d'internationalisation à partir d'une simple exposition. Cette initiative s'est concrétisée à la faveur d'un événement qui a consisté à regrouper les œuvres des jeunes artistes plasticiens sous le parrainage d'un artiste professionnel plus expérimenté. Ces œuvres ont successivement fait l'objet tout d'abord d'exposition puis de publication dans un catalogue appelé "Harmattan 2000" édité à dix mille (100.000) exemplaires et distribué à l'échelle internationale surtout dans tous les Centres Culturels Français (actuellement dénommés Instituts Français), aux galeristes et aux collectionneurs.

Cette diffusion a offert une visibilité internationale aux artistes concernés. Par conséquent, beaucoup de ces artistes se sont rendus à l'étranger et ont connu une réceptivité accrue auprès de certains collectionneurs influents du monde de l'art international. Ce projet a été réédité en 2005 mais il ne s'est plus poursuivi au fil des années.

André Jolly a également initié l'exposition des œuvres des artistes béninois au musée San Paolo de Brésil. Celle-ci a été rééditée à plusieurs reprises avant de connaître aussi à son tour un coup d'arrêt. La première édition a enregistré les expositions de Romuald Hazoumè. A sa seconde édition, y étaient présents Aston, Dominique Zinkpè, Gérard Quenum, Nicaise Tchiakpè et Edwige Aplogan. Ce projet a été reconduit en 2009 à Salvador da Bahia, puis en 2011 à Rio de Janeiro au Brésil.

De surcroît, le site web et la page Facebook de l'Institut Français du Bénin offrent une grande visibilité internationale aux artistes. Cette ouverture à l'international est relayée par les expositions tournantes qui se déroulent dans les Instituts Français internationaux. Outre ces expositions, l'internationalisation des artistes contemporains béninois peut advenir sur l'initiative du siège de l'Institut pour

la participation de ces derniers à des manifestations et autres cadres d'échanges (ateliers par exemple) entre artistes d'horizons divers à Paris.

Au cours de cette même période, il s'est développé d'autres initiatives telles le mouvement artistique Boulev'art, initié par Dominique Zinkpè, qui a conduit certains artistes à l'international. Cependant, en dehors des mouvements collectifs, il est à signaler à certains égards l'importance du réseau de relations personnelles de l'artiste illustrée au mieux ici à partir de la trajectoire d'internationalisation de l'artiste Francis Ahoyo.

A l'origine de la carrière internationale de ce dernier, se situe une phase de communication continue entretenue au sein de la sphère familiale. En effet, ses frères établis en France l'informent sur les expositions et résidences organisées en France. Au vu des informations à sa disposition, il s'organise en conséquence pour s'y rendre et y participer. En retour, il reçoit des propositions, soit de la part des galeristes étrangers, ou de la part des collectionneurs ou de simples amateurs d'art. Mieux, ces derniers le font découvrir à leur réseau relationnel puis, de façon itérative, la chaîne des réseaux relationnels pourvoit indéfiniment à son internationalisation. Ainsi, cet artiste est présent un peu partout dans le monde.

Tout récemment, les années 2010 ont vu l'émergence de nouvelles formes d'internationalisation des artistes avec la mise à contribution des nouvelles technologies de communication. C'est le cas de la télévision numérique d'Artisttik Africa à partir de laquelle certains artistes ont obtenu la visibilité internationale et ont accédé au monde de l'art occidental. Outre ce processus, il y a aussi l'internationalisation qui se produit dans le cadre des rencontres régionales des artistes.

C'est dans cette mouvance que s'inscrit la résidence organisée au Togo par la Fondation Africa – America à la suite de laquelle l'artiste Edwige Aplogan a été remarquée puis invitée à Port au Prince pour une exposition. Cette invitation ne s'est réalisée qu'avec le concours de deux artistes haïtiens présents à la résidence.

4-1- 2- ‘Artistes aux œuvres internationales’

A côté des ‘artistes internationaux’, se retrouvent les ‘artistes aux œuvres internationales’. La généralisation de ce processus est tout de même récente et reste néanmoins limitée à quelques artistes. Cette catégorie d’artistes n’a presque jamais voyagé à l’étranger et ce n’est qu’à travers l’intermédiation d’amis, de managers, d’acteurs béninois ou étrangers qui assurent la vente des œuvres dans les pays développés. Cependant, les œuvres en question n’arrivent toujours pas à obtenir une grande promotion à l’international.

Des alternatives de promotion à l’interne existent pour les artistes. Ainsi, dans les lignes qui vont suivre, il s’agit d’aborder un temps soit peu sur l’action des pouvoirs publics dans la promotion de la production artistique.

4-2- COOPÉRATION INTERNE

La coopération interne met en jeu l’ensemble des interactions des acteurs à Cotonou qui participe à la production et à la diffusion des œuvres.

4-2- 1- Evolution de la coopération de l’Etat

Depuis les indépendances, les acteurs gouvernementaux se sont intéressés à la promotion de l’art. Cependant, c’est dans les années 1970 qu’on assista à une véritable engouement de l’Etat à s’investir dans l’organisation des compétitions culturelles à tous les échelons de production artistique. Mieux, l’Etat subventionnait les expositions, décernait des prix (300 000 FCFA¹⁵) aux meilleures productions et leur faisait exécuter les commandes publiques (Tohon, 2003). Ainsi, l’Etat achetait les œuvres d’art pour les décorations des bâtiments publics, collectionnait les œuvres et en offrait comme présents à des Partenaires Techniques et Financiers puis aux hôtes politiques de marque. Toutefois, l’inspiration des artistes ne pouvait être en marge des idéaux politiques de cette époque du marxisme léninisme (1972-1990). A la fin de cette période, a succédé la récession économique et il a fallu attendre les années 1990, pour assister à un regain d’intérêt pour l’art plastique.

¹⁵ -FCFA : Franc des Communautés Financières d’Afrique

Au cours de ces années, l'urbanisation est allée de pair avec la réalisation des monuments par les artistes pionniers, de référence avérée. De plus, l'Etat a créé des institutions dont notamment le Fonds d'Aide à la Culture pour le financement des activités culturelles à l'instar de celles de l'art plastique.

Très tôt, cette structure a démontré ses limites en raison de sa difficulté d'accès par les artistes plasticiens. Ces derniers reprochaient, déjà dans les années 2000, le formalisme du Fonds d'Aide à la Culture quant aux procédures d'accès à ses crédits. Elles comportaient pour les artistes un coût insoutenable (beaucoup de pièces, coût très élevé, etc.) En dehors de cela, les chances d'obtenir des subventions sont souvent dérisoires et pour finir, c'est seulement 30% du budget soumis qui était financé. Toutefois, l'avènement du régime du président Boni Yayi a donné une nouvelle impulsion au Fonds d'Aide à la Culture. Il s'agit du "milliard culturel".

Ce nouveau concept traduit en effet la contribution du budget général de l'Etat du montant d'un milliard FCFA sous forme d'aide publique à la culture. Ce montant a, peu après, évolué à 1,2 milliards FCFA pour se stabiliser enfin à 3 milliards FCFA. Cependant, à l'analyser de près, l'utilisation qui est faite de telles allocations publiques en faveur de la promotion des artistes est en déphasage avec les objectifs initialement assignés.

D'abord une partie des fonds ainsi alloués sert au financement du fonctionnement du Fonds d'Aide à la Culture. Ensuite une deuxième tranche est mise à la disposition du cabinet ministériel en charge de la culture. Enfin, le montant restant est réparti dans les différentes branches de la culture (théâtre et ballet, musique moderne, musique moderne d'inspiration traditionnelle, musique traditionnelle, littérature, cinéma, art plastique, patrimoine) en vue du renforcement des capacités ou de la promotion artistique. Pour ce qui concerne l'art plastique, cette promotion réside dans le financement des expositions à l'étranger. C'est plutôt le volet renforcement des capacités qui paraît plus intéressant.

Le renforcement des capacités est organisé à travers des appels à projets sous forme associative ou individuelle. Le montant de ces derniers qui oscillait entre

3.000.000 FCFA et 20.000.000 FCFA, a été ramené à 10.000.000 FCFA. Ces appels à projets ont suscité une forte adhésion de la part des artistes ; faisant d’abord doubler puis tripler et enfin quadrupler la demande des artistes en général. Cependant, les artistes plasticiens y manifestent peu d’engouement. A peine, une cinquantaine d’artistes y soumet des projets.

4-2- 2- Coopération des centres d’exposition

De prime abord, il est à différencier les centres nationaux d’exposition des centres étrangers.

4-2- 2-1- Coopération des centres nationaux d’exposition

Historiquement, la Médiathèque de la diaspora est l’un des plus anciens centres, par rapport à ceux de création récente. Elle est restée centrée dans son rôle originel. A ce titre, elle procède à la détection des artistes de talent et leur apporte un appui logistique. Elle fournit également aux artistes les informations et les orientations nécessaires quant à leur participation aux expositions. Elle a tout de même connu une évolution dans la technique de communication. De simples cartons d’invitation, naguère à destination des acteurs sociaux, pour susciter leur présence aux expositions, la priorité est plutôt donnée à la publication des événements sur les réseaux sociaux tels que Facebook, Twitter, WhatsApp, etc. Cependant, certains artistes continuent de souligner la faible capacité de mobilisation de la Médiathèque de la diaspora : « *Ceux que vous espérez, ne viennent pas. On nous dit qu’on a invité (...) mais ils ne viennent pas. Les gens viennent à compte goutte.* »¹⁶

Par ailleurs, la Médiathèque de la diaspora a innové dans sa stratégie promotionnelle par l’intégration des artistes dans un réseau de marché régional voire international de par son partenariat avec des institutions hollandaises et françaises telles que la Maison des cultures du monde et l’Association Culture France. En dehors de la Médiathèque de la diaspora, il y a de nouveaux centres d’exposition qui retiennent aussi l’attention.

¹⁶ - Propos recueillis lors d’un entretien

Dans les années 2005, la Fondation Zinsou a émergé comme l'un des cadres idéaux qui donne à l'œuvre d'art toute sa dimension esthétique. Toutefois, il n'y a pas lieu de s'en réjouir car peu d'artistes nationaux ont en réalité accès à ses murs.

A la suite de la Fondation Zinsou, dans les 2012, le Café des arts chez Carine se présente comme un espace de promotion des jeunes artistes béninois. Elle organise mensuellement une exposition d'art plastique. L'artiste participe à concurrence de 50% des charges. Le reste des dépenses est supporté par le centre qui en retour perçoit 5% à 10% sur les recettes de ventes réalisées au cours des expositions.

Le Café des arts chez Carine n'appartient à aucun réseau. Comme canal d'informations, il se sert de l'internet, spécialement de la publication sur la page Facebook, pour mobiliser les acteurs aux expositions. Des cartons d'invitation sont aussi envoyés. A son actif, s'inscrit la vente de trois tableaux.

Enfin, d'autres espaces sont souvent cités comme centres d'exposition mais ils sont plutôt des espaces loués pour servir de cadre aux expositions. C'est le cas de la Maison Rouge.

4-2- 2-2-Coopération des centres d'exposition étrangers

Le centre d'exposition étranger le plus actif reste l'Institut Français (IF). Initialement orienté vers la promotion de la culture française au Bénin, l'Institut Français a ensuite élargi son champ d'intérêt vers la promotion de la culture béninoise. A ce titre, depuis longtemps, il participe à la détection des artistes de talent de manière à les faire sortir de l'anonymat pour faire connaître leurs œuvres au public.

Ainsi, des visites fréquentes sont effectuées aux artistes dans leurs ateliers de production. L'Institut Français s'investit également de manière à rendre prolifique l'esprit créatif en orientant les jeunes artistes soit vers la documentation appropriée soit vers des personnes indiquées.

Il arrive aussi que des artistes, sur leur propre initiative, se portent spontanément vers l'Institut Français, munis de leur dossier de production artistique. Après coup, les représentants de l'Institut Français se déplacent vers l'atelier de

l'artiste puis, au terme de ce processus, se décide l'opportunité d'organisation ou non d'une exposition de sa production artistique. De concert avec l'artiste, pour la circonstance, les représentants de l'Institut Français sélectionnent les œuvres et assurent le vernissage, ainsi que le support de communication. Mieux, ils arrivent à drainer du monde avec un public fidélisé, acquis à leur cause. Ils invitent principalement les représentations diplomatiques, le Ministère en charge de la culture, les sociétés françaises de la place, les artistes et autres structures de formation (les directeurs d'écoles) et de production économique. Sur 300 invitations, environ 250 invités répondent souvent présents aux expositions. Ces dernières durent de deux ou trois mois et connaissent plusieurs éditions au cours de l'année (deux à trois éditions).

Par ailleurs, sur les recettes des ventes réalisées, l'Institut Français, procède à un certain prélèvement dont le pourcentage est laissé à la discrétion du directeur de l'Institut français. D'autres centres d'exposition étrangers interviennent également dans la promotion artistique.

Le Centre Culturel Américain (CCA) y joue aussi un rôle non moins notable. Cependant, les exigences du centre en matière de sécurité font que beaucoup d'artistes ne s'y intéressent réellement pas. Le Centre Culturel Américain met tout de même de la logistique pour drainer les acteurs aux expositions. En définitive, très peu d'artistes ont pris par le Centre Culturel Américain pour s'internationaliser.

Enfin, le Centre Culturel Chinois se présente comme un acteur institutionnel en matière de promotion de l'art plastique. Seulement, ses options promotionnelles n'accordent pas de priorité à l'art plastique béninois.

4-2- 3-Coopération des acteurs économiques

Les acteurs économiques sont constitués des marchands et des galeries. Les marchands d'art se retrouvent au Centre de Promotion artisanale. Cependant, au cours de ces dernières années, ils ne parviennent plus, contrairement à l'engouement des années 2000, à intéresser les artistes. Ce désintérêt est lié aux représentations sociales du Centre de Promotion Artisanale, perçu par les artistes comme destiné à l'artisanat. Toutefois, les jeunes artistes coopèrent avec les marchands d'art pour la vente de leurs

œuvres. A contrario, les artistes qui prétendent à quelque reconnaissance sociale sont plus portés vers les galeries.

Les œuvres d'art plastique, selon les artistes, se vendent en galerie. Cependant la plupart des artistes se demandent s'il existe des galeries à Cotonou. Un tel questionnement pourrait laisser croire à une absence de galerie à Cotonou. Il existe bien des galeries à Cotonou et leur nombre n'a d'ailleurs cessé d'augmenter avec l'ouverture de nouvelles galeries concurremment à la fermeture d'anciennes (Espace ABC, La Touche Africaine, Doss'art, Orphé décor, etc.)

Certaines galeries ont diversifié leurs activités. La galerie 'Encadrement Design', originellement concentrée sur l'encadrement et la vente des œuvres d'art plastique, s'est aussi orientée vers une gamme d'activités variées. Par ailleurs, les relations entre les galeries et les artistes sont des moins bonnes. En effet, beaucoup d'artistes manquent de confiance dans les galeristes et se refusent délibérément de coopérer avec ces derniers. Cette prise de distance se justifie par des expériences douloureuses des artistes, de leur collaboration avec les galeristes.

Cependant, l'expérience de la galerie Augustin est un peu révolutionnaire, en moins de cinq ans d'existence, elle fait exposer une vingtaine d'artistes. A cette initiative, s'ajoute celle de l'Espace Public de Promotion des Arts Visuels de Cotonou qui propose une exposition permanente des œuvres artistiques. A ses débuts, il a constitué un point de vente des œuvres de jeunes artistes mais les ventes ont connu une chute. L'espace a servi à l'exposition des œuvres majeures avant de se recentrer sur son rôle traditionnel de centre d'exposition-vente des œuvres.

4-2- 4-Coopération des associations

Dans les années 1980, l'UNESCO¹⁷ a émis l'idée d'un regroupement des artistes et des artisans à travers lequel les artistes exprimeraient leurs besoins. Celle-ci a conduit à l'avènement de l'Association des Artistes Plasticiens du Bénin en 1988. Cette dernière était la seule association interlocutrice des artistes auprès des instances

¹⁷ - UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

de médiation. La carrière des artistes tout comme leur précarité symbolique semble dépendre du fonctionnement de l'association. Ainsi, par le biais de cette dernière, des artistes ont pu se rendre à l'extérieur pour exposer leurs œuvres. Cependant, le comportement des dirigeants à s'accrocher indéfiniment à leurs postes de responsabilité au-delà de leur mandat, a donné lieu à des mouvements de contestation de leur pouvoir puis à la démobilisation des membres de l'association et enfin à l'affaiblissement de celle-ci. Ceci a laissé place à un pluralisme associatif avec pour conséquence la naissance de nombreuses associations. Celles-ci ont été déterminantes pour l'évolution, dans les années 2000, des relations inter-artistes vers des réseaux de relations associatifs à travers lesquels les membres mobilisent les ressources disponibles.

En effet, l'octroi des subventions de l'Etat ou des bailleurs de fonds aux artistes passe par les personnes morales, en l'occurrence des associations. La création des associations se comprend avec une telle option institutionnelle. Les propos d'un président d'association, éclairent mieux à ce sujet : « *l'idée de l'association, c'est pour écrire des projets et les soumettre* »¹⁸. Ce qui s'est effectivement concrétisé par un soutien de 4.000.000 FCFA qu'il a obtenu du Fonds d'Aide à la Culture pour un projet d'atelier de formation et d'exposition. Ces motivations profondes des leaders des associations ont démobilisé des artistes au sein des dites associations. La critique ici formulée par un artiste résume les perceptions sociales des associations : « *nous sommes au Bénin, cette affaire d'association, nous savons comment cela se passe et cela n'agrée pas tout le monde. Vous êtes associés. On a bien dit association. Il y a des responsables à tout niveau. Donc s'il doit se passer quelque chose, tout un chacun doit être au courant de ce qui se passe. Les gens prennent vos noms et prennent vos coordonnées et s'en vont prendre des sous derrière vous et ils ne vous rendent compte de rien. Association au Bénin, c'est comme cela ça fonctionne. Raison pour laquelle je me bats seul* »¹⁹

¹⁸ - Propos recueillis lors d'un entretien

¹⁹ - Propos recueillis lors d'un entretien

Cependant, il demeure aussi vrai que certaines associations appuient leurs adhérents. Les aides se résument souvent essentiellement aux formations et aux expositions. Les formations sont souvent destinées à l'acquisition de compétences techniques et à la connaissance du travail des artistes jouissant d'une réputation certaine. Toutefois, le temps relativement court de leur déroulement ne permet pas aux artistes d'avoir une maîtrise suffisante des techniques. Certains artistes après avoir participé à des ateliers de formation, avouent leur incapacité dans les mélanges de couleur. Ils se réfèrent aux artistes en vue pour définir l'art : « *l'art contemporain, c'est ce que X fait. C'est la folie ! Il se déchaîne sur la toile. Moi, j'ai même peur* »²⁰

Certaines associations se regroupent en des fédérations avec un projet de regroupement en une confédération. Cette dernière leur offrirait la possibilité d'orienter les décisions de l'Etat en leur faveur. Ainsi, l'aide à la création au lieu d'être dirigée vers les renforcements de capacité, serait plutôt utilisée, de l'avis de certains artistes, pour la mise en place d'un espace national d'exposition des artistes.

Enfin, l'expérience d'un collectif de quatre jeunes dirigé par Marius Dansou se distingue particulièrement par l'entraide mutuelle. En effet, lorsqu'un acteur étranger vient dans l'atelier d'un des membres, il l'oriente vers les autres. Ainsi, on assiste à une promotion collective des œuvres qui accroît l'accès des membres au marché international.

4-2- 5-Coopération des autres acteurs culturels

Contrairement aux années 2000, le monde de l'art plastique à Cotonou, a vu l'émergence des critiques d'art (Joseph Adandé, Gabin Djimassè, Didier Houénoudé, Léandre Onikpo, Romuald Tchibozo). Toutefois, on note leur absence souvent aux expositions et la pauvreté des critiques de l'art contemporain béninois. C'est le cas avec les biennales du Bénin qui ont brillé par le manque de parution critique de la production artistique. Une autre mutation en termes d'acteurs reste la floraison des journalistes culturels. Cependant on reproche à certains le manque de profondeur de leurs écrits : « *les journalistes s'intéressent à l'art mais ils font des critiques*

²⁰ - Propos recueillis lors d'un entretien

démesurées. Parce que pour critiquer quelqu'un, il faut savoir le domaine en question. (...) j'ai fait des expositions où les journalistes ont parlé très bien de cette exposition. Mais j'ai demandé à répondre car ils sont restés très loin pour faire l'analyse »²¹.

Autre considération qui fait également défaut, est l'absence des commissaires d'exposition.

4-2- 6-Coopération des consommateurs

Jusqu'aux années 2000, « *le silence des acteurs potentiels caractérise le marché d'art* » béninois (Tohon, 2003 :68). L'interaction entre l'œuvre d'art et les acteurs sociaux a notoirement évolué ; surtout dans les années 2010 vers une véritable appropriation des œuvres d'art.

Les intellectuels (notamment les universitaires, les banquiers, les avocats, médecins, les assureurs), les opérateurs économiques, les hommes politiques, les jeunes cadres (travaillant dans des entreprises privées et dans les administrations publiques) et même de simples citoyens béninois s'intéressent à l'art. Cet intérêt se retrouve également chez les élèves et les étudiants souvent invités aux vernissages. Si les œuvres d'art se vendent en galerie, chez les marchands et dans les centres d'exposition, l'intérêt des acteurs béninois découle du réseau relationnel auquel l'artiste s'investit à donner une forme concrète.

²¹ - Propos recueillis sur le terrain

4-3-CREATION ARTISTIQUE CONTEMPORAINE ET CONVENTIONS DANS LE MONDE DE L'ART

Cette rubrique fait le point de la création plastique contemporaine et des conventions dans le monde de l'art.

4-3-1-Création plastique contemporaine

Cette section concerne la démarche suivie par les artistes dans l'acte de la création et la mobilisation des acteurs sociaux autour de la création artistique.

4-3-1-1-Démarche en matière de la création des œuvres d'art

Dans la culture Fon, culture dominante à Cotonou, l'artiste reçoit son inspiration de la divinité "Aziza". Ainsi, la création artistique relève d'une nature inspirée et l'inspiration qui la génère puise sa source dans le contexte socio-religieux. Ce qui a donné naissance à l'art de cour et à l'art religieux. Les pionniers de l'art contemporain, dans les cendres de l'art dit "primitif", sont restés dans le même sillage d'inspiration. Qu'ils soient de l'art figuratif ou de l'art abstrait, une idée tirée du cadre socio-religieux préside à la création.

Commentant les œuvres de Ludovic Fadairo, la sémiologue ivoirienne Anne-Marie Zogbo, relevait que: « *l'œuvre se construit, se crée au détour des signes ou idées-forces auxquels l'artiste donne vie.* »(CCF, 2000 :13). Cependant, dans les années 2000, l'art est tombé dans un no man's land, laissant la voie libre à toutes sortes de pratiques au point de faire apparaître une démarcation de la démarche caractéristique des artistes précaires de celle des artistes qui vivent de leur art.

4-3-1-1-1-Démarche de création des artistes précaires

Les artistes en situation de précarité, la plupart du temps, arrivent à mettre en forme leurs œuvres en « s'essayant sur la toile ». En dehors des vécus ou des événements dont ils s'inspirent des fois pour créer leurs œuvres, ils produisent la plupart du temps, sans aucune conceptualisation préalable de leurs œuvres en se mettant à travailler sur la toile. Ils mettent différentes couleurs sur la toile et par ces jets de couleurs, certains finissent par avoir l'inspiration nécessaire pour réaliser les

œuvres. Dans ce cas, ils arrivent à donner un nom à l'œuvre ainsi produite. D'autres par contre, dans ces essais de couleurs, n'arrivent pas au bout de leur production par manque d'inspiration ; ce qui conduit à des œuvres sans nom, parfois même à de belles œuvres mais sans discours.

Cela transparait dans une critique: « *Il y a souvent de belles œuvres mais lorsqu'on s'intéresse au contenu, c'est vide. Les artistes sont souvent plutôt contents d'avoir réalisé une belle œuvre.* »²² Cependant, à entendre de plus près certains artistes, il revient aux critiques d'art de déchiffrer le contenu du tableau. Il aurait été heureux de faire l'inventaire des discours sur la démarche de création. C'est à cette enseigne que se trouvent logés les encadrés qui suivent.

Encadré n°1 : Entretien avec un artiste autodidacte

Parfois, j'ai l'idée et je commence à peindre. Souvent l'artiste n'a pas d'idée. Il y a l'envie qui te prend et tu commences à travailler.

Cet encadré met en relief la démarche de création artistique d'un artiste autodidacte qui rejoint celle d'un artiste formé chez un maître présentée dans l'encadré qui suit.

Encadré n°2 : Entretien avec un artiste²³ formé chez un maître

A plusieurs reprises quand j'ai produit des œuvres, j'ai commencé le travail et au fur et à mesure que j'avance dans le travail, le sujet vient de lui-même. Il arrive des fois où j'ai l'idée avant de commencer la composition de l'œuvre mais en majorité c'est en travaillant que le sujet apparaît. Je fais même les œuvres avant même de les nommer. J'avance sans savoir où je vais et jusqu'à finir l'œuvre et maintenant je commence à chercher quel est le contenu de l'œuvre ou bien lorsque vous arrivez maintenant je vous demande ce que vous voyez à travers l'œuvre. Et c'est comme cela que je nomme l'œuvre.

²² - Propos recueillis au cours de l'entretien

²³ - Cet artiste a fait la biennale de Dakar mais il n'a reçu aucune invitation à l'extérieur

De l'encadré n°2, il ressort une absence de conceptualisation de l'œuvre chez cet artiste qui a été formé chez un maître. Ces tendances se confirment chez un autre artiste ayant le même type de formation.

Encadré n°3 : Entretien avec un artiste²⁴ formé chez un maître.

Il arrive des moments où on pense déjà à ce qu'on veut faire. Nous travaillons dans deux sens. J'ai bien envie de m'exprimer de cette façon. Ce qui consiste à penser le tableau d'abord. Il arrive des moments où, c'est quand vous commencez à travailler sur le tableau, quand vous commencez à faire des couches que l'envie de travailler vient pour aboutir à quelque chose. Souvent c'est comme cela que je peins.

Cette démarche s'oppose à celle des artistes qui vivent de leur art.

4-3-1-1-2-Démarche caractéristique des artistes qui vivent de l'art

Pour les artistes qui vivent de leur art, l'art prend la forme d'un concept préconçu que l'artiste met en forme dans son œuvre. C'est dans ce sens que Dominique Zinkpè conçoit l'art comme une idée. Nicaise Tchiakpè le résume à travers l'exploration de deux thématiques : l'homme et la femme. Charly d'Almeida quant à lui, affirme qu'en réalité, la conceptualisation découle d'un processus évolutif de l'artiste: « *L'artiste a toujours des pressentiments qui le marquent. Quand j'étais tout jeune, un peu naïf, je m'inspirais de tout ce qui est de nos réalités autour de nous, notre vie quotidienne. A force de grandir, d'assagir le travail, de mieux développer le boulot, on a tendance à aller sur du conceptuel, des thèmes un peu plus complexes. Je ne travaille que sur l'environnement aujourd'hui. Je travaille avec des matériaux qui, quand je les rassemble, font penser à ce que la nature rejette ou à ce qui résulte des mauvaises pratiques* »²⁵. Cette conceptualisation de l'œuvre s'accompagne de celle de la matière à utiliser comme le décrit Philippe Abayi, s'appuyant à son tour sur une œuvre de la célébrité internationale, Nicaise Tchiakpè.

²⁴ - Cet artiste a des relations avec un partenaire à l'étranger mais il n'a pas réussi à obtenir une grande visibilité internationale.

²⁵ - Propos recueillis au cours de l'entretien avec Charly d'Almeida

Encadré n°4 : Entretien avec l'artiste Phillip Abayi

Pour que Tchiff arrive à cette œuvre, c'est toute une démarche. Tu prends ce travail²⁶ et mesure cela à ce que Tchiff a produit dans la texture et les effets.

Tu as vu une peinture a été versée. Mais avant que cette couleur-là, ne soit versée sur la toile, il y a eu d'abord un traitement du support qui puisse permettre après un frottement de retrouver encore l'aspect rugueux de la toile et c'est ce mixage-là du frottement et de l'impression laissée par la couleur versée qui produit l'effet ainsi visualisé. Parce que justement on a frotté par-dessus, cela a juste effacé l'aspect rugueux qui présente des traits, des rayures. Pour en arriver là, il faut maîtriser la matière.

Il faut d'abord concevoir comment traiter la surface. Pour aboutir à ce résultat, vous l'avez visualisé l'œuvre par avance. Vous avez une idée là-dessus : le frottement doit présenter tel aspect. C'est seulement quand vous auriez fini ce travail en vous que vous vous mettez à l'exécuter.

C'est ce que Tchiff a démontré ici. Vous allez constater pour finir qu' il a tracé un trait. Ce trait –là, tout le monde sait ce que vaut un tel pinceau ou telle peinture dans sa teneur.

Cette conceptualisation de l'œuvre améliore, selon Philippe Abayi, sa compréhension : « *Les meilleurs peintres abstraits vous convainquent par les mots qui sortent de leur bouche, car cela vous oriente* ». ²⁷

Outre la démarche des artistes, le sens du concept ‘recherche’ les différencie également.

²⁶ - Une œuvre d'un artiste précaire

²⁷ - Propos recueillis au cours de l'entretien avec Philippe Abayi.

4-3-1-2- ‘Recherche’ en art plastique

Il est apparu, au cours de ces dernières années, la généralisation du concept ‘recherche ‘ dans le milieu des artistes contemporains sans que le terme ait un contenu sémantique univoque.

4-3-1-2-1- La ‘recherche’ chez les artistes précaires

La ‘recherche’ telle que perçue par les artistes précaires consiste en des essais en vue d’une amélioration de l’œuvre d’art. C’est ce qui ressort de la plupart des discours.

Encadré n°5 : Entretien avec un artiste autodidacte²⁸

La recherche c’est tout comme si aujourd’hui tu es ‘un’, mais tu te dis demain je veux grandir. Comment faire et trouver non seulement ‘un’ mais aussi ‘deux’ voire ‘trois’. C’est en toi. C’est rêvé les yeux ouverts. Si je suis un artiste, rêver c’est comment je vais faire aujourd’hui peut être c’est deux tableaux avec moi et cette couleur, les perspectives, les reliefs, qui se trouvent dans mon travail, ne me plaisent pas trop, je vais enlever cela. Ce sont des recherches.

Ces propos contenus dans l’encadré n°5 se retrouvent chez bien d’autres artistes.

Encadré n°6 : Entretien avec un artiste autodidacte²⁹

Je me rappelle du passé. Quand j’ai commencé, je ne faisais pas les couleurs. Je faisais des ocres. Je me cherchais. Mais je vous parle des recherches. Mon travail n’est plus pareil, j’ai grandi dans ce que je fais, dans l’art en général. Aujourd’hui, je fais la peinture. Aujourd’hui après la peinture, je fais des récupérations, je fais des sculptures, je fais des masques. Aujourd’hui, je me suis donné plus à la récupération, je récupère tout ce qui est plastique. Cela fait partie des recherches.

La conception de la notion de recherche chez les artistes autodidactes, ne s’écarte guère de celle des artistes formés chez un maître.

²⁸ - Propos recueillis lors d’un entretien

²⁹ - Propos recueillis lors d’un entretien

Encadré n°7 : Entretien avec un artiste formé chez un maître³⁰

Je fais un travail de recherche, je commence à mettre les couches, j'ajoute des couleurs. Je fais des recherches de profondeur jusqu'à arriver à un moment où je trouve que c'est bon. Si je suis satisfais, je m'arrête-là.

Cette méthode de recherche se distance de celle des artistes qui vivent de leur art.

4-3-1-2-2-La "recherche" chez les artistes qui vivent de leur art

Pour les artistes qui vivent de leur art, la "recherche" revient à l'investigation endogène, visant à saisir les thématiques dans les contextes locaux d'où elles dérivent. Cela se comprend mieux à travers l'encadré qui suit.

Encadré n°8 : Entretien avec l'acteur culturel, Noel Vitin³¹

Avant de faire leurs œuvres, ils font beaucoup de recherches. Il y en a qui quitte le Bénin pour aller au Nigéria pour comprendre certains phénomènes. Je discutais avec un artiste qui a un travail à faire sur le mariage et dans le projet, il projetait d'aller en Afrique centrale pour comprendre comment cela se fait là-bas, en Afrique du Nord, en Afrique Australe. Bref quand tu fais tout cela, tu deviens riche de quelque chose.

4-3-1-3-La coopération à la création

Jusqu'en 2000, l'acquisition des compétences artistiques relevait soit d'une formation aux beaux-arts ou auprès d'un maître soit de l'autodidacte ou d'un don tout court. Il s'est développé tout de même peu à peu certaines formes de coopération.

Beaucoup d'acteurs coopèrent de plus en plus à la réalisation des œuvres des artistes destinées à la vente. Cette coopération se manifeste d'abord dans l'amélioration des compétences techniques des artistes à travers les ateliers de formation et des résidences. Dans ce cheminement se situe Francis Ahoyo qui a perfectionné son style dans les ateliers de formation et dans les résidences en Europe.

³⁰ - Propos recueillis au cours d'un entretien

³¹ -Propos recueillis lors de l'entretien avec un acteur culturel

Ce qui lui a permis de passer des dessins simples au collage, puis à la récupération et enfin aux techniques mixtes. En effet, les échanges entre artistes permettent le brassage des techniques et du savoir-faire des individualités. En cela, au Bénin, les centres d'exposition et les associations ont joué un rôle déterminant.

Les artistes qui vendent régulièrement leurs œuvres au Bénin, collaborent avec les consommateurs dans le processus de la création. L'acquéreur de l'œuvre donne parfois des indications d'ordre général sur le tableau quant à la forme, aux couleurs et au contenu. Toutefois, la coopération avec le consommateur peut être passive. L'artiste conçoit alors en fonction du plaisir imaginé de la cible des acquéreurs potentiels. Ainsi, Francis Ahoyo, artiste à peine cité, sans avoir des relations personnelles avec certains ministres du gouvernement, a réalisé leur portrait, accompagné d'un petit mot. Ce qui a amené ces derniers à les acquérir spontanément. Pour Philippe Abayi, avant de concevoir une œuvre, il cible les acheteurs potentiels et se représente leur plaisir esthétique. Des fois, quand l'œuvre n'épouse pas la forme qu'il envisage, il discute de l'œuvre avec les acheteurs ciblés. Cette coopération à la fois passive et active l'amène à vendre sans délai ses œuvres : « *mes œuvres n'attendent pas* »³²

4-3-2-Conventions dans le monde de l'art

Les conventions dans le monde de l'art regroupent les conventions qui régissent l'art plastique contemporain à Cotonou et celles ayant cours dans le monde de l'art international.

4-3-2-1- Conventions dans le monde de l'art à Cotonou

Plusieurs formes de conventions régulent le milieu artistique à Cotonou.

4-3-2-1-1-Convention esthétique

L'art contemporain à Cotonou, depuis sa genèse, reste dominée par l'art figuratif, tendance artistique la plus appréciée par les acteurs béninois. Malgré l'apparition des nouvelles tendances des années 2000, le désintérêt de beaucoup de

³² - Propos recueillis au cours de l'entretien avec Philippe Abayi

passionnés de l'art contemporain béninois à leur rencontre est manifeste. « *Certains acteurs qui se sont intéressés à l'art aux heures chaudes de la révolution, se désintéressent de plus en plus car la production actuelle ne répond pas à leur goût.* » (Tohon, 2003 :58). Toutefois, à l'art figuratif, s'est juxtaposé dans les années 2010, l'attrait des œuvres abstraites.

Encadré n°9 : Entretien avec l'artiste Francis Ahoyo

Le béninois aime plus mais c'est terrible : il y en a qui sont très abstraits de façon incroyable. Ils te disent qu'ils préfèrent ce style abstrait qu'ils n'arrivent pas à comprendre, au dessin figuratif de la femme qui vend le maïs, de la femme qui a la calebasse avec un très beau visage et un bébé au dos dans des couleurs bien élaborées. Ils disent que cela ne leur dit rien. Deux jolis violons juxtaposés avec des clés de musiques, une belle œuvre, ils disent que cela ne leur dit rien. Ils préfèrent l'abstraction.

Toutefois, les acteurs béninois sont à la recherche dans l'œuvre d'art du beau c'est-à-dire la vraie esthétique. Cet aspect se ressent dans les propos d'un artiste: « *mes tableaux bien encadrés étaient bien vendus. Ensuite j'ai commencé à travailler avec le papier ciment. Et ça se vendait déjà moins parce que ce n'est pas pour le salon des béninois. Il faut que cela soit bien encadré. Mais je pensais que cela allait prendre mais là, il y a eu une certaine réticence du public* »³³.

Cette assertion est relayée par un autre artiste lorsqu'il soutient : « *je n'ai pas décollé dans la vente des œuvres très tôt, j'ai beaucoup travaillé, je le reconnais mais ce que je faisais, n'était pas réellement des œuvres qu'on peut mettre dans le salon. Je travaillais avec des toiles de jute. Je peignais mais en peinture, ce n'est pas des formes très décoratives comme les paysages de Ganvié, la femme qui va puiser de l'eau. Quand j'avais commencé, c'était ce qui se vendait le plus. Ce qui cadre avec l'environnement immédiat où les gens pouvaient se reconnaître là-dedans.* »³⁴

³³ - Propos recueillis lors d'un entretien

³⁴ - Propos recueillis lors d'un entretien

Ce constat s'extériorise aussi dans la réaction de certains acteurs béninois face à une œuvre d'art du même auteur au cours d'un vernissage. En effet, sur trois types d'œuvres d'art à savoir des tableaux faits à partir de la récupération des objets sculptés à partir du bois vieilli, des œuvres abstraites, des œuvres figuratives, les acteurs apprécient mieux les œuvres figuratives et abstraites. Leur appréciation porte unanimement sur la beauté de l'œuvre. A ce critère s'ajoute le discours qui se cache derrière les œuvres. C'est le constat qui ressort de l'expérience de vente d'un artiste auprès de sa clientèle locale composée d'intellectuels béninois en particulier les avocats, les professeurs d'université et les banquiers : « *ils aiment les œuvres qui parlent* »³⁵. Par contre, la réception des œuvres d'art dans les centres d'exposition nationaux se fonde plutôt sur l'expertise des animateurs.

La plupart des acteurs des centres d'exposition nationaux se réfugient, comme par le passé, derrière leur connaissance artistique. Pierre Bourdieu (1968 :640-665) abonde dans ce sens lorsqu'il parle de la familiarisation avec les œuvres d'art comme le principe qui permet de les décoder. Aussi, les conventions de réception des œuvres peuvent-elles ressortir de l'informel. Toutefois, les critères de réception tiennent d'abord à l'originalité de l'œuvre. Ainsi, les œuvres copiées ne sont pas reçues.

L'évolution du milieu artistique est telle que les techniques typiques à chaque artiste semblent être si vite connues que la moindre inclination à l'imitation est aussitôt décelée. Cependant, en dehors de ce fait, aucun discours sur l'œuvre n'est recherché dans la réception. Les normes liées aux règles de dessins et aux techniques esthétiques utilisées constituent également des critères de sélection dans certains centres d'expositions comme l'Espace Public de Promotion des Arts Visuels de Cotonou. De même, certains espaces d'exposition se donnent pour orientation la promotion des jeunes artistes, c'est surtout le cas de l'Espace Public de Promotion des Arts Visuels de Cotonou et de Café des Arts chez Carine.

Certains centres d'exposition, ont modifié leurs critères de sélection. La Médiathèque de la Diaspora subordonnait l'adhésion des artistes à une souscription

³⁵ - Propos recueillis lors de l'entretien

annuelle moyennant l'accès à ses locaux dans le cadre des expositions. Actuellement, elle se propose à exposer que les artistes confirmés. De même l'Espace Tchiff qui était, à l'origine, d'accès gratuit, est devenu payant. L'Institut Français, de son côté, se distingue par un tout autre discours. L'Institut français met l'accent sur la portée endogène des œuvres d'art. C'est d'ailleurs ce qui découle d'un extrait des entretiens avec un des responsables.

Encadré n° 10 : Entretien avec l'acteur culturel, Noel Vitin

Le message que l'artiste passe. Voilà, il y a cinquante ans, les cérémonies se passent comme ceci. Il y a des artistes qui font des recherches. On parle du "Fâ". Romuald Hazoumè a travaillé sur le "Fâ" (...). La sélection se fait naturellement. Quand tu vois des artistes qui font des recherches. Tu vois leurs œuvres, elles te parlent (...). On voit la thématique qui sort. On a dépassé l'étape du dessin. Tu vois le dessin mais tu écoutes le discours aussi. Ce n'est pas seulement le dessin, il y a le discours.

Cela est confirmé par un artiste lorsqu'après la présentation des œuvres figuratives à l'Institut Français, on dit : « *c'est des instruments que je dessine.* »³⁶

4-3-2-1-2-Convention matérielle

En matière de convention matérielle, si tous les acteurs portent leur attention sur la résistance du matériel au temps, l'Institut Français privilégie en outre les recherches matérielles endogènes.

Encadré n° 11 : Entretien avec l'acteur culturel, Noel Vitin

Il y a des artistes (...) qui font des recherches. Pour utiliser le pigment naturel qu'on a dans leur tableau, ce sont des recherches. C'est aller chez des grandes personnes au village pour comprendre pourquoi on utilise tel ou tel élément et quelle utilisation l'on en fait. Il y a des artistes qui mettent des objets dans leur tableau. Cela représente quoi ? Cela nécessite d'aller d'abord au village et de discuter avec les grands.

³⁶ - Propos recueillis au cours de l'entretien avec un artiste

4-3-2-1-3- Convention de prix

Le consommateur béninois est très sensible aux prix des œuvres. Cela peut se noter dans la variation des achats chez un même artiste suite à ses changements de prix. En effet, à sa toute première exposition, il a vendu 13 toiles sur les 14 qu'il a produites. En ce moment, le prix de ses œuvres oscillait entre 45.000 FCFA et 75.000 F. CFA mais après il a monté les prix des œuvres au-dessus de 300.000 FCFA. Ce qui fait qu'à ce prix, aucun acteur ne s'intéresse à ses toiles. Malgré ce désintérêt, il compte augmenter le prix de l'œuvre chaque année de 200.000 FCFA. Cette pratique de fixation des prix est liée à la conception que la valeur numéraire de l'œuvre d'art croît à l'aune de son ancienneté.

Des artistes à l'instar de Francis Ahojo et de Dominique Zinkpè vendent néanmoins des œuvres à Cotonou à un prix largement supérieur à 100.000 FCFA suivant différentes modalités de paiement ; au comptant ou échelonnés sur des périodicités déterminées, etc.

4-3-2-1-4- Convention fonctionnelle

Dans le monde de l'art, on peut distinguer les fonctions de l'art dit "primitif" et celle de l'art contemporain.

4-3-2-1-4-1- Convention fonctionnelle de l'art dit "primitif",³⁷

L'art originellement conçu au Bénin a une fonction religieuse, utilitaire et de distinction sociale.

4-3-2-1-4-1-1- Fonction religieuse et utilitaire

En Afrique, l'œuvre d'art a une fonction religieuse. Objet souvent utilisé dans des rituels, l'art acquiert une fonction symbolique. Il est ce qui unit l'homme au cosmos et à des puissances numineuses. Honorat Aguessy (2000 :21) souligne à ce titre que : « *le Tam-tam SATÔ reste un simple tam-tam fabriqué par un spécialiste. Mais dès qu'il subit des cérémonies, il devient sacré et son usage est solennel. Il en est*

³⁷ - L'essentiel de cette partie est tirée du mémoire portant sur la survie des artistes plasticiens dans le contexte socio-économique du Bénin (Tohon, 2003)

de même des ‘Assins’ qui, fabriqués par les forgerons, restent de simples objets techniques mais après les cérémonies, prennent un autre sens et représentent les morts ».

Au terme des campagnes de reconnaissance et des études de l'art menées au Bénin, notamment par le révérend Père Francis Aupiais, l'œuvre d'art traditionnelle acquiert un statut économique et se vend à prix d'or. En effet, « *garantis authentiques par les experts au jugement présumé infallible, les derniers objets de culture prélevés dans les villages, très demandés peuvent atteindre des prix allant de plusieurs dizaines à plusieurs centaines de milliers de francs* » (Baque, 1999:16)

L'œuvre d'art, objet religieux, a connu une évolution fonctionnelle mais il demeure vrai qu'elle continue de revêtir toujours son caractère religieux. Les institutions et les mécanismes sociaux qui la soutiennent, continuent de jouer leur rôle.

Par ailleurs, l'objet d'art a aussi une fonction utilitaire. La conception des objets d'art répond à un besoin pratique. On invente, on conçoit pour faire quelque chose et la variété des objets est destinée à servir efficacement dans l'accomplissement des tâches quotidiennes. Albert Kahn (1930 :10) écrit au sujet de la vannerie : « *elle offre un large éventail de produits indissociables du quotidien dahoméen* ». Ainsi, les objets d'art populaires sont réservés à tout le monde et leur usage est fort guidé par le besoin. Cependant, l'art de cour revêt un statut particulier.

4-3-2-1-4-1-2- L'art de cour

Dans le royaume d'Abomey, l'art servait à magnifier la grandeur du monarque. Le roi était le seul qui avait droit à certains objets d'art ; il eut paru bizarre, voire malséant, qu'un ‘anato’³⁸ se fit entourer des mêmes marques d'honneur que le souverain. « *Les monarques au pouvoir commandaient de nouveaux palais et de nouvelles œuvres et faisaient modifier les œuvres existantes glorifiant ainsi le passé* » (Pique, Rainer, 1999 :49).

³⁸ - Homme libre

Dans cette quête de grandeur se greffait la conservation du passé. L'objet d'art et l'histoire ne faisaient qu'un. L'œuvre puisait sa source dans les événements historiques : « *Les tentures servaient à désigner le roi, à souligner sa grandeur, à rappeler les hauts faits de son règne et ceux de ses ancêtres au même titre que les attributs du pouvoir.* » (Iroko, Rivallain, 2000 :12). L'art était au palais et nulle part ailleurs, « *jusqu'en 1900, toute production artistique en dehors de quelques arts mineurs populaires et utilitaires, appartenait au Roi* » (Nugue, 1984 :46).

Ainsi, l'objet d'art était un signe de distinction sociale. Dans la logique de la conception de Pierre Bourdieu, il exprime le rapport entre dominants et dominés : « *La consommation est une institution de classe.* » (Beitone et al, 2000: 262). La consommation restrictive de l'œuvre d'art est institutionnalisée et interdiction en est faite à la classe populaire. Les relations entre l'artisan et le roi ont contribué à maintenir cette institution sociale.

L'artisan était considéré comme « ' wùtùnù' »³⁹ du roi. Pour consacrer cette appartenance, souvent le roi commettait à charge au nouveau venu la garde d'un « 'vodun' »⁴⁰ important ; l'artisan pouvait hériter de son nom Fon : Yêmadjè en est une illustration. La vie de l'artisan dépendait du roi qui jouait un véritable rôle de mécène. Aussi, n'y avait-t-il pas seulement une simple institutionnalisation de l'art de cour mais également la mise au point de mécanismes économiques contribuant à le soutenir.

Cependant, avec la colonisation, on assistait à un affermissement des mécanismes sociaux : l'art de cour était vidé de sa source d'inspiration et de son mécénat, car le pouvoir royal devait céder la place au pouvoir colonial. On assistait à de nouvelles spécialisations : « *beaucoup d'artisans au service des palais royaux retournèrent à la terre ; leurs chefs n'ayant plus aucun pouvoir économique* » (Sossouhounton, 1993:95). D'autres ont commencé à produire à d'autres acteurs. « *Des chefs canton prirent la relève. Les intellectuels et ceux qu'il était convenu*

³⁹ - la peau d'un artisan était celle du Roi

⁴⁰ Une divinité

d'appeler l'élite, commencèrent à se procurer des tentures pour leur salon » (Adandé, 1977:211). Aussi, la consommation s'inscrit-elle toujours dans les logiques des dominants et dominés. Les nouvelles appellations des tentures l'illustrent bien "Gandjègui"⁴¹. Cependant, avec l'ouverture du marché au tourisme et la consécration d'Abomey comme ville historique, l'art de cour a revêtu un caractère commercial et essentiellement consommé par les acteurs occidentaux. C'est dans ce contexte que naît l'art contemporain.

4-3-2-1-4-2- Convention fonctionnelle de l'art contemporain

Pendant longtemps, l'art contemporain n'avait aucune fonction sociale. Un ancien ministre en charge de la culture au Bénin s'inscrit dans cette appréhension lorsqu'au lancement officiel du Symposium de la Jeune Création Plastique Ouest-Africaine en 1996 affirma que « *les arts plastiques paraissent aux yeux de bien de béninois comme un domaine insolite, une activité incompréhensible, un secteur non rentable.* » (Zannou,1996 :10). Toutefois, l'art plastique a pris de nouvelles fonctions sociales à Cotonou.

L'art plastique est conçu par les uns comme un investissement économique. Ainsi, certains collectionnent les œuvres des artistes béninois dans le but d'en tirer profit. Au-delà de cette fonction lucrative, les œuvres d'art plastiques sont aussi utilisées pour assurer des fonctions purement esthétiques. A cet usage, elles s'insèrent aussi bien dans les décorations des maisons que dans les bureaux des entreprises et des structures administratives. Enfin, sa troisième fonction est plutôt liée au snobisme. Cela découle du désir de se vanter de l'acquisition d'une œuvre d'un artiste donné et de l'alignement aux modes de consommation de son groupe d'appartenance. Ces nouvelles fonctions ont suscité un engouement quant à l'appropriation des œuvres de certains artistes renforçant ainsi l'écoulement de la production artistique à Cotonou.

⁴¹ - rois en nombre très important

4-3-2-1-5- Convention de l'Etat

Des indépendances en 1960 jusqu' à l'avènement du régime révolutionnaire en 1972, les conventions de l'Etat reposaient sur la sélection des artistes à travers les concours artistiques. Puis elles ont évolué vers des modalités de sélections à travers des appels à projets. Plusieurs procédures et critères entrent ainsi en ligne de compte.

La première étape revient à décider de la recevabilité du projet. Elle se fait en contrôlant la conformité des pièces déposées. Ensuite, le projet est envoyé à un collège de trois experts qui l'étudie suivant le critère de la pertinence, du coût, de l'intérêt collectif, du processus de sélection des bénéficiaires, de l'emprise de la couverture géographique. Les experts procèdent à une première évaluation et retournent les projets au Fonds d'Aide à la Culture. Ce dernier convoque à propos le conseil d'administration. Une évaluation critique est faite par rapport aux écarts. Au terme de ce processus, les meilleurs projets sont retenus avec une priorité donnée au projet dont le porteur n'est pas auparavant bénéficiaire des crédits du Fonds d'Aide à la Culture.

Une telle procédure laisse penser à la transparence. Toutefois, certains administrateurs reconnaissent qu'il arrive que la plupart des administrateurs soit mobilisée pour accorder des arrangements à des projets donnés. On peut alors comprendre la démotivation de certains artistes qui assimilent l'aide de l'Etat à un jeu de « *clientélisme* ».

4-3-2-2- Conventions dans le monde de l'art international

Les conventions esthétique et matérielle régissent essentiellement les rapports des étrangers avec l'art africain

4-3-2-2-1-Convention esthétique

L'art contemporain africain, dès sa genèse qui remonte à l'expérience de Pierre Laude, a pris le caractère d'un art inspiré. En effet, comme le relate un historien et critique d'art, « *Pierre Laude, un coopérant qui, pour ses loisirs peignait, avait laissé ses instruments et son domestique les utilisa pour peindre. Loin de le gronder, il a plutôt voulu développer la créativité des africains car selon lui, l'africain a une capacité innée de création et n'a point besoin d'être formé. Le former aux normes*

académiques occidentales pourrait anéantir le génie qui est en lui. »⁴². Cette conception de départ a fondamentalement orienté l'évolution future des conceptions de l'artiste africain. « *Les écoles et ateliers d'art privés se réclamant d'une non-directivité afin de ne point corrompre les sensibilités "vierges" de l'artiste africain, de ne point troubler sa spontanéité ou "les fraîches beautés de son âme" par des modèles importés de l'occident, ont pour mot d'ordre : "Que l'inspiration vienne de la seule Afrique". Certains collectionneurs se sont inscrits dans cette logique* » (Thevoz, 1990:19-20). Pour la collection de Jean-Paul Blachère, par exemple, « *l'artiste africain doit absolument être noir, habiter la zone subsaharienne et n'avoir jamais eu l'occasion d'étudier dans une école de beaux-arts* » (Geers, 2000 :61). Cela n'a pas empêché l'art plastique contemporain de connaître beaucoup de mutations. L'accès au monde de l'art international est régulé par le discours que véhiculent les œuvres. Comme le note Nathalie Heinich cité par Nathalie Moureau et Dominique Sagot –Duvauroux (2012 :17), « *cet art contemporain qui a tant élargi les frontières de l'art n'est accessible qu'à ceux qui ont réussi à rentrer dans ce monde aux frontières bien délimitées, dans lequel on ne pénètre plus par la contemplation des objets (...) mais par les récits qui les trament, c'est-à-dire par les personnes qui les racontent* ». Les critères de sélection des collectionneurs sont en effet devenus thématiques.

Pour la collection de Jean-Paul Blachère, « *en ce qui concerne le fonctionnement de la fondation, il apparaît que pour les membres de celle-ci comme pour le conseil d'administration, il est important d'avoir une thématique, ce qui, selon eux permet de donner un sens à leur action.* » (Janin, 2008 :30). Ces conventions, loin de se limiter aux collectionneurs, sont utilisées par de simples étrangers amateurs d'art dans leur décision d'achat. L'extrait d'entretien, avec un artiste, rapporté ci-après, apporte quelque compréhension à ce fait : « *Une femme artiste a fait un tableau et elle n'avait pas donné de titre et c'est nous qui avons donné un titre. Ce qui a fait qu'une américaine a acheté l'œuvre. Elle a dit qu'elle*

⁴² - Propos recueillis au cours d'un entretien avec un historien d'art

aime la définition que l'artiste a donnée. »⁴³ Cependant, au-delà des discours que porte l'œuvre, d'autres critères concourent à sa réception au plan international.

« Comme Jean –Paul Blachère, ce qui intéresse Jean Pigozzi dans l'art, c'est qu'une œuvre soit belle, qu'elle soit inédite et novatrice et dégage une force. L'achat compulsif est une façon de fonctionner. » (Janin, 2007-2008 :17). Autant s'accorder sur l'inéluctabilité de critères qui conditionnent la motivation des consommateurs quant à l'achat des œuvres d'art. Dans ce rapport à l'Afrique, un historien d'art s'attarde sur le caractère exotique de l'œuvre : *« les expatriés achètent les œuvres des artistes qui renvoient à leur africanité parce que pour eux, ce serait quelque chose d'exotique. »*⁴⁴

4-3-2-2-2-Convention matérielle

Dans la coopération dans le monde de l'art international, l'occident est à la quête de l'africanité matérielle dans la production de l'œuvre d'art. Celle-ci prend corps dans un mixage de matériel local et étranger qui suscite l'intérêt des acteurs occidentaux. L'encadré n°12 un extrait de l'entretien avec l'artiste peintre Francis Ahoyo renseigne davantage.

Encadré n°12 : Entretien avec un artiste qui vit de son art

Nous venons surtout de l'Afrique et nous sommes objets de curiosité parce qu'il y a des matières qu'on apporte à la peinture moderne (...) Il y a de la matière en Afrique, les feuilles de cocotiers séchés. Quand l'artiste fait des collages, il met en valeur une feuille de paille, une toile de jute, un morceau de tissu local, le "avogan" d'Abomey, le tissu de kanvo d'Abomey. Quand tout cela est bien collé et mélangé à de la terre, de l'acrylique et de la latérite rouge, la peinture à huile (.....) cela sort de l'ordinaire, étonne et attire le regard. C'est souvent des techniques rares qui ne sont pas enseignées dans les universités conventionnelles.

⁴³ - Propos recueillis au cours d'un entretien avec un artiste

⁴⁴ - Propos recueillis au cours d'un entretien avec un historien et critique d'art.

4-3-3-Synthèse partielle

Une première lecture des données de cette recherche qualitative montre une conformité de la création des artistes qui vivent de leur art avec soit les conventions internes soit les conventions internationales. A contrario, il s'observe une rupture des artistes précaires avec les conventions internes et internationales et avec les normes matérielles et esthétiques. Ce qui explique leur précarité et confirme la théorie de Howard Becker selon laquelle toute œuvre d'art est «*comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité*»(Becker, 2010 :58). Ce constat confirme partiellement l'hypothèse n°2. En somme, l'ensemble des analyses permet de confirmer que la coopération et les conventions déterminent la disparité socio-économique des artistes. Toutefois, il n'amène pas à cerner l'interaction qui conditionne cette disparité. C'est pourquoi, il paraît nécessaire de le compléter par une analyse systémique.

3^{ème} PARTIE

ANALYSE SYSTEMIQUE DES DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE

CHAPITRE V : DU DIAGNOSTIC STRATEGIQUE A L'ANALYSE DE LA MATRICE D'ANALYSE STRUCTURELLE

Les résultats précédents ont permis de comprendre que la disparité socio-économique est liée au jeu de la coopération et de la mise en œuvre des conventions dans le monde de l'art. Cependant, en l'état, ils n'offrent pas l'opportunité de bien cerner les mécanismes interactionnistes qui amènent réellement à la disparité socio-économique. Aussi, est-il important de faire une étude dans une perspective systémique pour l'appréhender. Pour ce faire, il est opéré un diagnostic stratégique.

5-1- DIAGNOSTIC STRATÉGIQUE

Le diagnostic stratégique a pour but de faire la synthèse de la rétrospective⁴⁵ dans un tableau comportant neuf rubriques⁴⁶ appelé, Matrice de Diagnostic Stratégique (MDS). Cette matrice inspirée de la méthodologie des études prospectives du Bénin 2025, est présentée dans le cadre de la présente recherche suivant le système ESPECT.

⁴⁵ - La rétrospective constituée de la diachronie et de la synchronie, représente ici les résultats des études quantitatives et qualitatives

⁴⁶ - les neuf rubriques sont les faits porteurs, les acteurs, les incertitudes critiques, les tendances lourdes, les stratégies, les forces, les faiblesses, les opportunités et les menaces

Tableau III : Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine économique

Faits porteurs	Acteurs	Incertitudes	Tendances lourdes	Stratégies		Forces	Faiblesses	Opportunités	Menaces
				Présentes et Passées	Résultats				
Commercialisation des œuvres d'art	Galeristes, Marchands d'art, Acteurs étrangers, Artistes	Consommation interne et externe de l'art	Attitude des consommateurs vis-à-vis des œuvres d'art	Vente en galerie, Vente chez les marchands d'art, Vente dans les centres d'exposition	Promotion sélective des galeristes, Promotion des jeunes artistes par les marchands d'art, Précarité des artistes	Augmentation des galeries, Développement du tourisme	Accès limité des artistes aux galeries, Fermeture des galeries, Absence de galeries promotionnelles	Marché international	Concurrence des œuvres étrangères
Accès au marché international	Acteurs étrangers, Institut Français, Réseau de relations, ARTISTTIK AFRICA, Artistes	Convention internationale, Activité de l'Institut Français	Difficultés d'accès au marché international	Réussir aux compétitions l'africanisation des œuvres, le message véhiculé par l'œuvre, participation aux manifestations internationales, les NTIC	Visibilité internationale des artistes, Intégration des artistes dans les galeries et les collections internationales, Présence aux manifestations internationales, Emergence des artistes qui vivent de leur art	Visibilité Richesse culturelle du Bénin, Qualité de la production, Disponibilité du matériel local, Génie des artistes	Accès au marché international limité des artistes aux artistes vivant de leur art Non appropriation des conventions internationales par les artistes précaires	Multiplication de pôles d'internationalisation, Attrait du consommateur étranger, Résidences, Ateliers, Manifestations internationales, Internet	Concurrence sur le marché international, Dynamique des conventions internationales

Suite de MDS dans le domaine économique									
Faits porteurs	Acteurs	Incertitudes	Tendances lourdes	Stratégies		Forces	Faiblesses	Opportunités	Menaces
				Présentes et Passées	Résultats				
Développement du marché local	Acteurs sociaux, Artistes	Conjoncture économique	Peu d'engouement des acteurs locaux face aux œuvres	Intégration des besoins esthétiques locaux dans la conception des œuvres, Vente des œuvres par réseaux de relations, Politique flexible de prix, Coopération des consommateurs	Production artistique adaptée au goût des acteurs locaux	Evolution fonctionnelle de l'art,	Accès au marché local limité à quelques artistes qui vivent de leur art	Résidence, Ateliers	Production artistique étrangère,
					Appropriation des œuvres par les consommateurs locaux, Prospérité socio-économique des artistes	Conjoncture économique marquée par l'avènement des entreprises multinationales			

Source: Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire de la MDS dans le domaine économique

Au plan économique, la promotion sélective des galeristes locaux, le développement du marché local et l'accès au marché international ont permis à certains artistes de vivre de leur art.

Le développement du marché local ne s'est produit qu'à la faveur de certaines contingences attachées à la production artistique, telles que la prise en compte des besoins des consommateurs locaux et l'adoption d'une politique appropriée de prix, de même que celles liées à la coopération des consommateurs locaux et au capital social de l'artiste. De plus, la conjoncture économique, marquée par l'avènement des multinationales et l'évolution fonctionnelle de l'art, ont également joué un rôle important dans le développement du marché local.

Quant à l'intégration des artistes au réseau international, il n'a été possible que par le succès aux compétitions, la touche africaine des œuvres, la coopération de l'Institut Français, les NTIC et la participation aux manifestations internationales.

Tableau IV : Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine social

Faits porteurs	Acteurs	Incertitudes	Tendances lourdes	Stratégies		Forces	Faiblesses	Opportunités	Menaces	
				Présentes et Passées	Résultats					
Pluralisme associatif	UNESCO, Artistes, Partenaires étrangers, Etat	Gestion des associations	Perception sociale dépréciative des associations	Mobilisation des ressources par les associations	Inégalité d'accès des artistes aux ressources	Lobbying, Accès aux ressources, Centre de promotion	Faiblesse du nombre des membres des associations	Financement extérieur, Manifestation internationale	Perte de crédibilité à l'égard des bailleurs de fonds	
							Manque de crédibilité des associations			Accès inégal des membres aux ressources
Education artistique	Etat, Artistes, Apprenants, Centres d'exposition, Associations, Galeries	Evolution des Tendances esthétiques	Perception défavorables des acteurs locaux des œuvres d'art contemporaines	Organisation des concours pendant la révolution	Emulation de la production des œuvres d'art	Médias, Atelier de formation, Résidences,	Formation insuffisante des artistes	Disponibilité de formation de pointe	Disparité du goût des acteurs étrangers avec celui des locaux	
					Amélioration du revenu des artistes					
				Grandes manifestations publiques des années 2000	Rejet de l'art, Précarité	Réception des artistes à la formation				Production incompatible avec le goût des acteurs locaux, manque d'école d'art,
				Formation des artistes en résidence, en atelier et aux beaux - arts	Intérêt des acteurs à l'art, Prospérité					

Source: Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire de la MDS dans le domaine social

Au plan social, la mobilisation des ressources par les associations a engendré une disparité quant à l'accès aux ressources de l'Etat et des bailleurs de fonds. Cette différence est renforcée par la formation des artistes en résidence, en atelier et aux beaux-arts.

Tableau V : Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine politique									
Faits porteurs	Acteurs	Incertitudes	Tendances lourdes	Stratégies		Forces	Faiblesses	Opportunités	Menaces
				Présentes et Passées	Résultats				
Révolutions de 1972	Etat, Acteurs politiques, Artistes	Production artistique - Idéaux du régime révolutionnaire	Conjoncture économique	Structuration des instances de promotion, Compétitions, Subventions, Consommation interne	Production artistique de qualité, Rayonnement de l'art, Prospérité	Forte implication des acteurs politiques	Consommation limitée à l'Etat et à quelques acteurs politiques, Durée éphémère limitée au début de la révolution	Bourse d'étude aux artistes nationaux	Peu d'ouverture des artistes sur l'extérieur, Régression du tourisme
Crise des années 1980	Gouvernants	Aide à la création plastique	Paupérisation	Reconversion des artistes	Exercice de plusieurs activités, Précarité		Abandon par l'Etat de l'appui à la création plastique		PAS (Programme d'Ajustement Structurel)
Politique culturelle de l'Etat et la Charte culturelle de l'Etat	Etat, Assemblée Nationale	Evolution des décisions de l'Etat en faveur de l'art plastique	Non - application des lois	Mesures importantes en faveur de l'art plastique	Création du FAC	Mise en service du FAC, Dotation du FAC	Non - application des décisions	Soutien des partenaires étrangers	Perte de confiance de l'Etat
Avènement du Fonds d'Aide à Culture	Etat	Aboutissement de l'Aide de l'Etat aux artistes	Clientélisme et corruption	Appels à projet, Mise en place des conventions	Distribution disparate de l'aide	Augmentation de l'aide, Critères de sélection	Manque de confiance au FAC, Aide concentrée sur les artistes non précaires	Financement étranger à la création plastique	Influence des acteurs étrangers sur le budget général de l'Etat

Source: Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire de la MDS dans le domaine Politique

Au plan politique, la coopération de l'Etat et le mécénat de l'Etat pendant le régime révolutionnaire de 1972 ont favorisé la prospérité généralisée des artistes. Cependant, à l'ère du renouveau, l'avènement du Fonds d'Aide à la Culture a conduit à une répartition disparate de l'aide de l'Etat. Cette disparité est soutenue par les conventions de l'Etat qui organisent la distribution de l'aide.

Tableau VI: Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine environnemental

Faits porteurs	Acteurs	Incertitudes	Tendances lourdes	Stratégies		Forces	Faiblesses	Opportunités	Menaces
				Présentes et Passées	Résultats				
Urbanisation	Etat, Acteurs sociaux, Entrepreneurs, Artistes	Goût artistique des acteurs sociaux	Décoration artistique	Décoration des bâtiments et espaces publics	Loi portant sur la décoration des bâtiments et espaces publics	Renouvellement des immeubles publics	Non - application des textes, Immobilisme des artistes à revendiquer leur droit	Appel à décoration internationale	Emprise des investisseurs étrangers dans les BTP
				Décoration des maisons	Intérêt croissant des acteurs sociaux à l'art plastique, Prospérité de certains artistes	Développement économique, Attrait des acteurs à la décoration artistique	Demande limitée aux réseaux relationnels des artistes		

Source: Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire de la MDS dans le domaine environnemental

Au plan environnemental, le besoin de décoration artistique a favorisé la prospérité de certains artistes.

Tableau VII: Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine culturel

Faits porteurs	Acteurs	Incertitudes	Tendances lourdes	Stratégies		Forces	Faiblesses	Opportunités	Menaces
				Présentes et Passées	Résultats				
Avènement de l'art plastique	Artistes, Acteurs étrangers	Evolution de la production	Evolution de l'art brut	Spontanéité inspirée de l'artiste	Rejet de la production, Précarité des artistes	Vitalité du génie des artistes, Ateliers de formation, Résidences, Richesse culturelle endogène, Disponibilité de la documentation	Méconnaissance des conventions locales, Insuffisance des centres de formation en art	Ateliers de formations, Résidence	Conventions internationales
				Formation en art chez les maîtres et la formation autodidacte	Faible accès au marché international, Précarité				
				Formation en atelier et aux beaux- arts, Conceptualisation, Capital culturel endogène	Accès au marché international, Prospérité				
				Production axée sur le besoin des consommateurs locaux, Politique de prix adaptée	Mobilisation des consommateurs locaux, prospérité des artistes				

Suite de MDS dans le domaine culturel

Faits porteurs	Acteurs	Incertitudes	Tendances lourdes	Stratégies		Forces	Faiblesses	Opportunités	Menaces
				Présentes et Passées	Résultats				
Promotion de l'art plastique	Etat, Manifestations internationales, Centres d'exposition Acteurs étrangers, Galeries, Critiques d'art, journalistes	Attitude des acteurs de la production	Poids des acteurs étrangers dans la promotion	Succès aux compétitions internationales	Accès au marché international, Prospérité	Augmentation des lieux d'exposition, Emergence des initiatives internes de promotion	Faiblesse de la visibilité des artistes à travers les expositions locales, Inadéquation de la production des artistes précaires avec les conventions locales, Faible utilisation de l'internet par les artistes	Financement, Manifestations internationales	Concurrence étrangère, Convention internationale
				Institut Français	Visibilité internationale, Accès au marché international, Prospérité				
				Autres centres d'exposition	Faible visibilité, Persistance de la précarité				
				Manifestations internationales	Ouverture à l'international, Prospérité				
				Capital social local	Mobilisation des acteurs locaux, Prospérité				

Source: Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire dans le domaine culturel

Au plan culturel, la MDS laisse comprendre que les facteurs de prospérité de certains artistes résident dans la formation en atelier et aux beaux-arts, la conceptualisation, le capital culturel endogène, le succès aux compétitions internationales, la coopération de l'Institut français, la production axée sur le plaisir esthétique des consommateurs locaux, les manifestations internationales et le capital social local. Ces facteurs de succès s'opposent aux facteurs de persistance de la précarité.

Tableau VIII : Matrice de Diagnostic Stratégique dans le domaine technologique

Faits porteurs	Acteurs	Incertitudes	Tendances lourdes	Stratégies		Forces	Faiblesses	Opportunités	Menaces
				Présentes et Passées	Résultats				
Ouverture aux technologies exogènes	Artistes, Librairies, Erevan	Coût du matériel	Aliénation culturelle	Recherche en technologie endogène, Maîtrise des technologies endogènes, Mixage réussi des technologies endogènes et exogènes	Création originale au goût des acteurs étrangers, Création de qualités attrayantes au goût des béninois	Existence de centre de documentation, Disponibilité des techniques endogènes picturales, Ateliers et Résidences de formation, Existence des points de vente du matériel importé	Recherche en technique limitée aux artistes qui vivent de l'art, Absence d'une recherche en technique endogène chez les artistes précaires, Recours des artistes précaires au matériel endogène pour contourner le coût du matériel importé, Méconnaissance des artistes surtout précaires des préférences techniques des acteurs sur les différents marchés, Coût élevé du matériel importé	Atelier, Résidence, Achat à moindre coût du matériel de qualité dans les pays environnants, Attraités des acteurs étrangers des techniques endogènes	Evolution des conventions techniques internationales
Accès à l'internet	Artistes, Centres d'expositions, Galeristes, Entreprises de télécommunication	Maîtrise des artistes de l'internet	Connexion à l'internet	Création de site internet, Recours aux réseaux sociaux	Visibilité des artistes, Accès au marché international, Amoindrissement des coûts de communication	Diversification des pôles d'accès à l'internet, Offre locale en création de sites internet	Créations de sites internet limitées à quelques artistes qui vivent de leur art, Non-maîtrise de l'internet surtout par les artistes peu instruits, Faible utilisation de l'internet dans la prospection du marché international	Offres de manifestations et de formations internationales sur l'internet	Cybercriminalité

Source: Données, Novembre, 2014

Commentaire dans le domaine technologique

Au plan technologique, la qualité matérielle des œuvres, les moyens matériels, les recherches en technologie endogène et le recours aux NTIC ont joué un rôle dans l'appropriation des œuvres de certains artistes occasionnant ainsi la disparité socio-économique entre artistes.

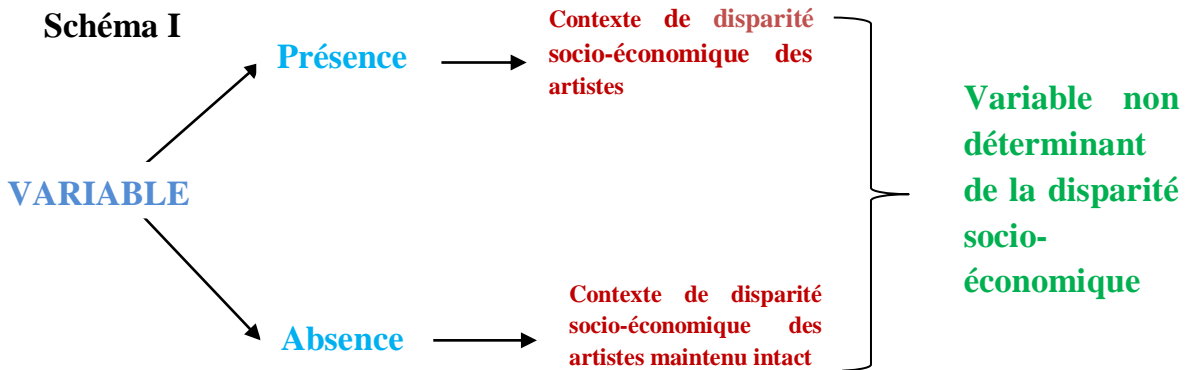
Ces matrices, véritables synthèses de la rétrospective du monde de l'art à Cotonou, offrent un point d'appui à l'identification des variables-déterminants de la disparité socio-économique des artistes plasticiens.

5-2-IDENTIFICATION DES VARIABLES –DÉTERMINANTS DE LA DISPARITÉ SOCIO-ÉCONOMIQUE DES ARTISTES PLASTICIENS

La disparité socio-économique résulte du passage d'un contexte socio-économique de précarité généralisée à celui de l'avènement de deux groupes d'acteurs, l'un vivant de l'art et l'autre en situation de précarité. Ainsi, s'intéresser aux déterminants, revient à identifier les variables ayant conduit à ce changement.

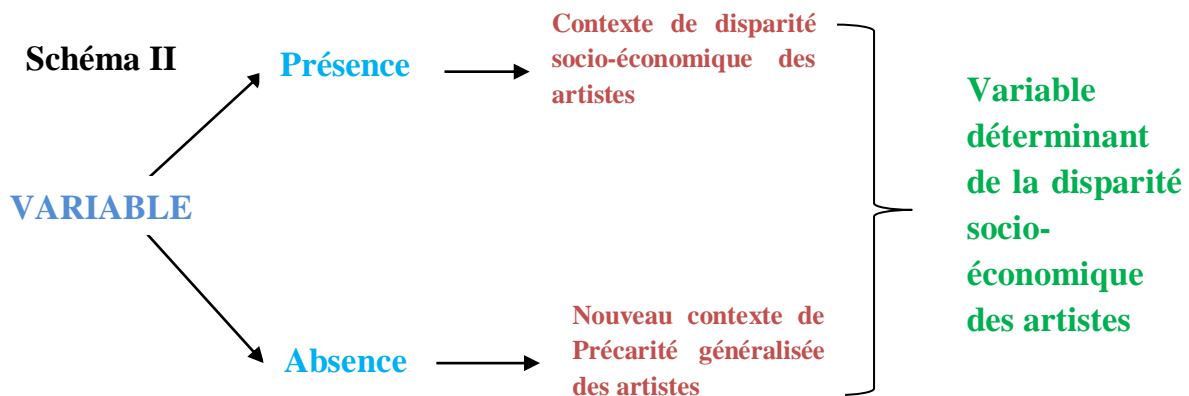
Pour y parvenir, l'identification des déterminants se fonde sur l'approche de Howard Becker qui stipule que « *quand des différences entre deux situations n'affectent pas le résultat qu'il s'agit d'expliquer, ces différences ne peuvent être la raison pour laquelle les situations diffèrent.* », (2002 : 292). Ainsi, les déterminants de la disparité socio-économique constituent toute variable dont la variation de la présence à l'absence, entraîne concomitamment le changement d'un état de précarité généralisée à celui de la disparité socio-économique. On peut alors, à partir de cette définition, déceler les schémas des logiques d'identification des déterminants.

SCHEMA DES LOGIQUES D'IDENTIFICATION DES DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE



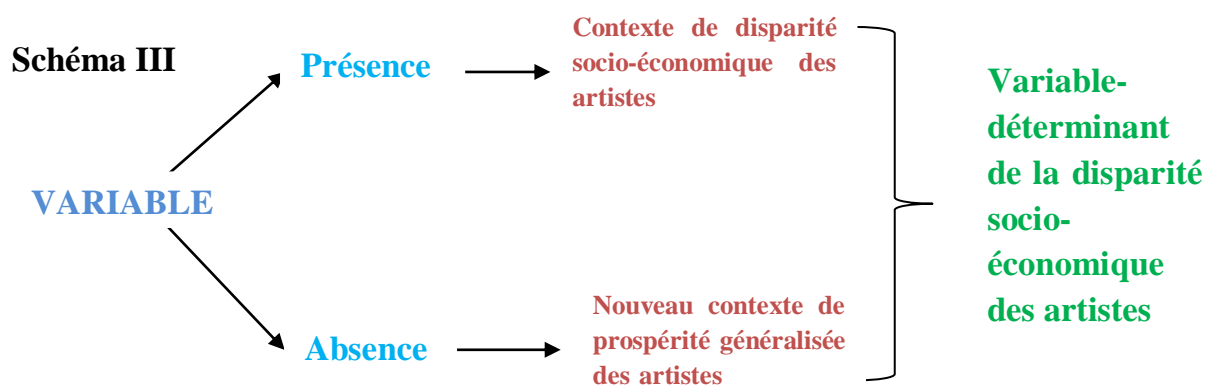
Commentaire du schéma I

Lorsque la présence et l'absence d'une variable ne changent pas la situation de la disparité économique des artistes plasticiens alors cette variable ne peut être considérée comme déterminant de la disparité socio-économique des artistes.



Commentaire du schéma II

Lorsque la présence d'une variable laisse constater une situation de disparité socio-économique pendant que son absence amène à une précarité généralisée des artistes plasticiens alors cette variable est un déterminant de la disparité socio-économique des artistes.



Commentaire du schéma III

Lorsque la présence d'une variable aboutit à un contexte de disparité socio-économique alors que son absence engendre la prospérité généralisée, alors cette variable est un déterminant de la disparité socio-économique des artistes.

A partir de ces cas de figure, il est procédé à l'identification des déterminants de la disparité socio-économique des artistes. Ces variables sont tirées du diagnostic stratégique à travers les matrices de diagnostic stratégique.

Tableau IX: Identification des déterminants de disparité socio-économique des artistes

TYPE DE VARIABLES	PALIERES ESPECT	VARIABLES	N°	MODALITE	SITUATION CONSTATEE	Sources de vérification : commentaires	CONCLUSION
VARIABLES INTERNES	Economie	Consommation interne	1	Présence	Disparité	MDS au plan économique	Déterminant
				Absence	Précarité		
		Récession économique	2	Présence	Précarité	MDS aux plans économique et politique	Déterminant
				Absence	Prospérité Disparité		
		Politique de prix des œuvres	3	Présence	Disparité	MDS au plan économique	Déterminant
	Absence			Précarité			
	Coopération de consommateurs	4	Présence	Disparité	MDS au plan économique	Déterminant	
			Absence	Précarité			
	Sélection des galeristes	5	Présence	Disparité	MDS au plan économique	Déterminant	
			Absence	Précarité			
Social	Capital social de l'artiste	6	Présence	Disparité	MDS au plan économique et culturel	Déterminant	
			Absence	Précarité			
	Coopération des associations	7	Présence	Disparité	MDS au plan social	Déterminant	
Absence			Précarité				
Lieu de formation en art	8	Présence	Disparité	MDS aux plans social et culturel	Déterminant		
		Absence	Précarité				
Politique	Coopération de l'Etat	9	Présence	Disparité	MDS au plan politique	Déterminant	
			Absence	Prospérité Précarité			
	Consommation de l'Etat	10	Présence	Prospérité	MDS au plan politique	Déterminant	
Absence			Précarité				
Convention de l'Etat			Disparité	MDS au plan politique	Déterminant		
		Absence	Précarité				

Suite du Tableau IX: Identification des déterminants de disparité socio-économique des artistes							
VARIABLES INTERNES	Environnement	Décoration artistique	12	Présence	Disparité	MDS au plan environnemental	Déterminant
				Absence	Précarité		
	Culture	Respect des tendances esthétiques	13	Présence	Disparité	MDS au plan culturel	Déterminant
				Absence	Précarité		
		Fonction anthropologique	14	Présence	Précarité	MDS au plan économique	Déterminant
				Absence	Disparité		
		Respect des normes de qualité	15	Présence	Disparité	MDS aux plans économique et culturel	Déterminant
				Absence	Précarité		
		Discours derrière l'œuvre	16	Présence	Disparité	MDS au plan économique	Déterminant
	Absence			Précarité			
	Respect de l'africanité de l'œuvre	17	Présence	Disparité	MDS au plan économique	Déterminant	
			Absence	Précarité			
	Conceptualisation de l'œuvre	18	Présence	Disparité	MDS au plan culturel	Déterminant	
Absence			Précarité				
Capital culturel endogène	19	Présence	Disparité	MDS au plan culturel	Déterminant		
		Absence	Précarité				
Technologique	NTIC, outil de promotion	20	Présence	Disparité	MDS au plan technologique	Déterminant	
			Absence	Précarité			
	Qualité matérielle de l'œuvre	21	Présence	Disparité	MDS au plan technologique	Déterminant	
Absence			Précarité				
Moyen matériel	22	Présence	Disparité	MDS au plan technologique	Déterminant		
		Absence	Précarité				
VARIABLES EXTERNES	Consommation externe	23	Présence	Disparité	MDS au plan économique	Déterminant	
			Absence	Précarité			
	Coopération de l'Institut Français	25	Présence	Disparité	MDS au plan culturel	Déterminant	
			Absence	Précarité			
	Intégration au réseau international	26	Présence	Disparité	MDS au plan économique	Déterminant	
Absence			Précarité				
Succès aux compétitions internationales	27	Présence	Disparité	MDS aux plans économique et culturel	Déterminant		
		Absence	Précarité				
Participation aux rencontres internationales	28	Présence	Disparité	MDS aux plans économique et culturel	Déterminant		
		Absence	Précarité				

Source : Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire du tableau IX

Le tableau IX fait la synthèse des déterminants de la disparité socio économique des artistes. Toutefois, il ne met pas en lumière les degrés d'influence de chaque déterminant. La suite des analyses serait donc orientée vers un tel but.

5-3- Présentation et analyse de la matrice d'analyse structurelle

Partant du principe systémique selon lequel une variable n'existe que par ses relations, l'analyse structurelle consiste à mettre en relation les déterminants en cause. Cette relation est mise en œuvre à partir de la Matrice d'Analyse Structurelle. Cette dernière résulte de la mise en relation des déterminants, à partir d'un tableau à double entrée. De ce tableau, il est extrait une série de tableaux avec le logiciel Micmac.

Tableau X: Matrice d'Analyse Structurelle																												
VARIABLES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
1 : Consommation interne	0	0	3	3	3	3	1	0	2	1	0	3	0	3	3	3	0	3	0	0	3	2	0	0	0	0	0	3
2 : Conjoncture économique	3	0	3	2	2	2	3	2	3	3	3	3	0	3	2	2	0	2	0	3	2	2	0	0	0	0	0	3
3 : Politique de prix des œuvres	3	0	0	2	3	2	0	0	0	3	0	3	0	3	0	0	0	0	0	2	2	3	3	0	0	0	2	2
4 : Coopération des consommateurs	3	0	3	0	0	3	0	0	0	0	0	3	0	0	3	3	3	0	0	2	3	2	0	0	0	0	0	3
5 : Sélection des galeristes	3	0	3	3	0	3	0	0	0	0	0	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	0	3	0	3	3
6 : Capital social de l'artiste	3	0	3	3	3	0	3	3	3	3	0	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	3	2	3	3
7 : Coopération des associations	3	0	3	3	3	3	0	3	3	3	3	3	3	3	1	3	3	3	3	1	1	3	3	3	3	0	1	3
8 : Lieu de formation en art	2	0	3	2	2	2	3	0	1	3	0	2	3	2	3	3	3	3	3	3	3	2	2	2	2	2	2	2
9 : Coopération de l'Etat	0	0	0	0	0	3	3	3	0	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	2	2	3	3	0	3	3
10 : Consommation de l'Etat	0	0	3	0	3	3	3	0	0	0	0	3	0	3	3	3	3	3	3	0	3	2	2	0	2	0	1	3
11 : Convention de l'Etat	3	0	3	3	3	3	3	2	3	3	0	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	2	3	3	3	0	3	3
12 : Décoration artistique	3	0	2	2	2	2	0	0	2	3	3	0	0	2	2	2	0	2	2	2	2	2	0	0	0	0	0	2
13 : Respect des tendances esthétiques	2	0	2	2	3	3	0	2	0	0	0	2	0	2	3	3	3	3	3	0	3	2	3	3	3	3	3	3
14 : Evolution fonctionnelle de l'art	3	0	0	3	3	3	0	0	0	0	0	3	0	0	2	3	0	3	0	0	3	2	0	0	0	0	0	2
15 : Respect des normes de qualité	3	0	3	3	3	2	2	0	0	3	0	3	0	3	0	3	0	3	0	0	3	0	0	0	0	0	0	3
16 : Discours derrière l'œuvre	3	0	3	3	3	2	0	0	0	0	0	3	0	3	0	0	0	3	0	0	3	2	3	3	3	3	3	3
17 : Respect de l'africanité de l'œuvre	2	0	2	2	3	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	3	0	0	3	2	3	3	3	3	3	3
18 : Conceptualisation de l'œuvre	3	0	3	3	3	2	0	0	3	3	0	3	3	3	3	3	3	0	3	0	0	2	2	2	2	3	2	2
19 : Capital culturel endogène	2	0	2	2	3	2	2	0	3	3	0	2	0	0	0	3	3	3	0	0	3	2	3	3	3	3	3	2
20 : NTIC, outil de promotion	2	0	0	3	1	3	3	3	0	0	0	2	3	2	2	3	3	3	3	0	3	3	3	3	3	2	3	1
21 : Qualité matérielle de l'œuvre	3	0	3	3	3	2	0	0	0	3	0	3	0	3	0	0	0	0	0	0	0	2	3	3	3	3	3	3
22 : Moyen matériel	2	0	2	2	2	2	0	0	0	2	0	2	1	2	3	2	3	3	0	0	0	0	2	2	2	2	2	2
23 : Consommation externe	2	0	3	2	3	3	3	0	2	2	0	2	3	2	0	3	3	3	3	3	3	2	0	3	3	0	3	3
24 : Coopération de l'Institut Français	2	0	2	2	2	3	0	3	0	0	0	2	3	2	3	3	3	3	3	3	3	2	3	0	3	0	3	2
25 : Intégration dans le réseau international	3	0	3	3	3	3	3	0	3	3	0	3	3	3	2	3	3	3	3	0	3	2	3	3	0	0	3	2
26 : Succès aux compétitions internationales	2	0	3	2	3	3	0	3	3	3	0	2	0	2	0	2	2	2	2	0	2	2	2	3	3	0	3	2
27 : Participation aux rencontres internationales	0	0	3	0	0	3	0	3	3	0	0	0	3	0	0	3	3	3	0	3	3	2	3	0	3	0	0	1
28 : Disparité socio-économique	0	0	0	0	0	0	3	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Source : Données de terrain, Novembre, 2014

Tableau XI : Repérage des variables motrices et dépendantes				
Variabiles	Total des influences	Comparer à la moyenne	Total des dépendances	Comparer à la moyenne
Consommation interne	39		60	DEPENDANTE
Conjoncture économique	48	INFLUENTE	0	
Politique de prix des œuvres	33		63	DEPENDANTE
Coopération de consommateurs	31		58	DEPENDANTE
Sélection des galeristes	56	INFLUENTE	62	DEPENDANTE
Capital social de l'artiste	73	INFLUENTE	67	DEPENDANTE
Coopération des associations	67	INFLUENTE	35	
Lieu de formation en art	60	INFLUENTE	30	
Coopération de l'Etat	60	INFLUENTE	37	
Consommation de l'Etat	46		47	
Convention de l'Etat	73	INFLUENTE	12	
Décoration artistique	37		64	DEPENDANTE
Respect des Tendances esthétiques	56	INFLUENTE	37	
Evolution fonctionnelle de l'art	30		58	DEPENDANTE
Respect des normes de qualité	37		47	
Discours derrière l'œuvre	46		68	DEPENDANTE
Respect de l'africanité de l'œuvre	40		53	DEPENDANTE
Conceptualisation de l'œuvre	56	INFLUENTE	66	DEPENDANTE
Capital culturel endogène	52	INFLUENTE	43	
NTIC, outil de promotion	57	INFLUENTE	33	
Qualité matérielle de l'œuvre	43		66	DEPENDANTE
Moyen matériel	40		53	DEPENDANTE
Consommation externe	59	INFLUENTE	54	DEPENDANTE
Coopération de l'Institut Français	55	INFLUENTE	45	
Intégration dans le réseau international	63	INFLUENTE	53	DEPENDANTE
Succès aux compétitions internationales	51	INFLUENTE	26	
Participation aux rencontres internationales	39		52	
Disparité socio-économique	9		67	DEPENDANTE
Totaux	1122		1122	
Moyenne	48,4285714		48,4285714	

Source : Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire du tableau XI

Le tableau XI véhicule une variété de considérations à mettre en évidence. Il révèle que dix déterminants sont influents et dix autres sont dépendants.

Tableau XII : Comparaison des rangs			
Variables	Rang des influences potentielles	Influence directe:	Influence indirecte:
		Perte / Gain de rang	Perte /Gain de Rang
Capital social de l'artiste	1	0	0
Convention de l'Etat	2	-20	-21
Coopération des associations	3	-23	-18
Intégration dans le réseau international	4	2	2
Lieu de formation en art	5	1	0
Coopération de l'Etat	6	-12	-12
Consommation externe	7	4	1
NTIC, outil de promotion	8	-15	-12
Sélection des galeristes	9	16	-16
Respect des Tendances esthétiques	10	3	-3
Conceptualisation de l'œuvre	11	3	3
Coopération de l'Institut Français	12	6	8
Capital culturel endogène	13	3	4
Succès aux compétitions internationales	14	7	7
Conjoncture économique	15	6	4
Consommation de l'Etat	16	-6	-2
Discours derrière l'œuvre	17	5	7
Qualité matérielle de l'œuvre	18	7	6
Respect de l'africanité de l'œuvre	19	2	2
Moyen matériel	20	7	7
Consommation interne	21	7	6
Décoration artistique	22	7	6
Respect des normes de qualité	23	7	6
Politique de prix des œuvres	24	5	2
Coopération de consommateurs	25	5	4
Evolution fonctionnelle de l'art	26	2	2
Participation aux rencontres internationales	27	0	0
Disparité socio-économique	28	0	0
Commentaire : Perte : signe (-) Gain : signe (+)			

Source : Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire du tableau XII

Beaucoup de variables ont une influence potentielle car elles ont perdu plus de 5 rangs par rapport aux reclassements direct et indirect. Il s'agit des

variables suivantes: la sélection des galeries, la coopération des associations, la coopération de l'Etat, la convention de l'Etat et les NTIC, outil de promotion.

D'autres variables ont une modalité d'influence plutôt actuelle car elles ont gagné plus de 5 rangs dans les classements direct et indirect par rapport au classement potentiel. Ces variables concernent la conjoncture économique, la coopération de l'Institut Français et le succès aux compétitions internationales.

Tableau XIII : Comparaison des rangs			
Variables	Rang suivant dépendance potentielle	Dépendance directe: Perte / Gain de rang	Dépendance indirecte: Perte /Gain de Rang
Discours derrière l'œuvre	1	-6	-7
Capital social de l'artiste	2	-2	-1
Disparité socio-économique	3	2	2
Conceptualisation de l'œuvre	4	-2	-2
Qualité matérielle de l'œuvre	5	2	1
Décoration artistique	6	3	4
Politique de prix des œuvres	7	-2	-3
Sélection des galeristes	8	-6	-6
Consommation interne	9	4	4
Coopération de consommateurs	10	-2	1
Evolution fonctionnelle de l'art	11	3	4
Consommation externe	12	-4	-4
Respect de l'africanité de l'œuvre	13	-6	-5
Moyen matériel	14	3	3
Intégration dans le réseau international	15	-2	-2
Participation aux rencontres internationales	16	3	3
Consommation de l'Etat	17	-3	2
Respect des normes de qualité	18	8	6
Coopération de l'Institut Français	19	1	0
Capital culturel endogène	20	-4	-4
Coopération de l'Etat	21	1	1
Respect des Tendances esthétiques	22	-1	-1
Coopération des associations	23	2	2
NTIC, outil de promotion	24	-1	-4
Lieu de formation en art	25	3	-1
Succès aux compétitions internationales	26	0	0
Convention de l'Etat	27	0	0
Conjoncture économique	28	0	0

Source : Données de terrain, Novembre, 2014

Commentaire du tableau XIII

Il est à noter que la plupart des variables dépendantes, à l'exception de trois (le respect de l'africanité de l'œuvre, le discours derrière l'œuvre, la sélection des galeristes) sont relativement stables car elles n'ont pas été déclassées de plus de 5 points. Ces variables de dépendance stable, sont la consommation interne, la politique de prix, la coopération des consommateurs, le capital social, la décoration artistique, l'évolution fonctionnelle de l'art, la conceptualisation de l'œuvre, la qualité de l'œuvre, la qualité matérielle de l'œuvre, le moyen matériel, la consommation externe et l'intégration dans le réseau international.

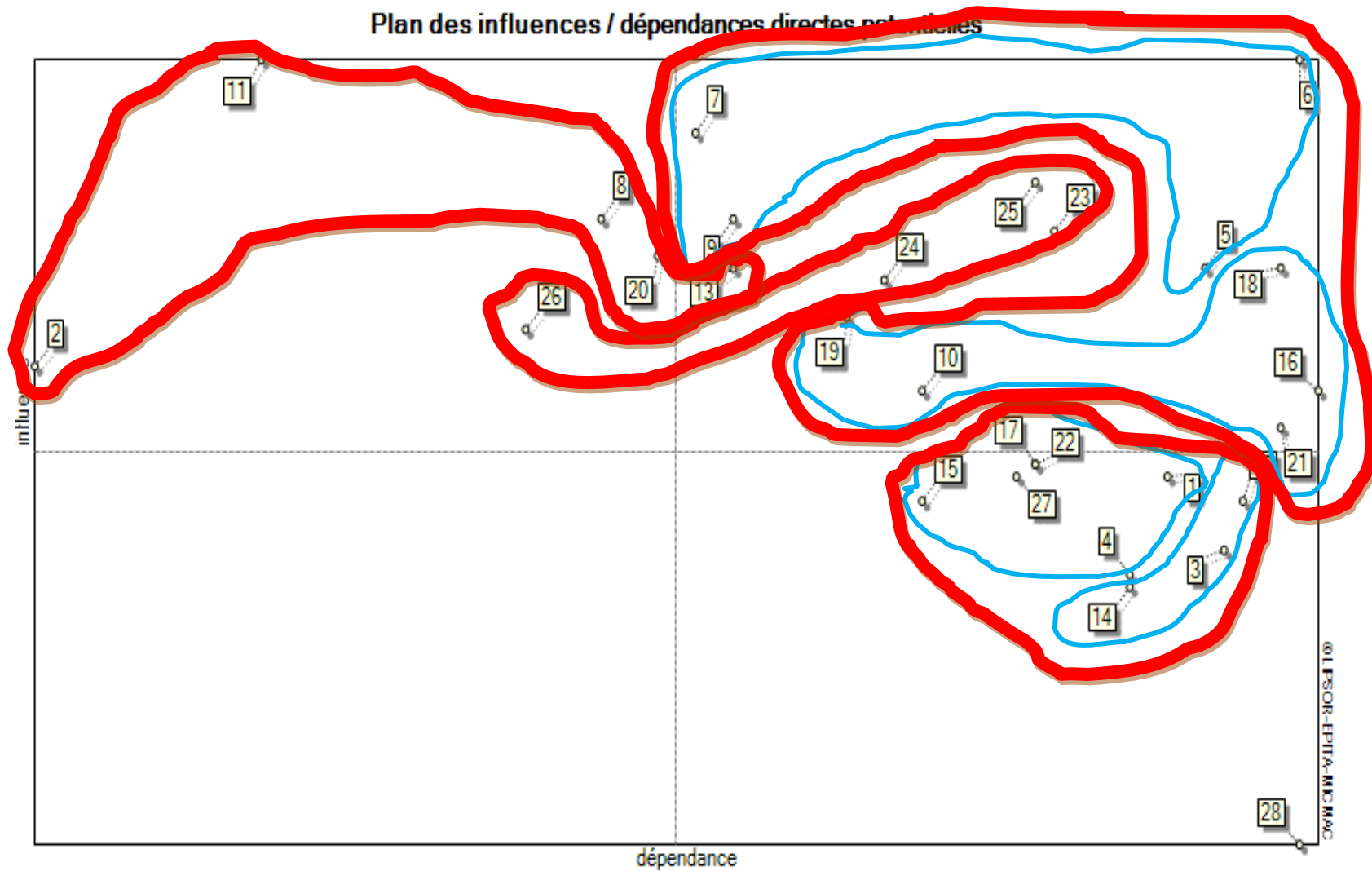
CHAPITRE VI : ANALYSE DU SYSTEME DES DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE ET DU JEU DES ACTEURS

Les résultats précédents offrent l'avantage de cerner les jeux d'influences et de dépendance des déterminants dont l'étude en profondeur débouche sur la structuration des déterminants en un système subdivisé en sous-systèmes.

6-1-SYSTÈME DES DÉTERMINANTS DE LA DISPARITÉ SOCIO- ÉCONOMIQUE DES ARTISTES

Dans cette section, l'ensemble des déterminants sont mis en interaction à travers un graphe, celui du plan des influences et des dépendances directes potentielles, obtenu à partir du logiciel Micmac. Cet univers est désigné sous la dénomination de système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes.

6-1-1.- Présentation du graphe du système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes ou du plan des influences/dépendances directes potentielles



GRAPHE DU SYSTEME DES DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE DES ARTISTES

Légende : En rouge : le sous –système - En bleu, les blocs des sous systèmes

Commentaire du Plan des influences / dépendances potentielles directes ou graphe du système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes

L'analyse structurelle a permis d'identifier la structuration des déterminants de la disparité socio-économique des artistes. Celle-ci se présente sous forme d'un système, appelé le système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes. Ce dernier est compartimenté en quatre sous –systèmes, au sein desquels, se retrouvent des blocs.

En effet, dans le quadrant nord-est, se situe le sous-système Univers des déterminants de référence. A ce sous système, s'oppose celui du quadrant, nord-ouest. Il comporte en effet deux sous-systèmes, le sous-système Déterminants externes et le sous-système Univers des déterminants –enjeux internes à forme excentrique. En dessous de ce dernier, dans le quadrant, sud-ouest, se loge le sous-système Déterminants-résultats internes. Le tableau qui suit, présente les quatre sous - systèmes avec les différents blocs et le classement correspondant.

Tableau XIV: Sous-système du système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes

Sous - système	Blocs	N°	Variables	Rang (Système)	Rang (sous système)	Rang (Bloc)	
Univers des déterminants de référence	Univers des déterminants de référence	11	Convention de l'Etat	2	1	1	
		2	Conjonction économique	15	5	5	
		13	Respect des tendances esthétiques	10	4	4	
		20	NTIC, outil de promotion	8	3	3	
		8	Lieu de formation en art	5	2	2	
Déterminants enjeux internes	Enjeux coopératifs	7	Coopération des associations	3	2	2	
		9	Coopération de l'Etat	6	3	3	
		6	Capital social de l'artiste	1	1	1	
		5	Sélection des galeristes	9	4	4	
	Enjeux politico-professionnels		18	Conceptualisation de l'œuvre	11	5	1
			19	Capital culturel endogène	13	6	2
			16	Discours derrière l'œuvre	17	8	4
			21	Qualité matérielle de l'œuvre	18	9	5
			10	Consommation de l'Etat	16	7	3
	Déterminants-résultats internes	Base économique	1	Consommation interne	21	3	1
3			Politique de prix des œuvres	25	5	2	
4			Coopération de consommateurs	26	6	3	
Base professionnelle			12	Décoration artistique	23	4	4
			14	Evolution fonctionnelle de l'art	27	6	6
			15	Respect des normes de qualité	24	5	5
			17	Respect de l'africanité de l'œuvre	19	1	1
			22	Moyen matériel	20	2	2
27	Participation aux rencontres internationales	22		3			
Univers des déterminants externes	Univers des déterminants externes	25	Intégration dans le réseau international	4	1	1	
		23	Consommation externe	7	2	2	
		26	Succès aux compétitions internationales	14	4	4	
		24	Coopération de l'Institut Français	12	3	3	

Source : Données de terrain, Novembre, 2014

6-1-2-Analyse des sous-systèmes relatifs au système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes

Dans le cadre de cette étude, l'approche sociologique de Howard Becker a été retenue pour décrypter les disparités socio-économiques des artistes plasticiens. Comme le souligne Pierre-Jean Benghozi « elle développe un projet sociologique proche de celui de Parsons. Le concept de monde de l'art permet à Becker de mettre en évidence des sous-systèmes sociaux quasi autonomes dans lesquels les interactions entre individus sont stabilisées en des réseaux intégrés qui perdurent en assurant la conservation de leurs normes, l'adaptation à l'environnement, la réalisation de buts communs, l'intégration des professionnels» (1990 :123).

C'est sous cet angle que s'opère l'analyse systémique. Aussi, distingue-t-on les quatre pré-requis fonctionnels de tout système d'action (AGIL : *Adaptation, Goal Attainment, Integration, Latency*). Les sous-systèmes du système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes sont alors définis suivant les fonctions à peine indiquées. Ces dernières correspondent à un ensemble d'activités destinées à répondre à un besoin ou à des besoins du système en tant que participant du système.

6-1-2-1- Sous -système : Univers des déterminants de référence

« Dans tout système d'action, certaines unités-actes sont destinées à établir des contrôles, à inhiber les tendances à la déviation, à maintenir la coordination entre les parties et à éviter les perturbations trop profondes. À cet ensemble d'actions, Parsons donne le nom d'intégration » (Rocher, 198 :49). Le sous-système Univers de déterminants de référence est composée des variables telles que la convention de l'Etat, la conjonction économique, le respect des tendances esthétiques, les NTIC, l'outil de promotion et le lieu de formation en art. Il assure en définitive cette fonction d'intégration. C'est à la lumière de cette fonction tirée de la théorie de Talcott Parsons, qu'il est procédé à l'analyse des variables constituant le sous-système.

La variable ‘conventions de l'Etat’ de rang 2 dans le système, indique le cadre général des activités artistiques. Elle régule en outre toutes les variables du système et détermine l'évolution de ces dernières. Howard Becker souligne à ce titre que « *les assemblées et les gouvernements édictent les lois, les tribunaux les interprètent, et des fonctionnaires veillent à leur exécution. Les artistes, les publics, les fournisseurs, les distributeurs, tous ceux qui coopèrent d'une manière ou d'une autre à la production et à la consommation des œuvres d'art agissent dans le cadre de ces lois.* » (2010 :17).

De ce fait, les conventions de l'Etat peuvent agir directement sur la disparité socio-économique entre les artistes ou indirectement sur les variables qui y concourent. L'histoire du Bénin a montré que le Centre Culturel Français, l'actuel Institut Français a cessé ses activités pendant le régime révolutionnaire.

A l'état actuel, les conventions de l'Etat sont d'une influence potentielle c'est-à-dire ce sont leurs capacités à influencer les déterminants dans l'avenir qui leur confère le rang 2 dans le système. En effet, les reclassements direct et indirect opérés par le logiciel Micmac montrent que la variable "conventions de l'Etat" a perdu plus de 20 points ; elle constitue en réalité une variable simplement autonome. Cela est dû à la non-application des textes constamment adoptés en faveur de l'art plastique. Ainsi, les conventions de l'Etat restent sans grande influence sur la disparité socio-économique. Toutefois, comme mentionne Howard Becker : « *chaque fois que l'Etat n'utilise pas les moyens de contrôle que ce privilège exclusif met à sa disposition, il s'agit aussi d'une forme d'intervention qui a son importance* »(2010 :178). En dehors de la variable "convention de l'Etat", la variable "lieu de formation en art" est la 2^{ème} variable plus influente du sous-système Univers de référence.

La variable "lieu de formation en art" de rang 5 dans le système, a une grande stabilité dans les rangs suite aux reclassements⁴⁷. Elle est déterminante dans la disparité socio-économique. Cette variable n'influence pas néanmoins directement la disparité mais elle agit sur des variables influentes. En effet, elle permet l'acquisition du capital culturel incorporé. Ce dernier exerce une influence directe sur tous les sous-systèmes à savoir :

- le sous-système Univers déterminants de référence, à travers la variable "respect des tendances esthétiques" ;
- le sous-système Déterminants enjeux internes, à travers les variables "conceptualisation de l'œuvre", "discours derrière l'œuvre", "qualité matérielle de l'œuvre" ;
- le sous-système Déterminants-résultats internes, par le biais des variables "respect de l'africanité de l'œuvre" ;
- le sous-système Univers des déterminants externes, par la variable "succès aux compétitions internationales" et "intégration dans le réseau international".

⁴⁷ - les reclassements direct et indirect ont moins de deux variations

De plus, la variable “lieu de formation en art” permet d’acquérir le capital social nécessaire et conditionne la variable “capital social”, la variable la plus influente du système.

Pour comprendre ce jeu d’influences, aux écoles de beaux-arts, aux ateliers et résidences internationaux sont associés les lieux de formation les plus discriminants de la disparité socio-économique des artistes.

Les artistes sortis des écoles de beaux-arts acquièrent de réelles compétences notamment dans la conceptualisation. Ils bénéficient également d’un réseau de relations qui participe à leur promotion (Moureau, Sagot-Duvaurox, 2011 :42).Ce même constat se fait à travers les ateliers et résidences internationaux où l’on assiste non seulement à un brassage des techniques artistiques mais aussi à un développement du capital social de l’artiste. En dernier ressort, au terme des ateliers et résidences, les œuvres qui en découlent, font l’objet d’une exposition et de publications dans des catalogues. Cela accroît la notoriété de l’artiste et l’insère dans le réseau du monde de l’art.

Après la variable “lieu de formation en art”, les NTIC viennent en troisième position.

La variable “NTIC, outil de promotion” de rang 8 dans le système, est la troisième variable, la plus influente du sous-système. Elle participe à la disparité socio-économique des artistes en créant un déséquilibre communicationnel et relationnel entre les artistes. Elle agit notamment sur le sous –système des déterminants externes à travers trois variables (“intégration dans le réseau international”, “consommation externe,” “succès aux compétitions internationales”) et aussi sur les sous –systèmes des déterminants internes en fournissant aux artistes des éléments susceptibles d’améliorer leur capital culturel⁴⁸ et par ricochet leur capital social (en offrant une visibilité mondiale).

⁴⁸ - Il est montré en haut l’influence du capital culturel sur les sous-systèmes

Toutefois, l'influence de cette variable n'est que potentielle car elle a perdu plus de 10 rang dans les reclassements direct et indirect. Ce qui dénote en réalité de la faible utilisation des NTIC, comme outil de promotion.

La variable "respect des tendances esthétiques" de rang 10 dans le système sert de cadre de promotion de l'art aussi bien à l'interne qu'à l'externe puis permet de ce fait d'inhiber les tendances de déviation. Les acteurs de promotion notamment les centres d'exposition se réfèrent aux tendances esthétiques en vogue et ne s'engagent que lorsqu'elles sont respectées. Ces tendances se définissent par arrimage à l'international. Comme le soulignent Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox : « *Au sein de l'art actuel, trois genres coexistent: l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain. L'art classique est un art de représentation du réel où les règles classiques de figuration, de perspective et les canons esthétiques sont respectés. L'art moderne rompt avec les canons de la figuration classique, mais respecte l'usage de matériaux traditionnels et exige une intériorité de l'artiste (...). L'art contemporain, fondé sur la transgression des frontières qui définissent l'art pour le sens commun, est le genre de l'art actuel valorisé par les institutions et le marché.* » (2010 :22). Ainsi, la variable "respect des tendances esthétiques" fixe les cadres de la production et de la distribution des œuvres d'art plastique. Ce faisant, il conditionne :

- les sous-systèmes Déterminants enjeux internes, à travers surtout la variable "sélection des galeries" et toutes les variables du bloc enjeux politico-professionnels ;
- toutes les variables du sous-système Déterminants résultats internes ;
- toutes les variables du sous-système Univers des déterminants externes.

Il est enfin à retenir que la variable "respect des tendances esthétiques" est la convention de référence, l'étalon à l'aune duquel sont assurées la production et la consommation de ce qui est art et de ce qui ne l'est pas.

La cinquième variable sous-système de rang 15 dans le système, est la "conjoncture économique". Elle conditionne le comportement des acteurs du monde de l'art. A titre illustratif, la récession économique des années 1980 qui a, entre autres,

émoussé l'engouement des autorités étatiques et des acteurs sociaux pour l'art plastique. Cette situation a conduit à une précarité généralisée. Toutefois, la relance du secteur a été ultérieurement possible grâce à l'avènement des multinationales à Cotonou. Les différentes activités économiques promues par ces dernières ont permis aux acteurs sociaux d'améliorer leurs revenus et d'acquérir des œuvres d'art plastique. Ainsi, la variable "conjoncture économique" détermine les sous-systèmes Déterminants enjeux internes de par son impact sur la coopération et le sous-système Déterminants résultats internes, au regard de ses effets sur la consommation interne et la coopération des consommateurs.

Somme toute, le sous-système Univers des déterminants de référence comporte des variables à forte influence sur tout le système. Ces variables assument surtout des activités de contrôle et de cadrage des activités artistiques. Aussi, ce sous-système remplit-il les fonctions d'intégration. C'est en jouant ce rôle que ce sous-système conduit indirectement à la disparité. Ainsi, les variables "convention de l'Etat", "lieu de formation", "NTIC, outil de promotion", "respect des tendances esthétiques" et "conjoncture économique" créent plutôt des conditions génératrices de disparité socio-économique à travers l'influence qu'elles exercent sur les autres variables du système.

6-1-2-2- Sous-système Déterminants enjeux internes

Ce sous –système est constitué de deux blocs, avec des enjeux qui s’y rattachent. Il s’agit du bloc enjeux coopératif et du bloc des enjeux politico-professionnels.

Le bloc enjeux coopératif met en exergue les activités des principaux acteurs à savoir l’Etat, les associations, les galeries et les acteurs sociaux en général. Ces acteurs poursuivent différents objectifs qui se retrouvent dans le second bloc c’est-à-dire le bloc des enjeux politico-professionnels. Ces variables de ce dernier bloc sont en réalité, à la lecture de la grille d’analyse de Michel Godet, des variables objectifs. De ce fait, dans l’analyse systémique de Talcott Parsons, les fonctions de ce sous-système sont assimilées à la poursuite des buts.

En effet, pour Talcott Parsons, « *la poursuite des buts constitue la deuxième dimension de tout système d’action. Parsons classe dans cette catégorie toutes les actions qui servent à définir les buts du système, à mobiliser et gérer les ressources et les énergies en vue de l’obtention de ces buts et à obtenir finalement la gratification recherchée.* » (Rocher, 1988 :49). Cependant, il est à se demander la manière dont s’organise la dialectique inter-système au niveau de ce sous-système.

6-1-2-2-1- Bloc Enjeux coopératifs

Ce bloc comporte la variable ‘ capital social’ qui est la variable la plus influente et la plus dépendante du système. L’importance du capital social transparait dans l’approche de Howard Becker (2010) sous forme de mobilisation de ressources humaines. Toutefois, il se comprend mieux, dans son ambivalence (à la fois très influente et très dépendante) à travers l’approche de Pierre Bourdieu. En effet, le capital social est « *l’ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d’un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d’interconnaissance et d’inter reconnaissance* » (Bourdieu, 1980 :2). Toutefois, « *le volume du capital social que possède un agent particulier dépend (...)de l’étendue du réseau des liaisons qu’il peut effectivement mobiliser et du volume du capital (économique, culturel ou symbolique) possédé en propre par chacun de ceux auxquels*

il est lié » (Bourdieu, 1980 :2) Continuant sur la même lancée Pierre Bourdieu ajoute que le capital social « *n'est jamais complètement indépendant* » (1980,2). Cette position justifie, en théorie, la forte dépendance du capital social. De surcroît, Pierre Bourdieu renchérit en soutenant que le capital social « *exerce un effet multiplicateur sur le capital possédé en propre* » (1980 :2). Cette appréhension met en lumière la forte influence du capital social. Comment cela se ressent-il dans le présent système ?

La théorie des rendements d'adoption croissants mis en valeur dans le domaine de l'art par Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox (2010 :68) explique au mieux, le développement du capital social dans l'art et son influence.

D'abord, l'appréciation de l'art contemporain requiert une bonne connaissance des courants artistiques contemporains et de la démarche du créateur. Par conséquent, plus le travail d'un artiste est diffusé à travers les achats des premiers collectionneurs, la réalisation d'expositions, de catalogues et d'essais critiques, moins les coûts d'apprentissage nécessaires à la compréhension et à l'appréciation de l'œuvre sont élevés. Toutes choses égales par ailleurs, cet artiste a des chances de convaincre de nouveaux collectionneurs. La concentration de la demande sur certains artistes se trouve alors renforcée.

En outre, plus le travail d'un artiste est présenté et diffusé, plus d'autres artistes vont le considérer comme important et vont positionner leur travail par rapport à lui. Un courant, un groupe ou une tendance peuvent alors être créés.

Enfin, la demande d'art contemporain est aussi une demande de reconnaissance sociale. Posséder une œuvre d'un artiste exposé dans une galerie en vue est un signe de distinction important. C'est aussi un moyen de signaler le partage de valeur que l'on a avec d'autres personnes, Ainsi, plus la diffusion de l'œuvre est importante au sein d'un groupe social, plus la demande a tendance à se renforcer.

Ainsi, la consommation d'une œuvre d'art génère un effet de classe et appelle de nouvelles consommations qui, en dernier ressort, impliquent le développement du

capital social. Au demeurant, le développement du capital social a un effet multiplicateur sur lui-même et répond bien à la définition des variables enjeux.

Par ailleurs, l'influence du capital social est tout autant manifeste sur la consommation des œuvres d'art ainsi que sur la coopération avec les acteurs du monde de l'art. Beaucoup d'artistes exposent à l'Institut Français sur recommandation ; les associations des artistes se forment sur des bases relationnelles ; l'achat et la coopération des autorités étatiques se forment aussi sur des critères relationnels. Il en est de même de l'accès au savoir artistique.

Si ces aspects témoignent des influences directes, les influences indirectes peuvent aussi jouer à ce registre. De ce fait, le capital social se présente comme la variable la plus influente du sous-système. Aussi, un faible capital social prédispose – t-il l'artiste à la précarité alors qu'un fort capital social, le positionne à une réelle capacité à vivre de son art. Par conséquent, la coopération des acteurs sociaux autour de l'artiste est le déterminant principal de la disparité socio-économique à Cotonou. Toutefois, la coopération des associations n'en est pas moins.

La variable "coopération des associations" de rang 3 dans le système est également une variable non moins importante. La formulation "coopération des associations" peut sembler être une redondance car dans l'association se retrouve le but coopératif, mais elle se réfère plutôt à la mise en œuvre de l'action collective des associations.

En effet, pour Erhard Friedberg, l'action collective ou organisée « *n'est pas un exercice gratuit. C'est toujours une coalition d'hommes contre la nature, face à des problèmes matériels pour la solution autour de laquelle, ils sont obligés ou ont décidé de coopérer* » (1993 :259). A travers cette approche se situe l'objectif de la coopération, à savoir la résolution des problèmes des associés. Cela est réaffirmé par le sociologue des associations, Bruno Hautenne, en ces termes : « *une association regroupe plusieurs personnes qui ont décidé de s'unir pour coopérer en vue d'apporter une solution à un problème ou de répondre à un besoin* » (2014) C'est dans ce sens

qu'il est à considérer que les associations jouent un rôle décisif dans la résorption de la précarité des artistes plasticiens.

Toutefois, à Cotonou, la variable "coopération des associations" n'est que potentielle. Elle a perdu plus de 20 rangs dans le reclassement direct et indirect. Ce qui signifie qu'elle n'influe pas sur la disparité socio-économique. Par contre, elle participe plutôt à un renforcement de la disparité socio-économique, eu égard à la distribution des ressources au sein des associations. En effet, les artistes qui vivent de leur art et qui sont des dirigeants des associations, ont plus accès aux ressources au regard des conventions de l'Etat et des bailleurs de fonds et à leurs modes (l'entremise des associations). Cette situation soutient la thèse d'Albert Meister, cité par Caire Guy, selon laquelle : « *dans les pays sous-développés à fortes structures traditionnelles, les associations de participation (...) n'ont qu'un faible rôle d'acteur du changement social.* » (1972 : 871). La survivance de la gestion patrimoniale constitue le facteur traditionnel de contre-performance des associations. Cette dernière justifie la non-application des textes législatifs, susceptibles de favoriser la réduction de la précarité. En effet, « *l'action collective revêt maintenant un aspect plus spécifiquement politique dans la mesure où elle se constitue contre un pouvoir qu'elle remet en question ou auquel elle tend à arracher des concessions. (...). Elle se forme en fonction de l'Etat qu'elle affronte.* » (Birnbaum, 1983 :427). Cependant, au-delà de laxisme dans l'application des textes législatifs, comment se joue la coopération de l'Etat ?

« *L'Etat participe au réseau de coopération (...). Il établit la réglementation de la propriété artistique, et c'est dans ce cadre que les artistes obtiennent un soutien financier et se font une réputation* » (Becker, 2010 :206). Ainsi, la coopération de l'Etat reste dépendante de ses conventions mais elle influence largement la précarité. On observe, suivant l'état de la coopération de l'Etat, la variation de la situation socio-économique des artistes.

C'est le cas de la période révolutionnaire où on a assisté à une coopération active de l'Etat. Cet engagement, fort lié au dirigisme étatique, a permis une nette amélioration des conditions de vie des artistes. Presque tous les artistes vivaient de leur art. Ce fut la période d'exubérance généralisée au sein de ces derniers.

Cependant, avec la récession économique des années 1980, l'Etat s'est désengagé de l'art. On assista à un état de précarité généralisée des artistes qui a perduré jusqu'à l'avènement de la démocratie. Au cours de cette dernière période, l'Etat a aménagé le cadre favorable à l'expansion des activités artistiques. A cet effet, l'Etat a mis en place le Fonds d'Aide à la Culture (FAC) et le Bureau Béninois du Droit d'Auteurs (BUBEDRA). Le premier avait pour objectif d'apporter des soutiens financiers aux artistes. Cependant, il n'a pas pu résorber la précarité généralisée des artistes bien que l'Etat ait augmenté, au fil des années, le montant des concours financiers aux artistes. En réalité, les conventions qui régulent leur attribution n'ont bénéficié qu'aux artistes disposant des ressources. En effet, les artistes démunis n'ont pas souvent à disposition la documentation à fournir dans ce cadre. De plus, l'accès aux ressources publiques (de montant élevé) passe par les associations, par conséquent, par la possession de moyens financiers de départ. Ainsi, la coopération de l'Etat, à l'état actuel, ne fait que renforcer la disparité socio-économique. Elle ne réduit pas la précarité, elle donne plutôt à ceux qui vivent de leur art, davantage des capacités à renforcer leur position initiale. Ainsi, la coopération de l'Etat, bien que de rang 6 dans le système, a une influence potentielle. Les reclassements directs et indirects montrent bien que la variable "coopération de l'Etat" a perdu plus de 10 points.

La dernière variable du bloc est la sélection des galeristes. Elle met en valeur la coopération des galeristes dans l'activité artistique. Cette variable occupe le 8ème rang dans le système. Cependant, elle influe actuellement très peu sur le système pour avoir perdu, suite aux reclassements direct et indirect, plus de 15 points. Cela met en lumière la faiblesse de la coopération des galeristes. En effet, beaucoup d'artistes se posent la question de savoir s'il existe des galeries au Bénin. Cependant, les galeries jouent un rôle indéniable dans l'activité plastique. *« Acteurs incontournables du marché de l'art, les galeries fonctionnent comme des très petites entreprises et tirent leur force de leur rôle de découvreur de jeunes talents ; de leur rôle de producteurs d'œuvres ; (...) elles réussissent à intéresser les collectionneurs (...) elles ont permis une reconnaissance accrue des artistes français sur la scène internationale ; enfin,*

elles participent et contribuent à des réseaux dynamiques aux côtés de revues ou de collectifs d'artistes ». (Girel, 2003)

Cela montre le poids de la sélection des galeristes sur la disparité socio-économique des artistes par rapport aux autres variables du système notamment les variables "consommation externe" et "consommation interne". Elle constitue un déterminant direct de la disparité socio-économique des artistes. Elle fait répercuter sur les artistes, les conventions du monde de l'art dont celles du second bloc enjeux politico-professionnels.

6-1-2-2-2- Le bloc Enjeux politico-professionnels

Ce bloc est composé de variables à faible influence et à forte dépendance. Ce sont les variables-objectifs du système en l'occurrence les objectifs internes poursuivis par les principaux acteurs du système. La plupart de ces variables sont liées entre elles et concernent "capital culturel endogène" de rang 13, "conceptualisation de l'œuvre" de rang 11, "discours derrière l'œuvre" de rang 17, "qualité matérielle de l'œuvre" de rang 18.

Parlant de la variable "capital culturel endogène", elle apparaît importante dans la détermination des critères qui entrent en ligne de compte des différences socio-économiques subsistant entre les artistes. De son côté, Pierre Bourdieu souligne davantage, à son tour, cette nuance de la logique proprement symbolique de la distinction. De ses mots, cette dernière « *assure par surcroît des profits matériels et symboliques aux détenteurs d'un fort capital culturel qui ont une valeur de rareté de sa position dans la structure de la distribution du capital culturel.* » (1979 :4). Cette assertion se ressent à l'achat au niveau des acteurs étrangers. Ceux-ci privilégient les œuvres qui mettent en valeur la culture africaine, aussi bien au sens du contenu de l'œuvre que de la qualité matérielle de cette dernière. D'ailleurs, ce facteur a été déterminant quant à la consécration de la célébrité de Romuald Hazoumè dans le monde de l'art, à partir de ses productions inspirées du Fâ, la géomancie divinatoire du golfe de Guinée.

Autant la variable ‘‘capital culturel endogène’’ influence la consommation externe, autant elle détermine les conventions de la coopération de l’Institut Français, stipulant, à propos, sa préférence pour la promotion des œuvres portant la touche endogène. On en vient à la conclusion édifiante que la variable ‘‘capital culturel endogène’’ conditionne le sous-système Univers des déterminants externes. Toutefois, en dehors de ce sous-système, cette variable détermine la variable ‘‘respect de l’africanité de l’œuvre’’ en ce sens que cette dernière variable demeure dépendante de celle précédemment énoncée en relation avec le capital culturel. Ainsi, ce dernier est le vivier dans lequel, la conception, le design artistique tire sa source d’inspiration. Aussi, y a-t-il un lien profond entre les variables ‘‘capital culturel’’ et ‘‘conceptualisation’’.

Par ailleurs, la variable ‘‘conceptualisation’’ présente une importance indéniable. C’est par elle que se construit le discours que porte une œuvre. Comme le note Sophie Négrier, un artiste sorti des beaux-arts : « *l’une des choses que l’on apprend dans les beaux-arts est la conceptualisation ; on n’apprend plus à dessiner.* »⁴⁹ Cette variable influence, en dernier ressort, la consommation interne et externe à travers le rôle capital joué dans la création du discours derrière une œuvre.

En outre, la variable ‘‘discours derrière l’œuvre’’ a une incidence directe sur la consommation aussi bien interne qu’externe. Les consommateurs n’achètent que par référence aux discours qui sous-tendent l’œuvre. Toutefois, comme énoncé ci-haut, le discours que porte une œuvre dérive du capital culturel incorporé et objectivé de l’artiste et de sa capacité de conceptualisation.

Quant à la variable ‘‘qualité matérielle de l’œuvre’’, elle reste déterminante dans le processus d’achat mais demeure aussi dépendante de plusieurs facteurs à savoir le capital culturel et la capacité de conceptualisation.

Enfin, la dernière variable de ce bloc, la ‘‘consommation de l’Etat’’ dépend des conventions de l’Etat, de la coopération de l’Etat et du capital social des artistes. En effet, la période révolutionnaire (1972-1989) a permis une forte consommation des

⁴⁹ - Propos recueillis lors des entretiens

œuvres d'art plastique par l'Etat et à l'avènement de la prospérité généralisée. Toutefois, cette période a laissé place à un délaissement de l'art suite à la récession économique. Ce qui a conduit à l'avènement de la précarité généralisée. Cependant, les dispositions règlementaires existent pour stimuler la consommation de l'Etat et ainsi réduire la précarité des artistes. Toutefois, les acteurs sociaux, en particulier les associations, en position de revendiquer leur droit lésé, ne déploient aucun effort à cette fin.

Ainsi, on peut remarquer que les variables de ce bloc sont plus orientées d'une part, vers des objectifs professionnels susceptibles de stimuler la consommation interne et externe et d'autre part, vers des objectifs de politique publique relative à la consommation de l'Etat.

6-1-1-3- Sous-système Déterminants résultats internes

« Le système d'action a besoin que l'énergie provenant de la motivation se maintienne au moins à un certain niveau minimal. Cette fonction apparaît donc comme une sorte de système de canalisation qui sert à la fois à accumuler de l'énergie sous forme de motivation et à la diffuser. C'est pourquoi Parsons a donné à cette dimension le nom de latence » (Rocher, 1988 :49). Cette fonction, le sous-système Déterminants-résultats internes l'assume à partir de ses deux blocs constitutifs à savoir la base économique et la base professionnelle.

Les variables du bloc base économique sont la consommation interne, la politique de prix et la coopération des consommateurs. La consommation interne et la coopération des consommateurs représentent une grande motivation à l'action chez les artistes tandis que la politique de prix suscite, quant à elle, l'intérêt des consommateurs. S'agissant du second bloc, elle comporte les variables telles que la décoration artistique, l'évolution fonctionnelle de l'art, le respect des normes de qualité, le respect de l'africanité de l'œuvre, les moyens matériel et la participation aux rencontres internationales.

Les variables en cause sont de réels stimulants à l'action du point de vue de la professionnalité des artistes. Il en est de même des variables “ respect des normes de

qualité” et ” respect de l’africanité de l’œuvre”, étant donné que ce sont les critères qui déterminent l’acquisition d’une œuvre d’art au plan interne tout comme au plan externe. Ce sous –système assure donc des fonctions de latence centrées sur les motivations.

6-1-1-3-1- Bloc base économique

Ce bloc est composé de variables liées entre elles et relatives à l’environnement interne. La coopération des consommateurs conduit à la production des œuvres qui répondent au goût du consommateur. Une telle dynamique suscite l’acquisition de l’œuvre c’est-à-dire, sa consommation. Celle-ci ne peut se faire sans une politique de prix attrayants pour le consommateur. Ainsi, se présente le lien entre ces trois variables, à savoir la coopération des consommateurs, la consommation interne et la politique de prix.

Elles entretiennent une dialectique inter systémique avec les sous-systèmes Déterminants enjeux internes et le sous-système Univers des déterminants de référence. En effet, le discours qui se dégage de l’œuvre d’art est davantage facilité par la coopération avec les consommateurs tant que la conceptualisation de l’œuvre répond au goût esthétique de ceux-ci, de manière à susciter l’achat. Cependant, cela n’advient qu’avec le concours du capital culturel artistique qui dérive, à son tour, du lieu de formation ou des NTIC. Ces derniers sont toutes des variables du sous-système Univers des déterminants de référence.

Quant à la politique de prix, elle est fortement influencée par le capital social, et par conséquent, par toutes les variables qui s’y rattachent. En effet, une politique de prix adaptée à la clientèle interne découle de la négociation informelle avec le réseau de relations, du conseil des artistes et des acteurs du monde de l’art.

6-1-1-3-2- Bloc base professionnelle

Ce bloc comporte des variables en interaction à savoir la décoration artistique, l’évolution fonctionnelle de l’art, le respect des normes de qualité, le respect de l’africanité de l’œuvre, les moyens matériels et la participation aux manifestations

internationales. En effet, la décoration artistique interne dérive de l'évolution fonctionnelle de l'art.

L'objet d'art, au sens anthropologique, a une fonction utilitaire, religieuse et laudative, comme ce fut le cas au Royaume du Dahomey. A propos, Jean Laude (1966 :175) écrit que l'art est étroitement associé à la royauté en même temps qu'il est tourné vers la vie quotidienne ou la religion. Dans un tel contexte, le sculpteur, bien qu'aimant son travail, ne travaille pas pour son plaisir. La fonction de l'art demeure rigoureusement sociale, en étroite liaison avec la vie religieuse.

Utilisée par la cour royale, l'œuvre d'art assure plutôt une fonction de distinction sociale ; elle revêt un caractère non utilitaire et exclusivement réservé à la classe dominante. Avec la colonisation, il a été progressivement procédé à une inversion de la logique initiale anthropologique et l'œuvre d'art, objet de distinction sociale, est devenue d'un usage populaire pour enfin de compte assumer une fonction mercantiliste. Cette restitution s'est faite sous une forme commerciale.

Ainsi, l'art a pris un sens économique. Les mécanismes sociaux existent tant à l'intérieur qu'en Occident pour assurer à l'art la régularisation de cette nouvelle fonction. La production des œuvres, à cet égard, apparaît comme une activité commerciale pour répondre aux besoins de l'Occident et non à une auto consommation. L'éducation en tant que moyen de socialisation a contribué à la reproduction sociale de ces pratiques.

L'art contemporain, une œuvre sans finalité, non utilitaire, à la différence de l'art traditionnel, vient en rupture à toutes ces pratiques institutionnalisées. Ainsi, s'explique le regard parfois admiratif, parfois critique que projettent les acteurs sur les œuvres d'art sans manifester un quelconque désir d'appropriation observé dans les années 2000. L'art contemporain est une réalité nouvelle, étrangère aux habitudes reproduites par l'éducation. Cependant, l'art semble assumer depuis les années 2010, de nouvelles fonctions dont celle économique.

En effet, l'œuvre d'art contemporaine est conçue comme une œuvre sans finalité c'est-à-dire non utilitaire. Toutefois, l'engagement financier des acteurs

occidentaux dans ce secteur a contribué à l'escalade des prix à la vente. L'œuvre d'art devient un capital dont la valeur monétaire s'accroît au fil des années. Mieux, l'ancienneté des œuvres détermine désormais la valeur marchande de celles-ci. Cette dernière se construit progressivement en galerie avec la complicité des grands collectionneurs et les musées. L'évolution des médias a été aussi mise à contribution pour accroître en un temps record la valeur marchande des œuvres. D'aucuns parlent de la promotion par le "3 M" (Marchand, Musée, Média). Aussi existe-t-il des institutions qui conditionnent les valeurs économiques de l'œuvre d'art.

Dans ses rapports avec l'Occident, le Bénin s'est approprié progressivement la fonction économique de l'art concurrentement à la montée faramineuse des prix des produits d'art. De plus, certains consommateurs achètent les œuvres d'art espérant bénéficier de leur revalorisation dans le temps. Toutefois, les mécanismes garantissant cette fonction économique n'existe pas au plan interne. Le marché de l'art à l'international se fonde sur la spéculation. Le marché fonctionne avec le jeu des acteurs notamment les grands collectionneurs. Au Bénin, les acheteurs internes non étrangers, même si certains veulent se prévaloir de ce titre, ils sont si peu nombreux qu'on ne peut guère les identifier.

Enfin, en tant qu'objet d'investissement, l'œuvre d'art a besoin non seulement des institutions pour assurer à terme sa récupération (les musées sont actifs dans cette transaction), mais également des institutions pour veiller à la création de cette valeur ; c'est le rôle des galeries. Lorsque ces conditions sont réunies, les acheteurs potentiels interviennent.

En d'autres mots, les mécanismes sociaux de légitimation de la fonction économique n'existent point. Certains collectionneurs s'intéressent à l'art africain contemporain uniquement dans le souci d'en faire des collections dans les musées en Occident comme en Amérique. Il y a de bonnes raisons d'espérer que ce soit de l'étranger, "l'effet externe" que viendra la consécration des artistes de même que le développement interne de la fonction économique. Celle-ci dépend en outre largement de l'Univers des déterminants externes.

Quant à la fonction décorative qui constitue une seconde évolution fonctionnelle, elle est liée à l'effet de classe qu'on avait mis en exergue en haut dans l'impact du capital social. Cette fonction est aussi liée à plusieurs variables notamment le discours derrière l'œuvre, la conceptualisation, la qualité matérielle. Par conséquent, elle reste dépendante du sous-système Déterminants enjeux internes en même temps qu'elle est déterminée par la variable "respect des normes de qualité".

La variable "respect des normes de qualité", celle liée aux conventions internes de l'art est, contre toute attente, peu influente et très dépendante. Cela s'explique par la faible absorption du marché local.

En effet, l'art produit à travers les tendances esthétiques, est le reflet de l'évolution externe des goûts artistiques. Ainsi, il faut la coopération des consommateurs internes (variable du sous-système Déterminants résultats), dérivée du capital social (variable du sous-système Déterminants enjeux internes), pour identifier le goût esthétique des consommateurs afin de produire en conséquence. Cependant, pour produire tel que suggéré, il s'avère nécessaire le respect des normes de qualité matérielle (variable du sous-système Déterminants internes) provenant des moyens matériels (variable du sous-système déterminants résultat) et un discours derrière l'œuvre qui découle de la conceptualisation (variable tout comme le discours derrière l'œuvre du système Déterminants enjeux internes). Toutefois, la conceptualisation relève, quant à elle, du lieu de formation (variable de l'Univers de référence). Ainsi, s'explique la forte dépendance de la variable "respect des normes de qualité". La faiblesse de son influence se comprend aussi par le fait que certains consommateurs adaptent leur achat à la réputation internationale de l'artiste.

La variable "respect de l'africanité de l'œuvre" est une variable qui régit en réalité la relation entre l'environnement externe et celui interne. En effet, les acteurs externes sont à la recherche de l'exotique dans le comportement d'achat. Ainsi, le respect de l'africanité de l'œuvre conditionne la coopération de l'Institut Français, la consommation des acteurs étrangers et l'intégration dans les réseaux. Ces variables appartiennent toutes au sous-système Univers déterminants externes.

Toutefois, la variable ‘respect de l’africanité de l’œuvre’ est fort dépendante. L’évolution du système montre qu’elle est liée à la coopération de l’Institut Français, au capital culturel endogène, à la conceptualisation, au discours derrière l’œuvre, à la qualité matérielle, et au lieu de formation.

Quant au moyen matériel, l’avant-dernière variable du bloc, il préside à la qualité matérielle et détermine la disparité socio-économique dans la mesure où l’œuvre est achetée à l’aune de sa qualité. Cependant, il dépend aussi de la consommation de l’œuvre. C’est une boucle de réactions et de rétroactions. En effet, c’est de la consommation que l’artiste tire des revenus pour s’acheter du matériel. La coopération de l’Etat peut jouer également à travers les aides publiques. Ces dernières leur offrent l’opportunité de s’acheter du matériel.

Enfin, la dernière variable du bloc est la participation aux manifestations internationales. Elle permet aussi bien la consommation des œuvres que la mobilisation du capital social et culturel nécessaire. Cependant, cette variable découle de plusieurs facteurs dont le respect de l’africanité, la consommation, le capital social, les conventions de l’Etat, la coopération de l’Etat, les NTIC, comme outils de promotion. Ainsi, se perçoit sa forte dépendance mais elle donne néanmoins une ouverture sur l’environnement externe.

6-1-2-4-Sous-système Univers des déterminants externes

Ce sous-système comporte quatre variables dont deux (‘coopération de l’Institut Français’ et ‘succès aux compétitions internationales’) conditionnent les deux autres restantes (‘consommation externe’ et ‘intégration dans le réseau international’). A en croire le sociologue américain Parsons, que rapporte Rocher, il assure les fonctions d’adaptation. « Parsons appelle adaptation l’ensemble des unités-actes qui servent à établir des rapports entre le système d’action et son milieu extérieur. (...) L’adaptation consiste à aller puiser dans ces systèmes extérieurs les diverses ressources dont le système a besoin, à offrir en échange des produits qui proviennent du système lui-même et à aménager et transformer ces ressources pour les faire servir aux besoins du système» (Rocher, 1988 :48).

En effet, face aux faiblesses du marché, l'environnement externe constitue la source importante d'absorption de la production artistique contemporaine. Ainsi, la consommation des acteurs externes crée une différenciation socio-économique au sein des artistes plasticiens. Cette forte consommation des œuvres à l'extérieur passe néanmoins par l'intégration dans le réseau international. *«Les effets de recommandation et de réseaux (réseaux générationnels, réseaux d'affinités, réseaux de militance esthétique) ont plus d'importance dans la constitution des carrières culturelles que dans les autres carrières et plus encore dans la zone d'incertitude d'expertise que constitue l'art contemporain»* (Moulin, 1995 :252). Ainsi, s'observe la différenciation socio-économique entre les artistes plasticiens. Certains ont connu la gloire de voir leurs œuvres logées dans les grandes collections internationales.

C'est le moment de rappeler que l'intégration aux réseaux, au plan externe, passe par des passerelles telles la coopération de l'Institut Français et le succès aux compétitions internationales, etc. La coopération de l'Institut Français reste à son tour dépendante de ses conventions et du capital social de l'artiste. Quant au succès aux compétitions internationales, il est une variable peu dépendante et très influente. Elle ne dépend que du lieu de formation mais elle modifie la trajectoire professionnelle de l'artiste.

6-2- ANALYSE ACTEURS /SOUS-SYSTÈME

Le Mactor, logiciel d'analyse des jeux des acteurs, offre une opportunité d'étudier les acteurs suivant leurs objectifs. Par conséquent, il est alors procédé à une typification des sous-systèmes suivant les fonctions et les objectifs.

6-2- 1-Répartition des sous –systèmes suivant les objectifs

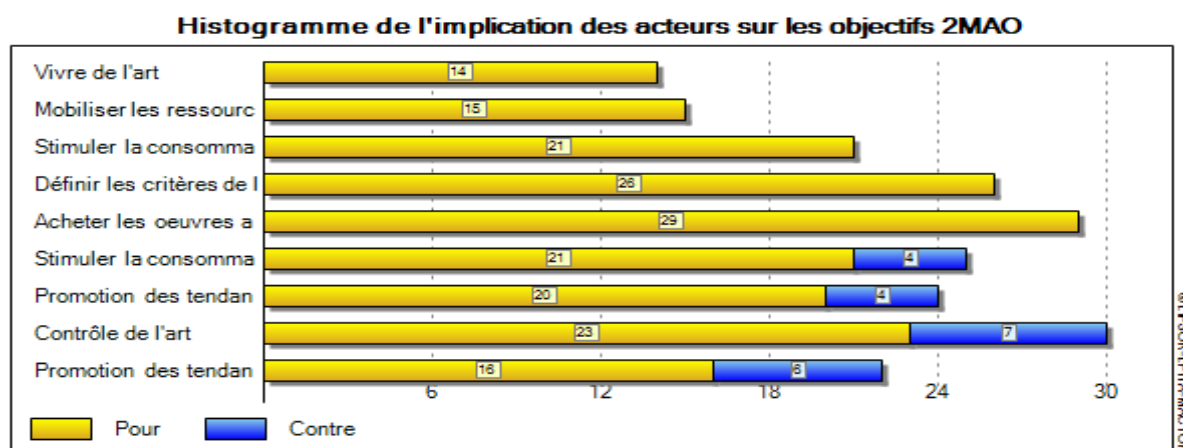
La production et la distribution de l'art plastique sont, selon Howard Becker (2010), une activité collective. Chaque acteur assure une fonction pour atteindre des buts c'est-à-dire des objectifs dans l'achèvement de la production ou de la distribution. Ainsi, en se fondant sur l'analyse des sous-systèmes et des quatre fonctions essentielles précédemment mises en exergue, on déduit les objectifs présentés dans le tableau suivant.

Tableau XV : Sous-système-fonctions-objectifs		
Sous -système	Fonctions	Objectifs
Univers des déterminants de référence	Intégration	Définition des critères de l'art à promouvoir
		Contrôle de l'art
Déterminants enjeux internes	Poursuite des buts	Mobilisation des ressources
		Promotion des tendances esthétiques externes
Déterminants résultats internes	Latence	Promotion des tendances internes
		Stimulation de la consommation interne
		Achat des œuvres suivant le plaisir esthétique
Univers des déterminants externes	Adaptation	Promotion des tendances esthétiques externes
		Stimulation de la consommation externe

Source : Données de terrain, Novembre, 2014

6-2-2-Analyse proprement dite acteurs / sous systèmes

Elle est faite à partir de l'histogramme de l'implication des acteurs sur les objectifs. Ce dernier met en lumière les jeux de consensus et de conflits autour des objectifs. Il est complété par la balance des positions par objectifs qui évalue les contradictions autour d'un objectif.



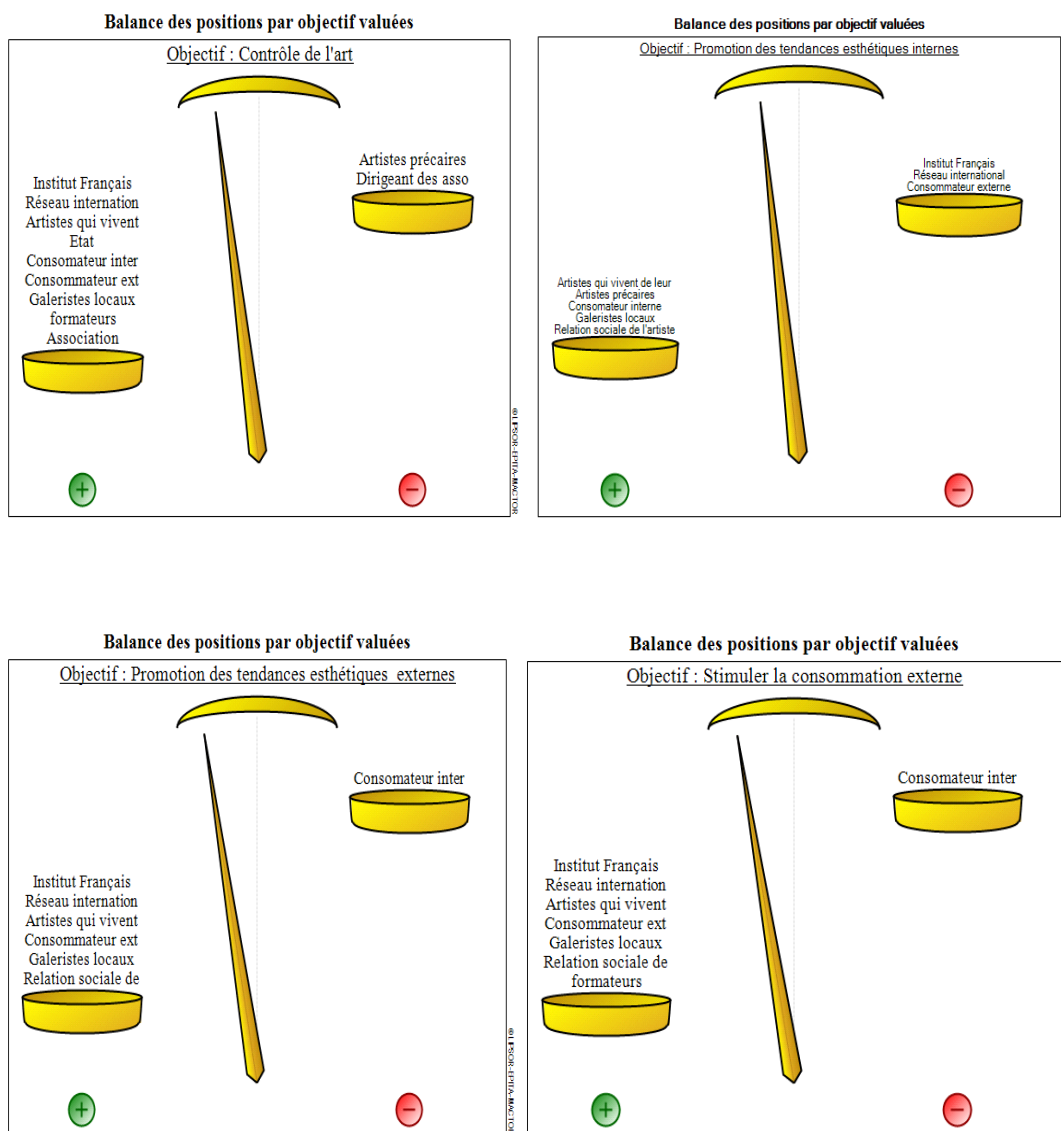
Commentaire de l'histogramme de l'implication des acteurs sur les objectifs

L'histogramme montre que quatre objectifs sont consensuels. Il s'agit de :

- vivre de l'art,
- la mobilisation des ressources,
- la définition des critères de l'art à promouvoir,
- la stimulation de la consommation interne,
- l'achat des œuvres suivant le plaisir esthétique des consommateurs.

Toutefois, il existe de réels conflits autour de certains objectifs tels que :

- la stimulation de la consommation externe,
- le contrôle de l'art,
- la promotion des tendances esthétiques internes,
- la promotion des tendances esthétiques externes.



Commentaire des balances des positions par objectifs

L'analyse des différentes balances autour des objectifs conflictuels révèle que, est remis en cause :

- l'objectif du contrôle par les artistes précaires et les présidents d'associations,
- l'objectif de la promotion des tendances esthétiques internes par les consommateurs externes, l'Institut Français et le réseau international,
- l'objectif de la promotion des tendances esthétiques externes par les consommateurs internes,

-l'objectif de la stimulation de la consommation externe par les consommateurs internes.

Cependant, on remarque que dans toutes les situations conflictuelles, le poids des acteurs contestataires reste largement faible pour remettre en cause les objectifs querellés. Ainsi, ces conflits ne sont pas d'une grande ampleur car « une revendication est socialement importante dans la mesure où elle met en cause une relation sociale précise et par conséquent le pouvoir exercé par un des termes de la relation sur l'autre » (Touraine, 1978 : 23).

Au demeurant, en reliant les objectifs au sous-systèmes, on obtient en analyse conflictuelle, le tableau qui suit.

Tableau XVI : Acteur/Sous-système			
Sous -systèmes	Fonctions	Objectifs	Rapport acteurs sous -systèmes
Univers des déterminants de référence	Intégration	Définir les critères de l'art à promouvoir	Consensuel
		Contrôle de l'art	Conflictuel
Déterminants enjeux internes	Poursuite des buts	Mobiliser les ressources	Consensuel
		Promotion des tendances esthétiques externes	Conflictuel
Déterminants-résultats internes	Latence	Promotion des tendances internes	Consensuel
		Stimuler la consommation interne	
		Achat des œuvres suivant le plaisir esthétique	
Univers des déterminants externes	Adaptation	Promotion des tendances esthétiques externes	Conflictuel
		Stimuler la consommation externe	

Source : Données, Novembre, 2014

Commentaire du tableau XVI

On peut conclure que les sous-systèmes Univers des déterminants de référence et des Déterminants enjeux internes sont à la fois consensuels et conflictuels eu égard à certains objectifs. Par contre, le sous-système Déterminants résultats internes est consensuel alors que le sous-système Univers des déterminants externes est conflictuel.

Analyse des situations conflictuelles

Ces conflits sont inhérents à l'opposition des goûts des acteurs internes et externes. En effet, l'Occident est à la recherche de l'art exotique empreint des réalités endogènes contrairement aux consommateurs internes. Ces derniers lient plutôt l'art contemporain à l'art classique dont la beauté de l'œuvre force l'admiration des consommateurs. Ainsi, naissent la contradiction autour de la promotion des tendances esthétiques internes et externes et conséquemment de la stimulation de la consommation externe. Celle-ci conduit plutôt à la production des œuvres qui rompt avec le plaisir esthétique des consommateurs internes.

Les tendances esthétiques externes s'imposent néanmoins aux acteurs internes car elles sont promues aussi bien par les acteurs internes qu'externes de médiation. Elles participent aux conventions de réception de l'art. L'accès aux salles d'exposition tient de ces conventions. Ce qui suscite la contestation de certains artistes qui n'adhèrent pas aux critères de réception de l'art et donne naissance au rejet du contrôle par ces derniers. Ainsi, l'objectif de contrôler l'art amène à une contestation des artistes. Ces derniers n'acceptent pas les tendances esthétiques promues et vivent en situation de précarité. Ainsi, dans une perspective d'analyse stratégique, la précarité des artistes apparaît comme un refus de tirer parti du contexte et comme un élargissement des marges de liberté. En effet, un comportement « a toujours deux aspects : un aspect offensif, la saisie d'opportunités en vue d'améliorer sa situation, et un aspect défensif, le maintien et l'élargissement de sa marge de liberté, donc de sa capacité à agir »(Crozier, Friedberg, 1977: 57).

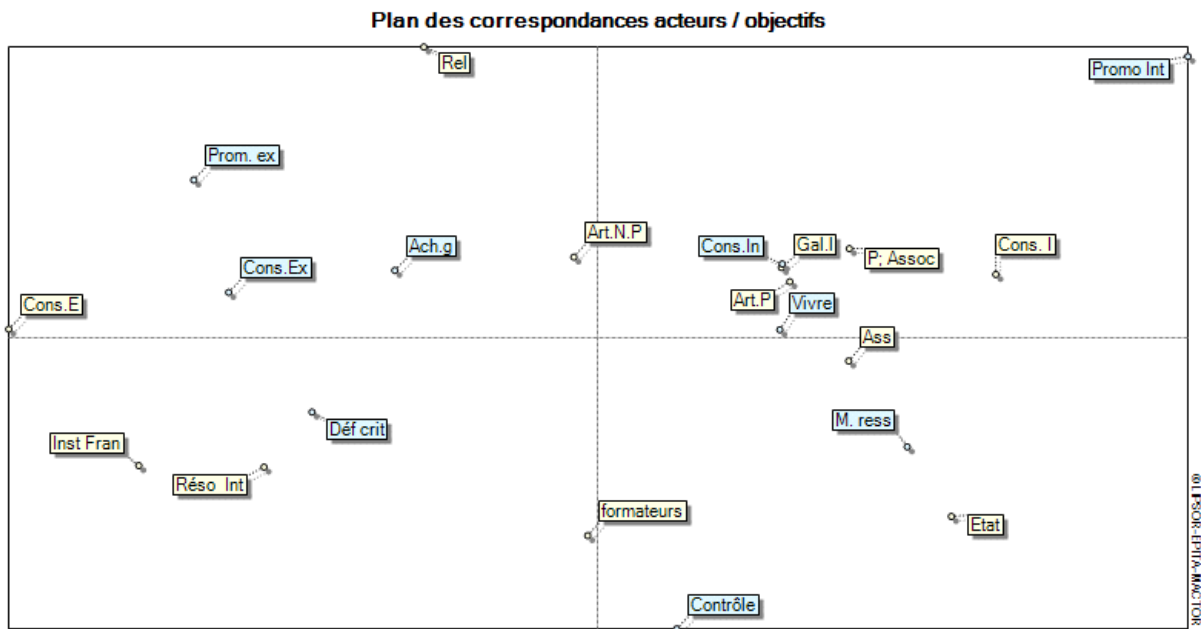
Ce même regard peut être porté sur les dirigeants des associations. Le refus du contrôle s'explique par la conquête de l'autonomie de gestion des fonds alloués par l'Etat ou par les bailleurs de fonds. Cette contestation conduit au maintien de la précarité car elle peut amener à une autre utilisation des fonds contrairement à celle contractuellement destinée.

6-3- ANALYSE ACTEUR /ACTEUR

Avant d'aborder l'analyse des rapports de forces, l'accent est mis sur le jeu de regroupement des acteurs

6-3- 1-Analyse du jeu de regroupement des acteurs

Elle concerne le regroupement des acteurs par objectifs, la convergence et la divergence des acteurs au regard des objectifs. Le plan des correspondances acteurs /objectifs et les graphes de convergences et divergences aident à faire ces analyses.

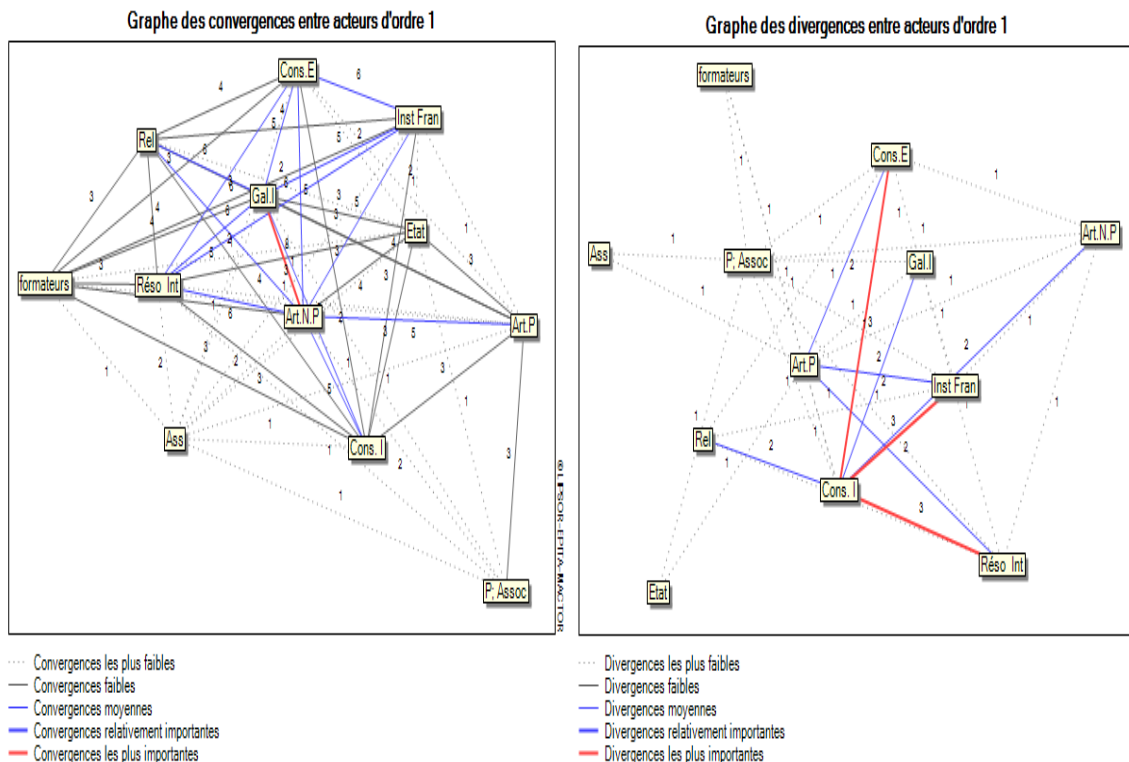


Commentaire du plan des correspondances acteurs/objectifs

Le plan de correspondance permet de comprendre que :

- les consommateurs externes, les artistes qui vivent de leur art et le réseau de relations sociales de l'artiste partagent les mêmes objectifs à savoir : la promotion des tendances esthétiques externes, la consommation externe et l'achat suivant le plaisir esthétique du consommateur.
- l'Institut Français et le réseau international participent à la définition des critères de l'art à promouvoir,

- les formateurs et l'Etat assurent le contrôle de l'art,
- les associations sont portées vers la mobilisation des ressources,
- les artistes en situation de précarité, les galeries, les présidents d'associations et les consommateurs internes sont orientés vers la consommation interne et la capacité des acteurs à vivre de l'art.



Commentaire des graphes de convergence et de divergence

Le graphe de convergence révèle que les plus importantes convergences se situent entre les artistes qui vivent de leur art et les galeristes. Cette convergence paraît tout à fait normale dans la mesure où les artistes qui vivent de leur art, veulent produire des œuvres qui répondent au goût esthétique des acteurs alors que les galeristes motivés par les recherches de rentabilités, ne recherchent que des œuvres qui suscitent l'appropriation de leurs acheteurs.

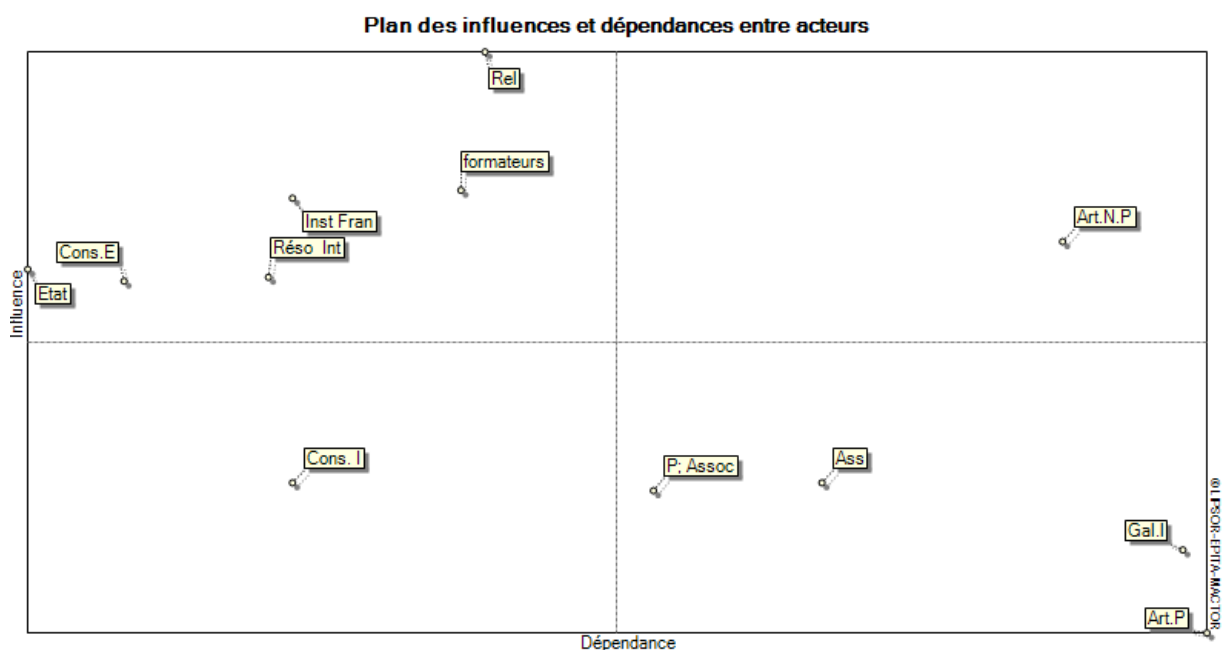
Par ailleurs, on constate que toutes les convergences fortes et moyennes des consommateurs externes et internes, des relations sociales, du réseau international et de l'Institut Français sont orientées vers les artistes qui vivent de leur art. Ainsi, la

coopération des acteurs sociaux autour des artistes est liée à une convergence des objectifs

Par ailleurs, l'analyse des divergences oppose de fortes divergences entre les consommateurs internes aux acteurs étrangers du système (le réseau international, le consommateur interne et l'Institut Français). Cette tendance a été sus-expliquée. Les fortes et moyennes divergences opposent les artistes en situation de précarité et les acteurs internationaux sus-cités. Ainsi, la précarité est due à une absence de coopération résultant d'une divergence d'objectifs.

6-3- 2-Analyse des rapports de forces

Elle consiste à examiner les jeux d'influences et de dépendances des acteurs. Elle s'appuie sur la matrice des influences directes acteurs /acteurs et le plan des influences et dépendances entre acteurs.



Commentaire du plan des influences et des dépendances entre acteurs

Au regard des résultats, on peut affirmer que les acteurs qui se retrouvent dans la moitié supérieure du plan des influences et des dépendances sont les acteurs les plus influents du système. Ces acteurs se classent comme l'indique le tableau qui suit.

Rang	Acteurs	Influences
1er	Réseau de relations sociales	147
2ème	Formateurs	112
3ème	Institut Français	110
4ème	Artistes non précaires	99
5ème	Etat	92
6ème	Réseau international	90
7ème	Consommateurs externes	89
Source: Données, Novembre, 2014		

Par ailleurs, les acteurs du système peuvent être répertoriés dans leur position dans des quadrants.

Acteurs dominants	Acteurs relais
Réseau de relations sociales de l'artiste Formateurs Institut Français Réseau international Consommateur externe Etat	Artistes non précaires
Acteurs autonomes	Acteurs dominés
Consommateurs internes autonomes	Président des associations Association Galerie interne Artistes précaires
Source: Données, Novembre, 2014	

Analyse de répartition des acteurs

Le tableau XVIII de la répartition des acteurs met en présence une répartition inégalitaire des acteurs dans le système des déterminants de la disparité socio-économique. Cette configuration est caractéristique de la relation sociale car toute relation sociale est « *inégalitaire et comporte une dimension de pouvoir* » (Touraine, 1978 :22). Il apparaît des acteurs dominants. Ce sont les acteurs les plus influents du système. Leur coopération détermine la capacité des artistes à vivre de leur art. A la différence de l'Etat et dans une certaine mesure de la relation sociale de l'artiste et des formateurs, les acteurs dominants sont de l'environnement extérieur. Ainsi, le processus de la genèse de la disparité socio-économique est bien exogène.

Par ailleurs, si l'on considère les précédents résultats sur la convergence et la divergence des acteurs, on peut conclure à :

- une convergence des objectifs avec des acteurs dominants avec ceux des artistes qui vivent de leur art,
- une divergence des objectifs des acteurs dominants avec les artistes qui vivent dans la précarité.

Ainsi, la disparité socio-économique au sein des artistes est liée au poids de la coopération des acteurs influents avec les artistes plasticiens. Cette conclusion confirme la position de Howard Becker lorsqu'il soutient : « *les liens de l'artiste avec la chaîne de coopération dont il dépend, pèsent d'un grand poids sur le genre d'œuvre qu'il peut effectivement produire.* » (2010 :21). Ainsi, le type de coopération qui détermine la disparité socio-économique reste celle avec les acteurs, les dominants du système.

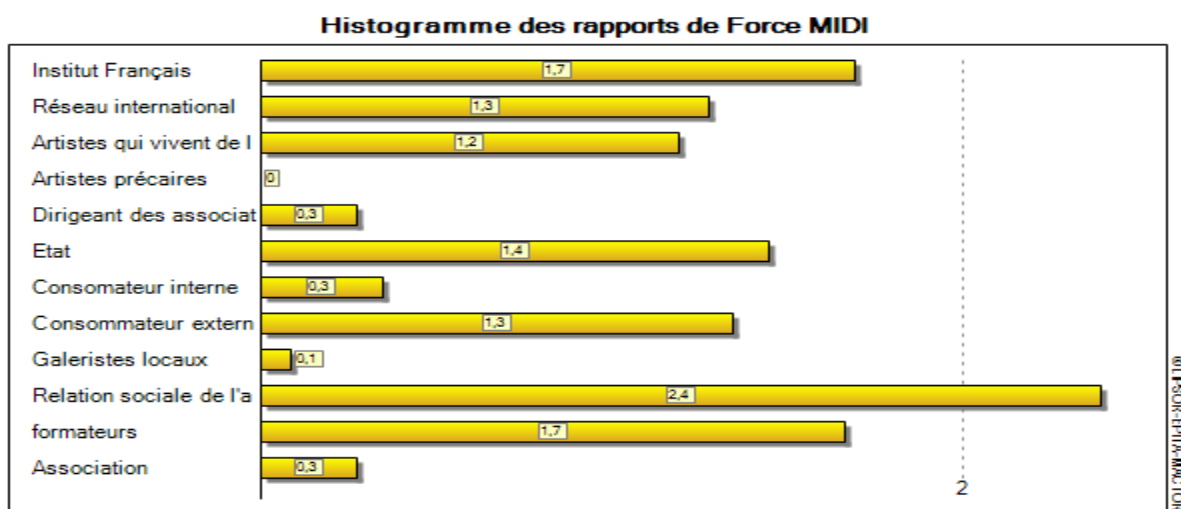
En dehors des acteurs dominants, les artistes qui vivent de leur art sont des acteurs relais. Cela se justifie par rapport à leur dépendance vis-à-vis des acteurs dominants et à leur influence sur les acteurs dominés.

En effet, l'acte de consécration des artistes se fait en complicité avec les formateurs qui leur donne le savoir-faire artistique et les acteurs étrangers tels que

l'Institut Français et le réseau international promeuvent pour enfin mobiliser les consommateurs externes.

L'influence de l'Etat se ressent dans l'aide à la création qui érige les artistes qui vivent de leur art en acteurs influents. Ceci s'explique par le fait que ce sont les artistes qui vivent de leur art qui ont la plupart du temps des ressources financières pour créer les associations dont ils sont les dirigeants. Ces derniers, de par leur reconnaissance aussi bien nationale qu'internationale, accèdent plus facilement aux sources internes et externes de financement. Toutefois, les ressources ainsi mobilisées, ne sont pas redistribuées équitablement aux artistes de l'association. Ce qui accentue les différences socio-économiques au sein des artistes. Ainsi, la disparité socio-économique, agissant en une boucle de réaction, ne fait qu'accroître les écarts entre le niveau de vie des artistes.

L'autonomie des consommateurs internes reste liée à leur mobilisation autour de l'art mais il faut signaler une évolution par rapport aux années 2000. Toutefois, cette évolution reste insuffisante pour les hisser au rang d'acteurs dominants. Les acteurs étrangers dominent notoirement le système et sont à la base de la disparité socio-économique à travers leur sélection qu'ils opèrent. Ils sont aussi influencés par les relations sociales de l'artiste. Cependant, le poids des acteurs dans le système a quelque peu changé lorsqu'on tient compte des influences indirectes. L'histogramme des rapports de forces ci-dessous met en exergue ce fait.



Ce résultat comparé au classement antérieur, permet d'avoir le tableau qui suit.

Tableau XIX: Reclassements des acteurs					
Acteurs	Ancien rang	Nouveau rang	Perte de rang	Gain de rang	Stabilité
Réseau de relations sociales	1er	1er			Stable
Formateurs	2ème	2ème			Stable
Institut Français	3ème	2ème		1	
Artistes non précaires	4ème	7ème	3		
Etat	5ème	4ème		1	
Réseau international	6ème	6ème			Stable
Consommateurs externes	7ème	5ème		2	
Source: Données de terrain, Novembre, 2014					

Commentaire du tableau XIX

On constate une stabilité au niveau de l'influence de trois acteurs (le réseau de relations sociales, les formateurs et le réseau international). Les consommateurs externes ont gagné deux rangs. Quant à l'Etat et l'Institut Français, ils ont progressé d'un rang. Par contre, les artistes qui vivent de leur art ont perdu trois points. Ainsi, les influences indirectes des consommateurs externes restent importantes. Il en est ainsi à cause de l'effet de rendement croissant d'adoption mis en lumière dans l'analyse des sous - systèmes. Quant aux artistes qui vivent de leur art, ils n'exercent aucune influence indirecte. C'est leur position dans le monde de l'art qui leur permet d'influencer les acteurs dominés du système. Cela confirme l'idée qu'ils ne créent pas eux-mêmes la disparité socio-économique au sein des artistes mais ils usent plutôt d'une situation de fait pour tirer des ressources connexes à l'activité artistique pour renforcer les inégalités socio-économiques au sein de la profession.

CONCLUSION

L'évolution du monde de l'art à Cotonou a conduit de la situation d'exubérance des années 1972 à celle de la précarité généralisée en 1980. Toutefois, à partir des années 2010, cette généralisation de la précarité a plutôt laissé place à deux groupes d'acteurs, les uns vivant de leur art et les autres, continuant de vivre dans la précarité. Ainsi, on observe une disparité socio-économique des artistes. Plusieurs facteurs concourent à la compréhension de cette disparité.

L'Analyse Factorielle des Correspondances Multiples a mis en valeur un regroupement des acteurs sociaux des différents paliers du système ESPECT autour des artistes qui vivent de leur art et une marginalisation sociale suivant tous les paliers du système ESPECT, des artistes qui ne vivent pas de leur art. Cette situation s'explique par les facteurs technologiques et culturels.

Les résultats mettent en effet en exergue une adéquation entre :

- la démarche artistique des artistes qui vivent de leur art caractérisée par la conceptualisation des œuvres et les conventions de la réception des œuvres par les acteurs de médiation,
- la production des artistes qui vivent de leur art et le plaisir esthétique des consommateurs aussi internes qu'externes

A contrario, il s'observe une incompatibilité de :

- la démarche artistique des artistes en situation de précarité caractérisée par l'art inspiré, avec les normes de réception des œuvres d'art,
- la production des artistes en situation de précarité avec le goût esthétique des consommateurs.

L'analyse structurelle a permis de mettre en évidence le système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes. Ce système est réparti en quatre sous-systèmes. C'est au sein de ces sous-systèmes qu'interagissent les différentes variables pour créer par jeux d'influence directe ou indirecte, la disparité socio-économique. Ainsi, si plusieurs variables interviennent dans la disparité socio-

économique, leur poids respectif n'est pas le même et elles mobilisent également différemment les acteurs du sous-système.

C'est ainsi que le jeu des acteurs a mis en valeur des champs conflictuels. Les conflits se forment à partir du plaisir des acheteurs. Les acteurs internes sont plus enclins à l'art classique contrairement aux acteurs externes qui sont portés vers les œuvres d'art empreintes de la culture africaine ou plus spécifiquement béninoise. Ce conflit des consommateurs, face à l'imposition externe des tendances esthétiques a amené au délaissement du marché local. Toutefois, certains artistes produisent des œuvres pour répondre aussi bien au goût des acheteurs locaux qu'étrangers. Ils sont alors à cheval sur le marché local et international. Ce faisant, ils créent la disparité socio-économique en coopérant avec les différents acteurs. Dans cette coopération, on observe une convergence de leurs objectifs avec ceux des acteurs dominants du système contrairement aux artistes qui ne vivent pas de leur art. Ainsi, la précarité des artistes plasticiens suivant une approche de l'analyse stratégique découle de la conquête d'une marge de liberté par certains artistes. Celle-ci se caractérise par le rejet des conventions. La conséquence reste la disparité socio-économique entre les artistes dont les œuvres sont reçues par les institutions culturelles et économiques et ceux dont les œuvres sont marginalisées.

Cette disparité tend, par un effet de boucle de réaction, à créer une inégalité profonde au sein de la profession. En effet, les artistes qui vivent de leur art accèdent plus facilement aux ressources connexes à l'activité artistique qu'ils mobilisent à travers les associations dont ils sont les dirigeants. Ainsi, l'effet de cette disparité endigue le bien-être collectif et constitue un des freins au développement.

Cependant, la disparité socio-économique des artistes au fond participe au développement dans la mesure où elle permet de passer d'une situation de précarité généralisée à une réduction de cet état par l'émergence des acteurs qui vivent de leur art. Il s'en suit une amélioration du bien-être de certains artistes. Elle pourrait conduire dans un mouvement d'ensemble plutôt à une exubérance généralisée des artistes. Aussi, s'avère-t-il nécessaire de procéder à des études en profondeur pour saisir les scénarios des évolutions possibles des déterminants conduisant à un monde

de l'art de bien-être collectif. Toutefois, lorsqu'on sait que l'étude se limite aux artistes de Cotonou, il est aussi important de l'étendre pour mieux appréhender le dynamisme de la précarité dans ces contextes.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- 1-ABBING H. , 2003 «Poverty in the Arts is Structural» in *Review of Cultural Economics Journal of the Korean Association for Cultural Economics* 6 - 1, pp. 13-26
- 2-ADANDE C., 1976-1977, *Les grandes tentures et les bas-reliefs du musée d'Agbomè*, Mémoire Maîtrise, UNB, Abomey-Calavi, 253p
- 3- ADANDE J., 2001, «la création plastique contemporaine africaine : le lieu du marché reste à circonscrire » in *Echos du jour* n°1173, Cotonou, pp.8-9
- 4-AGUESSY H., 2000, «Les assins pour conserver la mémoire collective» in *Okpara Magazine* n°001, p.21
- 5-ANOUMA R.-P., 1996, « La décennie mondiale du développement culturel (1988-1997) » in *Civilisations* [En ligne], 43-2 | 1996, mis en ligne le 29 juin 2009, consulté le 25 août 2014. URL : <http://civilisations.revues.org/1574> ; DOI : 10.4000/civilisations.1574
- 6-APAP, 2013, *Artistes plasticiens du Bénin, Répertoire des acteurs des arts visuels du Bénin*, Presses de Planet Press LTD, Lagos, 272p
- 7-BECKER H., 2002, *Les ficelles du métier, la découverte*, Paris, 352p
- 8-BECKER H., PESSIN A., 2006, «Dialogue sur les notions de Monde et de Champ » in *Sociologie de l'Art* 1/ p. 163-180 URL : www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-163.htm. DOI : [10.3917/soart.008.0163](https://doi.org/10.3917/soart.008.0163)
- 9-BEITONE A. et al, 2000, *Sciences sociales*, 2ème édition, Editions Dalloz, 359p
- 10-BENGHOZI P.-J., 1990, « Becker Howard S., Les mondes de l'art » in *Revue française de sociologie.*, v.31 n°1, p. 133-139
- 11-BIRNBAUM P. ., 1983, «Mobilisations, structures sociales et types d'Etat» in: *Revue française de sociologie.* 24-3, pp. 421-439.
- 12-BOILY L ., 2009, «Codification et industries culturelles : un espace de créativité et d'innovation» in *Management international*, vol. 13, p.101

- 13-BOURDIEU P., 1968, «Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique, les arts dans la société», in *Revue internationale des sciences*, Volume XX, n°4, UNESCO, Paris, pp. 640-664
- 14-BOURDIEU P., 1997, «*La précarité est aujourd'hui partout*», Ed. Liber, Grenoble, 2p
- 15-BOURDIEU P., 1991, «Le champ littéraire», in *Acte de la recherche en sciences sociales*, Vol 89, pp.3-46
- 16-BOURDIEU P., 1980, «Le capital social» in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 31, pp. 2-3
- 17-BOURDIEU P., 1979, *La Distinction*, Paris : Editions de Minuit, 670p
- 18-BOURDIEU P., 1979, «Les trois états du capital culturel» in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30, pp. 3-6.
- 19-BUSCATTO M., 2004, «De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz» in *Sociologie de l'art*, vol. 5, pp. 35-56
- 20-CASTEL R., 1994, «La dynamique des processus de marginalisation : de la vulnérabilité à la désaffiliation », in *Cahier de recherche sociologique*, n°22, p.11-27, <http://id.erudit.org/iederudit/1002206ar>, consulté le 20 Mars 2012 06:47
- 21-CASTEL R., 1999, *Les Métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Gallimard, 349 p
- 22-CASTEL R., 2006, «Et maintenant, le précarariat» in *Le Monde* in <http://alain.laurent-faucon.over-blog.com/article>, consulté le 28 septembre 2014 à 10:03
- 23-CCF, 2000, *L' harmattan 2000*, art contemporain, Cotonou, 59p
- 24-CHAMBOREDON J.-C., FREIDSON E., MENGER P.-M., 1986, «Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique» in *Revue française de sociologie* 27-3. pp. 431-443.
- 25-CINGOLANI P., 2005, *La précarité*, PUF, Que sais-je, 128p

- 26-COTTEN J-P., FRIEDRICH E., KARL M., 1988, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie allemande*, Erreur Perimes Ed Sociales, Barem, pp.7-8
- 27-CUECO H ; et GAUDIBERT P., 1988, *L'arène de l'art*, Galilée, Paris, 225p
- 29-D'AMOURS M., 2009, «Travail précaire et gestion des risques: vers un nouveau modèle social?» in *Lien social et politique*, n° 61, pp.109-121, <http://id.erudit.org/iderudit/038477ar>, consulté le 19 juin à 1h13
- 29-De LAUWE C., 1971, *Pour une sociologie des aspirations*, Editions Denoël, Paris, 211p
- 30-De SINGLY F., 1986, «Artiste en vue», in *Revue française de Sociologie*, 27-3, pp.531-543
- 31-DELCOURT L., 2006, «Coopération : une ébauche de problématisation, CETRI, Louvain-la-Neuve » in <http://www.cetri.be/spip.php>, consulté le 24 décembre à 8h28
- 32-DELMAS C., 2004, «Alain Quemin, les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels », [En ligne]les comptes rendus, mis en ligne le 10 janvier 2014, URL : [http:// lectures.revues.org/13200](http://lectures.revues.org/13200), consulté le 04 Février 2014 à 12h 47
- 33-DJOUAMON S., 2001, «Un artiste est un fou», in *Progrès*, n°762, p. 10
- 34-DURAND C., 2012, «L'analyse factorielle des correspondances», Département de Sociologie, <Http://www.soc.surrey.ac.uk/sru/sru7.html>, consulté le 12 juin 2014 à 15h21
- 35-FRIEDBERG E., 1993, *Le pouvoir et la règle*, Éditions du Seuil, 259p
- 36-GAUDIBERT P., 1991 *Art ccontemporain*, Editions cercle d'Art, Paris, 175p
- 37-GAUDIBERT P., 1995, «Immense variété des expressions plastiques, l'art contemporain en Afrique noire », in *Le Monde Diplomatique*, p.29

38-GEERS K., 2000, «L'honneur de l'horreur», in *Pour une nouvelle géographie artistique des données 90*, CAPC de Bordeaux, Canejan, pp.1-36

39-GIREL S ., 2003 , «Les Galeries d'art contemporain en France. Portraits et enjeux dans un marché mondialisé » in *Sociologie de l'Art*, p. 199-202 URL : www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2003-1-page-199.htm, consulté le 08 juin 2014 à 16h29

40-GURVITCH G., 1955, « Le concept de structure sociale » in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle Série, Vol. 19, pp. 3-44, Presses Universitaires de France Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40688923>, consulté le 17/07/2014 13:18

41-ROCHER G., 1988, «Talcott Parsons et la sociologie américaine» in *Les Classiques des sciences sociales*, Montréal, 183p

42-HAMEL J., 1997, «La socio-anthropologie, un nouveau lien entre la sociologie et l'anthropologie », Socio-anthropologie [En ligne], 1 | mis en ligne le 15 janvier 2003, URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/73>, consulté le 15 juin 2014 à 16h08

43-HAUTENNE B., 2004, «Contribution à une sociologie de l'association», in *Pensée plurielle* n° 7, p. 11-16URL:www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2004-1-page-11.htm. DOI : [10.3917/pp.007.0011](https://doi.org/10.3917/pp.007.0011) consulté le 16 Décembre 2014 à 12h04

44-HEINICH N., 2007, «Art et compulsion critique » in *Noesis* [En ligne] , N°11, mis en ligne le 06 octobre 2008, URL : <http://noesis.revues.org/index813.html>, pp. 91-101, consulté le 11 janvier 2012 à 17:53

45-HEINICH N., 2011, «Les vieux maîtres et les jeunes génies Temporalité artistique, créativité et reconnaissance selon David Galenson, Temps des arts et des artistes », in *Temporalités*, n°14, 15p

46-INSEE, 1983, *Nomenclature des professions et catégories socio-professionnelles*, p.96

47-IROKO F. et RIVALLAIN J., 2000, *Les appliqués sur tissus du BENIN*, Sépia, Saint Maur, p.30

48-JACOB M., 1997, « Sustainable development : a reconstructive critique of the United Nations debate », Goteborg University, Sweden cité dans PORCEDDA A., PETIT O., « Culture et développement durable : vers quel ordre social ? », in *Développement durable et territoires* [En ligne], Vol. 2, n° 2 | Mai 2011, mis en ligne le 04 mai 2011,. URL : <http://developpementdurable.revues.org/9030> ; DOI : 10.4000/developpementdurable.903, consulté le 25 août 2014 à 14h21

49-JANIN C, 2007-2008, *La représentativité de l'art africain contemporain en France, exemple de la Fondation de Jean Blachère*, Mémoire de Master, Université Pierre Mendès, 107p

50-KAHN A., 1930, *Pour une reconnaissance africaine*, Département des Hauts de Seine, Paris, pp.74-93

51-LAUDE J., 1966, *les arts de l'Afrique Noire*, librairie Générale Française, Paris, 175p

52-LEFORT-MUNOZ F., 1997, « Implication des arts plastiques et des œuvres d'art dans l'éducation du goût » in *Tréma* [En ligne], 11 | , mis en ligne le 28 novembre 2010, URL : <http://trema.revues.org/1930>, Consulté le 30 juin 2014 à 8h16

53-LUCKERHOFF J., 2007, « Vers une compréhension des déterminants de la fréquentation des musées d'art », Communication [En ligne], Vol. 25/2 | mis en ligne le 08 septembre 2008, URL : <http://communication.revues.org/742> ; DOI : 10.4000/communication.742, consulté le 18 novembre 2014 à 9h28

54-MDGLAAT, 2010, *Recueil de lois sur la décentralisation*, Cotonou, 56p

55-Mairie de Cotonou, 2008, *Plan de Développement de la ville de Cotonou (PDC - Cotonou)*, Cotonou, 222p

56-MARGUIN S., 2013, « Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain », *Sociologie* [En ligne], Dossiers, Temps professionnels, temps prescrits, temporalités sociales, mis en ligne le 19 novembre 2013, URL : <http://sociologies.revues.org/4466> consulté le 05 septembre 2014 à 10h25

57-MARTIN C., 2007, «Le souci de l'autre dans une société d'individus. Un débat savant et politique à l'échelle européenne», cité par PAUGAM S. *Repenser la solidarité, L'apport des sciences sociales*, Paris, PUF, pp. 219-240.

58-MARTINC., PAUGAM S., 2009, «La nouvelle figure du travailleur précaire assisté » in *Lien social et politique*, n°61, pp. 13-19

59-MEISTER A., 1972, «Vers une sociologie des associations » in *Tiers-Monde*, Volume 13, Numéro 52 pp. 871 – 872

60-MENGER P.M., 2010, «Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », in *Economie et culture*, Paris, pp. 206-236

61-MOULIN R., 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 423p

62-MOULIN R., 2003, *Le marché de l'art, Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 204 p., cité par JACOBI D., «Raymonde MOULIN, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies* » in *Questions de communication* [Online], 6 | 2004, mise en ligne 15 May 2012,. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/6011>, consulté le 23 Juillet 2014 à 15h16

63-MOULIN R., 1995, *La construction de la valeur artistique, De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 286 p

64-MOULIN R., PASSERON J-C, PASQUIER D., PORTO-VASQUEZ F., 1985, *L'artiste, Essai de morphologie sociale*, Centre de Sociologie des Arts, la Documentation Française, Paris, 124p

- 65-MOUREAU N., SAGOT-DUVAUROUX D., 2010, *le marché d'art de l'art contemporain*, Editions la découverte, Paris, 113p
- 66-MOUREAU N., SAGOT-DUVAUROUX D., 2011, « La relation formation / carrière artistique, le paradoxe des mondes de l'art, formation emploi » [en ligne] 116, octobre-décembre 2011, mise en ligne le 24 janvier 2012, : YRL. <http://formationemploirevues.org/pdf/3463>, consulté le 14 février 2012 à 14h08
- 67-MOUREAU N., SAGOT-DUVAUROUX D., 2012, « Evaluer le rôle des intermédiaires, l'art et le marché », in *Problèmes économiques*, n°3043, Bruxelles-Wavre, 42p
- 68-NBESSA B., 1999, *Porto-Novo, Origine et évolution d'un doublet urbain*, Septentrion Presses, Universitaires, Thèse à la Carte Bordeaux-Talence, 456p
- 69-NDIAYE D., 2002, « Les Africains veulent –ils de leur art? » in *Africultures* n° 48,
- 70-NICOLE-DRANCOURT C., 1992. « L'idée de précarité revisitée », in *Travail et emploi*, n° 52, pp. 57-70.
- 71-NILSON S., 1952 « La théorie de la population d'Adam Smith » in *Population*, 7e année, n°3, 1952 pp. 477-484
- 72-NJAMI S, 1998, « Vin de palme et Coca Cola » in *Médianes*, pp.13-14
- 73-NUGUE J., 1984, *Artisanats traditionnels en Afrique Noire Benin*, Harmattan, Marseille, 256p
- 74-NURSE K., 2006, « Culture as the Fourth Pillar of Sustainable Development » in *Small States*, n°11, pp. 28-40
- 75-PAUGAM S., 2005, « Science et conscience de la pauvreté », in *Alternatives économiques / L'Économie Politique*, /2 - n ° 26, pp: 66-79
- 76-PAUGAM, S., 2001, *Le salarier de la précarité*, PUF, Paris, 126p

77-PIQUE P. et RAINER L., 1999, *les bas-reliefs d'Abomey l'histoire racontée sur les murs*, Edition du flamboyant, Cotonou, 116p

78-PRINCIPAUD J-P., 2004, «Le tourisme international au Bénin : une activité en pleine expansion » in *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 226-227 | mis en ligne le 13 février 2008, URL : <http://com.revues.org/529> ; DOI : 10.4000/com.529, consulté le 04 septembre 2014 à 16h18

79-QUEMIN A. , 2002, «L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays " périphériques " à " l'ère de la globalisation et du métissage» in *Sociologie et sociétés, Les territoires de l'art / Art Territoires* Volume 34, numéro 2, pp. 15-40

80-QUEMIN A., 2001, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Rapport du Ministère des Affaires Etrangères, Paris, 158p

81-QUERRIEN A. ET YANN M., 2006, «La Lutte contre la précarité : un mouvement de fond » in *Revue Multitudes* mise en ligne le jeudi 25 mai 2006 (<http://multitudes.samizdat.net/La-Lutte-sur-la-precarite-un>), consulté le 16 août 2014 à 10h21

82-RAINER D., THEVENOT L. 2010 « La sociologie des conventions. La théorie des conventions, élément central des nouvelles sciences sociales françaises », in *Trivium* [En ligne], 5 | mis en ligne le 10 janvier 2010,. URL : <http://trivium.revues.org/3626>, consulté le 07 octobre 2014 à 15h24

83-RODGERS, G., 1989, *Precarious Work in Western Europe*, cité par RODGERS G., *Precarious Jobs in Labour Market Regulation: The Growth of Atypical Employment in Western Europe*, International Institute for Labour Studies /Université libre de Bruxelles, Genève/Bruxelles, pp.1-16

84-ROSENTHAL L., 1912, «Notes sur les arts», in *Revue populaire*, cité par LEFORT-MUNOZ F., «Implication des arts plastiques et des œuvres d'art dans l'éducation du goût » in *Tréma* [En ligne], 11 | 1997, mis en ligne le 28 novembre 2010, URL : <http://trema.revues.org/1930>, consulté le 30 juin 2014 à 11h16

- 85-SOSSOUHOUNTON J., 1992-1993, *Contribution de l'étude des palais royaux du Danxomè à l'histoire de la civilisation FON entre le XVII et le XIXe siècle*, Mémoire de Maîtrise, UNB, Abomey Calavi, 109p
- 86-THEVOZ M. 1990, *Art brut psychose et médiumnité*, Editions la Différence, Paris, 190p
- 87-TOHON H. , 2002-2003, *La survie des artistes plasticiens dans le contexte socio-économique du Bénin*, Mémoire de Maîtrise, UAC, Abomey Calavi, 130p
- 88-VANDERSMISSEN M., 2003, « Mobilité, accessibilité et cohésion sociale » in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 47, n° 131, p. 201-222
- 89-VERGER A., 1987, « l'art d'estimer l'art Comment classer l'incomparable ? » in: *Actes de la recherche en sciences sociales* Vol. 66-67, pp. 105-121.
- 90-VILLENEUVE A., 1984, « Construire un indicateur de précarité : les étapes d'une démarche empirique » in *Économie et statistique : Sociologie et statistique*, n° 168, p. 93-105.
- 91-VOLLE H., 2004, *La promotion de l'art africain contemporain et les NTIC*, l'harmattan, Paris, 197p
- 92-WALID S., 2003, « La disparité socio-économique comme facteur de désintégration ? » in *Confluences Méditerranée* - n°47 Automne, 65p
- 93- WEBER M., 1972, *Wirtschaft und gesellschaft*. 5^E Ed., Tübingen, Mohr. 322p
- 94-ZANNOUT., 1996, « Lancement officiel du symposium de la jeune création plastique ouest-africaine » in *Les Echos du jour* N°68, p.10

ANNEXES

QUESTIONNAIRE

Dans le cadre de notre mémoire de DEA (Diplôme d'Etudes Approfondies) nous avons pensé travailler sur la profession des artistes plasticiens. Notre objectif est d'aider à la compréhension des problèmes qui minent la profession en vue de proposer des actions qui aideront à un essor de la profession d'ici 2040. C'est pourquoi, nous sollicitons votre participation en vue d'un heureux aboutissement de cette étude.

I. Economie

1. Les béninois achètent-ils vos œuvres :

Régulièrement	Souvent	Occasionnellement	Rarement	Ne sait pas

2. Les étrangers achètent-ils vos œuvres :

Régulièrement	Souvent	Occasionnellement	Rarement	Ne sait pas

3. Pensez-vous que les matériels que vous utilisez coûtent chers :

Oui Non

4. Arrivez-vous à tirer des bénéfices après la vente d'une œuvre :

Toujours	Souvent	Rarement	Ne sait pas

5. Vos œuvres sont-elles exposées dans les galeries ? Oui Non

6. Si oui, sont les œuvres que vous exposez en galerie sont –elles vendues ?

Oui Non

7. Exposez –vous vos œuvres auprès des marchands d'art ? Oui Non

8. Les œuvres que vous exposez chez les marchands sont-elles vendues ?

Oui Non

9. Selon vous qu'est-ce qui est préférable :

- Vendre soi-même ses propres œuvres

- Vendre dans les galeries

- Vendre auprès des marchands d'art

10. Que pensez-vous du nombre de collectionneurs d'art contemporain au BENIN ?

Beaucoup	Acceptable	Peu	Très peu

11. Que pensez-vous du nombre de musées d'art contemporain au BENIN

Beaucoup	Acceptable	Peu	Très peu

12. Arrivez-vous à vendre vos œuvres à l'extérieur ? Oui Non

13. Souhaitez-vous d'ici 2040 :

- Que les béninois achètent les œuvres d'art contemporain
Oui Non
- Que les étrangers achètent les œuvres d'art contemporain
Oui Non
- Que les artistes soient des vendeurs Oui Non
- Que les galeries et les marchands d'art soient des promoteurs des artistes plasticiens
Oui Non
- Qu'ils existent plus de collectionneurs d'art Oui Non
- Que les artistes arrivent à vendre à l'extérieur Oui Non

II. Société

1. Arrivez-vous à couvrir entièrement vos besoins à travers la vente de vos œuvres ? Oui Non
2. Travaillez-vous sur les œuvres d'art à plein temps ? Oui Non
3. Sinon, exercez-vous :
 - Une autre activité parallèle à caractère artistique : Oui Non
 - Une autre activité sans aucun rapport avec l'art : Oui Non
4. Ces activités parallèles vous permettent-elles de couvrir entièrement vos besoins ? Oui Non
5. Etes-vous bien accepté en tant qu'artiste plasticien en famille et en société ? Oui Non
6. A quels niveaux êtes-vous connu en tant qu'artiste ?
 - Centres d'exposition nationale
 - Institut Français (ancien CCF)

- Centre Culturel Américain
- Centre Culturel Chinois
- Centres d'exposition nationaux
- Galeries d'art
- Marchand d'art
- Une Association d'artiste
- Fonds d'Aides à la Culture ou BUBEDRA
- Sur le plan international
- Autres à préciser.....

7. Pensez-vous que l'artiste plasticien a besoin d'être formé ?

Oui Non

8. Comment aviez- vous fait votre formation en art plastique ?

Ecole d'art Beaux- Art Autodidacte

Atelier de formation Chez un maître

8. Y-a-t-il beaucoup de femmes artistes ? Oui Non

9. les femmes artistes sont-elles plus favorisées que les hommes ?

Oui Non

10. Appartenez-vous à une Association d'artiste plasticien ?

Oui Non

11. Il y a aujourd'hui plus de 30 Association d'artistes plasticiens

Pensez-vous que c'est

Très bon	bon	mauvais	Ne sait pas
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

12. votre association vous aide –t- elle ?

Beaucoup	Moyennement	Peu	Très peu	Ne sait pas
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

13. Que souhaitez-vous d'ici 2040

- Plus de femmes artistes ?

Oui Non

- Les artistes bien formés ?

Oui Non

- Les associations dynamiques? Oui Non
- Une amélioration des conditions de vie ? Oui Non
- Une meilleure reconnaissance des artistes ? Oui Non
- Une revalorisation de la profession des artistes plasticiens ? Oui Non

III. Politique

1- L'Etat achète-t-il les œuvres d'art plastique contemporain ?

Régulièrement	souvent	parfois	rarement	Ne sait pas
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

2- Avez-vous reçu de l'aide de l'Etat ? Oui Non

3- Si oui, combien de fois aviez-vous reçu les soutiens de l'Etat ces 5 dernières années ?

Année	2010	2011	2012	2013	2014
Nombre de fois	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

4- Comment appréciez-vous le montant de l'aide que vous aviez reçue ?

Suffisant Insuffisant

5- Quel type d'Etat souhaitez-vous d'ici 2040 ?

- Un Etat qui achète les œuvres et soutient les artistes ? Oui Non
- Un Etat qui ne fait rien ? Oui Non

IV. Environnement

1- Recevez-vous des commandes de décoration :

- des bâtiments administratifs ? Oui Non
- des maisons ? Oui Non
- des espaces publics ? Oui Non

2- Que souhaitez-vous d'ici 2040 ?

- Les bâtiments administratifs, les espaces publics et les maisons bien décorées ?
Oui Non

V. Culture

1. L'art plastique contemporain du Bénin se distingue de celui des autres pays ?
Oui Non
2. A quel mouvement esthétique appartenez –vous ?
Performances Installations Vidéos
Récupération Figuration Abstraction
Sculpture Autres à préciser.....
3. Quel est le mouvement esthétique en vogue à Cotonou actuellement ?
Performances Installations Vidéos
Récupération Figuration Abstraction
Sculpture Autres à préciser.....
4. Pensez –vous que les mouvements esthétiques se succèdent-ils trop vite à Cotonou ? Oui Non
5. Les centres d'exposition nationaux sont –ils ?
- Actifs Oui Non
- Passifs Oui Non
6. Les centres d'exposition étrangers sont-Ils ?
- Actifs Oui Non
- Passifs Oui Non
7. Quels types de créations et d'acteurs souhaitez-vous d'ici 2040 ?
- Créations originales Oui Non
- Acteurs nationaux et étrangers actifs Oui Non

VI. Technologie

- 1- Quel type de matériel utilisez-vous ?
- Matériel local
- Matériel étranger
- Matériel local et matériel étranger
- 2- Avez –vous toujours du matériel ? Oui Non
- 3- Combien de fois allez-vous sur internet par semaine ?

GUIDE D'ENTRETIEN POUR LES ACTEURS ECONOMIQUES

Dans le cadre de notre mémoire de DEA (Diplôme d'Etudes Approfondies) nous avons pensé travailler sur la profession des artistes plasticiens. Notre objectif est d'aider à la compréhension des problèmes qui minent la profession en vue de proposer des actions qui aideront à un essor de la profession d'ici 2040. C'est pourquoi, nous sollicitons votre participation en vue d'un heureux aboutissement de cette étude.

I- Connaissance en l'art plastique

- 1- Connaissance en matière des mouvements esthétiques
- 2- Connaissance en matière de promotion de l'art plastique

II- Choix des artistes

- 1- Catégorie d'artistes
- 2- Procédure d'identification des artistes
- 3- Critère de choix (matériel et esthétique)

III- Ventes des œuvres

- 1- Accords avec les artistes
- 2- Type d'œuvres vendues
- 3- Technique de fixation du prix des œuvres

IV- Clientèle

- 1- Catégorie de clients
- 2- Goût et fidélité par rapport aux œuvres
- 3- Relation artiste-client
- 3- Rôle des intermédiaires dans les relations clients-artistes

GUIDE D'ENTRETIEN POUR LES ACTEURS INSTITUTIONNELS

Dans le cadre de notre mémoire de DEA (Diplôme d'Etudes Approfondies) nous avons pensé travailler sur la profession des artistes plasticiens. Notre objectif est d'aider à la compréhension des problèmes qui minent la profession en vue de proposer des actions qui aideront à un essor de la profession d'ici 2040. C'est pourquoi, nous sollicitons votre participation en vue d'un heureux aboutissement de cette étude.

I- Aides à la culture

1- Domaines d'intervention

2- Aides proprement dites

II- Aides à l'art plastiques

1- Spécificité

2- Condition d'octroi

3- Procédure et critère de sélection

III- Organisation d'exposition

1- Organisation du point de vue descriptif

2- Rôle de l'artiste

3-Rôle de la structure

IV-Réseau de relation – artistes

1-Réseaux d'appartenance de l'acteur

2-Procédure d'intégration des artistes dans le réseau social des promoteurs.

GUIDE D'ENTRETIEN DES ARTISTES PLASTICIENS

Dans le cadre de notre mémoire de DEA (Diplôme d'Etude Approfondie) nous avons pensé travailler sur la profession des artistes plasticiens. Notre objectif est d'aider à la compréhension des problèmes qui minent la profession en vue de proposer des actions qui aideront à un essor de la profession d'ici 2040. C'est pourquoi, nous sollicitons votre participation en vue d'un heureux aboutissement de cette étude.

I-Début de la carrière

1-Déterminant de la carrière

2-Mode d'apprentissage

3-Mécanisme de promotion

II- Œuvre d'art

1-Mouvement esthétique

2-Technique de création

3-Thématique abordée

4-Matériels utilisés

III-Interaction entre acteurs du monde l'art

1-Relation entre artistes

2-Artistes et Association

3-Relation avec les acteurs institutionnels

4-Relation avec les galeries et marchands d'art

5-Relation avec la clientèle

IV-Ventes des œuvres

1-Evolution des ventes

2-Nature des œuvres vendues

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	2
DEDICACE	3
REMERCIEMENTS	4
SIGLES ET ACCRONYMES	6
LISTE DES TABLEAUX	8
LISTE DES GRAPHIQUES	9
LISTE DES ENCADRES	10
RESUME	11
SUMMARY	11
INTRODUCTION	12
1 ^{ère} Partie : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE	15
CHAPITRE I: CADRE THEORIQUE	16
1-1-Problématique.....	16
1-1-1- Hypothèses de recherche	20
1-1-2- Objectifs de la recherche	20
1-1-2-1-Objectif général.....	20
1-1-2-2-Objectifs spécifiques	20
1-2- CLARIFICATION CONCEPTUELLE.....	21
1-2- 1-Artiste plasticien.....	21
1-2- 2- Disparité socio-économique	21
1-2- 3-Vivre de l'art	22
1-2- 4-Précarité	22

1-2- 5-Déterminant de la disparité socio-économique.....	23
1-2- 6 -Monde de l'art	24
1-2- 7-Coopération	24
1-2- 8- Convention	25
1-3- Justification du choix du sujet et état de la question	26
1-3- 1- Raisons du choix du sujet	26
1-3- 2-Etat de la question	27
1-3- 2-1-Approche globale des fondements de la précarité	27
1-3- 2-2-Approche spécifique des fondements de la précarité des artistes plasticiens	29
1-3- 2-3-Déterminants de la disparité socio-économique des artistes plasticiens	30
CHAPITRE II : APPROCHES METHODOLOGIQUES	34
2-1-NATURE DE L'ETUDE ET PERSPECTIVE SCIENTIFIQUE.....	34
2-2-RECHERCHES DOCUMENTAIRES ET ENQUETE PRELIMINAIRE DE TERRAIN.....	35
2-2-1- Recherche documentaire.....	35
2-2-2-Enquête préliminaire de terrain.....	37
2-3-ENQUETE DE TERRAIN PROPREMENT DITE	37
2-3-1-Etude quantitative.....	37
2-3-1-2-Définition de la population	37
2-3-1-2-Echantillonnage.....	37
2-3-1-2-1-Techniques d'échantillonnage	37
2-3-1-2-2-Taille des échantillons.....	38

2-3-1-2-3-Technique et outil de collecte.....	38
2-3-1-2-4-Lieu de l'enquête	38
2-3-1-2-5-Délimitation temporelle	38
2-3-1-2-6-Dépouillement et traitement des données	38
2-3-1-2-7-Technique d'analyse des données.....	39
2-3-2-Etude qualitative.....	39
2-3-2-1-Groupes cibles.....	39
2-3-2-2-Technique d'échantillonnage.....	40
2-3-2-3-Taille des échantillons	40
2-3-2-4-Techniques et outils de collecte de données.....	40
2-3-2-5-Traitement.....	41
2-3-3- Analyse systémique des déterminants de la disparité socio-économique.	41
1-4- DIFFICULTES EPROUVEES ET APPROCHES DE SOLUTIONS	41
2 ^{ème} Partie CADRE D'ETUDE ET RESULTATS	44
CHAPITRE III : CADRE D'ETUDE ET RESULTATS DES RECHERCHES QUANTITATIVES.....	45
3-1-Cadre de l'étude.....	45
3-1-1- Justification du choix de la ville de Cotonou	45
3-1-2- Présentation de la ville de Cotonou : marché potentiel et centre de promotion de l'art plastique.....	45
3-2- ASPIRATIONS DES ARTISTES ET DISPARITE SOCIO- ECONOMIQUE.....	49
3-2- 1-Economie	49

3-2-2-Société.....	50
3-2-3-Politique	50
3-2-4- Environnement	50
3-2-5- Culture.....	50
3-2-6- Technologie.....	51
3-2-7-Synthèse partielle	51
3-3-RECHERCHE QUANTITATIVE DE LA DISPARITE SOCIO- ECONOMIQUE SUIVANT LA COOPERATION DANS LE MONDE DE L'ART	52
3-3-1- Economie	52
3-3-2- Société.....	55
3-3-3-Politique	57
3-3-4-Environnement	58
3-3-5-Culture	59
3-3-6-Technologie.....	61
3-3-7-Synthèse partielle	62
CHAPITRE IV : RESULTATS DES RECHERCHES QUALITATIVES : BILAN DE LA COOPERATION ET DES CONVENTIONS DANS LE MONDE DE L'ART	63
4-1- COOPÉRATION À L'INTERNATIONAL	63
4-1- 1- ‘’Artistes internationaux’’	63
4-1- 2- ‘’Artistes aux œuvres internationales’’	67
4-2- COOPÉRATION INTERNE	67
4-2- 1- Evolution de la coopération de l'Etat.....	67

4-2- 2- Coopération des centres d'exposition	69
4-2- 2-1- Coopération des centres nationaux d'exposition	69
4-2- 2-2-Coopération des centres d'exposition étrangers	70
4-2- 3-Coopération des acteurs économiques	71
4-2- 4-Coopération des associations	72
4-2- 5-Coopération des autres acteurs culturels	74
4-2- 6-Coopération des consommateurs	75
4-3-1-Création plastique contemporaine	76
4-3-1-1-Démarche en matière de la création des œuvres d'art	76
4-3-1-1-1-Démarche de création des artistes précaires	76
4-3-1-1-2-Démarche caractéristique des artistes qui vivent de l'art	78
4-3-1-2- "Recherche" en art plastique.....	80
4-3-1-2-1- La "recherche" chez les artistes précaires	80
4-3-1-2-2-La "recherche" chez les artistes qui vivent de leur art.....	81
4-3-1-3-La coopération à la création.....	81
4-3-2-Conventions dans le monde de l'art.....	82
4-3-2-1- Conventions dans le monde de l'art à Cotonou.....	82
4-3-2-1-1-Convention esthétique	82
4-3-2-1-2-Convention matérielle	85
4-3-2-1-3- Convention de prix.....	86
4-3-2-1-4- Convention fonctionnelle	86
4-3-2-1-4-1- Convention fonctionnelle de l'art dit "primitif"	86
4-3-2-1-4-1-1- Fonction religieuse et utilitaire	86

4-3-2-1-4-1-2- L'art de cour	87
4-3-2-1-4-2- Convention fonctionnelle de l'art contemporain	89
4-3-2-1-5- Convention de l'Etat	90
4-3-2-2- Conventions dans le monde de l'art international	90
4-3-2-2-1-Convention esthétique	90
4-3-2-2-2-Convention matérielle	92
4-3-3-Synthèse partielle	93
3^{ème} PARTIE : ANALYSE SYSTEMIQUE DES DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE	94
CHAPITRE V : DU DIAGNOSTIC STRATEGIQUE A L'ANALYSE DE LA MATRICE D'ANALYSE STRUCTURELLE	95
5-1- DIAGNOSTIC STRATÉGIQUE	95
5-2-IDENTIFICATION DES VARIABLES –DÉTERMINANTS DE LA DISPARITÉ SOCIO-ÉCONOMIQUE DES ARTISTES PLASTICIENS	109
5-3- Présentation et analyse de la matrice d'analyse structurelle	113
CHAPITRE VI : ANALYSE DU SYSTEME DES DETERMINANTS DE LA DISPARITE SOCIO-ECONOMIQUE ET DU JEU DES ACTEURS	119
6-1-SYSTÈME DES DÉTERMINANTS DE LA DISPARITÉ SOCIO- ÉCONOMIQUE DES ARTISTES	119
6-1-1.- Présentation du graphe du système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes ou du plan des influences/dépendance directes potentielles	119
6-1-2-Analyse des sous-systèmes relatifs au système des déterminants de la disparité socio-économique des artistes	122
6-1-2-1- Sous -système : Univers des déterminants de référence	123
6-1-2-2- Sous-système Déterminants enjeux internes	128

6-1-2-2-1- Bloc Enjeux coopératifs	128
6-1-2-2-2- Le bloc Enjeux politico-professionnels	133
6-1-1-3- Sous-système Déterminants résultats internes	135
6-1-1-3-1- Bloc base économique.....	136
6-1-1-3-2- Bloc base professionnelle.....	136
6-1-2-4-Sous-système Univers des déterminants externes.....	140
6-2- ANALYSE ACTEURS /SOUS-SYSTÈME.....	142
6-2- 1-Répartition des sous –systèmes suivant les objectifs.....	142
6-2-2-Analyse proprement dite acteurs / sous systèmes	143
6-3- ANALYSE ACTEUR /ACTEUR	147
6-3- 1-Analyse du jeu de regroupement des acteurs	147
6-3- 2-Analyse des rapports de forces	149
CONCLUSION.....	154
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	157
ANNEXES.....	166