



L'expérience et le métier d'artiste peintre plasticien : Sociologie d'un travail de création

Gilles Grosson

► To cite this version:

Gilles Grosson. L'expérience et le métier d'artiste peintre plasticien : Sociologie d'un travail de création. Sociologie. Université de Lyon, 2022. Français. NNT : 2022LYSE2026 . tel-03937743

HAL Id: tel-03937743

<https://theses.hal.science/tel-03937743>

Submitted on 13 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : 2022LYSE2026

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 483

Sciences sociales

Discipline : Socio Anthropologie

Soutenue publiquement le 14 mars 2022, par :

Gilles GROSSON

L'expérience et le métier d'artiste peintre plasticien.

Sociologie d'un travail de création.

Devant le jury composé de :

Pascal VALLET, Professeur des universités, Université Paris Nanterre, Président

Florence GIUST-DESPRAIRIES, Professeure des universités, Université, Paris 8, Rapporteuse

Sylvia GIREL, Professeure d'université, Aix-Marseille Université, Examinatrice

Denis CERCLET, Maître de conférences HDR, Université Lumière Lyon 2, Examineur

Gilles HERREROS, Professeur émérite des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



Université Lumière – Lyon II

Ecole doctorale *Centre Max Weber*

**L'expérience et le métier
d'artiste peintre plasticien**
Sociologie d'un travail de création

Gilles Grosson

Thèse de doctorat de sociologie

Dirigée par **Gilles Herreros**

Présentée et soutenue publiquement le 14 mars 2022

Devant un jury composé de :

Denis Cerclet, Maître de conférences en anthropologie (HDR), Université Lumière-Lyon 2.

Sylvia Girel, Professeure des universités en sociologie, Université Aix-Marseille.

Florence Giust-Desprairies, Professeure des universités émérite en psychologie sociale, Université Paris Diderot.

Gilles Herreros, Professeur des universités émérite en sociologie, Université Lumière Lyon II.

Pascal Vallet, Professeur des universités en sociologie, Université Paris Nanterre.

Remerciements

Je remercie Gilles Herreros pour la confiance qu'il m'a accordée dans la durée ainsi que son guidage vers des horizons théoriques pluriels.

Je remercie particulièrement Denis Cerclet, Sylvia Girel, Florence Giust-Desprairies et Pascal Vallet qui ont accepté d'apporter leurs expertises.

Mes remerciements vont naturellement vers celles et ceux, artistes plasticiens, qui m'ont ouvert la porte de leur atelier et osé témoigner avec authenticité.

Je remercie également Evelyne Barratier pour sa grande patience dans les relectures éche-
lonnées des textes ainsi que Pierre Kukuryka.

Enfin, une pensée pour mon ami Mohamed Seffahi qui a orienté mon regard vers la socio-
logie et l'anthropologie et soutenu ma démarche avec la discrétion qui est la sienne.

SOMMAIRE

Introduction

1° partie : REPRÉSENTATION, HISTOIRE ET MÉTIER D'ARTISTE

Chap.1 Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs [page 29]

Image commune de l'artiste en société. Talents, génie, vocation. Don et virtuosité. Dons exceptionnels et talents banalisés. Le singulier comme point commun. Le tourment de faire des œuvres originales. Trajectoire de conception et de réalisation. Fabriquer de ses mains dans l'atelier. Organiser sa passion. Se dire artiste peintre.

Chap.2 Le rattachement des pratiques à l'histoire de l'art [page 67]

Des classiques, des modernes et des contemporains. De l'art contemporain, Particularisme et recherche d'autonomie par rapport à la grande histoire. Des Arts plastiques à haute valeur de technicité. La démarche artistique comme label d'excellence et d'exception. De l'expertise des historiens, critiques et conservateurs

Chap.3 : L'artiste comme catégorie sociale professionnelle [page 93]

Critères des métiers d'art selon L'INSEE. Critères de frontière entre amateurs et professionnels. Critères de niveau de formation. Critère de carrière. Critères de revenu. Critère d'autonomie.

2eme Partie : ART, METHODE ET SOCIOLOGIE

Chap.4 Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie [page 143]

Circonstances de légitimité structurelle. Circonstances de nécessités extérieures et intérieures. Circonstances de modernité et d'innovation. Circonstances d'universalité et de croyances. Contraintes, opportunités et dépassement. Objectivité et subjectivité en présence et à la hauteur des pratiques.

Chap. 5 : De l'art à la méthode [page 183]

Situer la méthode. Défrichage de l'accès au terrain. Collecter des données. Autres sources de données. La conduite des entretiens semi-directifs. Conduire l'entretien entre proximité et distance. Des observations participantes peu probables. Analogie d'expérience entre art et sociologie. La vision du « sociologue » par les interviewés. Artisanat sociologique. De l'écriture.

3eme partie : VIBRATIONS, SUPERPOSITIONS ET EXPÉRIENCES PLASTIQUES

Chap. 6 : Interférence de sociabilité et d'artisticité [page 249]

Tableau 1 : Des références aux interférences. Tableau 2 : Histoire d'art, histoire d'artiste. Tableau 3 : Contenu artistique et organisation du travail.

Chap. 7 : Errances de matérialité et de subjectivité [page 283]

Tableau 1 : Motivation et besoin de « faire de l'art ». Tableau 2 : Objet et subjectivité. Tableau 3 : Matière psychique et turbulence.

Conclusion : La peinture a ses raisons que la raison ignore [page 308]

Introduction



Figure 1 Portrait de Joseph

« *C'est un artiste !* ». Cette simple expression commune suffit à soulever quelques interrogations. Dans le langage courant, elle résonne pour qualifier un comportement apparemment peu ordinaire. De prime abord, le qualificatif « d'artiste » charrie des représentations qui traduisent les ambivalences liées à cette activité et des équivoques au sujet de la personne ainsi dénommée. Alors, que fait-il ? Qui est-il ?

Sous des registres variables d'activité, de métier, de pratique, de travail créatif ... la catégorie sociale et professionnelle des artistes fait référence à une large palette de pratiques et de positionnements dans l'espace social. Nous rejoindrons des artistes afin qu'ils nous parlent de leur expérience, de leur motivation et de leur méthode.

L'image sociétale du peintre, sculpteur, installateur, renvoie spontanément à de grandes figures historiques de l'Artiste porteur d'un talent prestigieux hors du commun. A l'autre extrémité, « en bas de l'échelle », la même activité suggère un loisir plus ordinaire pratiqué pour le plaisir. De la simple activité de détente et de loisir on franchit une marche en avançant le qualificatif d'amateur, c'est-à-dire en mettant en avant le fait de ne pas cacher sa volonté de vendre en exposant sans pour autant revendiquer une volonté d'accès à la notoriété. A la marche suivante on trouve des artistes semi-professionnels qui disposent d'une culture de l'art et d'un savoir-faire suffisant pour défendre un positionnement artistique et promouvoir leurs œuvres auprès des réseaux culturels et des marchands. Enfin à la plus haute et la plus étroite marche, là où il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus, figurent les artistes professionnels, c'est-à-dire une minorité d'artistes qui vivent de leur art et qui disposent d'une visibilité et d'une notoriété de plus ou moins grande ampleur.

D'une certaine façon, les critères de reconnaissance légale et artistique sont indépendants. Les artistes peintres peuvent être reconnus comme artistes par une

communauté artistique alors qu'ils ne disposent ni de diplôme spécifique, ni de statut juridique, ni de raison comptable, voire ni d'atelier pour les plus conceptuels d'entre eux. D'autre part quelle que soit la catégorie d'artistes dits "plasticiens" une déclaration juridique à la maison des artistes permet de bénéficier de la sécurité sociale et de posséder un numéro de Siret pour les facturations. En comparaison, la Catégorie sociale et professionnelle des artisans, dont les artistes sont pourtant historiquement issus, est nécessairement identifiée par un diplôme, une déclaration à la Chambre des métiers et enfin par une adresse d'activité. Ces quelques lignes suffisent pour commencer à percevoir la difficulté d'identifier des critères réglementaires et sociaux stables qui permettraient de cerner la population des artistes.

Cet ensemble de données sociales statutaires réglementaires juridiques et économiques est de nature à entretenir un certain « flou artistique » autour des artistes « plasticiens ». Les critères majeurs de reconnaissance sont la notoriété et la visibilité qui sont associées à la valeur marchande des œuvres. Mais les valeurs marchandes et artistiques d'une œuvre sont elles-mêmes fortement rattachées à leur filiation avec l'histoire des arts puisque c'est à elle que se réfèrent les artistes pour justifier le développement de tel ou tel courant artistique auquel ils se rattachent.

Les raisons sociales et économiques associées aux controverses du milieu sur « ce qui est art » et « non art » dessinent le profil de l'artiste en société. Globalement, le qualificatif d'artiste est tributaire des différentes variables d'interprétation à la fois artistiques, marchandes et juridiques. A l'amont de ces configurations il y a des hommes et des femmes qui « produisent » des œuvres. Le terme de « producteur » d'art ou de culture peut paraître décalé car proche du monde de l'industrie et du monde marchand. Dire « producteur » ou « fabricant d'art » entre en dissonance avec l'image vertueuse de l'art et de la création, de l'amour de l'art, de l'art pour l'art. Pourtant les artistes ne vivent pas d'amour de l'art et d'eau fraîche.

Les analyses de L. Boltanski et E. Chiapello ont montré que la figure de l'artiste, nomade, mobile, en chemin vers le désordre et le doute permanent a inspiré le « nouvel

esprit du capitalisme »¹. L'artiste est en effet celui qui est capable d'une grande mobilité, qui se déplace constamment à la recherche du nouveau, toujours en mouvement, en équilibre instable, perpétuellement en projet. Cette représentation est une opportunité formidable d'offrir un sens et une justification humaine au capitalisme froid, à la fluidité des marchandises immatérielles et à l'argent pour l'argent. La critique artiste de la société hiérarchique amorcée en 68 alimente les discours de justification du capitalisme. Le plateau social et économique sur lequel se déplacent les artistes est recouvert du voile mythique de l'artiste bohème habité par un don d'exception, un peu perdu dans ses pensées. Sans revenir davantage sur ces constructions sociales, notons que l'image de l'artiste fluide, mobile et créatif n'est pas suspendue hors sol mais trouve ses raisons d'être dans l'histoire et les diverses expériences pratiques et individuelles cumulées jusqu'à nos jours. Le monde de l'art et des artistes véhicule des valeurs d'exception et d'excellence.

Du génie et du maudit romantique jusqu'à l'artiste auto-entrepreneur contemporain, différentes figurations traversent l'histoire de l'art jusqu'à nos jours. L'idéal-type de l'art et de l'artiste est naturellement représenté par la figure originelle et historique de la Joconde et de son « fabricant » Léonard de Vinci (1452/1519) ou encore celle de Michel-Ange (1475/1564). C'est à partir du savoir-faire des orfèvres de la Renaissance qu'a émergé la figure de l'artiste de génie talentueux et autonome. L'artiste de la Renaissance se formait en étant admis dans les ateliers des grands maîtres. D'ailleurs, l'apprentissage passe encore par l'habileté de la main et par la personnalisation du geste technique. Depuis la Renaissance les artistes existent socialement en tant que tels principalement par le rattachement étroit qui s'établit entre leur personne et les œuvres qu'ils réalisent.

Avant cela, au Moyen Age des personnages hybrides, mi-hommes, mi- végétaux, mi- animaux ont été sculptés dans le format restreint des chapiteaux par des tailleurs de pierre restés anonymes alors qu'ils ont fait preuve d'une grande habileté et d'une imagination indéniable. Ils « signaient » en ciselant un motif géométrique sur les pierres qu'ils avaient travaillées et étaient rémunérés à la tâche. Pour trouver des petites figurines à leur

¹ L. Boltanski, E. Chiapello *Le nouvel esprit du capitalisme*, 1999 éd. Gallimard

effigie, il faut monter dans les hauteurs des cathédrales gothiques, dans les obscurs petits couloirs fonctionnels hors de la vision du public.

Somme toute, le tailleur de pierre médiéval est un artisan, pas encore artiste, mais malgré tout artiste par son expérience pratique. De nos jours, les valeurs et qualités techniques sont toujours présentes sans être pour autant de premier plan. La maîtrise d'une technique n'est par exemple pas toujours indispensable aux artistes d'art contemporain puisqu'ils sous-traitent certaines de leurs réalisations.

L'apprentissage dans les ateliers des grands maîtres de la Renaissance a été remplacé par des institutions de formation qui usent de didactique pour former des artistes plasticiens professionnels. Le terrain des arts étant balisé par les politiques culturelles, l'artiste mythique qui, si l'on peut dire, se cherche et cherche la lumière s'estompe au profit d'un artiste contemporain plus entrepreneur et lucide, capable de répondre professionnellement aux appels d'offre des centres d'art ou des collectivités territoriales. En caricaturant, l'analyse du travail des artistes s'apparenterait dès lors à celle de travailleurs indépendants prestataires de services auprès des organisations et des institutions culturelles.

Les représentations vertueuses de l'artiste moderne nomade, « plastique » dans ses pensées et méthodique dans ses démarches de projet prend à contrepied l'image plus ancienne de l'artiste décalé, marginal, extravagant ou introverti. Tout le monde a en tête la figure saillante d'un Van Gogh qui aurait vécu son travail de peintre comme un véritable sacerdoce. Les reconnaissances post-mortem n'ont pas pour autant disparu des circuits. Ainsi Séraphine Louis, femme de ménage décédée en 1942, fait aujourd'hui l'objet d'une attention particulière de la part des marchés.²

² Pour la petite histoire : Séraphine Louis naît 1864 à Arsy, dans l'Oise. Son père, horloger, meurt peu de temps après. Séraphine est l'aînée de deux filles. De 1878 à 1912 elle garde les bêtes aux champs, fait de ménages dans un couvent. En 1902 elle quitte le couvent pour être plus indépendante. 1912 : le hasard l'amène à faire des heures de ménage chez le critique d'art et collectionneur allemand Wilhelm Uhde, venu passer ses vacances à Senlis. Il découvre son talent, lui achète plusieurs tableaux et l'encourage à peindre. 1927-1930 : période des grandes compositions. Elle décède en 1932 à l'Hôpital psychiatrique de Clermont-de-l'Oise.

Au-delà de la valeur artistique qui leur est attribuée, la reconnaissance et la visibilité des œuvres et des artistes répondent aux règles du fonctionnement du commerce ordinaire à savoir que le fournisseur doit disposer d'un stock conséquent et d'une régularité de style, d'une marque de fabrique qui permette de dire : « *cette toile c'est un ...* »

Le paysage de l'art dessiné ainsi à grand coups de pinceaux et de brosses interroge le « qu'est-ce qui fait un artiste ». A partir de ces questionnements nous suggérons la question « qu'est-ce que fait un artiste ». Le quoi, le comment et le quand sans oublier le « pour qui », suffiront-ils à justifier un « pourquoi » ? En deçà de l'idéaltype, qu'en est-il concrètement pour l'artiste ordinaire au quotidien ? La description de l'activité en termes d'objectifs de « production » ou de fonctionnalités sociales et culturelles laisse dans l'ombre les expériences pratiques et fragiles de la main, du sensuel et du sensible, des imaginaires et des rêves. Karel Appel, pionnier du Street Art dans les années 50 en témoigne : « Je n'ai aucune règle, mais plutôt une sorte de radar. Tout va de soi et les choses s'ordonnent d'elles-mêmes... Les rues de New York : un théâtre expressionniste spontané dont la force matérielle est si grande qu'il vous projette directement dans l'imaginaire »³C'est vers ces radars et ces épreuves à la fois pratiques et particulières mais aussi habitées de commun que nous nous tournons.

S'engager à faire de l'art en amateur éclairé, semi-professionnel ou professionnel exige détermination, passion et apprentissage. Les facteurs économiques, juridiques, sociaux, ainsi que l'image sociétale de l'artiste bornent les contours de l'activité même. Les artistes pensent et organisent leur travail en étant conscients du caractère ambitieux et redoutable du défi qu'ils se lancent : faire une œuvre originale malgré le contexte de difficultés matérielles et économiques. L'artiste doit faire face à de multiples incertitudes matérielles, financières, concurrentielles afin de relever ce défi : trouver son style. Son travail s'apparente d'une certaine manière à une vocation de chercheur de « formes artistiques » visuelles et novatrices.

« Le travail artistique est un objet difficile à saisir, encore peu étudié malgré le fort attrait qu'il suscite dans notre société. Souvent placé sous le registre de la «

³Pierre Restany, *Street art de Karel Appel*, Ed. Galilée, 1982, page 15

vocation », il échappe aux analyses classiques des sciences sociales. Empreint de sentiments passionnés et d'implications subjectives dans l'accomplissement de l'œuvre, il ne facilite guère la distanciation. Dans la mesure où il est plutôt fluide, fuyant et parfois même solitaire, le travail artistique rend difficile la reconstitution de ses principes collectifs d'action, que la question soit posée en termes de « *mondes de l'art* » [Becker, 1982], de « *champ artistique* » [Bourdieu, 1992] ou de « *médiation* » [Hennion, 1993]. »⁴

La nature fluide, fuyante et solitaire du travail artistique, pour reprendre les termes de Marie Buscatto, s'aggrave dans la pratique réelle. Il s'agit donc de se rapprocher simplement des artistes dans leur expérience, d'identifier les modes d'agencement de facteurs d'influence externes et internes dans l'espace clos de leur travail.

Malgré les très faibles probabilités de vivre de leurs œuvres, un nombre croissant d'individus décident d'investir du temps, de l'espace, de l'énergie et des moyens financiers « de leur poche », parfois même au détriment de leur confort de vie matérielle et affective. Certes le rêve de vivre une vie d'artiste présente plusieurs attraits dont la liberté d'organiser son travail, sans compter le côté flatteur pour l'ego. Les « rêves » et l'aventure imaginaire ont autant de poids que la volonté de réussite. Toutefois, comme pour tout travailleur indépendant, l'ambition de faire carrière nécessite d'avoir accès aux ressources de connaissances utiles et aux réseaux de diffusion et de financement. Le modèle contemporain d'une telle démarche est représenté par le célèbre Jeff Koons qui s'est autorisé à offrir à l'Etat Français une de ses œuvres, « Bouquet de tulipes », installée non loin de la tour Eiffel à la demande de l'artiste.

Toute la difficulté de l'entreprise au sens propre est d'optimiser les gains symboliques par rapport aux coûts matériels et financiers. En effet, pour « l'artiste générique » ordinaire l'équilibre du seuil de rentabilité de l'entreprise entre l'investissement de temps, d'argent, d'achat de matériel, de recherche théorique et le retour sur investissement en

⁴Marie Buscatto, *Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ?* in Nathalie Le Roux et al., *Le travail passionné* ERES | « Clinique du travail » 2015 | pages 29 à 56 Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/le-travail-passionne--9782749248677-page-29.htm>

termes de reconnaissance symbolique et financière est différé dans un avenir incertain. Dans un marché de l'art segmenté et fortement concurrentiel, on serait tenté naïvement de poser une question simple aux artistes toutes catégories confondues : « Mais alors, pourquoi tu fais ça ? Ça te rapporte quoi ? ».

Les métaphysiques et les immatérialités les plus abstraites rattachées à l'expérience de création ne doivent pas nous faire oublier, en effet, que l'artiste ordinaire se lève le matin, la tête encombrée d'images mentales de son travail, préoccupé par ce qu'il a fait la veille et soucieux de trouver quelque argent pour racheter des toiles et de la peinture. Dans l'atelier, l'artiste dispose d'un couteau suisse à plusieurs lames : un stock de matériaux, un bon geste technique, des références à l'histoire de l'art, des visions mentales, une réflexibilité sensitive, des êtres de fiction et des pulsions et... parfois une cigarette et un whisky. En fait, l'artiste est face à une équation qui pourrait ressembler à celle-ci :

$$\sqrt[\text{Style}]{\begin{array}{c} \text{Objet+technique} \\ \hline \text{Invention} \end{array}} \pm \sqrt[\text{Imagination}]{\begin{array}{c} \text{Histoire + Monnaie} \\ \hline \text{Art} \end{array}} = x$$

L'art, l'inventivité, la créativité, le défi de dépassement de soi et la maîtrise technique donnent toute la saveur à cette aventure dont on ne se défait pas facilement. L'expérience individuelle de confrontation à la matière et l'espace se plie et se déplie effectivement dans tous les sens du terme : expérience pratique, technique, cognitive, imaginaire, émotive et historique à l'image des œuvres du peintre Simon Hantaï⁵ qui opère une forme de renversement de la pratique en neutralisant le geste et en définissant le plein par

⁵Simon Hantaï, né à Bia (Hongrie) en 1922, s'installe à Paris à l'automne 1948. Il a marqué de son empreinte l'histoire de la peinture pendant plus de trente ans, du surréalisme de sa jeunesse (avec lequel il rompra avec véhémence) au "pliage comme méthode", en passant par une période gestuelle et une autre dite de "petites touches et écriture". La première rétrospective de son œuvre a eu lieu en 1976 au Musée national d'art moderne, dans les locaux du Palais de Tokyo –Fin 1982, il annonce qu'il "se retire". France culture L'ATELIER DE LA CREATION par Irène Omélianenko le 27 /06/2013

le vide. A la suite d'une brillante carrière, il est l'un des rares artistes à avoir mis un terme à son travail de réalisation d'œuvres d'art.

L'art, en dehors des valeurs d'expertise, est fortement influencé à la fois par les tendances de l'époque et par le parcours de vie des artistes qui apportent leurs contributions. La sociologie de l'art met ainsi en relief les multiples et incontournables emboîtements des sociabilités et des formes d'art où l'individuel et le collectif font système par l'intermédiaire des œuvres et des discours. C'est donc au milieu de ces mouvements entre art et société que des individus ambitionnent de devenir artistes en réalisant des œuvres. La sociologie de l'art retrace ainsi une palette d'entrées considérable dans les relations d'interdépendance entre l'art et le social dont nous proposons un aperçu schématique dans l'encadré ci-dessous.

- L'art est déterminé par les conditions sociales, économiques, culturelles et religieuses d'une époque donnée [E. Panofsky]
- Les créations esthétiques résultent du croisement de phénomènes sociaux anthropologiques, symboliques et imaginaires [R. Bastide]
- L'art est un révélateur des dimensions sociales d'une époque [P. Francastel]
- L'art repose sur la connexion du style singulier d'un artiste avec celui d'une époque [M. Schapiro]
- L'art repose sur un principe de distinction de goût et de bon goût dicté par les dominants du champ de la culture et de l'art [P. Bourdieu]
- L'art existe par les récepteurs ou regardeurs qui disposent des codes de lecture leur permettant de décrypter le pacte iconique tacitement reconnu [J.C Passeron]
- La visibilité des artistes est totalement déterminée par des variables de genre, de géographie, d'âge, de niveau de formation [R. Moulin]
- L'œuvre d'art est l'aboutissement d'une chaîne de coopérations, de tâches et de conventions car tout ce qui n'est pas fait par l'artiste doit bien être fait par quelqu'un d'autre [H.S Becker]
- L'art est suspendu à des connivences structurelles transgressives orchestrées par des élites et des artistes « artificeurs » des objets ordinaires. [N. Heinich]
- L'art est une illusion qui repose sur des phénomènes de sacralisation légitimés par le discours des experts. [B. Lahire]
- L'art trouve son mode d'existence par la médiation des objets qui transportent et transforment les goûts et les perceptions [A. Hennion]
- Le monde de l'art est fortement genré et dominé par le masculin [M. Buscatto]

Ces différentes entrées montrent que les particularités de l'agir créatif individuel sont partiellement ou même totalement absorbées par les règles de l'art, les institutions, les marchés et par les discours d'expertise. Certes la liberté de création absolue est un leurre dont personne n'est dupe car tous les artistes transigent avec les contraintes du milieu social et économique du monde de l'art. Les artistes sont des acteurs sociaux intuitifs. Ils héritent de réalités sociales et économiques incertaines et de l'historicité des formes d'art avec lesquelles ils composent afin de se préserver des marges d'autonomie indispensables au travail de création. Être artiste suppose de faire preuve de sens pratique, d'ingéniosité et de débrouillardise pour pallier le manque de moyens à la hauteur de l'ambition de ses créations.

Autrement dit, nous supposons « une sociologie anthropologique de la débrouille » des artistes confrontés aux « embrouilles » des contraintes sociales, économiques et historiques certes, mais pas uniquement, car il faut y adjoindre les désirs, les rêves, les imaginaires, les fantasmes, le plaisir de faire. L'artiste ne peut se résumer ni à un acteur stratège de la réussite plus ou moins performant ni à un doux rêveur farfelu mais s'apparente à un chercheur de consistance poétique et bouleversante dans la matérialité des formes, des couleurs et de l'espace. En somme, la trajectoire nous mène vers le sujet de l'artiste ordinaire sous l'angle de ces fragilités radicales tel que l'évoque Eugène Enriquez dans « L'organisation en analyse ».

« La notion de sujet se précise : ce n'est pas seulement quelqu'un porteur d'un projet volontaire, c'est aussi un être qui atteint « un certain degré d'anormalité » et qui est en mesure de s'interroger, de se lancer dans l'inconnu, d'avoir – suivant le terme de Freud – « une âme de conquistador » même s'il ne découvre rien, s'il n'a qu'un impact léger sur le mouvement du monde. C'est aussi un homme faisant preuve de consistance. Dans un certain sens, c'est un homme mû par une idée forte, tel Freud énonçant « la psychanalyse est ma cause ». On voit bien ici la différence entre consistance et cohérence. Un être cohérent a une personnalité compacte, sans failles. »⁶

⁶Eugène Enriquez, *L'organisation en analyse*, (1^{ère} édition 1992.) Ed. PUF 2003, Page 133

Un « vrai » peintre énoncera alors « la peinture est ma cause ». Le regard ainsi porté nous situe à mi-chemin entre les sociologies cliniques en mesure d'absorber les failles des travailleurs de la création et les sociologies de l'art attentives à la succession des phénomènes particuliers qui font le commun de l'art. Interroger les acteurs sur leur démarche de travail ne vise pas à sonder la pertinence artistique des auteurs(es) ou les logiques d'actions qui conduisent à la reconnaissance mais à voir comment l'artiste entretient une relation à la fois réflexive, sensitive et symbolique avec les objets qu'il fabrique.

En conséquence, notre postulat de départ de terrain d'enquête repose sur le principe suivant : il y a art à partir du moment où une personne se dit artiste et produit, au-delà des questions de réussite ou d'échec ou encore de pertinence artistique. C'est la matière des façons de faire, de penser et de percevoir qui nous préoccupe ici. Disons dès à présent que nous avons avancé par touches et recouvrements successifs de concepts, de retours d'enquête, de mémoire d'expérience, d'écrits d'artistes pour aboutir à une mise en plan qui se décline en trois grandes parties :

Dans un premier temps je traiterai des représentations et des images attachées aux artistes puis j'évoquerai la question de l'empreinte de l'histoire de l'art sur le travail de création. Enfin j'aborderai les conditions sociales, économiques et juridiques auxquelles les artistes sont confrontés.

Dans la partie suivante je m'emploierai à décrire la méthode suivie en pointant des connexions de méthode entre la pratique du peintre et celle d'un chercheur en sociologie qui me sont apparues en cours de recherche.

Enfin en troisième partie je m'efforcerai de cerner les enjeux liés à la pratique en partant d'une question simple : que reste-t-il à l'artiste en train de faire, si on lui retire l'ambition et l'espoir de faire carrière et de vivre de ses œuvres ?

Globalement, il ne s'agit pas d'un plan progressif ni même spiralé mais davantage de juxtaposition d'angles de vue dans un certain ordre agencés. J'ai tenté de proposer une vision panoramique, en portant une attention particulière aux effets de transparence et de superposition des couches d'objectivité et de subjectivité, de singularité et de collectivité, d'intériorité et d'extériorité, de matérialité et de métaphysique afin de coller au plus près des expériences de pensée et d'action qui traversent le travail de création.

Voici en quelques lignes les sujets de chaque chapitre :

1° Partie – REPRÉSENTATION, HISTOIRE ET MÉTIER D'ARTISTE

Chapitre 1 : Aux abords de la pratique

Nous vous proposons de redessiner le paysage sociétal de l'artiste au sens générique. La notion d'artiste se décline sous différentes figures auxquelles sont rattachées des qualités telles que celles de talent, de don, de génie, de virtuosité. Nous chercherons à faire le tri des faits, des représentations et des discours qui définissent les artistes peintres plasticiens. Les artistes conceptuels interrogent la définition même de l'art, la fonction des objets et le rôle des artistes. De ce point de vue l'œuvre de Kosuth est intéressante : qu'est-ce qu'une chaise ? l'objet réel ? ou son idée, sa représentation ? ou encore sa définition ?

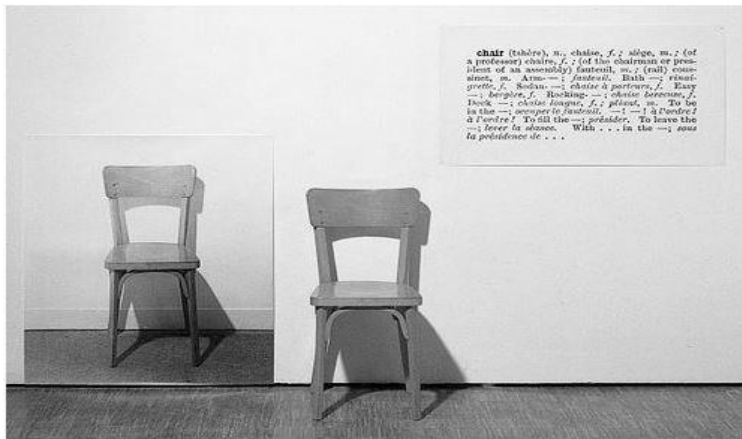


Figure 2 One and three Chairs de 1965, Joseph Kosuth

Chapitre 2 : Le rattachement des pratiques à l'histoire de l'art

Les images sociétales ne viennent naturellement pas de nulle part. Ce sont donc leurs raisons historiques et les effets de filiation que nous tentons de clarifier dans ce deuxième chapitre. Toutes les expériences pratiques sont le prolongement des trois grandes catégories historiques de style dont elles ont hérité : classique, moderne et contemporain.

L'artiste a pour mission de se situer par rapport à l'art qui le précède et en même temps d'en proposer un dépassement. L'histoire de l'art est donc un point de passage obligé pour comprendre le travail. Cependant, la classification traditionnelle des arts entre

peinture, sculpture, architecture et gravure a laissé la place aux Arts Plastiques et les discours de justification entre « ce qui est art » et « non-art » sont devenus centraux.

Chapitre 3 : L'artiste comme catégorie sociale et professionnelle

Nous abordons les critères externes qui définissent les artistes comme catégorie sociale et professionnelle. Nous verrons que les critères et les règles de professionnalisation ne sont pas indépendants des techniques, des supports et des systèmes de valeurs de l'art. Comme ces derniers sont sujets à des débats permanents le classement des activités qualifiées d'artistiques demande des ajustements dont s'accommode l'INSEE. D'autre part, la frontière entre amateur et professionnel varie selon le moment où se trouve l'artiste dans son parcours indépendamment des niveaux de formation et des déclarations juridiques au registre de la Maison des artistes.

2° Partie : ART, SOCIOLOGIE ET MÉTHODE

Chapitre 4 : Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie

Le périmètre de l'enquête sur les expériences est délimité par le cumul de phénomènes tels que les représentations sociétales des artistes, les figures de l'artiste héritées de l'histoire, la multiplicité des pratiques, le caractère aléatoire des conditions légales d'exercice et enfin pour englober le tout, les controverses permanentes sur ce qui est art et non-art. A la question philosophique initiale « *qu'est-ce que l'art ?* » vient se substituer dorénavant la question « *quand y a-t-il art ?* ». Cette deuxième formulation colle davantage aux réalités actuelles. Elle met au premier plan le circonstanciel par rapport à une essence de l'art et de l'esthétique. Pour ainsi dire, l'existence des artistes précède l'essence de l'art, dans un sens sartrien. Nous aborderons horizontalement les questions d'emboîtement et de déboîtement des circonstances de lieu, de structure, de contraintes sociales, de modernité, de croyance et de nécessité intérieures rattachées à l'expérience du travail de création. « Le monde social est plat, il laisse des traces, c'est un fluide ». Comme l'énonce Bruno Latour nous avançons vers une surface de sociabilité artistique plane.

Chapitre 5 : De l'art à la méthode

Nous retraçons les contours de la méthode suivie concernant le mode d'accès au terrain, la conduite des entretiens et l'analyse des données sans perdre de vue le vécu et l'expérience pratique et individuelle. Il s'agissait de laisser le champ ouvert aux interlocuteurs et de recueillir des données qui rendent compte des dimensions plurielles, matérielles et immatérielles où entrent en scène des personnes, des objets, des techniques, des objectivités et des subjectivités. Mais plus globalement nous avons pu établir des ponts entre recherche et pratique de sociologue et d'artiste : artisan des compositions du social pour l'un, artisan de l'artisticité pour l'autre mais disposant dans le fond, tous deux, de la même gouge⁷ : l'imagination.

3° Partie : VIBRATIONS, SUPERPOSITIONS ET EXPÉRIENCES

Chapitre 6 : Interférences entre artisticité et sociabilité

Nous arrivons dans les failles mises à l'épreuve dans la matière brute de l'expérience que nous avons évoquée plus haut. Qu'en est-il de l'épanouissement des personnes artistes dans l'incertain économique et social ? Qu'elles s'investissent dans l'activité avec une ambition secrète ou affirmée de faire de l'art malgré les contraintes fortes, on peut dans les deux cas poser l'hypothèse d'un retour sur investissement hors champ de tout plan de carrière.

Chapitre 7 : Errances de matérialité et de subjectivité

Le métier instaure un dialogue entre un sujet et des matières tangibles à travers lequel l'artiste s'expose. Il se met quelque part à l'épreuve, parfois même en danger. Désir de création, réalité et imaginaire tournent en boucle dans l'expérience pratique du travail de création. Nous prendrons en considération ces dimensions du travail intériorisé sans entrer dans des interprétations qui reviennent aux psychologues et aux psychanalystes.

⁷ Ciseaux concaves utilisés en menuiserie, sculpture sur bois, gravure pour retirer de la matière en creux.

Les sujets de chaque chapitre étant présentés, précisons enfin que les références à des œuvres d'art n'ont pas vocation d'illustration ni prétention à une sociologie des œuvres d'art. Nous considérons en premier lieu qu'une œuvre d'art est un mode de connaissance qui participe à une vision compréhensive du monde. Les reproductions d'œuvres montrées en exemples permettent d'étayer l'argumentaire. Histoire de l'art et sociologie se côtoient dans le déroulé du raisonnement et font écho à mon parcours.

En effet, cette recherche s'inscrit dans le prolongement d'une pratique de la peinture qui ne m'a jamais quitté bien que ma carrière professionnelle se soit tournée vers les questions d'innovation à l'Education nationale. L'innovation dans le milieu scolaire était d'ailleurs mon sujet de master en sociologie des organisations. J'ai occupé plusieurs fonctions à l'Education nationale : enseignant, cadre d'éducation, chef de projet et conseiller en développement au Rectorat de Lyon. Le terrain d'enquête de la thèse a donc été différent de mes diverses activités professionnelles, ce qui fut une contrainte non négligeable.

Initialement, j'ai étudié aux Beaux-Arts de Saint-Étienne entre 1978 et 1983. J'ai pu être admis sur concours alors que je n'avais pas de baccalauréat. Ces époques sont révolues. J'ai un atelier de 40 m² intégré à ma maison d'habitation, ce qui m'a permis de toujours rester en contact avec la peinture. Le travail des couleurs me donne une énergie vitale sans laquelle je suis comme un arbre qui se dessèche. Je suis un artiste amateur mais la pratique de la peinture supporte difficilement ou pas du tout le compromis. Cette thèse est aussi le récit d'un parcours de réflexion sur la peinture. Du même coup cet écrit s'autorise parfois quelques libertés par rapport au format académique. En même temps que je clôture quelques retouches et la mise en forme de cette thèse, ceci à quelques mois de la retraite, je projette d'acquérir un plus grand atelier indépendant afin de réaliser un projet de peinture que je mûris depuis plusieurs années.

1°partie : REPRÉSENTATION, HISTOIRE ET MÉTIER D'ARTISTE

Récit -Début de carrière de K

Nous débutons cette 1° partie par la mise en récit de l'entretien réalisé auprès d'un jeune sculpteur qui s'installe dans la profession d'artiste.

Chap.1 Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs

Image commune de l'artiste en société.

Talents, génie, vocation.

Don et virtuosité.

Dons exceptionnels et talents banalisés.

Le singulier comme point commun.

Le tourment de faire des œuvres originales.

Trajectoire de conception et de réalisation.

Fabriquer de ses mains dans l'atelier.

Organiser sa passion.

Se dire artiste peintre.

Récit -Début de carrière de K



En 2010 l'artiste K s'accorde le droit d'être artiste à temps plein. C'est un « plein de temps » d'exercice du métier d'artiste suspendu au vide des errances de la création qui l'attend. Plus encore ce « temps plein » consacré à la création artistique va lui demander de nombreux compromis, il le sait et ose se lancer. Nombreux sont ses amis qui lui disent : « tu es courageux ».

L'affirmation d'un temps plein se matérialise par le statut de professionnel d'artiste plasticien. La déclaration juridique à la Maison des artistes est une façon d'affirmer son choix tout en sachant qu'elle ne se traduit pas par une reconnaissance professionnelle immédiate, tout reste à faire. Le métier d'artiste a quelque chose à voir avec une activité expérimentale qui doit faire ses preuves avant d'être reconnue comme telle. L'exercice du métier engage des temporalités discontinues : concentration, dilution et chevauchement des évocations, des projections et des actions. L'exigence de déambulation, l'artiste agrippé aux expériences de travail concrètes, effiloche les temporalités. Le vouloir et le faire se conjuguent au présent. Les buts quant à eux encerclent l'agir créatif : trouver des ressources, résoudre les problèmes administratifs, exposer, vendre, concilier vie de couple et activités artistiques.

Le temps de M. K se dilue ainsi dans une succession de présence et d'absence au réel, être ici ce n'est pas être là-bas. Tel est le tourment qui accompagne et rythme sa vie d'artiste. L'atelier c'est son chez lui, comme il se plaît à le dire. K est habité par une force primordiale animée par un sentiment d'existence tel que l'entendent les philosophes de la vie. C'est autre chose que l'énergie volontaire vers un but.

Alors que la nuit tombe, K tourne autour de sa grande statue plantée au milieu de l'atelier éclairé par le seul néon qui est resté allumé. L'ombre de la sculpture dessine le profil d'un homme géant sur le sol encore recouvert d'une fine couche de poussière de résine. Il doit tout de même rentrer, sa compagne l'attend. Il balayera sans doute demain matin. Il se décide à partir enfin, tire le rideau en tôle roulée qui donne directement sur le trottoir. K descend la rue en direction de son appartement. Il salue ses voisins tunisiens assis sur des

chaises en bois qui profitent de la fraîcheur du soir au pied du bâtiment de cet ancien quartier ouvrier.

Ce ne sont quasiment que des Tunisiens qui habitent dans le quartier. L'architecture est disparate, avec d'anciennes constructions aux façades grisâtes, aux couleurs de cette ancienne cité minière. K se rappelle quand il est arrivé ici, il ne connaissait alors personne. Au gré des discussions de voisinage, il est arrivé à faire connaissance. C'est un quartier musulman. Ils regardent « Ça », cette statue imposante d'un homme nu, imaginez ! K se sent à mille lieues du religieux, ça ne le regarde pas. Les Tunisiens l'ont pourtant aidé à décharger la sculpture de grande taille qui pèse 75 kg. Pour eux c'était comme s'ils touchaient un être humain nu, un être proche de l'homme. L'un d'eux a refusé de toucher la statue. Ce sont des rencontres énormes ! Encore hier, sur le trottoir d'en face ils rigolaient en percevant la statue d'un homme nu érigée au milieu de l'atelier. Ça les amuse. Rire est leur façon de maîtriser la chose, mais cela ne manque pas d'interpeller l'artiste : « ça ne se fait pas ce que tu fais ! ». Le beau-frère de l'artiste est franco-algérien, pour le coup lui il ne croit en rien, et s'amuse de voir le travail que réalise K.

Alors qu'il descend la route à pied d'un pas lent, des pensées surgissent. Il se remémore une phrase extraite d'un livre sur le Tantrisme : « Ce qui est ici est ailleurs, ce qui n'est pas ici est nulle part ». « Faire artiste » : il sait d'avance qu'on lui posera la question fatidique : « Mais qu'est-ce que tu fais ? ». K fuit « les cases » dans lesquelles les « on », ceux qui ne savent pas, cherchent une raison, une explication, une probabilité ou encore des signaux de réussite qui à leurs yeux lui donnerait une sorte d'habilitation à pouvoir se dire artiste. K ressent en profondeur que son entourage proche et les rencontres périphériques attendent cette réussite comme pour se rassurer eux-mêmes, trouver des justifications, des raisons valables à cet investissement sans fond au point de départ.

Les gens l'interrogent « est-ce que vous avez un autre métier ? Est-ce que vous vivez de votre art ? ». Il vit cet état de fait : « On peut faire l'expérience, tout le temps si t'abordes quelqu'un on ne te demande pas si t'es un artiste professionnel, on te redemande encore et encore si tu en vis. » C'est l'inquiétude des autres qui le lui rappelle constamment. Être artiste s'affiche dans le commun comme un mode d'existence davantage qu'une profession. Quand c'est les proches qui lui renvoient ces interrogations, c'est toujours plus touchant. Ses amis, au-delà de dire qu'ils connaissent « un artiste », ils ne comprennent pas non plus.

Cet état de latence et d'incertitude professionnelle le suit comme une ombre. Obtenir une visibilité progressive le dédouanerait de l'injonction tacite à dire et à justifier cet engagement dont il ne décèle pas lui-même d'aboutissement artistique logique et programmé. Alors que peut-il bien dire ? K sait au fond de lui qu'il ne lui suffit plus de faire, il faut une réussite justificative qui du même coup soulagerait ses proches. Mais cette réussite ou visibilité en tant qu'artiste professionnel n'est pas le but premier, la finalité c'est de « faire œuvre. » De là où il est, une seule chose est sûre : l'artiste engagé c'est celui qui fait sa pratique, la seule réponse possible c'est la pratique : « c'est être engagé dans ce que tu fais » dit K. Il reconnaît que c'est un travail difficile à expliquer, car sujet à l'aléatoire des dispositions mentales et des objectifs de production. Ce métier le motive malgré tout pour se lever tous les matins.

K est un homme de 33ans de taille moyenne et d'allure plutôt sportive. Il a travaillé précédemment chez Décathlon comme vendeur. Alors qu'il était encore étudiant en littérature à l'université, il travaillait également, mais la nuit, sans être déclaré. Il se chargeait de la musique dans une boîte de nuit, d'où son intérêt pour les sons et les bruits. C'est dire qu'il a côtoyé le monde du travail bien avant la fin de ses années de formation. K est resté deux ans à travailler pour Décathlon. Lorsque la direction lui propose une promotion, il lui demande si elle peut lui réduire le nombre d'heures de travail pour ces nouvelles fonctions. Il a naturellement en tête l'idée de conserver du temps pour l'atelier. Ses employeurs n'ont pas compris sa demande. K a donc refusé cette promotion et il a quitté l'emploi qui lui aurait assuré un salaire stable. K défie les lois de l'homo-economicus, il sacrifie une pièce sur l'échiquier des gains matériels, financiers, et leurs conséquences affectives au profit d'une hypothétique vie d'artiste. Il sait ce que c'est les vaches maigres, ça ne l'effraie pas. Il témoigne peu, mais ose parfois une parole sur son passé : « Quand j'étais gamin on a foutu mon père dehors, on a dû payer ses dettes, on a bouffé des pâtes pendant 5 ans ». Mais, qui a décidé qu'il fallait de l'argent ? se demande K. Sa mère était paysanne. L'autre jour elle le rejoint en ville. Il lui propose d'aller avec lui au magasin Gamm Vert : « Tu viens avec moi, on va acheter de la terre » lui dit-il. Elle s'étonne aussitôt d'une telle demande : « Tu ne leur dis pas ça, là-haut en Haute-Loire : on va acheter de la terre ! tu vas te faire insulter ! acheter de la terre ! ». La terre comme la liberté de créer ne s'achète pas.

K n'est pas marié, il vit avec une copine depuis deux ans. Auparavant, durant sept années il a partagé son quotidien avec une personne qui avait 10 ans de plus. Elle était

dépressive, c'était horrible, il n'avait plus d'amis. Même avec les proches c'est un exercice de pédagogie continu pour justifier ce qu'il fait. Son ex-compagne a saturé, il ne l'appelait même plus pour la prévenir qu'il ne rentrerait pas le soir ou qu'il rentrerait dans la nuit. La température fait qu'il doit attendre trois heures pour que la résine finisse de durcir avant de démouler. A quoi bon encore se justifier : « je ne viens pas, il est déjà 4h du matin ». C'est dur pour les proches. A 21 heures on est censé manger en famille, ils ne comprennent pas. K se confie à l'enquêteur sur sa vie d'artiste : « là je te dis c'est presque une thérapie, mais, je ne vais pas en pleurer, mais presque, dire ce qu'on vit c'est dur parce que ... d'un point de vue sociétal on ne l'a pas choisi, on le subit, mais nous, faut pas se plaindre on l'a quand même choisi, alors que les proches... Ça me touche. Dès que je vois ce qu'il faudrait que je fasse, j'y retourne à l'atelier de suite, j'ai peur d'oublier, ça me stresse. »

À la suite de cette première vie de couple, K s'installe avec une nouvelle compagne. Elle le prévient du début : « je ne veux pas d'enfant ». Pour K la raison majeure de ne pas avoir d'enfant, c'est d'abord par rapport à l'argent. Une petite voix lui dit que pour ça il pourrait arrêter. C'est bizarre, tout est lié, le désir de la transmission, l'enfant qu'il n'aura peut-être jamais, mais quand on est artiste, on ne peut pas demander un prêt à une banque, ce n'est pas recevable pour un banquier, et au milieu de tout ça il tente le pari de faire le métier d'artiste plasticien. Malgré tout, en vendant beaucoup, il sait qu'il pourrait apporter quelque chose à un enfant.

Sur place il arrive à bosser, mais quand il n'est pas à l'atelier il se dit : « tu devrais être à l'atelier ». C'est un sentiment de culpabilité à double rebond qui le travaille en permanence. Dimanche sa copine fait une sortie moto avec des amis, elle lui demande si ça ne le dérange pas qu'elle aille faire cette virée... sans laisser paraître trop d'enthousiasme à cette idée, il sourit, au fond de lui il est satisfait, secrètement ravi de pouvoir être à l'atelier sans culpabiliser, sans avoir à se dire : « c'est dimanche je ne travaille pas ». Sa compagne enchaîne en disant que dans 15 jours il y a un week-end de prévu avec leurs amis Pierrot et Pierrette. K manifeste son doute sur ses disponibilités. Stupéfaite, elle l'interroge : « Mais c'est dans 15 jours, tu as le temps de prévoir ? ». Il ne peut se permettre de refuser encore une sortie à sa compagne, il prend le risque « d'avoir les boules », mais compte bien respecter son engagement. Pourtant imaginons que la veille de ce week-end-là un volume sur la sculpture soit à reprendre, faudra l'enlever, il ne pourra pas partir et laisser comme ça ...

C'est incontrôlable, l'artiste a beau l'expliquer, c'est ce cliché-là qui le poursuit : la tête dans les étoiles... c'est au quotidien, parfois il s'en veut à lui-même. Ses proches éprouvent ainsi une certaine incompréhension teintée d'angoisse devant les mouvements de ces choix indécis qui filtrent sa vie sociale et affective. Les autres lui renvoient du même coup l'image d'une personne perchée sur une autre planète... un artiste quoi.

En exposant la statue d'un homme nu d'une hauteur d'environ 2,50 m, K accuse le coup des blagues qui lui reviennent aux oreilles. Devant la généreuse musculature de l'homme qu'il a représenté, les blagues fusent : « j'aimerais être comme lui ! ». Pour préparer la réalisation il est allé voir des Kinésithérapeutes et s'est rendu dans des salles de musculation pour observer les corps. La tablette de chocolat... « je ne peux pas faire plus ridicule » se dit-il. Cet homme nu se tient droit, presque figé, il suggère un geste, un mouvement dénué de volonté véritable. Il semble être là sans but et sans message. Ce corps est à la fois plein de matière et vide d'intentionnalité. Cette œuvre est la figure inversée des êtres effilés « en mouvement vers » de Giacometti ou encore des sculptures de Germaine Richier, ces corps évidés qui dégagent une puissante intentionnalité d'existence. L'intériorité artistique de K non encore advenue fait face à l'incertitude pleine et musclée d'être artiste. Son colosse ne laisse pas de trace de dégradation ou d'érosion, il reste entier, droit, présent à temps plein. Entier, pas tout à fait, car K a enlevé les omoplates, ce qui ne se voit pas de face à première vue ; il faut tourner autour du sujet pour percevoir cette incomplétude. C'est un colosse que l'on appréhende de face. Cette appréhension du presque trop grand sans être gigantesque repousse le geste de compréhension hors volume, il nous dit en substance : « va voir plus loin »

À trois mois de finir l'original qui sert de base pour le moulage, sa sculpture est malheureusement tombée et s'est fracassée au sol. Ce fut une épreuve douloureuse pour K. Ce n'est pas seulement la sculpture qui se brise c'est toute son existence au travail qui se déchire. Ce jour-là, son neveu passait lui dire bonjour. Quand elle est tombée, K a cru que c'était lui qui tombait, dépression totale, ce n'était pas possible, inconcevable. Il descendait de son échafaudage pour faire un bisou à son neveu et voilà... « *J'ai failli le tuer* ». Il a trouvé ça sévère, abominable même, il en voulait à la terre entière. K a pleuré durant trois heures sans comprendre vraiment ce qui venait de se passer. Par la suite, il a eu le soutien de sa famille devant ce désastre. Un de ses amis est venu l'aider à remonter les volumes en morceaux. Ils ont dû rajouter un socle de 20 centimètres pour stabiliser. Du coup le pénis de

bonne proportion se trouve au niveau des yeux des spectateurs, c'est un accident, ça prend du coup trop d'importance.

K reste un artiste figuratif de la mécanique du corps qu'il interprète. Son colosse a un côté stalinien qu'il n'avait pas anticipé. Il nous rappelle le réalisme socialiste : un homme puissant qui avance sans faillir. Réalisme socialiste, mais aussi Super Héros Américain, presque trop petit pour l'un comme pour l'autre. Sa nudité rappelle également la figure des statues grecques masculines, mais à force de tourner autour, cet homme nu debout de grande taille n'appartient à aucune de ces trois figures historiques qui l'ont précédé. Il charrie ces figures emblématiques dans le présentiel de sa création. K ne cherche pas de discours d'argumentation ou de dénonciation sur des effets quelconques de société comme on le rencontre plus particulièrement dans l'art contemporain. Non, K fait dans le mélange des genres, il laisse libre cours aux interférences de style, il tente de rester debout dans ces entre-deux, ni sculpture classique ni gigantisme événementiel. Ça se voudrait des objets figuratifs, mais ce n'est jamais réaliste. L'art abstrait le touche, mais il se sent incapable d'en faire, son engagement dans le métier d'artiste n'est pas une abstraction, mais une réalité tangible loin des étoiles. Pour autant, ses réalisations n'ont pas vocation au réalisme.

Maintenant, bien campé sur son socle, l'homme debout dégage une forme de tranquillité perturbante. K ne croit pas aux croyances, il transfigure le réel. Dans le fond sa démarche comme son œuvre a quelque chose à voir avec le surhomme nietzschéen. Un philosophe contemporain lui en livre la clef : « *Le premier livre de Zarathoustra commence par le récit de trois métamorphoses : « comment l'esprit devient chameau, comment le chameau devient lion, et comment enfin le lion devient enfant » Le chameau est l'animal qui porte : il porte le poids des valeurs établies, les fardeaux de l'éducation, de la morale et de la culture. Il les porte dans le désert, et, là se transforme en lion : le lion casse les statues, piétine les fardeaux, mène la critique de toutes les valeurs établies. Enfin il appartient au lion de devenir enfant, c'est-à-dire Jeu et nouveau recommencement, créateur de nouvelles valeurs et de nouveaux principes d'évaluation... sans doute les coupures sont-elles toutes relatives : le lion est présent dans le chameau, l'enfant est dans le lion ; et dans l'enfant l'issue tragique.* »⁸

⁸ Gilles Deleuze, *Nietzsche par Gilles Deleuze*, éd. PUF 1977, page 5

Chap.1 Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs

Image commune de l'artiste en société

ON A BEAU L'EXPLIQUER C'EST CE CLICHE LA, ON A LA TETE DANS LES ETOILES! [Extraits d'entretien]⁹

Ma compagne me dit « le week-end prochain on fait ça » Moi je lui dis : « mais je ne sais pas si je suis dispo ! » Elle me répond « mais c'est dans 15 jours ! » Et après je vais avoir trop les boules, mais je respecterai, je me suis engagé. Des fois on s'en veut ! Ça c'est incontrôlable, on a beau l'expliquer, c'est ce cliché-là : on a la tête dans les étoiles, au quotidien ça change ... Là, si le volume ça ne va pas, faut l'enlever. Mes proches ça les angoisse.

Tentons de cerner à grands traits les représentations de la figure d'artiste plasticien. Notre point de départ pour qualifier la posture de l'artiste s'appuie sur les propres perceptions des artistes que nous avons rencontrés.

Ils vivent leur mode de relation au travail comme un peu décalée par rapport à un travail planifié. Ce qui les guide en premier chef c'est la préoccupation et la persistance en mémoire du travail en cours. La crainte qu'une idée, que l'évocation d'une couleur, d'un trait ne s'échappe, que ces instants de perception sensible, de compréhension et d'exécution immédiate soient différés et perdent de leur vivacité. L'artiste sait intuitivement que ces temps sont précieux pour lui et que sa mémoire ne pourra pas lui restituer ce moment.

⁹ Des extraits d'entretiens ciblés ponctuent et lient le développement. Nous justifierons ce positionnement dans le chapitre méthodologie.

Nous avons pris en considération trois sources de données : des entretiens, des écrits d'artistes et des interviews captées sur internet. La collecte de données est donc constituée d'une part de rencontres en direct sous forme d'entretiens en face à face, d'autre part d'interviews d'artistes diffusées sur internet en passant par un corpus de textes, dont les éditions d'écrits d'artistes, mais également les catalogues d'exposition. À cet ensemble de données formelles nous rajoutons l'expérience du milieu artistique liée à notre propre parcours d'artiste après une formation initiale aux Beaux-Arts de Saint-Étienne et à notre rôle de co-fondateur de lieux d'exposition.

C'est l'un des aspects que cache le qualificatif « c'est un artiste » : maintenir en tout lieu une présence attentive et constante à l'émergence d'idées furtives et éphémères. « *C'est un artiste !* », « *Salut l'artiste !* », ces expressions communes nous renvoient à l'image d'une personne rêveuse, « dans sa bulle », voire même selon la définition du Larousse « de bon à rien » que l'on peut entendre comme quelqu'un d'instable qui n'est pas régulier dans ses tâches, « qui n'est pas dans ce qu'il fait ».

LE CRÉATIF N'A PAS SA PLACE DANS LE MONDE DU TRAVAIL. C'EST UNE SOUFFRANCE PARCE QUE BON C'EST DU TEMPS QUI T'ÉCHAPPE

Donc voilà, la place du créatif ...Je crois qu'un créatif plus qu'un autrele créatif n'a pas sa place dans le monde du travail. C'est vraiment ça et ça devrait être l'inverse.

Donc pour moi il y a toujours eu cette souffrance au travail, souffrance dans l'entreprise privée. C'est une souffrance parce que bon.... C'est du temps qui t'échappe pour créer.

Donc, il y a aussi cette souffrance de base qui a perduré malgré le fait que j'ai trouvé un travail un peu plus tranquille. Le travail productif t'astreint quand même, t'accapare complètement l'esprit et là tu ne peux pas laisser ton esprit explorer d'autres domaines. Dans un travail de bureau tu peux te permettre de temps en temps l'heure de pause ...etc. moi il m'arrive d'écrire pendant les pauses, voilà, faire du travail de correction de mes textes.... Penser à la peinture...

Donc il m'arrive de travailler même sur mon lieu de travail quand j'ai des pauses et qu'on me laisse un peu tranquille...

Sous couvert de ces expressions, la coutume langagière ne nous dit rien de l'engagement dans une activité à vocation artistique et du mode d'organisation du travail singulier que nous tentons d'explorer. Le travail de production de l'artiste- car il s'agit bien de fabriquer quelque chose : un objet ou une situation - est dans le sens commun recouvert d'un halo qui attribue à l'artiste une forme d'aura créative. Cette image de l'artiste véhicule des représentations discordantes qui vont de l'image du farfelu, bohémien, de l'original renfermé ou extraverti, jusqu'à l'image de l'exubérant talentueux, prestigieux, auquel on accorde toutes les excentricités.

Y A VRAIMENT UNE QUESTION EXISTENTIELLE, L'IMAGE MENTALE C'EST DE L'ORDRE DU MAGIQUE

Pour moi c'est assez mystérieux, moi je cherche ça tout le temps ; il y a vraiment une question existentielle que je cherche toujours à résoudre. Arriver à percer les mystères de la vie, le secret de la vie, du visible. Je cherche, quelquefois, je fume un peu pour rechercher mieux, il faut le dire. Pour moi c'est de l'ordre du magique, c'est de l'ordre du Magique ces images mentales qui apparaissent mais qui ne sont pas visibles. Si on analyse l'image mentale c'est de l'ordre du Magique. Oui si je projette une banane dans l'espace vous ne la voyez pas, moi je la vois et en même temps ce que je vois c'est immatériel.

L'ARTISTE EST UN PEU UN VISIONNAIRE

Mais il y a aussi un côté inconscient sans doute. Moi j'ai un ami qui me dit « l'artiste c'est quelqu'un qui sent les choses, qui est un peu un visionnaire mais par l'art... qui sent les choses qui peuvent être parfois justes » hein ?...

Ces représentations sont associées au lieu commun d'un don naturel évanescent quasi transcendant qui entretient le mythe. L'artiste tente d'échapper aux coutumes, à la répétition, à la routine pour se propulser vers un ailleurs improbable et incertain afin de créer une nouvelle conception de l'art qui comme l'Etoile du Berger guide le marcheur de nuit. « L'artiste est même un peu effrayant, parce qu'il détient des secrets, il est sorcier et son œuvre est considérée un peu comme le produit d'un sortilège »¹⁰

Encore une fois, les représentations que véhiculent ces expressions et réceptions communes d'un artiste en activité entretiennent le mythe historiquement construit de l'artiste marginal ou marginalisé par le côté obscur ou a-planifié de son activité. Les représentations sociales de l'artiste jouent à double sens. Elles ne sont pas seulement projetées sur la vie et le travail de « l'artiste » vus de l'extérieur, elles nourrissent également pour lui-même l'imaginaire d'un modèle de soi en artiste. Ainsi, par effet de feed-back l'artiste peut être habité par un idéaltype de l'artiste qu'il puise dans les grandes figures de l'histoire de l'art.

DALI ETAIT COMPLETEMENT DECALE MAIS J'AIME BIEN LES GENS DECALES

Pollock on aime ou on n'aime pas. Mais il fait quelque chose quand même...bon ... J'aime bien Basquiat par exemple, j'adore ...je suis allée voir une expo à Paris. Il y a des gens que j'aime. J'aime bien Dali parce que c'est du rêve. On rêve toujours un peu dans ses toiles et puis il était fou ! J'aime bien les gens un peu fous. Il était complètement décalé mais j'aime bien les gens décalés, ça ne me gêne pas, je suis pas du tout comme ça, donc les gens décalés me plaisent.

J'AVAIS BESOIN DE M'IDENTIFIER A CETTE FORME ROMANTIQUE DE L'ARTISTE

¹⁰Roger Bastide, *Art et société*, (1^{re} édition en 1945) éd. L'harmattan, 1997, page 88.

On va dire l'héritage de mai 68 auquel je n'ai pas vraiment participé, l'artiste qui fait que l'art est libre. Un artiste qui se vend c'est un artiste vendu, au début j'avais une image de l'artiste pas maudit mais.... L'artiste, si ça va, s'il ne vend pas, il faut qu'il continue quand même cette forme romantique de l'artiste, et c'est ce qui m'a toujours plu dans cette orientation que j'ai prise à un certain moment dans ma vie, j'avais besoin de m'identifier à cette forme de l'artiste.

Les représentations que se font les artistes de leur activité tout comme la représentation dont ils héritent façonnent et modèlent le type de production et d'existence, car comme le souligne Roger Bastide « toute société a un mythe de l'artiste et ce mythe a une puissance de contrainte si forte qu'il s'impose à l'artiste lui-même, le force à le copier dans son existence quotidienne et cela même quand il y a entre le mythe et son tempérament une opposition totale »¹¹. Il met ainsi l'accent sur l'empreinte du mythe sociétal de l'artiste qui laisse une trace sur son comportement présent et préfigure une disposition à être et vivre en artiste selon une structuration sociale donnée. Penser que la seule volonté, l'éclair de génie naturel d'un individu suffisent à faire un artiste reviendrait à omettre les processus de légitimation, les stratégies d'acteur et l'impact de l'historicité des formes artistiques qui viennent s'immiscer dans les représentations que l'artiste se fait de lui-même. Autrement dit, la figure que l'artiste se fait de lui-même entremêle des images de l'artiste que lui renvoient ses contemporains et des images héritées de figures historiques de l'artiste. Les pôles artiste/société, individuel/collectif et singulier/commun jouent en reflet.

A différentes époques on retrouve deux modèles types de figures d'artistes : dès la Renaissance Michel Ange incarne l'artiste tourmenté alors que Raphaël incarne l'artiste installé en société. Au XIX^e siècle Van Gogh et Manet font écho à ces modèles hérités ainsi que, plus proches de nous, Francis Bacon et Buren, ou encore Jeff Koons souvent cité par les artistes comme la figure emblématique de l'artiste contemporain. De nos jours, ces images traversent en filigrane les représentations que les artistes se font d'eux-mêmes

Ces images de « l'artiste en soi » teintées d'un certain romantisme perdurent. Cet artiste entendu comme marqueur d'une individualité particulière, marginale et bohème

¹¹Roger Bastide, *Art et société*, (1^{re} édition 1945) Ed. L'harmattan 1997, page 87

héritée de la figure de l'artiste maudit et romantique a laissé des traces dans l'imaginaire collectif. Il faudrait toutefois pousser plus loin l'exploration autour de ces images auprès des artistes contemporains dont les niveaux d'exigence conceptuelle et de professionnalisation ne leur permettent sans doute pas de perdre du temps dans des rêveries.

IL Y A DES PORTES QUI S'OUVRENT POUR MOI, ÇA PEUT ÊTRE ÇA AUSSI LA PEINTURE

Ce qui m'avait intéressé étant gamin, excuse-moi de faire un petit retour, mais c'est le romantisme. Le romantisme allemand surtout, ces grands paysages et moi je peignais ça et donc d'un seul coup, je connaissais le surréalisme évidemment mais d'un seul coup je découvre l'expressionnisme et l'expressionnisme allemand aussi et d'un seul coup il y a des portes qui s'ouvrent pour moi et ça peut être ça aussi la peinture. Mais c'est formidable"

De façon sous-jacente s'aventurer dans la vie d'artiste est vécu comme un risque pressenti et une aventure. Même sans avoir une connaissance approfondie des statistiques économiques et sociales sur les conditions de vie des artistes, l'artiste semble être rattrapé par l'image sociétale et le lieu commun de l'artiste peintre perdu, marginal, retranché dans sa monade artistique. S'engager dans cette voie peut s'apparenter alors à une sorte de perte sacrificielle ou à un sacerdoce qui peut aller jusqu'au rejet de ses proches.

JE ME RETROUVE OUVRIER MÉTALLURGIE, J'ÉTAIS PEUT-ÊTRE DÉJÀ UN PEU ATYPIQUE

Après j'ai arrêté la coiffure et je me retrouve ouvrier métallurgie à m'engueuler avec mon patron, mais bon, mon père me fait rentrer dans l'usine ... oui, il bosse comme ouvrier, c'est un jour extraordinaire, moi j'étais de l'équipe du matin et lui de l'après-midi et quand l'équipe de l'après-midi rencontre l'équipe du matin je vois mon père qui passe devant moi, je me dis il doit pleurer. Et puis... et puis l'humanité de mes compagnons de l'usine, tous à picoler.... Ils m'ont dit « mais toi qu'est-ce que tu fous là ? » J'étais peut-être déjà un peu atypique... « Reste pas ici ! » Je suis resté un an.



JE N'AI AUCUNE RECONNAISSANCE ARTISTIQUE DE LA PART DE MA MÈRE.

Ma mère n'a jamais mis les pieds chez moi, ce n'est même pas la peine. Elle serait hors d'elle ! Je n'ai aucune reconnaissance artistique de la part de ma mère. Depuis tout ce temps, jamais elle n'a pu...pourtant je peux lui offrir un dessin format A3 de mon père mort, en très réaliste. Ça ne me déçoit pas, c'est surtout que je ne suis pas compris, quoi.

LE MILIEU D'OÙ JE VIENS

Le milieu d'où je viens, duquel je viens, c'est un milieu qui s'est fermé à la vie, à l'autre, aux autres et à l'amour. C'est un milieu qui est beaucoup dans la haine de l'autre ...ce n'est pas ça... l'art c'est tout ... c'est tout le contraire.

Il souffle ainsi un air de transgression et de dépassement dans l'évocation du désir d'être un artiste. L'artiste ordinaire en activité présuppose un individu auteur qui s'engage sur un chemin sinueux entre son parcours de vie et une aspiration à réaliser des objets artistiques qui ne vont pas de soi. L'image sociétale mais aussi la réalité du mode d'existence où règne l'incertitude économique entrent en correspondance avec un désir intérieur de création, d'une plongée dans un sans fond. Imaginaire collectif et imaginaire individuel jouent en miroir. « Ainsi le désir humain s'organise-t-il d'un noyau originaire, un sans-fond insondable et inépuisable, source de toute création, que Cornélius Castoriadis nomme la « monade psychique », comprise comme rupture de l'organisation régulée du vivant »¹² C'est à l'intérieur de ce creuset de représentations sociales et imaginaires que l'artiste développe son propre talent sous-tendu par un don particulier indicible ou pas.



Chap.1 Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs

Talents, génie, vocation.

Suite à la représentation commune de marginalité, au premier plan des représentations attachées à la figure de l'artiste se trouvent les attributs de don, de talent, de passion parfois tourmentée, un peu de folie mais aussi d'opiniâtreté et d'ambition. Au sens commun être artiste relève d'une forme de marginalité de l'ordre de l'exception car portée par un talent qui fait lui-même exception. Le talent présumé ou réel est cependant assujéti à son inscription dans un cadre professionnalisant dont nous verrons le caractère informel mais également aux capacités de ressources financières et matérielles des individus, ainsi

¹² F. Giust-Desprairies, *L'imaginaire collectif*, éd.Eres 2009, page 85

qu'à leur capacité à infiltrer les réseaux de diffusion légitimes que sont les musées ou galeries d'art et autres lieux de diffusion. Du point de vue des historiens d'art c'est également un fait incontournable : « C'est une loi qui ne connaît presque aucune exception : l'art se fait dans l'interaction d'un artiste et d'un environnement, y compris intellectuel et marchand ou institutionnel, et non pas seulement dans le génie solitaire de la création »¹³

L'artiste qui a vocation, au sens commun, du terme de véhiculer un état d'être éthéré et inspiré n'échappe pas à un certain ordre de détermination quand bien même les règles qui régissent le monde de l'art sont incertaines et se nourrissent de cette incertitude. Règles, statuts, marché, mode de production tissent le paysage de l'art. Il est conditionné par la place économique, juridique, administrative qu'offrent aux artistes les organisations publiques et privées. Il existe un écart entre les conditions sociales d'exercice de l'activité et le désir de liberté de créer des œuvres d'art, comme le souligne Yann Moulier-Boutang :

« Il y a un fossé entre la condition sociale de l'artiste et son « travail » au sens artistique. Étrange, ce souci de ne pas vouloir être, comme sociologue, dupe de l'enthousiasme qui fait courir le monde « artistique » et de paraître ne se satisfaire pleinement que dans le désenchantement. »¹⁴.

La question de la réussite tient dans un compromis que l'artiste trouvera ou ne trouvera pas, entre l'appréhension lucide des tendances artistiques du moment ainsi que sa capacité à trouver des ressources pour exercer son art et d'un autre côté ses aspirations artistiques empreintes de liberté et son engouement pour le monde de l'art. C'est entre ces deux pôles que ses talents de créateur tenteront de se frayer un passage.

Les notions de talent et de don méritent donc que l'on s'y attarde. Talent, don, génie sont les électrons qui gravitent autour de l'activité de création. Il semble vain d'en définir clairement les contours. Contentons-nous d'accepter les entre-définitions dont ils font l'objet. La nature du talent c'est-à-dire la capacité à produire une œuvre unique dans un style particulier et selon une méthode que l'artiste s'invente n'est pas intrinsèque à la

¹³Eric de Chassey, Sylvie Ramond Catalogue de l'exposition « *Repartir à zéro* », éd. Hazan 2008, page 30

¹⁴Moulier-Boutang Yann, « *Les limites de la sociologie démystificatrice de l'art* » A propos du livre de Pierre Menger, Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme, Multitudes, 2004/1 no 15

nature profonde qui habite la personne mais relève d'un cheminement et d'un récit de pensée.

C'EST LE SON QUI M'A AMENÉ À TRAVAILLER LE CHEVEU

Après par rapport à l'écriture [musicale] heu... je n'ai pas lié les deux en fait. Les deux, en fait, c'est pareil au niveau sonore parce qu'en fait ...est-ce que c'est le son qui m'a amenée à travailler les cheveux et la broderie ?

Je faisais un travail au niveau de la voix à partir de textes que j'enregistre et au lieu d'enlever, de faire propre, de faire du montage, je travaille ça à la manière d'une sculpture, je garde tous les bruits de la machine du corps et je taille dans le texte [musical] ; ça génère d'autres textes. Il y a cette forme un petit peu d'écriture.

D'une manière douce cette artiste témoigne de la transition entre une expression artistique musicale et le travail plastique en volume. Elle opère ce passage en projetant sa façon de penser la matière des sons sur l'assemblage des cheveux : un travail de modelage tel un sculpteur. Son mode de pensée à partir de la matière et du volume instruit son imaginaire cognitif qu'elle transpose d'un support d'expression à un autre, d'une communauté artistique à une autre.

Chap.1 Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs

Don et virtuosité

Dans le sens commun, le talent peut être assimilé à un don qui fait écho à cette vieille catégorisation inopérante entre inné et acquis. Le don est rattaché à la croyance d'un destin naturel. Il traduit cette représentation d'une valeur insondable attribuée à une personne singulière. Le don est caractérisé par cette potentialité indéterminée rattachée à un individu qui se singularise par le fait que ses réalisations artistiques sont reconnues comme exceptionnelles.

L'exception trouve ainsi son mode d'existence dans les règles communes et partagées du monde de l'art. La communauté artistique composée de pairs et d'un public est le réceptacle qui évalue et valide un don particulier au travers du talent à l'œuvre dans les réalisations. Le don, ou disons une certaine aisance et disposition particulière, repose sur la capacité à réitérer un geste, à nul autre pareil. La notion de don instaure et caractérise

l'habileté particulière d'un artiste perçu comme exceptionnel comparé à la communauté artistique à laquelle il est rattaché.

J'AVAIS CETTE HABILETE, J'AVAIS SANS DOUTE UN DON QUE D'AUTRES N'ONT PAS.

J'ai été confronté très souvent à des situations de bâtisseur, de constructeur. Mon père m'a transmis ça. Il faisait des placards pour des gens dans la cave de la cité. J'ai appris beaucoup de choses. J'avais cette habileté. J'avais sans doute un don que d'autres n'ont pas. Je connais plein de personnes, tu leur donnes un marteau, ils ne savent pas s'en servir mais si tu leur donnes un stylo alors là ils savent s'en servir ! ...

Le don renvoie donc à une forme de prédestination naturelle qui trouve son existence dans l'expression d'une technicité remarquable et reconnue, mais qui ne fait pas pour autant Art. En effet, la compétence technique ne fait pas l'artiste bien que la dimension d'un savoir-faire spécifique reste un point de passage que l'artiste assume, détourne ou délègue. John Dewey éclaire cette distinction en ces quelques mots : « En soi, la perfection n'est tout au plus que de la technique et certains grands artistes ne sont pas des techniciens de premier ordre (Cézanne par exemple) ; de la même façon, il y a de grands interprètes au piano qui n'ont pas de génie esthétique ... »¹⁵.

TU VOIS, LA VIRTUOSITÉ EN TANT QUE TELLE, CE N'EST PAS ÇA QUI M'INTÉRESSE

Et voilà ! Plus la peinture est figurative plus pour moi elle est abstraite ! Quand je dis ça les gens me disent « t'es fou », ils se foutent de moi mais c'est quelque chose que je pense fondamental. La gravure c'est le même processus, oui j'aimerais bien écrire là-dessus mais y a des peintres tellement plus virtuoses que moi, les peintres américains tu vois, la virtuosité en tant que telle. Ce n'est pas ça qui m'intéresse.



¹⁵John Dewey, « *L'art comme expérience* », Essai Folio 2010, page 100

Ceci dit la virtuosité n'est pas incompatible avec le talent. La figure emblématique de Picasso nous le montre. Dans le film « Le mystère Picasso » de Clouzot¹⁶ on peut voir Picasso qui excelle de virtuosité dans la réalisation d'une peinture où se succèdent les allers-retours, les effacements et les recouvrements si bien que l'on perçoit sur le vif l'expression d'un talent d'exception qui traduit le « génie esthétique » dont parle J. Dewey dans « L'art comme expérience ». Autant le don est une prédisposition, une prédestination, autant le talent passe aussi par l'exigence d'un travail répété et tenace. Ceci nous rappelle la formule du chanteur Georges Brassens « sans technique un don n'est rien qu'une sale manie »¹⁷

ILS ONT UN DESSIN EXCEPTIONNEL MAIS ILS NE SONT PAS FORCÉMENT CRÉATIFS

En peinture je crée mes propres limites dont je suis parfaitement conscient.

De ma peinture je dis : je ne sais pas dessiner, je le dis d'une façon très franche : je ne sais pas dessiner.

J'ai tellement de collègues illustrateurs ou étudiants qui ont un dessin exceptionnel, ils ne sont pas forcément créatifs d'ailleurs, mais ils sont exceptionnels de virtuosité, de sensibilité, de choses comme ça... par contre ils ne sont pas forcément créatifs. Ce n'est pas la même chose. Ceux-là ils ne vont pas forcément faire carrière c'est assez étonnant.

Chap.1 Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs

Dons exceptionnels et talents banalisés

Cette représentation de l'artiste talentueux dépositaire d'un don particulier a cependant perdu de son aura. L'expansion du qualificatif d'artiste au champ des arts plastiques brouille les pistes du génie créateur. La concentration d'un génie créateur autour d'un homme unique comme ce fut le cas à la Renaissance avec le personnage de Léonard de Vinci n'est plus d'actualité. Face à la multitude des formes d'expression, l'extension des espaces de diffusion via les politiques culturelles et les effets de la mondialisation, l'activité artistique est à la fois diffuse et massifiée. De fait comme le souligne Nicolas-Le Strat, « Le

¹⁶*Le Mystère Picasso*, film de Henri-Georges Clouzot. France | 1955 | 78 minutes. "Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main » H.G Clouzot

¹⁷Georges Brassens extrait de la chanson : " Le mauvais sujet repentí"

talent est de moins en moins rare et ne fait plus distinction, ni esthétiquement ni sociologiquement ».¹⁸

En effet, le talent est de nos jours trop fréquemment identifié compte tenu de la diversité des formes de productions pour conserver la qualité d'exception qu'il représentait dans la tradition historique du monde de l'art. L'identification d'un talent présumé est enchâssée dans le régime communautaire artistique qui l'évalue. Ce contexte collectif et diffus intervient comme ressource et contrainte pour la création. La règle de l'exception s'estompe.

Un talent particulier ne suffit plus pour exercer le métier d'artiste qui exige des compétences en termes de capacités discursives et de maîtrise technique spécifiques face à la pluralité des formes d'expressions en cours : peintures, installations, land art, Performance, Streets art.... Ainsi des lieux, des espaces et des objets ordinaires sont d'une certaine manière « artifiés »¹⁹ par les démarches impulsées sous le label « d'art contemporain ». Nous aurons, par ailleurs l'occasion d'évoquer plus précisément la figure de l'artiste d'art contemporain qui loin d'être un rêveur doit mobiliser des savoirs et un ordre de discours spécifique qui demandent d'apprendre et de se former afin d'être en capacité de s'auto-promouvoir.

Le talent serpente donc entre d'une part des dimensions qui ont trait à un régime d'action singulier puisant ses ressources dans un imaginaire individuel où se confond mémoire de vie et intentionnalité artistique et d'autre part un régime d'action communautaire référé à un imaginaire collectif issu de l'histoire de l'art. Chaque perception singulière de soi en artiste forge l'individualité de l'artiste qui dans un même mouvement cherche à inscrire son travail dans un collectif sans lequel il ne peut espérer une reconnaissance et ainsi revêtir le manteau d'une des figures sociales de l'artiste attendues ou idéelles.

¹⁸Pascal Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artiste et créativité diffuse*, éd. l'Harmattan 1998 page 11 & 14

¹⁹Artifié - « artitification » est un terme employé par N. Heinich. C'est autre façon de dire les processus de légitimation : « L'artification est l'ensemble des phénomènes par lesquels une activité devient art, ou par lesquels un producteur quelconque en vient à être considéré comme un artiste » N. Heinich, *La sociologie à l'épreuve de l'art*, pages.110 à 112

Les différentes représentations qui traversent les époques, de l'artiste maudit de la fin du XIX^e siècle à l'artiste entrepreneur d'aujourd'hui pour faire court, ne nous disent rien sur le travail réel de production artistique. Ces bulles d'images sur « l'artiste » recouvrent malgré tout, des réalités de travail concrètes, matérielles, techniques et conceptuelles.

Ces représentations sur les artistes aux allures romantiques, autonomes, libres dans leurs créations que nous avons évoquées sont toutefois à relativiser compte tenu de la montée en puissance des structures culturelles et des institutions qui exigent l'acquisition de davantage de compétences en formation. « L'activité artistique est une activité à forte densité sociocognitive et suppose un capital scolaire et intellectuel »²⁰

J'AI FAIT HISTOIRE DE L'ART ÇA M'A GAVÉ ! C'ÉTAIT TROP SCOLAIRE

J'ai fait la fac d'histoire de l'art et après j'ai fait la fac d'arts plastiques mais je l'ai fait que 2 ans ; ça m'a gavé ! c'était trop scolaire. J'ai dit ça sur le coup.... Mais ça m'a quand même apporté d'autres choses : oser, oser expérimenter. Ça m'a permis de faire de la cuisine. Après coup je me dis mais tiens ! On m'a permis, on m'a permis... autorisé de prendre ça...et ça ... de coller, coller ça ... toi tu te dis c'est de la merde et là tu as 18/20 et tu ne comprends pas !

QUAND J'ESSAIE DE LIRE LES PHILOSOPHES JE COMPRENDS DES CHOSES, JE NE COMPRENDS PAS TOUT ...

Les connaissances oui c'est une réserve quoi, alors même si on n'a pas approfondi à l'université les études universitaires, la mythologie grecque, je peux comprendre des choses même si je ne comprends pas tout. Quand j'écoute des philosophes ou quand j'essaie de lire les philosophes, je comprends des choses, je ne comprends pas tout ...

Le caractère parfois monumental des œuvres et le marché de l'art et de la culture génèrent des artistes que l'on peut qualifier d'entrepreneurs. Ils répondent à des appels d'offre pour des ateliers d'artiste proposés par des collectivités pour une période d'un à plusieurs mois ou encore pour la réalisation d'installations in situ. C'est une facette du métier qui pour le coup les « sort de leur bulle ».

QUAND IL FAUT FORMALISER J'AI L'IMPRESSION DE TRAVAILLER SUR QUELQUE CHOSE QUI N'EST PAS À MOI.

J'aime lire ça me plaît mais heu il y a des appels à projets avec des contraintes alors mes lectures vont tourner autour de ça, mais une fois que j'ai lu je pose et puis voilà et je m'en occupe plus, quoi... et quelque-fois il y a des choses qui resurgissent, je n'en sais rien quoi ...et puis après quand il faut formaliser, écrire, du coup j'ai l'impression de travailler et de réfléchir sur quelque chose qui n'est pas à moi, du coup je vais

²⁰Pascal Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artiste et créativité diffuse*, éd. l'Harmattan 1998, page 105

analyser ça comme d'autres choses. Chercher des choses auxquelles comment dire... que je n'ai pas formalisées du tout avant... auxquelles je n'ai pas pensé particulièrement avant.

Lorsque le chercheur s'engage dans l'étude des mondes de l'art, il est très rapidement agrippé par la multitude de discours qui gravitent autour des artistes et de leurs œuvres. Il ne s'agit pas bien entendu de juger du bien-fondé des productions artistiques ou de la posture des artistes ou des critiques, mais de voir comment ces ensembles de postures et de dispositions singulières tiennent en haleine le monde de l'art et suscitent des vocations. Objets, auteurs, institutions, circulation de valeurs, émotion et argumentation sont les points de fuite qui mettent en perspective l'expérience de l'artiste en travail et les discours de justifications qui les suivent comme une ombre portée.

Le talent présumé ou labellisé par la critique via les instances de légitimation telles que les musées ou galeries d'art ou autres lieux alternatifs, terrains d'atterrissage d'une vocation, réduit notre champ de vision sur la pratique réelle des artistes. La volonté de faire reconnaître la dimension artistique de son travail est précédée par l'intentionnalité de se singulariser en créant des œuvres originales et uniques. « C'est que, parmi les innombrables actions imputables aux œuvres d'art, la principale est sans doute qu'elles font beaucoup parler et écrire, y compris en dire l'ineffabilité ou l'irréductibilité à l'ordre du discours »²¹

Pour trouver de nouvelles inspirations, l'artiste en herbe ou professionnel doit explorer des techniques et faire des choix aussi bien parmi des savoir-faire que parmi des références à des artistes ou à des mouvements. Ces dispositions sont le ferment de l'acte de création qui donne une inclinaison vers le singulier. Comme le souligne N. Heinrich la singularité en art est caractérisée par le fait que l'œuvre comme l'artiste n'est pas « substituable ». Toutefois, l'attribut de singularité en art ne nous dit rien sur les méthodes de travail et de recherche plastique des artistes en quête d'inspiration. L'intentionnalité, la mobilisation de ressources matérielles et conceptuelles ainsi que la volonté stratégique et rationnelle pour accéder aux lieux d'exposition constituent l'engrenage d'un système de

²¹N. Heinrich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, éd. Les éditions de minuit ,1998, page 39.

transmission qui met en mouvement l'activité de production et de diffusion du travail artistique.

Les artistes ne sont pas inspirés par nature, ils cherchent l'inspiration qui s'élabore progressivement dans le temps. Pour cela ils développent des méthodes de travail autonomes qui leur sont propres, mais on pourrait extraire des points d'ancrage partagés et en même temps différenciés en acte. Cette autonomie et individualisation induit des différenciations de modes de travail qui n'évacuent pas pour autant l'hypothèse générale d'extraire des invariants. L'inspiration, c'est-à-dire la capacité à trouver des idées, passe par des phases concrètes de préoccupation, de mobilisation de connaissances, de conditionnement, d'essais-erreurs, d'apprentissages techniques, de recherches documentaires et conceptuelles.

L'artiste qui s'engage à prendre part au mouvement de la création contemporaine est pris dans un double mouvement initial où il s'agit de faire de l'art pour devenir artiste et conjointement de devenir artiste pour faire de l'art. Les deux mouvements sont concomitants, car comme nous l'avons évoqué, le passage par une formation n'est pas une ressource qui garantit un accès à la professionnalisation, ni même une condition de déclaration au statut d'artiste. Nous y reviendrons plus précisément par la suite. L'objet produit x sa trajectoire d'émergence dans l'espace social de la culture et sa reconnaissance statutaire balisent le cheminement individuel de production.

Le singulier comme point commun

La confrontation du régime de singularité et du régime de communauté artistique génère des interférences et des failles propices à la création. Aussi revient-il au sociologue de comprendre comment ces assemblages de valeurs communes et singulières tiennent en équilibre. Nous ne cherchons pas à déceler une quelconque forme substantielle d'une nature profonde de l'homme créatif, mais davantage à voir en quoi cette faculté ou disposition est revendiquée ou mobilisée et investie par les artistes. « Ce n'est donc pas au sociologue de dire si l'art est ou n'est pas singulier : il lui revient simplement – mais c'est une tâche immense- de repérer si et à quelles conditions les acteurs produisent ce type de qualifications, et avec quelles conséquences sur la production artistique, sur la médiation et sur la réception »²²

Dans « Ce que l'art fait à la sociologie » N. Heinich montre en quoi le monde des artistes bouscule notamment les grandes catégories de pensées sociales entre micro et macro, holisme et individualisme. Elle éclaire plus précisément cette tension existante entre singularité et communauté. « La question du don artistique met bien en évidence cette tension entre régime de communauté et régime de singularité : désignant un privilège (rare) et une qualité naturelle (donc irréductible à l'influence d'autrui), le don est un dépositaire privilégié de la valeur de singularité. »²³ De même que le régime de communauté n'est pas réductible à l'addition de singularités artistiques, le régime du singulier n'est pas réductible à son absorption dans un régime communautaire. Les deux coexistent en dialogique. Réception et exécution agissent conjointement en acte dans la réalisation que chaque artiste s'invente. « De fait, la communauté artistique se dissout en autant de communautés qu'il y a de pratiques »²⁴

²² N. Heinich, *Sociologie de l'art*, éd. La découverte, 2008, page 107.

²³ N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Ed. Les éditions de minuit 1998, page 13

²⁴ Pascal Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artiste et créativité diffuse*, page 118

Tout travail de production artistique s'inscrit dans une tradition historique par rejet ou identification. L'historicité des mouvements artistiques du XXe siècle a conduit à formuler qu'il y a art à partir du moment où un artiste décrète de façon performative « ceci est de l'art ». Cet héritage renforce la puissance du singulier comme principe commun partagé par les acteurs du monde de l'art. Le point d'achoppement d'un tel angle de vue est que par définition le singulier est étranger au commun. Il apparaît ici que c'est la pluralité successive des singularités qui constitue le commun des artistes. La volonté et l'exigence de singularité dessinent les contours de l'espace communautaire des artistes plasticiens. L'artiste se différencie des autres artistes par ses œuvres et sa façon d'être mais aussi, pour ce qui nous intéresse ici, par la méthode et le mode opératoire de conception et de réalisation.

JE NE TRAVAILLE PAS FORCÉMENT EN SÉRIES MAIS JE PENSE TOUJOURS EN SÉRIES, C'EST ASSEZ CURIEUX
C'est une opération alchimique, donc voilà avant la pierre philosophale il faut faire beaucoup d'essais, d'alliances, de fusion... Là, moi ça fonctionne toujours comme ça. C'est-à-dire que la peinture se construit dans la tête donc en esprit; j'en construis plusieurs et j'en élimine plusieurs. Il va y avoir des séries comme ça qui naissent en esprit, comme ça. On a des visions et ces visions je vais les passer en revue bon bah.... Ça je garde, ça je ne garde pas, ça Quand j'ai à peu près une construction mentale qui n'est pas trop bancal par rapport à une série de peintures.... Parce que je pense en séries alors que je ne travaille pas forcément en séries...! Mais je pense toujours en séries, c'est assez curieux.

La trajectoire d'invention et de réalisation d'une œuvre par un artiste est unique et rattachée à son auteur. A cet endroit il manifeste par son travail un talent particulier qui lui est propre. En somme comme le rappelle N. Heinrich « Loin d'être une « illusion » à démontrer, comme le voudrait le sociologue critique, ou une valeur à défendre, comme le voudrait l'esthète, le régime de singularité devient un système cohérent de représentation et d'action »²⁵. La nature ou la véracité de ces singularités attachées à l'art et aux artistes relève d'un assemblage où se jouent vraisemblablement de façon contrastée la distorsion entre individuel et collectif et la nécessité de s'inscrire dans une communauté d'artistes tout en se différenciant de ses pairs. Cette différenciation inéluctable est le marqueur qui qualifie les œuvres et les artistes.

²⁵Nathalie Heinrich, *Sociologie de l'art*, éd. La découverte, 2008, page 107

Le tourment de faire des œuvres originales

Dans le fond de son atelier, ou encore devant un écran d'ordinateur pour l'artiste plus conceptuel, chacun invente des formes qu'il donnera à voir comme des œuvres uniques, irréductibles. Faut-il le rappeler ? La caractéristique majeure des objets d'art est d'être uniques et irremplaçables.

Dès le départ ce creuset d'expression et d'inventivité artistique est assujetti à la probabilité ou la potentialité de montrer et exposer ses œuvres, d'exposer au regard collectif un « produit » fini à nul autre égal. Pour l'artiste la nécessité de se singulariser, de faire une œuvre originale tout en inscrivant sa recherche plastique dans le régime communautaire des arts est la condition incontournable de reconnaissance de ses œuvres et de lui-même comme artiste.

Surprendre et se surprendre, étonner en restant dans la zone proximale des courants artistiques de son époque est pour l'artiste l'équation d'une visibilité de son vivant. Comme tous les travaux de recherche, le travail de recherche plastique repose sur le principe de ne pas être réduit à un simple suiveur ou reproducteur d'un « déjà vu », à moins que le « déjà vu » soit détourné au profit d'une nouvelle énonciation artistique. A titre d'exemple, on pense naturellement à Manet reprenant le Titien ou plus récemment au cochon de l'œuvre réalisée par Jeff Koons²⁶ qui suscite la controverse pour plagiat du cochon Naf-Naf. L'art contemporain a parfois le mérite de l'humour.

²⁶ Jeff Koons, né le 21 janvier 1955 à York, est un plasticien américain, sculpteur de style kitsch néo-pop. Parmi ses œuvres les plus célèbres figurent l'Inflatable Rabbit, les Balloon Dogs, les Tulips.



Figure 3« Fait d'hiver » Jeff Koons 1988

Idéalisme et réalisme se côtoient. L'artiste grand ou petit en recherche d'une reconnaissance doit donc surprendre, se décaler, voire provoquer tout en restant dans des conditions de réception acceptables sans quoi il se condamne au rôle de « franc-tireur » c'est-à-dire d'auteur d'œuvres qui n'entrent pas dans les codes et conditions matérielles d'exposition et de diffusion ou / et qui restent hors champ des discours d'expertise du moment. C'est la démonstration réalisée par H. Becker dans les mondes de l'art²⁷ sur laquelle nous reviendrons par la suite. Ces objets-sujets d'art que sont les œuvres n'effacent pas la trajectoire de réalisation mais en livrent des indices aux enquêteurs historiens, sociologues et philosophes.

LE RÉSULTAT EST LE RÉSULTAT DE LA CHOSE QUI A UN PEU DERAPÉ

Il y a des tableaux ratés, il faut que le tableau soit assez fort. Je suis dans une galerie qui demande quand même une exigence donc voilà. Après c'est le...C'est ce qu'on appelle la peinture procédurale. Il y a un processus, c'est un courant, y a le processus et le résultat est le résultat de la chose qui a un peu dérapé.

C'est que normalement les coulures en bas elles devraient toutes être à égalité et au milieu, vous voyez, c'est plus effacé; il y a plus de coulures c'est parce qu'il y avait des petits morceaux de peinture sur l'œil et donc j'ai essayé de les faire disparaître et ça a coulé, oui voilà il y a les accidents.

La spécificité du travail artistique est qu'il met sans doute en relief, plus que toute autre activité, des dimensions internalistes pour aller puiser en soi des ressources d'originalité exigées par le milieu et des dimensions externalistes pour trouver les chemins de la reconnaissance dans la communauté du monde de l'art. Cette recherche d'originalité n'est

²⁷ Howard.S Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion 1982

pas simplement une idée nouvelle mais un travail en profondeur car comme le précise N. Heinich « ... l'acte de créateur se doit d'être issu de la « nécessité intérieure » d'un artiste à nul autre semblable, tout en étant capable d'entrer en résonance avec des sensibilités universellement partageables »²⁸

UNE PENSÉE, UNE ATTITUDE, UNE STRUCTURE INTÉRIEURE

Je me sens différent de l'autre ... par je ne sais quel concours de circonstances je me dis dès que je suis dans une situation « oui il faut que ... que je suive ... » je me dis « mais pourquoi ? ». J'ai ce sentiment par rapport à la religion, heu je me dis « on peut tout à fait avoir une ...comment dire.... Une pensée, une attitude, une structure intérieure qui est de l'ordre du sacré sans forcément être si tu veux... « des agneaux de Dieu ». Tu vois! les agneaux de Dieu! Je n'ai pas envie de tomber dans le ravin avec tous les autres

ÇA VA BEAUCOUP PLUS LOIN QUE LES SOUCIS DE REPRÉSENTATIVITÉ, D'AMOUR INTÉRIEUR OU DE TOURMENT. Au niveau technique c'est des formes, des couleurs, on peut réussir ou pas une soi-disant harmonie. Il faudrait parler de ce que c'est une harmonie mais pour moi la peinture c'est plus qu'une recherche de formes et de couleurs, c'est vraiment mettre tout son être sur un support. Ce geste de création, donc, ça va beaucoup plus loin que les soucis de représentativité, d'amour intérieur ou de tourment, d'interrogation, de doute... on est beaucoup plus loin.

C'est-à-dire que sur un support on se livre, on se met à nu [...] à l'époque j'étais plutôt ce qu'on appelle l'écorché vif, donc ça me correspondait bien parce que ça me donnait un médium pour pouvoir exprimer ce que j'avais vraiment au fond et mettre tout mon être entier dans la peinture.



Figure 4 René Magritte Le double secret huile sur toile 114X162 cm 1927

²⁸ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Ed. Les éditions de minuit, 1998, page 46.

L'expérience du travail créatif est empreinte de matérialité et d'intériorité de réalité de fiction et d'imaginaire, c'est son double secret. La vocation trace son chemin à travers les tourments d'où l'artiste arrache son énergie créatrice. C'est au cœur de cette intranquillité que s'éprouvent la passion, le désir de créer et l'inspiration qui se déploie au rythme des commencements et des recommencements. « Je l'écoutais distraitemment, restant impressionné par les tableaux qu'il m'avait montrés tout à l'heure, d'assez mauvaise grâce comme si mon seul regard risquait de lui arracher des lambeaux de chair ». Pontalis²⁹

JE LES RECOMMENCE SANS ARRÊT

Il faut travailler même si ça ne marche pas, il faut faire les choses.

En gravure c'est plus pénible, c'est heu... irréversible. En peinture tu peux, j'ai des toiles qui me servent de témoin. Je les repeins sans arrêt, tu vois, j'expérimente dessus, voilà. Certaines toiles, je n'arrive pas à les finir parce que je les recommence sans arrêt, à l'état d'ébauche, ... je les laisse. Certaines me prennent un an, la grande toile qui est derrière toi, j'ai mis six mois à la faire.

Ce travail en travail traduit la nature solitaire de l'activité de l'artiste dans son atelier, attentif à ses ressentis dans sa relation aux formes, aux couleurs et à l'espace. Il accentue ce phénomène d'intériorisation. L'artiste se laisse porter / emporter par une énergie qui le dépasse. « En art, la vérité, le réel commence *quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait*, à ce qu'on sait et qu'il reste en vous une énergie d'autant plus forte qu'elle est contrariée, compressée, comprimée »³⁰

Cette citation de Matisse retrace l'évocation d'une expérience intérieure dans le travail de réalisation où se mêlent intentionnalité et surgissement. Ces états d'être ne suffisent pas à qualifier ou déterminer les contours de l'activité, mais traduisent la dimension des relations subjectives aux objets qu'induit cette pratique artistique.

DE TOUTE FAÇON ON PARLERA TOUJOURS DE SOI.

Je crois que même... Bon... les années passent et je me suis un peu assagi. Je ne suis pas aussi tourmenté qu'à cette époque-là mais j'ai gardé ça en peinture. C'est-à-dire que c'est un travail certes mais c'est autre chose qu'un travail, ça va beaucoup plus loin qu'un travail. La peinture c'est vraiment mettre son être sur un support et le disséquer, travailler dedans ; donc on peut être violent ou pas violent dans la peinture mais de toute façon on parlera toujours de soi.

²⁹ J.B Pontalis, *L'amour des commencements*, éd. Folio 1994

³⁰ Cité par M. Pleyne. 1977, *Système de la peinture*, Seuil Points Essais 1977, page 71

Le sensible, l'émotion, le tourment alimentent une forme de passion à travers laquelle l'artiste intègre les savoirs et savoir-faire propres à son travail. Ce noyau dur subjectif, cette monade artistique rattachée à la volonté de créativité peut être approchée comme relevant du mythe. Pour autant si l'on écoute les artistes, la matière des sens, du sensible et de la réflexibilité vécue dans l'expérience du travail de création est bien réelle pour eux et non un ailleurs immatériel. « Il y a dans toute expérience, comme nous allons le voir, une part de passion, de souffrance au sens large du terme. Sinon, il n'y aurait pas d'intégration de ce qui a précédé. » ³¹

OUI C'EST UN TRAVAIL, ÇA T'OBLIGE À ÊTRE

Oui, oui c'est un travail, ça t'oblige à être quelque part ...oui c'est un travail parce que ça t'oblige quelque part à tâtonner, à rendre visible des choses. Tant que ce n'est pas visible tu peux en parler alors là c'est un petit peu, c'est un petit peu ... mais ce n'est pas grave, ce n'est pas mon problème

CE N'EST PAS UNE SOUFFRANCE ÉPOUVANTABLE, MAIS C'EST QUE C'EST TOUT LE TEMPS... C'EST TOUT LE TEMPS. C'est un petit peu une souffrance même s'il y a une gradation dans une souffrance. C'est pas une souffrance physique ou une souffrance mentale épouvantable, mais c'est que c'est tout le temps c'est tout le temps ...heu sauf que j'ai une capacité fantastique... j'ai une chance extraordinaire, c'est que le soir, le soir quand je vais me coucher, je suis capable de m'endormir et pour moi c'est le repos, même si pendant mes rêves je peux continuer à faire des trucs mais rarement ; c'est mon seul moment de repos et dès que je commence à me tourner le matin avant de me réveiller, vraiment ça recommence à gamberger ...

Chap.1. Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs

Trajectoire de conception et de réalisation

« Je travaille à la dernière minute. « Les choses » que je fais et refais pendant des mois, je les finis en trois heures.

Le désir que j'aie, ce n'est pas de travailler, mais de savoir ce que je veux faire... et d'en finir au plus vite.

Peut-être suis-je un faux peintre sculpteur et un faux peintre. »

Alberto Giacometti³²

³¹John Dewey, *L'art comme expérience*, Folio Essais 2010, page 90

³²Alberto Giacometti « Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant » propos recueillis par Yvon Taillandier Ed. L'échoppe 1993 (1^{re} édition 1952). Page 7

Notre recherche vise à comprendre quelles sont les entités qui entrent en scène dans ce qui peut être défini comme le travail, le métier ou simplement l'activité des artistes plasticiens. Les logiques d'action du travail créatif se laissent percevoir comme un état d'être dans un monde peuplé d'êtres de fiction, mais aussi comme une méthode acquise qui engage des savoir-faire, des connaissances et des attitudes que chaque artiste s'invente, mais dont on pourrait déceler des points de passage communs quelles que soient les trajectoires de réalisation suivies. Ces trajectoires singulières de conception et de réalisation nous permettent de déceler des points d'ancrage d'une forme de méthodologie qui ne dirait pas son nom.

Le travail de chaque artiste peintre échappe à la logique linéaire de conception, d'élaboration et de réalisation d'une démarche de projet qui relèverait d'une forme d'ingénierie de la création artistique. La trajectoire de production artistique est faite d'allers-retours, d'hésitations, de retouches pour aboutir à une production qui n'est jamais totalement prédéfinie. Elle ne répond pas à un plan d'action préétabli selon un programme mais n'en est pas pour autant inorganisée. Les constances entre ces différents modes d'élaboration et de réalisation traduisent une méthode aux apparences décousues mais en réalité structurée. Les artistes investissent énergie et réflexion pour élaborer justement « la bonne méthode », c'est-à-dire celle qui leur convient. Conception, élaboration et réalisation avancent d'un même pas.

JE N'AI PAS TROP D'ATOMES CROCHUS AVEC QUELQUE SORTE DE FORME DE DISCIPLINE, À PART LA MIENNE
Sinon je m'impose ces temps d'arrêt. Je pose ma première couche de couleur, j'attends qu'elle sèche, je fais autre chose, je lis, je me documente. Je respecte ces processus parce qu'ils s'imposent à moi et ils me conduisent, m'obligent à une sorte de discipline de la technique; eux me disciplinent...ça peut être juste, hein...alors que je n'ai pas trop d'atomes crochus avec quelle que sorte de forme de discipline, à part la mienne qui est la plus concrète et la plus acceptable.

ÇA INDUIT DES PROCESSUS, DES PROCESS ET DES PROCÉDÉS QUI PASSENT PAR LE CARNET.

L'essentiel pour moi est de produire, ça fait peur, hein, pourquoi ce mot? Fabriquer? Même les mots à la limite ... produire... Un petit industriel à la maison, quoi. C'est de la créativité, c'est de l'art! Quand je dis le mot « produire » ... il y a bien une production, de la technique, des objets, des supports différents, tu vas chercher du plastique, tu t'organises...

-Il y a de la production, oui, ça induit des processus. Des process et des procédés qui passent par le carnet, la phase de visualisation, dans le fond c'est plus tout ça qui te fait travailler.

La production artistique répond également à une logique d'action qui a sa propre rationalité dans l'organisation du travail où se chevauchent simultanément conception, réalisation et sensibilité émotionnelle de l'expérience. Réception et exécution agissent conjointement en acte dans la réalisation : « au lieu d'une description d'une émotion en termes intellectuels et symboliques, l'artiste " est l'auteur de l'action qui engendre " l'émotion. »³³ L'acte de production artistique est prototypique et révélateur d'un mode d'organisation où l'agir normatif, l'agir rationnel, l'agir sensitif s'entrecroisent et se maintiennent en équilibre de façon plus contrastée que dans tout autre travail.

Chap.1. Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs

Fabriquer de ses mains dans l'atelier

« HECTOR TON INTELLIGENCE CE SONT TES MAINS ! »

Il y a aussi les personnes que tu rencontres dans ta vie. Je me souviens il y a très longtemps, François qui m'a dit : « mais tu vois Hector ton intelligence c'est tes mains ! » Personne ne m'avait jamais dit ça ! Je n'avais jamais pensé un truc pareil mais oui bien sûr, si on avait à faire un schéma de moi tu vois, j'aurais des mains comme ça ! par rapport à d'autres fonctions.

Au milieu de ce multiple dans lequel on risque de se perdre, un point d'ancrage fait figure de balise : le travail des mains par lesquelles transitent imaginaire, technique et réflexibilité. Ce mouvement, « impulseur de travail », entre en scène dans l'atelier de l'artiste, là où s'inventent, se créent et se réalisent les productions.

La main de l'artiste au travail assemble des outils, des concepts, des savoir-faire, des objets et des connaissances qui prennent forme dans l'atelier. Ce lieu investi par les artistes est à mi-chemin entre le laboratoire des sciences et l'atelier de l'artisan. Comme le souligne Richard Sennett dans « Ce que sait la main » la compétence technique a été coupée de l'imagination « au profit de l'agir fonctionnel qui se résume à un « faut que ça marche ». Le « faut que ça marche » pourrait se résumer à « faut trouver des acheteurs »,

³³ John Dewey, *L'art comme expérience*, Folio Essais 2010, page 130

se rendre visible sur les marchés de l'art et en conséquence répondre aux attentes de l'un de ces marchés.

ON DÉLÈGUE TOUT A NOTRE MAIN

La main, le geste. C'est le premier contact qu'on a avec la création. On délègue tout à notre main, on ne pense plus, on est touché, on est au-delà de la main, on se fait mal, on se coupe, on éprouve dans le faire. En petit format c'est que la main. Ce n'est pas moi, il fallait que je sois engagé, la taille, le volume nous engagent, on est vraiment engagé, nous sommes dépendants.

YA UN CÔTÉ MANUEL DANS LA PEINTURE.

Y a un côté manuel dans la peinture. Y en a certains qui la définissent comme une image manuelle, humaine, par rapport aux images mécaniques de la télé, de la photo, du cinéma, internet... ça c'est des images mécaniques, faites avec des machines. Or la peinture c'est une image manuelle faite avec la main.

JE DIRAIS PLUTÔT UNE PRATIQUE.

Après, moi je ne suis pas technique, moi je dirais plutôt une pratique, une pratique, parce que c'est là, c'est ça le travail plastique ! Où trouver des solutions ?

Plus qu'appliquer une technique ou exprimer un savoir-faire, l'artiste se met à l'épreuve dans la pratique et la confrontation à la matière. Le faire et l'agir sont les moteurs de l'activité, sans quoi la pensée créatrice resterait close et sans confrontation au réel. Dans notre contexte contemporain l'atelier de l'artiste, ou la simple pièce d'appartement, encombré ou dépouillé, organisé ou désorganisé est plus qu'un lieu fonctionnel. C'est là que s'organisent la pensée et l'action créatrices à travers des petits rites quotidiens qui façonnent l'agir créatif. C'est en ces lieux que s'inventent, se créent et se réalisent les productions.

UNE ESPÈCE DE PRÉSENTATION ESTHÉTIQUE DE L'ESPACE DE TRAVAIL

Il y a une organisation de l'espace. Une espèce de présentation esthétique de l'espace de travail qui pour moi amène un moment de méditation et puis dès que je sens qu'il y a le silence, la lumière, que tout est au rendez-vous ... hop ! Il y a le premier geste qui part et c'est parti.

Entrer dans un atelier d'artiste, c'est entrer dans l'intimité d'un espace de travail singulier où se vit l'expérience du travail. L'atelier réel ou virtuel de l'artiste est le lieu emblématique où se vit cette tension entre la réalité matérielle du lieu et cette passion, pulsion, ou ambition de faire de l'art et par rebond de s'accepter comme artiste en devenir. L'atelier d'artiste échappe à toute forme de standardisation. Ambition affichée ou

masquée et passion mesurée ou déraisonnée résonnent en écho dans l'usage des lieux de réalisation.

MON APPARTEMENT EST L'ATELIER

Je travaille de partout, mon appartement est l'atelier. J'utilise au mieux sans que ça devienne un foutoir monstrueux. Mon fils habitait avec moi donc maintenant la chambre est devenue un stockage de tableaux.

JE SAIS MEME PLUS OU LES FOUTRE MES TOILES ;

J'ai vraiment envie d'un atelier, j'ai envie de choses fonctionnelles mais de travail quoi, envie que ça soit idéal, sortir de l'appartement parce que c'est plus possible, à un moment donné ça va coïncider. Je te promets, j'ai fait du propre parce que tu venais. Ça s'impose, c'est une forme de respect pour toi autant que pour moi. Autant que tes yeux ne soient pas dérangés par des trucs un peu bizarroïdes !

Les lieux et les temps de travail en apparence indéterminés sont le laboratoire et le foyer des productions artistiques. La singularité de cette activité professionnelle ou semi-professionnelle repose sur le fait que ses modalités de travail ne relèvent pas d'un mode de production dicté par des règles unifiées ou par une convention professionnelle ou encore par des standards de performances. La main de l'artiste au travail assemble des outils, des concepts, des savoir-faire, des objets et des connaissances qui prennent ainsi forme dans l'atelier. Ces espaces de travail laissent des traces sur l'œuvre finale mais plus encore, ils conditionnent le format et l'exploitation d'une technique. Ils sont plus qu'un lieu fonctionnel de production, ils organisent la pensée et l'action créatrices à travers des petits rites quotidiens qui façonnent l'agir créatif.



La figure symbolique de l'atelier a été peinte par Courbet³⁴ sous la forme d'une scène de théâtre improbable où les spectateurs regroupés autour de la toile en cours de réalisation représentent en partie les protagonistes de sa carrière. Gustave Courbet a peint à sa façon la scène sociologique de l'artiste de son époque. On peut voir au centre de la toile Courbet en train de peindre comme si de rien n'était ; il peint un paysage, alors qu'un modèle nu se trouve derrière lui. A-t-il besoin de ce modèle ? Une famille bourgeoise de l'époque est aussi présente, peut-être les commanditaires de la toile. Plus proche de lui se trouve un chien et un enfant naïf qui le regarde peindre. Sur la droite de la toile on retrouve les écrivains et intellectuels dont Charles Baudelaire en train de consulter des écrits. Au centre gauche, dans l'ombre derrière la toile posée sur le chevalet on perçoit une petite table avec un crâne posé dessus et un personnage suspendu dans l'espace à l'allure de Saint Sébastien sans les flèches. En résumé ce tableau nous donne à voir d'un seul regard, et c'est la force du visuel, la palette du réseau social, technique, imaginaire, fantasmatique et intellectuel qui compose le monde onirique et matériel du peintre au travail que Noël Barbe résume ainsi : « L'atelier peint par Courbet n'apparaît donc pas comme un lieu clos, mais comme une hétérotopie qui a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles. »³⁵

JE NE POURRAIS PAS AVOIR D'ATELIER, JE PORTE MON ATELIER DANS MA TÊTE

Au boulot ça m'arrive, je construis des tableaux que je garde pour le weekend qui arrive. Malheureusement les weekends ce sont deux jours de liberté et quand encore c'est deux jours plein de liberté, parce que c'est rare que ce soit le cas. C'est une matinée ou deux matinées dans le meilleur des cas. Donc c'est ça j'ai mon atelier portatif quoi, donc je porte mon atelier dans ma tête, ce qui fait que je peux peindre sans support et sans pinceau.

³⁴Gustave Courbet, *Atelier*, 1854 Huile sur toile h. 361 ; l. 598 cm Musée d'Orsay

³⁵Noël Barbe. *L'Atelier de Courbet. Une énonciation du travail du peintre*. Le travail en représentations. 2005, Paris, France. pp.495-514. ffhalshs-00081120f - Noël Barbe est anthropologue, chercheur à l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain, conseiller pour l'ethnologie, les sciences sociales et le patrimoine culturel immatériel au ministère de la Culture -

Nous nous rapprochons ainsi par touches successives d'une vision impressionniste des pratiques artistiques qui relève de fragments de réalités en équilibre fragile et instable. Dit autrement, la pratique des artistes ne résulte totalement ni du poids du marché et de déterminismes sociaux, ni d'une quête de sens, ni de sa capacité à intégrer un réseau intellectuel, ni d'un monde psychique intérieur sous l'emprise d'une sublimation, ni de l'expression d'un savoir technique d'exception, ni d'un sens esthétique, ni de l'exploitation de connaissances savantes sur l'histoire de l'art, ni d'un travail conditionné par le mode de vie et les conditions matérielles de production. En résumé nous sommes en face d'un système complexe où les parties et le tout se condensent et se fragmentent intuitivement ou consciemment dans la personne de l'artiste au centre du tableau de cette recherche.

Précisons toutefois que ces considérations sont à relativiser car elles reposent en grande partie sur une pratique traditionnelle de peintres sculpteurs. En effet, les démarches liées à l'art contemporain offrent aux artistes la possibilité de concevoir leur œuvre et d'en déléguer la réalisation.

L'ART CONTEMPORAIN DÉLÈGUE BEAUCOUP

L'art contemporain délègue beaucoup, c'est-à-dire des artistes qui n'ont jamais touché un outil, je ne rentre pas dans le débat... parce que, peut-être, artiste, c'est violent à dire... Une société m'a contacté pour me dire: « on peut vous faire cette série de sculptures en 4 jours. » Aujourd'hui je peux déléguer à partir de ce que j'ai déjà réalisé.

Organiser sa passion

SI JE N'ORGANISAIS PAS... ON ATTEND, ON LAISSE COULER

J'ai véritablement toute une organisation par rapport à la création et c'est tout par projet également que ce soit l'écriture ou la peinture. C'est que des projets soient, des projets d'expo. Je travaille toujours avec un but... si je n'organise pas... on attend, on laisse couler puis finalement il n'y a rien qui se fait et comme je n'ai pas beaucoup de temps et encore moins d'espace, bon...bah voilà, j'essaie d'optimiser au maximum.

En matière d'activité artistique, le rapport subjectif que l'artiste entretient avec l'objet qu'il produit est particulièrement déterminant. Ce rapport symbolique et imaginaire est teinté de radicalisme. La peinture impose son exigence, comme la flamme au papillon : à un moment il tombe dedans, il ne peut pas faire autrement. Il y a un quelque chose de l'ordre d'un imaginaire radical qui se met en route et dont le marqueur prédominant consiste à inventer de nouvelles formes sensibles qui parlent à l'imaginaire collectif. Florence Giust-Desprairie³⁶ nous rappelle en référence à Castoriadis que « l'imagination radicale qui caractérise l'homme, ce « vivant constituant », est capacité de poser comme réel ce qui ne l'est pas, capacité de former des représentations à partir d'un rien de représentation, faculté de poser un objet et de faire être cet objet »

Nous pourrions opposer à cette prise en considération d'un sans-fond le fait que l'artiste investi d'un don de création quasi transcendant est réduit à des dispositions sociales incorporées et que ce sans-fond imaginaire n'est qu'une illusion. On pourrait ajouter encore que l'artiste use de stratégie pour faire sienne l'image sociétale de l'artiste investi d'un talent exceptionnel afin de se promouvoir comme artiste. D'une manière ou d'une autre, les qualificatifs de talent, don, originalité, passion que nous avons précédemment retracés floutent la lisibilité de l'agir rationnel par but rattaché à la notion d'acteur.

³⁶Florence Giust-Desprairies, *L'imaginaire collectif*, éd. Erès 2009. Page 84 : « l'imagination radicale qui caractérise l'homme, ce « vivant constituant » »

C'EST QUAND MÊME UNE PASSION AU DÉPART,

Je m'organise, je ne pourrais pas rester sans rien faire ; oui je travaille, j'avance, ça se voit, j'avance, je travaille... oui c'est une passion un petit peu ...on en revient à ... c'est quand même une passion au départ la peinture... j'aime peindre, j'aime la peinture, la peinture je ne sais faire que ça, je n'ai fait que ça et puis ça me plaît, je suis content de mes tableaux, ça me procure du plaisir, à chaque fois que j'en fais un je suis heureux pendant deux mois.

Ces facteurs n'excluent pas les expériences vécues dans l'acte particulier et intime que chaque artiste élabore dans son travail créatif. Le liant de sa pratique associe une forme d'autonomie partielle et une forme de passion sans laquelle il lui serait sans doute difficile d'absorber les contraintes économiques et sociales sur lesquelles nous reviendrons par la suite.

Cette existence confuse d'un champ subjectif met en scène conjointement l'individuel et le collectif, le singulier et le commun, le conventionnel et la marginalité. Ces particules s'entrechoquent, se croisent et se superposent dans la tête, la main et le cœur de l'artiste au travail. Cet assemblage hybride de passion, de visions artistiques, mêlé de contraintes économiques dans le contexte artistique du moment, oriente les modes d'organisation du travail et les carrières.

ÇA C'EST CLAIR CETTE CONSTRUCTION MENTALE,

J'ai des congés au mois de mai, j'ai déjà tout mon matériel de prêt, je fais le plein, mon papier c'est pareil, j'ai des réserves au cas où une grande série arrive. J'ai toujours ça sous la main, ça c'est en permanence, même si je traverse des périodes où je ne fais pas grand-chose. Ça c'est clair,

IL Y A UNE PRÉPARATION AVANT TOUTE SÉANCE ÇA C'EST IMPORTANT

Moi il y a un plaisir de voir ça ; j'ai mis mon panneau au sol, la feuille ça y est scotchée machin tous les pinceaux alignés par grosseur, les bols d'encre ... C'est tout prêt les bols d'eau aussi ...plusieurs bols d'eau ...un grand bol d'eau pure. C'est tout organisé à ma gauche et moi je suis devant. Quand ça vient je prends le pinceau et la claqué ! C'est parti je n'ai pas à chercher mes couleurs elles sont toutes là.

L'artiste compose son espace de travail, l'évocation, la projection mentale participent de l'acte préalable de création, il anticipe le geste mais d'une anticipation non programmatique comme si l'organisation mentale avait comme fonction de mettre en branle ses capacités imaginaires. L'artiste organise ses propres modalités de travail à la fois réflexives et concrètes. Les principales contraintes externes sont liées aux conditions

matérielles de l'atelier, surface, lumière, chauffage ainsi qu'aux contraintes de disponibilité de temps dues au fait qu'une minorité d'artistes vivent de leur travail artistique. Les besoins en ressources matérielles et l'intentionnalité fugace et divergente pendant l'activité de création ne font pas toujours bon ménage. L'organisation du travail, rationalisée ou désorganisée, vise à ce que les outils et les matériaux n'encombrent pas le geste et surtout la disponibilité de l'esprit et l'attention à ce qui se passe aux instants successifs qui rythment les réalisations. L'organisation des espaces de travail correspond à une méthode et participe au geste créatif.

JE SAIS CE QUE JE VAIS FAIRE

Je m'organise, j'ai un programme. Là j'ai terminé certains tableaux, maintenant je vais démarcher des galeries... Paris... J'ai d'autres images sur mon bureau que je prévois de faire mais au printemps ensuite j'ai d'autres idées pour... sur papier... Je sais ce que je vais faire, il y a tout.... Il y a tout le temps des... je sais ce que je vais faire après ...après et encore après... tout le temps.

Chap.1. Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs

Se dire artiste peintre

JE SAIS... JE SAIS QU'ON NE SERA PAS COMPRIS

Je ne suis pas un génie de la sculpture, là je suis très pessimiste, je sais, je sais qu'on ne sera pas compris

Le métier d'artiste repose sur ce point d'équilibre instable qui met en tension permanente le contenu artistique et un contenant social-artistique tributaire des instances de légitimation historiques, institutionnelles et marchandes auprès desquelles l'artiste recherche la reconnaissance. Cette reconnaissance parfois même posthume ne se concrétise qu'après une période parfois longue de vacance et d'errance où l'artiste allie recherche et accomplissement de son travail.

Pourtant, malgré la configuration sociale artistique et économique instable du champ des arts plastiques, des individus se mettent encore aujourd'hui à produire des objets qu'ils revendiquent comme art. En effet, les arts plastiques suscitent un réel engouement, des vocations, ou tout au moins un désir de réaliser. Bien que le gain symbolique

et/ou lucratif soit reporté dans un hypothétique avenir où le retour sur investissement reste aléatoire, un nombre croissant de personnes s'investit à étaler des pigments de couleur et des matières sur des toiles ou autres supports.

TROP! TROP DE CULTURE! TROP D'INSTITUTIONS

Y a des moments où je me dis y a trop, trop, trop de culture trop d'institutions! Trop d'artistes! La Maison des Artistes je m'inscris même plus. Putain je me dis ! On est 350 000 sur l'annuaire! Alors tu regardes une photo, lui il peint ça... l'autre il sculpte ça ...l'autre il fait des culs ... l'autre il fait des machins bon ...tu te dis bon... c'est comme ça et puis c'est tout.

Comme le remarque ce sculpteur, difficile de s'y retrouver devant la profusion des réalisations, ce qui rejoint l'observation faite précédemment sur le constat que le talent ne fait plus exception. À titre indicatif, d'après l'INSEE, entre 1999 et 2005 le nombre d'artistes plasticiens a augmenté de 60% et entre 2005 et 2015 on est passé de 22 000 à 45 000 artistes affiliés à la Maison des artistes. Ces 45 000 artistes plasticiens identifiés, sans compter celles et ceux qui exercent « dans leur coin » rendent d'ailleurs cette catégorisation sociale d'artiste plasticien discutable à moins de s'en tenir aux faits discutés sur l'art. Précisons que la notion de « fait discuté » fait partie du vocabulaire de la sociologie de l'acteur-réseau. Il ne s'agit pas de se saisir de faits qui seraient discutables ou indiscutables mais juste discutés et disputés comme indicateurs d'une sociabilité en mouvement.³⁷

Ces chiffres traduisent une montée en puissance du nombre de personnes animées par la volonté ou le désir de reconnaissance de leur activité à vocation artistique. Mais les chances d'une reconnaissance et d'une grande visibilité sont d'autant plus faibles que l'effet de massification prend de l'ampleur. L'expansion du nombre d'artistes plasticiens est à mettre en corrélation avec le fait qu'une faible minorité d'artistes, inférieure à 10%, vivent de leur art. La majorité d'entre eux sont contraints d'exercer une activité professionnelle « annexe ».

JE POUVAIS TRAVAILLER A L'USINE TOUTE LA JOURNÉE ET PEINDRE LA NUIT.

³⁷« La discussion prend un tout autre rythme lorsqu'on introduit non pas des faits indiscutables (des *matters of fact*) mais ce que j'appellerai désormais des *faits disputés* (pour traduire l'anglais *matters of concern*). Ces formes d'existence réelles, objectives, atypiques, discutées, encore incertaines et surtout, et surtout, *intéressantes*, doivent être saisies moins comme des objets que comme des *rassemblements* » Bruno Latour *Changer de société, refaire de la sociologie*, éd. La découverte poche 2007 page 163

Ça fait 20 ans que je fais un travail de bureau, ce qui permet d'être quand même... d'avoir des libertés que tu n'as pas du tout en production, ça c'est certain, il y a une aliénation, ça va bien parce que pendant ces 15 ans où j'ai connu l'entreprise privée j'étais plus jeune, j'avais plus d'énergie, je pouvais travailler à l'usine toute la journée et peindre la nuit. Je dormais 3h mais ça tu le fais plus quand tu as 50 ans, c'est fini !
Je ne vais pas parler de stabilité parce qu'elle est mise à mal en ce moment comme tout le monde. Mais voilà pendant 20 ans j'ai eu un boulot où ... si tu veux, quand je rentrais le soir j'avais la tête libre pour faire vivre mes passions et je n'étais pas aliéné par le travail comme beaucoup vivent malheureusement le travail.

Sur la scène de l'art les « artistes-acteurs » jouent avec les formes, les objets, les couleurs qu'ils investissent d'êtres de fiction, de rêve et d'ambition. Approcher le monde des artistes plasticiens dans leur volonté, leur désir de réaliser des œuvres d'art nous conduit à mettre le projecteur sur leurs logiques d'action et leurs modes de vie communs qui transportent avec eux des entités immatérielles, imaginaires et symboliques en présence dans l'agir créatif. La dimension diffuse et incertaine du terrain de l'art et des artistes suscite la vigilance si l'on ne veut pas se laisser happer par le flou artistique. Ce sfumato³⁸ apparent floute la rationalité des acteurs sociaux en artiste vers lesquels nous nous dirigeons mais n'exclut pas pour autant la prise en compte des besoins et contraintes matérielles spécifiques. En somme, la question qui oriente l'agencement de cette recherche vise à explorer les ressources matérielles, immatérielles, imaginaires, cognitives et techniques qui composent le paysage du travail des artistes plasticiens.

La production est générée par un mix d'entités en présence qui rassemblent des savoirs, des techniques, des stratégies, et des enjeux psychiques. L'émergence de l'activité à vocation artistique repose sur un assemblage complexe de facteurs insaisissables dans leur globalité. Les connaissances et sensibilités artistiques diffuses et fluctuantes s'entremêlent avec l'agir rationnel qui consiste à se donner les moyens de faire connaître et vendre ses œuvres. Pour autant la production artistique répond également à une logique d'action qui

³⁸Le sfumato, signifie en italien « enfumé ». Technique picturale crée un effet de flou sur contour des formes. Cette technique aurait été diffusée en Italie par un contemporain de Vinci (1452-1519). Dans la célèbre Joconde on peut voir ce traitement sur le visage, les tissus et le paysage ce qui donne cette atmosphère de fusion des éléments.

a sa propre rationalité dans l'organisation du travail où se chevauchent conception, réalisation et sensibilité émotionnelle.

J'AI VÉRITABLEMENT TOUTE UNE ORGANISATION PAR RAPPORT A LA CREATION

Entre la peinture et l'écriture ce sont des cycles, moi donc maintenant j'arrive pratiquement à m'organiser. L'hiver c'est un travail d'écriture c'est là où tu as plus envie d'être à l'intérieur de toi, je dirais, de ne pas voir grand monde parce que l'écriture ... bien que ce soit une ouverture sur le monde, ça demande une certaine fermeture, en tout cas un certain repli. Moi, l'hiver maintenant je me consacre à l'écriture. Après c'est la peinture dès que le soleil arrive, que la lumière arrive, ça y est, c'est la peinture voilà donc je suis obligé de m'organiser comme ça.

JE DIS « JE SUIS ARTISTE »

Si tu regardes bien, à une époque pas si lointaine que ça, l'art c'était vraiment un amusement, un loisir, pas sérieux. On ne peut pas être pris au sérieux. Si je dis « je suis artiste » alors là, il leur faut peut-être une reconnaissance financière; si je leur dis « je suis artiste » et que je vends, là je suis crédible.

C'est vrai que la plupart du temps ils me demandent si je vends. Ma mère, si du jour au lendemain je venais à être célèbre et bancable, alors là! La reconnaissance je l'aurais totale, mais bon. Pour le moment ça n'existe pas, ça n'a pas d'existence.

Passer de la question « qu'est-ce que l'art » à la question « quand y a-t-il art » revient par rebond à poser la question « quand y a-t-il artiste ». Il ne s'agit pas de voir ce qui fait art, mais de tenter de percevoir, à travers les trajectoires particulières de chaque personne qui réalise des objets à vocation artistique, quelles sont les raisons, les représentations, et les êtres de fiction qui entrent en scène. Quelles sont les raisons et les représentations qui étayent l'investissement dans ce travail peuplé d'incertitude ? Ce positionnement suppose de laisser de côté les jugements de valeur artistiques et l'explication des œuvres comme construit social, mais de centrer davantage sur « ce qui fait art » à l'échelle du micro social des artistes. C'est donc en direction d'une micro-sociologie que nous tentons d'explorer et de comprendre les logiques d'action des artistes plasticiens dans cet en-deçà des conditions de production, de diffusion et de réception.

Notre postulat de départ d'enquête repose ainsi sur le principe qu'il y a art à partir du moment où une personne se dit artiste et produit, au-delà des enjeux de réussite ou d'échec et en dehors des combats d'experts et des discours d'esthètes. Ce bornage nous conduit à resserrer la focale sur l'organisation du travail de production dans ses

dimensions matérielles et imaginaires et conjointement sur les ressources mobilisées par les artistes pour exercer leur activité. Notre ambition est donc de diriger le projecteur sur l'amont de la production à l'endroit où elle se fabrique, dans un monde en équilibre instable où se logent rationalités, imaginaires, fantasmes, idéaux, valeurs, et rapports sensibles au monde à travers des formes, des espaces et des couleurs. « Au lieu d'une description d'une émotion en termes intellectuels et symboliques, l'artiste est l'auteur de l'action qui engendre l'émotion »³⁹

Le travail artistique est un travail exigeant et complexe qui entraîne l'engagement de la personne s'aventurant dans cette activité de création. L'idéalisme de l'art et de l'artiste dans ses différentes figures recouvre d'un voile l'exigence réflexive, pratique et organisationnelle qu'impose cette pratique. Dans cette perspective pragmatique, on ne peut approcher cette question sans la rattacher à « qu'est-ce qu'il fait ? ». C'est au travers d'une lecture à la fois de ce qu'il fait et de ce qui le fait par effet de feed-back que nous pourrions approcher ses raisons d'agir. Réaliser des œuvres d'art et rechercher du sens à son existence résonne en écho dans la vie des artistes. Cette dimension de sens et d'existence attachée à l'objet d'art hante la vie des artistes telle que la retranscrit Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* :

« Le vrai peintre, toute sa vie cherche la peinture ; le vrai poète, la Poésie. « Toute sa vie », ce sont trois mots exigeants. Cela ne veut pas dire que le peintre fasse de la peinture avec sa vie, ni qu'il cherche la peinture dans sa vie, mais cela ne veut pas dire non plus que la vie reste intacte, lorsqu'elle devient tout entière la recherche d'une activité qui n'est sûre ni de ses buts, ni de ses moyens, qui n'est sûre que de cette incertitude et de la passion absolue qu'elle demande »⁴⁰

La question porte sur le mode d'élaboration ou plus exactement sur la façon dont cette capacité émerge, se construit, s'apprend et investit le monde des croyances, des idées, des formes des couleurs, des matières, entre but et intentionnalité, entre réel et imaginaire, entre rêve et action. C'est à l'intérieur de ces entre-définitions plurielles que

³⁹ John Dewey, *L'art comme expérience*, Folio Essais 2010 page 130

⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Ed. Idée/Gallimard 1978 page 104

l'intention et le plaisir d'exercer une activité artistique, le désir de reconnaissance, la mobilisation des moyens financiers et matériels, l'acquisition de savoirs et savoir-faire ainsi que les stratégies d'inclusion dans des réseaux de diffusion trouvent pour chacun leur mode d'existence.

JE N'AI PAS BESOIN QU'ON ME DISE QUE C'EST BIEN ...

Pour moi c'est une passion, c'est un plaisir, alors j'ai travaillé avec passion parce que dans mon travail, j'avais beaucoup de passion, j'ai beaucoup travaillé avec le cœur. Ça n'a pas toujours été bénéfique. Quand on est dans des boîtes un peu importantes, le cœur ça ne marche pas. Mais oui la passion j'ai toujours travaillé avec passion finalement. Et la peinture c'est vraiment... et puis là je n'ai personne qui m'embête et puis si ça me plaît ce que je viens de faire je défais. Je n'ai pas besoin qu'on me dise que c'est bien ...

L'ensemble de ces facteurs, humains, techniques, stratégiques, objectifs et subjectifs alimente les faits discutés liés à la pratique artistique. La création de formes artistiques fluctue entre objectivité et subjectivité, entre but et intentionnalité, entre réel et imaginaire, entre rêve et action. C'est à la croisée de ces chemins composites, peuplés d'entités matérielles et immatérielles que nous tentons donc de tracer l'acte de production circonscrit par des enjeux de reconnaissance, d'inscription dans l'histoire de l'art et de modes de vie. Nous proposons de rejoindre les artistes dans leur travail de production là où s'emboîtent une multitude de questions que les modernes voudraient ranger dans des boîtes telles que les évoque Boris Vian dans *La cantate des boîtes* :

Elément dominant

De la civilisation moderne

Instrument agissant

Qui joue le rôle de lanterne

Pour les chercheurs de toute espèce

Perdus dans les ténèbres épaisses

Depuis Platon jusqu'à Lucrèce

Et de l'oncle jusqu'à la nièce

En passant par les grands de Grèce

Et le boulevard Barbès

Puisqu'il faut la nommer

La BOITE

Boîte que l'on exploite

Boîte large ou étroite

Et qui s'emboîte ou se déboîte

Boîte que l'on convoite

Boîte de gauche ou de droite

Garnie de sciure ou d'ouate

BOÎTES ⁴¹

Des boîtes à questions rigides, molles, grandes, petites, à moitié vides, à moitié pleines, des micro-boîtes et des macros-boîtes s'empilent ainsi devant nous à la vue de ce que font les artistes. Cette métaphore poétique de la boîte évoque l'image d'un rangement désordonné, incertain mais obstiné qui prolonge la vision d'une pratique dont Nicolas-Le Strat nous redonne les caractéristiques stylistiques : « l'activité artistique ne s'accommode pas aisément d'une définition » [...] « Rebelle à toute intégration définitive dans un système explicatif, elle demeure ouverte, en déséquilibre, sous tension »⁴². C'est donc le multitude, le pluriel, le « ça, plus ça, plus ça » qui compose la topographie des pratiques et des expériences du travail créatif.

JE METS BEAUCOUP DANS DES BOITES

Y a un truc, histoire du vide et du plein, y a dire c'est clair je pense c'est clair. Je remplis quand même, je mets tout dans des boîtes, ouais je mets beaucoup dans des boîtes. Je disais à mon fils « j'ai toujours aimé les boîtes, depuis toujours. » J'ai des boites ouvertes, il faut aller dedans et après, souvent, on me dit « ouais tu devrais faire des grands trucs ». Donc voilà le monumental ça ne me va pas non plus.

Imaginons ce que l'on peut trouver dans ces boîtes : Sur quoi repose cette activité à vocation artistique ?... Qu'est-ce que les artistes font et disent sur ce qu'ils font, au moment où ils le font ?... Quels sont les ressorts de l'action ?... Quand y a-t-il art pour l'artiste du commun au-delà du statut, de la visibilité et des expertises ? Quelles représentations les artistes se font-ils de l'art en soi, de leur propre travail, du marché de l'art ? Où trouvent-

⁴¹Boris Vian, *Cantilènes en gelée*, extrait éd. 10/18 1972, page 105

⁴²Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artiste et créativité diffuse* éd. Harmattan 1998 page 37 : « l'activité artistique ne s'accommode pas aisément d'une définition » ... « Rebelle à toute intégration définitive dans un système explicatif, elle demeure ouverte, en déséquilibre, sous tension »

t-ils les moyens de subvenir à leur besoin ? Sur quelles ressources s'appuient-ils pour mettre en œuvre ce travail ?... Quelles connaissances et savoir-faire mobilisent-ils ?... Comment assument-ils l'image sociétale de l'artiste dans sa bulle ? Comment les représentations sur l'art, les choix matériels, les techniques et les modes de vie orientent-ils les logiques d'action, de production et de diffusion du travail des artistes plasticiens ?... Comment se conçoit et s'élabore ce travail créatif ? Quelles sont les capacités et compétences techniques et conceptuelles nécessaires à la réalisation ?... Où se situe l'apprentissage formel et informel du métier ? ... Comment l'artiste organise-t-il son travail ? Qu'est-ce qui oriente ses choix de production ?... Comment se réalise le travail de production dans l'atelier et en dehors ?... Quels sont les enjeux pour les personnes engagées dans ces activités de création artistique ? ...Quelle importance accorder aux outils et à l'espace de travail ?... Quel sens les artistes donnent-ils à cette activité ? ... Quelle est la part d'imaginaire qui traverse l'investissement du travail artistique ?...

Nous pourrions sans doute multiplier les questions de départ à perte de vue : contentons-nous d'admettre le multiple, le sériel, le successif, le hors cadre qui organisent la pratique et les choix de travail des artistes. Chaque boîte close, ouverte ou entrouverte, contient une part de réalité et d'imaginaire mais chaque artiste a ses propres boîtes qu'il étiquette à sa façon.

L'espace social occupé par les peintres, sculpteurs, plasticiens présente des analogies avec les représentations picturales qui donnent à voir le multiple sous des angles de vue pluriels rassemblés à la surface de la toile peinte. Le terrain nous offre une vision plus proche d'un formalisme cubiste que d'une représentation en perspective issue de la Renaissance avec un seul point de fuite. Le cubisme est d'ailleurs apparu au début du XX^e siècle alors que les théories de la relativité ont vu le jour ; la vision fractale suggère le multiple auquel nous sommes confrontés. Ainsi Picasso peint-il de profil l'œil d'un visage alors que l'autre œil est vu de face, assemblant et agençant de fait des angles différents sur une même représentation. La description de la pratique des peintres vers laquelle nous nous dirigeons rassemble une multitude de plans et de facettes sur des façons de faire et de penser sa pratique. Comme le regardeur devant une toile, chacun y rentre par où il veut. Le regard n'est pas téléguidé selon un ordre dicté. C'est la spécificité des représentations visuelles que nous rappelle Jacques Derrida : « Par exemple la question de l'ordre. Un objet

d'art spatial, dit plastique, ne prescrit pas nécessairement un ordre de lecture. Je peux me déplacer devant lui, commencer par le haut ou par le bas, parfois tourner autour. »⁴³

Le caractère désordonné de l'activité de recherches plastiques que nous venons de dépeindre à grands traits dans ce chapitre n'est sans doute pas lié à un état d'être au monde de personnes marginales et n'est pas non plus une illusion qui masquerait une rationalité d'acteur stratégique mais bien l'indice des méthodes qu'élabore chaque artiste. C'est la direction que nous prenons. Notre exploration se situe donc à l'amont de la production avant que la réception des œuvres s'instaure et établisse la légitimité de l'art et du non-art et par voie de conséquence la reconnaissance de l'artiste. Par ailleurs, les dimensions décrites au sujet du flou et du désordre méthodique qu'inspire la pratique artistique vue de l'extérieur sont également liées aux conditions sociales et économiques des artistes plasticiens. Mais avant d'en venir à cette dimension économique et sociale, il nous paraît important de dire et préciser un fait qui semble aller de soi mais qui constitue un point d'ancrage majeur dans la pratique : celui du rattachement inévitable de toute pratique à l'histoire de l'art.

⁴³Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, éd. Flammarion Champs essais 1978. Page 58

Chap.2 Le rattachement des pratiques à l'histoire de l'art

Des classiques, des modernes et des contemporains.

De l'art contemporain.

Particularisme et recherche d'autonomie par rapport à la grande histoire.

Des Arts plastiques à haute valeur de technicité.

La démarche artistique comme label d'excellence et d'exception.

De l'expertise des historiens, critiques et conservateurs.

Des classiques, des modernes et des contemporains

« L'art ne peut venir que de l'art. Tout artiste se situe par rapport aux artistes qui l'ont précédé, et ceux qui lui succèdent » Ad Reinhardt⁴⁴

Lors du premier chapitre nous sommes partis de l'artiste en tant qu'individu et de l'image sociétale qu'il charrie. Circulent autour de l'individualité des artistes les notions de talent, don, vocation, singularité, virtuosité et inspiration qu'il nous a semblé important de clarifier de prime abord. Ceci dit, les attitudes artistiques et les modalités de travail individuel ne viennent pas de nulle part, elles sont rattachées à l'histoire collective des formes et des pratiques antérieures où les artistes trouvent les justifications de leur recherche plastique. Ils déploient leur activité sur fond d'histoire de l'art, qu'ils le revendiquent ou le passent sous silence, nul travail n'échappe à l'histoire de l'art qui l'a précédé. Nous allons clarifier ces principes généraux de classification des œuvres entre classique, moderne et contemporain qui, par projection conditionnent les types de productions particuliers.

⁴⁴Adolph Dietrich Reinhardt, né le 24 décembre 1913 et décédé le 30 août 1967, est un peintre et un auteur théorique américain, précurseur de l'art conceptuel et de l'art minimal. Il fut également un critique de l'expressionnisme abstrait. Wikipédia

Dans le fond, quelque soient le geste, l'outil, la matière, le support, on trouve toujours des références de forme et de style. Qu'elles soient explicites ou implicites pour l'artiste les références à l'histoire de l'art sont considérables et constituent une ressource. Du même coup se pose une question cruciale pour l'artiste peintre : que peut-on encore inventer aujourd'hui avec ses pinceaux, ses tubes de peintures sur une toile ? À très grands traits, tâchons de prendre quelques repères pour percevoir la vastitude des formes de peinture au moins depuis le milieu du XIX^e siècle, non pour redire l'histoire mais pointer ce qui attend au tournant tout artiste par rapport à l'histoire des formes et des couleurs qui ne manqueront pas de le rattraper et de le mettre en garde : « si tu fais ça, comme ça, tu refais du ... en plus mauvais ». L'exigence d'ouvrir vers de nouvelles approches singulières, de nouveaux angles de vue, de faire une œuvre originale est le fer de lance de l'activité pour les modernes comme pour les contemporains s'il s'agit de se situer dans ou par rapport aux avant-gardes.

Le terme d'avant-garde qualifie à la fois une avancée des troupes sur un champ de bataille et un mouvement artistique innovant. D'une certaine façon tout artiste pour se situer convoque l'histoire des formes artistiques qui l'ont précédé avec ou sans volonté d'être d'avant-garde. On situe l'origine de la peinture moderne avec les peintres réalistes et les impressionnistes du XIX^e et l'origine de l'art contemporain après la deuxième guerre mondiale. Cela représente un volume considérable de grammaire de formes plastiques et de discours sur le bien-fondé de l'art et du même coup un vaste panel de pratiques possibles pour les professionnels comme pour les amateurs.

La rupture avec l'académisme et le classicisme s'opère à partir du milieu du 19^e siècle, notamment avec le mouvement réaliste dont Courbet est l'un des représentants. Rappelons simplement que l'Impressionnisme est né en France à une époque de saturation des académies qui enseignaient les arts avec des codes de représentations hors du monde réel avec comme principe académique la figuration de scènes de la mythologie gréco-romaine selon des codes graphiques établis : peinture en modelé, et compositions géométriques pyramidales.

Chacun a en tête le « Salon des refusés » qui a fait date en 1863 à Paris. Sans s'étendre sur ces bouleversements, disons rapidement que des peintres « réalistes »

comme Delacroix ou Courbet furent les pionniers de nouveaux sujets portant sur l'actualité et la réalité sociale tout en conservant le traitement de la peinture classique. Manet a œuvré entre classicisme et modernité par sa touche picturale tout en détournant des grands peintres de la Renaissance comme le Titien ou Velasquez. Ceci pour dire que les frontières entre classicisme et modernité de l'époque ne sont pas aussi étanches qu'on pourrait le penser.

A cette fin du XIX^e, d'un autre côté, des peintres comme Corot, Sisley, Cézanne changent le paysage, transforment le modelé en touches et ouvrent la voie de la matérialité de la peinture comme premier sujet : peindre la montagne Sainte Victoire et recommencer encore, pour l'amour des commencements, autant que pour l'amour de l'art sans doute. Peindre la peinture, capter les sensations colorées de la lumière jusqu'à l'effacement progressif d'un sujet figuratif a ouvert la voie de l'abstraction : « Je continue à chercher l'expression de ces sensations que nous apportons en naissant. Si je meurs, tout sera fini, mais qu'importe »⁴⁵ disait Cézanne.

Cette route nous mènera après la deuxième guerre mondiale au minimalisme américain avec des peintres tels que Robert Rauschenberg, Kenneth Noland ou Ad Reinhardt, ces peintres du presque ... « Une peinture qui est presque possible, qui n'existe presque pas, qu'on ne connaît pas tout à fait, qu'on ne voit pas tout à fait »⁴⁶. Les mêmes années cinquante voient s'affirmer le mouvement dit « d'art contemporain ». Tout se passe comme si l'histoire se répétait, que la peinture sur toile assistait à son propre épuisement et que l'art contemporain ouvrait la voie de nouveaux supports et de nouveaux sujets annonçant implicitement la mort de la peinture sur toile. Ceci dit, notons que pour les collectionneurs la peinture reste une valeur sûre à en croire les records successifs de ventes.

⁴⁵Extrait de l'article : *Le paradis de Cézanne*, Philippe Sollers Artpress Hors serie N°16 Où est passée la peinture ? page 51

⁴⁶Revue Art Press numéro spécial « Où est passée la peinture ? » 1995



Figure 5 Robert Ryman en 2002 et « Manager », huile sur toile de lin avec quatre tendeurs de métal, peinte en 1980. Robert Ryman, Photograph by Glenn Halvorson 2002

On peut citer par exemple une toile de Robert Ryman, peintre américain autodidacte (1930-2019), qui a été adjugée à plus de 20 millions de dollars aux enchères ou encore récemment Le Parc des Princes de Nicolas de Staël adjugé à 20 millions d'euros chez Christie's. Ou encore cette dernière vente d'un Picasso à 103 millions de dollars à New-York. Enfin, il est intéressant aussi de noter qu'un peintre actuel de renom comme Garouste réhabilite la peinture sur toile avec une touche dans le style de Le Greco en réintroduisant des sujets issus de mythologie. Ces quelques exemples montrent que l'idéal de modernité est tout à fait relatif aux interprétations de l'histoire de l'art.

Nous n'irons pas plus loin sur les raisons de ces marchés de valeurs artistiques et financières. L'artiste d'aujourd'hui se trouve devant ce panel de formes artistiques considérables dont nous venons de rappeler quelques exemples significatifs. La question est davantage de savoir comment les artistes s'en saisissent ou pas. Il s'agit par rapport à nos préoccupations de dégager les lignes de force, la coloration ambiante du monde de l'art dans lequel des personnes vont s'investir. Nous ferons un zoom sur le mode de connexion entre l'expérience pratique de création et l'historicité dans le chapitre 6 : Interférences d'artisticité et de sociabilité.

L'amateur de peinture qui peint un carré dans un carré, qui réalise des collages ou qui peint des paysages dans la touche impressionniste est un héritier de cette histoire. « Il y a un usage universel, diffus, populaire de l'impressionnisme, c'est-à-dire, très

exactement, un usage ne fait par personne. »⁴⁷. De même l'artiste d'art plus contemporain installateur, performeur, inscrit son travail dans la lignée des pionniers qui l'ont précédé tels que Joseph Beuys ou Yves Klein, Robert Filliou. L'éclatement des pratiques de l'époque contemporaine accentue le caractère diffus des standards de réalisation que recouvrent les Arts-plastiques au pluriel. Les activités de productions artistiques et les expertises qui les encadrent travaillent ainsi sur leur propre définition. Ce travail même de définition devient de fait lui-même en soi « objet d'art ».



Est-ce que tout est art ? nous dit Ben, à moins que tout ne soit chaos. C'est entre ces deux propositions que Ben développe son art. On peut interpréter cette œuvre comme « laissez-moi-être un artiste comme je le souhaite et ne venez pas m'encombrer de discours performatifs ». Ben n'écrit pas sur l'art, ou pour l'art, il écrit en art. Il déplace la question initiale et encombrante : « qu'est-ce que l'art » dans une prolifération de phrases laconiques qui « démystifient le signe et épuisent le sens » de l'art à l'image du Koan du Bouddhisme Zen⁴⁸

ÇA NE M'EMPÊCHE PAS DE ME DIRE PEINTRE, LA PEINTURE SE CONSTRUIT AUTOUR DU VIDE.

Donc voilà, c'est sans fatalisme ce que je dis, c'est comme ça, j'ai appris à me passer d'atelier... et disons à faire de ce vide un plein parce que je peux me rapprocher de ça... aussi les orientaux, pour eux, la peinture c'est plus des vides que des pleins. C'est-à-dire que la peinture se construit autour du vide plus exactement... et ben moi j'ai appris aussi à faire ça, c'est-à-dire à construire dans le vide en fait ...bon... bah

⁴⁷Jean Louis Scheffer, Article : *Comment répondre ?* Art Press Hors-série numéro 16, 1995 [Jean Louis Scheffer est un écrivain, philosophe, critique d'art, théoricien du cinéma et de l'image, français né le 7 décembre 1938.]

⁴⁸Kim, S. (2011). *Démystification du signe et destruction du sens dans le kōan zen*. Protée, 39(2), 55–63. <https://doi.org/10.7202/1007168ar>. On peut ici aussi évoquer Georges Bataille dans *L'expérience intérieure* « Si le non-sens est le sens, le sens qu'est le non-sens se perd, redevient non-sens (sans arrêt possible) » éd. Tel Gallimard 1979 page 66

Ces formules laconiques nous renvoient en quelques mots au phénomène d'auto-déclaration performative de l'art pour l'art qui a émergé en Europe au début du XXe siècle notamment avec les Ready-made de Marcel Duchamp qui représente la figure emblématique de ce positionnement. D'autres artistes comme Picabia, ou Kurt Schwitters, peintre sculpteur et poète remarquable, ont inspiré de nouveaux courants comme les Néo-Dada d'après-guerre aux USA, tel notamment Rauschenberg. Schwitters a réalisé au début des années 1920 des collages à partir de débris, objets, vieilles revues et a bâti des architectures utopiques : Merzbau.⁴⁹



Figure 6 Le Merzbau » (1920-1923 - titre original Cathédrale de la misère érotique) de Kurt Schwitters (1887 – 1948)

Pour revenir au célèbre urinoir « Fontaine » de Marcel Duchamp, rappelons qu'il a été réalisé en 1917, mais ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale qu'il a été réhabilité et remis au goût du jour et qu'il a trouvé toute sa puissance performante dans le milieu de l'art. Après la première guerre mondiale « le porte bouteille » de Marcel Duchamp, déporte la notion même d'art qui passe au-devant de la scène comme objet conceptuel artistique en soi. Il invente le ready-made. Il s'opère alors un glissement progressif du plaisir de l'art, non plus comme objet unique, mais comme concept.

⁴⁹ Kurt Schwitters né le 20 juin 1887 à Hanovre, dans l'Empire allemand, et mort le 8 janvier 1948 « Refusé par le club Dada de Berlin, Kurt Schwitters réagit en fondant un nouveau mouvement qu'il dénomme « Merz ». Il cherche à fonder un ordre esthétique remplaçant l'environnement détruit par la guerre « Merz » cherche en s'appropriant les rebuts de la société industrielle et urbaine, faisant entrer la réalité quotidienne dans l'art mais sans idée de message politique ou d'esthétique – Emission de France culture le 20/06/2015



Figure 7 Œuvre de Marcel Duchamp (1887-1968) « Fontaine » L'original (perdu) a été réalisé à New York en 1917

L'objet médiatise alors un concept. « L'urinoir » ustensile fonctionnel par excellence est simplement renversé et suggère l'évocation d'une fontaine d'eau. Le geste artistique retourne physiquement l'objet et dans un même mouvement il renverse le statut de l'objet, les codes de lecture et la réception de celui-ci qui devient objet d'art pour le public. L'-urinoir fontaine- ne représente rien d'autre que lui-même et malgré tout il est investi de valeurs symboliques, de l'art pour l'art. L'objet de la vie courante, ordinaire, urinoir ou porte-bouteille, est alors élevé au rang d'art par des personnes légitimées à le faire. Les artistes comme acteurs qui réinterprètent l'histoire de l'art dans ses fonctions sociales et ses représentations passent au premier plan.

Les objets d'art et les discours de justification médiatisent les questionnements sur le sens et les raisons de leur propre existence. L'art en soi et ses objets de représentation s'autonomisent et participent d'un mouvement d'autodéfinition. Une telle performance conceptuelle et les pouvoirs de légitimation qu'elle suppose introduisent une nouvelle forme d'excellence novatrice en art qui par effet de contraste rend la peinture sur toile plus ou moins surannée et ouvre la voie vers de nouvelles pratiques.

Dès 1958 Yves Klein réalise une exposition du vide à la galerie Iris Clert. A la même époque Arman membre des Nouveaux Réalismes présente sa première « Poubelle » en déversant le contenu de la poubelle ménagère de sa belle-mère dans une boîte en verre. De façon plus radicale dans les années soixante nous pourrions évoquer « La boîte de merde » de Manzoni.⁵⁰

⁵⁰Piero Manzoni, né le 13 juillet 1933 à Soncino, et mort à Milan le 6 février 1963, est un plasticien italien, pionnier de l'Arte Povera et de l'art conceptuel.

Ces exemples les plus démonstratifs parmi d'autres interrogent et remettent en cause le statut de l'objet d'art référé à des valeurs esthétiques. Thierry de Duve dans son ouvrage « Au nom de l'art » interroge l'historicité du « n'importe quoi fait art » dont il perçoit les prémices dès 1880 avec la « Botte d'asperges » de Manet et son prolongement dans le Dadaïsme. « Dans cette première phase, le n'importe quoi appartient à l'histoire de la réception artistique beaucoup plus qu'à celle de la production »⁵¹. Le mode de réception à l'aval prend le pas sur le mode de production.

ON PEUT VENDRE N'IMPORTE QUOI



⁵² Je sais qu'il y a un marché de l'art et que ce marché est indépendant ; il n'a pas de lien avec l'œuvre en soi, c'est-à-dire qu'on peut vendre des choses, on peut vendre n'importe quoi, quand le n'importe quoi fait art ; il suffit de mettre au point un système de vente... On vend des yaourts, des voitures, il y a des gens qui savent faire ça, donc...

Tout l'art du XX^e est ainsi marqué par une succession de mouvements où au cours de longues années se sont succédé des courants d'art à la recherche éperdue du nouveau : Impressionnisme, Dadaïsme, Surréalisme, Abstraction géométrique, Expressionnisme abstrait, Fluxus, Arte povera, Support-surface, Land art, Figuration libre, pour ne nommer qu'eux, témoignent de l'extraordinaire diversité des productions artistiques qui ont émaillé l'histoire des arts au cours de ces décennies en Europe.

Cela nous mène à l'idée que le marqueur de l'art contemporain repose sur une posture autoréflexive qui justifie un objet d'art par l'énonciation de ses propres raisons d'existence. Se profile alors la figure de l'artiste qui n'est plus celui qui produit des objets artistiques dans le prolongement de l'histoire de l'art mais qui cherche la transgression des valeurs établies. Il est celui qui institue un objet comme art en énonçant « ceci est de l'art ». Cette déclaration performative participe à l'élaboration d'un principe qui marque les fondations de l'art contemporain. Cette disposition instaure ainsi la dimension de modernité

⁵¹Thierry De Duve, *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Les éditions de minuit 1989 page 108

⁵² Le 24 avril 1961, Manzoni met en vente 90 boîtes de conserves contenant ses propres excréments qu'il nomme Merda d'Artista (Merda d'Artista).

comme moteur d'action et de recherche artistique. La justification de modernité devient un impératif pour l'artiste qui veut se positionner sur le marché de l'art contemporain dont Bruno Latour pointe du doigt une des caractéristiques marquantes :

« Plus l'art s'est fait synonyme de destruction de l'art, plus on a produit, évalué, discuté, acheté, vendu et, oui, adoré l'art. De nouvelles images ont été produites, si puissantes qu'elles sont devenues impossibles à acheter, toucher, brûler, réparer, et même à transporter et à assurer, créant ainsi un nombre grandissant d'*iconoclashes*... - sortes de « destruction créatrice » que Schumpeter n'avait pas prévue »⁵³

Chap.2 Le rattachement des pratiques à l'histoire de l'art

De l'art contemporain

Classique, moderne, contemporain sont les trois régimes de classification de l'historicité de l'art dont les transitions font parfois scandale, ce qui peut être aussi une bonne stratégie pour se faire voir. D'un « Déjeuner sur l'herbe », jusqu'aux images photographiques de Jeff Koons de Cicciolina en action il n'y a qu'un pas. A titre d'exemple « Les demoiselles d'Avignon » d'une grande modernité à l'époque de sa création appartiennent aujourd'hui à l'histoire « classique » de l'art. On a assisté à un mouvement cyclique du milieu du XIX^e à nos jours où les contemporains deviennent modernes et poursuivent leur carrière de notoriété chez les classiques. Nathalie Heinich a nommé ce phénomène maintenant bien installé le jeu du triple paradigme. La première transgression des modernes vis-à-vis des classiques a consisté à déplacer le cœur de l'activité vers l'expression d'une

⁵³Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, Iconoclash*, La découverte, 2009, Page 154

intériorité de l'artiste créateur, ou plus exactement vers l'attention fine, quasi méditative des lignes, formes et couleurs comme mode d'exploration de formes nouvelles. On pense naturellement à l'ouvrage de Kandinsky « Du spirituel dans l'art » ou encore à « Histoire naturelle infinie » de Paul Klee.⁵⁴

Le paradigme des « Modernes » et des « Contemporains » conserve un principe commun d'action : les ruptures transgressives dont Marcelin Pleynet ferme la parenthèse en ces termes : « Pour ce qui concerne lesdites « ruptures » de l'évolution historique, elles restent prises dans une dialectique loi/transgression (c'est-à-dire dire qu'en dernière instance elles fondent la loi). »⁵⁵

L'art contemporain tourne le dos aux approches internalistes de l'artiste Moderne pour situer le point pivot de l'art sur le détournement du statut des objets qui mis en situation interrogent leurs dimensions politiques, esthétiques, sociales et d'usage. Le creuset de la démarche repose sur la question de l'art et du non-art avec comme moteur, non plus l'expression intérieure de l'artiste, mais celle du récepteur regardeur qui est mis à contribution dans des installations, performances, et des interventions dans des espaces publics inédites.

Le bon goût commun est d'aller voir une exposition d'art contemporain, d'accepter le pacte iconique de cet état d'insignifiance que peuvent provoquer certaines œuvres pour le commun des mortels non initié. Nous n'allons pas re-détricoter ici le principe de distinction qui mérite pourtant d'être réactivé à ces endroits de controverse sur l'art et le non-art.

La catégorisation sociale des artistes est relative aux types d'objets qu'ils fabriquent ainsi qu'à l'appréciation du public et aux discours des professionnels qui encadrent le marché de l'art. Nous pouvons rajouter le fait individuel de personnes qui s'auto-déclarent

⁵⁴Paul Klee, *Histoire naturelle infinie*, Ecrits sur l'art éd. Dessain et Tolra 1977

⁵⁵Marcelin Pleynet, *Transculture*, éd 10 18 poche. 1979 Page 41, [Marcelin Pleynet, né le 23 décembre 1933 à Lyon, est un poète, romancier, critique d'art et essayiste français]

artistes sans se soucier des déclarations administratives ou encore de se préoccuper des querelles des modernes et des contemporains.

L'art moderne et contemporain est en proie à l'obsession du nouveau des avant-gardistes, au rejet de l'esthétisme, à la multiplicité croissante des formes de création. L'art contemporain en particulier répond à la commande tacite « ceci est de l'art » par des discours performatifs. Dans cette configuration, l'objet produit, sa trajectoire d'émergence, sa reconnaissance statutaire dans un champ social artistique font art autant que les vertus substantielles de ce qui est donné à voir au travers des objets, couleurs, formes, volumes et dispositions dans l'espace. Les structures de diffusion et de réception des œuvres par un public évaluent et valident les qualités des œuvres et leur attribuent le statut d'œuvre d'art par la médiation des discours.

L'objet artistique en tant que détenteur de vertus esthétiques s'est ainsi évaporé sous la chaleur intense de vertus discursives attachées aux objets. « Contemporain » signifie selon la définition du dictionnaire « qui vit à la même époque que quelqu'un d'autre, que celle où certains événements se produisent ». L'art contemporain est apparu dans les années cinquante. De fait, comme mouvement il ne nous est pas contemporain au sens propre du terme et en retour tout artiste qui produit aujourd'hui, quel que soit le style, est par définition contemporain.

Ainsi, le label « d'art contemporain » n'indique pas que le travail est réalisé par un artiste vivant, mais qu'il est avant tout marqué et reconnu comme ouvrant la voie d'une forme de modernité qui « se dit de l'art dans ses formes qui se veulent les plus novatrices à chaque époque, et notamment au XXe s. »⁵⁶. La notion « d'avant-garde » est le moteur de cette fuite en avant vers de nouvelles dispositions artistiques.

Lors d'une biennale, un conservateur de musée d'art contemporain d'une grande ville de France a proclamé la mort de la peinture. Les tubes de peinture, les pinceaux, la toile n'apparaissent plus que comme les ossements des vieux dinosaures de l'art. Rompre avec la tradition est le moteur de l'action pour inventer l'art contemporain selon des

⁵⁶ Définition du Larousse

dispositions nouvelles telles que les installations. La question reste ouverte : est-ce que l'art contemporain comme principe supérieur de création est moderne ? « Aucune période de l'histoire de l'Occident n'aura donc été plus hantée par le désir de se périodiser elle-même que celle qu'on nomme modernité »⁵⁷Au-delà de cette question de modernité et de post-modernité l'Art contemporain réactive la puissance de l'évocation du récit et de la narration à travers les mises en situation des objets et des graphismes dans l'espace où non seulement le regard mais le corps et tous les sens du public en déambulation sont sollicités.

Les œuvres sont également créées in situ en fonction des caractéristiques des espaces. De ce point de vue, l'art contemporain a une certaine proximité avec l'art rupestre. Nous nous interrogeons toujours sur la nature et le caractère artistique des peintures des premiers hommes. Si les graphismes de la grotte Chauvet sont dits artistiques ils ne peuvent l'être qu'à travers le filtre rétrospectif des conceptions contemporaines de l'art qui sont projetées dans le passé même le plus éloigné. Si les dessins des grottes peuvent être considérés comme art ce n'est pas par rapport à la notion d'Art qui a vu le jour en Europe à la Renaissance mais davantage à l'art comme expérience au sens Deweyenien.

« La portée d'une œuvre d'art se mesure au nombre et à la variété des éléments qui, provenant du passé, sont organiquement absorbés dans la perception qu'on en a ici et maintenant. Ils lui donnent son corps et son pouvoir de suggestion. Ils proviennent souvent de sources trop obscures pour être identifiés par la mémoire de manière consciente, et ils créent ainsi l'aura et la pénombre dans lesquelles baigne une œuvre d'art »⁵⁸

Ces dessins réalisés sur les parois rocheuses ont une certaine proximité avec les mouvements contemporains tels que le Land-art ou le Street art. Les visions rétrospectives qui attribuent une qualité artistique à ces premiers dessins entretiennent le mythe de l'art comme valeur humaine universelle. Le sceau de l'intemporalité recouvre d'un voile la

⁵⁷Thierry De Dune, *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*. Les Editions de Minuit 1989. Page 68

⁵⁸John Dewey, *L'art comme expérience*, Folio Essais 2010. Page 214

réalité matérielle des modes de production et d'existence de l'art et lui confère une nature immanente éloignée des contingences historiques.

Dans sa dimension traditionnelle, la peinture consiste à étendre des pigments colorés sur un tissu tendu sur un cadre en bois en créant de nouveaux espaces picturaux. La sculpture de son côté au sens traditionnel est un volume en ronde bosse posé sur un socle ou un bas-relief travaillé par la main de l'homme. Le canal historique de l'art dont les supports traditionnels sont la peinture, la sculpture et l'architecture est enraciné dans un passé qui prend sa source à la Renaissance, mais il a quelque peu volé en éclats. L'art contemporain a dispersé ces catégories formelles : Installations, Performances, Land art, Street-art à titre d'exemples, ont démultiplié de façon exponentielle les supports et les lieux d'expression artistique. Cette multiplicité des productions a engendré une pluralité de postures artistiques et de catégories d'artistes qui trouvent dans le champ des actions culturelles publiques un terrain de développement.

Le territoire de l'art s'est lui-même plastifié, il est polymorphe par les types d'objets produits et les productions discursives qu'il génère. Les arts plastiques ne sont pas circonscrits aux objets visibles dans les musées ou autres lieux accrédités socialement à montrer de l'art. La valeur universelle de l'art ne suffit pas à définir ses frontières et ses pratiques. C'est sans doute un des paradoxes, on assiste à une surenchère du nombre de personnes qui se déclarent artistes peintres et d'un autre côté à un appauvrissement de la peinture sur toile comme support d'expression dans les rangs de l'art contemporain.

Cette extension du champ des arts plastiques au pluriel s'inscrit dans le mouvement de massification de la culture. Le plasticien, voire l'artiste plasticien, a supplanté l'artiste au sens plus romantique du terme, chercheur solitaire, pour se rapprocher davantage du registre des métiers de la culture où les compétences de bon communicant sont indispensables.

CE N'EST PAS POSSIBLE QUE 30 MILLIONS DE PERSONNES S'INTERESSENT A LA PEINTURE DE MONET !

Si tu veux il y a une industrie de la Culture aujourd'hui, ça représente une économie. C'est une ressource importante qui produit, une ressource sans précédent. Il y a une dimension industrielle présente...savoir comment on présente la dernière nouveauté un peu exceptionnelle de chez Renault.

On fait des expositions absolument incroyables très très belles ! Y a des milliers de gens qui y vont, si t'as pas pris ton billet à l'avance ... Alors je ne sais pas si c'est de la démocratisation... cette industrie permet

aujourd'hui de faire des propositions artistiques en tout genre. C'est vrai aussi dans le spectacle, dans la chanson, la littérature, le théâtre... Ça devient énorme, ce qui fait que face à ça... ça... ça et ça devient très très compliqué

Il y a cette histoire d'industrie culturelle ; ça fonctionne un peu comme une usine à produire de la culture de bonne qualité. Ce n'est pas possible que 30 millions de personnes s'intéressent à la peinture de Monet ! Y a un gros travail de marketing et donc si t'as pas vu Monet, t'es à la ramasse ! Et en même temps tout le monde a le droit d'aller voir les peintures de Monet. Pourquoi ces gens seraient des cons ? Tu vois ...

En somme, l'appellation contemporaine d'« arts plastiques » a quelque peu absorbé le canal historique de l'art représenté par les productions traditionnelles de peinture sur toile, de sculpture ou d'architecture. Déjà en 1983, l'historien et critique Jean Clair dans son ouvrage « considérations sur l'état des Beaux-Arts, critique de la modernité » dénonçait de façon un peu radicale ce phénomène de renoncement latent à la peinture. On ne dit d'ailleurs plus les « Beaux-Arts » mais les « Arts plastiques » sauf pour désigner les Écoles des Beaux-Arts qui dépendent du ministère de la culture et les Universités d'Arts-Plastiques qui, elles, dépendent du ministère de l'Éducation nationale depuis les années quatre-vingt. C'était le dernier bastion où l'Éducation nationale recrutait encore des enseignants du secondaire en dehors de sa forteresse didactique et de son organisation bureaucratique où les objets et les méthodes s'évaluent entre pairs. Beaux-Arts ... Arts plastiques mais où sont passés la peinture et les artistes qui la fabriquent ?

« La peinture en cette fin de siècle se porte mal. A qui aime la patrie des tableaux ne restera bientôt que l'enclos des musées, comme à qui aime la nature ne restent que les réserves des parcs, pour y cultiver la nostalgie de ce qui n'est plus. À peine, de loin en loin, une œuvre singulière, comme espace résistant au péril ; l'œuvre de Bonnard ou de Giacometti, celle aujourd'hui de Francis Bacon ou de Balthus. Les liens patients que des siècles avaient noués entre la terre et les tableaux se sont dissous sous nos yeux en quelques décennies »⁵⁹

⁵⁹Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, éd. Gallimard 1983. Page 11

Particularisme et recherche d'autonomie par rapport à la grande histoire



Figure 8 L'Atelier au mimosa, P. Bonnard 1939-46 L'Atelier au mimosa Huile sur toile 127,5x 127,5 – Musée d'art moderne

Ce déroulement des faits d'art n'est pas bien entendu compilatoire et linéaire et les frontières entre modernes et contemporains ne sont sans doute pas aussi franches que cela. L'Art au-delà de ses vertus esthétiques ou conceptuelles relève d'une construction social-historique. Il est aussi régi par une actualisation permanente qui lance et relance des artistes oubliés dont on redécouvre la pertinence de la démarche artistique.

En somme les discours artistiques partent du présent, de l'actuel pour aller puiser dans l'histoire de l'art des ressources qu'ils réactualisent afin de se projeter en avant soit en rupture, soit en continuité. Il faut noter que certains artistes conservent tout au long de leur parcours une même ligne de conduite, un même point modal artistique au-delà des modes et des mouvements qui traversent leur époque. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils en soient exclus ou qu'ils s'en excluent, mais que c'est bien le regard rétrospectif sur leurs œuvres qui montre cette continuité. On peut prendre en exemple des artistes plus intimistes comme Giacometti, Manessier ou Pierre Bonnard. En 2015 l'exposition sur Pierre Bonnard à Orsay illustre cette posture de travail et d'engagement artistique. Pierre Bonnard a travaillé toute sa vie jusqu'en 1946 à partir d'une grammaire de la peinture sur toile : vibration de lumière-couleur, espace non clos, figuration intimiste, hors cadre fluctuant où « le léger flou, la vibration et le rayonnement diffus de la surface peinte transcrivent

magnifiquement l'oscillation créatrice entre souvenir et représentation au cœur de la peinture de Bonnard ». Deepak Ananth dans son article « L'achèvement différé »⁶⁰ poursuit sur un point qui nous semble essentiel :

« D'où, enfin, la sensation que le tableau procède d'un basculement dans une semi-rêverie, sollicitant le regard sur un mode que l'on pourrait rapprocher de la temporalité du songe, aux antipodes de la « distraction » qui régit la condition du spectateur moderne à l'ère du capitalisme, selon Walter Benjamin. La rêverie, accueillante aux pensées vagabondes et fortuites, est l'un des derniers îlots de liberté offerts au sein des formes d'attention de plus en plus encadrées et disciplinées qui accompagnent la « pénétration intensive du réel par les appareils ».

A cet endroit la peinture n'est pas qu'un effet de surface esthétique, ou de revendication, sa présence sensible suggère le vivant, l'autonomie, une certaine liberté d'être au monde. Le peintre qui se maintient dans l'achèvement différé de vibrations colorées n'a nul besoin de revendiquer pour exister : « Quand on couvre une surface avec les couleurs, il faut pouvoir renouveler indéfiniment son jeu, trouver sans cesse de nouvelles combinaisons de formes et de couleurs qui répondent aux exigences de l'émotion »⁶¹

Sous un autre angle, le mouvement de l'art brut est aussi assez symptomatique d'une certaine volonté d'indépendance. Après la deuxième guerre mondiale Jean Dubuffet a permis de reconnaître comme art les productions de marginaux, handicapés mentaux et autres laissés pour compte de la société qui produisent des objets ou des architectures utopiques sans intention apparente de faire de l'Art. Ici, plus spécifiquement, il y a Art à partir du moment où, à l'aval de la production, des personnes qui ont conquis une légitimité peuvent énoncer : « ceci est de l'art ». Brut comme « brut de décoffrage » en somme, l'Art tel qu'il peut se faire en deçà des institutions et des acteurs habilités à dire ce qui est art, telle est la revendication de ce mouvement. L'histoire montre que cet art dit « brut » possède maintenant ses musées, ses galeries et attire les collectionneurs. Ce bref exemple est

⁶⁰ Article de Deepak Ananth in Bonnard, *L'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Ed Paris musées/LUDION, 2006 Musée d'art moderne de la ville de Paris. Page 282

⁶¹ Isabelle Cahn, *Pierre Bonnard les jardins de*, Editions des falaises 2015

symptomatique d'un monde de l'art qui lutte pour son autonomie et qui cherche à préserver le noyau dur de l'idéaltype qui le guide dans ses réalisations : la liberté d'inspiration et de création.

AVEC CHRISTOPHER WOOL⁶² QUI EST UN GÉANT, ON PARLE DE LA FIN DE L'HISTOIRE DE L'ART, LA MORT DE LA PEINTURE

C'est vrai qu'avec ma peinture ou dans mon courant avec Christopher Wool on parle de la fin de l'histoire de l'art jusqu'à l'effacement de l'image et de la peinture quoi. Donc on serait dans une époque de rupture de l'histoire, dans la fin d'une époque assez grande.

J'ai un ami qui dit ça. Il est au musée de l'Art Brut. Il a 70 ans. L'art brut : il dit qu'on est dans une rupture gigantesque de l'histoire donc c'est invisible, on en voit des petits bouts, faut voir sur 10 ans, 20 ans, 40 ans, même plus. Ça va être un effondrement, une sorte de chaos. Je ne sais pas ce qu'il va se produire ? Lui, il soutient qu'on est en rupture de l'histoire et la peinture l'affirme... Christopher Wool qui est un géant... On parle de la fin de l'histoire de l'art, la mort de la peinture, ben voilà la mort de la peinture.

Les qualités des œuvres supposées ou attribuées par les artistes sont pour ainsi dire enchâssées dans l'histoire de l'art soit par mimétisme formel pour des amateurs moins éclairés soit par volonté d'innovation et d'argumentation pour les artistes plus professionnels. Quoi qu'il en soit, il ressort qu'il n'y a pas d'artiste qui travaille sans se référer à l'histoire de l'art où il puise des ressources de développement et de compréhension tout en cherchant à se singulariser par rapport à cette histoire commune. Les références à l'histoire de l'art représentent un pan important de l'activité. Que nous resterait-il de la pratique si l'on retirait l'histoire des formes artistiques ?

L'HISTOIRE DE L'ART PERMET DE COMPRENDRE LE MONDE

Ma formation elle est faite par rapport à l'histoire de l'art des peintres, Beuys, Pollock, Richter, Christopher Wool en ce moment. Je vois aussi des peintres qui sont dans mon époque, Yan Pei Ming. Toute la peinture classique du 17^e, Rembrandt, Vermeer, le Caravage, Manet, toute l'histoire de l'art.

⁶² « Christopher Wool Né en 1955 à Chicago, vit et travaille à New-York. Depuis le début des années 1990 jusqu'au présent, la sérigraphie a été un outil principal dans la pratique de Wool. [8] Dans ses peintures abstraites, la laine rassemble les figures et les défigurés, le dessin et la peinture, impulsions occasionnelles et idées bien pensées. Il trace des lignes sur la toile avec un pistolet pulvérisateur, puis, directement après, les essuie à nouveau avec un chiffon imbibé de solvant pour donner une nouvelle image dans laquelle les lignes claires doivent se tenir sur des surfaces enduites. » Wikipédia

Je pense qu'on est à la fin du modernisme. Si on ne comprend pas ce que c'est que le modernisme, quand ça a commencé... On parle aussi du post-modernisme. Aussi l'histoire de l'art permet de comprendre le monde.

Quel que soit l'endroit où l'on place le curseur, les styles et les types de productions formelles réalisées sont rattachés à l'histoire de l'art, que les artistes s'y réfèrent expressément ou pas. L'histoire de l'art tente d'éclairer la logique temporelle des faits formels qui traversent la vie des objets et des artistes les ayant produits dans le contexte sociétal de leur époque. « Le peintre ne pourra perdre, s'il est sensible, l'apport de la génération qui l'a précédé, car il est en lui, cet apport, malgré lui. Il est pourtant nécessaire qu'il s'en dégage pour donner lui-même et à son tour une chose nouvelle »⁶³



L'HISTOIRE DE L'ART, OUI C'EST LE MOTEUR DANS MON ACTIVITÉ

Mes références à l'histoire de l'art dépendent des époques de ma vie. Moi j'ai adoré le Greco, ce qui est expressionniste, Munch. L'expressionnisme me touche énormément, oui c'est le moteur dans mon activité. Oui cette liberté... cette liberté, cette liberté tout est là ! Avec un geste, une couleur, prends ça dans ta gueule !

JE REPLONGE QUOTIDIENNEMENT DANS TURNER, DANS LES ANCIENS, LES CLASSIQUES ET JE NE VOIS PAS DE RUPTURE DU RESTE

Je pense qu'il faut commencer par la nourriture. C'est-à-dire qu'il faut se nourrir de visions, d'images. Moi je suis quelqu'un qui va voir les expos, qui se nourrit beaucoup de ça, qui est très très intéressé par tout ce qui est oriental, par rapport à leur conception de l'espace et puis en même temps j'ai une bonne bibliothèque. Je replonge quotidiennement dans Turner, dans les anciens, les classiques et je ne vois pas de rupture du reste entre tout ça. Pour moi ça me nourrit d'une manière égale. C'est-à-dire qu'un Turner va me nourrir, chaque peintre apporte une petite leçon et la peinture elle va se construire par rapport à ça. C'est-à-dire, tiens ça ...ça m'intéresse.

⁶³ Henri Matisse, cité par Pleyne Marcelin, *Système de la peinture* éd. Du Seuil, Points Essais 1977. Page 37

Des Arts plastiques à haute valeur de technicité

Le monde des Arts plastiques tend vers son autonomisation, d'une part comme nous l'avons vu vis-à-vis des institutions muséales, mais aussi de son héritage esthétique. Les discours de justification ainsi que les conditions matérielles de diffusion prennent le pas sur l'essence substantielle de l'art. Discours experts et dispositifs techniques spécifiques pour exposer des œuvres parfois monumentales participent au processus de légitimation de l'art contemporain par son caractère événementiel. Ainsi, Christo fait appel aux alpinistes de Chamonix pour emballer le Pont Neuf à Paris, ou encore plus récemment des œuvres monumentales de Huang Yong Ping qui exige des moyens techniques considérables.⁶⁴

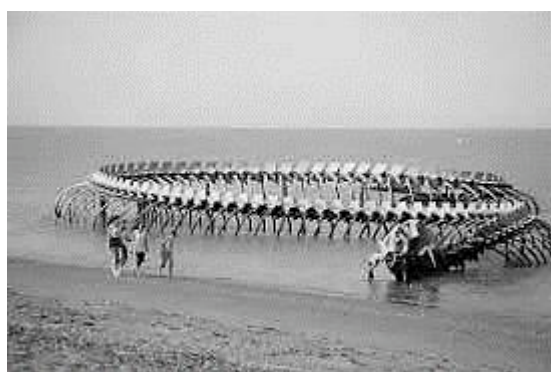


Figure 9 9Huang Yong Ping, Le serpent d'océan 2012, Saint Brevin les pins (France)

CELUI QUI EST CENSÉ FAIRE ET MONTRE NE FAIT RIEN ! ÇA C'EST EXTRAORDINAIRE !

Voilà, l'artiste c'est celui qui fait avant d'être celui qui montre, alors qu'aujourd'hui je trouve qu'on a complètement inversé. C'est celui qui montre qui est reconnu comme celui qui fait. Le plus souvent d'ailleurs tu remarqueras que de plus en plus celui qui est censé faire, montre mais ne fait rien. Ça c'est extraordinaire

⁶⁴ « Huang Yong Ping, né le 18 février 1954 à Xiamen dans la province du Fujian et mort le 19 octobre 2019 à Ivry-sur-Seine, est un artiste contemporain d'origine chinoise naturalisé français. Il vit et travaille en France à partir de 1989 et s'installe à Ivry-sur-Seine à la fin des années 2000. » Wikipédia

moi au moins je fais ; on ne pourra pas me reprocher d'être un fumiste puisque moi je fais. Voilà, c'est tout...
Et c'est tout ce qui m'importe

C'est ça bien sûr, ils font fabriquer. C'est des objets manufacturés, donc celui qui fait est absent. Il n'y a plus que celui qui montre et davantage que celui qui montre. L'artiste est lui-même une vitrine et qui démontre qu'il est lui-même une vitrine et qui se vante ! Et qui est reconnu en tant que vitrine.

Ces exploitations de moyens techniques périphériques ne sont pas pour autant l'apanage de l'art contemporain ; en d'autres lieux et d'autres temps Rembrandt a dirigé quarante personnes qui furent ses élèves ou encore Michel-Ange a conçu un échafaudage avec des tenons dans le haut des murs afin d'accéder au plafond de la chapelle Sixtine à 21 mètres de haut.

De fait l'existence de l'art est tributaire du circonstanciel et des conjonctures des organisations qui permettent sa diffusion sous couvert des discours d'expertise qui l'autorisent. La montée en puissance conjointe de ces dimensions conceptuelles et les moyens techniques spécifiques exigent la formation de véritables professionnels chargés d'encadrer ces nouveaux dispositifs artistiques. Les capacités à produire un discours sur l'art associées à des dispositifs techniques particuliers constituent une ressource de pouvoir de sélection des artistes au-delà des valeurs esthétiques. Comme l'a montré H. Becker⁶⁵ l'existence de l'art est enchâssée dans des dispositifs matériels et techniques qui façonnent des types de « productions situées » que rappelle P. Nicolas-le-Strat : « La qualité artistique n'est pas un acquis ni une propriété esthétique, ni une identité symbolique, mais une disposition toujours relative à une situation »⁶⁶.

JE SUIS DÉJÀ ARTISTE MÊME SI PERSONNE NE ME CONNAÎT

Aujourd'hui on dirait que tout se passe à l'extérieur, c'est parce que quelqu'un expose dans un lieu, qu'il est côté, qu'il est reconnu, qu'il est visible, qu'il va devenir d'un seul coup artiste. Ben je m'en fous moi. Je suis déjà artiste même si personne ne me connaît ;

⁶⁵Howard.S Becker, *Les mondes de l'art*, éd. Flammarion 1988 [1982]

⁶⁶P. Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artiste et créativité diffuse*. 1998. Pages 79

La démarche artistique comme label d'excellence et d'exception

Le vocable d'Arts plastiques définit ainsi de nos jours un ensemble de productions qui donnent à voir du visuel au sens large selon une multitude de supports et d'espaces : toile, objet, rue, paysage, écran informatique, corps ... L'art pictural s'est affranchi de l'exclusivité muséale. Le fait marquant est que ce n'est plus le type de production et d'objet qui prévaut à la définition de l'art, mais davantage les configurations novatrices qui assemblent des lieux, des objets et des discours d'expertise. Les frontières de l'art et du non-art sont mouvantes, floues et sujettes à controverse selon les pratiques et les types de productions.

Les activités identifiées comme périphériques au canal historique de l'art en soi comme le design, la bande dessinée, le tag, la pub, mobilisent des ordres de discours afin d'obtenir une labellisation sociale d'excellence artistique. Le champ artistique se constitue et s'organise pour faire reconnaître comme art des pratiques naissantes comme ce fut le cas avec le hip-hop dans le domaine de la danse. Les arts dits « appliqués » font l'objet de revendications et de controverses afin que ces modes de réalisation et ces objets à forte valeur ajoutée d'esthétique entrent sous le label convoité d'Art. La mode est-elle un art ? De même à titre d'exemple, l'expression « l'art de la table » est entrée dans le langage courant et nous place d'entrée de jeu devant la nécessité de préciser ce que recouvre le vocable d'art qui est de fait pluriel, multiple et à géométrie variable. Le critère « d'art » apparaît comme un indicateur suprême d'excellence. L'art comme entité qualifiante renvoie à des pratiques qui passent par des processus de légitimation via les discours de justifications réactualisées, tout autant que par des qualités artistiques substantielles.

Entrer dans la désignation de l'art au travers des objets qu'il donne à voir, ou tenter d'en donner une définition dans le contexte contemporain réactive une vieille question : qu'est-ce que l'art ? Cette question est d'autant plus criante et difficile à appréhender ou à cerner en ces termes que nous sommes en face, comme nous venons de le voir, d'un objet polymorphe, diffus, voire même d'art quasi immatériel. La disposition d'objets ordinaires mis en situation, associée à un discours de justification dans une institution légitime à le

faire. Chacune des situations nous signalent « ceci est de l'art » comme la dorure dans les musées traditionnels. En somme, vu sous cet angle, l'art contemporain ne fait que monter en abstraction les codes sociaux de réception des œuvres en associant intimement icône et pensée discursives. C'est ainsi que par exemple, un coussin ordinaire posé au sol dans une salle du musée lors d'une biennale d'art contemporain fait art.

[Extrait du catalogue] « Les coussins sont éparpillés au sol. De formes et de couleurs différentes, ces coussins n'ont servi qu'à une seule personne : Jason Dodge a en effet demandé à plusieurs personnes – maire d'une grande ville, des médecins, des enfants ...- de dormir avec ces coussins pendant une poignée de nuits. En limitant son geste artistique à une trace éphémère et fragile, Jason Dodge déploie un récit sur l'absence, celle de quelques objets qui en portent la trace, et qui racontent en creux une expérience de mémoire avant tout invisible ... »⁶⁷

Figure 10 Jason DODGE « Les docteurs dorment »



Des objets ordinaires mis en situation par l'artiste d'art contemporain sollicitent et provoquent un geste cognitif de compréhension du type « mais en quoi c'est de l'art ? ». C'est parce que la réception de l'œuvre génère cette question que c'est la situation même qui devient de l'art. Le spectateur doit ainsi s'interroger sur ses propres perceptions, sa propre conception de l'art à travers les visuels et les déambulations des visites proposées.

La définition de l'art et du non-art est sujette à des controverses qui taraudent les artistes et toutes celles et ceux, amateurs comme professionnels, qui débattent et argumentent sur des valeurs artistiques. Nous retiendrons le fait que l'art est aujourd'hui investi d'un régime de discours de justification évaluative qu'il produit et qui alimente son auto-définition comme objet de création. Aussi comme la montre P. Nicolas-Le-Strat « L'objet devient œuvre et s'expose au musée à condition qu'il rompe avec son niveau de réalité

⁶⁷ Catalogue de la Biennale de Lyon 2013

ordinaire et qu'il soit prédisposé de manière adéquate. [...] la compréhension n'est plus uniquement sollicitée comme matière de jugement artistique, mais comme matériau de création, à l'égal de bien d'autres, intimement intégré à l'activité. » ⁶⁸

Les mouvements et les postures artistiques se succèdent et se chevauchent, ils sont le terreau de la pensée artistique. L'histoire de l'art s'inscrit dans un continuum de définitions et de redéfinitions permanent où les faits d'art et les valeurs qu'on leur attribue s'entremêlent, étayés par des discours de justification. L'histoire de l'art du XX^e siècle illustre particulièrement cette succession de mouvements artistiques.

Ainsi, lorsque nous entrons dans le monde de l'art le risque de s'égarer n'est pas des moindres. Les objets que le monde des arts plastiques donne à voir, ses valeurs esthétiques et conceptuelles ainsi que la profusion des discours de justification rendent ses frontières à la fois poreuses et extensibles. Dans notre monde contemporain, les expressions artistiques sont polymorphes ; une pluralité d'objets et de situations font art. Cette caractéristique est le marqueur de la modernité attaché à l'art.

Nous ne sommes pas là pour juger de la pertinence des jugements artistiques qui font art ou non-art. Cette dimension de jugement et d'évaluation appartient aux historiens, critiques et philosophes de l'art. En mettant l'accent sur certains points pivots de l'histoire de l'art moderne que nous évoquons, nous voulons simplement montrer toute l'ambivalence et la relativité circonstancielle de la notion même d'art et en conséquence le difficile équilibre de la pratique de l'artiste entre faire œuvre originale et se référer.

« C'est le défi d'aujourd'hui, comment disposer l'objet pour qu'il fonctionne comme art »⁶⁹ Les conditions de traitement des objets, comme un simple coussin, leur donnent un destin artistique. La fonction de l'objet artistique n'est plus restreinte à sa dimension esthétique au sens large. Les œuvres font l'objet de controverse permanente sur leur « nature » artistique entre les critiques conservateurs et historiens.

⁶⁸P. Nicolas-Le Strat 1998, *Une sociologie du travail artistique*, éd. Harmattan 1998 *Artiste et créativité diffuse* : Pages 72-74

⁶⁹*Ibid.* P 73

De l'expertise des historiens, critiques et conservateur

Les historiens d'art rassemblent l'histoire des formes, ils déroulent l'enchaînement des faits dans le temps et expliquent comment les styles naissent et disparaissent pour parfois réapparaître. « Le travail de l'historien consiste à rendre les faits artistiques intelligibles ; celui du critique à porter un jugement de valeur. Mais lorsqu'on essaie d'écrire l'histoire du présent, les deux fonctions se mêlent »⁷⁰. Cette distinction apportée par Gombrich montre la difficulté à circonscrire le monde de l'art dans une définition aux critères d'intelligibilité stables, fixés par des experts faisant autorité en la matière. Apprendre, comprendre et se situer par rapport à l'histoire de l'art relève d'une exigence réflexive pour les artistes.

LES PROFS NOUS DISAIENT « FAITES AVOUER L'ŒUVRE »

J'ai fait la formation pour faire le CAPES arts plastiques ; c'était plus intellectuel. J'avais de très bons profs, ils nous disaient « faites avouer l'œuvre ! `` ... arts plastiques, psycho, sociologie, politique, histoire de l'art Putain ! Et j'ai trouvé ça très judicieux.

Classiquement il arrivait à décoder le travail plastique pour parler, pour faire comprendre que là ça parlait politique ... Ça parle d'un enjeu psychanalytique...juste avec des codes plastiques. Chacun de ces codes dans la peinture, c'est ça ! Du coup c'est pousser le bouchon à fond, j'ai trouvé ça absolument génial. On parle de tellement de choses, avec une femme par exemple ou un carré blanc sur fond blanc....

Écrire l'histoire du présent sous-entend de rendre compte de l'art en train de se faire tout en invitant les formes esthétiques antérieures. L'histoire passée vient s'immiscer dans le présent soit en opposition soit en continuité. Pour exister comme art pertinent l'art réactualise des faits d'art passés via les critiques d'art et conservateurs chargés de dire ce qui est art en se positionnant par rapport à un héritage. Il est d'ailleurs toujours frappant de voir comment des artistes méconnus à leur époque sont réactualisés, admirés et objets

⁷⁰E.H Gombrich, *Histoire de l'art*, Ed. Phaidon 16^e édition 1997, Page 610

de spéculation après plusieurs générations. Chaque courant artistique est porté par des conceptions sur l'art et la modernité. Passé et présent de l'art s'associent et se dissocient au gré des objets que les artistes et les institutions donnent à voir.

Aux discours produits par les critiques, les historiens, les philosophes de l'art, les collectionneurs et le public, il ne faut pas omettre d'adjoindre ceux des artistes eux-mêmes qui théorisent sur l'art. La mission qui incombe aux critiques d'art est d'indiquer la route de la modernité, de baliser le chemin de ce qui dans un futur proche définira l'art en soi. Ils jouent un rôle conséquent dans le temps présent sur ce qui est art ou non-art et orientent l'actualité du travail des artistes tout en en reconstruisant une filiation avec leurs prédécesseurs. Ils sont les éclaireurs de la modernité, les dénicheurs d'avant-garde qui alimentent ce principe de modernité : faire du nouveau non substituable. Si faire figure de pionnier et d'avant-gardisme relève aujourd'hui d'une forme d'ingénierie professionnalisante comme on a pu le percevoir, ce ne fut pas le cas au milieu du XXe siècle. Le critique Michel Ragon témoigne sur ces artistes qu'il a côtoyés.

« Il est difficile d'imaginer l'incroyable misère dans laquelle vivaient les artistes d'avant-garde, en ce temps. L'avant-garde n'avait pas encore été récupérée par les marchands et le ministère de la Culture. On était d'avant-garde sans l'avoir voulu, par une sorte de malédiction, et l'on était parfois désespéré de l'être. A trente-sept ans, Wols ressemblait à un vieillard, chauve, voûté. On le remarquait, titubant boulevard Saint Germain, qui croisait un autre fantôme, maigre à faire peur, Antonin Artaud. Wols noyait son désespoir dans l'alcool. Bientôt de Staël, si glorieux qu'il fût, mais mal à l'aise dans sa jeune gloire, se tuera en se jetant du haut des remparts d'Antibes. »⁷¹

Les critiques, conservateurs, galeristes répondent à une commande : l'art d'aujourd'hui et de demain sera cela- et donc pas autre chose - grâce aux recherches et au travail de ces artistes-là – et donc pas des autres. Ils se différencient des historiens tout en

⁷¹Michel Ragon, *Journal d'un critique d'art désabusé*, Albin Michel 2013. Page 184

puisant dans leurs écrits. Les discours d'expertise tamisent les productions des artistes et sélectionnent celles qui apportent de nouvelles perspectives artistiques. Le territoire de l'art est transporté par la question de la modernité ou par son rejet. Dès qu'un objet s'inscrit dans le champ artistique il est, avec l'artiste qui l'a fabriqué, investi d'une multitude de registres de discours véhiculée par une pluralité d'acteurs.

Toutes ces historicités et technicités des formes artistiques constituent le terreau, la terre matricielle pour les artistes sont contenues dans des conditions sociales et économiques complexes qui rendent la lisibilité des critères du métier d'artiste polymorphes. C'est ce que nous allons voir maintenant.



Chap.3 : L'artiste comme catégorie sociale professionnelle

Critères des métiers d'art selon L'INSEE

Critères de frontière entre amateurs et professionnels

Critères de niveau de formation

Critère de carrière

Critères de revenu

Critère d'autonomie

Critères des métiers d'art selon L'INSEE.

Nous avons retracé à grands traits la figure commune de l'artiste peintre à laquelle est rattachée l'image du rêveur « dans sa bulle » animé par une passion-vocation puis nous avons décrit le contexte historique de l'art entre les courants classique, moderne et contemporain. A la suite de ces considérations, tâchons maintenant de « descendre » dans la réalité du statut social et de nous rapprocher de la question de l'artiste sur le versant de sa professionnalisation.

Le monde de l'art travaille en permanence sur sa propre définition par les phénomènes de ruptures et de transgressions historiques que nous avons retracés précédemment. Par rebond, l'accès à la profession est dépendant de la reconnaissance sociale des objets produits dont les critères de qualité artistiques ne peuvent être prédéfinis, puisque le principe commun du jeu est justement de questionner en continu « ce qui est art ».

Nous ne sommes plus à l'ère des normes académiques telles qu'elles ont pu exister jusqu'à la fin du XIX^e à moins que les règles de l'art dictées par le label « Art contemporain » ne soient la norme académique du moment. Nous laisserons cette hypothèse aux historiens, critiques et philosophes de l'art. Nous allons voir que le classement des professions artistiques est assujéti aux jugements de valeurs d' « artisticté ». La place et la

reconnaissance des artistes dans la société sont intimement dépendantes des types de production et de leur rattachement à l'histoire de l'art. Sans s'engager dans une sociologie des œuvres admettons que si on retirait les « objet-œuvres » de l'analyse que nous resterait-il à voir de l'investissement et de l'organisation de travail des artistes ?

Les œuvres sont le support des discours d'experts sur le positionnement artistique mais plus encore elles balisent le cheminement de travail et de vie de chaque artiste. Elles sont également le point de passage obligé qui permet de définir le cadre statutaire, administratif et juridique dans lequel l'artiste en activité évolue.

Les objets et les espaces médiatisent des sens artistiques variés et variables qui interfèrent dans la définition des différentes catégories sociales et professionnelles. Celui-ci est peintre parce qu'il fait des tableaux, celui-là est artiste contemporain parce qu'il fait des installations, cet autre est designer parce qu'il aménage des espaces et ce dernier est illustrateur animalier parce qu'il peint des oiseaux... Lequel est plus artiste que l'autre ? Cette question vient s'immiscer dans le champ réglementaire.

Ces objets, ces espaces factuels agissent dans la construction sociale du devenir des artistes. Les œuvres sont à considérer comme des facteurs actants au même titre que les idéaux, les connaissances, les techniques, les lois implicites du marché ou encore les ressources financières. Tout mettre sur le même plan ne veut pas dire tout mélanger, nous y reviendrons dans le chapitre sur la méthode, mais il s'agit bien de comprendre l'agencement de facteurs humains et non-humains à l'œuvre dans la pratique ordinaire des artistes.

Plusieurs critères permettent de qualifier socialement l'activité comme artistique. Sous chaque critère se trouvent des indices révélateurs des facteurs de réussite ou d'échec. D'une certaine manière, les critères qualifiant les artistes nous racontent une histoire de construction sociale et économique qui contraste avec l'image essentialiste du don ou encore du talent d'exception. En se plaçant à la même hauteur de vue que les artistes lors des entretiens nous avons pu retenir six critères majeurs délimitant la catégorie sociale et professionnelle.

Les tentatives de catégorisation sociale et professionnelle sont relatives, situationnelles et fluctuantes selon ces principaux critères : classement des professions établi par l'INSEE,

distinction incertaine entre amateurs et professionnels, niveau de formation, stratégies de carrière, autonomie dans le travail et niveau de revenu.

Ces critères ne sont pas toujours compatibles et s'emboîtent plus ou moins les uns dans les autres. Disons que l'homogénéité de ces critères qualifiants fonctionne harmonieusement pour les moins de 10% qui vivent de leur travail d'artiste. J.M Menger a montré que « le flou artistique » relève en grande partie des conditions économiques et sociales qui enserrent l'intentionnalité artistique des individus. L'interrogation qui en découle est la suivante :

« Dans chacune des professions qui sont identifiées comme artistiques, la question est perpétuellement lancée : qui donc doit être identifié et compté comme artiste ? L'étude des professions artistiques met ainsi en évidence un problème inhabituel : la définition d'une profession par le savoir et les compétences qui qualifient la revendication d'une expertise atteint sa limite si l'expertise est graduée selon les écarts de réputation, et si elle s'exprime dans la probabilité de tirer de son activité artistique un niveau suffisant de rémunération. »⁷²

Nous allons voir que la palette des critères qualifiant la CSP des artistes repose sur des indicateurs dont les contours répondent difficilement à des faits quantifiables et objectifs.

JE CONNAIS UNE TRENTAINE D'ARTISTES. IL N'Y EN A PAS UN QUI A LE MÊME STATUT !

L'entrée dans le monde des artistes plasticiens sous le registre de la catégorisation sociale et professionnelle n'est pas non plus exempte de « flou artistique ». En effet, la figure de l'artiste vue sous l'angle d'une catégorie professionnelle échappe à une classification précise à plus d'un titre. Les fluctuations des différents qualificatifs de l'artiste font obstacle à une catégorisation sociale claire et précise comme elle peut exister ou se faire dans d'autres champs de professionnalisation ; on peut dire que le tapissier restaure des sièges, le boulanger fait du pain, l'enseignant enseigne, le médecin soigne alors l'artiste fabrique

⁷²Menger Pierre-Michel, *Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques*, 2010/1 Vol. 120, p. 205-236.

de l'art ? Le classement des activités artistiques dans une nomenclature professionnelle est dépendant de l'interprétation des caractéristiques artistiques des productions si bien que « ce qui est art » et par symétrie « ce qui est non-art » réapparaissent comme indicateurs de classification légale des métiers d'art. A partir de là, comment appréhender ceux qui fabriquent les objets artistiques en tant que catégorie sociale professionnelle spécifique.

Avant même qu'un statut social et juridique des producteurs d'objets d'art puisse être établi, dès le départ l'accord sur un « ceci est de l'art » - produit par telle personne morale - selon des standards de performances ou de pertinence s'avère difficilement atteignable dans le contexte des arts plastiques pour différentes raisons. La grande diversité des types de productions comme objets artistiques accentue le régime des faits discutés sur ce qui est art et du même coup sur qui est artiste. Le « quand y-a-t-il art ? » que nous avons évoqué plus haut comme principe d'action projette son ombre sur les règles administratives et juridiques et du même coup sur l'identification de la CSP des artistes. Les métiers d'art plus proches de l'artisanat ou des arts appliqués, tels que graveur, décorateur, designer, sérigraphe, offrent une meilleure lisibilité car ce qu'ils font, comment ils le font et pour qui ils le font est relativement plus décryptable que le « pur » artiste. Nous allons voir plus bas que le tableau de classification des métiers liés aux arts plastiques réalisé par l'INSEE donne une vision éclairante de l'encombrement des indicateurs de classification.

L'intentionnalité artistique précède les conditions d'exercice du métier d'artiste. « Faire de l'art pour devenir artiste » et « devenir artiste pour faire de l'art » tiennent ensemble et sont deux régimes d'action indissociables. Une des caractéristiques du milieu est que le statut d'artiste professionnel s'acquiert après un temps d'investissement personnel de semi-professionnalisation pour se faire une place dans les circuits de vente et de diffusion et accéder à un statut juridique viable. L'artiste se définit autant par ce qu'il fait que par ce qu'il vend. Par rapport aux intermittents du spectacle qui reçoivent un revenu compensatoire en l'absence d'activité, les artistes - peintres, sculpteurs, artistes contemporains - doivent se débrouiller par eux-mêmes en l'absence d'exposition et de vente.

ON A PAS D'INTERMITTENCE, SEULEMENT RIEN, DONC ...

Alors moi j'ai une chose, j'ai une sorte de chance, comme je suis atteint de schizophrénie. C'est pour ça que j'aime bien Deleuze dans l'Anti-œdipe.

Voilà ce n'est pas très grave, je suis soigné... après... j'ai un traitement, grâce à ça j'ai l'aide adulte handicapé. J'ai 900 € par mois. Je vis avec ça et puis ...depuis 12/13 ans je me dis que c'est une chance parce que ça permet de vivre. Ça me permet d'avoir tout mon temps libre pour peindre et de ne pas être obligé de faire n'importe quel travail, de faire la peinture et pas de travailler à l'usine... et d'avoir heu...de l'argent suffisant pour payer mon loyer.

C'est juste, c'est limite, alors mes parents m'aident et la vente des tableaux... Ce qui fait que je m'en sors assez bien par rapport à des gens qui s'en sortent difficilement, qui sont au RSA. J'en ai vu beaucoup qui abandonnent la peinture ou les arts plastiques parce que nous on n'a rien, on n'a pas d'intermittence, seulement rien, donc...

Ces situations précaires sont à la fois un facteur d'handicap en termes de ressources économiques et un facteur d'autonomie pour ces artistes solitaires rétifs à remplir des papiers administratifs et rendre des comptes sur leurs activités de création. Ces faits brouillent naturellement les pistes statistiques du recensement des artistes plasticiens qui se heurte ainsi à une double difficulté : le classement des genres de productions qui peuvent être qualifiées, définies et reconnues comme étant véritablement des objets d'art et, deuxième difficulté, la traçabilité administrative des artistes puisque certains exercent sans se déclarer nulle part ou en se déclarant simplement en semi-professionnels.

C'est ainsi que revenu des ventes, niveau de formation, définition catégorielle de la profession, enregistrement dans un registre professionnel avec numéro de Siret, ou encore reconnaissance par les pairs recouvrent des réalités disparates qui se superposent, se chevauchent ou s'excluent. Au-delà des critères de qualité artistique, le balisage réglementaire et statutaire qui qualifie socialement les artistes est de fait à géométrie variable. L'INSEE [nomenclature PCS 2017] définit ainsi les artistes plasticiens :

« Artistes et créateurs qui, dans le domaine des arts graphiques et plastiques, élaborent une production dont le caractère artistique est affirmé et reconnu comme tel. La rubrique n'inclut pas les personnes qui peuvent concevoir et exécuter en plan et en volume des œuvres originales, mais dont la production ne correspond pas à l'exercice d'une activité artistique de premier plan. »

L'INSEE s'en remet au caractère artistique « affirmé et reconnu » de premier plan. Le « reconnu comme tel » énoncé par l'INSEE est intéressant, il indique une prédominance de l'aval dans la définition des artistes créateurs. Le « caractère affirmé » de premier plan répond donc à des critères de visibilité et de notoriété dont a fait état Raymonde Moulin⁷³ dès les années 80, lequel caractère est dépendant du système client des distributeurs d'art. Les chaînes d'action entre producteurs, diffuseurs et récepteurs contribuent à la légitimation de l'artiste et au degré de visibilité. Les productions des artistes, pour ne pas dire les produits, portent l'empreinte, pour ne pas dire la marque, des distributeurs. Dans « Les mondes de l'art » Howard S. Becker a mis en relief ce phénomène : « Les œuvres d'art portent toujours l'empreinte du système qui assure leur distribution, mais à des degrés divers. Quand les artistes ne vivent pas de leur activité artistique, l'influence est minime. Quand ils travaillent expressément pour un client, elle atteint un maximum ».

Ce premier plan de visibilité et d'accès au marché suggère des arrière-plans. L'INSEE propose de distinguer les différentes professions entre un premier plan constitué par les professions dites « les plus typiques », puis des professions intermédiaires dites « assimilées » et enfin des professions plus proches de l'artisanat qui sont exclues de la catégorisation des professions artistiques. Voyons ci-dessous cette nomenclature établie par l'INSEE où les peintres, sculpteurs, plasticiens graphistes et graveurs sont considérés au premier plan des professions qualifiées d'artistiques.

- Ci-dessous: **Rubrique 354a : Artistes plasticiens**⁷⁴ Nomenclatures INSEE (Dernière mise à jour le: 01/09/2017)

⁷³Raymonde Moulin, *L'artiste l'institution et le marché*, Ed. Flammarion 1992.

⁷⁴Rubrique 354a : Artistes plasticiens Nomenclatures Dernière mise à jour le : 01/09/2017

Artistes et créateurs qui, dans le domaine des arts graphiques et plastiques, élaborent une production dont le caractère artistique est affirmé et reconnu comme tel. La rubrique n'inclut pas les personnes qui peuvent concevoir et exécuter en plan et en volume des œuvres originales, mais dont la production ne correspond pas à l'exercice d'une activité artistique de premier plan. <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/pcse2017/rubriqueRegroupee/354a?champRecherche=false>

Professions les plus typiques	Professions assimilées	Professions exclues
Artiste-peintre Artiste-plasticien Dessinateur d'art Graphiste (artiste) Graveur (artiste) Peintre (artiste) Plasticien (artiste) Sculpteur (artiste)	Dessinateur de bande dessinée (activité artistique dominante) Dessinateur de journal (activité artistique dominante) Dessinateur de presse (activité artistique dominante) Dessinateur humoriste (activité artistique dominante) Dessinateur lithographe (activité artistique dominante) Infographiste (artiste) Photographe d'art (activité artistique dominante)	Artisan d'art Décorateur Dessinateur (bijouterie, orfèvrerie, céramique, sérigraphie, meubles, soierie) Dessinateur (maquettiste, publicitaire, rédaction de catalogue) Graphiste (sauf artiste de premier plan) Graveur (d'art, ornemaniste, en taille douce) Graveur (imprimerie) Illustrateur (sauf artiste de premier plan) Ouvrier d'art Peintre à la main (sur faïence, porcelaine, grès) Peintre (sur soie, tissu, cuir, en lettres, en trompe l'œil) Professeur d'art, de dessin (hors établissements d'enseignement)

Il faut noter la précision apportée dans la nomenclature de l'INSEE sur les graphistes ou les illustrateurs qui sont placés dans les professions exclues avec la mention : « sauf artiste de premier plan » alors que dans la colonne des professions les plus typiques on retrouve par exemple les graphistes suivis cette fois de la mention « artiste ». Manifestement les colonnes ne sont pas à l'abri de la question récurrente de "ce qui est art".

La filiation historique du monde de l'art corrélée au curriculum vitae de l'artiste détaillant son « expo graphie » et la valeur marchande de ses œuvres sont les critères les plus stables.

Notons que les activités à fort potentiel d'inventivité et de créativité, mais à des fins d'usage pratique entrent dans la nomenclature des activités artistiques dites assimilées. Les dimensions de fonctionnalité, d'utilité ou d'usage culturel entrent en scène comme

facteur délimitant le degré « d'artisticité ». Mais comme le pointe P.M Menger l'effet des actions publiques tend à faire valoir le caractère artistique affirmé du design, de la pub ou de la mode afin d'ajouter un coefficient profitable d'originalité et d'innovation ».

« C'est la raison pour laquelle sont associées aux arts des activités qui relèvent d'une définition utilitariste et fonctionnelle de la production, mais qui doivent être exercées avec suffisamment d'invention pour ajouter un coefficient profitable d'originalité et d'innovation: les cas du design industriel, de la publicité, de la mode, des logiciels et des services informatiques, explicitement incorporés dans le périmètre de l'action culturelle publique en Grande-Bretagne, en sont l'illustration. »⁷⁵

Toutes les volontés administratives de classification professionnelle des artistes sont ainsi tributaires des discours de justification et d'expertise artistiques, juridiques et marchands. Les facteurs de rattachement à l'histoire de l'art, le niveau de visibilité dans le milieu de l'art mais également les techniques employées permettent de jauger et classer les « typiques, assimilées et exclues ».

Il faut adjoindre les autoproclamés artistes en errance, déclarés nulle part mais tout de même visibles, que les critères « typiques, assimilés, exclues » peinent à ratisser. Le phénomène d'auto-déclaration repose sur le fait que le critère d'originalité est laissé à la capacité de l'artiste à se juger par lui-même « Artiste ». Les tentatives de nomenclature pour quantifier une catégorie professionnelle se heurtent ainsi au nomadisme des individus qui se revendiquent artistes tout en restant en dehors d'une reconnaissance juridique.

En réalité, dans l'attente de rentrer dans des cases d'une reconnaissance sociale des « professions les plus typiques » l'artiste peintre, sculpteur ou contemporain n'a d'autre choix au final que de s'auto-légitimer avant de répondre à tous les critères qualifiants socialement et artistiquement sa fonction et son rôle.

⁷⁵Pierre-Michel Menger, « *Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques* », Revue d'économie politique, 2010 .

JE N'HÉSITE PLUS, JE SUIS UN ARTISTE

Avant, c'était méchamment la bouée, aujourd'hui c'est réellement une ressource et c'est moi. Je n'hésite plus, je suis un artiste....

A l'extérieur on aura un temps d'arrêt, une petite réflexion merdique et puis ça peut encore aller très loin. Je ne le formule pas, je le formule plus, il s'impose de lui-même.

Je dis « Je fais de la peinture », systématiquement.

Si je fais de la peinture... même s'il y a une erreur en croyant que c'est de la peinture en bâtiment, il suffit de rectifier, puis après on comprend et c'est eux qui disent « ah c'est de la peinture artistique ! » et c'est eux qui mettront en place. Sans bousculer, sans rien du tout.

Les aider à comprendre, c'est plus à nous de les aider à comprendre qu'à eux de nous accepter.

C'EST LA SOCIÉTÉ QUI TE DÉSIGNE COMME ARTISTE, IL M'A FALLU DU TEMPS POUR M'AUTO-LÉGITIMER

C'est la société qui te désigne comme artiste, enfin moi j'étais dans cette attente-là.

Je ne me sentais pas désigné comme artiste parce que je n'avais pas assez peint, pas fait assez de choses, d'expos, de vécu et patati et patata ... que j'étais trop jeune... que je n'avais pas de bagage.... Que j'étais pas du tout dans le milieu... que je ne connaissais personne là-dedans et patati et patata ... Il m'a fallu du temps pour m'auto-légitimer. Voilà je sais où je vais moi.

Je conçois ça comme ça, c'est carré dans ma tête, je sais comment je bosse, je sais où je vais, ça me correspond et tac je suis artiste !

L'identification d'une Catégorie Sociale et Professionnelle des artistes plasticiens par l'INSEE tente malgré tout d'intégrer le fait qu'il ne suffit pas de comptabiliser les artistes détenteurs d'un numéro de Siret via la Maison des artistes⁷⁶. Sans être « de premier plan » mais peut être de second... ou de troisième ... Les artistes sans numéro de Siret exercent leur activité et exposent même régulièrement.

JE N'AI PAS DE NUMÉRO DE SIRET, JE N'AI PAS BESOIN DE ÇA !

Il y a certains endroits où je ne peux pas prétendre être là. Je n'ai pas de numéro de Siret. Je n'ai pas besoin de ça ! Pas besoin de cette reconnaissance. Je n'en ai pas besoin, voilà.

C'est pour les gens qui ont besoin de la Sécu, de trouver des revenus, enfin je n'ai pas ce besoin-là quoi. Après je ne suis pas contre, moi aussi c'est pareil je ne me tracasse pas plus que ça, ce n'est pas une préoccupation, c'est très...

⁷⁶La « Maison des artistes » est une association loi 1901 créée en 1952. Agréée par l'Etat, elle gère le régime de sécurité sociale des artistes exerçant des activités liées aux arts graphiques et plastiques, appelés aussi artistes-auteurs.

Je dis ça avec prudence parce que ça ne fait pas très longtemps que je fais ça... je ne peux pas espérer mieux. Tout va bien.

La déclaration au registre professionnel, à la Maison des artistes jusqu'à l'auto-déclaration en passant par le curseur de jugement artistique d'une technique laissent de l'espace ouvert aux incertitudes de classement.

Du typique à l'atypique, du visible à l'invisible, il n'en reste pas moins que la dimension de la technique employée intervient aussi comme facteur de classification. En effet, si un artiste vient à utiliser une technique particulière qui serait par exemple la sérigraphie en la détournant à des fins artistiques, c'est le critère de « qualité » artistique qui passe devant la maîtrise d'une technique. La tentative de classification d'artistes professionnels par le support technique trouve ainsi ses limites. A titre d'exemple représentatif, on peut évoquer les productions du Pop Art américain de la fin des années cinquante d'Andy Warhol qui utilisent la sérigraphie ou encore Lichtenstein⁷⁷ qui exploite la pixellisation des images.



Les utilisateurs de ces supports techniques sont classés dans la colonne des professions exclues sous l'appellation de « Dessinateur (sérigraphie, orfèvrerie, céramique...) » ou assimilées en ce qui concerne les infographistes. L'identification et la maîtrise d'une technique spécifique ne justifient pas le caractère artistique d'une œuvre, pas plus qu'elles

⁷⁷Roy Lichtenstein, né le 27 octobre 1923 à Manhattan et mort le 29 septembre 1997

(Exposition Roy Lichtenstein : véritable succès avec 546 000 visiteurs en 2013 l'une des meilleures fréquentations de l'histoire au Centre Pompidou)

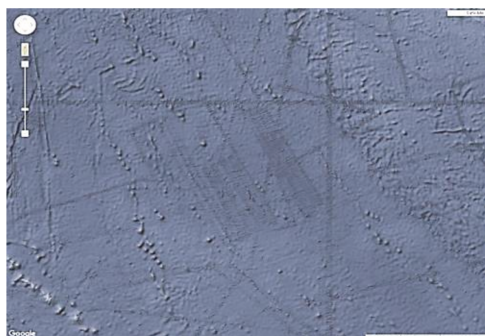
ne justifient la qualité d'artiste à son auteur. Dans la tradition classique par rapport aux modernes et contemporains l'artiste peintre est celui qui maîtrise la peinture à l'huile.

Le mode de classification des métiers d'art établi par l'INSEE et plus particulièrement pour les artistes typiques prend principalement en compte les valeurs de proximité historiques notamment peintre, graveur, sculpteur qui sont dans la première colonne. Le niveau de notoriété selon l'indicateur d'« artiste de premier plan » permet pour une même activité associée à une technique spécifique de naviguer du qualificatif d'exclu à celui d'artiste le plus typique comme c'est le cas pour les graphistes.

Depuis la montée en puissance de l'art contemporain dans les années 80, le facteur d'une maîtrise technique spécifique telle que la peinture à l'huile, le moulage en bronze, la lithographie... comme indicateur professionnel a perdu de sa validité.

Le numérique, infographie et vidéographie, est largement utilisé par les artistes d'art contemporain mais ne constitue pas pour autant un indicateur pertinent de critères de classification dans l'une des colonnes dites « artistes typiques » ou « assimilés ». A titre d'exemple, l'œuvre de Jan Robert Leegt⁷⁸, parmi bien d'autres, illustre l'un de ces usages numériques : un écran bleu évocateur du bleu Klein que le « regardeur-participateur »⁷⁹ peut faire varier avec la souris. « C'est le regardeur qui fait l'œuvre » disait M. Duchamp. Quels que soient le concept ou la démonstration, des objets et des techniques sont là pour attester d'une dimension artistique. Dans son article sur les pratiques numériques dans l'art contemporain publié dans Art-Press en 2013 Dominique Moulon nous rappelle une évidence pratique : « L'immatériel, en art, n'a de valeur sur le marché qu'au travers de sa matérialité ! »

⁷⁸« Se rendre à l'adresse "bluemonochrome.com" revient à afficher un rectangle de bleu dont la saturation, tout comme la texture, évoque l'International Klein Blue. Quand vous cliquez sur le minuscule logo de la marque Google se situant en bas à gauche de l'écran d'un bleu sans fond charge l'application Maps. La surface de couleur pure, semblable en tout point au bleu IKB enregistré par Yves Klein auprès de l'Institut National de la Propriété Industrielle (INPI) en 1960 sous l'enveloppe Soleau N° 63 471, ne serait en fait qu'un fragment "décontextualisé" du fond de l'océan Pacifique, un ready made en quelque sorte. Et c'est en 2008 que Jan Robert Leegte réserve l'adresse IP 64.90.48.70 auprès de l'Internet Corporation for Assigned Names and Numbers (ICANN) pour en faire celle de son monochrome bleu. » Article rédigé par Dominique Moulon pour Artpress, Mai 2013



Entre la mise en perspective de l'activité artistique réelle et son classement rationnel en colonnes, il y a un écart que le monde de l'art sans doute plus que tout autre met particulièrement à l'épreuve. Une grille de classement composée de critères et d'indicateurs qui rendent compte de la population sociale des artistes atteint ses limites. Les Arts plastiques recouvrent en réalité un champ professionnel semi et multi catégoriel qui de fait réinterroge celles et ceux « qui peuvent être identifiés comme artistes ».

En somme, de la fonction du métier d'artiste à l'affirmation de la « nature » artistique des objets inventés et fabriqués, toute définition d'une catégorie sociale d'artiste en activité s'appuie sur une série d'indicateurs relativement instables sans que la maîtrise technique soit un facteur déterminant.

L'ensemble des indicateurs mobilisés montrent à quel point le type de production réalisée ne définit pas de façon précise la profession d'artiste, que la reconnaissance statistique des artistes est dépendante des valeurs artistiques attribuées aux réalisations, lesquelles valeurs artistiques sont elles-mêmes dépendantes de l'ordre des discours et des lois du marché...La CSP des artistes reste difficilement mesurable et quantifiable. La catégorisation des métiers s'opère à partir du degré de valeur artistique affirmé et reconnu, c'est-à-dire quand l'artiste est en position de faire la démonstration que sa production ou son intervention entre en résonance avec les discours d'experts du moment, intègre un système de distribution et obtient une légitimité de la part des institutions et leurs représentants et ceci quel que soit le support technique.

L'approche de l'artiste comme catégorie sociale quelle que soit sa figuration, « maudit », professionnel, carriériste, amateur, talentueux, nous entraîne vers un ensemble d'indices qui tentent de rendre compte de la particularité de chaque pratique. Aux critères de

degré d'artisticité et de technique vient s'ajouter la variabilité entre amateurs et professionnels.

Chap.3. : L'artiste comme catégorie sociale professionnelle

Critères de frontière entre amateurs et professionnels

L'expression « c'est un amateur » renvoie à une forme d'incompétence technique que le bricoleur pallie par des astuces de son cru. Le bricoleur d'art se caractérise par la reproduction et l'imitation d'un style emprunté à l'histoire de l'art. Pour le peintre amateur c'est le plus souvent la touche impressionniste qui fait référence. Comme le dit le critique Jean Louis Scheffer « Il y a un usage universel, diffus, populaire de l'impressionnisme, c'est-à-dire, très exactement, un usage fait par personne »⁸⁰ D'un autre côté les sculpteurs amateurs exploitent des figurations animalières et humaines à l'aide de métaux de récupération à la façon du sculpteur Julio Gonzalez⁸¹ dont s'est inspiré Picasso.



Figure 11 Figure 13 Julio González (1876, Espagne - 1942, France). Femme se coiffant. [1931].

⁸⁰ Jean Louis Scheffer *Comment répondre ?* Article, Revue Art Press Hors-série numéro 16, 1995. Page 96. [Jean Louis Scheffer est un écrivain, philosophe, critique d'art, théoricien du cinéma et de l'image français, né le 7 décembre 1938.]

⁸¹ Julio González, né Julio Luis Jesús González Pellicer le 21 septembre 1876 à Barcelone en Espagne et mort le 27 mars 1942 à Arcueil en France, est un sculpteur et peintre espagnol associé aux mouvements cubiste et surréaliste, ainsi qu'à l'abstraction picturale. Wikipédia

Du même coup, les salons amateurs peuvent être des lieux d'une certaine nostalgie et survivance de la sculpture en volume sur un socle et de la peinture à l'huile sur toile jeté au rebut par l'art contemporain. Dans son livre « Journal d'un critique d'art désabusé » Michel Ragon, grand connaisseur de la peinture moderne, nous relate une expérience parlante d'une visite d'exposition.

« En parcourant le Salon, je fus surpris d'un bien-être qui ne pouvait être suscité par les peintures les plus médiocres qui l'entouraient. Et finalement, en sortant du Salon, je compris ce qui m'avait donné ce petit bonheur : l'odeur, oui l'odeur de la peinture à l'huile, qui m'avait ramené dans le souvenir de tant d'ateliers d'artistes où, désormais, la peinture n'avait plus d'odeur » ⁸²

« L'odeur de la peinture » ... la peinture acrylique et le premier plan conceptuel des démarches artistiques contemporaines nous font oublier la sensualité et l'onctuosité de la peinture à l'huile plus présente chez les amateurs qui trouvent là un défi technique. L'activité amateur au sens plein du terme n'exige ni des connaissances approfondies ni la maîtrise de discours théoriques. Selon la définition du Larousse, un amateur est « une personne qui s'adonne à une activité artistique, sportive, etc., pour son plaisir et sans en faire profession, par opposition au professionnel. »

Cette formulation de l'amateur met au premier plan la notion de plaisir et en arrière-plan la volonté de gain financier. C'est un point délicat qui marque une ligne de partage entre une dimension subjective sous couvert de se faire plaisir et une volonté objective affirmée ou cachée de devenir artiste professionnel. « Se faire plaisir » en produisant des objets à vocation artistique, détaché de toute volonté de gain financier ou de percée dans le milieu de l'art est un indicateur de frontière entre amateur et professionnel. Malgré tout, c'est davantage sur le registre du métier, avec ce que cela implique comme savoir-faire en termes de maîtrise particulière de la matière picturale, des matériaux et des espaces, que s'opère la distance entre amateur et artiste de métier. L'engagement véritable

⁸²Michel Ragon, *Journal d'un critique d'art désabusé*, Albin Michel 2013. Page 184

dans le métier d'artiste induit un rapport pictural au symbolique qui surpasse l'envie de peindre pour le plaisir tel que l'énonce Marcelin Pleyne :

« La peinture ne donne jamais envie de peindre. Celui pour qui la peinture donne envie de peindre, c'est qu'il est, d'une façon ou d'une autre, payé pour le faire, c'est la peinture en bâtiment. Ce n'est pas la peinture qui donne envie de peindre. Ce qui donne envie de peindre, c'est un certain type de structure subjective qui produit ce rapport précis, pictural au symbolique. Mais ce n'est pas la peinture qui produit ce rapport au symbolique. C'est un certain type de rapport au symbolique qui produit la peinture »⁸³

L'amateur affiche avant tout l'intention de se faire plaisir en peignant alors que le professionnel affirme son ambition de se faire connaître sur les marchés et mobilise pour cela des connaissances pour argumenter sur sa démarche. Un point commun relie toutefois les amateurs et les professionnels : le bricolage. En effet, les artistes sont confrontés à des situations de bricolage pour trouver des solutions techniques à leurs réalisations et pallier le manque de moyens ou encore trouver des astuces pour résoudre des contraintes techniques.

JE VAIS ME DÉBROUILLER POUR FAIRE AUTREMENT

Quand techniquement je ne sais pas faire, je vais me débrouiller pour faire autrement. Là j'ai un poste à souder depuis 2 ans, je ne sais pas m'en servir. Ce que je pourrais faire en acier en 1 heure je vais mettre une demi-journée à faire autrement

CE QUI ME PRÉOCCUPE AVANT TOUT C'EST QUAND MÊME DE FABRIQUER

Ce qui me préoccupe avant tout c'est quand même de fabriquer.... De fabriquer. Justement j'ai toujours bricolé en fait pour moi, pour mes enfants, manuellement en tout cas, plus ou moins artistique.

Dans le fond, le travail de l'artiste plasticien a quelque chose à voir avec le bricoleur au sens d'un inachèvement continu dans le faire comme l'évoque Pierre Sansot : « Le parfait bricoleur augmente un inachèvement auquel il prétend mettre un terme. S'agit-il d'un accident ? D'un manque de moyens ? D'une dose de maladresse ? D'un esprit touche-à-tout qui n'a jamais le temps de se perfectionner dans une activité déterminée comme

⁸³ Marcelin Pleyne, *Transculture* éd. 10 18. 1979. Page 42

l'électricité ou la menuiserie ? »⁸⁴. L'artiste amateur comme le bricoleur cherche à se prouver qu'il possède des capacités d'inventivité de résolution de problèmes avec les moyens du bord. Mais au fond, l'amateur au même titre que le professionnel mobilise des compétences, c'est-à-dire des attitudes adaptées au contexte, des connaissances et des savoir-faire techniques. A titre d'exemple, le mécanicien amateur de voitures anciennes qui répare une vieille automobile éprouve le plaisir et la satisfaction d'avoir su réparer sans être un professionnel. L'amateur peut évaluer le gain de son investissement en vérifiant si la voiture roule ; en revanche l'artiste en recherche d'une voie de professionnalisation reste dans l'expectative car il sait que la promesse d'un gain symbolique et l'espoir d'une reconnaissance sociale et artistique restera inachevée encore longtemps.

ALORS J'ESSAIE D'APPRENDRE LE TRUC

Moi je vais essayer alors le dessin, la peinture tous les outils nécessaires qui s'imposent. Y en a qui me disent.... Pour faire ça il faudrait que tu saches utiliser un pistolet à peindre. S'il faut acheter un pistolet à peindre alors... J'essaie d'apprendre le truc sinon je vais voir quelqu'un dont c'est le métier « tu peux me faire ça avec ton pistolet à peindre » alors là faut que je le paie, c'est un peu ça quoi.

J'ESSAIE D'ÊTRE ARTISTE IL FAUT CONNAÎTRE LES TRUCS ADMINISTRATIFS.

Je cotise uniquement à la maison des artistes, j'essaie d'être artiste... Il faut connaître les trucs administratifs. Fiscalement je suis à la maison des artistes. Je suis plus artiste que quelqu'un qui n'y est pas.

L'inscription de l'activité d'artiste peintre dans un cadre juridique a une portée symbolique de reconnaissance. Tant qu'un artiste n'a pas atteint un niveau de vente honorable et un degré de visibilité suffisant, il est dans une sorte d'entre-deux même s'il sort diplômé d'une école des Beaux-arts. S'inscrire à la Maison des artistes suppose de faire un chiffre d'affaires minimum, donc d'être en capacité de vendre ses œuvres. Du même coup nous avons toute une frange de la population des artistes qui n'entre pas dans la comptabilité statistique ou qui est en devenir d'une professionnalisation ou qui exerce un autre emploi, notamment pour avoir la sécurité sociale.

D'une certaine manière, la morphologie sociale des artistes du professionnel à l'amateur peut être mesurée à partir d'un graphique où l'on trouve en abscisse une

⁸⁴ Pierre Sansot, *Les gens de peu*, PUF, 4^e édition 1994, Page 57

typologie des objets produits et en ordonnée le degré de professionnalisation : amateur, amateur éclairé, semi-pro et professionnel auto déclaré, sachant que comme le souligne J.P Menger :

« Après celui posé par l'identification des activités qui reçoivent la qualité de professions artistiques, le second obstacle tient à la détermination des critères de professionnalité qui permettent de définir un seuil univoque d'exercice des activités habituellement recensées comme artistiques, et de séparer les formes professionnelles d'exercice de ces activités des engagements et des pratiques des amateurs. »⁸⁵.

La recherche de critères de délimitation entre amateurs et professionnels est relativement inopérante du fait que l'entrée en professionnalisation des artistes est précédée d'une période d'activité hybride mi-professionnelle, mi-amateur. Le passage entre amateur et professionnel n'est pas aussi franc qu'il pourrait être dans d'autres domaines. Les professions comme artisan, commerçant, fonctionnaire par exemple sont régies par des conventions et un code du travail qui imposent des règles d'accès à l'exercice d'une profession et délimitent son territoire de production. Ici, ce sont davantage les types de production et la visibilité dans des lieux d'exposition, galeries, musées, lieux alternatifs et salons qui tendent à définir le niveau de professionnalisation.

DONC TU AS CE MARCHÉ AMATEUR PARCE QUE TOUT LE MONDE EST PEINTRE, EN GROS

La peinture ne se vend pas. Y a une peinture commerciale, je ne dis pas, et il y a de très bons peintres mais ça ne se vend pas en gros.

Le marché, il est coupé en plusieurs secteurs depuis les années 90 je pense : le marché des amateurs avec les salons, salon aquarelle... salon du pastel... de la peinture à l'eau... Les salons d'automne, c'est un peu ça à la fois des semi-amateurs professionnels. Tu as de tout là-dedans. Ce n'est pas désagréable d'ailleurs c'est marrant, c'est une sorte de tradition mais bon...on essaie de la faire revivre mais ce n'est plus dans l'air du temps. Donc tu as ce marché amateur parce que tout le monde est peintre, en gros. Tout le monde

⁸⁵ Pierre-Michel Menger, *Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques*, Revue d'économie politique, 2010 .

est peintre, tout le monde dessine, on peut vendre et certains y arrivent très bien. Et puis la biennale d'art contemporain a tout pris, en gros...et puis les peintres se démerdent tous dans leur coin.

L'ambiguïté amateur-professionnel subsiste et se poursuit si l'on en vient maintenant à la définition donnée par l'UNESCO relative à la condition de l'artiste en 1980 :

« On entend par « artiste » toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. »⁸⁶

Cette définition ouvre la focale en relativisant les seules dimensions de professionnalisme et de notoriété et en mettant l'accent sur la dimension de participation et de contribution au développement de l'art et de la culture par l'expression artistique. Les frontières entre professionnel, semi-professionnel, amateur éclairé et amateur sont ici ramenées à une intention de contribution. Entre en scène la dimension de personnalisation d'un acte singulier où contribution ne rime pas nécessairement avec ambition.

J'AI MIS LONGTEMPS À TROUVER UN STYLE,

J'adore Modigliani alors j'ai commencé par faire des portraits, j'ai fait des portraits et puis j'ai mis longtemps à trouver un style, mon style, parce que ce n'est pas évident et après avoir copié, essayé de copier et de faire par moi-même ...un jour j'ai fait autre chose et puis voilà maintenant je suis vraiment dans ce que je fais, j'adore mais ça a été un petit peu long quand même.

En somme, le statut, la reconnaissance, les marchés, le mode de ressources des artistes sont classants et intimement imbriqués. Ils rendent peu probable une délimitation entre amateur et professionnel inscrite dans des règles formelles d'exercice du métier. Les critères de visibilité et de notoriété avant-gardiste prévalent dans l'identification et le comptage des artistes au-delà de la distinction entre professionnels et amateurs. Le statut

⁸⁶Site UNESCO : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

d'artiste professionnel se gagne à la sueur du front, chemin faisant. Le projet de devenir un artiste est précédé d'une période de latence de recherche plastique en vue d'une reconnaissance, entre professionnel et amateur.

En l'absence de corporation et de convention collective, la distinction entre amateur et professionnel est soumise à des modes de catégorisations variables selon les critères retenus. A cela il faut rajouter les propres représentations que chaque artiste se fait du métier et les représentations sociétales qui lui sont renvoyées.

J'ESSAIE D'ÊTRE PROFESSIONNEL, D'AFFIRMER QUE JE SUIS PEINTRE, C'EST HORRIBLE.... ET PUIS ...CE N'EST PAS UN MÉTIER.

Je verrai plus tard. Moi j'estime que c'est mon métier même si c'est mal considéré. C'est très dur de dire que c'est son métier. Quand on dit tu fais peintre, on vous dit « tu fais quoi à côté » ?

J'essaie d'être professionnel, d'affirmer que je suis peintre à part entière même si c'est très mal considéré ; c'est très dur à dire que l'on est peintre, les gens ne savent pas ce que c'est. On n'en parle jamais dans les médias, la télé. Les gens, ils en sont encore à Van Gogh, Picasso, Salvador Dali. Quand on fait autre chose que ça, c'est horrible et puis ce n'est pas un métier... c'est très mal.... Ce n'est pas considéré.

Par définition il y a profession lorsque l'activité a pour but d'obtenir un revenu et que cette même activité est encadrée par une convention juridique. La ligne de démarcation entre amateurs et professionnels repose davantage sur la valeur marchande des œuvres et la notoriété de l'artiste que sur des questions de valeur artistique. D'autre part, les artistes qui exposent et vendent leurs œuvres sans être affiliés à la maison des artistes, c'est-à-dire sans statut juridique ni versement de cotisations sociales, restent du même coup dans le registre des amateurs.

Du balisage des catégories d'artistes par l'INSEE entre typiques, assimilées et exclues jusqu'aux frontières poreuses entre amateurs et professionnels, nous progressons maintenant en direction des formations diplômantes qui dans d'autres champs professionnels attestent d'un titre et de compétences. Mais plus largement l'acquisition de connaissances et de compétences reste incontournable.

Critères de niveau de formation

JE N'AI PAS DE FORMATION, J'ACCROCHE JE NE SAIS PAS A QUOI ? JE M'ACCROCHE...

J'accroche...je ne sais pas à quoi. Mais je m'accroche ...J'accroche voilà ce qui est très bizarre dans le côté plastiques, c'est que je n'ai pas de formation.

Les compétences de l'artiste professionnel relèvent à la fois de la maîtrise de techniques, de connaissances en histoire de l'art, de la capacité à produire des objets à vocation artistique et à justifier de la pertinence du travail réalisé mais présupposent également une certaine maîtrise du discours pour argumenter et communiquer sur son travail. Ces attitudes communicationnelles acquises par formation ou par expérience sont de plus en plus indispensables pour promouvoir la diffusion et accéder aux marchés potentiels.

SI JE PEIGNAIS COMME VOUS JE CASSERAIS MES PINCEAUX ! ”.

Quand tu es jeune tu y crois, tu as la foi du charbonnier. J'ai tapé à la porte des galeries comme tout peintre et puis à chaque fois c'était des déceptions mais... lamentable. C'était vraiment des gens "si je peignais comme vous je casserais mes pinceaux". Vraiment des choses.... Je ne les ai pas cassés mes pinceaux bien au contraire ! j'en ai acheté d'autres. Voilà par rapport aux galeries et par rapport à ce monde des Expositions. Ça a été un désastre.

JE NE VEUX PAS PASSER MON TEMPS A VOYAGER PARTOUT

Les critiques sur mon travail je les prends. Heu oui je ne sais pas comment dire, je veux quand même y arriver un petit peu. Là je vais démarcher des grosses galeries à Paris ; si je suis pris dans une galerie à Paris je suis content mais après je ne veux pas passer mon temps à voyager partout dans le monde comme font certains à exposer à New York, Tokyo, à... ça ne m'intéresse pas forcément.

Être en capacité de voyager, de maîtriser les langues étrangères, d'avoir les moyens de payer des billets d'avion et de connaître des contacts à l'étranger mais aussi d'être en bonne santé n'est pas à la portée de la masse des artistes et encore moins du premier amateur venu. Ces exigences sont des indices d'une montée en puissance de compétences transversales nécessaires à la professionnalisation. En s'autorisant un raccourci disons que vivre de sa profession d'artiste d'avant-garde présuppose la possession d'un bon stock d'habitus en phase avec les réseaux institutionnels et marchands. L'étendue des talents en circulation ne gomme pas le sens pratique qui entoure la création artistique mais en

accentue les nécessités. Pour illustrer le propos et par effet de contraste, il est bon de se rappeler avec le critique Michel Ragon que :

« Dans les années qui suivent la Libération, les années où l'abstraction géométrique s'affirme, où une nouvelle figuration se dessine avec Fautrier et Dubuffet, la pénurie était telle chez la plupart des artistes que l'on ne se déplaçait qu'à pied ou en métro, que personne bien sûr, parmi mes amis, n'avait d'automobile, ni de réfrigérateur, ni de télévision, ni même de téléphone... Les artistes d'avant-garde des années 1940-1950 étaient encore très proches, par leur manière de vivre, par leurs attitudes, d'un Van Gogh, d'un Gauguin, d'un Modigliani, d'un Soutine »⁸⁷

L'artiste plasticien qui est un visuel par excellence doit aussi par fonction et nécessité, être en mesure d'être « un bon communicant ». Les compétences transversales de communication entourent le travail de création : prendre des contacts, faire des cartons d'invitation, créer un site internet, imprimer des catalogues, diffuser et surtout parler de son travail. La didactique des arts plastiques définit cette tâche sous le terme pompeux de « verbalisation » comme si, au sommet, grand artiste rimait avec grand parleur. Mais fermons la parenthèse. Par ailleurs, l'exercice du métier conduit à répondre à des appels d'offres ou de séjours d'atelier d'artiste proposés par les politiques culturelles publiques ou encore à promouvoir son travail auprès des galeries des musées.

J'AI ENVOYÉ PLEIN DE CATALOGUES, J'AI EU AUCUNE RÉPONSE, ÇA NE SERT À RIEN

Bon on se connaît un peu, on se fréquente mais pas d'accès aux galeries parisiennes, même si j'ai quelques pistes, je sais pas du tout comment faire, comment montrer mon travail. J'ai envoyé plein de catalogues, j'ai eu aucune réponse, ça ne sert à rien!!

L'exercice du métier d'artiste suppose donc l'acquisition personnalisée de ces compétences transversales. Pour devenir artiste, avoir un diplôme spécialisé n'est pas un impératif et ne constitue ni un moyen ni une nécessité pour réussir une carrière d'artiste. Pour les plasticiens, aucune règle légale et rationnelle préétablie et impérative ne donne une vision des chemins d'accès à la professionnalisation. Mais ceci ne veut pas dire non plus que le métier d'artiste ne nécessite pas de connaissances particulières.

⁸⁷ Michel Ragon, *Journal d'un critique d'art désabusé*, Albin Michel 2013. Page 184

Ce qu'il est intéressant de noter, c'est que nous sommes là aux antipodes des organisations bureaucratiques où les voies d'accès, les échelons et revenus sont préalablement tracés et validés par un concours dont l'accès est tributaire d'un diplôme. L'autonomie financière est assujettie à la réussite, laquelle est plus qu'incertaine et différée dans un avenir hypothétique. C'est la figure inversée même du statut de fonctionnaire dans une organisation bureaucratique. Comme le souligne Nathalie Heinich, l'organisation bureaucratique est la figure inversée du trajet de carrière d'un artiste en termes de fins et de moyens. Dans le cas de figure d'un système bureaucratique, nous assistons à une dépersonnalisation des moyens d'accès au métier via les concours et à une personnalisation des fins par la volonté des personnes à monter en grade selon les règles établies.

« C'est pourquoi la réussite artistique, dès lors que sous sa forme moderne elle comporte une certaine exigence de singularité dans sa démarche et d'intemporalité dans ses résultats, implique à la fois la personnalisation des moyens — autrement dit, l'invention de chemins nouveaux ouverts par un individu isolé face à la tradition — et la dépersonnalisation des fins de la réussite — autrement dit, la création d'objets appelés à cristalliser, durablement, des valeurs reconnues bien au-delà de la personne de l'auteur, semblable en sa finitude temporelle et spatiale à n'importe quel être humain. »⁸⁸

Au regard de ce qui vient d'être énoncé, remarquons que l'artiste qui passe un concours pour devenir enseignant d'Arts plastiques à l'Education Nationale est pris au piège d'une certaine forme psycho-sociale paradoxale dont il aura du mal à se défaire, fermons encore cette parenthèse.

Le passage par une formation initiale pour accéder à un statut professionnel ou un emploi contractualisé est un schéma non valide pour les artistes plasticiens. La formation ne garantit pas l'accès à une voie de professionnalisation et ne constitue pas non plus un point de passage obligé qui serait imposé par la convention d'une branche professionnelle. Malgré tout, Bruno Péquignot nous rappelle que : « L'enquête réalisée par le centre de Centre

⁸⁸Nathalie Heinich, *Peut-on parler de carrières d'artistes ?* Cahiers de recherche sociologique, no 16, 1991

de sociologie des arts sous la direction de R. Moulin et de J.C Passeron en 1986 montre à propos des plasticiens certaines constantes : ils ont majoritairement une formation artistique et près de la moitié une formation supérieure, même si elle est souvent non sanctionnée par un diplôme »⁸⁹ .

JE N'AI JAMAIS IMAGINÉ QUE MOI, JE PUISSE FAIRE LES BEAUX-ARTS, QU'ON ME DONNE UN DIPLÔME

Je cherchais partout les informations pour entrer dans une école d'art et je vois « Paris Centre de formation du dessin », école gratuite qui prépare les jeunes gens qui veulent rentrer dans des écoles d'art. Je fais un concours, je suis admis, je prépare mon concours à l'école des Beaux-arts de Paris et... à Paris ce n'est pas possible, je rencontre ma femme, de Paris je suis venu à Lyon.

Après c'est des conséquences, c'est un grand moment de ma vie, ce n'est pas une renaissance mais c'est un moment fort dans mon existence et qui débouche sur un horizon lumineux : l'Ecole des Beaux-arts (attente silence)

Je n'ai jamais imaginé que moi, je puisse faire des études et qu'on valorise mon travail et qu'on me donne un diplôme.

« Faire les Beaux-arts » est l'expression commune comme on dirait « faire médecine » à la différence qu'au terme des études les uns exercent directement un métier alors que pour les autres tout reste à faire. Du point de vue d'une démarche de recherche artistique cela semble logique mais en termes économiques le déroulé est beaucoup moins réjouissant et confortable. De l'artisan à l'ingénieur en passant par le médecin, l'accès à une profession débute par la formation et l'obtention d'un diplôme reconnu. Pour l'artiste plasticien la ténacité et la survie dans l'expérience d'une pratique font office de diplôme tacite.

LES BEAUX-ARTS, ON N'APPRENAIT PAS GRAND-CHOSE, IL N'Y AVAIT PLUS DE PEINTURE

J'ai fait les Beaux-arts, mais ça ne m'a pas tellement plu. J'y suis resté 2 ans, puis j'ai eu des problèmes de santé. Je suis atteint de schizophrénie, peut-être que ça vous intéresse ?

Donc j'ai un peu gâché mes études mais en même temps les Beaux-arts ça ne me plaisait pas beaucoup, j'avais l'impression que je n'avais pas besoin des Beaux-arts pour faire ce que j'avais à faire.

On n'apprenait pas grand-chose. Il n'y avait plus de cours de peinture, on nous disait : « ben faites ce que vous voulez ! ». Si on voulait faire de la sculpture... Bah vas-y ! Tu veux apprendre l'histoire de l'art ? : va à la bibliothèque... C'était trop libre, c'était trop... Et donc là j'ai arrêté.

⁸⁹ Bruno Péquignot, *Sociologie des arts*, éd. Armand Colin 2013. Page 39

Faire les Beaux-arts laisse un goût amer à certains ou constitue un tremplin pour d'autres. Une analyse quantitative en croisant les variables de niveau de formation et de visibilité nous en dirait plus notamment sur l'acquisition des compétences transversales évoquées plus haut mais encore une fois, ce qui nous intéresse davantage c'est comment les artistes considèrent par eux-mêmes et vivent le facteur formation parmi les autres données que nous égrenons au fur et à mesure. D'un autre côté, ne pas faire les Beaux-arts peut générer le sentiment d'avoir loupé quelque chose. Si l'obtention d'un diplôme n'a que peu d'intérêt dans la carrière d'un artiste, le passage par des écoles d'arts laisse des traces en termes de savoir-faire.

J'AI EU UN PARCOURS ARTISTIQUE, LES ARTS APPLIQUÉS À BRON.

J'ai 50 ans, j'ai eu un parcours artistique, les arts appliqués à Bron. Ce qui était génial c'est qu'il y avait plein de disciplines dedans, autant le bronze, le technique, l'artistique. J'ai repris toutes ces notions et au jour d'aujourd'hui, je suis capable de les appliquer en faisant des petites sculptures avec du fil de fer et du scotch. Parce que c'est des trucs qu'on garde en tête.

JE N'AI PAS FAIT LES BEAUX-ARTS C'EST CE QUI M'A MANQUÉ

Je suis un ancien du marché de la création de Lyon ; pourtant il fallait se lever à 2h du matin pour être sur les quais, ce n'était pas la même organisation qu'aujourd'hui et donc par tous les temps, toutes les températures ...donc il fallait avoir les tripes. Moi je voulais vraiment en vivre de ça, donc comme tous les jeunes qui commencent... Moi je n'ai pas fait les Beaux-arts.

C'est ce qui m'a manqué parce que les Beaux-arts c'est le premier pas incontournable je l'ai appris après mais bon

Notons que la justification d'un diplôme des Beaux-arts tout comme la déclaration préalable d'activité professionnelle ne constitue pas un passage réglementaire obligé pour obtenir la reconnaissance auprès du public et des marchands.

On ne demandera pas à l'artiste potentiel de présenter son diplôme d'une école d'art et aucune instance bureaucratique ne validera ses compétences ou ne lui donnera quitus à exercer le métier d'artiste auquel il se destine. Cela ne signifie pas pour autant que les formations soient inutiles mais la part de compétences informelles acquises relève autant de l'expérience vécue et de la confrontation au réel que d'un programme didactique. La part de culot, de débrouillardise, d'obstination et de bricolage matériel et conceptuel

ainsi que la capacité de saisir des opportunités sont les composants de l’agir rationnel des artistes.

MAINTENANT, FABRIQUEZ VOUS-MÊME !

Quand j’ai pris la fonction de professeur de modelage au cours du soir, quand j’avais des nouveaux qui venaient, j’étais étonné. ! Ils me disaient : « il faudrait me donner la liste des outils qu’il faut ». Alors je leur disais : « couteau de resto U universitaire et un bout de bois puis vous allez fabriquer vous-même. Maintenant, fabriquez vous-mêmes ! »

Pour les artistes à faible ou moyenne visibilité la plus-value d’une formation initiale tient plus au fait d’acquérir des connaissances sur l’histoire de l’art contemporain et à une certaine maîtrise du langage du milieu qu’à l’acquisition de savoir-faire technique. En revanche, pour les métiers classés « assimilés », proche des arts dits appliqués, le passage par une formation s’avère non seulement utile mais nécessaire pour acquérir les méthodes et les techniques. Pour les professions les plus typiques, la capacité à pénétrer les réseaux de distribution, en comprendre les codes et le langage prévaut également à l’obtention d’un diplôme.

JE ME TROUVE UN PEU LARGUÉ DANS TOUT ÇA, ÇA ME MET HORS SOCIÉTÉ.

Il y a des gens qui sont complètement inclus dans le système, qui connaissent le système, qui connaissent le fonctionnement. Moi je n’ai jamais pu l’accepter et le comprendre. Je me trouve un peu largué dans tout ça. Mais largué d’un point de vue société, ça me met hors société. « Inadapté », les médecins ils disent « inadapté ».

En résumé, avec ou sans formation dans un établissement spécialisé, pour vivre de son travail l’artiste doit être en mesure non seulement de réaliser des œuvres originales, ce qui est son cœur de compétence, mais aussi d’intégrer un réseau de distribution, de démontrer la pertinence artistique des objets et des espaces qu’il présente comme art, de justifier de sa démarche auprès des marchands, et de connaître une technique sans nécessairement la maîtriser. C’est dire que le métier d’artiste exige de mobiliser un réseau de compétences complexes. C’est à ces conditions incontournables que l’artiste peut espérer une reconnaissance et par la suite vivre de son métier d’artiste. Retenons que le retour sur investissement des années de pratique et de formation reste aléatoire et globalement peu rentable, ce que P.M Menger a mis en relief comme l’un des facteurs majeurs d’incertitude qui rend la projection d’un plan de carrière relativement improbable.

« Le rendement de la formation initiale est anormalement faible (même si des différences existent entre les professions artistiques) ; la relation entre la quantité de travail et la qualité du résultat peut être extrêmement variable d'un projet à un autre ou d'une œuvre à l'autre ; l'information fournie par le rendement élevé de l'expérience professionnelle incorpore le fait qu'une partie des artistes n'ont pas pu se maintenir dans l'activité et que l'expérience est aussi un indice de survie professionnelle sélective ».⁹⁰

Chap.3 : L'artiste comme catégorie sociale professionnelle

Critère de carrière

OUAIS, VOILA JE N'AI JAMAIS COMPRIS LE MARCHE DE L'ART

Y en a qui utilisent l'œuvre d'art pour créer des marchés sur lesquels on peut spéculer. C'est facile de dire que c'est un peu comme à la Bourse. C'est-à-dire qu'on a misé, il y a les grandes sociétés et grands collectionneurs, les grandes fortunes qui font la pluie et le beau temps.

Il y en a qui restent anonymes. A partir de là...J'ai entendu dire hier : 53 millions d'euros pour un Van Gogh. Il aurait été bien content de toucher un petit pourcentage même 1% ouais, voilà !

Je n'ai jamais compris le marché de l'art et je n'ai jamais essayé d'entrer dans un système dont je ne connais ni le début ni la fin, ni par où le pénétrer, je ne sais pas...

Vivre de son art implique d'être en mesure de faire carrière et de comprendre et connaître les règles des différents marchés de l'art. La formule « faire carrière » peut paraître incongrue dans le monde de l'art bercé d'idéaux. Tâchons de voir ce qu'il en retourne.

Dans le travail ordinaire des artistes peintres et sculpteurs la question de la carrière, sans être spectaculaire, n'est pas pour autant une préoccupation majeure. Les logiques de carrière sont disparates. Chacun se situe selon la connaissance intuitive qu'il a des circuits

⁹⁰Pierre-Michel Menger, *Être artiste, œuvrer dans l'incertitude* ed Al Dante /Aka 2012, Page 20

de diffusion et de vente. Les artistes restent lucides sur la valeur artistique de leurs travaux, laissant en quelque sorte l'avenir décider de leur valeur marchande sur un marché de l'art dont ils gardent une vision partielle ou parfois rebutante. Ils font preuve de réelles capacités auto réflexive, et d'une certaine lucidité de ces enjeux socio-économiques et des possibilités d'accès aux marchés de l'art. La finalité des œuvres se dissout dans l'avenir incertain d'une reconnaissance de leur valeur marchande sur laquelle l'artiste n'a finalement que peu d'emprise.

Nous rejoignons le fait énoncé plus haut à propos de la forte personnalisation des moyens d'accès au métier et de la dépersonnalisation des fins professionnelles des artistes contrairement à celles des agents des organisations bureaucratiques.

ET PUIS JE NE SUIS PAS PRO ...ET JE M'EN FOUS UN PEU... JE M'EN FOUS !

Tu as les marchés du dessus qui sont le marché de l'art contemporain que sont les galeries parisiennes, Genève, la FIAC ou la biennale à Lyon. Donc toi en tant que peintre tu n'y a pas accès parce que tu fais une peinture qui n'est pas du tout dans l'air du temps.

Là c'est le marché où tu vends à 100 000 euros tu vois, soit 50 000, 60 000 voilà. Là c'est inaccessible et puis le marché intermédiaire n'existe plus, les galeries ben heu... les gravures je les vends entre 300 et 500 euros tu vois... et les peintures entre 6 000 et 10 000 euros mais je ne vends rien.

Une peinture de 6000 euros, pour la vendre il faut que je la vende à 2000, en galerie je n'ai rien vendu, et puis... je ne suis pas pro, je m'en fous un peu... Je m'en fous.

L'artiste est devant un défi, il s'agit de faire de l'art pour devenir artiste et conjointement de devenir artiste pour faire de l'art, la fin et les moyens sont concomitants.

C'est dans ce mouvement qui met en balance un contenu artistique et un contenant social-économique aléatoire que les acteurs-artistes plasticiens tentent de se frayer un passage vers une reconnaissance qui n'est jamais donnée d'avance et qui, même acquise, ne reste pas pour autant pérenne. C'est dans cet arrière-fond qui n'est jamais stabilisé, à moins d'atteindre un niveau de notoriété de grande ampleur de son vivant, que se dessine la trajectoire professionnelle des artistes. Ils tangent entre des situations professionnelles, semi-professionnelles et amateurs. Cette mise en abyme rend improbable le traçage d'une trajectoire modélisable que l'on nommerait par ailleurs « plan de carrière ». Chaque artiste s'accommode de cet imbroglio avec comme préoccupation première de pouvoir, en priorité, poursuivre son activité et sa recherche. Cela n'exclut pas pour autant le

positionnement de certains artistes qui font preuve de stratégie en étant à l'affût des courants en vogue et des réseaux de distribution sous la condition d'avoir une visibilité des lois et des circuits de diffusion. Les logiques de plan de carrière restent difficilement concevables, ce qui ne signifie pas que certains ingrédients ne soient pas indispensables dans la recette de la réussite comme la cotation de la valeur marchande.

AUTREMENT TOUS LES ARTISTES AURAIENT UN PROTOCOLE À SUIVRE

Pour réussir à vendre, il y a une grande part qui ne dépend pas de l'artiste autrement tous les artistes auraient un protocole je fais ça... donc je vais obtenir ça... la conséquence de ça... je vais faire ça... ça et ça Alors il y en a... j'ai des copains qui essaient de faire ça... mais au bout d'un moment ils sont nazes, ils sont niqués quoi. J'en connais qui font ça mais au bout d'un moment ils sont fatigués mais il ne faut pas non plus attendre.... [Que ça vienne tout seul]

Le critère de professionnalité est fortement lié à la valeur marchande et au quota de ventes réalisées. Les cotations établies par Drouot ou Artprice⁹¹ permettent de mesurer le niveau de professionnalité à partir de la valeur marchande des œuvres. C'est sans doute le seul point d'accroche stable et mesurable qui délimite une carrière d'artistes. Ces indicateurs économiques permettent d'introduire et de tracer cette notion de carrière comme le précise N. Heinich.

« Dès lors, le "profil" de la carrière ne se trace plus seulement d'après la succession discontinue des expositions et des apparitions dans la presse (de la presse spécialisée à la presse non spécialisée, qui indique un élargissement de la notoriété); ni non plus d'après la somme des qualificatifs qui auront été attribués par les critiques au travail de l'artiste; mais également d'après cette courbe continue qu'est l'accumulation des chiffres, auxquels se mesure la valeur marchande attribuée aux œuvres,

⁹¹ Artprice est le leader mondial de l'information sur le marché de l'Art. Artprice.com couvre plus de : 30 millions de côtes et d'indices, 700 000 artistes

parfois longtemps après la mort de l'artiste et d'autant plus longtemps, bien sûr, qu'il aura mieux réussi. »⁹²

L'artiste qui accède au statut d'artiste stable est celui ou celle qui se fraye un passage sur le marché des valeurs réactualisées qui font Art et accède ainsi à la réussite de son vivant. L'histoire de l'art et des artistes montre suffisamment que la reconnaissance sociale ne va pas systématiquement de pair avec la reconnaissance artistique.

FAUT TROUVER SA PLACE LA-DEDANS SANS TROP DIRE... CRITIQUER

Il faut attendre quelques décennies pour voir si une œuvre est solide ou pas ; il me semble que c'est juste ; qu'il faut voir comment ça vieillit. Moi je trouve tout ça très très juste, bien ... il faut trouver sa place là-dedans avec... Comment dire... sans trop dire... critiquer : ah oui le marché de l'art Bon tu fais ton chemin, ta trace, si tu y arrives ! ... Si tu n'y arrives pas ...l'important c'est d'essayer de faire le mieux qu'on peut et de se préserver.

Retenons que la reconnaissance, et donc la réussite professionnelle, quand elle a lieu, est le plus souvent différée dans un futur proche ou lointain. Toutefois à chaque époque des artistes occupent de leur vivant le peloton de tête comme Soulage ou Garouste en France ou Jeff Koons aux Etats Unis. Jeff Koons, artiste néo-pop américain, souvent pris en référence par les artistes lors des entretiens, est la figure emblématique de la réussite qui se traduit par la célébrité et le prestige.

Provocant mais se référant à l'histoire de l'art, cet artiste produit plus particulièrement des œuvres à forte valeur ajoutée sur le marché. Aude de Kerros⁹³ dans « l'imposture de l'art contemporain » nous propose une autre justification qui se trouve dans l'économie capitaliste. Elle montre comment les grands collectionneurs qui font partie des plus grandes fortunes « utilisent » la valeur marchande des œuvres d'art contemporain comme ticket d'entrée dans le club fermé des grandes fortunes. D'une certaine manière, c'est à celui qui achètera le Jeff Koons le plus cher. Le marché de l'art contemporain possède les

⁹² Nathalie Heinich *Peut-on parler de carrières d'artistes ? Un bref historique des formes de la Réussite artistique*, Cahiers de recherche sociologique, no 16, 1991 <http://id.erudit.org/iderudit/1002127ar>

⁹³ Aude de Kerros, *L'imposture de l'art contemporain : du discours à la finance* Ed. Eyrolles 2015

vertus du nouvel esprit du capitalisme ; la mobilité, la fluidité instantanée des valeurs artistiques au service des circulations monétaires. Nul besoin d'attendre que l'artiste soit mort après une longue vie de labeur pour spéculer. Les marchands s'occupent de la promotion de leur poulain capable de produire des œuvres monumentales ; la démonstration d'une qualité artistique suivra. L'artiste est alors à la fois produit et producteur des flux financiers qui gravitent autour de l'art. Pour accélérer le mouvement, la phase de maturation par les intellectuels et critiques est en quelque sorte court-circuitée.

JEFF KOONS C'EST L'IMAGE DU MARCHE, L'ARGENT DE L'ART

Il y a quelques jours j'étais à Paris. Je suis allé voir Jeff Koons. J'avais tout lu et tout entendu sur Jeff Koons. J'ai lu son livre avant de parler, avant de dire « je n'aime pas ce qu'il fait ! » ...Ça ne veut rien dire, oui, que Jeff Koons a compris le système. Il est rentré très vite dedans et pour lui c'était la seule solution mais là aussi il y a eu des opportunités, c'est comme dans le ciel la nuit il y a des astres qui vont former une figure qui va arriver à un moment particulier et qui n'arrivera plus. Si tu ne regardes pas le soir même le lendemain c'est fini quoi. C'est une figure, il a compris, il a sauté là-dessus.

Ce profil d'artiste contemporain, comme Jeff Koons ou Banksy à titre d'exemple, montre qu'il est possible de faire carrière de façon spectaculaire à la condition de proposer sur le marché des œuvres originales qui font événement, un tant soit peu provocant le bon goût tout en conservant des liens de référence à l'histoire de l'art. Ceci implique donc des connaissances et une formation, le tout étayé par les compétences transversales, notamment de bon communicant, et l'accès à des moyens financiers conséquents. Telle est la bonne recette qui se dessine. On est bien loin de l'image sociétale historique et mythique de l'artiste cloîtré dans son atelier, sa créativité fermentant au milieu d'un cumul de toiles empilées contre le mur.

CE SYSTÈME COLOSSAL QUI CONSISTE A FAIRE DES ŒUVRES D'ART QUI COÛTENT DÉJÀ AU DÉPART DES FOIS DES MILLIONS D'EUROS

J'ai été voir vraiment son travail. Ces œuvres qui étaient devant moi... J'ai été surpris ...j'ai été surpris, j'ai trouvé que vraiment ...il avait une véritable démarche artistique.

Jeff Koons avait une très forte formation artistique. Il a été trader. Il avait besoin d'argent pour s'acheter des aspirateurs. Ce n'est pas que l'image de l'escroc, il représente une sorte de ...Comment dire... c'est l'image du marché, l'argent de l'art, l'argent qu'il y a là-dedans !

Lui il s'est dit à un certain moment que pour réaliser ce qu'il sentait exister en lui il lui fallait des gros moyens, et il a tout fait pour faire ça. Donc il est rentré dans ce système colossal qui consiste à faire des œuvres d'art qui coûtent déjà au départ des fois des millions d'euros, quoi.

En somme, en bout de chaîne nous percevons des objets finis et définis comme artistiques qui sont passés au crible des discours de critiques d'art, de commissaires d'expositions, d'historiens d'art, de médias, de marchands, ceux-ci permettant de résoudre momentanément l'équation : cet objet x est bien de l'art et sa valeur financière est estimée à x euros. Les jugements d'art sont de fait situationnels et relatifs à la valeur marchande qui leur a été attribuée et qui clôturent pour un temps la discussion sur leur valeur artistique. Une fois l'œuvre inscrite dans le monde marchand, d'une certaine manière la parenthèse se referme sur ce qui l'a précédée : l'engagement d'un sujet dans la production d'objets à vocation artistique se demandant ce qu'il va en faire.

POUR MOI LE MARCHÉ DE L'ART C'ÉTAIT INACCESSIBLE

Alors le marché de l'art pour moi c'était inaccessible et puis aussi ce manque de confiance : "je ne sais pas si c'est bien ce que je fais". Être reconnu, je ne sais pas si j'en ai vraiment envie...

Les critères de visibilité et de notoriété associés à une valeur marchande conséquente permettent de circonscrire et de qualifier les artistes qui ont réussi leur carrière. Ils ne concernent cependant pas l'ensemble des individus qui se mobilisent puisqu'une minorité seulement accède à un niveau de visibilité suffisant. La tension entre vendre absolument pour se faire connaître et avoir un revenu tout en se préservant une liberté de création subsiste.

T'ES OBLIGÉ DE TE METTRE DANS UN CIRCUIT ET TU Y PERDS TA RAISON DE PEINDRE

Les salons attirent du monde, c'est assez incroyable ; y a 10 ans ça vendait plutôt pas mal, tu vois, mais je pense qu'il y a une sorte de contamination du marché spéculatif. Tu vends une toile à 10 000 euros, peut-être tu as une chance de la vendre ; tu la mets à 3 000 tu ne vends pas ; 6 000 dans une galerie en ville tu ne la vends pas. Quoique si, je connais des peintres qui vendent à 6 000 euros mais c'est des vues de Venise, c'est des choses que tu fais au kilomètre. Le problème d'une galerie c'est que t'es obligé de te mettre dans un circuit et je pense que tu y perds ta raison de peindre ; c'est un piège.

Critères de revenu

JE ME SUIS LONGTEMPS MAINTENU DANS UNE POSITION PRÉCAIRE C'EST LE MÉTIER QUI VEUT ÇA.

Ah! Mais pendant très longtemps, j'en ai vraiment chié, pendant 8 ans avec 600 euros par mois... Parce que les places sont chères pour faire des interventions en Arts plastiques. Maintenant je ne sais pas pourquoi, je suis reconnu sur la scène nationale, maintenant on vient me chercher, donc c'est énorme pour moi... Avant j'allais bosser 2h à Givors, à Machin truc pour rien... je craquais tout en essence. Est-ce qu'on me trouvait trop jeune? Alors que je travaillais plus sérieusement qu'aujourd'hui.

Dans un contexte d'art diffus les différents types de production sont recouverts sous le terme générique d'arts plastiques. Tentons de donner quelques repères économiques. Les rapports d'activités édités par la Maison des artistes ⁹⁴ montrent les taux de revenus suivants :

3 - Revenus artistiques des artistes-auteurs

✕ REVENUS ARTISTIQUES PERÇUS EN 2016

Les revenus des artistes auteurs se répartissent majoritairement entre la catégorie des revenus inférieurs à la moitié du seuil d'affiliation (47,6 %) et celle des revenus compris entre le seuil et le plafond de la Sécurité sociale (37,1 %).

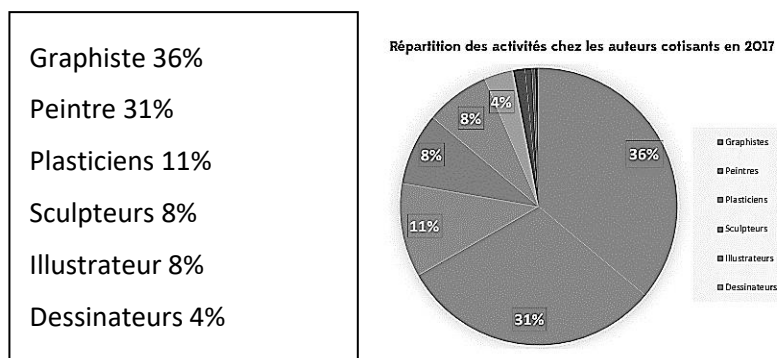
Cette répartition reste stable d'une année sur l'autre.

Montant des revenus artistiques	Déclaration 2017	Proportion 2017	Evolution en nombre 2016 / 2017
Revenus inférieurs à la moitié du seuil d'affiliation (4 351 €)	29 125	47,6 %	+ 4,1 %
Revenus situés entre 4 351 € et le seuil (8 703 €)	3 319	5,4 %	+ 2,1 %
Revenus compris entre le seuil (8 703 €) et le plafond 38 616 €)	22 739	37,1 %	- 5,4 %
Revenus supérieurs à 38 616 €	6 040	9,9 %	+ 22,7 %
TOTAL	61 223	100 %	+ 1,7 %

⁹⁴Tout artiste-auteur, dès lors qu'il tire un revenu d'une ou plusieurs activités créatrices qui entrent dans le champ d'application du régime artistes-auteurs doit le déclarer dès le premier euro perçu. L'ouverture des droits sociaux dépend du montant du revenu perçu. RAPPORT D'ACTIVITÉ ANNÉE 2017 MAISON DES ARTISTES :

<http://www.secu-artistes-auteurs.fr/sites/default/files/pdf/Rapport%20d%27activit%C3%A9%20MDA%202017.pdf>

Ces indications de revenus sur les 61 000 déclarés sont à mettre en corrélation avec les catégories d'activités identifiées dont on voit que ce sont les graphistes et les peintres qui sont majoritaires. Les données suivantes nous donnent la tendance.



Les probabilités de vivre de son art, à l'aide de ses pinceaux ou de ses installations pour les artistes les plus typiques sont minces, alors que l'activité exige d'investir du temps, de l'espace, de l'énergie et des moyens, parfois même au détriment du confort de vie matériel ou affectif ? Avant de pouvoir vivre de son art, et donc d'occuper une place sur les marchés de l'art, il est largement acquis que les moyens que les artistes mobilisent pour exercer leur activité sont particulièrement dépendants des ressources externes dont ils disposent et de leur situation personnelle. Leurs choix de temps de travail tout comme l'orientation artistique qu'ils investissent en dépendent.

...ESSAYER DE SURVIVRE ET PUIS JE CONTINUAIS À TRAVAILLER

Jusqu'à ce que je sois au chômage, jusqu'à maintenant, après la séparation de ma femme, je suis resté une bonne dizaine d'années dans une forme de surendettement, pas trop de moyens, juste payer ce que l'on doit...essayer de survivre et puis je continuais à travailler donc le manque de supports me faisait chercher tout et n'importe quoi.

COMMENT DIRE.... JE NE CHERCHE PAS À VENDRE, VOILÀ

Comment dire.... Je ne cherche pas à vendre, voilà, pour l'instant. Je suis très jeune dans cette partie. Là j'ai repris des études, en fait, de composition, c'était en 2017 et en fait ma première expo plastique date de 2012. Donc c'est tout neuf par rapport au milieu ben, j'ai très peu de connaissance du milieu [pour diffuser et vendre], très peu d'accroche et j'ai ... j'ai ...quelque part je m'en préoccupe assez peu.

Beaucoup d'appelés et peu d'élus, pourrait-on dire. Rappelons quelques données sur le niveau de revenu global des artistes plasticiens. Si le mythe de l'artiste bohème marginal ou maudit apparu dès le dernier tiers du XIX^e siècle a perdu de son aura, la

question des ressources matérielles et financières continue de marginaliser les personnes qui s'engagent avec passion et détermination dans le travail artistique. Elle les entraîne selon la formule de Jean-Michel Menger à « s'accomplir dans l'incertain ». L'incertain, encore lui, dont il est question ici met le poids des dimensions économiques en balance avec l'expression d'un talent ou d'un projet de création.

« Le marché du travail artistique n'échappe pas à l'évolution globale du marché du travail précaire. Mieux, il en manifeste tous les symptômes de façon presque caricaturale. Fin de « l'exception » du monde artistique, donc. En tout cas pour la partie émergente de l'archipel artistique (les artistes reconnus et vivant correctement de leur art) car, faire rimer artiste avec crève la faim, ne date pas du dernier tiers du XXe siècle ; c'est même un classique par excellence de la figure de l'artiste romantique maudit, seul, pauvre avant une reconnaissance très tardive ou d'outre-tombe. »⁹⁵

Le niveau de ressources propres issu des productions artistiques est un indicateur qui résulte d'un investissement de travail et d'une visibilité suffisante pour offrir des opportunités de vente. Cette contribution personnelle en vue d'être reconnu en tant qu'artiste n'est pas sans conséquence de coût financier et matériel pour les individus. La rationalité d'un agir par but lucratif au sens large se dissout dans l'incertain du monde de l'art. Le maintien de la pratique dans le temps entremêle des enjeux de réussite et de reconnaissance artistique associés en arrière-plan à la possibilité d'extraire des ressources financières de son activité, ce qui n'est pas gagné si l'on peut dire.

Dès 2005 le Ministère de la culture indiquait les faits significatifs sur les revenus des artistes : « En termes de comparaison, le revenu annuel médian des salariés à temps complet du secteur privé était de 17 800 euros cette même année [2005], soit un peu plus de deux fois plus. D'après l'un des critères de pauvreté retenus par l'INSEE (pauvreté

⁹⁵Moulier-Boutang Yann, *Les limites de la sociologie démythificatrice de l'art, A propos du livre de Pierre Menger, Portrait de l'artiste en travailleur*. Métamorphose du capitalisme, Multitudes, 2004/1 no 15, p. 263-270.

monétaire), on observe donc que la moitié des artistes déclare un revenu artistique inférieur à ce seuil. »⁹⁶

Quelle que soit le type d'activité, le devenir des œuvres et des artistes est intimement conditionné à la reconnaissance en valeurs financières et artistiques. On ne devient artiste socialement reconnu qu'à partir d'un certain volume de vente et de visibilité grâce au nombre d'expositions qui dépendent aussi de la volonté de l'artiste de jouer ce jeu-là.

JE NE DESESPERE PAS DE VENDRE QUELQUES TOILES

Je ne désespère pas de vendre quelques toiles, mais dès qu'ils voient les sujets, la réaction des gens, « non tes sujets, sur mon mur ce n'est pas possible », alors que ceux qui ont fait le pas d'acheter une toile... Là j'ai un couple, après l'expo, une toile comme ça ils sont venus x fois la voir, mais le sujet ... ils n'ont pas passé le pas. C'était pour la mettre dans sa société de consulting tu vois, il aurait pu l'acheter, je lui vendais 4000 euros, ce n'était pas un problème d'argent. Lui il aimait vachement, mais sa femme....

J'AVAIS DÉJÀ UNE ACTIVITÉ À CÔTÉ

Quand tu as fait 5 ans d'études aux Beaux-arts, le statut fiscal, l'économie, on n'en parle pas, c'est une catastrophe ! Faut éveiller les étudiants, ils vont se casser la gueule, moi je travaillais la nuit, j'avais déjà une activité à côté et le matin à la fac

Entrer dans la catégorie de professionnel sous-entendrait pour un artiste qu'il vit des ressources de son travail artistique. Les frontières de reconnaissance statutaire entre professionnel et amateur sont sujettes à discussion. Au-delà de la médiane, les statistiques montrent une grande disparité de revenus parmi ceux qui se déclarent. Ceux qui bénéficient de la catégorie des « professions les plus typiques » sont les plus précaires. Les gains financiers sont inversement proportionnels aux gains de valeurs symboliques.

« La moitié des peintres et des sculpteurs a déclaré respectivement moins de 7 325 euros et moins de 6897 euros en 2005, alors que la moitié des graphistes et des illustrateurs a déclaré respectivement plus de 15 950 euros et 13 296 euros... De fait, 7% d'entre eux déclarent plus de 50000 euros de revenus artistiques dans l'année et 1,4% plus de 100 000 euros. »⁹⁷.

⁹⁶Chiffres du ministère de la Culture et de la communication - culture.gouv.fr/deps - Culture Peintres, graphistes, sculpteurs... les artistes auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2005

⁹⁷*Ibid.* ministère de la Culture 2005

Le statut juridique d'artiste est assujéti à une déclaration de revenus de l'activité et au caractère artistique affirmé des œuvres. La professionnalisation statutaire par la déclaration de revenus et le versement des cotisations sociales permettent de délimiter une quotité d'artistes à l'échelle nationale selon des critères de ressources financières réalisées par les ventes. Toutefois la marginalité sociale et financière reste vivace et même revendiquée.

MON RAPPORT AU MONDE IL EST PRESQUE MARGINAL

Oui mon rapport au monde il est presque singulier, il est presque marginal mais le peintre est dans cette situation, c'est quelque chose de très atypique dans la société. On est un peu des observateurs, des philosophes, des penseurs. On est libre, c'est marginal.

JE M'EN FOUS SI JE LES VENDS OU LES VENDS PAS, MAIS JE VEUX FAIRE ÇA, C'EST BIZARRE

Vendre c'est un truc qui est terrible, oui terrible! Mais faut le faire, parce que finalement ce qui fait la différence c'est ça quoi? C'est vraiment une ambition énorme chez moi. Tu vois je m'en fous si je les vends ou ne les vends pas, mais je veux faire ça. C'est bizarre parce que c'est ... c'est vraiment une réelle intention, faire des tableaux! Ouais faire des tableaux!

Les critères de niveau de revenus moyens sont difficiles à cerner si l'on reste dans l'appellation générique d'arts plastiques. Il n'en reste pas moins les conditions de vie des artistes et les ressources dont ils disposent sont des paramètres qui pèsent sur l'autonomie nécessaire au travail de création. Qui nous intéresse ici.

Critère d'autonomie

POUR MOI, A L'ORIGINE, UN ARTISTE C'EST UN HOMME QUI EST LIBRE

Je dois être dans le système puisque je vends des œuvres. Je suis dans le petit marché comme on dit à la bourse : je vends des œuvres souvent à des amateurs, des collectionneurs, des amis mais aussi à l'état sous forme de commande publique. Aujourd'hui quand on demande à un artiste de réaliser une œuvre d'art public ça se fait sous la forme d'un appel d'offre. Faire un appel d'offre ça s'adresse à une entreprise ? Non ?

Moi il me semble que c'est une conception que je n'ai pas. Je suis d'une génération qui n'a pas intégré cette notion d'entreprise d'aujourd'hui.

Dans le travail artistique pour moi à l'origine un artiste c'est un homme qui est libre. Surtout il ne faut pas vendre quoi ! À l'origine c'était un peu ça... c'était



« Tu mets combien de temps pour faire une toile ? »

est une question communément posée aux artistes.

Lors d'une interview menée par Bernard Ceysson, Claude Viallat⁹⁸ relate ses journées où il descend régulièrement boire un café au bistrot pour bavarder avec ses amis de tauromachie. Dix cafés par jour, dit-

il, puis comme le disent ses amis du bistrot, soudain il se lève et retourne travailler. Claude Viallat s'invente des rituels pour contenir l'espace-temps de travail qui ne lui est pas imposé par un employeur externe. Ces rituels de travail traduisent une forme d'auto-organisation du travail pour contenir le vide, l'absence de règles effectives. Cette tendance à l'auto-organisation autorise le vagabondage de l'esprit en quête d'inspiration et des temps de travail effectif à la fois étendu et contracté, personnalisé, qui ne renvoie à aucune convention.

« La notion de « travail effectif » est essentielle, car elle détermine toutes les règles relatives à la durée du travail (seuil de déclenchement des heures supplémentaires, durées maximales, etc.). La durée de travail effectif répond à trois critères

⁹⁸ Claude Viallat, peintre contemporain français est né le 18 mai 1936 à Nîmes.

cumulatifs : le salarié doit être à la disposition de l'employeur ; il doit se conformer à ses directives ; il ne peut pas vaquer à des occupations personnelles. C'est au regard de ces trois critères qu'il convient d'examiner tous les temps liés au travail ou à l'entreprise. »⁹⁹.

Le travail de l'artiste avance à rebours des critères qui définissent les conditions du salariat. Les conditions de travail de l'artiste sont ainsi plus proches de celles du travailleur indépendant et de l'auto-entrepreneur au sens plein du terme. C'est une des singularités de l'entrée dans le métier d'artiste peintre, elle ne passe pas par la signature d'un contrat entre un individu et un organisme employeur. Le contrat qui prévaut est un contrat de soi à soi : « j'y vais, je me lance », l'artiste est son propre donneur d'ordre. De fait tenter de cerner l'identité professionnelle des artistes plasticiens sous le registre du travail effectif nous conduit vers une impasse.

JE SUIS MAÎTRE À BORD, PERSONNE NE VA ME DIRE D'UTILISER TEL OUTIL OU TELLE COULEUR

À cette époque s'est ouverte une porte sur quelque chose que je ne connaissais pas et là je peux effectivement crier, là effectivement je peux m'exprimer.

Autant dans le monde quotidien on m'interdit plein de choses, on découvre aussi les interdits, en même temps qu'on découvre cette immense liberté de la création ; Là je suis maître à bord et je peux faire ce que je veux et je suis entièrement libre. C'est-à-dire que personne ne va me dire d'utiliser tel outil, telle couleur et puis me dire ce qu'il faut faire parce que j'ai toujours été un petit peu indiscipliné. Je n'ai jamais aimé être commandé et qu'on me dise ce qu'il faut faire ; je crois qu'en vieillissant ça ne s'arrange pas non plus.

Faire ses preuves en dehors d'un cadre de travail établi par une convention qui garantit une certaine sécurité est sans doute une des spécificités du monde de l'art par rapport à d'autres champs d'activité professionnelle.

DÉCROCHER 2 OU 3 GALERIES AVANT MES 49 ANS

Là j'ai 39 ans et j'imagine... j'imagine à 43 aussi ... Si j'arrive à décrocher 2 ou 3 galeries avant 49 ans, j'en aurai envie de cinq ou six ensuite.... Sans vouloir être Picasso, je veux juste être Justine N.

SI T'ES PAS INTRODUIT Y A PEU DE CHANCE

Je regarde un peu les galeries à Genève, Paris susceptibles d'exposer mon travail, je n'ai pas été les voir, il faudrait que j'y aille mais tu vois, je pense que si t'es pas introduit y a peu de chance, surtout à mon âge ! Ha haha, je vais avoir 58 ans demain, alors !...

⁹⁹ Dictionnaire droit du travail ; Edition Tissot

PAR RAPPORT AUX GALERIES C'EST UN MONDE QUI TOURNE TOUT SEUL

Par rapport aux Galeries à chaque fois que je me suis dit, « va ! tu prends tes toiles et puis tu vas voir une galerie ! » c'était un désastre et puis de toute façon ils étaient pas du tout intéressés, parce que dans leur langage....

Ils ont leurs écuries, ils n'en changent pas et puis c'est tout par réseau, donc tu es là... J'ai très très vite appris après si tu veux.... Au début tu passes par des stades de colère en te disant voilà ce n'est pas possible ! Moi je ne vais pas faire le marché toute ma vie. Et puis après il y a une espèce de résignation qui se met en place.

Pour moi maintenant je suis tout à fait en paix avec ça. Je n'ai pas de problème, c'est un monde qui tourne tout seul. C'est un réseau. Il existe, tant mieux pour ceux qui en profitent. Moi je n'en profite pas...

Malgré toutes ces incertitudes qui planent autour de l'identité professionnelle des artistes et des conditions de travail liées à l'activité, les arts plastiques suscitent des vocations et un réel engouement. À titre indicatif d'après l'Insee entre 1999 et 2005 le nombre d'artistes plasticiens a augmenté de 60%. Appréhender l'activité artistique pour dessiner les contours d'une identité professionnelle est une question qui reste suspendue à un ensemble de facteurs, tous aussi valables les uns que les autres, mais dont les frontières sont poreuses. François De Singly résume cet état de fait au sujet de l'identification professionnelle des artistes que nous venons de retracer à grands traits :

« Les questions auxquelles le sociologue doit répondre pour connaître l'identité professionnelle des acteurs sociaux sont plus difficiles lorsqu'il s'agit des artistes, étant donné le flou des frontières de cette catégorie. Pour objectiver ce groupe, quels critères retenir : l'indépendance économique (vivre de cette profession), l'auto-désignation (se déclarer artiste), une compétence spécifique (être diplômé d'une école des Beaux-arts), la reconnaissance sociale dans le milieu artistique (être cité par d'autres artistes ou par des critiques) ? »¹⁰⁰.

¹⁰⁰ François De Singly. *Artistes en vue*, Revue française de sociologie, 1986. Sociologie de l'art et de la littérature.

JE N'AI PLUS CE PROBLÈME D'ÊTRE ACCEPTÉ

Je n'ai plus ce problème d'être accepté, ou de reconnaissance. J'en ai plus besoin. Je m'n'avance pas trop sinon tu ne serais pas là, mais relativiser, oui... Et puis bosser parce que tout ça à la limite, sans méchanceté, on s'en fout.

En résumé, le sens générique d'artiste en activité entre difficilement dans une catégorisation sociale professionnelle. Le faire est le berceau de l'activité au-delà des enjeux de statut social. Le travail artistique charrie avec lui des enjeux de reconnaissance, de statut et de ressources, de connaissances, de savoir-faire et de conditions matérielles d'exercice qui ne sont jamais ou rarement acquises d'avance à moins d'avoir un héritage ou un conjoint(e) qui subvienne aux besoins financiers. La dimension d'engagement et de précarité a un impact incontournable sur le parcours de vie.

JE N'AI PAS D'ENFANT C'EST PAR RAPPORT À L'ARGENT, JE POURRAIS ARRÊTER POUR ÇA

Ma compagne m'a dit «je ne veux pas d'enfant». Si je n'ai pas d'enfant c'est par rapport à l'argent, je pourrais arrêter pour ça, mais c'est bizarre, tout est lié, l'enfant que je n'aurai peut-être jamais, cette transmission-là... quand tu es artiste tu ne peux pas demander un prêt.

Si l'on prend comme point de départ la volonté d'une personne de faire une carrière d'artiste peintre, ses chances d'aboutir à une consécration artistique sont faibles du fait de l'étendue des pratiques possibles dans un monde de l'art diffus et d'une montée en nombre des personnes qui se revendiquent artistes. Par ailleurs, les coûts matériels et financiers initiaux sont supérieurs aux gains, lesquels sont différés dans un avenir plus qu'incertain.

La prise en compte de la population des artistes dans leur globalité nous conduit à élargir le champ d'investigation au-delà des enjeux de professionnalisation et de réussite. Compte tenu de tout ce qui vient d'être dit au cours de ces trois chapitres, tenter de décrire une logique d'organisation et de méthode paraît peu probable et laisserait dans l'ombre la part de subjectivité quotidienne que l'artiste investit dans sa pratique. L'artiste agence tant bien que mal raison, rêve, passion, connaissances, technicité et pragmatisme pour se donner les moyens de produire ses œuvres.

ÇA PASSE PAR LES MATÉRIAUX, LES COULEURS, ÇA IMPLIQUE TOUT ET MOI AVEC.

Dans le travail, le monde du travail, t'apprends aussi cette technique de process, commencer un truc et l'amener à son terme, avec toutes les étapes que ça implique et tout le travail. « Process » c'est à force d'avoir travaillé dans le plastique, le mot sort de ma bouche systématiquement. Ce que j'entends par là c'est toutes les étapes jusqu'au terme ; ça passe par les matériaux, les couleurs, ça implique tout et moi avec.

Ça m'oblige à ne pas précipiter les choses, ça m'oblige à des temps d'attente de séchage. Je peux accélérer des séchages par ventilo ou sèche-cheveux si je veux accélérer mon truc, je le fais de temps en temps.

Les contours troubles de l'activité que le sens commun traduit par l'expression « c'est le flou artistique » ne sont pas liés à une nature intrinsèque de certains individus nés artistes porteurs d'un don mais nous renvoient à trois facteurs majeurs que nous venons de parcourir : premièrement un espace social fortement travaillé par la question historique « qu'est-ce que l'art ? » qui est sujet de controverse permanente, deuxièmement une méthode de recherche créative intégrant le flottement des pensées vers des associations d'idées et enfin un contexte social et économique externe incertain et le plus souvent précaire.

Valeurs artistiques, juridiques, marchandes sont au mieux plastiques comme l'est l'activité elle-même, à moins que ces flux et ces flous ne servent les intérêts des collectionneurs et les capitaux financiers de l'art ? Le modeste horizon du petit artiste qui bricole son art est dessiné par les besoins financiers, la nécessité intérieure ou encore le désir de faire de l'art, associés au dépassement inéluctable des contraintes matérielles initiales. Le régime d'action de l'artiste apparaît difficilement réductible à la seule raison artistique pure, essentialiste, ou à la volonté stratégique de faire une carrière d'artiste, ou encore à l'effet d'une résurgence inconsciente de créativité. C'est donc en direction de l'infiltration de substances molles subjectives, imaginaires et symboliques dans le corps solide des socio logiques que nous nous dirigeons. « S'en tenir aux conditions réelles de l'action, une telle posture de recherche, typiquement sociologiste, laisse nécessairement dans l'ombre ce qui fait la spécificité à la fois imaginaire et symbolique du domaine en question, à savoir qu'il est perçu et valorisé en tant que singulier, individuel, irréductible à la pluralité d'un collectif »¹⁰¹

¹⁰¹ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Page 19

Récit - Equilibre de vie pratique et d'art

K éprouve le besoin de ne pas trop s'éloigner du réel. Le réel d'ici est ailleurs et l'imaginaire d'ailleurs est ici figé dans la résine. Ce sont ces choses qui lui sont proches, mais qui ne sont pas Nous, humains de chair. C'est cet imaginal qu'explore K : un imaginaire qui se cherche, plus réel que le réel. Cet homme nu aux volumes musculaires bien sculptés ne représente pas le corps, il est un corps présent-présenté. Un archétype non référé, le corps de l'œuvre comme un corps à l'œuvre. La matérialité médiatise l'exploration, la découverte, la projection, l'à-venir d'une idée où l'existence de l'expérience précède le sens.

Ce qu'il vit dans son travail est très proche de lui, mais n'est pas lui. Encore une fois, le réel imaginaire trouve son mode d'existence chez lui : à l'atelier. Il se dit au fond de lui : quand je viens là, je suis chez moi plus que chez moi avec ma compagne. K vit dans un appartement sous toit dans 56 m², il n'invite pas par honte de montrer son logement. Il s'en fout ! Tant qu'il peut régler le loyer de son atelier ... Une ombre plane sur le tableau : le réel fonctionnel sans imaginaire : les papiers et démarches administratives, l'équilibre de la vie au quotidien et l'exercice du métier.

Il s'engage dans son travail sans faire de plan préalable contrairement à son frère qui travaille chez Dassault. Celui-ci le regarde étonné, lui qui, dans son travail, ne peut rien faire sans anticipation. Le mode de travail de K se préserve de tout plan et de toute détermination de toute érotisation. Son maître mot « expérimenter », expérimenter encore, c'est le mot, la réalisation est le plus important. Il ne croit pas à l'inspiration il ne jure que par l'observation. Il se rapproche des peintres sculpteurs de la Renaissance, à la fois inventeur, artiste et savant. L'observation est le creuset de la dynamique d'exploration et de questionnement qui lui ouvre ses propres perspectives de création. L'observation est valable pour tout le monde. Nous les êtres humains on observe constamment, on est tous obligé de se servir de ça, mais pour l'artiste c'est son carburant : un bruit, une discussion, un lieu... une évocation de volumes... avec ces choses qui n'ont rien à voir avec l'art il dialogue silencieusement. Il vit ces observations comme des réponses à des questions qu'il ne s'est pas posé. K recherche une vérité que l'on puisse voir, ce n'est pas l'œuvre en soi, c'est la validation d'une idée qui le préoccupe. Comme à propos des chaussures peintes par Van Gogh le philosophe lui renvoie la même question : « Qu'y a-t-il de si important à voir ? » Ou encore la célèbre formule de Cézanne résonne en écho à sa préoccupation : « je vous dois la vérité en peinture ».

Dessin, volume, ne sont pas une vérité sur un ailleurs, un autre part, mais bien le mouvement de l'expérience dans la réalité de la matière sublimée.

Cette attention permanente, cette vigilance à la réception de « réponses » lui pose problème dans ses relations humaines au quotidien. Des choses lui sont confiées, des sens communs lui parlent sans qu'il le veuille et déjà il n'est plus sûr ce qui vient de se dire, il n'est déjà plus sûr d'être là. Son logarithme interne s'enclenche : les gens disent des trucs évidents, ils donnent des réponses qui restent à vérifier et à mettre en forme. K confie son ressenti à son amie : « C'est farfelu, c'est une combinaison de mots côte à côte et Tac ! Ça amène des réponses. Quand ça arrive c'est immédiat, je ne me missionne pas, ça fait tilt ! Tout de suite, je note, on est déjà sur l'interprétation. Ce sont des sens qui me parlent hors de ma volonté t'as plus qu'à vérifier, à mettre en forme, dessiner, mouler ».

La feuille blanche n'existe pas, c'est impossible, on a tous un vécu. L'histoire de l'art, K a peur d'être influencé, mais de toute façon on l'est. On voit des portraits anciens qui étaient des prouesses techniques, on n'en est plus là aujourd'hui. K entend ses amis artistes lui dire « je change de période » en pensant sans doute à l'artiste mythique qu'est Picasso. Lui sait que quand on s'autoprogramme dans une période ce n'est pas bon signe ! ça sent le grillé, cela n'aboutit à rien ! ça revient à créer un nouveau produit, ça marche dans l'industrie pas en art, on n'est pas dans l'industrie... Pour K le nouveau est rattaché à l'existence-même, il a démarré à l'instant de sa naissance jusqu'à l'instant où ça se terminera.

Quand il crée, K ne se met pas de barrière. Il ressent des angoisses, mais le plus souvent c'est l'euphorie qui gagne. A d'autres moments, l'acte de création paraît hors de portée, intouchable, il travaille 10 heures pour n'arriver à rien, ou alors le lendemain il casse tout. En même temps, il a besoin de ça, de ces creux, de ces ressentiments sur le travail réalisé. Avant d'y être vraiment, il ne pouvait imaginer que cette pratique génère autant d'angoisses : des angoisses sociétales qu'il ne choisit pas et des angoisses constructives, propices à des découvertes formelles.

Tous les jours K est traversé par une intuition profonde : une impression qu'il ne fera pas ça toute sa vie : « On se lance dans ce truc à corps perdu et on sait qu'on ne le fera pas tout temps. » Il éprouve le sentiment qu'il faudrait arrêter. Mais comment ? Avoir fait tout

ça pour rien, assumer une telle culpabilité alors que chaque matin il se lève pour ça. Comme dans le sport de haut niveau, s'arrêter signifie que l'on ne reprendra jamais. Une échéance se profile pourtant à l'horizon : à quarante ans c'est mort, le boulot ça va être compliqué. En attendant, « on », le commun ne respecte plus l'artiste qui a en parallèle un autre boulot à côté qui n'a rien à voir avec l'art. Un certain pessimisme le gagne, être qualifié de génie de la sculpture est peu probable et il sait également qu'il ne sera pas compris. Malgré tout il poursuit sa démarche de création.

Une série de pièces en volumes en cours de réalisation est disposée sur un plateau soutenu par des tréteaux, elles se lisent de gauche à droite. Dire ce qu'il fait est difficile. Quand on réfléchit trop... K travaille avec la terre, la résine, le bois. La construction des structures de soutien des sculptures s'apparente à des architectures anarchistes. Un grand dessin mal éclairé sur une feuille d'environ 2,5 m par 1,50 m est accroché sur le mur du fond de l'atelier. Il y revient, les tracés de noir, de gris et les zones de blanc figurent un homme debout à l'image de son colosse en volume placé devant. L'acrylique lui permet d'aller plus vite alors que l'huile est trop longue à sécher. K ne se soucie pas du message final, il faut que ça existe ! Voilà, sortir de l'idée. Pendant qu'il dessine, sa première préoccupation demeure : est-ce possible à réaliser en volume ?

Son atelier est un ancien garage qui donne directement dans la rue. Le portail métallique roulant lui permet de fermer l'atelier, mais présente l'inconvénient d'obstruer la lumière. En ce printemps il faut choisir entre lumière ou forte chaleur. La hauteur du toit en faitage est d'au moins 5 mètres. Sur le pourtour du fond de l'atelier se trouve une mezzanine tenue par de solides bois de charpente. Cet espace lui sert de lieu de stockage de ses matériaux. Les bidons de résine restent au sol dans la partie sombre de l'atelier. Il commande ses résines acryliques à un fournisseur qui travaille dans l'industrie. C'est génial, les rencontres avec des gens qui ne sont pas du milieu de l'art. Le commercial vient directement dans son atelier, l'occasion pour lui de sortir de l'ordinaire des usines. Par sympathie il lui rend des services, il l'aide à obtenir de bons prix. « Valoriser les chutes » c'est ce qu'ils disent dans l'industrie. K utilise leurs termes, voilà : « est-ce que vous avez des chutes ? Vous les jetez ? », ils les vendent, à lui ils les donnent.

Quand K ne sait pas faire techniquement, il se débrouille pour faire autrement. Il possède un poste à souder depuis 2 ans, mais il ne sait pas s'en servir. Ce qu'on peut faire en une heure en soudant de l'acier il met une demi-journée à le faire autrement. Tous les

outils créés ou existants utiles à la réalisation sont déjà du « faire », créer les dispositifs de réalisation entre dans l'agir créatif. Son premier contact avec la création passe par le « faire à la main », il délègue la création à ses mains d'artiste, se fait mal, se coupe, met à l'épreuve son travail de recherche par le « faire ». L'expérience existe quand la matière lui résiste. La volonté de maîtrise s'épuise dans l'agir créatif. Les grands volumes engagent le corps du concepteur comme celui du spectateur, ce n'est plus alors seulement la main. K repense souvent aux aveugles qui voulaient toucher lors de son exposition à Paris, voir avec les mains, tout paraît plus vrai au toucher.

K a besoin « de trucs » qu'il puisse voir, vérifier, il travaille essentiellement par observation. C'est la base, le point d'émergence de l'agir. Une pièce entamée il y a 5 mois est posée sur le côté de sa grande table. Il se dit : je ne vais pas y toucher, mais je laisse près de moi, je tourne autour, ce n'est pas le temps du « faire », c'est celui de la gestation. Ici pas besoin de dates, d'échéances, d'objectifs, de temps de travail programmé, la résine dicte le temps de travail comme la météo dicte le temps du labour au paysan. Avec 33 degrés de température ambiante, elle va durcir dans à peu près 6 heures, c'est ça le temps de travail. Vingt-trois degrés c'est la température idéale pour faire du silicone, c'est ça son agenda, ses échéances, pas celles qu'on lui imposerait.

K a aimé lire à la fac. Il était en littéraire, il n'arrive pas à lire des polars ou des romans, ça ne l'intéresse pas. K aime bien *Rhizomes*, *Milles plateaux*. Il y a des pages qu'il a lues dix fois. Avant cet engagement total, il pensait qu'en arrivant aux Beaux-arts il trouverait cette liberté de création, mais la forme scolaire a envahi les écoles d'art, c'est devenu très scolaire, Il faut là aussi faire ses exercices, rendre ses devoirs. Son copain et lui se sont fait virer des Beaux-arts. De ses 6 ans d'études post bac, en pratique, il n'en a rien gardé. On peut être artiste sans avoir fait d'études dans ce domaine. Par ici il y en a qui ne se disent pas artistes, mais qui le sont pourtant. Un souvenir de gamin, une toile du peintre surréaliste Tanguy a marqué sa mémoire, l'a touché profondément. C'était la première fois qu'il voyait un volume dans un tableau : le vivant en existence sur une surface plane. Vingt ans plus tard, il achète la carte postale de la toile de Tanguy dans un musée. Plus qu'un souvenir c'est une vision, un marqueur d'histoire, un instantané, au final une mémoire vivante qui se passe d'explications. L'artiste à en souvenir des influences dont il n'a pas toujours conscience.

Pour faire ce qui est fait au jour J il a fallu tout ce qui est avant.

Aujourd'hui, socialement il faut réussir, lui se rend compte qu'un travail ce n'est pas que réussir. Quand on fait 5 ans d'études aux Beaux-arts, les questions relatives au statut fiscal ou à l'économie ne sont pas abordées, c'est une catastrophe, l'artiste en devenir doit apprendre par lui-même. Il faut éveiller les étudiants, ils vont se casser la gueule. K connaît une trentaine d'artistes, il n'y en a pas deux qui ont le même statut. Certains de ses amis sont artistes et se disent décorateurs pour des commodités administratives. K cotise uniquement à la Maison des artistes. Être artiste à temps plein exige de connaître les trucs administratifs. Il dispose de deux agendas : un agenda d'art et un agenda global. Sur l'agenda global, il inscrit une grosse croix rouge quand il ne pourra pas bosser à l'atelier. Il essaie de préserver du temps pour les démarches administratives, les « papiers » comme il le dit empiètent sur son temps d'investissement de travail à l'atelier. Plus encore c'est une préoccupation quotidienne qui est là derrière sa tête : ai-je complété le bon papier en temps voulu, coché la bonne case du formulaire A412B... ça fait deux mois. Chaque jour les signaux CAF... RSA... clignotent devant ses yeux. K est poursuivi par une culpabilité administrative.

Parfois, il perçoit une aide du Conseil Général qui vient justement de lui adresser une lettre ce matin. Il l'ouvre en marchant en direction de son atelier alors que sur ses doigts il reste des traces d'acrylique de couleur verte du travail de la veille. En même temps qu'il déchire l'attache de l'enveloppe, il se demande si le vert qu'il a posé hier ne sera pas trop foncé après séchage, ce sera la surprise du matin. Mais K est contrarié, il n'a pas l'esprit tranquille.

Tirailé par ces cochages mensuels de déclaration d'activité ou plutôt de non-activité, K s'est refusé à compléter les formulaires en ligne pendant deux mois consécutifs. Ces démarches le fatiguent. Il aurait dû la faire avant le 20 avril, mais il ne l'a pas faite ! Sans doute vont-ils tout lui couper, CAF et RSA s'il ne réagit pas rapidement. Bon, ce soir il le fera en rentrant. Il a malgré tout attendu deux mois, ce qui en même temps l'angoisse. Les échéances, c'est être obligé. Ce sont ces intranquillités bureaucratiques qui pourraient lui faire arrêter sa pratique d'artiste plasticien et reprendre un métier ordinaire. Une fausse liberté à l'œuvre sillonne son quotidien d'artiste. En fait il doit chaque mois cocher en une demi-seconde : « *n'a pas travaillé* » : dessiner cette petite croix dans un petit carré est une chose abominable pour K. C'est avouer que ce qu'il fait n'entre pas dans la catégorie « valeur de travail », qu'il ne produit rien, qu'il vit sans revenu. Au-delà de la valeur du travail, en réalité il a des frais, notamment 500 euros de loyer sans compter qu'il faut bien manger.

L'artiste n'a pas de prescripteur de travail, de démarche qualité à respecter ou d'objectifs à atteindre pour le compte d'une entreprise. Mais cette fragile liberté est assujettie à des démarches administratives pour obtenir une aide ou recourir à des emplois partiels extra-artistiques afin de subvenir à ses besoins fondamentaux tels que se loger et se nourrir. Les sociologues lui confirment : « Les enquêtes internationales concordent pour établir que les artistes figurent en haut du palmarès qui classe les professions selon le taux de recours à la pluriactivité ».

K a arrêté de cotiser au RSI. Il vient de recevoir le salaire du travail qu'il a réalisé pour la mairie, soit 7000 euros pour l'ensemble des prestations de l'année : il est censé déclarer qu'il anime des ateliers avec des jeunes. Il fait une facture en fin d'année, mais sa facture est uniquement justifiée par l'œuvre finale réalisée avec les jeunes, sans qu'apparaissent les temps d'animation. Il doit par ailleurs régler ses achats de matériel. Il peut facturer l'œuvre finale car il est affilié à la Maison des Artistes mais pour pouvoir facturer l'animation des ateliers il devrait se déclarer auto-entrepreneur. Cette façon de faire lui permet d'éviter la multiplication des statuts juridiques et des cotisations qui les accompagnent. Il fait entrer ses activités d'animation sous couvert de la réalisation d'une œuvre avec la collaboration des jeunes.

Le Conseil Général est à la fois son client et son contrôleur. K vient d'avoir un contrôle de situation, l'inspecteur l'interpelle : « Avec 7000 euros... bon ben Monsieur on ne vous donne pas d'agent pendant un an... ». Or K a des frais et ne récupère pas la TVA, « c'est pour ma pomme » comme il dit, une double peine : il se fournit en matériel avec TVA et quand il vend une œuvre il reverse la TVA.

En fait, d'un point de vue fiscal K n'a pas travaillé depuis plusieurs mois. Quand K remplit son papier RSA cela implique « être au chômage » et cocher « *n'a pas travaillé* ». En réalité lorsqu'il construisait son colosse il lui est fréquemment arrivé de passer plus de 10 à 12 heures par jour dans son atelier le dimanche compris. Il voulait que ça se termine pour exposer.

K avait déposé une œuvre dans une galerie en ville, mais ce genre de participation à de tels lieux n'est pas favorable à son image et sa carrière, il s'est vite retiré. K a exposé 2 fois son colosse, il adore voir les gens qui tournent autour. Il faut montrer même si ce n'est pas à vendre au risque d'un enfermement sur soi. Ce qui prime dans la volonté d'exposer, c'est le contact. Quand il l'a exposé pour la première fois, c'était dans un salon, c'est ce

qu'il ne faut pas faire quand on est artiste, seulement les organisateurs du salon l'ont défrayé des frais de transport. Du coup il a pu s'y rendre gratuitement, ce qui était tentant. K a vite pris conscience qu'il n'avait rien à faire là-bas, c'était Ikea de l'art. Le public était très différent, moins averti des faits d'art. Il a vécu ces moments comme une agression, une violence. Les gens ne prenaient pas le temps de comprendre pourquoi il avait fait ça, c'était horrible pour lui de voir les réactions : « j'y suis juste allé pour l'argent » se confie-t-il. C'était au Marais. K a fait le VRP, une situation abominable pour lui. Les salons d'exposition c'est une catastrophe, il y a même des galeries à l'intérieur, on trouve tout et n'importe quoi. On y trouve des artistes qui font carrière de salon en salon, dès qu'ils parlent d'art on voit qu'ils n'y connaissent rien, ce n'est pas grave... ils ne lisent pas... ils ne connaissent pas les musées... ils vivent de leur vente dans les salons.

La municipalité offre également une aide à la création, K avait fait une première demande, mais elle a été refusée, le jury ayant estimé que son œuvre était déjà achevée alors qu'il s'agissait de la première pièce en plâtre destinée à être détruite pour faire un tirage. Cette aide peut aller de deux à quatre mille euros. Les membres du jury connaissent les Lapins de K ce qui le dessert alors que pour lui ces petites productions en série ont simplement vocation à être « alimentaires ». Pour obtenir l'aide, il faut connaître les règles d'attribution qui sont off.

Fort heureusement, ce n'est pas toujours ainsi. L'artiste adore rencontrer des acquéreurs, il « vend » dans le bon sens, il vend une pratique autant qu'un objet. Certains aiment l'art, ils ont un minimum d'intérêt et s'intéressent à ses travaux. Quelqu'un qui achète c'est très touchant, car ça peut être quelqu'un qui a l'argent facile ou pas. À la place il pourrait s'acheter un voyage, mais il achète un travail de recherche artistique. Ça le touche. K essaie d'avoir le moins d'intermédiaires possible. À propos de ses acheteurs, il éprouve du mal à dire « client », cette manière de dire il l'estime vulgaire par rapport à ce qu'il fait.

Lorsque l'œuvre a été déclarée et que l'acquéreur cherche à revendre la pièce, l'artiste a un droit de suite de 4%. K sait que s'il commence à expliquer ces règles du jeu à la personne qui veut acheter une œuvre, ça brouille : on ne peut pas expliquer ça à quelqu'un qui vous fait confiance, et qui achète. Ces 4% équivalent au prix d'un pot de résine. Lorsqu'il a à faire à un vrai marchand ces questions ne se posent pas. L'un d'eux lui a d'ailleurs acheté une œuvre le double de ce qu'ils avaient convenu.

L'art abordable c'est jusqu'à 5000 euros. Le marché de l'art il est là, on est obligé de faire avec, c'est ce qui est difficile, on a beau être intégré, il n'en reste pas moins que 95% des artistes sont au RSA. Le marché de l'art c'est leur marché, se dit K. Soit l'artiste est coté soit il ne l'est pas. Avant il fallait vraiment avoir un style atypique, c'est fini il y en a encore, mais peu. En art contemporain, il y a des artistes (beaucoup d'artistes) qui n'ont jamais touché un outil. C'est violent à dire, K ne souhaite pas rentrer dans ce débat ...

Le marché repose sur la cote attribuée à chaque artiste. On peut aussi la créer artificiellement. C'est simple, il suffit de s'inscrire à une vente aux enchères, on donne à un ami 10 000 euros, il l'achète au moins 10 000 euros à une vente aux enchères. Le commissaire prend 14%. Par la suite, l'acquéreur fictif restitue l'argent à l'artiste et le tour est joué. Au final l'artiste perd 14%, mais se trouve coté à 10 000 euros. Pour l'instant K se sent dépassé par le marché, mais il sait aussi que cela pourrait lui éviter des prestations qu'il n'a pas envie de faire et auxquelles il se résigne pourtant pour subvenir à ses besoins.

Il vend aussi des petits lapins d'environ 40 centimètres de haut, bon voilà. Il les vend en tant qu'œuvre d'art alors qu'il sait pertinemment que ce n'est de l'art. Le label d'« œuvre d'art » lui permet de facturer via son statut d'artiste affilié à la Maison des artistes. Cet accès lui permet d'avoir un fonds de roulement financier pour gérer sa petite entreprise. Mais ce type de production génère en lui un sentiment de culpabilité supplémentaire. Une entreprise l'a contacté pour lui proposer de réaliser en série ses lapins en 4 jours. Lui, quand il fait un lapin, il en fait un, c'est toujours à sa manière, il apporte sa touche. De plus, fabriqués en série, ils ne pourraient pas être vendus à ce prix-là. Cette compromission lui apporte des déceptions, des clients viennent même vers lui en disant ouvertement : « Pourriez-vous me faire un chat à la place d'un lapin ? ». C'est le prix à payer pour un fonds de roulement qui permet l'achat des matériaux.

Quand il parle avec d'autres artistes il se rend bien compte qu'ils vivent tous des trucs différents, qu'ils ne pourront jamais se comprendre. Chaque artiste a une trajectoire de création singulière, mais chacun doit se rendre visible et médiatiser son travail pour avoir une chance d'être plus reconnu.

2eme Partie : ART, METHODE ET SOCIOLOGIE



Chap.4 Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie

Circonstances de légitimité structurelle.

Circonstances de nécessités extérieures et intérieures

Circonstances de modernité et d'innovation.

Circonstances d'universalité et de croyances.

Contraintes, opportunités et dépassement.

Objectivité et subjectivité en présence.

A la hauteur des pratiques.

Circonstances de légitimité structurelle

QUAND JE VOIS LA SOCIÉTÉ JE SUIS... JE SUIS ASSEZ BIEN...

Quand je vois la société je suis... je suis assez bien, je fais ce que je veux, je peins, et puis la créativité ... j'ai lu beaucoup de livres comme quoi l'artiste est quand même l'être qui a une des vies les plus intéressantes... et puis c'est bien, moi, je m'organise. Y a des jours où je reste chez moi, où je travaille les images comme ça et puis le lendemain je me dis là je vais travailler le matin pour être tranquille, il y a toute une organisation.

Nous venons de prendre en considération les artistes sous l'angle de vue des catégories sociales et professionnelles. Il en découle que le classement des genres selon le type de réalisation ne va pas de soi. La description de l'image sociétale de l'artiste jusqu'à son inscription dans une catégorisation sociale et professionnelle en passant par le terrain de l'histoire de l'art montre les difficultés que représente toute tentative d'élaboration de critères stables et probants. Le périmètre des activités dans l'espace social est assujéti aux discours de justification sur ce qui est art et par rebond sur celles et ceux qui peuvent être qualifiés d'artistes. Comme nous l'avons vu, l'identification d'une catégorie sociale des artistes en activité est tout autant circonstanciée au parcours de chaque individu qui peut passer alternativement du statut d'amateur à celui de professionnel. Le type de réalisations et de styles génère des glissements catégoriels d'artistes entre un statut « assimilé » et un statut « typique ». Un même artiste peut être sur plusieurs registres, comme ce sculpteur K interviewé qui réalise des sculptures monumentales - typique- avec une réelle intention artistique et en même temps fabrique en série des petits lapins en volume comme gagne-pain - assimilé-. Ces quelques indicateurs montrent que le repérage de la population des artistes en tant que catégorie sociale est variable selon l'évaluation des qualités artistiques des réalisations et selon les dispositifs de diffusion. Ces phénomènes contrastent avec les autres champs d'activités professionnelles.

Ainsi, enquêter sur les artistes nécessite de prendre quelques précautions compte-tenu d'une part d'une définition sociale et professionnelle des artistes « à géométrie variable » et d'autre part d'un rattachement incontournable à l'histoire de l'art qui se discute

et se rediscute en permanence et enfin de l'image sociétale de l'artiste mobile, bohème, porteur d'un talent d'exception et donc rare. Nous voyons déjà que les expressions : " c'est un artiste "," le flou artistique" relèvent d'une construction sociale-historique-artistique avant même de tenter de rejoindre les artistes dans leur pratique quotidienne. Cet ensemble de facteurs complique la réalisation d'un échantillonnage représentatif de la population d'artistes « en général », à moins d'avoir pour objet de chercher à voir les liens de cause à effet entre différents facteurs d'âge, de genre, de style, de situation géographique.

Toute tentative d'une définition sociale des artistes repose sur un ensemble multifactoriel à la fois circonstanciel et structurel. Il ressort en effet qu'une définition sociale des artistes plasticiens et plus particulièrement des « typiques », c'est-à-dire de ceux qui inscrivent leur pratique dans le canal historique, est dépendante de facteurs circonstanciels qui se rapportent aux disponibilités de temps, d'espace de travail, de ressources financières et matérielles, au type de production intimiste ou monumentale , ou encore aux opportunités à intégrer les marchés, à quoi se rajoute la vision que l'artiste se fait des courants artistiques de son époque.

Cet ensemble de facteurs met en lumière les effets de légitimité et de légitimation qui dessinent les contours des ambitions individuelles à plus ou moins forte intensité. Nous avons à faire à la fois à des phénomènes particuliers d'auto-légitimité et à des phénomènes structurels de légitimation. Au lancement de son activité l'artiste n'a d'autre choix que de s'auto-légitimer. En effet, la légitimation d'être artiste via une déclaration juridique d'activité ou l'obtention d'un diplôme spécialisé, ou encore via des critères de qualité, ne suffit pas à valider la reconnaissance sociale d'une personne comme artiste.

À contre sens le travail de légitimation sociale d'une personne comme artiste est généré par le degré de visibilité, l'expographie, l'évaluation par des experts de l'art et la valeur marchande sur un segment de marché spécifique [du salon amateur jusqu'aux grandes institutions culturelles publiques et privées en passant par les lieux alternatifs et associatifs]. En somme, nous pouvons avancer à grands traits qu'à valeur égale artistique – supposée - de deux productions, l'une aboutira à une reconnaissance et l'autre pas, non pas par hasard, ni par chance, ni même donc par une "qualité" artistique, mais par les

dispositions, les connaissances et les stratégies de l'artiste à faire légitimer sa création par les instances de légitimation. Ainsi les talents, les originalités sont assujettis par les doubles phénomènes structurels de légitimité et de légitimation tel que nous le précisent L. Boltanski et È. Chiapello :

« Ces deux positions ne sont pas étrangères à l'ambiguïté qualificative « légitime » avec ses deux dérives : légitimation et légitimité. Dans le premier cas, on fait de la légitimation une pure opération de voilement après coup qu'il convient de dévoiler pour aller au réel. Dans le second cas, on s'attache à la pertinence communicationnelle des arguments et à la rigueur juridique des procédures, mais sans s'interroger sur les conditions d'accomplissement des épreuves de réalité auxquelles les grands - c'est-à-dire d'abord, dans un monde capitaliste, les riches- doivent leur grandeur quand elle est supposée légitime ». ¹⁰²

Les effets de légitimité sur la pratique artistique mettent l'accent d'une part sur l'ordonnancement juridique et statutaire et d'autre part sur les exigences morales et les discours de justification d'accès à ce monde inspiré. D'un autre côté, le prisme des effets de légitimation -institutions, experts et marchands- met au-devant de la scène les rapports de forces d'exploitation et de domination qui composent « les règles de l'art » dans lesquelles l'artiste est enchâssé et enrôlé. Le dévoilement des processus de légitimation induit un arrêt sur image de l'agir créatif enclavé dans des structurations sociales.

Autour de ces deux phénomènes de légitimité et de légitimation la part de singularité, de créativité et d'autonomie que revendiquent les artistes est passée sous silence ou réinterprétée par un métalangage d'expertise sociologique. La mise en lumière de ces processus sociaux de légitimation n'efface pas pour autant la trace des valeurs et des représentations subjectives que charrie l'artiste en tant que personne particulière, mais aussi que transporte collectivement le monde de l'art dans son ensemble où ruptures, continuité et déplacements de valeurs artistiques font l'assise d'un commun partagé.

¹⁰²Howard.S Becker, *Les ficelles du métier*, Ed. La découverte 1998, Page 326

En résumé, un doute subsiste, l'artiste est-il ou se croit-il libre de créer et de donner du sens à son existence par ses créations ou n'est-ce qu'une illusion ? Un angle de vue unique sur les effets de légitimation, c'est-à-dire des rapports de pouvoir et de domination tacitement reconnus, absorbe et dissout les subjectivités agissantes dans l'expérience du travail créatif ainsi que la croyance dans une puissance créatrice intérieure qui façonne « le corps de l'œuvre ». En somme, comme le souligne P. Nicolas-Le Strat : "analyser en tant qu'activité déterminée socialement, économiquement et politiquement ne signifie en rien qu'elle se réduit uniquement à cela"¹⁰³

CES PHRASES A LA CON ! LE PROCESSUS DE CRÉATION !

Qu'est-ce que ça m'énerve ces grands mots, ces phrases à la con ! : le processus de création ! Quand je suis anéanti...que je suis anéanti par rapport à une situation donnée, c'est mon espace et ma maison, c'est comme la maison des petits cochons, ça ne peut pas ne pas flamber.

"Pourquoi ne pas avouer, tout simplement qu'il n'y a ni fétichisme ni anti-fétichisme et reconnaître l'efficacité étrange de ces « déplaceurs d'action » à laquelle nos vies sont intimement mêlées".¹⁰⁴Ces premières observations suggèrent en conséquence un en-de-dans mouvant et labyrinthique d'expériences intérieures singulières qui ne se laissent pas attraper dans le filet de calculs statistiques. Les registres du singulier et du pluriel se croisent dans l'acte de création ainsi que dans la réception des œuvres qui se donnent à voir. Le balancier entre le régime général et le régime singulier rythme l'agir créatif qui s'accommode de « l'action *rationnelle* et de l'action à visée *normative* ». ¹⁰⁵ À cet endroit, le particulier et le général se côtoient de même que les temporalités du présent, de l'avenir et du devenir de l'artiste et de ses œuvres. Par conséquence l'activité de l'artiste est prise dans un double mouvement antagoniste, il doit se singulariser et se différencier mais en veillant à ce que les nouvelles voies qu'il emprunte s'inscrivent dans la mouvance générale de l'actualité artistique. D'une certaine manière, l'analyse sociologique se trouve mise « à l'épreuve de l'art » tel que le suggère Nathalie Heinich : « Nous aurons à prendre en

¹⁰³Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artiste et créativité diffuse* éd. Harmattan 1998 Page 26

¹⁰⁴Bruno Latour 2001 *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, éd La découverte 2001 Page 36 ,

¹⁰⁵Hans Joas, 1992, *La créativité de l'agir*, éd. Cerf 2008 Page 14

considération ces dimensions fluctuantes entre le global et le particulier qui bousculent les catégories sociologiques d'interprétation en « isme » entre holisme et individualisme. »¹⁰⁶

L'image et les figures emblématiques que véhicule l'artiste en société, ou encore l'entrée en professionnalisation des artistes dans le monde contemporain génèrent des discours de justification, des jugements de valeur et des évaluations qui passent par l'interprétation du caractère artistique des objets et des espaces. De la question philosophique « qu'est-ce que l'art ? » nous avons glissé progressivement vers l'interrogation suivante : « quand y a-t-il art ? » que nous pouvons transposer du même coup vers la question : « quand y a-t-il artiste ? »¹⁰⁷. Le où, le quand et le comment sont circonstanciels et rattachés aux trois paradigmes (classique, moderne, contemporain) et plus fortement visibles dans les dispositifs d'art contemporain. Ces mouvances séquentielles nous conduisent à saisir « un social artistique en train de se faire » autour duquel gravitent des acteurs, des lieux, des objets et des règles de l'art.

En somme, qu'il s'agisse de valeurs artistiques héritées, de cadres formels d'expositions, de reconnaissance sociale des artistes, ou encore de modes de ressources nécessaires à l'activité, l'incertain, le contingent, le circonstanciel ainsi que la montée en puissance des dimensions cognitives apparaissent comme les marqueurs incontournables du territoire social des arts plastiques.

« Comment penser une si joyeuse prolifération ? Sûrement pas en escamotant le cœur de la question. L'analyse doit aller jusqu'au bout de ce qu'elle étudie : le diffus, le multiple, le fouillis. C'est dans cet équilibre instable et tourbillonnant que l'art et les artistes se manifestent, aussi « le mouvement de la recherche doit s'accorder au mouvement même de ce qu'elle travaille. » »¹⁰⁸

¹⁰⁶Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de minuit 1998 Page 12

¹⁰⁷« Dans *Manière de faire des mondes*, j'ai suggéré la possibilité de considérer la question : « Quand y a-t-il ? » comme plus fondamentale que la question : « Qu'est-ce que l'art ? » » Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action* Folio Gallimard Page 67

¹⁰⁸Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artiste et créativité diffuse*, éd. Harmattan 1998 Page 39

Joyeuse, peut-être pas pour tous les artistes et tous les arts. Dans le rapprochement entre les dimensions artistiques et économiques rattachées à l'exercice de l'activité, le maître-mot de l'affaire est contenu dans la formule de J.P Menger « s'accomplir dans l'incertain ». La pratique du métier entraîne les artistes sur des chemins escarpés, semés d'embûches, où les revenus financiers d'activité sont majoritairement précaires ou assujettis à une activité professionnelle « alimentaire » et annexe à moins que le conjoint ou autre membre de la famille subsiste aux besoins financiers.

JE VIS DES COURS DE POTERIE ET D'ART CÉRAMIQUE

Je vis par mon métier qui est justement de faire des cours de poterie et d'art céramique et dans différents lieux donc j'interviens avec des handicapés de l'Adapei, dans des MJC, dans des écoles et en Art-thérapie avec des personnes démentes, en EHPAD aussi Moi j'ai rencontré ce métier à 25 ans et ça a été une rencontre. Je me suis dit je vais faire ce métier, je veux faire ce métier ! ça a été comme un coup de foudre sauf que dans un coup de foudre, tu n'es pas tout seul, mais là tu es tout seul ...

JE N'AI PAS D'ENFANT C'EST PAR RAPPORT À L'ARGENT, JE POURRAIS ARRÊTER POUR ÇA

Si je n'ai pas d'enfant c'est par rapport à l'argent, je pourrais arrêter pour ça, mais c'est bizarre, tout est lié, l'enfant que je n'aurais peut-être jamais, cette transmission-là, et puis quand tu es artiste tu ne peux pas demander un prêt.

Ces déterminismes sociaux que nous évoquons ici à grands traits agissent sous le mode inclusif et non uniquement subi. L'« incertain » économique et social se prolonge dans l'expérience concrète du travail de création. Du même coup, s'accommoder de ces deux mouvements contigus suppose de ne pas disjoindre d'un côté l'« incertain bouillonnement », les doutes et questionnements intérieurs dans l'expérience du travail créatif et d'un autre les ajustements nécessaires aux contraintes matérielles, financières et communicationnelles. Il s'agit autant d'appréhender l'activité de l'artiste par son milieu que par son contexte social, culturel et économique pour comprendre les ressorts et les dynamiques d'action.

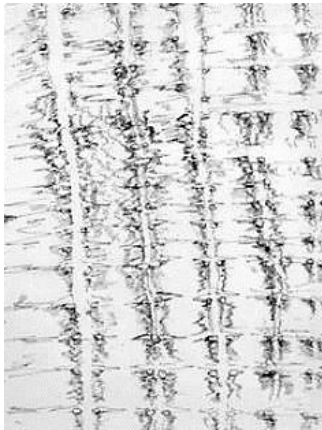
Prendre les grands axes des mécanismes de calcul stratégiques des acteurs et des luttes de pouvoir macrosociologiques présente également le risque de perdre en cours de route les « artistes de peu » dont Jean Dubuffet a fait son cheval de bataille, c'est-à-dire ceux qui empruntent des chemins de traverse en dehors des grands axes et qui du coup ne répondent pas à suffisamment de critères pour être répertoriés.

« Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt, alors il se sauve en laissant à sa place un figurant lauréat qui porte sur son dos une grande pancarte où s'est marqué ART, que tout le monde asperge aussitôt de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville avec un anneau dans le nez. »¹⁰⁹

Jean Dubuffet.

Chap.4. Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie

Circonstances de nécessités extérieures et intérieures



« S'en souvenir : régulièrement l'étrangeté précède les visions. De très vagues retraits de sensations modifient les liens avec le monde, qui sont éprouvés différemment. On est en métamorphose intérieure. On se dirige, mais pas d'un bloc, vers l'état second. Celui-ci une fois installé, l'étrangeté première cesse, remplacée par l'impression d'un *autre* monde, au lieu qu'avant d'être pris entièrement par la mescaline, on se trouve *entre* deux mondes. Incomplètement transmué, je suis donc d'abord dans une étrangeté déséquilibrée, aussi indécise, sautante, changeante, que pattes de bergeronnette courante de-ci de-là, sur les sables d'une plage » Henri Michaux

110 .

L'artiste griffonne son destin. Le devenir du travail de création résonne ainsi comme une insuffisance rebondissante.

Malgré, avec, ou encore contre le poids des structures sociales existantes, amateurs comme professionnels, reconnus ou inconnus, visibles ou invisibles, s'obstinent à faire vivre leurs créations en s'acharnant sur des pinceaux, des matériaux, des corps et des espaces,

¹⁰⁹Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, éd. Gallimard Folio 1991

¹¹⁰Henri Michaux, *l'infini turbulent*, éd. Mercure de France 1964, Page 46

des volumes et des surfaces planes et autres supports. « A quoi ça sert ? Est-ce que ça marche ? Qu'est-ce que ça rapporte ? » Voici des questions que poserait naturellement cet autre acteur du monde social préoccupé par la performance, le résultat et la rentabilité à court terme. Mais il en est autrement ; des entités matérielles et immatérielles, physiques et métaphysiques, se connectent et prennent forme dans la pratique et l'expérience intime du travail. L'expérience individuelle et intérieure de l'artiste en proie aux doutes se confronte au régime communautaire de l'art, chacun travaillant en continu sur la signification de l'art de son époque.

La part de rêve, d'imaginaire, et de relations sensibles et cognitives particulières à la matière visuelle, aux matériaux et à l'espace entrouvrent la porte vers des insatisfactions permanentes, des incomplétudes préoccupantes. Ces artistes nous font part d'un ressenti où sens de la pratique artistique et sens de l'existence se font écho.



C'EST CE QUI ME PRÉOCCUPE TOUS LES JOURS DE MA VIE, DU MATIN JUSQU'AU SOIR

Les thèmes dont tu parles, c'est l'essentiel des questions qu'on se pose et avec lesquelles on fonctionne. C'est ça, tu vois. Je veux dire que paradoxalement c'est ce qui me préoccupe tous les jours de ma vie, du matin jusqu'au soir. C'est là où je me suis aperçu par exemple, qu'à ce niveau-là, au niveau de la créativité, il y a une richesse incomparable, c'est inépuisable... Inépuisable.

C'EST UNE MANIÈRE DE RÉPONDRE À BEAUCOUP DE QUESTIONS

Qui... et puis tu vois Toutes ces sculptures et ces installations dans le jardin, c'est aussi une manière de répondre, une manière de répondre à beaucoup de questions. C'est aussi une manière de transmettre. J'aimerais, mais je ne peux pas obliger, mais je ne leur en parle pas, que mes enfants « Ah tes parents sont morts t'as eu un héritage », alors j'aimerais que mes enfants disent : « on a hérité d'un jardin ce n'est pas un héritage de riche, mais ce n'est pas un compte en banque ; vous héritez d'un jardin, mais vous en ferez ce que vous voulez. » De toute façon je m'en fous je serai mort.

Le rapport subjectif de l'artiste au geste et à la matérialité, à son travail dans son ensemble, nourrit un sentiment d'inachèvement et d'insuffisance¹¹¹. Il s'échelonne sur des temporalités partielles et séquentielles que les historiens reconstruisent a posteriori pour reconstituer une forme de logique de l'acte de création vécu. Souvenons-nous qu'un artiste comme Pierre Bonnard retournait parfois dans les musées pour retoucher ses toiles plusieurs années après.

« Dans la création d'une œuvre d'art, l'instant de bonheur parfait n'existe jamais. La promesse de cet instant est perceptible dans l'acte de création, mais elle disparaît à mesure que s'achève l'œuvre. »¹¹² nous dit le peintre Lucian Freud. Il exprime ainsi cet état d'impermanence dans l'acte de réalisation d'une peinture. L'impermanence se prolonge dans la réception par la pluralité des interprétations et des jugements de celles et ceux qui la perçoivent.

J'Y CROYAIS FERMEMENT, JE PEIGNAIS, LA NUIT, POUR MOI C'ÉTAIT MA VIE

Tu m'aurais interviewé il y a 10 ans, il y a 20 ans, il y a 30 ans, c'était plus du tout le même discours. C'est comme tous les jeunes parce que moi j'y croyais fermement, moi ça débordait même sur mon temps de travail, je peignais la nuit. Pour moi c'était ma vie et j'ai même lâché mon boulot sur une petite période, une période assez conséquente, pour ça, où je faisais les marchés sur les quais ; j'ai fait le marché de la création.

TU NE SAIS PAS OÙ ALLER ET TU AS CE TRUC QUI EST LÀ.

Là je te parle un peu intime, je te parle depuis le début et là je pense que c'est une manière de trouver au fond de soi une maison. En tous les cas ça a été ça pour moi. Au fond de moi... c'est-à-dire tu n'as pas d'abri, tu ne sais pas où aller et tu as ce truc qui est là. C'est les deux, c'est une cave, un grenier, c'est une maison avec un jardin, c'est tout à la fois.

¹¹¹Georges Bataille décrit ainsi cette expérience : « J'oublie ce qui m'enflammait la veille, changeant d'une heure à l'autre avec une lenteur somnolente. Je m'échappe à moi-même et mon livre m'échappe ; il devient presque entier comme un nom oublié : j'ai la paresse de le chercher, mais l'obscur sentiment de l'oubli m'angoisse. Et si ce livre me ressemble ? Si la suite échappe au début ? L'ignore ou le tient dans l'indifférence ? Étrange rhétorique ! Étrange moyen d'envahir l'impossible ! Reniement, oubli, existence informe, armes équivoques ... la paresse elle-même utilisée comme énergie ». *L'expérience intérieure*, éd. Tel Gallimard de 1979 Page 72,

¹¹²Lucian Freud, *Quelques réflexions sur la peinture* éd. Centre Georges Pompidou 1954. Page 9

Il faut toutefois relativiser cette vision de l'artiste habité par son travail qui se livre à une écoute intérieure de ses sens pour trouver une voie d'expression, ce qui fut l'un des traits marquants de l'art moderne des surréalistes jusqu'aux courants de l'expressionnisme abstrait et figuratif. En effet, si l'on regarde du côté de l'art contemporain de ces dernières décennies, on perçoit des codes iconiques, la maîtrise distanciée de méthodologie et des logistiques de fabrication qui sont à la fois plus complexes à mettre en œuvre, plus normées et plus protéiformes : vidéo, scénographie, détournement d'objets quotidiens, espaces pluriels, théâtralisation du corps, thématiques sociétales. Ainsi, les circonstances d'une nécessité intérieure, d'un geste vital s'estompent au profit de démarches « d'installation », raisonnées, construites, avec une méthodologie propre qui entre parfois en proximité avec les sciences sociales.

Depuis les années 80, l'Art contemporain s'invente d'une certaine façon son académie avec ses écoles des Beaux-arts et ses FRAC qui supposent l'acquisition d'un langage spécifique et la connaissance des ingénieries techniques. De fait, la peinture moderne, schématiquement une toile recouverte de peinture accrochée à un mur, semble faire pâle figure en terme événementiel.

L'artiste d'art contemporain est plus proche d'un « designer de l'art » qui intègre une étude de l'usage social des œuvres dans sa démarche de création. Les œuvres des artistes contemporains configurent un espace artistique animé par la ferveur de sociabiliser l'art ; on assiste ainsi au développement et à la démocratisation d'un art contemporain social et participatif. Il nécessite la maîtrise de compétences interdisciplinaires, comme en témoigne l'artiste Thierry Boutonnier.¹¹³

« Par exemple, pour *Prenez racines !* c'est l'enquête faite avec les habitants du quartier de Mermoz à Lyon qui a fait de cette œuvre une sculpture participative, adossée à la puissance du végétal. »

¹¹³Thierry Boutonnier, Artiste contemporain né en 1980. Il réalise des actions et des objets en interdépendance avec des écosystèmes comme pour *Lausanne Jardin* (2009), *Naturel Brut* (2010) ou *Polyculture* (2011). Son travail fût montré au Canada, en Allemagne, en Pologne, en Suisse, à la Biennale de Paris (2006) et celle de Rennes (2010) ou à Fiac (2011). En 2010, il a obtenu le prix COAL art et environnement pour son projet « Prenez racines ! » à Lyon. <http://www.domestication.eu/evenement/corona-vie-rose/>

« Je me suis formé aux Beaux-Arts de Lyon en art interdisciplinaire et en art électronique à l'Université Concordia à Montréal puis à l'Institut du génie de l'écologie et de l'environnement à l'Université Lyon I. Durant ce parcours, j'ai acquis des méthodes et différents outils pour aborder la notion d'écosystème, qui est au cœur de mon travail. Mais c'est mon année au sein du Master d'expérimentation en arts politiques à Sciences Po Paris (SPEAP) et la rencontre avec des travaux de sciences sociales inspirés du pragmatisme qui m'ont apporté le liant qui manquait à mon travail. »



Figure 12 En 2018-2019 à Rillieux-la-Pape

Par contraste, sur un autre registre, regardons cet autre artiste lyonnais : Henri Castella, peintre expressionniste abstrait, décédé en 2017. Il a consacré 70 ans de sa vie à la peinture dans son appartement atelier de la Croix-Rousse à Lyon. On ne trouve aucune de ses réalisations dans les institutions régionales. Vers la fin des années quatre-vingt, j'ai rencontré Castella dans son appartement où il laissait entrer peu de gens. Ses peintures s'empilaient, les peintures d'une vie. Il m'avait confié qu'un collectionneur lui avait proposé de lui acheter toutes ses toiles pour la somme de 30 000 francs de l'époque [soit 28 000 E]. Il a refusé cette somme d'argent alors qu'un fil électrique traversait le palier venant de chez sa voisine pour qu'il puisse s'éclairer, témoin de sa précarité financière.



Figure 13 Henri Castella peintre dans son atelier-appartement.

Au regard de ces deux figures symptomatiques, nous pouvons avancer à la suite de Pascal Nicolas-Le Strat que « L'activité artistique s'exerce sur le mode du multiple (et...et... ») et non celui d'une totalité à circonscrire ». Le pôle d'une « nécessité intérieure » et le pôle de « nécessité extérieure » exercent un pouvoir d'attraction. Cette synergie fixe le processus formel et l'intentionnalité de l'artiste dans et par l'œuvre réalisée.

L'analyse sociologique ainsi mise sur les rails se trouve devant un dilemme : laisser sur le bas-côté le sens formel et l'intention des artistes ou intégrer ces dimensions dans l'analyse. « Interpréter les œuvres n'est pas spécifique au sociologue : ce qui l'est, c'est d'analyser les interprétations des acteurs... Avant donc de 's'intéresser à l'œuvre', le sociologue doit observer dans quelle mesure et de quelle façon les acteurs eux-mêmes s'intéressent à l'objet »¹¹⁴

Dans cette perspective, c'est aux artistes indigènes de nous dire ce qu'il en est pour eux ; dans quelles circonstances ils agrègent visions, représentations, désirs et intuitions dans un « contexte » de marché de l'art, de lieux de diffusions segmentés, de commandes publiques, tout en s'assurant de ressources matérielles et financières et en développant les compétences transversales et spécifiques nécessaires.

Nous n'avons pas employé les termes de « contexte social » en accord avec l'observation de B. Latour « Il ne faut pas "replacer les projets dans leur contexte" comme on le dit sottement, mais suivre comment le projet se contextualise ou se décontextualise. Pour cela, il faut remplacer le gros mot rigide de contexte par le petit mot souple de réseau ».¹¹⁵ Dit autrement, la pratique de conception et de production particulière de chaque artiste

¹¹⁴Citation reprise dans l'article de Dominique Raynaud *L'émergence d'une sociologie des œuvres : une évaluation critique* 2005. Dans son article il déconstruit le programme de sociologie des œuvres qui est toujours en attente d'éléments de validation ou de réfutation. Raynaud conclut ainsi : « Les inconsistances logiques liées à l'application du programme de sociologie des œuvres aux arts plastiques, ne signifient pas que la sociologie de l'art doive définitivement renoncer à parler de l'œuvre. Cela veut dire simplement que le sociologue n'a, pour l'instant, aucun argument sérieux sur la base duquel il pourrait envisager de parler de l'œuvre dans un cadre différent de celui de la sociologie de la production et/ou de la réception artistique. »
Article en ligne <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00006162>

¹¹⁵Bruno Latour, *Aramis ou l'amour des techniques*, éd. La découverte 1993. Page 115

se noue et se dénoue avec l'ensemble des facteurs actants contenus à la fois dans la configuration sociale et économique où il se trouve, les valeurs artistiques et historiques en présence dans sa sphère de connaissance, sa vision du monde et de son rôle ainsi que sa façon de se vivre et de se concevoir lui-même comme artiste.

QUELQU'UN QUE JE NE CONNAIS PAS... ÇA M'INTERESSE, LA TÉLÉVISION M'INTERESSE... INTERNET... TOUT
Je regarde...quand je regarde un paysage... beaucoup de choses m'intéressent ... quand je rencontre quelqu'un que je ne connais pas... ça m'intéresse ! La télévision m'intéresse ! Internet, tout ! C'est comment dire... c'est un gisement si tu veux. Plus il est riche, plus tu peux affiner tes choix. Tu vois si tu as que du rouge dans ton truc ...mais si tu as des nuances de rouge alors oui ... Qu'on ait fait des études universitaires ou pas, tout le monde à ce gisement.

Connexions et déconnexions constituent le réseau des significations vécues en particulier par chaque parcours individuel de création. Ces considérations laissent entrevoir les transcausalités qui balisent la pratique où se chevauchent le singulier et le commun, le déterminé et l'indéterminé, le global et le particulier, le sensible et le cognitif, le besoin et la nécessité, dont nous dessinerons les contours au chapitre « Interférences ». En condensé nous dirions que le régime d'action qui fait œuvre pour l'artiste est à la fois conditionnel et circonstanciel avant d'être fonctionnel. Il répond à des dispositions portées par les « acteurs-artistes » qui s'investissent à produire ces objets d'art dont la portée fluctue ensuite au gré des reconnaissances, des réceptions du public, des marchés et des expertises et il répond aussi à des fonctionnalités culturelles.

L'artiste puise dans la grammaire des formes d'expression et d'exposition, cherche l'inspiration en dehors de ses penchants pour se surpasser mais il doit aussi rendre son travail visible, sortir de son atelier, jouer le jeu des relations pour prendre place dans les réseaux de diffusion.

IL FAUT QUAND MÊME MONTRER

Ce que je montre avec mes tableaux c'est que c'est quand même quelque chose... il faut quand même... faut montrer quand même la force de la peinture. J'aime bien l'idée de puissance en peinture, je cherche assez la puissance, la force. Il faut qu'un tableau soit assez puissant, assez fort, qu'il soit très fort et très puissant

Bouillonnant et solitaire, l'artiste quitte le laboratoire pour adopter la posture de l'acteur stratégique sur un territoire organisationnel mouvant aux frontières poreuses. Dans une telle configuration sociale-artistique le particulier n'est pas réductible au général,

pas plus que le général au particulier, mais ils se font écho. Le champ artistique met ainsi en relation dialogique le pôle individuel et le pôle collectif par la singularité de la recherche plastique qui est de surcroît le critère majeur de validation et de reconnaissance par la communauté artistique. "C'est donc en travaillant sur l'art qu'on peut observer pleinement le fonctionnement en miroir des opérations de généralisation et de particularisation » ¹¹⁶.

Qu'il soit un artiste d'art contemporain ouvert au monde ou un artiste solitaire, il doit se singulariser, faire du nouveau, tendre vers l'avant-garde elle-même contenue par les effets de légitimation. Le point de passage obligé est de faire une œuvre originale tout en intégrant les normes et les valeurs artistiques ambiantes de son époque. Autrement dit, la reconnaissance sociale de l'artiste est conditionnée par les opportunités de se rendre visible aux yeux de ses contemporains ; pour cela il doit se décaler tout en restant dans le jeu, être moderne et novateur dans ses réalisations et ses démarches.

Chap.4. Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie

Circonstances de modernité et d'innovation

Les mouvements artistiques se déploient en recherche permanente d'une transformation des formes d'expression portée par l'idéal de modernité. La notion de modernité est l'enveloppe générique qui caractérise le mouvement d'invention plastique lorsque celui-ci obtient la reconnaissance et la légitimité artistiques. Tendre en permanence vers la découverte de nouvelles formes d'expression est l'ADN du monde de l'art. Toutefois, la modernité en art n'est pas synonyme de progrès linéaire, mais davantage de plans successifs entre rupture et continuité. Ainsi, l'artiste puise son inspiration dans le bien commun de l'histoire de l'art, non pour le reproduire, mais pour se construire un réseau de références à partir duquel il se positionne et se projette tant bien que mal.

UN PICASSO C'EST UN PICASSO.

¹¹⁶Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, éd. Minuit 1998. Page 16

Je n'ai pas de style imposé, il n'y a pas de reconnaissance à imposer à ce niveau-là. Ce n'est pas par mon style qu'on me reconnaitra moi, comme tous les artistes. Un Picasso c'est un Picasso. Mais ce n'est pas mon but quelque part. Y a une masse de travail qui m'attend et ça serait me limiter d'avoir un style. J'aurais tellement envie de faire des trucs automatiquement. On en revient à la question : c'est de la reconnaissance ou pas de la reconnaissance ?

Pour le dire à grands traits, les artistes se rallient aux principes communs supérieurs que sont l'originalité, la singularité, la passion et la créativité. La porosité entre l'exigence de singularité et le commun partagé dessine la cartographie des arts plastiques. Ici la formule « la carte n'est pas le territoire » prend tout son sens. Dans le monde de l'art, les attributs de modernité ne sont pas transhistoriques à l'histoire de l'art.

Les mouvements artistiques se nourrissent de ce passé commun soit pour s'en détourner, soit pour réhabiliter des postures et des démarches formelles afin d'inventer du nouveau. C'est la façon d'être dans le monde de l'art. Inventer, donner à voir du nouveau par de nouvelles formes plastiques, surprendre, étonner, impulsent la dynamique entre les anciens, les modernes et les contemporains. L'art dit « contemporain » revendique un positionnement d'avant-garde qui, en ce sens, fonctionne comme un ensemble de véritables « machines sociologiques », « c'est-à-dire comme des macros-dispositifs susceptibles de recomposer les représentations et d'annexer de nouvelles puissances d'évocation »¹¹⁷.

Les productions artistiques contemporaines s'affichent comme un révélateur des enjeux de société en dénonçant l'hyper-consommation, le capitalisme, les conflits internationaux, l'exclusion, les dérèglements climatiques, l'emprise des images dans la société. Ce sont les sujets figuratifs abstraits des artistes de l'art contemporain.

CE SYSTÈME DE COMPÉTITION ÇA IRRIGUE TOUTE LA SOCIÉTÉ

Pour moi, ce système de compétition ça irrigue toute la société capitaliste. En fait la mise en compétition des individus entre eux, la mise en concurrence des individus entre eux, pour moi c'est un sujet qui me tient à cœur, j'ai fait 2 tableaux là-dessus, c'est vraiment quelque chose à faire disparaître. Pour moi, ça c'est ce qui explique la violence, ceux qui ne réussissent pas, les mecs dans les banlieues ils ont tout perdu.

¹¹⁷Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique, Artiste et créativité diffuse**, éd. L'Harmattan 1998, page 60

Dans cette perspective, l'artiste contemporain par rapport au peintre traditionnel place le spectateur en situation de vivre par le corps une émotion artistique en se déplaçant dans des « installations ». Nous assistons à un déplacement de croyance qui passe de l'émotion esthétique à une forme d'émotion sociologique transportant une conscience sociale au travers des objets décontextualisés mis en situation dans les dispositifs institutionnels spécifiques que sont les MAC - Musées d'Art Contemporain ou Galeries.

Toutefois, on peut observer qu'avec la percée de l'art contemporain, l'innovation consiste en l'agencement de nouveaux dispositifs autres que la peinture, la sculpture, la gravure ou encore l'architecture, issues de la tradition, comme on peut le voir dans les happenings, le land-art, le street-art. Ainsi transposée dans le monde de l'art, l'innovation viserait à prendre des parts de marché symboliques qui génèrent des bénéfices pour les grands collectionneurs. Sans aller plus loin dans cette hypothèse, contentons-nous de situer la notion d'innovation et de modernité dans le champ des arts plastiques.

L'invention de nouvelles formes plastiques repose sur la réalisation de dispositifs innovants qui jouent sur la différenciation des espaces de monstration, le détournement des objets, l'interaction avec le spectateur et la figuration abstraite de sujets de société. Tels sont les ingrédients de base de l'artiste contemporain innovant. « Le risque existe alors que le seul mobile de l'art devienne sa propre déclaration- une production à n'importe quelle condition – et que l'activité artistique se laisse emporter par sa propre productivité »¹¹⁸. L'art contemporain, bien qu'ayant tourné le dos aux valeurs esthétiques, n'est pas pour autant exempt de croyances. Nous pourrions avancer que l'art contemporain ne s'est pas entièrement émancipé d'une certaine forme d'esthétique davantage conceptuelle que formelle. D'une certaine manière, l'art contemporain a innové en diversifiant les dispositifs par rapport à la tradition de la peinture sur toile ou de la sculpture en ronde-bosse sur un socle. Ces dispositifs ont parfois un pouvoir d'évocation immédiat qui se passe de longs discours ou de dessins, comme par exemple cette œuvre de Kader Attia :

¹¹⁸ Nicolas-Le Strat 1998, *Une sociologie du travail artistique*, Page 76



Figure 14 Kader Attia (1970, France) « Ghost » 2007 Feuilles d'aluminium compressées

Innover, innovation, ne font pas partie du langage courant des arts plastiques, ils restent étrangers dans le discours des artistes typiques ou encore inutiles pour les arts appliqués tels que le design puisqu'ils en sont le but implicite. Innover, au sens étymologique, c'est faire du nouveau « de l'intérieur ». Dans le monde de l'art, « le faire du nouveau de l'intérieur » est inscrit dans son ADN, ce qui n'exclut pas l'existence de stratégies de conquête de nouveaux marchés symboliques. Ce qui anime l'artiste, c'est la découverte de nouveaux chemins « plastiques » et l'invention technique. Comme l'a montré Norbert Alter, l'innovation définit l'acte par lequel une invention s'inscrit dans de nouvelles pratiques sociales.

La notion d'innovation est associée au monde de l'entreprise industrielle et marchande où le mode d'évaluation repose sur la performance et le profit qui font les grands de ces deux mondes. Plus précisément, dans le monde industriel et marchand, le principe d'innovation prend des parts de marché sur la concurrence pour générer des bénéfices. Cet artiste nous fait part de son expérience professionnelle en insistant sur la distance entre son travail créatif et son vécu en entreprise.

DANS L'ENTREPRISE ILS NE DONNENT PAS LA PAROLE AUX CRÉATIFS

Dans l'entreprise qui est vivante, il y a toujours le mot innovation en leitmotiv. C'est bien ça. La société évolue très vite, les marchés évoluent très vite et à chaque fois on est face à des problèmes et à ces problèmes il faut apporter des solutions.

Aussi bizarrement que ça puisse paraître ceux qui font des brainstormings, ils ne donnent pas la parole aux créatifs, et c'est toujours leur idée qui passe ou alors ils récupèrent les idées créatives qui passent par leur filtre et en fait ce sont des gens qui ont une peur panique de l'innovation, souvent ils ne savent pas dépasser les barrières...

! j'ai arrêté c'est bon je garde mes idées pour mon travail de création c'est assez lamentable.

L'innovation ne fait pas non plus partie de la littérature des critiques d'art qui parlent d'avant-garde. Dans le monde de l'art, la notion de modernité prend le pas sur l'innovation. La notion de modernité traduit donc ce mouvement en avant annonciateur d'un renouveau.

La recherche d'une modernité dans la plasticité des formes artistiques est la ligne d'horizon de l'action sans laquelle l'art ne serait pas art, mais reproduction. Il est donc important pour les acteurs du champ artistique de démontrer que ce qu'ils font « va de l'avant ». Tendre vers la découverte de nouvelles formes d'expression est le moteur de l'action qui alimente les mouvements vers des modernités. La modernité au singulier prend sens après une lecture rétrospective. Dans le présent de l'action, il y a des positionnements pluriels en lutte pour revendiquer une modernité. Bruno Latour résume ainsi cet angle de vue :

« La modernité a autant de sens qu'il y a de penseurs ou de journalistes. Pourtant, toutes les définitions désignent d'une façon ou d'une autre le passage du temps. Par l'adjectif moderne, on désigne un régime nouveau, une accélération, une rupture, une révolution du temps. Lorsque les mots « moderne », « modernisation », « modernité » apparaissent, nous définissons par contraste un passé archaïque et stable »¹¹⁹.

La modernité présuppose une rupture avec le passé plus globalement par les effets de transgressions entre courants classique, moderne et contemporain comme nous l'avons relaté plus haut. L'affirmation de modernité via la force des discours d'expertise entraîne du même coup le reclassement des courants précédents dans le rang des "anciens". « Moderne » est donc asymétrique par deux fois : il désigne une brisure dans le passage régulier du temps ; il désigne un combat dans lequel il y a des vainqueurs et des vaincus ».¹²⁰ Bruno Latour remet en question l'acception du terme en prenant appui sur la disjonction entre le pôle nature d'un côté et le pôle sujet/société d'un autre.

Par analogie, l'asymétrie de la modernité en art se retrouve dans le registre des discours de justification de modernité contre des « anciens ». La modernité en art est le

¹¹⁹Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, éd. La Découverte. 2001. Pages 19-20

¹²⁰Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes* Page 21

creuset d'exploration de nouvelles techniques et expressions plastiques qui se construisent autour de discours de justification par opposition et dépassement des conceptions artistiques passées. En paraphrasant B. Latour, nous pourrions avancer qu'en art nous n'avons jamais été contemporains, car l'histoire de l'art avance dans un mouvement spiralé d'hybridation des formes d'art passées et présentes.

Selon B. Latour, la modernité est un leurre, une croyance qui se nourrit de "cette drogue de la maîtrise". Dans son ouvrage « Nous n'avons jamais été modernes », il relate l'exemple significatif du réchauffement climatique et du trou dans la couche d'ozone. Ces dérèglements climatiques sont à mi-chemin entre les humains qui les ont générés et la nature. Ils sont une entre-définition entre humain et non-humain, des hybrides significatifs de nature-culture. Le mot « 'moderne' » désigne deux ensembles de pratiques entièrement différentes qui, pour rester efficaces, doivent demeurer distinctes, mais qui ont cessé récemment de l'être. Le premier ensemble de pratiques crée, par « traduction », des mélanges entre genres d'être entièrement nouveaux, hybrides de nature et de culture. Le second crée, par « purification », deux zones ontologiques entièrement distinctes, celle des humains d'une part, celle des non-humains de l'autre."¹²¹

L'opération de purification dans le monde de l'art consisterait donc à penser le monde de l'art comme étant composé de deux sous-ensembles distincts : celui des humains : artistes, marchands et collectionneurs et celui des non-humains : objets artistiques, espaces d'exposition et techniques. Les artistes ne travaillent pas dans le vide, les œuvres qu'ils fabriquent sont constitutives de la fin et des moyens qui justifient de leur investissement. L'appréciation « qualitative » s'évalue à l'orée de l'objet et de la démarche de l'artiste où s'entremêlent des matières, des espaces et des techniques mis en mouvement par une gestuelle de réflexion et de perception/réception visuelle.

La notion de modernité progressiste du monde occidental repose sur la croyance en une science vertueuse par son objectivité. Des faits, rien que des faits mesurables,

¹²¹*Ibid. Nous n'avons jamais été modernes*

quantifiables. S'en tenir aux faits nous conduit à considérer l'artiste comme le produit d'incorporation de dispositions qui préexistent dans la structuration sociale du champ artistique. D'un autre côté, s'en tenir aux croyances sur les vertus d'objets artistiques qui élèvent l'homme en humanité conduit à une forme de fétichisme de l'art.

Les œuvres ne sont pas seulement habitées de croyances comme tendent à l'expliquer les approches critiques, elles ne sont pas non plus, ou pas seulement porteuses d'un sens esthétique. Elles transportent à travers leur matérialité des rapports subjectifs au monde et aux autres. De fait, « une autre solution s'offre à nous, elle suppose l'abandon de la pensée critique, l'oubli de la notion de croyance, de magie ... la perte de cette éblouissante maîtrise qui avait fait de nous des modernes »¹²².

Un cheminement critique, trop critique, lève le voile sur l'illusion vertueuse de l'art afin d'arracher les acteurs à la croyance d'un Art pour l'Art quasi transcendant. L'art peut ainsi apparaître comme une pure construction de l'esprit par des individus prisonniers de leur croyance sur des vertus supposées de l'art en soi, comme l'est la croyance dans des vertus de progrès pour la science.

Les valeurs véhiculées par les œuvres apparaissent alors comme suspendues aux constructions sociales, réduites à une fonction intermédiaire de lutte pour occuper la première place dans le champ artistique. Elles sont de fait considérées comme non agissantes. La question devant laquelle nous nous trouvons est ainsi formulée par B. Latour : « Comment parler symétriquement de nous comme des autres sans croire ni à la raison ni à la croyance, tout en respectant à la fois les fétiches et les faits ? »¹²³. B. Latour met en lumière une science objectivant le réel dans des éprouvettes qui n'est pas pour autant étanche aux mythes, aux représentations ou aux fantasmes.

Nous avançons donc sur une ligne de crête. S'en tenir à une définition substantielle de l'art doté de qualités esthétiques essentialistes ou de valeurs symboliques reviendrait à minimiser les conditions sociales d'existence et inversement s'en tenir aux constructions sociales liées aux organisations, aux jeux de pouvoir ou autres formes de

¹²²Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, Iconoclash*, éd. La découverte 2009. Page 47

¹²³*Ibid.* p 19 20

domination reviendrait à omettre que ces jeux sont médiatisés par les objets d'art qui transportent des sensibilités subjectives.

« Et c'est justement parce que l'art offre une prise privilégiée au réductionnisme sociologiste, par cette paradoxale « réduction au général », qu'il offre à la sociologie sa merveilleuse chance de sortie hors de la posture réductionniste : il est le lieu par excellence où s'impose la nécessité d'élargir le point de vue, en travaillant symétriquement (pour reprendre un impératif développé par Bruno Latour à la suite de David Bloor) les opérations de généralisation et de particularisme, au lieu de faire du général le point central de vue normale, et du particulier le point de vue à "expliquer" en le réduisant à des déterminations générales. »¹²⁴

Le registre des émotions, du sensible, du sens esthétique ou conceptuel, qu'ils soient réels ou irréels, fictifs ou effectifs, donnent un sens, une orientation au travail créatif. Au-delà ou en deçà des faits quantifiables et des objets quantifiés, ces registres recouvrent le terme générique des représentations. Il s'agit de comprendre comment les actions et les représentations s'agencent. Le "et ... et..." N'est pas une somme, mais un chevauchement successif de faits, de croyances et d'imaginaires. Les œuvres d'art transportent à travers leur matérialité des rapports subjectifs au monde et aux autres. Il y a là en filigrane la manifestation d'une croyance en une essence universelle de l'art. « La notion de croyance permet aux modernes de comprendre à *leur façon* l'origine de l'action par le double vocabulaire des fétiches et des faits »¹²⁵

¹²⁴ Nathalie Heinich , *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de minuit 1998. Page 17

¹²⁵ Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Iconoclash, La découverte 2009. Page 19

Circonstances d'universalité et de croyances

Le monde de l'art avance donc dans un mouvement spiralé où passé, présent, modernité et contemporanéité ponctuent les temporalités à l'échelle de l'individu en tant qu'artiste, comme à celle plus globale de l'histoire de l'art dans son ensemble. Les principes les plus élevés et les faits les plus banals du quotidien de la vie d'artiste ne s'accordent pas avec une vision universaliste et a-historique de l'Art. Le mythe de l'artiste investi d'un talent surnaturel, d'un don exceptionnel ainsi que l'image d'un Art ultime qui sacralise une beauté évanescence restent vivaces à l'image de ces végétaux à tubercules, bulbes et rhizomes qui se maintiennent en gestation dans le sol. Or, l'activité artistique est enracinée dans le sens pratique, dans l'expérience et la confrontation à la matière qui trouve son origine dans l'artisanat. Pierre Bourdieu a largement déconstruit ce principe de distinction artistique qui consiste à rendre naturel ce qui est de l'ordre d'une construction sociale.

Comme dit le poète : "objets inanimés avez-vous donc une âme ?" la porosité de la matérialité des objets artistiques avec des entités métaphysiques habite le monde de l'art. La place de la beauté, de l'esthétique en art, en est une parfaite illustration. Dans une vision kantienne, le beau est ce qui plaît universellement dans un jugement de goût désintéressé. C'est l'un des points de fuite essentialistes de l'esthétique : l'art est porteur d'une essence qui sublime le réel. L'objet d'art est investi de la croyance en son universalité jusqu'au point où les contemporains s'interrogent sur une origine de l'art à partir des dessins figuratifs trouvés dans les grottes des premiers hommes.

Si universalité il y a, c'est en grande partie dû à la puissance d'évocation instantanée qu'un visuel peut produire : le graphisme, la couleur, la lumière, l'espace, le trait, mémoire d'un geste encore présent d'un seul regard. « Le paradoxe de la question esthétique, et son caractère critique pour la sociologie, réside en ceci qu'elle conjoint indissociablement

l'expérience d'universalité et l'exigence de subjectivité. »¹²⁶ En partance pour la recherche avec dans ses bagages des objets d'arts et des artistes, le chercheur prend le risque de « contaminer » l'objectivité et la critique par des « qualités artistiques » ou une essence universelle et éternelle de l'art et des créateurs.

Le très célèbre portrait de Mona Lisa identifiée comme « La Joconde », peint de la main de Léonard de Vinci, « lui accorde l'illusion d'éternité qui la subordonne à une artificielle pérennité de temps, une compacité de sens, une permanence de forme »¹²⁷. Nicolas-Le Strat retient ainsi la triple illusion à la fois d'éternité, d'ubiquité et d'évidence attachée aux grandes œuvres. Cette triple illusion façonne l'universalité d'une œuvre d'art et concourt aussi à sa valeur « inestimable » à la fois symbolique et marchande.

Ces rapports sinueux liés aux œuvres nous rapprochent d'une dimension plus anthropologique et pragmatique que structurelle. Il ne s'agit plus de « dire ce que vaut ou signifie l'objet, mais montrer ce qu'il fait, ce en quoi il agit sur le monde. »¹²⁸ Autre est la question de savoir comment ces objets d'art agissent et agitent le monde de l'art et des artistes jusqu'aux spectateurs en passant par les diffuseurs. Notre positionnement vise à considérer les œuvres dans l'horizontalité de leur action, véhiculant la mutation du sens à la fois produit, distribué et réceptionné. Horizontalité consiste à considérer que l'œuvre d'art n'est pas habitée de qualité substantielle éthérée, universelle quasi religieuse et ni uniquement composer de matière inerte, sans « objet » de sens, c'est-à-dire simple intermédiaire des luttes de pouvoirs et des forces de dominations du champ social de la culture. Cette posture n'est pas un fait théorique abstrait mais une inclinaison qui nous renvoie aux vécus expérientiels du travail des artistes. Le peintre Pierre Soulages s'exprime ainsi sur le multiple l'ici et l'ailleurs que transporte les objets crée :

¹²⁶ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de minuit 1998. Page 46

¹²⁷ Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique*, Pages 77 à 79 : « L'œuvre et sa prétendue ubiquité »
Harmattan 1998

¹²⁸ N. Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Page 46

« Si je dois parler de mes peintures, je préfère parler seulement de l'objet qu'elle est, de sa matérialité. Mais je sais bien, et je l'ai souvent dit, que la réalité d'une œuvre est beaucoup plus complexe : cette réalité, c'est le triple rapport qui s'instaure entre la chose qu'elle est, moi qui l'ai faite, et celui qui la regarde »¹²⁹.

Il traduit à sa façon cet assemblage qui instaure un rapport entre une matérialité picturale, un « faiseur d'art » et des regardeurs. Il pointe du doigt le flux des relations qu'instaurent les objets artistiques. C'est à l'intérieur de cette triangulation que s'élaborent du sens et des valeurs symboliques qui ne sont jamais donnés d'avance. On peut comprendre ce travail si l'on évite de « s'emmêler les pinceaux » entre des régimes d'universalité substantiels des œuvres d'art d'un côté et de l'autre les régimes de sociabilité structurels et de légitimation qui révéleraient la face cachée des qualités attribuées aux œuvres d'art.

JE NE VEUX PLUS METTRE DE TITRES POÉTIQUES

Je ne veux plus mettre de titres « poétiques » entre guillemets et qui vont orienter, qu'est-ce que je mets comme titre, je mets « couture » enfin je mets plutôt dans le savoir-faire, je mets « couture au point de croix sur drap de lit », je mets d'où proviennent les cheveux, voilà je mets vraiment dans l'aspect technique ; là je peux mettre « cheveux accrochés sur dentelle et tissu satin de soie », quelque chose comme ça, on sait que c'est de la dentelle on sait que c'est du cheveu et de la soie ou du satin et voilà.

Certes nous avons pu voir que les œuvres, quelles qu'elles soient, justifient l'origine et la fin des trajectoires artistiques individuelles. Elles génèrent et véhiculent le sens artistique que les artistes y ont mis et celui, parfois différent, de celles et ceux qui regardent, en parlent ou en font l'acquisition. Tel est le régime d'action circulant des producteurs, diffuseurs, regardeurs dont le fil rouge est une succession d'objets. De là à dire que les qualités des objets n'interfèrent pas comme liant, il y a une marge que nous avons précédemment approchée dans le chapitre consacré à l'histoire des arts. L'histoire générale de l'art et l'histoire individuelle de l'artiste se connectent par les œuvres qui mettent en forme des imaginaires donnés en partage, exposés.

¹²⁹ *Entretien avec Pierre Soulage* par Charles Juliet éd. L'échoppe 1990 Page 21

LE TRAVAIL C'EST DE TROUVER UNE MISE EN FORME IMAGINAIRE

Si je refais les mêmes dessins que je faisais quand j'avais 16 ans, là je me dis tu n'as pas grandi, le travail de peindre, de dessiner, les arts-plastiques, c'est de trouver une mise en forme imaginaire ; pour le coup, je préfère le mot « mise en forme »

Cette perspective et posture, sur laquelle nous reviendrons dans les chapitres suivants, prend en compte les objets comme actants dans l'agrégation du social artistique où circulent des êtres de fiction, « car les artistes, se moquant éperdument du sujet comme de l'objet, passent justement entre les deux, sans *effleurer* à aucun moment ni le sujet maître de ses pensées ni l'objet aliénant »¹³⁰

Au regard des descriptions faites depuis le départ, il est plus prudent de s'en tenir à ce que vivent et disent les artistes eux-mêmes de ces réalités/imaginaires qui les animent. En somme, « chaque peintre pourrait dire que sa toile est acheiropoïète (non faite de la main de l'homme) et pourtant il ne s'attend pas naïvement à la voir tomber du ciel toute vernie. »¹³¹

TU VAS CAPTER DANS CE FLUX CONTINU

J'ai vraiment l'impression de ce flux continu et tu vas capter dans ce flux continu ce qui t'intéresse le plus. Tout à l'heure j'avais dit le mot laboratoire et ça me semble juste : tu vas mettre sous microscope entre tes deux lamelles, tu vas changer les trucs. Le fait de se dire « tiens ça c'est intéressant, ça je garde » ... Ça ne fait pas avancer le truc. Voilà c'est toute cette forme, cette suite de l'expérimentation qui va ensuite déboucher sur la ou les peintures

MOI JE FAIS MA PEINTURE J'AI MON ATELIER

C'est vrai je ne suis pas obnubilé par la réussite, le fait de devenir un grand peintre, de participer à tout ça, moi je fais ma peinture, j'ai mon atelier, je me cultive, j'essaie de comprendre, comprendre le monde et ça me suffit presque. Je n'ai presque même pas envie de réussir ou de devenir... comme certains essaient à tout prix de le faire.

Les œuvres produites transportent la créativité de l'artiste et le sens qu'il donne à son travail parfois au-delà des enjeux de réussite. Elles médiatisent l'intentionnalité en

¹³⁰ Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, éd. La découverte 2009 page 54

¹³¹ Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, éd. La découverte 2009 Page 55

création visuelle. Les objets-œuvres transitent de l'atelier vers les lieux d'exposition où ils acquièrent un autre mode d'existence en mobilisant des regards et des discours sur les valeurs artistiques et culturelles du moment.

D'une manière plus élémentaire nous pouvons avancer avec François Dubet que « la sociologie souligne toujours la distance qui existe entre les représentations et les réalités, entre les principes les plus élevés et les faits les plus banals, et la mise à nu de cette distance est elle-même utile »¹³². Les réalisations sont les traceurs de ces écarts. Les faits artistiques, les modes de production des artistes, les valeurs, les représentations et les discours artistiques qui les justifient sont en équilibre instable, en mouvement permanent. Ce sont ces déplacements, ces écarts entre des entités matérielles et immatérielles ancrées au cœur de l'activité et conjointement inscrites dans l'espace social que la sociologie tente de saisir au vol. Sans objets artistiques, l'art n'aurait pas d'existence, même si les productions peuvent parfois prendre des allures immatérielles telles que les œuvres pionnières d'Yves Klein, célèbre pour ses monochromes. Une de ses œuvres consistait à jeter des paillettes d'or dans la Seine. En contrepartie, le collectionneur recevait une attestation signée. Une autre de ses œuvres a consisté à sauter dans le vide du haut d'une maison. Par ces œuvres, il y a 60 ans en arrière, Yves Klein était un artiste d'art contemporain.



Figure 15 L'œuvre d'art « le saut dans le vide » Yves Klein

¹³² François Dubet, *A quoi sert vraiment un sociologue ?* éd. Armand Colin 2011. Page 9



Figure 16 La réalité de réalisation avec ses amis judokas

En somme, sauter dans le vide, passer 70 ans de sa vie à étaler des couleurs sur du papier kraft, rechercher le geste minimum, orienter sa production artistique comme générateur de liens sociaux, installer, performer, traverser les époques, découvrir et redécouvrir, inventer, innover sans le dire, tout se vaut. Le monde de l'art et les pratiques qui s'y rattachent se laissent découvrir au rythme du nomadisme des valeurs artistiques et d'une incertaine pluriversalité des formes d'expression qui sont au centre de la pratique. « Le mouvement nomade ne suit pas une logique droite, avec un début, un milieu et une fin. Tout, ici, est milieu. Le nomade ne va pas quelque part, surtout en ligne droite, il évolue dans un espace et il revient souvent sur les mêmes pistes, les éclairant, peut-être, s'il est nomade intellectuel, de nouvelles lumières » Kenneth White¹³³.

Le monde des arts plastiques, à la fois singulier et pluriel, particulier et commun, est contenu par trois questions qui restent suspendues à la trajectoire des représentations, des discours et des objets investis par les artistes. Le « qu'est-ce que l'art » interroge les objets artistiques dans l'historicité des formes. Le « quand y a-t-il art » articule l'ordre des discours qui valident des propriétés artistiques d'objets et/ou d'espaces mis en situation.

¹³³ [Kenneth White](#) *L'esprit nomade*, éd Grasset 1987, page 12 [K.White est un intellectuel et poète, il enseigne la « Poétique du XX^e siècle » à l'université de Paris-Sorbonne. Dans ses ouvrages il explore la pensée du vide orientale.]

Enfin, le « où y a-t-il art » renvoie à l'exploration de nouveaux lieux d'expression, mais aussi à la transposition de grandeurs artistiques vers d'autres champs d'activités sociales.

La sociologie de l'art se démarque de la philosophie de l'esthétique qui explore plus spécifiquement les relations entre les spectateurs et les œuvres et de l'histoire de l'art qui base ses recherches autour des relations entre les artistes et leurs œuvres pour les situer dans cette même historicité. La sociologie de l'art avance donc sur une ligne de crête entre le versant historique de l'art qui analyse comment s'élaborent et évoluent les normes plastiques dans un contexte sociétal donné et le versant des philosophies de l'esthétique qui travaillent sur le sens de l'art. De ce point de vue, N. Heinrich nous suggère une perspective pragmatique.

« Dégagé du souci normatif comme du souci interprétatif, le sociologue peut alors s'intéresser aux œuvres non pour ce qu'elles valent ou ce qu'elles signifient, mais pour ce qu'elles font : c'est là une approche non plus évaluative ou herméneutique, mais « pragmatique », au sens large de l'intérêt pour les situations réelles, comme au sens plus spécifique de l'intérêt pour l'action exercée par les objets. »¹³⁴.

Chap.4. Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie

Contraintes, opportunités et dépassement

L'héritage historique des formes d'expression, l'image sociétale de l'artiste qu'en-dossent les individus et les conditions sociales et économiques sont les trois grands ensembles de facteurs qui nous permettent de circonscrire l'entrée en questionnement autour de l'activité des artistes plasticiens. Dans chacun de ces trois domaines, l'instabilité, l'incertain et les controverses sont les normes d'usage qui étayent l'exercice du métier. Ces observations montrent qu'il n'y a pas de nature artistique floue, mais un assemblage de facteurs, sociaux, économiques et historiques qui contribuent inévitablement à ce floutage.

¹³⁴N.Heinrich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, éd. de minuit Page 37

Au milieu de ce paysage brumeux, au loin, une lumière fixe signale le chemin et le but ultime : se frayer un passage en vue d'une reconnaissance artistique et financière afin de devenir un artiste reconnu et vivre de son art. C'est la fiche de poste et la mission qui reviennent à tout artiste volontaire. Pour atteindre cet objectif, l'artiste doit se mettre au travail sans trop rogner sur les valeurs qui le guident.

Les modalités de travail des artistes aux talents reconnus ou présumés résultent d'une combinaison d'enjeux complexes que l'on peut entendre comme : « la valeur que chacun attribue à une action ; ce qu'il peut gagner ou perdre au-delà des objectifs de cette action »¹³⁵. Ce que les artistes peuvent gagner ou perdre c'est la satisfaction probable ou peu probable d'une reconnaissance symbolique, financière, communautaire et sociétale. En vue d'une réussite inspirante ils associent une stratégie pour trouver des ressources matérielles à un ensemble de valeurs artistiques et à un certain rapport symbolique aux objets.

UNE SOCIÉTÉ ATTEND D'UN ARTISTE D'ÊTRE RECONNU ET DE GAGNER DE L'ARGENT

Je ne sais pas trop ce que c'est l'inspiration. J'ai du mal à cerner ce mot mais réussir dans la vie ça veut dire quoi ? Ça veut dire être en phase avec ce pour quoi on peint, mais ce n'est pas ce qu'une société attend, par exemple être reconnu et gagner de l'argent, gagner beaucoup d'argent. C'est ça réussir, peut-être que oui. Si c'est ça qu'est-ce que ça veut dire ... ? Pour une autre personne, c'est être totalement entier

La réussite passe par le dépassement des contraintes matérielles et des coûts psychiques que le seul calcul stratégique ne peut résoudre bien que, comme nous l'avons vu précédemment, de grands artistes comme Jeff Koons aient une démarche de carrière élaborée. Pour l'artiste ordinaire, le poids d'un agir rationnel est plus particulièrement pesant à l'amont lorsqu'il s'agit de trouver les conditions matérielles pour exercer son art et à l'aval pour accéder à des expositions et vendre. Entre les deux, le temps d'invention et de réalisation du travail dans l'atelier laisse plus de place au rapport subjectif à la matière et à la résolution de problèmes techniques. Autrement dit, aux facteurs socio-éco-artistiques dont on perçoit les rouages il faut adjoindre les savoir-faire techniques et la sensibilité

¹³⁵Philippe Bernoux, *La Sociologie des organisations*, éd. Seuil 2014 page 166

artistique qui se vit dans le temps de la réalisation. A la suite de quoi exposer, communiqué, vendre sont les impératifs pour exister socialement.

J'AI VENDU ESSENTIELLEMENT À DES AMIS,

Et d'ailleurs les seuls tableaux que j'ai vendus heu ... je les ai vendus essentiellement à des amis, oui des amis et c'est vrai. Ils en sont très contents, ça fait bien 10 ans. Après tu vois la première toile que j'ai vendue, très dur : sur la guerre aussi, avec un mec qui est mort, une femme africaine dans un camp.... Je l'ai appelé Nord Sud tu vois ! un dialogue entre le nord et le sud, une dimension politique qui est presque primaire.

MES FILLES M'ONT FAIT UN SITE INTERNET ET C'EST PARTI COMME ÇA

Mes filles m'ont fait un site internet et c'est parti comme ça. J'ai commencé les expos, voilà je n'en ai pas fait beaucoup pour l'instant ; j'en ai fait à Lyon parce que j'allais dans un atelier où je peignais, donc il y avait une expo par an et puis après j'ai fait des expos à la montagne, et puis maintenant j'envoie mes candidatures et je suis prise dans des expos. Ça me fait plaisir, j'ai été prise en Belgique, mais je n'irai pas parce que ça fait trop de frais mais j'irai en Savoie cet été et puis dans la Drôme à l'automne.

Ce maillage de rêve et d'ambition rattaché à des réalités objectives engage des modes de vie et de travail : affronter dans l'intimité de l'atelier l'épreuve du faire et du refaire avec obstination. C'est à la croisée de ces chemins où se mêlent ambition, désir, geste technique qu'entrent en scène les dimensions subjectives que chaque artiste entretient avec ses « objets » de travail. Comme le montre Christophe Dejours, travailler ce n'est pas simplement produire mais c'est se transformer soi-même.¹³⁶ Cette transformation s'opère par ce qui est éprouvé, ressenti dans le rapport à la matière, à l'espace, à la surface d'une toile tendue.

C'est du côté de l'atelier, qu'il soit réel, virtuel ou mental, que se créent et se réalisent les œuvres. Ce lieu investi par les artistes, qu'ils transportent quelquefois dans leur tête, se situe à mi-chemin entre le laboratoire des sciences et l'atelier de l'artisan. La main de l'artiste au travail assemble des outils, des concepts, des savoir-faire, des objets et des

¹³⁶ Christophe Dejours, « *J'ai très mal au travail* », La centralité du travail dans la construction de l'identité. La promesse du travail, se découvrir à soi-même, juin 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=TpZtx2Qy-hqQ>

connaissances qui prennent forme dans l'atelier. L'atelier est plus qu'un lieu fonctionnel, il organise la pensée et l'action créatrice à travers des petits rites quotidiens qui maintiennent l'imaginaire en éveil et orientent les phases de réalisation. Richard Sennett le souligne ainsi : « La compétence technique a été coupée de l'imagination au profit de l'agir fonctionnel qui se résume à un "faut que ça marche" ». ¹³⁷ Sennett explore le fait que toute compétence passe par un rapport physique à la tâche et que le geste technique de qualité se développe par l'imagination.

JE LAISSE PRÈS DE MOI, JE TOURNE AUTOUR

Là je l'ai entamé il y a 5 mois, je ne vais pas y toucher mais je laisse près de moi. Je tourne autour, c'est qu'il faut du temps de gestation. J'ai trouvé un procédé de peinture qui me plaît vraiment : c'est que je peins sur du plastique et après quand c'est fini j'enlève le plastique et il me reste que la couche de peinture. C'est ça qui est bien.

L'activité artistique est ainsi sous-tendue par un ensemble complexe d'entités qui configurent et balisent le trajet de création. Ces assemblages circulants dont il s'agit de décrypter et comprendre les montages résultent d'une chaîne de connexions probables comme improbables d'objets, d'espaces communautaires, de pratiques, de cogito, d'affections, de croyances et de recherche de sens telle que la décrit Merleau-Ponty ¹³⁸ « Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes ». L'ensemble de ces considérations nous conduit vers une perception du travail de création où voir, savoir, projeter et interpréter engagent le

¹³⁷ « **Qu'est-ce qu'un travail de qualité ?** bien faire une chose, ou faire en sorte qu'elle marche bien. [...] Ainsi, suivant la mesure absolue de la qualité, l'écrivain vivra dans l'obsession de chaque virgule jusqu'à trouver le bon rythme ; le menuisier rabotera la mortaise et le tenon jusqu'à ce que le joint soit parfaitement ajusté et fixe et qu'il puisse se passer de vis. Suivant l'aune de la fonctionnalité, l'écrivain s'efforcera de respecter les délais, sans se soucier de la place de chaque virgule et sans perdre de vue qu'on écrit pour être lu. Le charpentier à l'esprit fonctionnel ne se souciera pas outre mesure des délais, sachant que les petits défauts peuvent être corrigés par des vis invisibles. Une fois encore, son objectif est d'achever la pièce, en sorte que l'on puisse l'utiliser » Richard SENNETT, *Ce que sait la main*, éd. Albin Michel 2008 Page 65 66

¹³⁸ Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, éd. Folio essais 2007, Page 35

chercheur au même titre que l'artiste en travail dans un ensemble d'entités hybrides composées de faits, d'objets, de métaphysique et de valeurs symboliques.

IL Y A UNE SORTE D'HARMONIE ESTHÉTIQUE ENTRE L'ŒIL, LA MAIN ET LE CERVEAU

Tu vois, quand tu le fais, tu te sens complètement pris par ça, tu es dedans totalement, il y a une sorte d'harmonie esthétique qui se produit entre l'œil, la main et le cerveau. Tu vois c'est une sorte de dialogue permanent, et quand c'est là il faut y aller, et ça.... C'est une chose très très agréable, ouais et je pense que c'est ça qui fait que je continue.

CE BOUT DE MÉTAL C'EST DES RENCONTRES....

C'est comme un être humain, c'est comme un corps ...d'accord, au sens large, physique, ce qui t'a habité à cet instant-là. Il te parle, ce bout de métal et tu vas le ramasser et l'utiliser. Il n'y a pas de prix à ça, c'est des rencontres.... Il n'y a pas d'obligation, non ! C'est une sorte de vide, de vacuité. Tu te laisses pénétrer Je peux rester trois heures devant une lumière à observer.

Chap.4. Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie

Objectivité et subjectivité en présence

Le « être artiste » ou « le faire de l'art » que nous cherchons à explorer relève ainsi d'un montage fragile, diffus et fragmenté qui rythme le travail quotidien associé à un contexte social-économique incertain. « L'au-delà » des objectifs évoqués plus haut laisse ainsi entrevoir une enveloppe imaginaire et sensitive qui ne se laisse pas saisir par les seuls facteurs rationnels de gain et de coût. Pour le dire autrement, cet « au-delà » nous ramène sur les rives de « signaux sensibles » que dépeint le philosophe Jean Luc Nancy. « L'art nous retient, il fait la mince balustrade, le garde-fou ou le garde-corps dont la lisse nous retient en nous permettant de nous tenir au bord du vide débordant... [J-L. *N poursuit plus loin ...*] La lisse contre laquelle nous nous appuyons – la forme, un accord musical, une note

modulée, une ligne tracée, une couleur lavée n'est elle-même faite de rien d'autre qu'un passage dérobé. L'art est toujours le vestige de l'art, toujours sa propre ruine. »¹³⁹

JE ME RÉSERVE UNE PORTE DE SORTIE

Je sais que quand je commence un travail, je sais que ... heu... il faut que je sois prudent. Il faut que je me réserve une porte de sortie, d'abord c'est ce que je vais construire en premier, c'est la sortie ! Tu vois après on peut faire tout ce qu'on veut, pourvu qu'il y ait une sortie de possible, si jamais c'est nécessaire, autrement tu te fais un sarcophage sur toi.

Maintenir le rapport subjectif et objectif en tension nous conduit à privilégier une démarche empirique en nous laissant guider dans le présentiel des pratiques relatées par les artistes. La tension, entre le pôle objectif, rationnel et le pôle subjectif, métaphysique, voire existentiel joue à plein régime pour mener cette activité. Les composants de la pratique nous invitent à ne pas perdre du regard cette balise latourienne : « comme on l'entrevoit à présent abandonner la différence entre les intériorités de la psychologie et les extériorités de l'épistémologie "ne revient pas à tout mélanger" [...] En perdant la distinction entre les représentations et les faits on ne plonge nullement dans l'indifférencié ». ¹⁴⁰ Nous sommes ainsi mis face à un monde peuplé d'objets fantasmagoriques, d'actions incertaines, de controverses, d'objectivités subjectivées qui recouvrent la surface de l'activité. Ces points d'ancrage méthodologiques nous autorisent à introduire la « métaphysique » des acteurs entre les réalités et les fictions qui sont attachées aux œuvres et à leurs auteurs. Ce point d'équilibre est ainsi formulé par B. Latour :

« Comment explorer la métaphysique des acteurs ? La réponse apportée par les sociologues du social a consisté à s'abstenir de toute métaphysique. En limitant de façon drastique l'ensemble des entités réellement agissantes, ils ont cru affranchir les acteurs de leur propre illusion »¹⁴¹

Ainsi en deçà des socio-logiques structurelles qui encadrent les pratiques dans une totalité contenue, la recherche est confrontée au « sous déterminé » d'un social saisissable par fragments successifs de gestes, de projections, de réalisations, de marchandages,

¹³⁹Jean Luc Nancy, *Signaux sensibles*, éd. Bayard 2017. Page 130

¹⁴⁰Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, Iconoclash*, éd. La découverte 2009, page 107

¹⁴¹Bruno Latour *Changer de société, refaire de la sociologie*. éd. La découverte 2007, pages 73 74

d'échanges avec le public. Le chercheur est ainsi placé comme descripteur et décrypteur d'assemblages de facteurs humains et non humains toujours provisoires et changeants. Provisoire ne veut pas dire éphémère. Dit autrement, il s'agit de rendre compte des formes d'assemblages incertains, provisoires, voire inattendus qui sont en gestation dans le travail de création. Ainsi embarqué, en faisant cap sur les pratiques singulières des artistes plasticiens, « le sociologue d'intervention ne peut prétendre à autre chose que de faire tenir ensemble, provisoirement et par l'analyse, des mondes pluriels qu'aucun savoir ne peut prétendre "révéler", ni unifier »¹⁴² comme le souligne G. Herreros.

Le déroulement continu de connexions entre des facteurs humains et non-humains, des valeurs et des techniques, des stratégies objectives et des troubles subjectifs trace le chemin particulier de chaque artiste. L'objectif est de cartographier les entités en tension que peut générer l'activité à l'échelle individuelle. Les faits discutés autour des valeurs artistiques et marchandes de tel objet permettent de tracer l'intérêt et les choix qui orientent le travail et le positionnement individuel dans la communauté des artistes. Il apparaît ainsi que c'est au travers des démarcations et des inclinaisons que s'instaurent les liens socio-artistiques, là où se construisent et se déconstruisent, s'agrègent et se désagrègent des histoires individuelles et communautaires qui rythment le cheminement des créations.

L'investissement d'un sujet met en balance des subjectivités et des objectivités. Cette coexistence entre objectivité et subjectivité n'est naturellement pas une propriété exclusive du travail artistique. L'artisan entretient un rapport privilégié à son savoir-faire et son métier, tout comme le médecin technicien prescripteur en contact direct avec la maladie d'un « patient » ou encore l'enseignant transmetteur de savoir quotidiennement confronté aux conflits socio-cognitifs des groupes de jeunes. Nous pourrions ainsi étendre la liste et y inclure le chercheur en sociologie. Quoi qu'il en soit sur d'autres champs, retenons qu'une analyse disjointe des facteurs objectifs et des facteurs subjectifs amputerait la recherche de son dessein : comprendre la combinaison plurielle des associations, des passions, des stratégies, des modes opératoires, des aspirations et des inspirations en mouvement dans l'expérience d'auteur d'œuvres plastiques. Objectivité et subjectivité, distance

¹⁴²Gilles Herreros, *Pour une sociologie d'intervention*, éd. Erès 2002 Page190

réflexive et proximité émotive se côtoient et interfèrent dans la conception et la mise en œuvre vécu par les artistes. « Dans le cas de l'art comme dans le cas de la religion, si l'on écoute ce que disent les amateurs ordinaires, on verra qu'ils prennent le temps d'expliquer pourquoi et comment ils sont profondément attachés, mus et affectés par les œuvres d'art qui leur « font » sentir des choses ».¹⁴³

Chap.4. Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie

A la hauteur des pratiques

De la même façon, les tensions entre réalité et fiction, objectivité et subjectivité jouent en miroir dans la recherche sociologique qui nous préoccupe ici. Comme le défend G. Herreros « La pratique du sociologue, bien que relevant de l'activité scientifique, n'a aucun rapport avec « La Science » faite d'objectivité, de distance et de pureté méthodologique ».¹⁴⁴ Suivre quelqu'un implique de suivre le rythme de la marche, d'éprouver, de ressentir, tout en engrangeant des faits, des discours et des représentations. Cette posture implique d'abandonner la division entre les dimensions sociales des discours d'expertise, les idéaux, les rêves et les imaginaires qui animent les artistes.

On le voit dès à présent, explorer le travail de création présente deux écueils : d'un côté écraser la réalité du vécu sous le poids de théories sociales ou d'un autre côté fétichiser le terrain sous le voile substantiel de la créativité en magnifiant le ressenti, l'émotion ou encore en transformant le sensible en sensiblerie.

C'EST UN TRAVAIL DE PETITES CHOSES QU'ON COLLE LES UNES AVEC LES AUTRES ÇA PEUT EXPLOSER... la seule chose qui me plaît c'est la couleur et les traits
Des moments où ça lâche, des idées qui émergent ...pour moi l'imaginaire c'est une réalité

¹⁴³Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, éd. La découverte 2007 Page 341

¹⁴⁴Gilles Herreros, *Pour une sociologie d'intervention*, éd. Erès Page 191

Lorsque l'on se rapproche des artistes, le monde matériel objectif et le monde symbolique subjectif de pure pensée s'emboîtent et se déboîtent donc au gré des trajectoires particulières. C'est de ces ajustements continus et singuliers qu'il s'agit de rendre compte sans pré-formater la description de « quelque chose de social ». Comme le souligne B. Latour, l'ajout du terme social au phénomène que l'on étudie présente en effet le risque d'effacer les sources d'incertitude, creuset de l'activité.

Tel est le postulat de la sociologie de l'acteur-réseau : le social n'est pas l'explication, c'est-ce qu'il faut expliquer. Elle tranche ainsi radicalement en affirmant qu'il faut se passer de « toute explication sociale » et redistribue les cartes entre individualisme méthodologique et holisme. Cette posture sans a priori réductionniste se prête parfaitement à l'entrée sur le terrain du travail de création car elle laisse ouvertes les possibilités de connexions entre des intériorités et des extériorités particulièrement vivaces. En conséquence, il s'agit de tracer, suivre et répertorier les assemblages d'entités matérielles et immatérielles récurrentes qui concourent aux raisons-passions d'agir « en artiste ».

Les concepts opératoires mobilisés par la sociologie des associations s'avèrent salutaires pour rejoindre les artistes dans ce qui compose le travail de recherche plastique. Dans son ouvrage « Changer de société - refaire de la sociologie » Bruno Latour propose de renverser la proposition qui suppose que « quelque chose de social aurait déclenché l'action ». Il ironise en disant qu'aujourd'hui on sort le mot « société » comme on sort son téléphone. Il s'agit non pas de changer la société en refaisant de la sociologie, mais de refaire de la sociologie en dehors d'un clivage entre relativisme et positivisme. « Il se peut qu'il existe des lois du monde social, mais elles occupent une place très différente de celle que la tradition leur assignait. Elles ne se cachent pas *derrière* la scène ou *au-dessus* de nos têtes, elles n'existent pas *avant* l'action mais *après* elle, elles se situent en *dessous* des participants et au *premier plan* »¹⁴⁵ La division des « modernes » entre individu et société, tout comme celle entre nature et société se fissure. Dans le même sens, le postulat que le social n'existe pas avant l'action mais après l'action nous conduit à considérer l'observateur et l'observé dans un mouvement d'interface où s'élabore une pensée sans que

¹⁴⁵Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, éd La découverte 2007 Page 355

l'observateur soit dans une position surplombante, ce qui nous situe proche des épistémologies constructivistes où « la connaissance que le sujet peut construire d'un réel est celle de sa propre expérience du réel »¹⁴⁶.

De fait, le cheminement de la recherche en quête d'un « social-artistique » circulant, toujours partiel et provisoire s'élabore chemin faisant à l'image des trajets de création des artistes. Les incertitudes qui encombreraient l'élaboration d'explications causales deviennent des sources de données qui éclairent le cheminement de la recherche et nous conduisent à marcher au côté des artistes, de les suivre chemin faisant dans leurs raisons d'agir. La posture initiale de recherche ainsi adoptée rejoint, comme l'indique B. Latour, « le sens étymologique le plus reculé du mot socius : « quelqu'un qui suit quelqu'un d'autre », un « compagnon de route », un « associé ». Suivre quelqu'un, marcher à ses côtés c'est se mettre à la même hauteur, abandonner l'illusion scientiste d'objectiver le social en objet solide. Un tel positionnement entre en résonance avec les épistémologies constructivistes, là où le réel se construit par l'acte de connaître et où l'objet de la connaissance et le sujet connaissant sont indissociables tel que le rappelle Jean-Louis Le Moigne : « " marcheur , il n'y a pas de chemin, le chemin se construit en marchant ", relevions-nous en lisant Bachelard et A.Machado nous invitant à concevoir un réel construit par l'acte de connaître plutôt que donné par la perception objective du monde. »¹⁴⁷

*Voyageur, le chemin
Ce sont les traces de tes pas
C'est tout ; voyageur,
Il n'y a pas de chemin
Le chemin se fait en marchant*

La stratégie de recherche se référant à la sociologie des associations écarte le commencement par les hypothèses de facteurs sociaux qui enclencheraient l'action mais entre

¹⁴⁶Jean Louis Le Moigne, *Les épistémologies constructivistes* éd. Que sais-je 2007. Page 70 chap 4 – les hypothèses fondatrices des épistémologies constructivistes -

¹⁴⁷*Ibid.* Jean Louis Le Moigne

plutôt directement dans la matière brute et indéterminée d'un social en permanence en train de se faire et de se défaire, de s'agréger et de se dissoudre. Ce positionnement initial de recherche s'harmonise avec les courbes sinueuses et plurielles des pratiques singulières et l'état des lieux du monde des arts plastiques en discussion.

Dans le fonds, cette démarche nous entraîne à privilégier le langage des acteurs dans le but de rendre compte des associations entre des objets, des modes d'existence, des valeurs artistiques circulantes et des rapports subjectifs attachés à l'activité

B. Latour souligne que « l'acteur-réseau n'est rien d'autre que cette théorie qui a décidé de se fier plus aux indigènes qu'aux sociologues »¹⁴⁸. Dit autrement, il s'agit d'entrer dans la réalité sociale par la petite porte, de prendre au sérieux ce que disent les artistes comme matériaux bruts et réflexifs en évitant comme il le précise : « de faire comme si les acteurs ne disposaient que d'un seul langage tandis que l'analyste disposerait en plus d'un métalangage dans lequel sont enchâssées dans la plupart des cas des explications sociales ». ¹⁴⁹

En conséquence, pour reprendre une expression de B. Latour nous nous sommes engagés sur le terrain muni d'une lampe de poche afin de laisser le champ aux particuliers et à l'hétérogénéité des situations. Nous cheminons sans boussole statistique ni carte qui délimitent des parcelles de typologie d'artistes dont on a pu voir qu'ils restent hostiles à toute définition stable. En conséquence, cette perspective de recherche nous conduit à ne pas définir à l'avance une catégorie d'artistes pour en extraire les facteurs sociaux qui les ont amenés à cet endroit. En ne définissant pas à l'avance une catégorie d'artistes à enquêter, la recherche s'offre des opportunités d'accéder à des associations du social et des connexions inattendues. Cet axe est d'autant plus pertinent que les pratiques se présentent sous des formes hétérogènes en termes de production, de statut et d'approches personnalisées du métier comme nous en avons rendu compte dans les premiers chapitres.

¹⁴⁸Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Page 89

¹⁴⁹ *Ibid.* *Changer de société, refaire de la sociologie*

Encore une fois l'activité artistique entraîne dans son sillage tout aussi bien des sujets, des objets, des marchés institutionnels structurés et organisés, des économies des grandeurs, des valeurs symboliques, des expériences de vie, mais aussi des formes de distinction, des représentations de l'éthique et de l'esthétique, des pulsions, des savoir-faire techniques, des histoires de l'art d'avant et d'arrière-garde. Ces différents facteurs sont insaisissables dans leur totalité. En revanche on peut se rapprocher des artistes pour tenter de comprendre la combinaison de leurs choix parmi l'ensemble de ces propriétés abstraites et matérielles. En somme les opportunités et les contraintes d'enquête sur le travail de création des artistes imposent de rendre compte des particularités où s'agencent des êtres de fiction, l'historicité des formes artistiques, des techniques et des stratégies individuelles de reconnaissance qui s'élaborent et s'assemblent chemin faisant.

De façon synthétique nous retenons les principes suivants :

- Ne pas prédéfinir des catégories sociales mais observer les regroupements au travers des controverses.
- Prendre en compte les tensions entre les métaphysiques et les pratiques tangibles.
- Abandonner la division entre social et technique.
- Maintenir une dialogique entre le pôle des sujets et le pôle des objets.
- Associer les subjectivités et les objectivités.
- Partager le raisonnement autoréflexif des acteurs.

Chap. 5 : De l'art à la méthode

Situer la méthode.
Défrichage de l'accès au terrain.
Collecter des données.
Autres sources de données.
La conduite des entretiens semi-directifs.
Conduire l'entretien entre proximité et distance.
Des observations participantes peu probables.
Analogie d'expérience entre art et sociologie.
La vision du « sociologue » par les interviewés.
Artisanat sociologique.
De l'écriture.

Situer la méthode

« Pour ce qui est d'étudier la peinture, les uns préfèrent la complexité, les autres préfèrent la simplicité. La complexité est mauvaise, la simplicité est mauvaise. Les uns préfèrent la facilité, les autres préfèrent la difficulté. La difficulté est mauvaise, la facilité est mauvaise. Les uns considèrent comme noble d'avoir de la méthode, les autres comme noble de ne pas avoir de méthode. Ne pas avoir de méthode est mauvais. Rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. Il faut d'abord [observer] une règle sévère ; ensuite, pénétrer avec intelligence toutes les transformations. Le but de la possession de la méthode revient à pas de méthode. C'est comme la façon de laisser tomber les couleurs de KouTch'ang-K'ang »

« Le Chou wen dit : La peinture est faite de limites, elle ressemble aux sentiers qui limitent les champs. »

Kie Tseu Yuan Houa Tchouan

Cette citation orientale résume en quelques mots un positionnement méthodologique qui ne se laisse ni prendre dans des logiques scientistes ni aller vers un relativisme absolu.

Plus précisément, mon expérience de la pratique des arts plastiques a fait émerger dès le départ l'intuition d'un rétrécissement de notre angle de vue si l'on regarde spécifiquement les artistes en tant qu'« acteurs stratégiques » guidés par des intérêts et des relations de pouvoir ou encore, si l'on considère initialement les artistes comme des agents du champ de la culture assujettis aux forces de domination de structures sociales. Sans exclure ces dimensions issues des grandes traditions, l'écueil serait alors d'amputer la recherche des dimensions émotionnelles, sensibles et métaphysiques qui ressortent fortement des entretiens. Le risque serait en effet de se laisser prendre malgré nous par des présupposés selon lesquels, hypnotisé par les sirènes de l'art, l'artiste baignerait dans un monde d'illusion.

Comme nous l'avons montré dans les premiers chapitres, la catégorie sociale et culturelle des artistes est à la fois plurielle, multiple et diffuse. Appréhender les pratiques dans leur diversité à partir d'hypothèses nous est apparu difficilement tenable du fait des régimes d'action très variables selon les situations de chacun et les registres de valeurs artistiques hétérogènes qui conditionnent les types de réalisations et donc de travail. En effet, s'en tenir à des critères limitatifs tels que le niveau de visibilité, la cote sur les marchés, le statut juridique, les types de production préfigurerait un unique modèle d'artiste et du même coup un mode de relation au travail homogène. Du moins on peut le penser, c'est une autre question.

Notre seul critère d'entrée sur le terrain a été en fait la durée et la densité d'implication. Nous détaillerons ce positionnement par la suite. De fait, nous ne cherchons pas à établir des liens de cause à effet qui expliqueraient l'implication des artistes dans ces pratiques, mais nous cherchons davantage à comprendre, à l'instant où ils parlent, ce qui compose le paysage de leurs préoccupations, désirs, ambitions. Pour rester dans la veine orientale nous pourrions modestement avancer qu'il nous faut « chercher sans chercher », à

l'image de la posture d'équilibre *Hishiryo* des bouddhistes Zen, c'est-à-dire d'une certaine manière « penser sans penser »¹⁵⁰

Nous allons donc préciser les contours de la méthode que nous suivons de l'accès au traitement des données. Une des premières préoccupations fut de ne pas dénaturer le contexte spécifique des arts plastiques, à savoir son caractère diffus, pluriel et incertain dans lequel les artistes quels qu'ils soient évoluent et cherchent à se faire un nom. Notre interrogation initiale porte sur l'exploration des tensions entre raison, passion, enthousiasme et tourments ou plus largement l'assemblage des objectivités et des subjectivités qui sous-tendent l'engagement et la persistance du travail malgré les contraintes économiques. Dans l'introduction à son article, Marie Buscatto résume avec exactitude cet état de fait qui constitue notre point de départ :

« Les travaux récents se multiplient aussi bien pour décrire la passion et l'engagement de soi que suppose le travail artistique contemporain que les raisons historiques, sociales et économiques qui sous-tendent cet engagement de soi au travail (Buscatto, 2012 ; Heinich, 2005). Confronté(e)s à des conditions de travail et d'emploi souvent très difficiles – forte précarité, faibles rémunérations, cumul d'activités, risques sérieux d'échec, souffrances physiques ou tensions subjectives nombreuses –, les artistes, jeunes et moins jeunes, les accepteraient en raison notamment d'une forte implication subjective les incitant à perdurer dans l'activité « envers et contre tout » ». ¹⁵¹

Partant de là, il s'agit de voir comment architecturer une méthode d'enquête sur un champ social polymorphe où la recherche artistique conduite par les acteurs est tributaire du poids des contraintes matérielles qu'ils combinent avec un certain vagabondage d'associations

¹⁵⁰Taisen Deshimaru, *L'anneau de la voie, paroles d'un Maître Zen* éd. cesare Rancilio 1983 *Hishiryo* est la version traditionnelle de l'insight. Page 111 : « Qu'est-ce que Hishiryo ? C'est penser sans penser, ne pas penser mais penser. C'est au-delà de la pensée, la pensée absolue. On ne pense pas, mais l'inconscient s'élève, et on pense inconsciemment, à partir du thalamus, du cerveau central. La véritable pensée, au-delà de toute pensée. »

¹⁵¹Marie Buscatto, *Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ?* in Nathalie Le Roux et al., *Le travail passionné ERES | « Clinique du travail » 2015 | pages 29 à 56.*

d'idées, d'évocations de réalisations prochaines, ce qui, par rebond, génère des coûts matériels et psychiques.

J'AI TRAVAILLÉ VINGT-DEUX ANS DE NUIT DANS UNE INDUSTRIE DE PLASTIQUE.

J'ai travaillé 22 ans de nuit dans une industrie de plastique ce qui a contribué aussi au schéma asocial, hors sociétal, etc. et au schéma personnel de ma vie de couple. C'est tout, ça n'a pas tenu. Vingt-deux ans tout seul la nuit avec quatre lignes de production.

On sortait du tube, de la goulotte, etc. au kilomètre, toutes les nuits jusqu'à récemment où il a vendu la boîte, du jour au lendemain, on n'a jamais su ni comment ni pourquoi. Après, ça a été une désescalade, ils nous ont roulés autant que possible, ils ne nous ont pas payé nos indemnités. J'ai un dossier en cours qu'il faut que je relance. 22 ans de boîte. Ils m'ont donné 14000 euros. Ça aussi, ça a cassé un peu mes grandes idées, mes grands projets de me consacrer à la peinture. J'attendais un financement à peu près de 30- 35 000 euros.

J'AI TOUT LE TEMPS L'IMPRESSION D'AVOIR DES IDÉES, C'EST ÉPROUVANT

Il y a un truc que je vois très bien au niveau des idées, c'est que... moi j'ai tout le temps l'impression d'avoir des idées parce qu'en fait, pas seulement au niveau artistique, bon voilà ... il y a une pensée en tout cas, il y a une pensée qui est très active, qui est permanente et qui pour moi est éprouvante parce que ça ne s'arrête jamais et y a des moments ...ça s'est un peu apaisé.

Pour la majorité des artistes, concilier le foisonnement des idées inhérent au travail créatif et la réalité d'exercer un travail pour subvenir à ses besoins ne va pas de soi. Nous avons pu mettre en relief l'entremêlement des dimensions subjectives, objectives et stratégiques qui délimitent le périmètre d'action des artistes. Aux dimensions internes à l'activité de création même, il faut associer les connaissances et les savoir-faire qui orientent le choix d'un type de production et engendrent en conséquence le développement potentiel de l'activité dans un marché de l'art segmenté.

Compte tenu des descriptions faites précédemment, une certaine plasticité dans la méthode s'est imposée. Toute la difficulté est d'éviter de se complaire ou se perdre dans le flou des conditions artistiques, de compresser les incertitudes et le contexte initial dans une méthode trop rigide ou encore de compenser le diffus et le multiple par un excès de cadrage théorique. « Une fois encore la solution consiste à apprendre comment se nourrir

des incertitudes et non à décider à l'avance à quoi doit ressembler l'ameublement du monde »¹⁵².

L'exploration sociologique que nous avons entreprise repose sur l'intention de rendre compte des rapports de forces, des équilibres entre des réalités, des imaginaires sensitifs et des émotions qui traversent ce travail. Ainsi établie, la configuration de départ implique, de notre point de vue, un choix de méthode « lâche »¹⁵³ afin de ne pas dénaturer les spécificités du champ d'activité ni les particularités singulières qui sont au cœur du métier. Opter pour une méthode lâche et une grille d'analyse desserrée ne signifie pas pour autant se situer dans un relativisme absolu, mais exige de se donner des balises pour cheminer, tout en gardant le cap au milieu des turbulences du milieu et des trajectoires individuelles de création.

LA ON ESSAIE DE COMPRENDRE UN PEU CE QUI SE PASSE, DANS LE TRAVAIL DE CREATION C'EST UN PEU LA MEME CHOSE

Ce n'était pas compliqué je voulais être soit musicien, comédien ou peintre en lettres donc je ne sais pas trop. J'ai choisi « peintre en lettres » et puis ça m'a mené à l'école des Beaux-Arts. C'est une conséquence de ce que toi tu as vécu, de ce que tu as fait dans ta vie, et là aujourd'hui on discute de sculpture. C'est ça on essaie de comprendre un peu ce qui se passe, c'est ça... et dans le travail de création c'est un peu la même chose. J'étais dans une sorte de labyrinthe pendant quelques années ... dans un endroit, on voit des portes au loin et on se cogne. On se dit tiens, là j'ai trouvé le chemin mais on se cogne, on retourne en arrière. Il y a certains moments tu sors de cette complexité labyrinthique et tu commences à mettre en place deux ou trois choses qui te semblent plus justes par rapport à toi.

Reconnaissons que le choix d'une « méthode » ou plus largement d'une démarche d'investigation façonne et modélise les « résultats » et achève en même temps de dessiner les contours de la recherche engagée. En conséquence, il s'agit essentiellement de baliser le terrain pour ne pas s'égarer et perdre de vue notre question de départ. Les balises qui nous servent de points de repère et que nous allons préciser sont définies par le cadrage

¹⁵²Bruno Latour *Changer de société, refaire de la sociologie*, éd. La découverte, 2007, Page 166

¹⁵³« Les expériences qui permettent un choix conscient et où l'observateur est libre de penser le comportement de son sujet reflète ou implique un choix conscient (en tant que variable intermédiaire), correspond à l'expérience du bâton tenu mollement . [...] La main A, tenant mollement le bâton, explore la main B. Les deux mains reçoivent principalement des informations tactiles, mais la main « active » A reçoit surtout de l'information sur la main B, et la main « passive » B surtout sur le bâton. » Georges Devereux *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement* éd. Flammarion Champs Essais 2012 Page 384,385 .

des entretiens, la prise en compte de la texture des données recueillies, les analogies entre recherche sociologique et recherche artistique et enfin l'écriture et le pouvoir d'évocation des « images de pensée » comme facteurs d'interprétation.

MON FONCTIONNEMENT MENTAL, C'EST UNE SUCCESSION D'IMAGES

Moi je sais que j'ai des tableaux en préparation autour de moi, j'ai des carnets blindés d'idées à faire parce que dans mon fonctionnement mental c'est une succession d'images et quand je parle d'images c'est des tableaux, des tableaux finis.

En résumé, le fil rouge de notre démarche d'investigation repose sur l'intention et la volonté de mettre un trait d'union entre problématisation, méthode et formalisation en écriture en jouant sur des analogies entre recherche artistique et recherche sociologique. Le mode de recherche artistique présente en effet des similitudes avec une certaine contre-méthode où « l'activité ludique initiale est une condition essentielle de l'acte final de compréhension »¹⁵⁴. C'est un point d'équilibre que nous développerons par la suite.

Chap. 5 : De l'art à la méthode

Défrichage de l'accès au terrain



« Une certaine réalité pèse plus qu'autrefois. Je suis moins dans l'imaginaire. Le tableau est toujours le résultat d'une concentration. Je suis plus attentif aux problèmes purement picturaux et suis plus sensible aux plaisirs de la peinture. Plus dans la peinture et plus fort devant les choses. Cela reste très ouvert. Il s'agit toujours de la peinture en train de se faire. Je travaille toujours assez longtemps, mais je m'efforce de préserver les

¹⁵⁴Paul Feyerabend, *contre méthode, Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. éd. Points poche 1988, Page 23 : « La passion donne naissance à un comportement spécifique, qui, à son tour crée les circonstances et les idées nécessaires à l'analyse du processus, à son explication, et à sa « rationalisation » ».

possibilités de la toile, de ne pas les bloquer, les cristalliser. La toile n'est qu'un arrêt dans un mouvement ininterrompu »

D'une certaine manière ces propos de Jacques Truphémus¹⁵⁵ font écho aux principes de recherche développés par la sociologie de l'acteur réseau. Ils illustrent cet angle de vue sur le travail effectif de l'artiste qui met en scène un réseau de significations entre des entités matérielles, imaginaires, symboliques rattachées à son parcours de création. L'exploration des pratiques particulières à travers les entretiens nous conduit donc vers un ailleurs non tangible. La prise en compte de ces dimensions métaphysiques, sensibles et émotionnelles nous impose donc un mode d'investigation et de restitution fait de distance et de proximité. Il s'agit donc bien de suivre la trajectoire personnelle des artistes, les processus du travail de création dans leur périmètre artistique tels qu'ils le perçoivent ou le conçoivent et la façon dont ils font le récit de ces expériences modelées d'entités matérielles et immatérielles.

Nous avons étudié les entretiens cas par cas pour saisir les rythmes et les modes d'expérience, analyser des modes d'organisation individuels et en extraire des points d'ancrage partagés.¹⁵⁶ Notre attention s'est portée sur la singularité de chaque cas particulier dans le sens où comme l'évoque G. Deleuze « une singularité est entourée d'une nuée d'ordinaires ou de réguliers ». ¹⁵⁷ L'analyse des entretiens successifs nous a permis de mettre en relief des points d'accroche sur lesquels nous reviendrons en conclusion. Il est apparu que cinq préoccupations majeures et communes étayent le travail de façon équilibrée :

- La mobilisation de connaissances et de souvenirs de formes artistiques
- La résolution des problèmes techniques lors de la réalisation concrète,

¹⁵⁵ Jacques Truphémus est un peintre français né le 25 octobre 1922 à Grenoble et mort le 8 septembre 2017 à Lyon. Voir : Yves Bonnefoy & Denis Lafay Jacques Truphémus Editions-DG Communication-Lyon, 2011-.

¹⁵⁶ Stéphane Beaud, *L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique* in: *politix*. vol. 9, n°35. Troisième trimestre 1996. pp. 226-257

¹⁵⁷ Gilles Deleuze, *le pli, Leibniz et le baroque*. Editions de minuit, 1988. Page 81

- La réflexion et l'action par une attention sensible aux matériaux, à la matière et aux images
- La recherche et le choix de lieux d'exposition
- Et enfin, ce qui n'est pas le moindre souci, vivre de son travail et subvenir à ses besoins.

Les descriptions globales de la situation des artistes mettent l'accent sur les fragilités sociales et économiques. En traversant chacun des champs de pensée et d'action évoqués ci-dessus, l'artiste adopte à la fois des postures d'artiste entrepreneur, de stratège, d'apprenant, d'artisan, d'auteur que nous résumons dans le tableau ci-dessous. Ces différentes figurations sociales que l'artiste investit avec plus ou moins d'intensité s'accompagnent de charges symboliques et imaginaires tout aussi réelles que le réel.

Figurations	Enjeux et dimensions
Artiste entrepreneur	Accès aux marchés de l'art
Artiste acteur stratégique	Concilier pratique artistique et vie quotidienne
Artiste apprenant	Références et connaissances en histoire de l'art et formation
Artiste artisan	Importance des savoir - faire techniques mobilisés
Artiste auteur	Construction d'un modèle de soi en artiste
Artiste sujet	Attribuer à l'activité une valeur qui donne sens à l'existence.

Nous employons le terme de figuration¹⁵⁸ par analogie avec une peinture qui représente le réel pour insister sur le fait que réaliser des œuvres d'art ce n'est pas une abstraction, mais une activité qui exige un réel sens pratique. Autrement dit le travail de création n'est pas une abstraction suspendue mais s'enracine belle et bien dans des réalités matérielles, économiques et sociales. Le poids accordé à chaque figuration fait tenir l'activité en équilibre à l'image des mobiles de Calder qui tiennent debout grâce à l'équilibre des masses. Ce qui nous importe c'est de voir comment l'artiste construit un réseau de signification qui le maintient en activité.

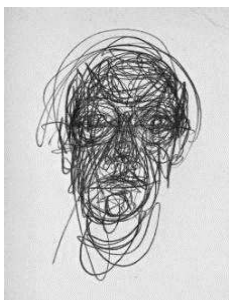
Notre démarche d'exploration a quelque chose à voir avec une déambulation « au côté de ... », une observation non participante des masses en équilibre que chaque interviewé nous redessine en parole. En fait, nous avançons à hauteur d'homme, préoccupé par le « comment en sont-ils arrivés là ». Il s'agit donc de comprendre le récit de chacun des positionnements singuliers dans le commun de l'art qui font que l'artiste en est arrivé là. Pour cela, nous avons fait le pari d'un grand angle en restant attentif aux connexions entre les visions de l'art, les matérialités, les imaginaires et les rationalités à travers lesquels les artistes se construisent une vision du monde et une intentionnalité créative.

Nous pourrions avancer que l'Art comme le Social s'élabore dans un échange étroit entre des humains, artiste, marchand, collectionneur, public et œuvres et techniques en train de se faire et se défaire dans un mouvement ininterrompu. Dans cette perspective, la recherche ne peut prétendre qu'à un arrêt sur image dans le sens indiqué par B. Latour : « Les sciences humaines n'arrivent pas à la tombée du rideau pour interpréter le phénomène »¹⁵⁹.

Il s'agit donc de saisir « des connexions inattendues », c'est-à-dire tenter de saisir « un social artistique » en train de se faire, entre des investissements de formes artistiques,

¹⁵⁸ Pour ainsi dire le travail de création n'est pas une abstraction même si les charges symboliques et imaginaires sont tout aussi réelles que le réel. Bruno Latour nous donne une indication utile : « En effet, le choix d'une figuration ne permet pas, en lui-même, de prédire quelle sera la théorie de l'action invoquée : ce n'est pas le type de figures qui compte, mais la gamme de médiateurs que l'on peut déployer » Bruno Latour *Changer de société, refaire de la sociologie*, éd.. La découverte 2007. Page 83

¹⁵⁹ Bruno Latour, *Aramis ou l'amour des techniques*, La découverte 1993. Page 149



des représentations du travail réalisé et des discours de justification sur l'activité. Aussi, dans l'intimité de son atelier l'artiste s'inscrit dans le même mouvement en élaborant des objets, des discours et des visions de l'art à partir de ses connaissances, de ses techniques et de son imaginaire.

LES ARTISTES SONT UN PEU DES VISIONNAIRES

Les artistes sont un peu des visionnaires. Les visionnaires, on sent les choses... mais y a quand même un gros travail plus ou moins juste, mais ça aussi on le travaille aussi, quoi. Mais moi c'est vrai j'ai une vision du monde assez désastreuse.

Mes œuvres représentent quand même un monde qui s'effondre, qui s'efface, pollué avec des choses assez négatives. Mais quand même c'est la vie avec la couleur, ça se voit moins avec toute ma production noir et blanc. C'est quand même la vision d'un monde assez en crise quoi.

C'est vrai que moi j'aime ces sujets. C'est pareil pour d'autres peintres qui sont dans le même courant que moi. On représente effectivement un désastre écologique, la crise économique, la pollution, le chômage, les problèmes psychologiques des gens, la dépression, tout ça... Tout ce dans quoi on est.

A cet endroit, l'expérience réelle s'enracine dans un imaginaire plus réel que le réel, elle trace les ramifications telles des stolons perceptibles qui dessinent le visage du travail sinueux de création. « *Je comprends ce que je fais en travaillant* ». Cette phrase de Giacometti ne signifie pas que le travail génère de la compréhension ou de la connaissance, mais juste que nous n'avons pas ici affaire à une sorte d'ingénierie de la création où la conception précède la réalisation, mais inversement. Ceci dit les installations en art contemporain parfois gigantesques font entrer la pratique dans une forme d'ingénierie artistique qui nous éloigne de la dimension praxis du travail de recherche plastique dont Pierre-Michel Menger nous redonne les contours :

« La contingence du monde où évolue l'homme signifie que le changement est une possibilité toujours ouverte, et que l'action humaine se loge dans cet écart entre l'être en puissance et l'être en acte qu'ouvre le "le pouvoir être autre" : le domaine de la contingence permet d'inventer et produire du nouveau, en tant que le producteur façonne une matière jusque-là indéterminée »¹⁶⁰

¹⁶⁰ P-M Menger, *Etre artiste, œuvrer dans l'incertitude*, éd. Al dante akaiv (2012) Page 39

Question de départ et contexte des arts plastiques nous ont permis de définir le format de la toile. La question de départ a orienté le projecteur, la trame d'enquête trace l'esquisse préparatoire et donne les grandes lignes de la composition. Les cadres théoriques n'encadrent pas, mais sont source d'inspiration et de rebondissement, enfin les concepts nous enseignent les gestes sociologiques nécessaires à la réalisation. La posture défendue par la sociologie d'intervention ouvre la voie et nous donne une orientation utile : « Dans la perspective que nous défendons, une posture n'est pas une position stable, ossifiée, elle désigne un style, une inflexion, une sorte de grammaire autorisant des déclinaisons multiples ». Gilles Herreros a la formule : « le métissage, en dissipant les frontières, ne dissout pas les territoires »¹⁶¹

Par analogie à la peinture, la succession des témoignages dessine les lignes courbes sur la surface plane d'un social artistique en train de se faire. Ces effets font écho à ce commentaire de Marcelin Pleynet à propos de Mondrian : « Le cadre et la surface reconnus comme évidences, reste la fiction qui veut que deux rectangles de couleur sur cette surface et dans ce cadre, produisent un effet d'espace. L'un des rectangles se trouve en avant de l'autre, et de l'un à l'autre s'institue un espace fictif. ». ¹⁶²

Nous ne cherchons pas à trouver le lien de causalité qui clôturerait et achèverait le questionnement de la pratique et de l'implication, mais nous cherchons à davantage retracer les effets de surface et de profondeur sociales inscrits dans le travail de création. Se focaliser par exemple sur les ateliers d'artistes ou les moyens de diffusion comme facteur impactant l'investissement personnel dans l'activité restreindrait notre champ de vision sur la pratique comme vécu expérientiel. Il convient donc que nos entretiens et les écrits d'artistes qui constituent le corpus de données n'enferment ou n'encadrent pas les propos des enquêtés dans des hypothèses à vérifier trop serrées. En conséquence, nous avons initialement maintenu la focale ouverte sur l'artiste en général : "toi l'artiste, qu'est-ce que tu fais ? comment tu fais ça ? ". De ce qu'il fait et de comment il le fait découle le pour quoi.

¹⁶¹ Gilles Herreros, *Pour une sociologie d'intervention*, Erès 2002, Page 202

¹⁶² Marcelin Pleynet, *Système de la peinture*, Seuil Points Essais 1977. Page 128

Le cadre économique et social circonscrit l'exigence de trouver les moyens de réalisation, de subvenir à ses besoins et d'intégrer les réseaux de diffusion mais ne dit rien sur le sens attribué et consenti à la pratique. Par analogie, la surface plane des œuvres recouvertes de lignes et de touches de couleur traduit à rebours l'activité qui ressort du mur des contraintes sociales et économiques où elle est accrochée.

« On a pu se passer de cadre quand la peinture cessa de représenter la profondeur et s'intéressa aux qualités expressives et formelles des traits non mimétiques plus qu'à leur transformation en signes. Si le tableau reculait jadis à l'intérieur de l'espace encadré, la toile maintenant ressort du mur comme un objet à part entière, avec une surface où la peinture est sensible, qu'elle propose des thèmes abstraits ou une représentation essentiellement plate qui montre l'activité de l'artiste dans les lignes et touches marquées, ou dans le caractère largement arbitraire des formes et couleurs choisies. »¹⁶³

L'effet de profondeur se manifeste à la surface de l'activité quand la personne s'autorise à se dire artiste –*modèle de soi*- et s'engage dans des recherches plastiques plus ou moins radicales et fructueuses sur un fond de préoccupations sociales et économiques. D'un artiste à l'autre, ce sont ces rythmes et ces effets de profondeur que nous tentons de retracer sans négliger les forces sociales et économiques qui autorisent ou n'autorisent pas l'engagement et la persévérance à faire de l'art.

CE SERAIT COMPLÈTEMENT IDIOT DE NE PAS OSER SE DIRE PEINTRE

Je n'ai pas d'atelier, je n'ai pas de moyens de diffuser mon travail et bien quand je me présente ou quand je suis sur internet ça ne m'empêche pas de me dire peintre. Je n'ai pas d'éditeur et ben ça ne m'empêche pas de me dire écrivain parce que mon travail d'écriture de toute façon il existe et mon travail de peinture existe aussi. Alors ce serait complètement idiot de ne pas oser se dire peintre et écrivain puisque tu écris et tu peins. Alors pour moi un peintre, il peint, voilà.

Comme nous l'avons largement développé les artistes doivent se différencier, produire du nouveau tout en se rattachant à la communauté pour exister comme tels. Mais il y a un préalable, il faut en pratique produire quelque chose qui passe par l'expérience du

¹⁶³ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, éd. Tel Gallimard 1993. Page 13

réel, par la confrontation aux espaces et à la matière pour l'artiste et de la même manière par la confrontation des concepts aux données pour le chercheur.

L'intentionnalité et l'agir créatif à vocation artistique se mettent en mouvement par une impulsion et une « passion » qui tiennent difficilement dans la formulation d'un problème logique et rationnel à résoudre. Comme le souligne Hans Joas, l'agir créatif associe rationalité par but et profondeur dionysiaque qui échappe aux présupposés normatifs.¹⁶⁴ Nous nous rapprochons davantage du point de vue de la sociologie pragmatique qui s'est détournée de l'asymétrie entre « d'un côté, le sociologue éclairé par les lumières de sa science et, de l'autre, des personnes ordinaires plongées dans l'illusion... »¹⁶⁵.

Il s'agit de clarifier et d'explicitier ces assemblages entre les logiques d'action et le vécu émotionnel, passionnel et sensible en présence, car comme le souligne justement Marie Buscatto, « l'intensité des émotions, l'incapacité à échapper aux idées créatives, le besoin intense de s'exprimer par la création ou encore l'attachement démesuré à l'activité sont autant de traits qui caractérisent chez ces artistes un rapport passionné à l'art. ».¹⁶⁶

C'EST AUSSI ÇA LE TRAVAIL, C'EST POUR ÇA QUE ÇA NE S'ARRÊTE JAMAIS !

Il y a un truc, comment je le mets en forme ? Qu'est-ce que j'utilise comme couleur ? Qu'est-ce que je prends des choses ? Je retranche ? Retranche des choses ? Qu'est-ce que j'enlève ? Est-ce que je troue ? Est-ce que je déchire ? Tout ce qui est possible à imaginer, tout imaginer, parce que dans deux ans ce sera autre chose, c'est aussi ça le travail... c'est aussi ça le travail c'est pour ça que ça ne s'arrête jamais !

Deux écueils ont ainsi vu le jour. Le premier aux couleurs chaudes nous entraînerait dans une multitude de micro-particularités liées aux parcours individuels ou encore dans des singularités émotionnelles qui relèvent de la psychologie. Le second écueil, aux couleurs froides, nous conduirait au contraire à minimiser ou laminer ces singularités complexes au profit d'une recherche d'invariants qui concourraient à dévoiler des grandes

¹⁶⁴ Hans Joas *La créativité de l'agir*, Cerf 1992. Page 206, il précise : « Car si l'individu est capable de s'assigner des fins, de contrôler son corps et de se démarquer de son environnement, ces facultés ne représentent pas des données d'évidence quotidiennement vérifiées. Elles dépendent de multiples conditions, dont la théorie de l'action ne prendra la mesure qu'en plongeant dans les profondeurs « dionysiaques » de toutes rationalités et toutes socialités. » .

¹⁶⁵ Luc Boltanski, *De la crique, précis de sociologie de l'émancipation*, Ed Gallimard 2009. Page 46

¹⁶⁶ Marie Buscatto, *Aux fondements du travail artistique. vocation, passion ou travail ordinaire ?* in Nathalie Le Roux et al., *Le travail passionné* ERES | « Clinique du travail » | 2015, Page 39

figures d'artistes comme catégories sociales. Dessiner ces assemblages fragiles et fluctuants c'est d'une certaine manière clarifier les compétences sociales de ces artistes pluriels.

Nous avançons de fait sur une ligne de crête qui nécessite un équipement méthodologique adapté pour défricher un champ d'activité à la fois vaste compte tenu des « multitudes » d'artistes et très restreint, car d'une certaine manière il s'agit d'une histoire commune et partagée : celle d'une personne qui se dit et se fait artiste dans l'espace de son atelier mental et matériel en quête d'une dépense de soi.

En somme, nous avons de fait opté pour une question de départ à la fois vaste et précise sur les raisons-passions-vocations du travail artistique « justifiant un fort engagement de soi dans une activité pourtant si risquée, si incertaine, si difficile à vivre et si peu rémunératrice pour une grande majorité des artistes »¹⁶⁷. Encore une fois, notre recherche vise à dessiner ce qui fait la singularité de chaque trajectoire dans l'engagement et le maintien de l'activité. L'exploration successive nous entraîne vers une progression en courbes sinueuses qui mette en relief les clairs-obscurs, les contrastes entre les constantes et les différences perceptibles en cours d'enquête. Le point pivot relève de l'engagement et la persévérance dans la pratique plus que la recherche de liens de cause à effet entre des conditions artistiques, économiques et sociales qui expliqueraient les réussites et les échecs relatifs des artistes pour proposer une modélisation de l'artiste ordinaire.

¹⁶⁷*Ibid.* M.Buscatto P.32

Collecter des données dispersées

Les entretiens réactivent d'ailleurs le souvenir d'artistes que j'ai côtoyés. La variété des sources ouvre le champ des possibles et laisse l'opportunité de saisir d'éventuels éléments que l'on aurait initialement pensés à la périphérie ou peu significatifs. Cet ensemble d'approches constitue la ligne d'horizon de la collecte de données. La différenciation des données ainsi produites par la variété des sources nous permet de diversifier les angles de vue et de collecter des textures de langage diversifiées : paroles d'entretiens, écrits d'artistes et interviews. Nous allons reprendre chacune de ces trois principales sources de données afin de voir leurs spécificités et l'intérêt de leur croisement.

Une attention prioritaire est apportée à l'approfondissement et à la densité des entretiens, d'où l'importance du choix des artistes interviewés et de la posture d'enquêteur choisie. En effet, l'implication dans un travail de création engage particulièrement la personne, c'est du moins un des points qui ressort de cette exploration du milieu. Etablir une relation de confiance dès le premier contact s'est avérée essentielle au-delà du fait d'atteindre un quota de données significatif, nécessaire et utile. Les entretiens approfondis réalisés représentent environ quarante heures d'enregistrement, sans préoccupation absolue de faire du chiffre comme gage de scientificité tel que le souligne Stéphane Beaud.¹⁶⁸

Le choix des artistes enquêtés s'est réalisé de proche en proche en partant d'un premier entretien. À la fin de chaque entretien, je demandais à la personne si elle connaissait un autre artiste qui serait volontaire, ainsi de suite. Le premier entretien a été sollicité auprès d'un artiste de mon réseau de connaissances. Ce principe d'accès au terrain a été notamment mobilisé par Boltanski et Thevenot en 1982 dans leur recherche sur les cadres : « au début je suis parti en mobilisant les rares relations que je pouvais avoir de ce milieu ».

¹⁶⁸ « Les chercheurs se sentent comme contraints de multiplier le nombre d'entretiens, comme s'il leur fallait, en ce domaine aussi, « faire du chiffre » » Stéphane Beaud « *L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique»* In: Politix. Vol. 9, N°35.

De même en 1963 dans *Outsiders études de sociologie de la déviance* Becker a accédé au terrain par son expérience personnelle du milieu. « J'ai donc d'abord interviewé des gens que j'avais rencontrés dans le monde de la musique. À ma demande ils me mirent en contact avec d'autres fumeurs... »¹⁶⁹

L'échantillonnage s'est ainsi constitué en grappes. La dérive possible d'une telle démarche d'enquête est une homogénéisation des résultats générés par l'empreinte d'habitus artistiques compactés sur une grappe. Pour employer un langage holiste-déterministe, nous pourrions dire que l'écueil serait de circonscrire un échantillonnage dont les choix artistiques seraient façonnés par des dispositions liées à leur capital social et culturel commun. Cette agrégation d'habitus homogènes risquerait en effet d'entraîner un polissage des « matériaux » collectés qui masquerait la pluralité et la singularité des expériences de travail que nous cherchons à retracer.

D'une certaine manière il s'agit de brouiller les pistes des déterminismes afin d'avoir un échantillon pluriel et diversifié « d'habitus artistiques ». Lorsque les raisins d'une grappe d'entretiens commencent à se flétrir, qu'un sentiment de redite et de redondance se fait sentir d'un entretien à l'autre, il convient de faire pousser une nouvelle grappe. Cette nouvelle grappe est mise en germe en puisant de nouveau dans mes relations et en changeant une variable de choix, par exemple en passant d'un style à un autre, d'un profil de peintre amateur à semi-professionnel ou encore de « jeune » à « vieux ».

À titre d'illustration, un jeune artiste célibataire, urbain, fraîchement sorti d'une école des Beaux-arts, en voie de préprofessionnalisation va avoir dans son cercle de relations des catégories d'artistes qui partagent des préoccupations proches. Nous pouvons poser une hypothèse semblable pour un profil d'artiste amateur, périurbain, marié, peintre figuratif. Les phénomènes sociaux qui impactent les genres et les goûts artistiques ont été démontrés par Raymonde Moulin¹⁷⁰ dans les années quatre-vingt. Afin de rester en

¹⁶⁹Cité par Blanchet et Gotman, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, éd. Nathan 1992 Page 58 : *La méthode de proche en proche*

¹⁷⁰Raymonde Moulin, *L'artiste l'institution et le marché*, Flammarion 1992

cohérence avec notre postulat de départ qui porte sur l'expérience pratique au-delà des enjeux de réussite, de carrière et de style, une veille sur les critères de dispositions sociales permet de diversifier les profils.

Encore une fois, nous ne cherchons pas à expliquer des liens de causalité entre des modes de production et des déterminants sociaux, mais plus largement à voir quelles entités humaines et non humaines entrent en scène dans l'implication et les modalités de travail. En conséquence, notre parti pris est d'avancer sans sélectionner un type particulier d'artiste, de tel ou tel style, niveau de formation ou professionnalisation. Au contraire, il convient en quelque sorte de ratisser le plus largement possible afin de conserver une vision transversale de l'implication dans des recherches plastiques. En résumé notre but est de diversifier les profils en variant les types de production et les niveaux de professionnalisation.

Dans la même veine, la recherche d'interviews via internet, dont nous reparlerons par la suite, favorise de fait l'aléatoire des sources dans la mesure où les moteurs de recherche nous renvoient automatiquement à d'autres vidéos d'interviews d'artistes dont on n'aurait pas soupçonné qu'elles présentent un intérêt.

En grossissant le trait et pour illustrer le propos, nous pourrions spontanément avancer qu'une personne à la retraite qui débute dans la peinture de paysages dans un style impressionniste aurait quelque chose à nous dire sur son expérience de travail artistique. Certes, il faut rompre avec les préjugés ; malgré tout si l'on veut récolter une certaine densité de matière extraite de l'expérience il faut que le chaudron soit chaud, que l'investissement imaginaire et symbolique à l'œuvre dans le travail ne penche pas vers la reproduction de modèle, mais tende vers des formes de transformation. De ce point de vue les appréciations de Jean Luc Nancy nous apportent un éclairage utile au bornage du terrain d'enquête : « Il y a des gestes non propres, de simples reproductions de formes déjà reçues, enregistrées : des milliers de peintres, de musiciens, de poètes, de photographes ou de cinéastes qui se conforment ainsi, volontairement ou non, à des sortes de "marques

déposées” ». ¹⁷¹ C’est un point de vigilance non négligeable. Sélectionner un artiste à enquêter en partant du postulat qu’il est artiste puisqu’il se dit artiste a ses limites notamment si ses travaux relèvent davantage du « tic artistique » et d’un « prêt-à-penser artistique » : « nus, paysages, ou peintures pseudo orientalistes aux qualités esthétiques et réflexives discutables. Ceci pour dire qu’un certain jugement artistique n’est pas neutre et a une implication sur l’échantillonnage et la méthode d’enquête. Nous retenons qu’une certaine consistance de style a un impact sur la pratique même et le type d’expérience vécu.

LE STYLE C’EST LE PIÈGE ON RECONNAÎT TOUT DE SUITE ...C’EST UN BALTHUS

Le style, c’est le piège ! on reconnaît tout de suite... C’est un Balthus. Là je suis arrivé à 10 ans de peinture, je sais, faut que je change, tu vois ! et changer ça veut dire quoi ? Changer c’est abandonner une grande partie de ce que j’ai fait pendant dix ans. J’ai épuisé mon capital de narration en peinture, donc je vais peut-être venir à des choses plus abstraites, heu... ouais plus conceptuelles justement, mais en gardant le dessin, le métier.

Le parti pris de l’échantillonnage repose sur le fait de donner la priorité à ce qui se vit dans la pratique sans se focaliser de prime abord sur une typologie de style artistique ou un niveau de professionnalisation. Nous prenons appui sur l’une des premières ficelles du métier d’Howard S. Becker qui « consiste à cesser de penser les types de gens comme des catégories analytiques pour au contraire s’intéresser aux types d’activités auxquelles les gens se livrent de temps en temps » ¹⁷². Le maintien d’une approche indifférenciée quant aux types de productions, aux catégories sociales professionnelles, au genre ou à l’âge nous évite de restreindre malgré nous les résultats à des socio-logiques qui placeraient au second plan des dimensions plus anthropologiques.

Ainsi l’indifférenciation initiale de catégorie sociale d’artistes est un préalable d’accès au terrain qui définit notre périmètre d’enquête. Rappelons que l’objectif est de tenter

¹⁷¹ Jean Luc Nancy, *Signaux sensibles*, Ed. Bayard 2017, Page 69

¹⁷² « Cette ficelle offre un substitut à l’habitude qu’ont les sociologues de dresser des typologies de gens » Becker, *Les ficelles du métier*, Page 85

de saisir pour chaque artiste le « quand il y a art » qui sous-tend cet accomplissement dans l'incertain.

Le projecteur orienté vers le vécu individuel n'exclut pas pour autant en toile de fond les processus de légitimation via les institutions culturelles, les enjeux de reconnaissance, ou encore l'accès au statut juridique d'artiste, qui déterminent le devenir de l'activité. Comme le fait observer Vincent de Gaulejac « il ne faudrait pas céder à une forme de naïveté sociologique où il y aurait d'un côté des êtres totalement asservis aux déterminismes et de l'autre des sujets épris de liberté disposant de marges d'autonomie qui nous renvoie à la différenciation classique entre holisme et individualisme méthodologique ».¹⁷³ Ces mêmes contraintes sociales peuvent aussi être source d'un dépassement où « le sujet advient, entre déterminisme et liberté, dans un entre-deux plus ou moins contradictoire. »

J'AI JUSTE BESOIN D'EXPRIMER CE QUE MOI J'AI À DIRE

Toutes les lectures que j'ai en ce moment c'est vraiment pour rêver. Ce n'est pas de la psychologie, mais vraiment, c'est pour arriver à un accomplissement et un contentement parce que je n'ai pas besoin d'exprimer ce que les autres veulent. J'ai juste besoin d'exprimer ce que moi j'ai à dire et à un moment donné ça pourra correspondre plus aux autres. C'est un travail long. Tu as bien vu que les artistes mettent une vie.

Par ailleurs, prendre en compte les flux et reflux du travail créatif comme mode d'expression de soi mérite de prendre quelques précautions. Nous avons ainsi pris soin d'éviter les lieux où l'activité artistique est utilisée à des fins d'expression personnelle prétendant libérer l'énergie créatrice que chacun porte en soi. Les discours de justification de ces démarches postulent un soi profond immanent qu'il conviendrait de révéler par l'expression artistique en laissant de côté le poids des réalités matérielles et pratiques. Il s'agit, en effet d'évacuer les motivations animées par la vision traditionnelle de « l'expression », car comme le précise Hans Joas « il est essentiel de ne pas envisager la création artistique comme l'objectivation de contenus de sens qui seraient déjà donnés tels quels dans le monde intérieur du sujet créateur »¹⁷⁴. Par rebond, cette dimension traditionnelle

¹⁷³ Vincent de Gaulejac, *Qui est « je » ?* éd. Seuil. 2009 Page 41

¹⁷⁴ « La création artistique transforme les expériences pré cognitives en une forme nouvelle ; le processus créateur vise à dégager de nouveaux aspects de la réalité et à explorer de nouvelles possibilités d'expérience,

d'expressivité nous ferait progressivement glisser vers les notions psychologisantes de motivation, de réalisation de soi par l'art ou d'intérêt à valoriser son ego grâce aux images d'excellence et d'exception que peut véhiculer le monde des artistes.

En d'autres termes, nous excluons toute intention de sonder quelque vertu supposée de la création artistique. Les registres de discours en boucle qu'inspire la notion de réalisation de soi ainsi que le type d'investissement stylistique de l'artiste tracent les limites de notre champ d'investigation. En somme, nous nous tenons en proximité avec une certaine vision sartrienne là où l'existence précède l'essence. Entre les métaphysiques essentialistes ou substantielles et le poids des extériorités déterminantes sur l'intériorité, c'est le cheminement des récits d'expérience pratique qui nous guide prioritairement.

Les contacts se sont ainsi réalisés en passant d'un artiste à l'autre tout en veillant à diversifier au mieux les profils selon des paramètres sociaux et/ou artistiques. Toutefois, avant d'engager un entretien auprès d'une personne recommandée, la précaution est de m'assurer à minima que l'artiste que l'on me propose de rencontrer bénéficie d'une pratique de production suffisamment conséquente et inscrite dans la durée. C'est le gage de croiser de la matière sensible, des corps à corps entre des êtres vivants et des matières inertes, d'interroger les effets des troubles et/ou des apaisements des « créatifs » dans le travail.

JE NE SAIS PAS VRAIMENT OU JE VAIS ...

Je crois que j'ai des images, c'est vraiment ça, parce que je peins et je me dis : ah ben tiens j'ai fait Venise, tiens j'ai fait ... mais voilà j'ai les images qui viennent et je crois que c'est ça, je démarre, je ne sais pas vraiment où je vais ... Oui alors je vais regarder la photo, mais ça ne ressemblera jamais à la photo, mais ça me fait démarrer effectivement.

Plus précisément, ces critères de choix doivent permettre de rejoindre des sujets travaillés par un imaginaire, transportés par une intentionnalité artistique vivace nous garantissant à minima une approche complexe, animé par une recherche de singularité, et

qui manifestent des signes d'avancement vers un « quelque chose » de l'art inconnu. C. Castoriadis définit ainsi cette ligne de fuite teintée de praxis.¹⁷⁵

« Faire, faire un livre, un enfant, une révolution, faire tout court, c'est se projeter dans une situation à venir qui s'ouvre de tous les côtés vers l'inconnu, que l'on ne peut donc pas posséder d'avance en pensée, mais que l'on doit obligatoirement supposer comme définie pour ce qui importe quant aux décisions actuelles. Un faire lucide est celui qui ne s'aliène pas à l'image déjà acquise de cette situation à venir, qui la modifie au fur et à mesure, qui ne confond pas intention et réalité, souhaitable et probable, qui ne se perd pas en conjectures et spéculations quant aux aspects du futur qui n'importent pas pour ce qui est à faire maintenant ou quant auxquels on ne peut rien, mais ne renonce pas non plus à cette image, car alors non seulement "il ne sait pas où il va" , mais "il ne sait même plus où il *veut* aller" ».

Chap.5 De l'art à la méthode

Autres sources de données

À la collecte de données de terrain sous forme d'entretiens nous ajoutons des écrits d'artistes significatifs, des paroles extraites de catalogues et d'interviews collectés sur internet. Avant d'aller plus loin sur l'initiation et le déroulement des entretiens, apportons quelques précisions sur ces sources de données complémentaires.

Les livres d'artistes sont prioritairement sélectionnés en fonction de la présence de récits d'expériences centrés sur la pratique en excluant les ouvrages de positionnement ou les manifestes de courants artistiques que nous laissons aux historiens d'art. En effet ces documentaires proposent des analyses argumentées des œuvres qui nous éloignent de notre sujet. Il s'agit de se concentrer prioritairement sur les récits d'artistes qui parlent

¹⁷⁵Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil- Points 1975. Page 130

davantage de leur expérience pratique et du rapport au métier que du « résultat artistique ».

Les ouvrages rédigés par les artistes présentent une forte dimension réflexive de distanciation due au passage par l'écrit. La trajectoire d'énonciation est de fait plus élaborée et structurée que dans un entretien mais sans doute moins vivante dans le flux des idées et le pouvoir d'évocation visuelle qu'elles génèrent.

ÇA ME CONCENTRE ÇA ME REPOSE DE TOUT,

Je suis beaucoup dans le geste, c'est pour ça que les idées ... ce n'est pas des trucs où on dit tiens hop ! Depuis que je fais ça, ça me permet vraiment de ralentir, oui vraiment.

Même des fois il n'y a plus de pensée, je suis beaucoup du coup dans le geste. Voilà ça me concentre, ça me repose de tout, de ce truc qui est sans arrêt en mouvement, c'est pour ça que les idées ce n'est pas des trucs comme ça : on se dit tiens hop ! Pour moi elles sont là, je vais faire des choix parmi toutes les idées qui sont là. Il y en a que je vais réaliser. Je ne saurais pas dire pourquoi plus celle-là qu'une autre. Il y a des concours de circonstances qui font que ce jour-là je vais faire ce choix-là.

Par ailleurs, la collecte de données à partir d'interviews diffusées sur internet demande encore plus de précautions. En effet, dans ce cas ce n'est pas le chercheur qui oriente le questionnement en fonction de son objet. Sur la trentaine d'interviews visualisées, nombre d'entre elles ne sont pas exploitables car les discours sont souvent éloignés de ce que l'on cherche à voir. Cette exploration est chronophage au point de se demander au départ si ça vaut l'investissement ou si c'est une perte de temps. Utiliser les données des autres présente en effet l'inconvénient d'un décentrement par rapport aux grandes catégories d'informations recherchées. En même temps cette approche permet de saisir de façon impromptue des discours à la frontière des préoccupations de départ ou des phénomènes que l'on n'aurait pas nécessairement pensés comme facteurs actants.

En conséquence, la prudence dans le traitement de ce genre de données issues d'informations fournies par d'autres sources suppose, comme le préconise Becker, de prendre la précaution de se « demander d'où viennent les données, qui les a collectées, sur la base de quelles contraintes organisationnelles et conceptuelles et comment cela affecte le tableau à partir duquel vous travaillez ».

Ces deux dernières sources demandent une attention flottante et vagabonde pendant la lecture et le visionnage alors que dans un entretien, bien que non-directif, les relances permettant de rester dans le réseau des significations que l'on cherche à saisir exigent aussi une focalisation sur le non-verbal. Lors des entretiens il s'agit de rester concentré sur l'investissement des personnes dans l'activité et donc de maintenir une curiosité vivante.

Dans le cas présent les interviews d'artistes visibles sur les grands sites de diffusion tels que YouTube ou Dailymotion sont de durées variables. Ces documentaires ont une visée de communication et de promotion des œuvres. Les vidéos à des fins de grande diffusion triturent le réel pour le faire entrer dans le format. L'ordonnement du discours argumentaire répond aux règles et conventions d'une communication grand public qui restreint l'ouverture de la parole vers des dimensions plus subjectives. Toutefois, on retrouve généralement deux constantes : les artistes parlent du parcours qui les a conduits vers l'art et sont invités à décrire comment ils réalisent leurs œuvres ou, pour les plus professionnels, à justifier leur démarche.

Chap. 5. De l'art à la méthode

La conduite des entretiens semi-directifs

Le recours aux entretiens semi-directifs convient à notre questionnement de départ car ils favorisent la visibilité des parcours individuels et des trajectoires de la conception à la réalisation. Ces récits d'expérience en parole restent partiels et fragmentés. Ils retracent les ramifications et le rythme des agencements de sens et d'action qui prennent corps dans les œuvres et par lesquelles l'artiste expose et s'expose. Ils nous renseignent ainsi sur les combinaisons circonstanciées de sens et de raisons qui soutiennent l'investissement des artistes.

EXPOSER C'EST AUSSI SE PRENDRE DES COUPS

Nous les artistes on est quelquefois valorisés parce c'est vrai on s'expose. J'aime bien le mot « exposer », on s'expose ? Exposer c'est aussi se prendre des coups, c'est dur, ce n'est pas facile, mais j'ai perdu le fil de ce que j'allais dire...

Y A QUE DES COMPLIMENTS

C'est rageant parce que quand on expose y a que des compliments. Pour l'ego c'est sympa, tu vois ... ça regonfle un peu. Tu vois des gens c'est sympa, tu rencontres d'autres peintres « ha c'est bien ton travail ... », « tes gravures sont chouettes, tu ne les vends pas assez cher ! »

Les œuvres d'art achevées, exposées, « expeausées » comme le dit Jean-Luc Nancy¹⁷⁶ n'apparaissent pas comme des évidences au public qui en conséquence réinterprète le sens donné, exposé, par l'artiste. L'exposition prolonge ainsi de fait le mode opératoire.

« L'évidence n'est pas donnée, c'est vrai. Ou plutôt elle se donne par son élaboration, par sa mise en œuvre - l'œuvre, ce n'est pas d'abord la composition achevée, déposée, enregistrée, c'est bien plutôt son opération, son opérativité même qui ne cesse d'opérer en elle – fût-ce sur le mode d'un « désœuvrement » à la Blanchot (dont on peut aussi bien dire, pour se dégager un peu des termes soustractifs, qu'il consiste en une relance de l'opération œuvrante...) »

Percevoir le mode opératoire fait écho à une autre ficelle du métier énoncée par Becker en référence à Wittgenstein qui repose sur le principe de se demander « que reste-t-il si j'enlève d'un fait ou d'un objet une qualité X ? » ; par exemple « que reste-t-il de l'idée de collection si on lui retranche le fait que le collectionneur a beaucoup de tableaux et autres objets chez lui ? »¹⁷⁷. Par projection on peut s'interroger sur ce qui reste de l'artiste au travail si on retire les œuvres produites et son expographie. C'est effectivement à partir de là que peuvent resurgir des enjeux de sens, de représentations, d'imaginaire, « d'expansion de soi ».

Subjectivité et réflexivité se mêlent à partir des fragments de mémoire ponctués d'oublis que l'artiste nous restitue. C'est en effet davantage la trajectoire entre des intentionnalités artistiques et des réalités matérielles vécues en acte pendant le travail que l'artiste nous restitue en différé par ses paroles. Comme le soulignent Blanchet et Gotman,

¹⁷⁶ Jean Luc Nancy, *Signaux sensibles*. Ed. Bayard 2017 Page 159

¹⁷⁷ Howard S. Becker H.S. , 1998, *Les ficelles du métier* , Ed. La découverte. Page 224

lors d'un entretien avec un artiste le phénomène d'objectivation se « construit en parlant, opérant ainsi une transformation de son expérience cognitive, passant du registre procédural (savoir-faire) au registre déclaratif (savoir-dire)¹⁷⁸ ». Les matériaux extraits des entretiens sont fortement constitués de fragments discontinus d'une mémoire du travail réalisé et reconstitué en parole. La mise en œuvre d'entretiens semi-directifs déclenche de fait un phénomène de métacognition chez l'artiste par le phénomène de lecture rétrospective des processus de travail de création et de mise en œuvre (tâches à réaliser, ressenti, moyens, stratégie de développement...).

Afin de laisser une marge de navigation et d'élaboration du discours, nous prenons soin de présenter l'ensemble des thématiques et laissons l'interviewé engager le récit par le thème de son choix. Offrir une vision globale des thèmes que nous allons parcourir tout en restant flou sur la problématique sécurise l'interlocuteur. Le cheminement du récit est ainsi laissé à l'initiative de l'artiste en fonction des balises thématiques proposées. L'ordre et le degré d'investissement dans chacun des thèmes sont laissés au libre choix de la personne. La conduite des entretiens consiste donc à veiller à ce que l'ensemble des axes énoncés dans la trame soit parcouru, peu importe l'ordre d'énonciation et le développement accordés.¹⁷⁹

Le déploiement du discours des enquêtes nous procure des éléments de compréhension du réseau de significations et d'interprétations que chaque artiste se fait de son travail. Relancer une seconde vague d'entretiens avec les mêmes interlocuteurs plusieurs mois ou un an après aurait sans doute été intéressant, malheureusement les contraintes matérielles et personnelles ne nous ont pas permis d'aller jusque-là. En somme, il s'agit d'intégrer dans l'analyse la dimension anthropologique de l'agir créatif où, comme le souligne François Laplantine, « Contrairement à la rationalité explicative qui a pour but de

¹⁷⁸Alain Blanchet, Anne Gotman, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Ed. Nathan. 1992. Page 29

¹⁷⁹ « Les «bons» entretiens sont moins liés à des qualités techniques «abstraites» qu'à la capacité de l'enquêteur à susciter et à obtenir — même maladroitement, même en transgressant les consignes «techniques» — la confiance de l'enquêté qui, seule, conduira au recueil d'un matériau suffisamment riche pour être interprété » Jean-Pierre Deslauriers *L'analyse en recherche qualitative L'autre sociologie : approches qualitatives de la réalité sociale Cahiers de recherche sociologique* Volume 5, numéro 2, automne 1987

décrire et d'analyser des faits, la rationalité compréhensive ou herméneutique montre que le rapport au réel est aussi, est surtout un rapport de signification et d'interprétation »¹⁸⁰ Mais les thèmes abordés sous forme d'interrogations ouvertes ne doivent pas entraver le cheminement de la parole et du raisonnement. Ils orientent en quatre points cardinaux : au nord les marchés de l'art/ au sud les connaissances et les techniques / à l'ouest les ressources matérielles et financières et au lever du soleil les désirs et l'imagination.

UNE ŒUVRE D'ART ÇA TE REDONNE LE DÉsir

Une œuvre d'art, ça me met en mouvement. Je suis allé voir des expos... je suis rentré immédiatement à la maison, il fallait que je peigne, ça n'avait rien à voir avec ce que j'avais vu, mais ça t'a transmis le truc, une excitation, mais c'est presque.... Tu vois, quelqu'un te caresse ça te contamine ...Une œuvre d'art ça te redonne le désir, le désir est vivant. Tout ça je pourrais en parler trois heures. Je vois que c'est ça... oui c'est clair ! C'est ce rapport et puis d'avoir cette chose c'est incroyable, tu imagines !

JE FAIS TOUS LES MUSEES J'ADORE, J'ESSAIE DE COMPRENDRE LES ASTUCES

Je lis beaucoup. Déjà je pense que c'est un tout quand même et puis le fait d'aller voir beaucoup d'expositions... Moi je fais tous les musées, j'adore, je vais à New-York. J'ai fait que les musées en Italie, je fais que les musées, je fais que ça. J'adore la peinture dès que je peux aller voir de la peinture, tout ça, on s'imprègne, je pense que ça joue quand même. Même si je ne vais pas copier Pierre, Paul ou Jacques, mais c'est marrant parce que je me dis j'aurais pu le faire comme ça, j'essaie de comprendre les astuces.

L'ensemble des thèmes proposés incite l'artiste à parcourir les différentes dimensions exogènes et endogènes rattachées à l'activité à l'endroit même où les artistes la vivent. Il s'agit d'éclairer l'implication et la persévérance dans le travail artistique malgré les incertitudes inhérentes à l'activité que nous avons décrites dans les premiers chapitres. Les entretiens ont pour objectif d'identifier les réseaux de signification que chaque artiste construit entre les modes de perception des marchés, les moyens matériels et financiers pour vivre au mieux de son art, mais aussi les connaissances indispensables aux réalisations, les compétences et savoir-faire mis en œuvre et enfin les enjeux de sens et d'existence. En somme, à l'image des mobiles de Calder, c'est une question d'équilibre de masse entre ces

¹⁸⁰ François Laplantine, *La description ethnographique*, Ed. Armand Colin 2013. Page 92

différents facteurs, entités matérielles et immatérielles en équilibre, que l'on cherche à représenter.

Y A UNE SOIF DE CONNAISSANCE... BEAUCOUP DE PHILOSOPHIE... ÇA ME NOURRIT

Tout le temps travailler et en même temps beaucoup lire. J'achète beaucoup de catalogues de peintres, donc je connais assez bien la peinture surtout contemporaine et moderne. Y a une soif de connaissance, oui.

Je considère que c'est assez important. Ah oui les auteurs, je voulais faire des portraits de la french théorie, c'est-à-dire les théoriciens qui ont influencé tout le monde de l'art. Y a Baudrillard, Foucault, il y a Claude Lévi Strauss, Julia Kristeva, Pierre Bourdieu un peu, y a Derrida, Jacques Derrida, Sartre, beaucoup de philosophie et d'autres domaines. Ça m'intéresse simplement. Oui je trouve des idées ça me nourrit... Par exemple, je trouve des analogies avec ma peinture oui souvent, mais c'est plus que se cultiver comme ça.

Chap. 5 De l'art à la méthode

Conduire les entretiens entre proximité et distance

Au-delà de la dimension technique pour assurer « une bonne » collecte de données la posture relationnelle pour approcher ces travailleurs solitaires s'est avérée essentielle. La relation dans le cadre de l'entretien met en triangulation un énonciateur, un initiateur de parole et un sujet de recherche. On ne peut pas dire au regard de la description du monde de l'art et des artistes que nous sommes sur un plateau-sphère où la maîtrise et la linéarité de « process » de production soient d'une rectitude absolue. De fait, nous veillons à ce que l'artiste interviewé ne soit pas considéré comme un simple informateur et le chercheur un récepteur de significations objectivables qu'il aurait posées en hypothèses.

Les souvenirs, les évocations, les argumentations évoquées en entretien se sont auto-définis dans le temps de l'échange. Des différenciations sont perceptibles d'un artiste à l'autre par le fait qu'ils investissent avec plus ou moins d'intensité et de développement telle ou telle interrogation du panel qui leur est proposé. Certains s'attachent par exemple à parler davantage du processus de création et de ses enjeux et d'autres davantage des œuvres qu'ils produisent.

Le travail artistique est un travail solitaire, voire intimiste, qui se vit au sein de l'atelier. Nous avons donc privilégié la rencontre des artistes dans leur propre atelier qui est souvent vécu comme un laboratoire de création. Il s'est avéré que les entretiens réalisés

dans l'atelier de l'artiste sont plus fructueux et intenses. En effet, le présentiel sur le lieu de travail est activateur de mémoire et de charge affective : les outils, les œuvres déposées de-ci de-là, ou encore l'aménagement d'un jardin de sculptures sont des activateurs d'évocation pour l'artiste lui-même, mais aussi pour l'enquêteur. « Est-ce que l'acte de peindre peut-être défini sans une référence qui l'affecte ? »¹⁸¹ nous dit Gilles Deleuze.

MON TRAVAIL C'EST CETTE RÉSISTANCE A L'ANÉANTISSEMENT

La résistance contre la mort bien sûr Contre l'anéantissement bien sûr, bien sûr que si C'est aussi ça qui sous-tend mon travail, c'est cette résistance à l'anéantissement. Je ne suis pas dans un pays en guerre, je mange ! C'est plutôt une résistance au désastre psychique.

ÇA FAIT QUATORZE ANS MAINTENANT, J'AI PAS LACHE !

Ce jardin de sculptures par exemple, je n'ai pas lâché ! ça donne ça... ce n'est pas non plus la huitième merveille du monde, mais là, ça fait depuis 2001, ça fait seize ans maintenant.

L'esprit des lieux ressurgit à l'écoute des entretiens. Cet esprit des lieux est prégnant et poignant. Je n'osais pas demander de prendre des photos sur le vif en fin d'entretien, cela m'apparaissant comme trop intrusif suite à la densité et l'implication que m'accordait l'artiste à dire son travail. En effet, j'ai ressenti une gêne à faire une telle requête, demander à l'artiste de livrer en parole son vécu au travail et à la fin lui prendre en image l'esprit des lieux. De fait, l'espace de travail de l'artiste et sa représentation en image est ce trait d'union entre des faits et des croyances, entre des matières palpables et des imaginaires qui ne s'enregistrent pas dans le magnétophone ; ils ne sont perceptibles que par imagination interposée sous forme d'indices qui laisseraient entrevoir un imaginaire encore plus radical. « L'imagination radicale est précisément ce qui fait la différence entre le monde biophysique et le monde social-historique. Ainsi le désir humain s'origine-t-il d'un noyau originaire, un sans fond insondable et inépuisable, source de toute création que Castoriadis

¹⁸¹ Gilles Deleuze , Cours enregistré à l'université Paris 8 1979 et 1987 en ligne <https://www.web-deleuze.com/textes/250>

nomme la "monade psychique" comprise comme rupture de l'organisation régulée du vivant »¹⁸²

Chap. 5 : De l'art à la méthode

Des observations participantes peu probables

Par ailleurs, nous avons exclu l'hypothèse de l'observation du travail de l'artiste, qui serait de fait non-participante à moins de faire soi-même une peinture. Nous ne sommes pas dans le cas de figure d'une observation participante des sociologues du travail qui se faisaient embaucher dans les usines. Quel sens pourrait d'ailleurs avoir pour le chercheur de prendre un pinceau sans intention artistique sinon de découvrir les obstacles du savoir-faire technique et vivre l'embarras de la toile blanche ?

Nous avons considéré qu'une présence externe quand l'artiste travaille fausserait la réalité, mais surtout ne nous donnerait pas toute l'amplitude des réseaux de significations que l'on cherche à retracer. « Les ateliers que j'ai pu choisir sont par situation, leur conception, des lieux de calme. Seul, pour être tout entier tournée vers ce qui se passe entre et la toile, entre la toile et moi »¹⁸³ nous dit Pierre Soulages. Chaque artiste se crée son monde dans le fouillis de ses pensées artistiques qui entrent en scène dans la réalisation de la tâche. Francis Bacon évoque ainsi qu'il a réalisé son œuvre maitresse en restant seul enfermé dans son atelier pendant trois jours « à boire comme un trou ». Comme dans l'exploration des fonds sous-marins la présence d'un projecteur modifie le comportement des bêtes étranges qui vivent en eau profonde. Le travail de création dans l'atelier n'a rien à voir avec un poste de travail défini par une organisation externe dans laquelle l'activité est subordonnée à un contrat de contribution/rétribution dans un environnement défini.

MOI JE SUIS TRÈS BIEN TOUT SEUL, JE N'AI PAS BESOIN DE CES CONTACTS SOCIAUX QUI SONT PLUTÔT DES-
TRUCTEURS

¹⁸²Florence Giust-Desprairies, *L'imaginaire collectif*. éd.Eres 2009, Page 85

¹⁸³Charles Juliet, *Entretiens avec Pierre soulage* éd. l'échoppé 1990. Page 28

Moi je suis très, très bien tout seul, je n'ai pas besoin de ces contacts sociaux qui sont plutôt destructeurs qu'autre chose. On n'en parle pas souvent de cet assassinat des esprits dans les entreprises. Je trouve que l'esprit créatif est complètement assassiné dans toutes les structures. Que ce soit privé ou public c'est du pareil au même et quand tu es un créatif dans ces entreprises où tu essayes de faire du créatif, d'être sur un autre sujet qui t'intéresse, c'est un massacre, c'est un assassinat.

JE N'AI JAMAIS VRAIMENT L'IMPRESSION DE TRAVAILLER

On fait quand même des métiers assez privilégiés, je n'ai jamais vraiment l'impression de travailler. Euh... ça m'est arrivé quand j'enseigne, mais depuis que je fais de la peinture et de la gravure j'ai retrouvé la pêche. Je n'ai plus la pression de la commande. C'est assez étrange, une sorte de liberté tu vois. Mais, non ce n'est pas un travail, quand je suis là, pourtant je travaille ici tous les jours.

Au terme d'une observation minutieuse du travail de huit artistes dans leur atelier Eric Villagordo¹⁸⁴ observe que « la pratique artistique semble bien avoir une particularité sociale, une irréductibilité non soluble dans une sociologie du travail. Cela n'est pas dû à une essence particulière, mais à une réalité sociologique unique. Produire de l'art n'est pas un travail comme les autres. Cette pratique se situe au croisement d'une institutionnalisation de l'autonomie, de l'histoire collective du concept d'art et d'un sujet créateur » Lors des entretiens en présentiel nos interlocuteurs libèrent une parole à forte densité subjective.

L'AMOUR DE L'ART C'EST LE DÉSIR

Parce que c'est là, c'est comme quand on aime, c'est tout. Là c'est l'amour, ce n'est pas que j'aime l'art, c'est l'amour de l'art, c'est le désir. Je ne sais pas comment dire...

Ces moments d'entretiens valident à un certain point la forte implication émotionnelle des personnes dans l'activité qui, dans le fond, ne font qu'étaler des pigments sur un support ou assembler des matériaux pour en faire des peintures ou des sculptures. Un hors champ apparaît : une manière de rester accroché au monde.

¹⁸⁴ Eric Villagordo., *L'artiste en action, vers une sociologie de la pratique artistique*. Ed. L'Hamattan 2012.

En guise de conclusion, la conduite des entretiens, ce temps technique de la collecte de données en paroles, laisse resurgir les ambiguïtés du langage qui rendent vaines qui écartent les tentations que l'on pourrait avoir de « croire sur parole » ou encore de prendre les paroles comme des faits objectivables. Sans s'étendre ni se perdre davantage, retenons ces quelques mots du psychanalyste Denis Vasse dans son ouvrage « Le temps du désir » :

« En prenant la parole, l'homme ouvre une faille dans la cohérence du monde aussi bien que dans celle de l'idée qu'il en a. Par elle, il a prise sur le monde en même temps qu'il s'en déprend de l'image qu'il s'en faisait. La parole manifeste dans le monument du discours et de la langue, la fissure cicatrisée ou béante de l'ambiguïté de l'homme qui n'est jamais réellement ce qu'il dit être, pur réel ou pur imaginaire. L'installation confortable dans l'un ou l'autre domaine lui demeure impossible. En surgissant, la parole noue et dénoue ces deux ordres, les empêchant de se clore une fois pour toutes sur eux-mêmes. Elle est la béance, la boucle insuturable qui maintient le discours ouvert sur le monde et qui permet au monde de faire irruption dans le discours »¹⁸⁵.

Chap. 5 : De l'art à la méthode

Analogie d'expérience entre art et sociologie

« La grande ficelle de la pensée combinatoire est : « Pensez combinaisons ! » (Par opposition à l'alternative plus courante qui est : Pensez variables ! ») proposez des éléments, ou, mieux encore, laissez le mode vous les proposer à travers les données que vous recueillez ou à travers des impressions qui viennent de manière moins formelle »

Howard S. Becker¹⁸⁶

¹⁸⁵ Denis Vasse, *Le temps du désir, essai sur le corps et la parole*. éd. Du Seuil Points poche 1997 Page 109

¹⁸⁶ Howard.S Becker, *Les ficelles du métier*, Ed. La découverte, 1998. Page 326

Au début des années 80, alors que j'étais étudiant aux Beaux-arts de Saint-Étienne deux seules questions prévalaient au cours des 3 années de spécialisation au département peinture : quelle est ta démarche ? Comment tu te situes ? Ces deux mêmes questions, nous les retrouvons dans le cadre d'une recherche sociologique. C'est ce que nous allons tenter de décrire. Le croisement des expériences nous a conduit à faire des ponts, des rapprochements et à nous interroger sur le métissage des démarches sociologiques et plastiques. La démarche du sociologue présente des similitudes avec celle d'un peintre dans son atelier, c'est ainsi du moins que pour ma part j'ai vécu ce trajet de recherche. Le chercheur comme l'artiste doivent faire preuve de créativité, c'est-à-dire conserver une marge d'autonomie pour associer librement des idées tout en conservant une vigilance réflexive dans la méthode et l'organisation du travail.

Tous les témoignages recueillis évoquent le rapport trouble au travail qui fait partie du métier. Se laisser tourmenter ou contrarier, adopter un mode de recherche par observation, projections mentales et images de pensée, s'accorde avec mon expérience pratique de la peinture. Du même coup la clarification méthodologique que je tente de décrire est de fait imbibé de ces expériences parallèles à la sociologie. J'ai donc abordé cette recherche avec l'idée d'introduire une certaine porosité entre la démarche de recherche d'un chercheur en sciences sociales et celle d'un artiste peintre.

À défaut de quiétude, la contrariété et la « fatigue »¹⁸⁷ sont un point de passage incontournable propice à la production que l'on trouve aussi dans le travail solitaire d'une recherche. L'état d'inquiétude, d'intranquillité, le sentiment d'inachevé, et parfois de « sans fond » sont présents. Une posture caractéristique du travail de recherche du peintre transposé ici : « Arrivé à ne pas finir : parvenir à laisser la forme aller plus loin, d'ailleurs, se transformer au-delà de ce qui semblerait l'achever, la conformer à elle-même » comme le souligne J.L. Nancy.¹⁸⁸ Laisser filer le temps, concilier la recherche avec un travail précaire de formateur consultant à l'éducation nationale participe aussi du même mouvement

¹⁸⁷ La fatigue comme ressource d'étonnement, *Essai sur la fatigue* de Peter Handke éd. Folio Gallimard

¹⁸⁸ Jean Luc Nancy, *Signaux sensibles* éd. Bayard 2017. Page 68

d'inquiétude. Mais ici le temps est compté alors que dans le monde de l'art la temporalité diffuse et le différé sont compris dans le pack des « incertitudes ».

ÇA ME PREND DES PLOMBES, MAIS J'AIME ÇA

Après j'ai un ami qui me prête son terrain, on peut y faire des trucs dessus enfin voilà ... J'ai des possibilités aussi sachant que à chaque fois que je dois préparer un truc, ça me prend des plombs, mais j'aime bien ! Ça me suffit, voilà.

La source d'information initiale qui m'a permis d'architecturer cette recherche vient également d'une lecture rétrospective de connaissances antérieures à cette thèse. Pour autant cette recherche n'est en rien un travail d'introspection. A moins de devenir schizophrène il paraît difficile de disjoindre dans une indifférenciation abstraite l'expérience d'artiste peintre de celle de thésard. Je me dois donc de préciser cet angle de vue qui influence la composition de la présente recherche.

Cette association vécue comme une dissociation embarrassante au point de départ de la recherche a finalement trouvé son point de jonction dans la manière d'aborder le sujet dans le vrac d'une sorte d'atelier sociologique, de laisser le trouble et le malaise faire leur travail, de revenir par touches successives sur la même surface, d'accepter le doute et de douter de son propre doute, en somme de tolérer une certaine fragilité méthodologique.

CE N'EST PAS DANS UN PROGRAMME

Faire ça c'est une manière d'être en action, mais ce n'est pas dans un programme. Cette pratique là c'est ce qui m'a permis d'être là aujourd'hui. On me dit souvent comment tu en es venu là ? Ben voilà c'était ouvert, c'était possible... quoique... Si j'avais décidé d'être un compositeur de musique, de musique de film, ça n'aurait pas été là. Pour moi c'est des choix, c'est des choix qu'on fait qui finalement... Comment dire... tracent des chemins quand même, mais en sachant que ce n'est pas l'autoroute, qu'on peut naviguer, qu'on peut revenir ou pas.

La collecte de données, l'analyse et l'interprétation s'enchevêtrent avec pour seule balise la démarche de recherche sociologique. Les points de jonction possibles se trouvent dans l'expérience vécue de deux pratiques d'exploration du vivant, par l'écriture pour l'une, par la matérialité du visuel pour l'autre.

Éclairer les connexions entre ces approches ou modes de pensée s'est imposé comme une nécessité au moment de mettre de l'ordre dans les idées et de se faire une

image mentale de la composition à venir. Cette gymnastique cognitive m'a contraint à clarifier le passage entre ces deux rives. Initialement ce rapport et cet écart entre deux modes de pensée et d'agir me sont, en effet, apparus comme une contrariété troublante, compliquée. Comment passer de la pratique de l'art comme expérience à l'expérience pratique d'une sociologie ?

La démarche suivie rejoint par analogie la démarche d'un peintre selon trois principes que nous retenons et que nous mettons en parallèle avec la pratique de la peinture : premièrement, s'inspirer des concepts des sciences sociales // [ressources formelles et héritage de l'histoire de l'art] , deuxièmement donner à voir une retranscription d'une part de réalité // [« l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » Paul Klee] ou encore [« la toile me permet de rendre visible l'invisible »Bram Van Velde], troisièmement, en peinture comme en recherche décentrer le motif laisser les lignes de fuite s'échapper hors cadre.

LA RÉALITÉ C'EST INVISIBLE.

Il reste une trace et l'image c'est intéressant, en fait cette distinction entre l'image et la réalité, c'est un peu ce qui s'oppose. C'est vrai qu'en observant les images par les médias on peut avoir une idée de la réalité. C'est dur. C'est dur de se rendre compte de ce qu'est la réalité, c'est invisible. Le peintre ou artiste est là pour essayer de donner une image, juste, quoi. En tout cas c'est mon travail ... moi en tout cas c'est mon travail.

RENDRE VISIBLE L'INVISIBLE

Oui une toile c'est du réel, mais c'est une image au même titre que la photo, c'est compliqué. Dans l'Art on est vraiment entre l'image et la réalité. Qu'est-ce qu'une image ? Moi je ne sais pas encore. Enfin... j'ai trouvé des réponses, mais après c'est encore plus compliqué.

Qu'est-ce qu'une image ? Que ce soit image réelle, image fictive, la photo, la peinture ou l'image mentale c'est la couleur de la matière, c'est des formes, c'est de l'ombre, de la lumière, c'est de l'espace et du temps. C'est le visible, ce que les peintres appellent le visible, le mystère du visible

Les enjeux de projection et d'interprétation sont ainsi présents dans un sens ethnologique qui induit une compréhension de ma propre culture artistique par altérité à l'autre « qui se dit et se vit comme artiste » : « L'ethnographe imite ainsi les procédures de

l'induction analytique dans la manière dont il gère les fragments de données sur lesquels il construit son analyse ».¹⁸⁹

A contre-sens, le souci de ne pas projeter ses propres représentations et conceptions du travail artistique demande une vigilance plus vivace. Mais la ligne de démarcation qui s'impose est loin d'être une ligne finement dessinée et tranchée. On se rapproche ici d'une dimension psychanalytique sans pour autant prétendre s'y référer. Rappelons simplement cette précision qui nous est rapportée dans l'ouvrage collectif « La sociologie clinique, *Enjeux théoriques et méthodologiques* »¹⁹⁰ « Dans le champ de la psychanalyse, le contre-transfert est défini comme " l'ensemble des réactions inconscientes de l'analyste à la personne de l'analysé et plus particulièrement au transfert de celui-ci" (Laplanche et Pontalis 1967). Pour un sociologue, le travail contre-transférentiel consiste à saisir en quoi les normes morales, sociales, politiques... [Nous rajoutons artistiques] d'autrui le heurtent »

Y A UNE RENCONTRE AU SENS ANALYTIQUE

Moi je sais pas, c'est un événement, c'est pas une traduction non non, c'est pas une traduction, c'est qu'à un moment... il y a une rencontre au sens analytique, il y a quelque chose qui fait rencontre, qui fait événement pour toi, c'est comme si je devais le détacher pour me le réapproprier ; c'est comme quand tu vois quelque chose tu fermes les yeux, exemple... une espèce de va-et-vient comme ça sur la chose, le matériel, il y a un bouleversement.

La conduite des entretiens tout comme l'analyse des discours se sont ainsi tenues entre distance et proximité autour d'une certaine neutralité engagée dont le point d'équilibre et de vigilance tient dans cette formule de C. Geertz¹⁹¹ : « Quand le sujet se dilate ainsi, l'objet ne se réduit-il pas en proportion ? ». Les objets du sujet et les sujets de l'objet se compressent et s'expansent en proportion à l'image des œuvres de César.



¹⁸⁹Howard S. Becker , *Les ficelles du métier* , éd. La découverte 1998. Page 325

¹⁹⁰Fredéric Blondel, *L'approche clinique dans les dispositifs de recherche action*, p. 239 in *La sociologie clinique enjeux théoriques et méthodologiques* éd. Eres

¹⁹¹Clifford Geertz, *Ici et Là-bas* , éd. Métailié 1996. Page 82



Être relativement conscient de ces phénomènes de porosité entre sujet et objet de recherche et de ses propres projections sur le bien-fondé de l'agir artistique ne veut pas dire qu'on soit en capacité de les résorber pour atteindre une mesure objective du réel. Cela implique de « laisser aller sa subjectivité », de ne pas penser qu'on puisse en quelque sorte la contrôler. « C'est en ce sens que Devereux¹⁹² a cru pouvoir rapprocher la position du psychanalyste de celle de l'ethnologue » telle que la reformule Richard Lioger en précisant en amont que « même le plus aguerri se rattrape aux branches d'un énoncé qu'il appelle alors : "l'objet de sa recherche" »¹⁹³. En somme, lors des entretiens, plutôt que de chercher à refouler ou effacer ce partage d'intérêt pour des courants artistiques au profit d'une incertaine neutralité axiologique, il s'agit davantage de laisser filer le débat afin de favoriser l'entrée en relation et d'y puiser à plus long terme l'énergie de la recherche.

Y A UN PLAISIR CONSTANT

Je regarde mes tableaux je suis content, quoi ! Tous les jours un petit peu, il est bien ce tableau... après il y a les autres tableaux qui arrivent. Il y a un plaisir constant.

¹⁹² Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement* éd. Flammarion 1980 page 375 : « Cet Insight nous contraint d'abandonner l'idée- au moins dans son sens naïf- que l'opération fondamentale en science du comportement est l'observation d'un sujet par un observateur. Nous devons lui substituer l'idée que l'opération fondamentale est l'analyse de l'interaction entre les deux, dans une situation où chacun des deux est simultanément observateur pour soi-même et sujet de l'autre »

¹⁹³ « Le danger est, que cette inversion des choses, ce rabattement du sujet sur l'objet, ne soit souvent pas identifié, dans une communauté comme la nôtre, où la place institutionnelle acquise est souvent censée garantir la validité de la parole et des écrits » Richard Lioger Université de Metz & ERASE : *l'entretien ethnographique, entre information et contre-transfert. L'inconscient est-il soluble dans la relation informateur / ethnologue... ?*

Une même trame d'entretien utilisée par deux chercheurs différents auprès d'une même personne générera des différences dans l'ordonnement des discours. Lors des entretiens, j'ai éprouvé une certaine affinité, par le fait que les discours résonnaient en moi par rapport à ma propre expérience. De fait, l'empathie s'est installée « naturellement ». L'émotion était parfois présente dans le partage d'expérience. Les regards, les gestes, les relances, le langage verbal et non verbal donnent une teinte aux discours, produisent des effets d'ombres et de lumières durant l'échange. Ce phénomène est contenu dans la notion d'intersubjectivité. Nous nous rapprochons donc d'une posture ethno-méthodologique où « il y a lieu d'analyser ces "données subjectives" en les référant à l'ensemble du cheminement socioprofessionnel de l'individu »¹⁹⁴

Ces chevauchements de subjectivité issus de d'expérience réciproque nous ont conduit à cette forme d'accolement des extraits d'entretiens dans l'écrit. Ils jalonnent le raisonnement, offrent une vision d'expérience vécue sans pour autant imposer obligatoirement des commentaires explicatifs. Le dessin n'est pas la forme et les figures sociologiques décrites reconstituent des fragments de réalités, un *non finito*¹⁹⁵ dont « le résultat est nécessairement insatisfaisant, boiteux, fragile, et mal formé : c'est un splendide engin baroque »¹⁹⁶ [C. Guertz].

Par comparaison et pour faire court, le chercheur en sociologie engage sa recherche sur le mode d'un étayage théorique et d'une « administration de la preuve » afin de caler sa méthode et d'explorer le terrain à partir de sa question de départ. De son côté l'artiste privilégie un mode d'entrée intuitif et sensitif qui échappe au plan ou au programme ainsi qu'à l'argumentation initiale d'une « méthode ». L'un et l'autre doivent être en capacité d'agir, de monter en abstraction et d'organiser leurs rencontres avec le terrain pour enfin « bricoler » avec des ficelles du métier afin de donner du liant à la démarche. Ainsi nous avons tenté de faire le constat que le chercheur en sociologie comme l'artiste font certes

¹⁹⁴Stéphane Beaud, *L'usage de l'entretien en sciences sociales, plaidoyer pour l'«entretien ethnographique»*. In: Politix. Vol. 9, N°35. Troisième trimestre 1996. pp. 226-257.

¹⁹⁵Non finito (terme italien traduit littéralement par « non terminé » et pouvant être traduit dans un contexte artistique par « esthétique de l'inachevé »), désigne des sculptures inachevées par l'artiste, volontairement ou non. Wikipédia

¹⁹⁶Howard S. Becker H.S , *Les ficelles du métier* Ed. La découverte 1998 Page 34

preuve de réflexibilité et doivent rester à l'écoute du sensible, mais sans doute pas dans le même ordre. C'est à cet endroit que s'est posée l'hypothèse d'un métissage méthodologique entre mon expérience d'artiste et la posture de l'apprenti sociologue en me demandant simplement : « Qu'est-ce que je vais voir ? Qu'est-ce que je peux voir d'autre ? Comment j'y vais » ? Nous verrons par la suite qu'un dessin, une représentation graphique, nous a servi de guide par rapport à ces questions initiales.

MAIS JE N'AI PAS DE PROGRAMME IL N'Y A PAS DE PROGRAMME

Alors, il y a le discours sur ce que l'on produit parce qu'on me le demande et que finalement c'est pas mal de faire ce travail. Ça fait des étapes aussi qui après m'amènent quelquefois ailleurs. Mais je n'ai pas de programme, il n'y a pas de programme, après je trouve que voilà... la mise en mots, l'analyse un peu distanciée d'une certaine manière voilà... ça me permet de repartir sur d'autres choses, ouais.

« Quand je peins, je ne sais pas ce que je fais, où je vais » nous dit Bram Van Velde... En effet, en peignant, le peintre expressionniste abstrait n'agit pas selon un plan de travail préétabli : d'abord les aplats de couleur chaude, puis les nuances de modelé bleu...

ON ARRIVE A SE LIBERER DANS UNE STRUCTURE, EN STRUCTURANT

Dans le travail on a envie d'arriver à une sorte d'essentiel, même si c'est un point. On arrive mentalement à ce que ce point soit l'essentiel. Une démarche minimaliste, parce que mine de rien, si tu regardes bien, t'as beaucoup plus de richesse dans ce peu de choses que dans d'autres trucs beaucoup plus fournis qui noient ton esprit dans une profusion de tout.

Au niveau du minimalisme ça t'oriente beaucoup plus facilement, ça libère, ça peut libérer, c'est dingue... On arrive à se libérer dans une structure, en structurant. Dans la gestuelle, ça fait bizarre. Ce petit espace est infini. C'est ce que je fais systématiquement. Ce cadrage noir qui revient systématiquement et de plus en plus, c'est une porte, une fenêtre et automatiquement il s'ouvre.

Devant sa toile le peintre tenant sa palette d'une main et les pinceaux de l'autre ne cesse de s'avancer et de reculer pour percevoir et ressentir l'effet du coup de pinceau avant de donner le prochain. Dans cette posture de travail il n'y a pas de plan préétabli. D'un mouvement similaire, le travail d'écriture s'accorde avec l'immédiateté des évocations, des souvenirs d'entretiens et des connexions aux concepts. Cette attitude nous rappelle la célèbre maxime de Confucius « J'entends et j'oublie, je vois et je me souviens, je fais et je comprends ». J'oublie ce qui a été dit au moment des entretiens mais le souvenir des visages et des expressions me remémore les paroles, le tempérament des lieux, les luminosités, les couleurs qui viennent se fixer dans l'écriture et recompose un réseau de signification dans le sens évoqué par Stéphane Beaud :

« C'est toujours au moment de l'écoute de la « bande » que l'on redécouvre des passages de l'entretien que l'on avait presque oubliés ou auxquels on n'avait pas, sur le moment, prêté véritablement attention ; ceux-ci acquièrent alors, avec le recul, un plus grand relief et en viennent parfois à prendre un tout autre sens, si bien qu'ils sont parfois placés au centre de l'analyse »¹⁹⁷

A l'image du peintre devant sa toile « blanche », le chercheur entre dans l'expérience sensible et réflexive en travaillant la matière en parole des faits sociaux. Dans le fond, le « je sais et je ne sais pas ce que je fais » laisse ouvertes les interprétations dans un entre-deux tout en restant dans le format sociologique.

Pour l'artiste le temps de l'argumentation se situe à l'aval du travail de réalisation. Parfois sans grand enthousiasme, il doit répondre aux questions que lui posent son public et ses acheteurs. Lors des entretiens nous avons évidemment banni les « pourquoi » au profit des « comment tu en es arrivé là ? ». Passer d'une intimité de travail dans l'atelier à une verbalisation « explicative » ne va pas de soi. Pourquoi « parler de » ? Pour l'artiste ce qui est donné à voir se suffit à lui-même sans discours de justification et d'exposition verbale.

ON TE DEMANDE : QU'EST-CE QUE ÇA VEUT DIRE. ? C'EST LA PIRE DES QUESTIONS

Et systématiquement on a un problème d'interprétation, tu as dû l'avoir comme moi, c'est à dire on te demande ce que ça veut dire. Là c'est peut-être la pire question parce que... J'aimerais à la limite qu'ils soient libres de faire leurs propres interprétations, mais systématiquement on arrive à la question ou les questions qui s'appliquent à ça. Alors moi je les détourne. Je les détourne, je leur explique les process, c'est-à-dire comment je fais et ils oublient vite la question.

¹⁹⁷ Stéphane Beaud, *L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique »*. In: Politix. Vol. 9, N°35. 3^e tri 1996. pp. 226-257. Persée

La vision du « sociologue » par les interviewés

La représentation commune du sociologue défenseur des causes sociales est venue s'inviter au début des entretiens. Du coup, les interviewés s'attendaient à ce que l'enquête porte sur les conditions de vie sociales et économiques de leur vie d'artiste. Lors de la prise de contact cette représentation a fonctionné comme un leurre facilitateur, à la condition de rester « flou » au moment de la prise de contact. En écho j'entendais « je vais pouvoir parler de mes conditions de vie d'artiste » ...

Mes connaissances en histoire de l'art et une certaine pratique picturale m'ont permis d'autre part d'établir la confiance avec aisance comme si l'on commençait par se parler « entre pairs ». L'empathie a joué « naturellement ». De façon générale, le dialogue initial à bâtons rompus à propos des œuvres visibles dans les ateliers a permis d'engager spontanément l'échange dans de bonnes conditions tout en évoquant des références artistiques. Très vite nous étions dans le vif du sujet, ce qui a favorisé la fluidité des entretiens. Je me disais : « Enclenche l'enregistreur ! Tu es en train de perdre des données en apparence anodines » car le débat était même lancé avant que j'aie eu le temps de donner le cadre.

J'ai pu ainsi aborder les rencontres et engager les entretiens non en savant sociologue, expert en sociologie de l'art, qui vient observer des artistes dans une éprouvette, mais davantage comme un homologue. La dimension de complicité artistique a donc été facilitatrice et a permis d'atténuer « les effets de retour de la sociologie dans le monde social ». Du même coup, il s'est produit un effet d'étonnement devant l'étendue des pistes de questionnement proposées et en même temps un effet d'appréhension positif, l'un des interviewés me disant : « Ben oui ! ce sont des questions que l'on se pose tous les jours » comme si cela allait de soi.

J'ESSAIE DE FAIRE UN TABLEAU, JE VOULAIS TE LE DIRE

Une bonne peinture c'est ça, mais j'essaie de faire un tableau, je voulais te le dire c'est vachement bien parce que je vais pouvoir parler, je trouve ça super que tu viennes parce que c'est... parce que si je dis ça à des amis ? Je veux faire des tableaux !

La conduite des entretiens s'est ainsi jouée en dégradés de colorations chaudes par le partage d'une vision de l'art « entre artistes » qui fut également utile dans les phases de transition et de relance. Toutefois, l'enjeu fut de maintenir la focale, de ne pas perdre le fil des axes de recherche de « sociologue » en se perdant dans des débats sur l'art.

En résumé, comme le souligne F. Laplantine le terrain c'est « l'interaction entre un chercheur et ce qu'il étudie ». C'est dans ce sens que j'ai abordé les rencontres avec les artistes, en instaurant au mieux une confiance réciproque. Notre constat est que la confiance ne repose pas sur un simple geste technique de communication entre l'artiste et l'enquêteur, elle se construit entre deux méthodes en train de se dire dans ce face à face entre un chercheur et la personne interviewée libre de dire ou de ne pas dire son travail.

Globalement j'ai pu constater à quel point la qualité de l'entrée en relation dès le début de la rencontre a été déterminante pour susciter une parole réfléchie et vraie où s'est exprimé le ressenti d'un travail solitaire plus complexe qu'il n'y paraît. C'est ce que nous cherchons à montrer.

Chap. 5. De l'art à la méthode

Artisanat sociologique

*« Soyez un bon ouvrier : évitez les procédures trop rigides. Cherchez surtout à développer et à exploiter l'imagination sociologique. Evitez le fétichisme de la méthode et de la technique ».*¹⁹⁸

C. Wright Mills pointe deux obstacles à une « imagination sociologique » : l'échafaudage de suprêmes théories totalisant le social par un haut niveau de généralisation et la restriction de l'exploration à des technicités d'enquête. Ces points de vigilance réaffirment la nécessité de combiner et d'équilibrer le plus judicieusement possible théorie et matériaux extraits des enquêtes de terrain. Il nous met en garde : « si l'idée est trop grande

¹⁹⁸Charles Wright Mills, *L'imagination sociologique*, éd. La découverte poche 2006. Page 227

pour son contenu, vous êtes menacés de tomber dans le piège de la suprême théorie ; si le contenu phagocyte l'idée, vous glissez vers les abîmes de l'empirisme abstrait. ».¹⁹⁹ L'empirisme abstrait prend sa source dans les méthodes d'enquête où priment un échantillonnage volumineux selon des catégories d'acteurs, puis un tri et un croisement des données pour établir des relations entre des variables.

SI TU RÉPÈTES UNE RECETTE, EN PEINTURE C'EST LE PIÈGE MORTEL

C'est extrêmement difficile, on se répète. Dès que tu entres dans un processus y a un confort qui s'installe, tu vois forcément que si tu répètes une recette alors...voilà, et en peinture c'est le piège mortel. C'est un peu normal, on écrit souvent le même livre, on fait le même film, mais en peinture c'est vraiment dommage. D'ailleurs répétitif ou pas répétitif, je ne sais pas en fait ... est-ce que ça c'est le travail ? Est-ce que ça peut évoluer ?

Il faut admettre que le terrain des arts plastiques par l'étendue de ses pratiques et de ses discours de justification historiques, philosophiques et critiques peut se prêter aisément aux orientations critiquées par Mills. À l'échelle de notre recherche, on peut retenir la voie médiane et classique entre biographie et histoire : « La distinction la plus fructueuse qu'on doive à l'imagination sociologique est celle qu'elle opère entre les " épreuves personnelles du milieu » et " les enjeux collectifs de structure sociale" ». Ce sont ces pôles en tension que nous poursuivons et tentons de mettre en relief depuis le début.

Notre démarche concrète d'analyse des entretiens a fonctionné sur le mode de l'artisanat. Nous n'avons pas utilisé de logiciel, c'est à force de relecture, de bricolage et collage de fragments d'entretiens et de regroupements que des associations d'idées ont émergé. L'ensemble des entretiens a été transcrit manuellement par la méthode dite du perroquet²⁰⁰. Malgré le caractère hyper chronophage de la technique, cela permet de malaxer les mots, de se remémorer, de revisualiser les moments d'entretiens.

¹⁹⁹*ibid.* *L'imagination sociologique* Page 127

²⁰⁰ La méthode dite « du perroquet » consiste à écouter les entretiens avec un casque et redire les phrases avec la fonction dicter sur word ou autres logiciels.

Dans un premier temps, nous avons retranscrit sous forme de récit le témoignage d'un jeune artiste sorti des Beaux-arts qui affiche son ambition d'être artiste à temps plein, et celui d'un artiste de plus de cinquante-cinq ans qui après une carrière d'illustrateur revient avec force à la peinture.

Cette première démarche a permis d'opérer un premier ordonnancement des discours, de dessiner des grandes lignes d'analyse. Ensuite la relecture successive de tous les entretiens a finalement dégagé un classement des extraits en cinq volumes intitulés : se préoccuper, exécuter, sensibiliser, diffuser, vivre avec. Ces différentes facettes simultanées traduisent l'esprit des lieux du travail qui se décline en autant de fragilité que de maîtrise, de rythme que de structure.

Les entretiens tout comme les commentaires d'artistes extraits des catalogues ou autres supports évoqués permettent de mettre en relief l'assemblage de faits, d'imaginaire, de discours qui gravitent autour des objets à vocation artistique. Dans le travail des artistes plasticiens, les objets, les représentations, l'imaginaire et les stratégies de réussite sont perméables, interconnectés et indissociables. C'est l'ensemble de ces entités en réseau qui sont à l'œuvre dans la fabrique. Le sujet « art » qui préoccupe tant les artistes n'est pas une pure abstraction. Il est véhiculé par des objets formels : objet de débats, objet imaginaire, objet de sublimation, objet fétiche. Les œuvres d'art réalisées, mais aussi les lieux de travail, d'une certaine manière, « laissent des traces » c'est-à-dire qu'ils ne sont pas vécus comme de simples intermédiaires neutres, mais transforment, orientent le cours et le sens des réalisations.

RASSEMBLER QUELQUE CHOSE QUI EST DE L'ORDRE DU SENS

Il y a quelque chose qui s'est centré avec cette pratique, mais pas recentré, qui s'est rassemblé, voilà. Alors qu'avant je faisais un peu tout ça dans n'importe quel sens. Mais là ça s'est rassemblé avec quelque chose qui est de l'ordre du sens. Je ne sais pas très bien comment dire ce que je faisais là.

Je me suis rendu compte que tout ce que je fais là, c'est ce que je faisais quand j'étais enfant, mon père travaillait dans un laboratoire, j'ai commencé avec des lames de microscope, mais c'est des choses que j'ai laissé resurgir en fait heu... C'est qu'il y a un lien en tout cas que j'ai laissé en fait. Ça ne sort pas de nulle part, voilà, il y a vraiment des liens.

Rappelons que notre postulat de départ d'enquête auprès des artistes part du principe qu'il y a art du moment où la personne énonce que ce qu'elle fait est de l'art. Ce sont ces récits d'engagement et d'investissement dans le travail que l'on cherche à voir en

utilisant les « ficelles du métier » décrites par Becker : « Considérez que ce que vous étudiez n'est pas le résultat de causes, mais le résultat d'une histoire, d'un récit, de quelque chose comme "d'abord ceci s'est produit, puis cela, puis cela encore, et c'est comme ça qu'on en est arrivé là " » (...) « Pensez combinaisons !... Laissez le monde vous les proposer à travers les données et les impressions » ²⁰¹ . Un des amis de Mondrian à New York porte un témoignage qui fait écho à ce principe : « Chaque œuvre était la conséquence intuitive de la précédente. »



C'EST TOUJOURS L'HISTOIRE D'UNE CONSÉQUENCE

Dans un film sur l'œuvre de Velickovic, à un certain moment il a dit une chose : il parle de conséquence. C'est à dire que voilà, ce que je suis en train de faire aujourd'hui, c'est la conséquence de ce que j'ai fait hier et ce que je ferai demain etc. J'ai l'impression que depuis que je suis né c'est toujours l'histoire d'une conséquence. Quand ma mère était enceinte c'était la fin d'une conséquence, d'une grossesse, ensuite les choses se sont additionnées et aujourd'hui ça continue...

²⁰¹ *Ibid.* Les ficelles du métier, page 109

De l'écriture

« Non seulement lorsqu'un artiste commence une œuvre, mais même lorsqu'un auteur commence un livre théorique, il sait et il ne sait pas ce qu'il va dire et il sait encore moins ce que ce qu'il dira voudra dire ». ²⁰²

Nous partons du principe que les phénomènes que l'on cherche à approcher ne sont pas préfigurés en attente d'être interprétés et expliqués en mots. Cette précaution qui va dans le sens de la posture que l'on cherche à tenir nous est donnée par Michel Foucault en ces termes : « Ne pas s'imaginer que le monde tourne vers nous un visage lisible que nous n'aurions plus qu'à déchiffrer ; il n'est pas complice de notre connaissance ; il n'y a pas de providence prédiscursive qui le dispose en notre faveur ». ²⁰³

Le mode de rédaction et le style participent de l'acte de compréhension. D'une façon ou d'une autre l'écriture traduit le mode de réception, de vision et d'interprétation de l'objet par le sujet chercheur. Nous avons ainsi fait le choix d'une forme de rédaction qui participe aussi, de notre point de vue, à la plasticité des réseaux de signification singuliers auxquels s'agrippe chaque artiste. La rédaction participe du même mouvement que l'objet que l'on prétend approcher : le travail de recherches « plastiques ». Une attention particulière est portée au discontinu, au furtif, à l'aléatoire et à l'inachevé qui ressort du terrain et que nous tentons de traduire en forme et en mots, de mettre en mouvement dans l'agencement du discours.

TU TE FAIS UNE IMAGE MENTALE

Mais du coup on voit que cette contrainte que tu es obligé d'installer chez toi pour peindre fait que tu n'es pas dans une organisation du temps de travail qui pourrait être en pointillés, qui pourrait être... Je veux dire qu'il y a vraiment une première phase qui est dans ta tête comme tu dis, où tu fabriques quelque part, tu te fais une image mentale, après tu tries ce travail cognitif et c'est quand tu te dis c'est bon, maintenant

²⁰² Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*. Seuil- Points 1975. Page 109

²⁰³ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Ed. Gallimard 1970. Page 55

je passe à la réalisation. Par rapport à un peintre qui a son atelier... donc la contrainte te conduit à ça, un peintre qui a son atelier peut très bien commencer une toile, partir, revenir deux jours après.

Trouver un filage et un ordonnancement facilitateur pour le lecteur a nécessité d'organiser les idées tout en maintenant « l'équivalence des dissemblances » des discours tenus par les artistes. « Les discours doivent être traités comme des pratiques discontinues, qui se croisent, se jouxtent parfois, mais aussi bien s'ignorent ou s'excluent » nous dit M. Foucault. Dès le départ, le dessin a servi de guide, la représentation visuelle permettant de figurer les tâtonnements, d'esquisser la recherche dans ses grandes lignes. Comme l'indiquent M-H Caraës et N. Marchand-Zanartu, un graphisme synthétique offre un condensé de pensée, une vision synchronique d'un état de pensée de l'objet qui nous préoccupe. Le visuel ordonne en un instant perception et sens ; il ouvre d'un seul regard le champ des interprétations possibles ou envisageables. L'ouvrage remarquable « Images de pensée » compile les schémas et petits croquis griffonnés par des penseurs, qu'ils soient scientifiques, littéraires ou artistes. Chaque dessin réduit l'écart et la distance entre l'objet de pensée et sa formalisation en image là où l'écriture argumentaire exige un plan de rédaction préalable.

Le métissage des genres de recherche associé au pari de plastifier le langage nous rapproche d'un anarchisme épistémologique que G. Herreros définit comme « une posture ludique, aux vertus heuristiques, qui vise à déstabiliser tout ce qui pourrait venir anesthésier la production de connaissances : l'académisme, le monolithisme rationaliste, la déification de certaines règles et de quelques principes érigés en universaux »²⁰⁴. La méthode et les cadres théoriques se sont ainsi articulés chemin faisant en parallèle des entretiens et du regroupement des sources d'information. Le port d'attache a été un graphique réalisé sur une feuille format raisin. Le graphique initial, reproduit à la page suivante, a balisé le terrain au fil des lectures et des écritures.

²⁰⁴G. Herreros, *Au-delà de la sociologie des organisations, Sciences sociales et intervention*, Erès 2008. P. 92

Je n'ai pas tenu de carnet de bord. Je ne tenais pas à conserver de trace de mémoire directe, préférant préserver le moment de « la toile blanche » à venir pour échapper autant que possible au plan de rédaction ... Préserver le brouillon, le vif, le saisissement des évocations, les connexions de mémoire des lieux et des paroles en réécoutant successivement les entretiens. En somme, conserver l'état d'esquisse le plus longtemps possible.

J'AI UNE DÉMARCHE DE VISUALISATION

J'ai une démarche de visualisation, j'ai une idée de tableau, je la déstructure, je la visualise, et pareil pour le travail à réaliser. Je pense à la matière, au trait, au support, au rendu, même jusqu'au vernis final, visuellement. Une projection mentale très précise. C'est tellement... ça... ça se succède à un point...mais j'essaie de garder le plus d'infos possible.

L'interprétation des données s'apparente à la posture de l'artiste dans l'atelier lorsqu'il travaille avec plus ou moins d'adresse le sensible, le réflexif et l'agir. Réception, évocation, formalisation textuelle tournent en boucle. La fin et les moyens de la recherche trouvent leur aboutissement dans le geste de l'écriture. Nous avons privilégié la saisie des paroles dans le mouvement instantané de l'écoute, de la relecture et de l'écriture. Cette démarche peut être mise en parallèle avec la formule de base de la peinture à l'huile qui associe poudre de couleur, huile de lin et siccatif additionné de térébenthine. Mais quelle que soit la technique, huile, acrylique, tempera ou autre, on trouve toujours les trois composants : un colorant, un liant et un diluant. Nous pouvons dire qu'il en est de même ici. Au-delà d'une logique de sens, les paroles d'artistes insufflent une teinte dominante, des hauteurs de ton, des contrastes. De même qu'en peinture le liant permet de fixer les pigments colorés, ce sont les concepts et notions sociologiques qui fixent la matière avec plus ou moins d'empâtement. En complément, l'interdisciplinarité crée des effets de transparence et de superposition d'une discipline à l'autre, tel le médium dans la pâte. Enfin le diluant c'est l'écriture, la forme textuelle, la part de fiction dans le récit qui dilue en mots les données et les propositions d'interprétations. Cette image mentale nous sert de guide pour cheminer dans la rédaction, d'une hésitation à l'autre.

IL Y A UNE REPRÉSENTATION IMAGINAIRE AVEC LAQUELLE TU RENTRES EN CONTACT

C'est trop violent, il y a cette recherche plastique oh putain ! 'est de là, oui c'est ça... c'est un peu, quoi!? Il y a une connexion qui te dépasse. Je reviens sur cette question de représentation imaginaire avec laquelle tu rentres en contact oui, mais moi je ne l'appelle pas imaginaire, je l'appelle « vie ».

C'EST-À-DIRE QUE J'ARRIVE À CAPTER DES IMAGES

À la télé, je crois que je fais plus marcher l'arrêt sur l'image que l'image elle-même. C'est-à-dire que j'arrive à capter des images, si je la capte, elle me plaît, je resterai 5, 10 minutes là-dessus, le temps que tout le processus se mette en place. Quand le processus arrive à son terme, je me remets en route et j'ai bloqué l'idée. Ça peut être n'importe quoi, ça peut être un paysage, une image, n'importe.

Le plan de rédaction s'est construit par le croisement et le chevauchement des lectures théoriques et l'analyse des entretiens. Toute la difficulté est de rendre compte des variétés et des rythmes des différents espaces de pensée et d'action relatés par les artistes lors des entretiens. L'interprétation est distillée dans l'ensemble du texte sous forme d'extraits d'entretiens, de récits d'expérience et de références à l'histoire de l'art. C'est en quelque sorte cette dimension du pluriel, du multiple et du superposé que nous tentons modestement de projeter dans la démarche de rédaction. Il s'agit au mieux, de donner à voir en mots une vision globale de la complexité des expériences vécues où le réel « du faire », les images mentales, les ressentis et les paroles ne sont pas sagement rangés chacun dans une boîte étanche. Nous avons donc adopté le parti pris d'une rédaction par effets de contraste simultané en juxtaposant les développements à des fragments d'entretien, à des citations d'un auteur ou d'un autre. Par la définition suivante, Johannes Itten, théoricien de la couleur, justifie le format d'écriture que l'on tente d'insuffler : « Par contraste simultané, nous entendons le phénomène qui fait que notre œil, par une couleur donnée, exige en même temps, c'est-à-dire simultanément, la couleur complémentaire et la produit lui-même si elle ne lui est pas donnée. »²⁰⁵

JE NE DONNE PAS VRAIMENT DE CLEF, C'EST UN PEU COMME DU COLLAGE

²⁰⁵Johannes Itten, *L'art de la couleur*, éd. Dessain et Tolra éd 1984 page 52.[De 1919 à 1923, Itten enseigne au Bauhaus.. Il se consacre entièrement à la peinture et à l'écriture d'ouvrages théoriques, dont le plus célèbre est *L'art de la couleur*, publié en 1961]

Là sur la toile c'est à partir d'une photo de Paris Match, c'est un camp de Roms en bas avec les bâches jaunes et la petite fille qui est au milieu. On ne sait pas trop si c'est un garçon, une fille, une sorcière... elle est, tout le reste et la femme en bleu... je ne donne pas vraiment de clef là-dedans, parce que finalement c'est un peu comme du collage, y a des morceaux qui s'agrègent, des personnages qui viennent, qui disparaissent, qui reviennent, puis à un moment donné ça se fige.

En parallèle, rapprochons-nous des ouvrages de Bruno Latour *Aramis ou l'amour des techniques* et *Paris ville invisible* de B. Latour et Emilie Hermant qui ont été une source d'inspiration à la fois sociologique et formelle. La maquette de *Paris ville invisible* est signifiante d'un mode social composé d'une multitude de signes et de signaux minuscules comme gigantesques qui relie des êtres vivants, des lieux, des graphiques. Les images photographiques accolées et les variations de typo qui leur sont associées accentuent les effets de contraste entre le social et le technique, entre le local et le « dys-local ». De même, la forme du discours opère des variations entre description et analyse. Elle permet de rendre compte des continuités et des discontinuités du passé et du présent, du micro et du macro, des petits objets aux grandes avenues qui dessinent la géographie sociale.

L'acte d'écriture n'est pas toujours la formalisation d'une logique de pensée ou d'un plan de rédaction, parfois une phrase, trois mots, l'irruption d'un fragment de sens ajournent la compréhension globale de ce que l'on pensait vouloir dire en écrivant. Les hésitations et les allers-retours sont le quotidien du chercheur devant sa page blanche comme du peintre devant sa toile. L'incomplétude et le fragmentaire viennent ainsi s'immiscer dans l'écriture argumentée de l'analyse. En somme, en arrière-plan du travail d'écriture résonne cette vision de Maurice Blanchot : « Vouloir écrire, quelle absurdité : écrire, c'est la déchéance du vouloir, comme la perte du pouvoir, la chute de la cadence, le désastre encore ». ²⁰⁶

²⁰⁶ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* Ed. Gallimard 1980. Page 98 : « L'écriture fragmentaire serait le risque même. Elle ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'*interruption*. Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle ne s'arrose pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse ».

C'est seulement quand il tourne le dos à la toile et s'éloigne que le peintre commence à comprendre. C'est en se retournant pour voir ce qu'il vient de faire qu'il engage un geste de compréhension visuelle immédiate non discursive. Ainsi, sur la surface sociologique qui nous préoccupe, nous pourrions dire que le geste réflexif consiste alors à oublier que l'on veut faire "un tableau sociologique" ou " théoriser à tout prix ".

De la même façon, c'est au moment où nous « nous retournons vers » que s'engagent des compréhensions, que les connaissances parcourues ressurgissent au gré des discours des artistes lus et entendus. Le « retour vers » les enregistrements suscite des évocations, des ressentis, des images mentales d'ambiance qui se connectent avec l'évocation de concepts rencontrés. De ces images de pensée fuyantes il faut extraire une formulation rédigée qui fixe sans la figer une logique de raisonnement. C'est dans cet écart qu'une compréhension prend corps en mots ou en image graphique tel que l'exprime Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu :

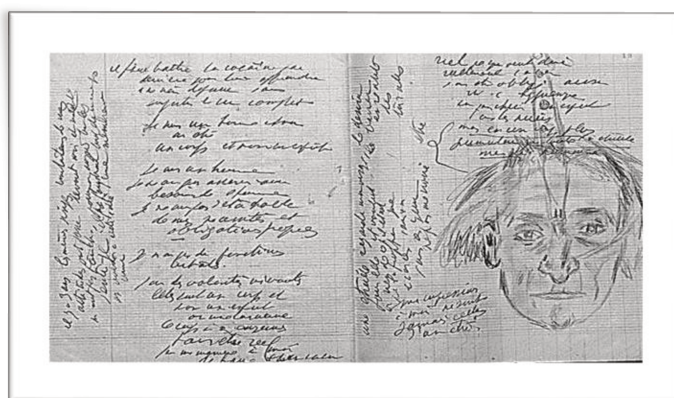


Figure 17 Carnet d'Antonin Artaud

« Quel accueil faire de ces images ? Le plus souvent ce qui les rend imprévisibles est la distance entre l'objet de pensée et le condensé rendu ou, pour le dire autrement, la hauteur de l'intention et la fragilité de la représentation. Cet écart nous conduirait à inverser le processus de la connaissance, à percevoir le tout avant les parties, et ce ne serait qu'après ce premier choc visuel que nous pourrions, à partir d'indices, reconstruire chaque tableau de ce théâtre de la pensée, immobilisé pour un instant. »²⁰⁷

²⁰⁷ Caraës.M-C et Marchand-Zanartu , *Image de pensée*, Musées Nationaux 2011 Page 12

Cette posture compréhensive précède les explications qui restent ouvertes et fragmentaires, faites de visions et d'associations entraînant les références formelles à des œuvres d'art qui nous permettent de séquencer les interprétations. Ces allers-retours entre objet, sujet et formes nous orientent vers un mode compréhensif qui n'exclut pas pour autant la critique. La posture compréhensive se joue dans la rencontre entre le sujet chercheur et l'objet de sa recherche. Dans le même mouvement F. Laplantine nous précise que le cheminement de compréhension se différencie de la volonté d'expliquer.

« Alors qu'expliquer, c'est surtout expliquer l'objet appréhendé dans son autonomie par rapport au chercheur, comprendre, c'est notamment comprendre le sujet qui explique l'objet ou plus précisément la totalité du sujet et de l'objet ouverts à plusieurs lectures possibles. Comprendre enfin, ce n'est pas tant expliquer ce que l'on voit, mais saisir les processus à l'œuvre dans la vision et l'énonciation ». ²⁰⁸

²⁰⁸ François Laplantine, *La description ethnographique* ed. 128 Armand Colin 2005. Page 92



Récit- H- Origine et prolongement d'une vocation

H vient d'avoir 58 ans. À l'âge de 15 ans, il intègre un lycée professionnel de métal d'art où il passe un brevet de technicien équivalent du bac technologique de nos jours. C'était une toute petite section avec peu d'étudiants. H a fait ce choix de jeunesse, car il ne voulait surtout pas redoubler la classe de troisième générale.

C'est dans l'enseignement professionnel qu'il rencontre des professeurs formidables. H évoque encore cette période avec ses anciennes collègues car c'est dans cette école qu'il comprit que c'était ça. Ce fut immédiat : les cours de dessins et après les cours d'histoire de l'art, sans savoir d'où lui venait cet intérêt, cet univers lui parut comme une sorte de désert, « c'était bien. ». Quelque chose qui a trait à l'art se figea ainsi en la personne de H à l'endroit de ce modeste lycée professionnel qui n'avait d'autre ambition que de former de bons techniciens. Ces professeurs inconnus des mondes de l'art enseignaient le dessin d'études documentaires, l'histoire de l'art, le volume, la technologie. Ils impulsent alors une vocation qui se dessine progressivement dans sa tête. Il apprend aussi la soudure, des techniques de ce genre... et découvre la matérialité du métal : l'engouement pour la gravure lui vient de là.

H connaît peu de gens de cette école qui ont poursuivi dans cette voie, seulement l'un d'eux est devenu décorateur de théâtre. Une des particularités dans cette petite école technique, est qu'il y avait une tradition de faire passer les concours à Paris à ses étudiants. C'était étonnant, les étudiants s'inscrivent quasiment tous aux Arts déco et aux Arts appliqués de Paris. H suit « le truc » sans trop savoir. Et voilà que H réussit le concours d'entrée aux Arts déco. Il est le plus jeune, 16 ans, alors que la plupart ont 18 ou 19 ans. H aux Arts déco à Paris... lui le fils de prolo... sans doute le seul de sa famille, seul des deux côtés

depuis des générations à sortir des rails de la répétition pour ne pas dire la reproduction de son milieu social étranger au monde de l'art. H tente l'aventure de raconter une nouvelle histoire familiale. Bien des années plus tard, à l'image de son parcours personnel, ses toiles traduisent cette volonté de figurer des narrations, d'inscrire à coup de pinceaux des histoires de vie réelle à la surface de la toile.

Voici donc H, fils d'employé et d'une mère au foyer qui arrive à Paris, avec comme bagage théorique des bases de dessin. Il découvre cette école assez prestigieuse où dès les premières années il ne se sent pas très bien. Ce costume d'étudiant aux Arts Déco de Paris le met mal à l'aise, c'était assez élitiste. Le niveau de dessin n'était pas très fort à son goût. Au cours des premières années on ne dessinait plus beaucoup, alors que l'expérience du dessin était la source de sa motivation et de ses inspirations.

H est plutôt du genre solitaire. Il se sent ou se met un peu à l'écart. C'est quelque chose d'assez fort chez lui, il préfère se mettre à l'écart des groupes et des regroupements. Les enseignants lui apportent beaucoup en termes d'ouverture. En revanche, question pratique du dessin, à part son professeur M. Gianni, H considère ne pas avoir appris grand-chose. Certes, l'école d'art parfaite n'existe pas. Il était sans doute trop jeune, trop renfermé pour saisir toute l'amplitude des différents enseignements. L'histoire de l'art le passionne, c'est une référence obligatoire pour tous les peintres d'aujourd'hui. H essaie de se situer dans le mouvement de ces histoires d'art, de retrouver des fragments de gestes picturaux rassurants et inspirants. C'est une véritable volonté de se référer, un point de passage obligé de son engagement dans la peinture et du développement de son travail.

C'est seulement au bout des deux premières années qu'il se spécialise en illustration. H rencontre un professeur qui devient son référent, c'est un peintre illustrateur italien. Ils étaient un petit groupe d'étudiants qui marchaient autour de lui et qui sont tous devenus illustrateurs. Son enseignement relevait davantage de la transmission que de règles didactiques. Cet enseignant lui donne envie de continuer, de poursuivre, d'aller plus loin.

Pour lui, les Arts déco se résumaient surtout à la vie culturelle, aux expos, aux musées, aux bibliothèques, qui, au final, parachèvent sa formation, sans doute plus que les cours. Au terme de ces périodes d'études, H assoit sa conviction avec un doute difficile à formuler, un flottement intentionnel entre être peintre ou illustrateur, le graphisme fait le trait d'union entre ces deux pratiques. Toutefois, au fond de lui, il sait que ce n'est pas vraiment la même chose.

H commence sa carrière de dessinateur en travaillant avec un libraire qu'il rencontre rue Mazarine à Paris. La librairie est étroite, elle ressemble plus à un couloir plein de bouquins de grands illustrateurs et de peintres au milieu desquels il est difficile de circuler et de s'y retrouver. En parcourant les ouvrages de cette librairie, il comprend vite que la librairie collectionnait la littérature érotique. H présente au libraire un petit bouquin de gravures réalisées pour son diplôme. Ce sont des choses qui sont étranges : H cherche à vendre son petit bouquin, il en possède trois exemplaires, le libraire les achète et lui demande dans la foulée, dès cette première rencontre : « Veux-tu travailler pour moi ? ». Sur le fait, H ne savait pas trop quoi penser, comme d'autres il était entré dans cette librairie pour faire la promotion de son travail et voilà qu'on lui propose un emploi.

Le libraire lui remet deux textes de Georges Bataille : *L'histoire de l'œil* et *Le bleu du ciel*, sans protocole ni entretien préalable, ni contrat écrit de quoi que soit, il lui propose de faire cinq aquarelles là-dessus : « Quand tu auras fini tu me les apportes, je te les prends, voilà. ». Pour H c'était génial. Il s'en retourne ainsi chez lui, muni des ouvrages sous le bras, enthousiasmé de se mettre au travail. En marchant il prend conscience qu'il n'a pas pris la peine de demander le prix d'achat de ses productions, et qu'il n'a pas de contrat qui le lierait au commanditaire. De retour dans sa chambre de bonne qui lui sert de logement, H ouvre au hasard le livre de Georges Bataille, et reste saisi d'étonnement devant ces quelques lignes :

“ - BAISE-LA, Pierrot dit la patronne.

Ils s'agitèrent autour de la victime.

Marie laissa retomber la tête, gênée par ses préparatifs. Les autres l'étendirent, ouvrirent ses jambes. Elle respirait vite, elle avait le souffle bruyant.

La scène dans sa lenteur évoquait l'égorgement d'un porc, ou la mise au tombeau d'un dieu.

Pierrot déculotté, le comte exigea qu'il fût nu.

L'éphèbe eut une ruée de taureau : le comte facilita l'entrée du vit. La victime palpita et se débattit : corps à corps d'une incroyable haine.

Les autres regardaient, les lèvres sèches, dépassées par cette frénésie. Les corps que nouait la pine de Pierrot roulaient sur le sol en se débattant. A la fin, s'arc-boutant à se briser, le valet hors d'haleine gueula, perdant la bave, Marie lui répondit par un spasme de mort.”

Le jeune artiste comprend alors qu'il était vraiment très innocent. Tomber dans des textes de Bataille du haut de ses vingt-deux ans : le choc lui paraît énorme. Il est vrai que nous sommes au début des années quatre-vingt. Au fil des lectures, et avec le recul, il s'accorde à dire n'avoir pas tout compris de Georges Bataille, de la consommation de l'être et du

vivant. Les autres textes comme ceux de Pierre Louÿs lui paraissent plus facile, plus familiers et dans la forme plus narrative. Ce sont des textes véritablement très imagés, propices à l'expression graphique. H relit les textes à haute voix pour se donner une image mentale des croquis à réaliser. S'entendre les dire le maintient dans l'étonnement, qui est la source d'inspiration du geste pictural à venir.

Dans tous ces écrits, la porosité entre érotisme et pornographie est manifeste, il n'y a pas de ligne de démarcation franche. Les pouvoirs d'évocation de ces écrits fantasmatiques et les images mentales graphiques qu'ils génèrent sèment le trouble dans la tête du jeune artiste. Le mélange de pulsion, de fiction et d'imaginaire s'imbibe dans le papier dès les premiers coups de pinceaux. Contrairement à l'image pornographique qui cherche à rendre imaginaire la réalité brute des pulsions charnelles prise sur le vif, ses dessins érotiques cherchent à rendre réelle ce qui est pure imagination.

Le dessin échappe à l'hyper-réalité et ouvre vers un imaginaire médiateur qui s'ouvre vers un ailleurs. En somme, ce travail d'illustration érotique a plongé H plus particulièrement dans un tricotage de sens, de sensible et de réel qui restera marqué dans sa mémoire. H comprend ainsi que la qualité de ses illustrations à caractère érotiques repose sur le rythme de ces perméabilités entre réalité, fiction et phantasmes, qui prennent corps dans le trait du dessin et la matérialité de la peinture. Dans le fond, H s'interroge : cette confrontation entre la matérialité de la peinture et les imaginaires, n'est-elle pas le propre de ce qui fait le corps d'une œuvre ?

Ainsi, deux années durant, H réalise plusieurs portfolios d'aquarelles et des gravures à partir des textes de Pierre Louÿs, Georges Bataille, et Oscar Whyte. Il gagne sa vie de cette façon. Cela correspondait à ce qu'il envisageait de faire inconsciemment : rejoindre ce point de jonction entre le dessin et l'instinct vital : c'est ainsi qu'il résume ces deux années spécifiques consacrées au travail d'illustration. Cette expérience professionnelle a également joué le rôle d'une formation « sur le tas » des choses de la littérature qu'il n'aurait peut-être jamais vue sans cela. H concède qu'il ne lisait pas forcément tout, et se focalisait sur les parties à illustrer.

Au terme de ces deux années, H bifurque et travaille sur un long métrage pour Étienne Delessert²⁰⁹, un grand illustrateur naturaliste Suisse. Delessert possède alors un studio à Lausanne où il embauche alors 40 jeunes Français pour travailler sur un long métrage qui au final ne verra jamais le jour. Étienne Delessert fait faillite et part aux États-Unis. C'est dans ces années 80 qu'il rencontre sa future femme. Il fait également la connaissance d'un étudiant qui suit les cours d'un illustrateur animalier renommé. Par son intermédiaire, il prend contact avec cet illustrateur qui est aussi cofondateur d'une école privée spécialisée dans l'illustration et l'animation. Il se saisit de cette opportunité et rejoint cet établissement pour y enseigner la gravure. H tombe dans le salariat et du même coup se retrouve avec une base de revenu régulier, ce qu'il ne connaissait pas jusqu'à présent. Avant cet engagement, il avait reçu un courrier de l'école des Arts déco qui lui proposait également des heures d'enseignement. H décline la proposition, pensant qu'il n'avait pas la carrure intellectuelle pour une telle école aussi renommée.

H quitte donc sa chambre de bonne à Paris pour s'installer à Lyon. En même temps que ses heures d'enseignements, il démarre un travail d'illustrateur chez Gallimard, et laisse de côté la peinture. Il se maintient dans cette posture professionnelle de prof illustrateur pendant 20 ans. Il gagne correctement sa vie et fonde une famille. Les années passent, H s'interroge encore sur l'abandon de sa véritable passion : la peinture et la gravure. Il prend conscience qu'illustrateur est un métier beaucoup plus sain que celui d'artiste : « *T'as un travail, un contrat et tu es payé ! ce qui n'est pas le cas de la vie d'artiste...* ». Bien que ses véritables passions soient la peinture et la gravure, il n'exerce pas pour autant ses métiers d'illustrateur et d'enseignant en dilettante. H rencontre d'autres illustrateurs : pour lui c'est une famille sur laquelle l'on peut vraiment compter, beaucoup plus que chez les peintres.

H aime bien travailler tout seul ; le fait d'enseigner l'oblige en retour à analyser mieux son travail, à le faire partager, même si au départ il n'a pas de certitude sur ce qu'il cherche à enseigner. H se laisse un peu porter, les certitudes ce n'est pas son truc, même pas du tout. Mais en tant que prof il se trouve obligé d'avoir des certitudes, parce que sinon il

²⁰⁹ Étienne Delessert est né en 1941, graphiste en Suisse et à New York. En 1977 il crée les éditions Tourne-sol. En 81 il obtient à Bologne le grand prix international du livre pour enfant.

serait très vite débordé. C'est ce qu'il conseille à chacun de ses collègues qui débutent dans l'enseignement : avoir des certitudes. Asseoir des certitudes de connaissance et de pratiques afin d'assurer les enseignements est certes plus confortable intellectuellement, mais peu épanouissant pour l'artiste pour qui l'autonomie comme fin et comme moyen se déploie dans l'incertitude de ce que va devenir une peinture encore inachevée.

En tant qu'enseignant ou illustrateur, H doit être convaincu, être en capacité de développer des discours de justification convaincants, il ne peut se permettre de dire comme peut le faire l'artiste : « *Je ne sais pas trop ce que je fais ni où je vais, et encore moins où je veux aller avec cette peinture...* ». En peinture, ce n'est pas la même chose, la même façon de procéder que le travail d'illustrateur, c'est vraiment différent, ce n'est pas le même objet ni les mêmes finalités.

L'artiste H s'intéresse avant tout à ce qu'il ne sait ou ne connaît pas, c'est le moteur de son travail de création, alors que sa profession d'enseignant impose des connaissances et des savoirs maîtrisés. La maîtrise, la complétude et la programmation sont les anesthésiants de sa créativité d'artiste peintre.

Le travail d'illustration, c'est fait pour les autres, alors que comme peintre il affirme : « *Moi je peins pour moi, c'est un truc assez curieux...* ». Ce processus appartient au monde du peintre, qui reste bien différent de son expérience d'illustrateur. L'illustration, c'est avant tout une commande : l'illustrateur sait où il va et où il doit aller. Du début à la fin, il n'y a pas trop de surprise : avec le métier, il sait qu'il va y arriver, ce qui n'est pas le cas en peinture. La plupart du temps, les illustrateurs sont des virtuoses du dessin, cela n'en fait pas pour autant des artistes. Pour les peintres cela n'a rien à voir, d'ailleurs la plupart aujourd'hui sont mauvais en dessin. Après plus de vingt années de travail comme illustrateur, H décide de se consacrer uniquement à la peinture et la gravure. Pour comprendre le choix de ce retour à ces passions, il faut remonter un peu en arrière.

En 1984 il réalise sa première planche pour Gallimard, puis en 2006 il passe un contrat avec Bayard Presse. Au cours des deux années précédentes, sans prendre d'autre contrat, il se concentre essentiellement sur un projet de collection qui s'appelait « *Grandeur nature* ». Il s'agit de livre-poster recto verso pour des jeunes de 6 à 11 ans. H réalise quelques maquettes puis une couverture. Pierre Marchand, directeur de l'édition Gallimard Jeunesse pendant de nombreuses années, était déjà parti. Il est parti car il en avait assez. H présente malgré

tout son projet aux éditions Gallimard jeunesse, qui lui donne une réponse négative, car les commerciaux ne sont pas intéressés et n'y croient pas.

H conserve le concept « Grandeur Nature » sous forme de livre-poster. À la foire du livre de Bologne, H retrouve Pierre Marchand qui a rejoint les éditions Hachette. Il lui présente son projet, et à sa grande surprise Pierre Marchand lui dit « on y va ! », un peu comme avec le libraire de Paris, 22 ans en arrière.

H ne cache pas sa satisfaction d'avoir l'accord d'un éditeur de prestige, car entre temps il avait trouvé un auteur pour les textes, ainsi qu'un biologiste pour l'expertise scientifique. Un graphiste de qualité qui travaillait dans l'industrie les a également rejoints. L'équipe était au complet, le projet pouvait donc se lancer chez Hachette jeunesse. Les deux premiers titres sur les dix maquettés paraissent pour Noël 2000. Les ouvrages se sont très mal vendus, ça s'est même très mal passé. Les deux publications de Noël sont sorties des ventes en avril 2001 : quatre mois après la première parution, tout s'arrête. Ce fut un échec, une grosse descente. Six mois plus tard, Pierre Marchand meurt d'un cancer foudroyant du pancréas. Toutes perspectives de relance et d'adaptation du projet étaient anéanties. H ne comprenait plus trop ce qui lui arrivait, et resta un peu abasourdi. L'opportunité de se trouver dans la position de maître d'œuvre d'un projet pour la première fois prenait fin.

La production graphique de ce projet qui a passionné H est tributaire des réseaux de diffusion et de l'attente des consommateurs. C'est l'incertitude du monde marchand : ce projet d'illustration naturaliste qu'il avait mûri doucement n'a pas rencontré son public ; il est semble-t-il, sorti dix ans trop tard. En peinture, le même phénomène n'est pas grave, H assume... mais là, en illustration, c'est très dur, car il a aussi fait travailler des collègues pour rien. En 2002 tout s'est donc terminé sur le versant de l'illustration. De fait, la peinture est revenue comme une évidence sur la scène de son travail et cela par le biais d'une déception et d'un rejet de ce travail d'illustration. Projet et rejet vont de pair.

H se remet en chantier dans sa tête. Il aime bien lire des textes philosophiques, des écrits sur l'art, des critiques, des écrivains, des journaux. Il reste en veille sur l'actualité artistique pour se tenir informé de tout ce qui se fait. Un de ses amis philosophes a écrit un texte sur sa peinture surtout lisible pour les non-initiés. Au tournant de ses recherches, il se

questionne sur le bien-fondé de la littérature qui gravite autour de l'art contemporain. H lit un texte sur l'art contemporain de la Biennale de Lyon et s'interroge : mais où vont-ils ? Dans quel sens ils nous entraînent ? :

« L'artiste joue avec la figure fantomatique du zombie qu'elle applique à la consommation et aux questions d'obsolescence programmée. L'œuvre commence avec le vieillissement à l'air libre des pièces de tissus imprimés dont les images fragmentées sont tirées de publicités pour les produits technologiques. Elle se poursuit avec leur accrochage dans l'espace, pièce à pièce, jusqu'à créer une scène hyper-réelle habitée par des êtres vides et comme en attente : des spectres d'images incarnées par des enveloppes volatiles et usées. »²¹⁰

Ce phénomène de textes et de discours argumentaires qui viennent recouvrir la pratique le déroute et exerce une forme de fascination ; mais comment en sont-ils arrivés là ? Pour autant, H reconnaît que la peinture n'est pas hors contexte sociétal ni hors discours, et qu'elle peut avoir un lien très fort avec la philosophie ou d'autres disciplines comme la sociologie et la politique. Il n'en reste pas moins qu'il vit cette littérature comme une mainmise intrusive qui prend le pas sur les œuvres.

En lisant des jeunes historiens, H ressent bien qu'ils ne comprennent pas forcément le processus créatif. Il y a des peintres qui partent de textes philosophiques pour échafauder leur travail de création plastique comme Garouste qui travaille à partir de la Kabbale. H se dit qu'après tout, quand on voit sa peinture, on ne le sait pas, et ce n'est pas important, même si c'est important pour le peintre. H ne part pas d'écrit philosophique ou théorique sur l'art, il n'en ressent pas l'utilité ni les capacités. En revanche, c'est dans le terreau des faits de société, mais aussi des faits plastiques qu'il va chercher ses figurations. Le sujet en peinture est une chose qui le passionne. Pour lui, le sujet figuratif est un point de passage obligé qui mène à la réalisation. Il y a toujours un point de départ réel, un extrait de réalité dans ses

²¹⁰ A propos de l'œuvre de Aude Pariset (née en 1983) « Planned Fall »(chute prévisible) Biennale de LYON 2013

gravures et ses peintures surtout au cours de ces dix premières années qui viennent de s'écouler. La recherche artistique exige ce travail lent de maturation.

La peinture en elle-même peut être la source du travail, mais H pense qu'il faut quelque chose du dehors. Il se confie à un ami : « *Tu vois quand j'ai fait cette toile j'étais très en colère, c'était la guerre de Sarajevo, la guerre de Yougoslavie, tu vois. J'ai fait trois toiles avec ça parce que j'étais très en colère ! Tu vois une sorte de réaction viscérale, et trois autres toiles que j'ai faites à la suite comme ça en six mois* ». Ces toiles, il aurait pu les vendre à plusieurs reprises, mais il refuse de le faire. Il préfère les garder parce que ce sont des jalons, des marqueurs, des errances entre lui et ses peintures.

La question du sujet en peinture est très ambivalente, car dans le fond il sait que le cœur du sujet, c'est la peinture elle-même. H essaie de se fixer un axe qui répond à des choses plastiques. Il pratique un peu l'abstraction qui en même temps le fascine. Il s'y prête « pour s'amuser », « pour se détendre » comme il dit. Il sent que ce n'est pas ça, il manque quelque chose, il manque la pâte humaine, il manque le corps. Quand a débuté la peinture, le corps lui est apparu comme une évidence. Il apprécie plus particulièrement les peintres allemands, la peinture italienne ; il apprécie moins la légèreté de la peinture française : il se sent plus allemand que français. H est passé des petits formats en gravure aux grands formats picturaux. Le corps lui paraît comme une évidence absolue. Maintenant il s'en détache un peu.

Lors de sa dernière exposition, il présente 15 toiles, c'est-à-dire presque toute sa production. Les toiles de grands formats demandent beaucoup de travail. Certes on lui a proposé d'exposer, mais pour lui ce qui importe c'est surtout de voir si son travail dans l'ensemble tient le coup, s'il génère une sorte de cohérence des premières toiles jusqu'à la dernière. Une exposition sert d'abord à ça. Il réalise cette exposition vraiment pour cette première raison. H ne cache pas qu'il est très sûr de ce qu'il fait, et l'affirme ouvertement. Il n'éprouve pas de problème par rapport à ça. Sans toutefois renier ses doutes, il sait qu'il y a des pierres qui s'accumulent. Il essaie de maintenir une cohérence au milieu des errances du travail de création. À 50 ans, H a cherché à rattraper le temps perdu. Le changement d'échelle a été voulu, il ne pouvait plus travailler sur des petits formats, ce fut important et nécessaire pour H. Des obsessions surviennent, des choses très basiques le traversent : pourquoi commencer une toile ?

Par l'expérience, H chemine dans l'art par la confrontation avec la matière picturale. Quand H aborde une toile, il a sa manière de faire qui arrive d'ailleurs brusquement, c'est très curieux, c'est physique, le geste lui échappe, soudain il ne sait plus du tout le faire. La touche qu'il maîtrisait une fois, l'instant d'après il n'y arrive plus du tout. H est obligé de l'aborder différemment. Son état d'attention intérieur le guide dans ses réalisations, d'où l'exigence d'un état psychologique qu'il connaît bien et qu'il recherche. C'est l'histoire d'un combat, un combat qu'il aime, qu'il éprouve et qu'il recherche.

Une de ces toiles s'appelle « Dialogue impossible » : elle présente deux façons de travailler la peinture. H est en face d'un problème pictural, il n'arrive pas à faire dialoguer les deux styles. Il ne sait pas si on s'en aperçoit mais il le ressent fortement. C'est ça : à un moment donné le geste échappe totalement.

Certaines toiles, il a dû les peindre cinq à six fois, des personnages disparaissent et puis un sentiment d'unité et de fin se fait jour : « c'est bon, arrête ! ». Sa première version était très léchée, post renaissance, on dirait un Puvis de Chavanne par exemple, enfin on lui a dit que "ça fait Puvis de Chavanne". Des observateurs avertis lui font la remarque qu'on ne pouvait plus peindre comme ça ! Que c'était fini.

H travaille sur deux ou trois toiles ensemble, mais jamais en série, parce qu'il n'a pas envie de se répéter. Il n'arrive pas à finir certaines toiles, il les recommence sans arrêt, parfois il les laisse à l'état d'ébauche pendant un an. La grande toile posée sur le chevalet au milieu de son atelier mesure 165 X 250 cm, il aura mis six mois à la faire. Son idée de départ, c'était la vierge en bleu, une dame vêtue d'une robe bleue qui se tient à deux tiers à droite de la toile. Il ne prend pas de modèle, ça le perturberait, alors il utilise des photos en noir et blanc pour pas être phagocyté. Il s'inspire d'une photo de Paris Match, d'un camp de Roms avec des bâches jaunes et une petite fille qui est au milieu, mais on ne sait pas trop si c'est un garçon une fille ; à l'arrière une sorcière se tient debout, en partie caché par la bâche du camp. Les corps nus en mouvement sur la gauche sont de couleur terre de Sienne orangée. Ce ne sont pas des corps-décors, de la pâte pigmentée suinte une texture charnelle.

H ne donne pas vraiment de clef de cette composition parce que finalement c'est un peu comme du collage. Autrement dit, il y a des morceaux qui s'agrègent, des personnages qui viennent, qui disparaissent et reviennent, puis à un moment donné tout se fige. Il n'y a pas d'autres explications. C'est dans ce sens que H affirme que ses peintures figuratives sont abstraites. Ses amis lui rétorquent « T'es fou, tu te fous de nous ! ». Pour lui, il faut un sujet

et voilà. Le sujet n'est qu'un prétexte à raconter une histoire qui n'a ni début ni fin, c'est en ce sens qu'elle est abstraite.

La notion de rythme des verticales prévaut comme peut le faire un peintre abstrait, il n'y voit pas de différence. Lorsqu'il conçoit ses toiles, se sont ces rythmes de lignes et de surfaces qu'il cherche à capter. L'idée de départ va être mise à l'épreuve de l'acte de peindre et tiendra ou pas jusqu'au bout. Dans chaque peinture il reste quelque chose de l'origine, mais c'est très rare qu'une toile sorte directement comme ça sans changer l'idée de départ, C'est ça le plus passionnant en peinture. Le rythme des fragments de pensées et d'actions se figent au bout du pinceau, dans la pâte encore fraîche des pigments.

La grande toile d'1,60 m de haut a commencé à marcher quand elle a été coupée en haut et en bas puis agrandie comme si la peinture était en dehors, et dedans, quelque chose comme ça sort du cadre. Il y a des choses qui ne lui plaisent pas du tout là-dedans, mais il sait qu'à un moment donné il faut faire des compromis avec soi-même. Sa peinture est un cheminement, un voyage immobile, dans un corps primal mi chair mi pâte colorée. La peinture c'est ça ! Ce n'est qu'avec soi-même ! H raconte : « *Les combats, les compromis c'est très important quand tu peins : des fois on est en harmonie, des fois on n'y arrive pas du tout, or c'est des compromis que personne ne voit. C'est là où tu te dis que tu peins pour toi-même, parce que les gens ne voient jamais ce que tu as peint. Jamais l'intention première n'est comprise ou très peu. Des fois, au contraire, ils voient des choses que t'as pas vues toi, ça c'est génial pour ça.* »

Bien qu'il puisse rester des mois sur une toile, H peut aussi peindre très vite : ce n'est pas de l'huile ni de l'acrylique, c'est le mélange de pigments et de liant vinylique qui lui permettent de travailler vite. Grâce au séchage rapide il peut reprendre dessus, sa réalisation peut évoluer très vite. A un moment donné, des rythmes se créent et s'installent, ce n'est plus l'idée de structure ou de composition qui domine, mais bien le geste qui relie l'intuition et la technicité. L'ambition du peintre repose sur sa capacité à développer un geste pictural, il pense profondément que c'est ça finalement. La peinture ça a toujours été ça, mais après, il y a tellement de plasticiens aujourd'hui qu'on oublie...

Le travail de H entre en mouvement au rythme de ces multiples fragments où la déception d'un coup de pinceau réactive le suivant sans qu'un ensemble figuratif cohérent émerge. Il cherche à maintenir sans relâche cette veille de l'incomplétude et du fragmentaire

sans lesquelles la toile ne fait pas peinture. Il affirme avec conviction : « Finalement tu ne sais pas ce que tu fais, en gros tu commences, il y a l'intention de départ et voilà ». Il se produit alors quelque chose qui évoque le roulement d'un désastre tel que l'exprimait Maurice Blanchot. « Les fragments s'écrivent comme séparation inaccomplie ; ce qu'ils ont d'incomplet, d'insuffisant, travail de la déception, est leur dérive, l'indice que, ni unifiables, ni consistants, ils laissent s'espacer des marques avec lesquelles la pensée, en déclinant et se déclinant, figure des ensembles furtifs qui fictivement ouvre et ferme l'absence d'ensembles, sans que, fascinée définitivement, elle s'y arrête, toujours relayé par la veille qui ne s'interrompt pas. ».

Moins il dessine, plus il peint. H réalise des petits croquis, mais ça ne passe plus par le dessin malgré tout, ça passe directement par la brosse. Il fait des croquis qui ne sont pas préparatoires, mais crayonnés en cours de route comme pour certifier qu'un plan ou angle de vue tient la route. C'est un processus qui prend du temps : il réfléchit, hésite, et d'un coup prend le pinceau, et ça marche, ou pas du tout. H peint pour ces moments où il est complètement en accord avec sa toile. Il voit la différence avec le travail d'illustration qui est toujours distancié, alors que la pratique de la peinture amène à ce rapprochement avec son soi.

3eme partie

VIBRATIONS, SUPERPOSITIONS ET EXPÉRIENCES

Chap. 6 : Interférence de sociabilité et d'artisticité

Tableau 1 : Des références aux interférences.

Tableau 2 : Histoire d'art, histoire d'artiste.

Tableau 3 : Contenu artistique et organisation du travail.



Joseph Beuys ²¹¹

Figure 18« Il y a de la créativité latente dans tous les domaines du travail humain." Joseph Beuys

²¹¹« Pour Beuys il y a des « moules de pensée », un projet de « sculpture sociale »... La plasticité est dans l'objet, dans la société, mais également et peut-être surtout dans l'artiste lui-même, matériau plastique « de base » essentiel à ses Performances. » Article de Didier Stathopoulos « Formes de l'art contemporain Joseph Beuys, Andy Warhol. Openédition.org

Chap. 6 : Interférence de sociabilité et d'artisticité

Tableau 1 : Des références aux interférences

« Le système, pensé dans la perspective métisse, devient un concept ouvert, échangeur, circulant. Il est le lieu et l'expression de plusieurs logiques (celle de sa stabilité, de sa reproduction, mais aussi celle de son changement, de sa transformation) mais qui n'étouffent pas celles des acteurs qui le font exister. »²¹²

Avant de poursuivre, rappelons quelques points d'ancrage de l'activité mise en relief jusqu'ici. La population des artistes rassemble une grande diversité de pratiques et du même coup une pluralité de façon d'aborder le travail. Les logiques d'action du travail créatif engagent des savoir-faire, des connaissances et des attitudes. Il n'y a dans ces critères rien de particulier ou d'exceptionnel puisque se sont des critères de compétences valables dans tout métier. La spécificité tient davantage dans la texture et l'intensité des connexions entre des techniques et des matières, des connaissances d'histoire d'art et des attitudes psycho-cognitives qui composent alors l'acteur-réseau qu'est l'artiste en activité. Le style est le trait d'union entre l'acteur et le réseau de signification et d'action sociale dans lequel il se déplace. Techniques, matières, savoirs, gestes, rêves, phantasmes sont à l'artisticité ce que l'organisation, le collectif, le pouvoir, l'influence, le communautaire et le structurel sont à la sociabilité. C'est de l'intensité des interférences entre le pôle des sociabilités et des artisticités que nous tentons d'éclairer avec une lampe de poche. Le paysage multifactoriel des conditions d'existence des artistes et le caractère pluridimensionnel de l'agir créatif soulève une question plus large « qu'est-ce qui fait que ça tient ensemble ? »

Le contenu artistique porté par les plasticiens se doit par principe d'être original, d'offrir des changements de perspective et d'orientation plastiques, de défendre une

²¹² Gilles Herreros, *Pour une sociologie d'intervention*, Ed. ERES 2002. Page 142

avant-garde, et en même temps d’être validé par une communauté qui partage des normes et des valeurs artistiques. En un mot, l’artiste se doit d’être moderne pour des modernes et innovant s’il veut vivre de ses œuvres. Les écarts entre le singulier [faire preuve d’inventivité, d’originalité] et le commun [inscrire la particularité des œuvres dans une communauté artistique] sont en interférence permanente. La sociologie de l’innovation a mis en lumière que ce ne sont pas les vertus d’un projet qui lui permet d’aboutir, mais que c’est le réseau qui le porte, est d’autant plus vrai ici. La dimension d’innovation pourra trouver ses raisons plutôt du côté des arts dits appliqués ou assimilés comme le design plutôt que du côté des arts issus du canal historique, du monde de l’art pour l’art. Chaque artiste se réinvente en fonction des ressources dont il dispose pour faire des propositions innovantes, c’est-à-dire faire du nouveau en se positionnant parmi les courants artistiques présents et passés, tout en veillant à ne pas s’isoler. Il est important de rester visible, de mesurer ses investissements pour ne pas se disperser.

JE FAIS PARTIE DE PLUSIEURS COLLECTIFS

Je fais partie de plusieurs collectifs, ça me facilite un peu les choses pour exposer. J’ai fait beaucoup de choses collectives, y a pas mal d’expos collectives. Quand j’expose déjà 8 ou 10 pièces c’est beaucoup. Après les expos toutes seules c’est bien aussi, ça me permet de faire plus un travail sur l’espace et ça c’est quelque chose qui me plaît. J’aime bien. Ça me permet de travailler en amont, de penser les choses par rapport à l’espace, de travailler pour le lieu. J’aime bien voir le lieu en amont, c’est quelque chose que j’aime faire.

Dans ce contexte général, l’artiste tente d’équilibrer ses gains et ses coûts tout en conservant une certaine ambition artistique. Il doit donc faire preuve de stratégie pour pallier les contraintes économiques, un statut juridique aléatoire et espérer tirer quelques gains financiers en exposant ses œuvres. Les ressources économiques souvent précaires ont des répercussions concrètes non négligeables sur ses possibilités d’achat de fournitures et en conséquence sur le format de ses projets. L’ensemble de ces incertitudes impacte également sa vie sociale et personnelle comme dans un grand nombre de professions indépendantes.

L’incertitude circonstancielle balise le cheminement des artistes professionnels comme celui des amateurs. De nombreux critères constituent les variables d’ajustement

d'une définition sociale des artistes notamment la nature artistique des objets produits, la reconnaissance dans des réseaux institutionnels ou encore simplement la déclaration juridique à la Maison des artistes. Cette inscription est cependant aléatoire selon les stratégies individuelles des artistes. La déclaration statutaire à la Maison des Artistes n'est pas représentative de l'ensemble de la population des artistes puisqu'elle n'a rien d'une obligation légale et n'exige aucune justification de diplôme. La formation ne garantit en rien l'accès au métier. Le terrain de professionnalisation des artistes ne relève pas non plus d'une convention collective.²¹³ L'ensemble de ces données délimite un champ social des arts plastiques à géométrie variable. Il faut noter par ailleurs que les plasticiens ne bénéficient pas d'allocations d'intermittent comme c'est le cas pour les artistes du spectacle dit vivant.

EN BELGIQUE Y A UN STATUT D'OÙ LA MORT DE LA PEINTURE (EN FRANCE)

C'est pour ça que je voudrais trouver une galerie à Paris pour vendre plus et être assuré de pouvoir peindre. Être peintre en France... moi j'ai des amis qui sont partis en Belgique parce qu'en Belgique y a un statut d'où la mort de la peinture en France, on fait tout pour te décourager.

Le contexte social et économique est à la fois une contrainte et une opportunité. Remarquons en effet que d'une certaine manière les incertitudes sociales, économiques et culturelles évoquées jusqu'ici offrent des marges d'autonomie dans la liberté de travailler, d'imaginer et d'organiser son travail. De fait, ces incertitudes peuvent être entendues certes comme restrictives, mais peuvent aussi être considérées comme offrant des opportunités d'autonomie et de liberté qui sont à la fois revendiquées et espérées. L'autonomie dans le travail de création est de fait tributaire des capacités de résistance à la fois aux déterminations et aux incertitudes, sociale, historique, économique et juridique. Paradoxalement, si le statut juridique et les règles économiques du marché étaient stables, les

²¹³ « En d'autres termes, les aptitudes nécessaires pour réussir sont plus imparfaitement développées par la formation initiale dans les métiers artistiques qu'ailleurs, puisque ceux-ci opèrent sous la règle de l'originalité et de la compétition sans standards fixes et absolus de qualité » Pierre-Michel Menger *Être artiste, œuvrer dans l'incertitude* ed Al Dante /Aka 2012 . Page 21

artistes ne pourraient pas vivre ce qui, dans le fond, les anime : faire une œuvre originale au prix d'un épanouissement dans l'incertain.

L'incertitude est plus particulièrement frappante dans la phase initiale qui se caractérise par un nomadisme professionnel composé d'ajustements et de compromis entre des activités à but lucratif « secondaire » et le temps de travail création prioritaire. L'artiste doit trouver la bonne alchimie à défaut de stratégie de développement entre le contenu de ses projets et ses possibilités d'exposer. Le passage par des lieux d'expositions - galerie, musée, salon, espace culturel - permet de se rendre visible, d'acquérir une notoriété en fonction des critères de reconnaissance par les pairs et de l'expertise des critiques, mais aussi des acheteurs amateurs. La combinaison des critères de reconnaissance est donc contingente à la trajectoire particulière et à la capacité de chacun à saisir des opportunités mais aussi à la perception des marchés.

CE N'EST PAS QUE COMMERCIAL

Ce n'est pas que commercial, moi la vente je la vois comme heu.... C'est très touchant, j'essaie d'avoir le moins d'intermédiaires possible. J'ai du mal à dire « client » par exemple, la manière de dire « client » ... je trouve ça vulgaire pour ce qu'on fait. Oui quelqu'un qui a acheté c'est très touchant, c'est quelqu'un qui a travaillé, peut-être qu'il a l'argent facile ou pas, il pourrait s'acheter un voyage à la place.

DANS UN SALON C'EST IKEA DE L'ART

Quand j'ai exposé cette grande sculpture pour la première fois dans un salon, ce qu'il ne faut pas faire, mais voilà on m'a défrayé mes frais, je pouvais y aller gratuitement, mais je n'avais rien à faire là-bas c'est l'Ikea de l'art. J'ai eu à faire avec un public différent j'ai trouvé ça violent, si les gens prenaient le temps d'expliquer pourquoi j'ai fait ça, non c'est horrible de voir les réactions, j'y suis juste allé pour l'argent. C'était dans le quartier du Marais, j'ai fait le VRP c'était abominable.

Les controverses et les discours de justification du milieu, des experts et du public déplacent le curseur entre « ce qui art » jusqu'à « ce qui est non-art ». L'attitude individuelle est fortement aléatoire et tributaire du vouloir et du pouvoir des artistes à se situer sur le marché des valeurs artistiques et financières. Malgré tout, les arts plastiques attirent un nombre croissant de personnes. Le degré de visibilité ou le positionnement sur une échelle de valeurs artistiques qui permettrait de distinguer les amateurs des professionnels est sujet de controverse. La ligne de démarcation entre professionnel et amateur est relative aux règles statutaires de déclaration juridique ainsi qu'à la valeur marchande des œuvres à quoi s'ajoute la difficulté de classement de l'INSEE. Ces classements sont établis en fonction du

type de production. En somme la population globale des artistes plasticiens se présente sous la forme de configurations socioprofessionnelles protéiformes et circonstanciées aux choix artistiques ainsi qu'aux stratégies individuelles pour exposer et du même coup se situer sur les marchés.

L'appellation d'artistes plasticiens renvoie donc à des réalités collectives et individuelles hétérogènes. S'en tenir à une catégorie sociale générique d'artistes plasticiens suspendue à l'idéal type d'un être inspiré, ou à l'opposé d'agent assujetti à des dispositions sociales incorporées ou encore d'acteur stratégique disposant d'une autonomie partielle, conduit à découper en tranches le vouloir-faire des artistes. Chacune de ces catégories socialisantes ne rend que partiellement compte des modes de travail pratiques.

Au-delà des qualités artistiques, les ambitions sont donc largement assujetties à un ensemble d'incertitudes à la fois interne et externe à la pratique qui se vit dans l'intimité de l'atelier. En somme, la posture sociale des artistes ricoche donc sur chacune des grandes catégories socialisant les individus : acteur stratégique sur les marchés, sujet en quête de liberté, personne vivante artiste, agent de développement de la culture, travailleur indépendant. Dit autrement N. Heinich suggère :

« Dès lors, le sociologue n'a plus à choisir tel ou tel objet d'analyse (l'œuvre plutôt que la personne, l'auteur plutôt que son public, la forme plutôt que le contexte) c'est le déplacement des acteurs entre ces centres d'intérêt qui devient son objet. Du même coup, ce sont les découpages traditionnels qui tombent : interne/ externe, œuvre /personne, production / réception, ne sont que des oppositions propres au monde savant, qui les rigidifie dans des contradictions logiques et en fait des points de controverses épistémologiques, alors que les acteurs savent fort bien, eux, se déplacer d'un point à l'autre »²¹⁴ .

Vues de l'extérieur, la multiplicité des formes d'expression, la diversité des statuts, les conditions économiques souvent précaires et les compétences mobilisées variables selon les pratiques contribuent à brouiller les pistes et à alimenter le lieu commun du « flou

²¹⁴ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de minuit 1998. Page 37

artistique ». Toutefois le « flou artistique » lié au métier s'est estompé d'une part par la montée en puissance des formations aux écoles spécialisées qui forment des artistes plasticiens professionnels et d'autre part des commandes artistiques instituées par les collectivités territoriales sous forme d'appels d'offres. Les uns répondant aux commandes des autres donnent un cadre et un objectif au travail de création. Nous entrons là sur le terrain des questions d'influence et des effets de masse des politiques culturelles qui transforment l'art en produit et les artistes en producteurs. Gardons simplement en tête ces phénomènes, et restons fidèles à notre « lunette de tir » initiale, à savoir l'expérience vécue et pratique du faire, du pensé et du sensible au cœur de la pratique de création.

Retenons que producteurs, diffuseurs et récepteurs fabriquent les soubassements de conventions tacites des grandeurs de l'art et des règles du marché. En montrant ses travaux, l'artiste participe de fait à une économie des grandeurs d'un monde « inspiré »²¹⁵ et devient de fait un « petit » ou un « grand » artiste par le truchement de ses investissements et de ses choix stylistiques. La « réussite » dans un secteur fortement concurrentiel, impose à l'artiste de prendre en compte ou pas les tendances artistiques du moment tout en préservant au mieux une marge d'autonomie. La puissance perforatrice des discours d'expertises et des institutions qualifient ou disqualifient chacun des artistes. Ainsi, les capacités de l'artiste à tenir un discours de justification conforme aux lois et aux segments de marché vers lequel il se dirige seront déterminantes pour sa réussite. Il aborde avec une certaine lucidité réflexive et sociologique la question des enjeux de réussite dans la communauté et la question de l'inspiration plus intimiste et individuelle.

JE NE CROIS PAS À L'INSPIRATION, MOI C'EST L'OBSERVATION DES SENS QUI TE PARLENT

Je ne crois pas à l'inspiration, moi c'est l'observation, c'est pour tout le monde, mais pour nous l'observation c'est un carburant, c'est un bruit ... une discussion Des choses qui n'ont rien à voir avec l'art, ce sont des réponses à des questions que tu ne te poses pas faut être attentif, ça pose des problèmes socialement. Il y a des choses qui te sont confiées, des sens qui te parlent sans le vouloir, t'as plus qu'à vérifier à le mettre en forme.

²¹⁵ Boltanski Luc, Chiapello Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, éd. Gallimard 2004 (1999)

MOI J'AI FAIT UN TRAVAIL DE DÉCONSTRUCTION DE TOUT CE SYSTÈME DE COMPÉTITION

Il y en a beaucoup qui galèrent, qui ont des grandes idées pour devenir un grand comme Warhol. Moi j'ai déconstruit tout ça. Moi j'ai fait un travail de déconstruction de tout ce système très tôt.

Ils espèrent, ils ne se rendent pas compte de ce que c'est, du niveau qu'il faut avoir quoi. Ceux qui ne réussissent pas deviennent aigri, frustré, déprimé, donc moi j'ai enlevé ce système de compétition, de ceux qui gagnent et de ceux qui perdent. J'ai un peu déconstruit ce système et je me sens un peu plus libre. Si on n'y arrive pas, on souffre. J'en vois quelques-uns qui réussissent, ils sont mal vus par ceux qui ne réussissent pas, c'est terrible.

Dans une perspective structuraliste, la singularité et la réussite des parcours se jouent par la capacité des artistes à prendre une position dans le champ artistique et à faire bouger les lignes des discours dominants sur la définition de l'art situé historiquement. La pratique individuelle résulte alors principalement des effets secondaires d'une structuration du champ de l'art et de la culture contenue dans des processus de légitimation, de domination et de pouvoir. « Autrement dit, si l'agent a une compréhension immédiate du monde familier, c'est que les structures cognitives qu'il met en œuvre sont le produit de l'incorporation des structures du monde dans lequel il agit, que les instruments de construction qu'il emploie pour connaître le monde sont construits par le monde. » ²¹⁶

La déconstruction des structures sociales du champ artistique ne nous dit rien sur la nature auto-réflexive, technique et sensitive qui entoure le monde familier de l'artiste au travail. L'emprise des marqueurs structurels nous éloigne des marqueurs de singularité dont on a perçu l'importance pour les artistes. N. Heinich souligne le fait que le concept d'habitus est étranger à celui d'identité. L'identification d'un artiste tient au fait que la singularité artistique d'un tel, par rapport à un autre, repose sur ce qui les différencie par leur style et par leur degré de visibilité. Nous verrons par la suite que l'évolution de l'autoportrait est significative du phénomène d'identification de la personne à ses œuvres. Ce que fait l'artiste, son style, rattaché à la particularité de son parcours individuels sont les marqueurs de sa singularité artistique.

LE STYLE, C'EST UNE ŒUVRE OU TU RECONNAIS QUI C'EST

²¹⁶ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, éd. Seuil 1997, page 163

Le style ?! Je me suis souvent posé cette question pour le style. Je ne sais pas vraiment y répondre. Pour moi le style, c'est ...tu vois une œuvre où tu reconnais qui c'est. Je prends souvent l'exemple de Giacometti, tu vois un Giacometti c'est un Giacometti ! oui il y a que lui qui peut faire ça.

.

N'est pas Giacometti qui veut. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la formule « c'est un artiste » renvoie à l'image d'une personne venue de nulle part, habitée par un don. La vision universaliste de l'art et de la figure de l'artiste esthète rêveur « dans sa bulle » ou qui se dématérialise dans la matière, met en dissonance les exigences concrètes du métier. Faire une œuvre originale n'est pas une abstraction, mais renvoie à des pratiques concrètes. Bruno Péquignot définit également ce point d'équilibre de la façon suivante : « La sociologie de l'art n'a pas pour rôle d'apporter une justification au bien-fondé de l'art, mais d'en démêler les rouages, de comprendre son agencement qui fait que la singularité des œuvres trouve un mode d'existence. »²¹⁷.

Il ne viendrait à l'idée de personne de demander à un peintre si dans sa toile les lignes orthogonales sont plus importantes ou supérieures aux courbes, ou si les bleus sont secondaires par rapport aux jaunes. Une approche pragmatique nous déporte des divisionnismes entre le faire et le pensé, l'esthétique et la raison, le réel et l'imaginaire. La logique des fins et des moyens ne sont pas disjoints, les valeurs symboliques de l'art et les gestes de réalisation, les objets et les sujets, les particularités et les communautés se superposent et rythment les séquences de travail quotidien.

L'ARTISTE C'EST CELUI QUI FAIT

L'artiste c'est celui qui fait, c'est un artisan. Artiste ça ne veut rien dire. On en a fait des gens qui sont au-dessus, une élite et qui gagne parfois des millions avec ça. Mais ça veut ne rien dire, ça veut ne rien dire du tout artiste, c'est un mot. L'artiste c'est celui qui fait quoi ! Et je suis celui qui fait, même si ce travail est peu visible, peu importe. Je peins et pour moi c'est tout ce qui m'importe.

²¹⁷ Bruno Péquignot , *ociologie des arts* , Ed. Armand Colin 2013 Page 74

Par couches successives nous voyons se dessiner les interférences vibratoires entre des sociabilités et des artisticités imaginées et pratiquées où les figurations de l'artiste ne sont ni totalement sujet ni totalement objet de son devenir artistique. En science physique une interférence représente la superposition de deux mouvements vibratoires de même fréquence. Les fréquences vibratoires « se mêlent, se superposent en créant des renforcements ou des oppositions. »²¹⁸ entre des histoires particulières d'artistes et l'histoire de l'art, entre des buts et des passions débordantes, entre des objets techniques et des subjectivités. Ces ensembles de configurations non closes dessinent les grands volumes de l'espace de travail d'un artiste chercheur de style.

Dessiner ce n'est pas reproduire les contours des formes, c'est interpréter graphiquement par le tracé les volumes et l'espace sur une surface en plan. Analogiquement le sociologue perçoit les volumes et l'espace social d'où il extrait sa composition dans un style figuratif d'où il exprime sa manière de voir les formes sociales agissantes. Les propos d'E. Degas en entretien avec Paul Valéry illustrent le propos.

« Je lui disais : « Mais enfin, qu'est-ce donc que vous entendez par le Dessin ? »

Il répondait par son célèbre axiome : « Le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme. »

Ici éclatait l'orage.

Je murmurais : « Comprends pas », avec un ton qui suggérait assez que la formule me paraissait vaine et insignifiante.

Aussitôt il criait. Je m'entendais hurler que je n'y entendais rien, que je me mêlais de choses qui ne me regardaient pas... »²¹⁹

La confrontation d'outils méthodologiques, de concepts opérationnels avec le terrain constitue la manière de voir les formes de sociabilité individuelles du travail de création confronté aux variations des communautés rattachées à des partis pris artistiques.

Afin de saisir en partie la fréquence des entités matérielles et immatérielles en présence dans la pratique, rappelons que nous avons fait le choix d'une indifférenciation des profils

²¹⁸Définition du dictionnaire Larousse : « Phys. Phénomène résultant de la superposition de deux mouvements vibratoires de même fréquence. Interférer : Se mêler, se superposer en créant des renforcements ou des oppositions »

²¹⁹Paul Valéry, *Degas danse dessin*, éd. Gallimard 1965. Page 197

sans pré-modélisation d'un type d'artiste ou d'activité ni chercher à expliquer les expériences locales et individuel dans le globale des phénomènes de pouvoir, d'intérêt et de système. Ceci ne veut pas dire que nous ignorons leur existence mais que simplement une posture souple, lâche, afin d'adhérer à la mouvance du terrain des arts plastiques et de leur fabricants. Cet angle d'approche rejoint la position d'une sociologie d'intervention défendue par Gilles Herreros : « La posture que nous revendiquons se rapproche plus d'une impulsion, d'une inclinaison qui offre un horizon, un espace ouvert où les références peuvent être des interférences, où la discipline autorise l'indiscipline, où chaque occasion de recherche et d'intervention découvre une possibilité de nouvelles déclinaisons d'analyses. »

220.

Avancer vers les artistes, pour ainsi dire à l'aveugle,²²¹ nous a permis de laisser venir l'évocation des raisons comme des passions, des connaissances et des états d'âme qu'il manifeste en paroles en évoquant sa relation au travail. Le travail réel et concret des artistes est parsemé de hasard et d'aléatoire. Ce n'est pas une conséquence de négligence, d'esprit dispersé qui manquerait de rigueur de pensée, mais plutôt une posture mentale de recherche qu'il provoque et qu'il assume. Encore une fois, le travail éprouvé qui fait le métier est composé de couches successives d'objets et de quasi-objets : de rêve, d'image mentale, de discours, de connaissances, de techniques, de réflexivité autocritique et de sensibilité visuelle et tactile.

TU TRAVAILLES PAR LE TRAIN DU HASARD

Tu travailles par le train du hasard. La connaissance invite à aller la chercher toi-même. C'est-à-dire que tu travailles par le train du hasard des choses et tu te dis ben oui si c'est un cheval ! Alors tu vas voir des planches, tu vas découvrir un monde fantastique, tu vas à l'école des vétérinaires ...dans un centre équestre

²²⁰Gilles Herreros. *Pour une sociologie d'intervention*, Ed. Erès 2002 Page 147

²²¹« Les sociologues du social, eux, peuvent se déplacer rapidement, emportant avec eux du pouvoir et des connexions de façon presque immatérielle, tandis que le praticien de l'acteur-réseau doit cheminer aussi lentement qu'un termitier pour tracer la plus infime connexion. Et pourtant, cette lenteur, cette lourdeur, cette myopie, c'est la méthode même » Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La découverte 2007. Page 39

... tu vas voir des collections. Je ne m'attendais pas à ça ! Je découvre le monde du cheval, la place Belle-cour... c'est comme quand ma femme était enceinte tu vois des femmes enceintes partout ! La connaissance, c'est une espèce de fantasme que tu démultiplies. Oui c'est magnifique et on peut aussi y aller ou ne pas y aller.

DE TEMPS EN TEMPS TU DÉPASSES QUELQUE CHOSE

La créativité, elle se passe au niveau du petit décalage que tu vas mettre quelque part, tu vois une sorte de.... Je ne me sens pas forcément très créatif, c'est une notion qui n'est pas si évidente que ça à cerner. Je fais une toile en effet, j'essaie d'aller jusqu'au bout. Certaines vont aller assez loin et d'autres vont être dans le domaine de l'objet et de temps en temps tu dépasses quelque chose voilà, on dépasse quelque chose qui est.

L'inventivité de formes plastiques est une exigence majeure qui traverse l'ensemble des pratiques. De nos jours, il y a autant de communautés d'artistes qu'il y a de pratiques, d'où l'appellation générique au pluriel : les arts plastiques. Les différentes communautés artistiques tout comme les raisons de faire de l'art « s'originent » dans les histoires de l'art auxquelles se réfèrent les artistes. Nous préférons le pluriel car l'histoire de l'art est faite d'un dédale et d'une multitude de mouvements qui aiguillent et orientent les choix de style des artistes.

Les Beaux-Arts qui étaient traditionnellement représentés par la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure ont quelque peu volé en éclats. L'Art moderne s'est amorcé en amont dès la fin du XIXe avec l'émergence des peintres Réalistes et des Impressionnistes qui ont ouvert la voie de la création en dehors des académies. Cette période a ouvert la voie vers la Peinture Moderne en transgressant les règles de composition picturale. Au début du XXe siècle, les mouvements artistiques tels que les Dada ou encore le Surréalisme et l'Expressionnisme sont fortement ancrés dans le contexte historique et social de l'après-guerre 14/18. Les découvertes scientifiques telles que la relativité ou l'émergence de la psychanalyse ont également eu des répercussions sur les mouvements artistiques comme le Cubisme et le Surréalisme.

Après la Seconde Guerre mondiale la figure de l'artiste s'est sectorisée en fonction des styles naissants de l'Art Contemporain : performeurs, installateurs, street-artistes... La

multiplication des supports et des lieux d'expression donne ce caractère diffus du monde de l'art et marque la rupture du classement traditionnel de l'art occidental entre dessin, peinture, sculpture, architecture. De ce point de vue, l'art contemporain a eu le mérite de faire sortir l'art des espaces clos des musées et des galeries. Il a plus spécifiquement rompu avec la tradition et les valeurs esthétiques. Cependant l'hypothèse d'une forme de collage esthétique de verbe-objet-espace mériterait d'être posée. Les discours à la limite de l'ésotérisme artistique dont seuls des experts d'art contemporain détiennent le secret de fabrication apparaissent comme le symptôme d'une forme d'esthétique discursive dématérialisée.

Notons que l'exigence de modernité didactisée par l'art contemporain sous forme de happening et d'installations nécessite un niveau d'étude, le passage par des formations spécialisées, la maîtrise d'un vocabulaire pour pouvoir exercer la fonction d'artiste. Les Écoles des Beaux-Arts forment des artistes « professionnalisables » aptes à produire des œuvres et des discours en conformité avec les principes et concepts clefs de l'art contemporain. A force de didactique de performance et d'installation, les théories précèdent l'action,



la conception prime sur la réalisation à l'inverse des pionniers tels que Beuys, Klein jusqu'à Robert Filliou... « La Joconde est dans l'escalier ».

"Quoique tu penses, pense autre chose. Quoique tu fasses, fais autre chose. Le secret absolu de la création permanente : ne désire rien, ne décide rien, ne choisis rien, sois conscient de toi-même, reste éveillé, calmement assis et ne fais rien."

Robert Filliou

Esthétique, théorie de l'art et académisme sont les ingrédients toujours présents, il n'y a rien de dépassé mais simplement déplacé. L'académisme n'a pas disparu, il a simplement muté en Art contemporain. Les réseaux de politiques culturels FRAC-DRAC-MAC qui ont émergé au début des années quatre-vingts sur le territoire se sont chargés de décentraliser et d'inventer un nouvel académisme. Les experts de l'art, critiques, commissaires, galeries de renom adoubés par de grands collectionneurs et par de grandes institutions de la culture, se chargent de filtrer le bon art.

Retenons que les héritages historiques, les discours d'expertise et les réseaux de diffusion justifient les situations qui font art autant que les « qualités » des objets. C'est dans ce contexte d'un monde de l'art plastifié que les artistes doivent être en mesure de se positionner et résoudre la question du -quand et où- faire et faire reconnaître son travail. Une question subsiste donc : sur quoi peut bien reposer un jugement de qualité artistique qui justifie sa reconnaissance ? L'angle de vue philosophique donne la primauté à la question « qu'est-ce que l'art ? ».

Au gré des considérations multiples sur l'art et le non-art, des « quand » et des « où » interfère et se génère une vague de faits artistiques à la fois discutés, mais aussi discutables. Le « quand » entre en scène dans le contenu de la pratique, mais aussi dans le contenant de l'organisation concrète du travail sur lequel nous reviendrons par la suite. Le plateau de jeu de l'art sur lequel les artistes tentent ainsi de se frayer un passage se caractérise donc par des formes de discours et des modes de diffusion qui déterminent le « quand il y a art » autant que « ceci est de l'art »²²². Ce « quand » condense l'ensemble des facteurs qui font que dans un moment situé, et non à un autre, tel type de productions et d'artistes est socialement validé et légitimé par les institutions, les experts et le public. Le « quand » ne signifie donc pas ici « quand a lieu », mais « quand il arrive que. ».

« Ce quand n'est pas à proprement parler temporel, mais il est occurrentiel : il ne date pas, ne mesure pas non plus, il ne prétend surtout pas faire événement, mais découpe et distribue des moments-situations : à la fois il confère à chaque moment son individualité et rehausse celui-ci par contraste avec un autre »²²³

En somme cette question du « Quand y a-t-il art ? » se pose également à l'artiste en devenir qui s'y aventure en auteur dans le local de l'actualité artistique. Le « est-ce de

²²²Nelson Goodman " Dans manière de faire des mondes, j'ai suggéré la possibilité de considérer la question : « Quand y a-t-il art comme plus que la question : « *Qu'est-ce que l'art ?* » », *L'art en théorie et en action* éd. Folio 2009. page 67

²²³ François Julien, *Du temps*, éd. Livre de poche 2001 page 216

l'art » et le « quand est-ce de l'art ? » n'est pas une problématique conceptuelle des savants : l'artiste le vit en direct avec ses pinceaux ou autres outils. Il s'agit bien d'une réalité-imaginaire en acte qui le suit comme une ombre dont il risque de ne plus pouvoir se débarrasser pour des raisons qui échappent à sa conscience.

L'artiste erre dans les flux et reflux d'idéation, de pensées sensibles et de matérialité, à la recherche d'un style, son style. Trouver son style, se différencier dans un mouvement immobile est un travail de longue haleine qui exige persistance, persévérance et obstination. L'artiste vrai est un chercheur de style, un aventurier prêt à se mettre en péril. Cette recherche préoccupante d'un style est qualifiée de véritable conversion interne par le psychologue Bernard Chouvier :

« C'est à cette occasion que le créateur réalise l'ultime rencontre avec lui-même, c'est-à-dire avec toutes les parts qui constituent l'équation de son être. Le style est l'expression adéquate et assumée d'un soi qui a effectué sa conversion interne. Une telle conversion suppose deux registres principaux : d'une part le renoncement aux essais antérieurs qui constituent de premières ébauches sous couvert d'identités d'emprunt et d'autre part la conviction d'avoir trouvé la voie qui lui est propre" ²²⁴

Le travail de création est ainsi à la croisée des chemins d'enjeux socio-anthropologiques, de dimension philosophique sur le sens de l'art et de conflits intra-psychiques. La transcausalité inhérente au travail de création artistique implique donc de mobiliser des notions et des concepts issus des sociologies et d'autres disciplines connexes telles qu'histoire de l'art, philosophie et psychologie. La coloration sociologique d'une approche du travail de création donne la tonalité globale de la composition, tandis que les approches théoriques complémentaires relèvent les contrastes et les effets de profondeur d'une nécessaire investigation transdisciplinaire. Elle tolère les interférences théoriques sans toutefois

²²⁴Bernard Chouvier, *L'archaïque, création et psychanalyse*, éd. Arman Colin 2013 Page 18

tout mélanger. Comme l'indique G. Herreros,²²⁵ tendre vers une forme de transdisciplinarité « ... ne suppose pas du chercheur une aptitude quelconque à l'omniscience [...] En revanche il lui faut sans doute accepter l'idée du tourbillon du déplacement, d'un lieu à un autre, d'une forme à une autre, assumer une certaine plasticité »

ÇA NE VEUT PAS NÉCESSAIREMENT DIRE JE VAIS LE METTRE EN MATIÈRE

Je reviens sur le mot sensation, émotion... sensation ça ne veut pas nécessairement dire que je vais le mettre en matière. Je ne suis pas sûr que cela m'intéresse. Mais on va dire les états d'âme, quelque chose comme ça... quelque chose que j'ai bloqué soit senti soit mobilisé en me disant : c'est quoi ça ?

En conclusion la ligne d'inflexion de l'agir créatif déclenche des mouvements vibratoires entre des artisticités et sociabilités, matérialités et subjectivités et des intériorités et extériorités qui avancent à contre-courant des déterminants sociaux, cognitifs, et économiques. « *L'intérieur et l'extérieur* : le pli infini sépare, ou passe entre la matière et l'âme, la façade et la pièce close, l'extérieur et l'intérieur. C'est que la ligne d'inflexion est une virtualité qui ne cesse de se différencier : elle s'actualise dans l'âme, mais elle se réalise dans la matière, les deux chacun de son côté. » Gilles Deleuze²²⁶.

Chap. 6 : Interférence de sociabilité et d'artisticité

Tableau 2 : Histoire d'art, histoire d'artiste

« Ce n'est pas l'artiste qui fait l'art, c'est la notion d'art qui fait de l'artisan un artiste, et elle n'émerge en majesté qu'avec le Quattrocento florentin, dans cette période qui va de la conquête par les peintres de leur autonomie corporative (1378) jusqu'à l'apothéose funéraire de Michel Ange, mise en scène par Vasari (1564) ».

R. Debray « Vie et mort de l'image »

²²⁵Gilles Herreros. *Pour une sociologie d'intervention*, chp 6 métissage théoriques Ed. Erès 2002 Page 119

²²⁶Gilles Deleuze, *le pli, Leibniz et le baroque*, Editions de minuit 1988. Page 49

Les artistes comme les chercheurs n'échappent pas à l'histoire et aux générations qui les ont précédés. Ils recomposent et tentent d'offrir une vision renouvelée de l'art. Patrimoine historique et nouveauté vont de pair. La notion d'art en route vers son indépendance et la figure sociétale de l'artiste sont nées ensemble à la Renaissance. Comprendre le travail réel et individuel des artistes sans sa sœur jumelle collective, l'histoire des formes artistiques, nous conduirait vers un empirisme abstrait qui ne nous dirait rien sur ce que fait l'artiste et ce qui le fait agir.

Par principe, une œuvre d'art est singulière et irréductible à toute autre. Un des principes d'action des artistes est bien de faire du nouveau, d'échapper au déjà vu, d'ouvrir la voie de nouvelles formes et/ou de nouveaux concepts qui font art. L'artiste doit se différencier et donner à voir du nouveau et le justifier pour se singulariser. Cependant les œuvres réalisées par les artistes ne viennent pas de nulle part mais transforment le capital des formes artistiques passées.

Son positionnement par rapport à l'histoire de l'art est un gage de crédibilité. L'histoire de l'art mais surtout l'interprétation qu'il en fait, associée aux objets et aux techniques employés, constituent les ingrédients hétérogènes du travail d'élaboration. Chaque artiste agence tant bien que mal ces entités matérielles et immatérielles pour concevoir et réaliser ses œuvres. A la sortie, l'artiste doit être en capacité de justifier sa démarche en recomposant à rebours son trajet d'investigation même si parfois cela lui coûte d'avoir à justifier en mots le brouillon de ses pensées et de ses actions. Une petite parenthèse : par projection ces faits nous rappellent les paradoxes du monde de l'entreprise qui vante les mérites de la créativité tout en instituant des entretiens d'évaluation sous couvert de démarche qualité. (Annexe 1 « la créativité des peintres »).

JE N'AI PAS À EXPLIQUER CE QUE JE FAIS PUISQUE JE LE PEINS.

Tu vois, je ne vais pas vous parler de ma peinture, c'est ma peinture qui parle à ma place, ça je n'ai jamais ... je me suis toujours senti mal à l'aise par rapport à ça, j'ai toujours eu un peu l'impression qu'on ..., de ne pas savoir ce que je fais... Mais en gros, oui... pouvoir en parler, tu vois... même si des fois j'étais un peu à côté du truc.

Globalement, l'histoire des courants artistiques est à la fois source d'inspiration et de conception. Faire du nouveau en rattachant la production à l'histoire des arts est au cœur du métier de l'artiste. L'artiste réinterprète les œuvres du passé qu'il resitue dans le contexte social de son époque. L'histoire de l'art considérée dans son rapport entre art et société, telle que l'ont développée les précurseurs de la sociologie de l'art est la toile de la pratique.

NOUS DANS NOTRE COURANT Y A CHRISTOPHER WOOD, C'EST CE QU'ON APPELLE POST POP

Il y a des visions du monde qui s'opposent. Y a le Pop Art qui est encore très présent et qui représente encore la société de consommation dans ce qu'elle a de bien, c'est Jeff Koons par exemple. Nous, dans notre courant, y a Christopher Wood ; c'est ce qu'on appelle le post Pop. C'est-à-dire qu'il y a la société de consommation et son désastre, la fin d'une époque des trente glorieuses et puis ce dans quoi on est maintenant ... la pollution ... La crise ... et tout ça a entraîné la société de consommation comme désastre

Tout le monde le sait, l'histoire de l'art n'avance pas sur une courbe de progrès étayée par des valeurs universelles mais se nourrit de relectures continues des œuvres du passé à la lumière du présent par une succession de mouvements et de contre-mouvements. « La portée d'une œuvre d'art se mesure au nombre et à la variété des éléments qui, provenant du passé, sont organiquement absorbés dans la perception que l'on en a ici et maintenant. Ils lui donnent son corps et son pouvoir de suggestion. »²²⁷. Par cet énoncé John Dewey met le projecteur sur l'empreinte immanquable des formes artistiques issues du passé dans le présent des réalisations. Les œuvres réalisées par les artistes sont rattrapées par l'histoire des formes issue d'autres lieux et d'autres époques. Le moindre geste, le choix d'un support, d'un matériau, d'une mise en forme laissent resurgir des sens et des valeurs symboliques héritées. Comme l'écrit Bruno Latour, « Par définition l'action n'est jamais localisable, mais toujours *dislocale*, »²²⁸.

²²⁷ John Dewey, *L'art comme expérience*, Essai Folio 2010 Page 214

²²⁸ *Ibid.* *Changer de société, refaire de la sociologie*, page 67 : « Si l'on dit qu'un acteur est acteur réseau, c'est d'abord pour souligner à quel point l'origine de l'action est source d'incertitude [...] L'action est toujours empruntée, distribuée, suggérée, influencée, dominée, trahie... »

Le statut d'objet dans sa matérialité et sa fonctionnalité est débordé par les faits discutés. Le ready-made est la figure emblématique de ce tour de magie qui permet de passer d'une fonction ordinaire de l'objet à l'objet médiateur qui réoriente et transforme le sens de l'art. Le célèbre urinoir de Marcel Duchamp quitte sa fonction d'usage ordinaire pour endosser la fonction d'œuvre d'art par la force des discours et des controverses qu'il suscite. Sans tous ces objets que le monde de l'art nous donne à voir nous serions dans un monde idéal, quasi transcendant et religieux. E. Panofsky dans « Architecture gothique et pensée scolastique » démontre que « l'évolution » de l'architecture Romane à l'architecture Gothique répondait à une commande des religieux qui remettaient au goût du jour des textes mystiques de Denys L'Aréopagite du VI^e Siècle. Ces textes énoncent que Dieu est lumière et que cette lumière divine descend jusqu'à l'homme par cercles successifs qui se chevauchent. Il restait à résoudre les problèmes techniques pour faire entrer la lumière dans les églises : la voûte en ogive. Il ne s'agit pas d'une évolution mais bien d'une transposition didactique en architecture d'une doctrine religieuse en direction du peuple.

Ceci nous ramène vers la distinction « latourienne » entre les objets que l'on peut considérer comme des intermédiaires et les objets médiateurs. L'objet médiateur opère un déplacement et une transformation alors que l'objet comme intermédiaire transpose un sens donné. D'une certaine manière, l'église gothique transpose un sens religieux donné alors que l'urinoir médiatise une transformation du sens de l'art à travers un objet ordinaire. Chacun cristallise à sa façon une adhésion collective et véhicule les sociabilités religieuses ou artistiques. Objet, usage, techniques et valeurs font bloc. Plus largement, la prise en considération des œuvres comme objet d'analyse sociologique renvoie donc dos à dos l'herméneutique esthète et l'herméneutique sociologique, c'est-à-dire « l'œuvre comme cristallisation de processus formels et d'intentions d'artiste » et « l'œuvre comme cristallisation de phénomènes de société ou de positions dans l'espace social »²²⁹

²²⁹ Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Edition de Minuit 1998. Page 76

Comprendre le travail des artistes implique donc de prendre la voie du milieu, de percevoir l'assemblage des entités matérielles et immatérielles agissantes sans exclure les valeurs artistiques dont nous parlent les artistes à propos de leur travail. Les artistes intériorisent au cœur même du travail de création les controverses de l'art et du non-art. Sans ces doutes et ce tourbillon de mémoire des arts, de matière et de matériaux, de ressenti, d'évocations vécues à l'instant du travail de réalisation il ne pourrait y avoir d'impulsion créative. En somme et pratiquement, le patrimoine historique d'expressions plastiques est un vivier de formes et de principes d'action dans lequel les artistes vont puiser par rejet ou identification ; du même coup ils font le choix ou pas d'inscrire leur travail dans le prolongement de tel ou tel mouvement artistique.

JE N'AI PAS DE RÉFÉRENCE PARTICULIÈRE

Je n'ai pas de référence particulière à l'Histoire de l'Art, j'adore, quand y a des expos je vais voir.... C'est quelque chose qui est à côté, je ne sais pas comment dire... oui ça ne me préoccupe pas plus que ça, après je vois des artistes en connexion avec ce que je fais. J'aime discuter et partager quand c'est possible parce qu'y en a qui ne veulent pas.

En musique j'avais le poids au niveau du savoir-faire de la composition, en arts plastiques je suis complètement dégagé de tout ça, peut-être parce que je n'ai pas de formation.

Les formes artistiques historiquement construites ne sont donc pas inertes, sagement rangées dans des livres d'histoire mais elles médiatisent du sens à l'endroit même où l'artiste travaille. Le canal historique constitue un vivier de formes d'expression dans lequel les artistes professionnels comme amateurs cherchent leur inspiration. En ce sens, elles sont actantes dans le travail et non suspendues dans un monde idéal. Elles introduisent des jugements de valeur positifs et négatifs qui orientent les choix de réalisation et par rebond les conditions matérielles de réalisation. Comme le souligne N. Heinich « en matière d'art, plus que partout ailleurs, toute interprétation se double d'un jugement de valeur, positif ou négatif »²³⁰. Introduire l'historicité c'est d'un certain point de vue admettre que les formes d'expression et les valeurs qui y sont attachées transportent la subjectivité artistique des individus. Autrement dit, les sens positifs ou négatifs, la grammaire des formes

²³⁰Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de minuit 1998. Page 76

d'expression héritée de l'histoire de l'art agissent dans le travail au même titre que les pinceaux et les supports.

Les artistes revendiquent des principes artistiques issus de l'histoire de l'art qui interfèrent ainsi directement dans l'acte singulier de création et par rebond modélise l'organisation du travail : peindre le soir dans le noir... faire une installation en pleine nature... souder du métal...

L'HISTORIEN DE L'ART IL VA DIRE ET CHERCHER PLEIN DE TRUCS QUI N'EXISTENT PAS

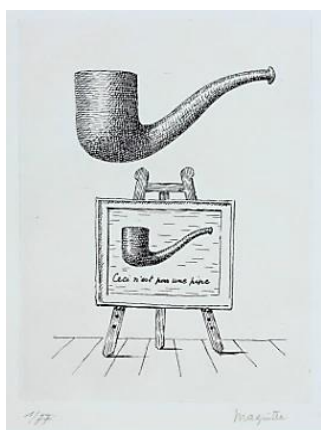


Ça c'est une chose que j'ai apprise en exposant mes toiles dans les salons ; tout le monde passe, y a des peintures de partout, et t'as des gens tout à fait incroyables, des quidams qui ne sont pas du métier et qui te décrivent tout ça de façon hallucinante. Ils arrivent à décrire l'intention de la peinture aussi bien que n'importe quel spécialiste. Je me souviens d'une toile que j'ai vendue, qu'ils avaient parfaitement comprise, pourquoi j'avais mis tel bleu à tel moment, c'est très étonnant comme on peut se faire comprendre et dialoguer, alors que l'historien de l'art il va dire et chercher plein de trucs qui n'existent pas.

Il est possible de partir du travail tangible et des conditions de réalisation pour « remonter » aux discours de valeurs artistiques qui les justifient, ou inversement, de partir du capital collectif des formes artistiques et des instances de légitimation pour « descendre » vers les actes de réalisation individuels. Ou bien on peut faire confiance à ce que disent et vivent les artistes et donc se situer dans la ligne d'horizon, ici et maintenant, à l'endroit où ils sont. L'artiste préoccupé à puiser dans son imaginaire doit en même temps résoudre des problèmes techniques, subvenir à ses besoins, rechercher des lieux d'exposition, s'informer et se cultiver, concilier pratique artistique et vie quotidienne. Pour ainsi dire l'interprétation des œuvres, les emprunts à l'histoire de l'art, les conditions matérielles et économiques, et les capacités à intégrer des instances de légitimation, galeries, musée ou autres ne font qu'un dans la tête de l'artiste au travail. Dans le fond, la surface du travail quotidien de l'artiste se déploie en horizontalité.

Ainsi, les discours de valeurs sur l'art mobilisés par les artistes peuvent devenir encombrants pour le sociologue qui cherche à savoir en quoi l'individuel et le collectif font système. Le risque pour lui est d'entrer dans l'interprétation du sens artistique des œuvres. L'analyse du discours des artistes sur les « qualités » de leurs œuvres expose le sociologue

à une dérive : laisser insidieusement imprégner l'analyse par les discours de « qualité », au détriment d'une certaine neutralité axiologique. De fait « la tentation herméneutique représente un obstacle contraignant pour le sociologue. » [N. Heinrich]. Il revient en effet à l'historien d'art et non au sociologue de démêler le rebondissement de ces jeux d'influences sur le déploiement des formes artistiques au fil du temps. Toutefois, entre l'individuel et le collectif il faut bien des canaux d'échange constitué d'objets, de valeurs et de croyances, d'illusion et de réalité.



Toute œuvre d'art fait illusion ; il faut entendre par là que les perceptions des styles artistiques n'ont pas d'existence propre, elles relèvent de dimensions complexes, anthropologiques, psychologiques et sociales. A titre d'illustration métaphorique la peinture figurative représente le réel, elle résulte du savoir que l'artiste a acquis par l'expérience et qui entre en collision avec l'imaginaire collectif de son époque. L'art est une réelle illusion qui rend compte des illusions du réel.

TOUTES CES IMAGES CONSTRUISENT LA RÉALITÉ

L'effacement des images... qu'en sera-t-il des images ? Oui il y a toujours la réalité, ça permet de la voir ; moi j'y crois aux images. L'attentat de Charlie... c'est une information sur le réel. Après il faut faire le tri, est-ce qu'il y a quand même les pubs à côté. Ça donne une image de la réalité assez juste, toutes ces images construisent la réalité où il y a les problèmes de la crise économique... le problème de l'islam qu'est-ce que les images ? C'est un système autonome qui viendrait nous dire des choses, on peut se demander si ce n'est pas même organique

L'historien d'art E.H Gombrich²³¹ montre en effet que les évolutions de l'art ne reposent pas uniquement sur les progrès d'habileté technique, mais sur la façon de voir le monde. Il met l'accent sur le relativisme des œuvres d'art dont le sens repose sur leur réception c'est-à-dire sur la superposition de la perception de l'artiste et de celle du

²³¹Gombrich Ernst, *L'art Et L'illusion - Psychologie De La Représentation Picturale* éd. Phaidon 2002

spectateur. La réception des œuvres relève d'une construction qui associe le voir en tant que mécanisme optique et le savoir qui qualifie le statut de l'image conjointement à la lecture qui en est faite selon les codes artistiques en vigueur à une époque donnée. Une œuvre d'art résulte ainsi de processus psychologiques et de la mobilisation de lecture iconographique et iconologique. Le spectateur décrypte les images et prolonge leur interprétation par projection selon son voir et ses savoirs.

ALORS QU'EN SERA-T-IL DE L'EFFACEMENT DE LA REALITE ?

La réalité est une image fait de couleur, de matière mais tout ça reste encore mystérieux. Il y a l'image créée par les hommes, la photo, la peinture C'est un bordel monde monstre, tout ça s'enchevêtre et on est vraiment dans une société de l'image, il faut s'en méfier, il y en a tellement. Et puis il y a internet et le temps du virtuel, l'effacement du réel comme nous le dit Baudrillard. Alors qu'en sera-t-il de l'effacement de la réalité ?

Le dessin préparatoire « La trahison des images » de Magritte commenté par Michel Foucault illustre également cette mise en abyme où toute représentation est l'illusion et le transfuge d'un réel fuyant qui ne peut être saisi, mais interprété, traduit, redessiné, représenté.

« Ne faut-il pas dire plutôt : deux dessins d'une même pipe ? Ou encore une pipe et son dessin, ou encore deux dessins représentant chacun une pipe, ou encore deux dessins, dont l'un représente une pipe, mais non pas l'autre, ou encore deux dessins qui l'un l'autre ne sont ni ne représentent des pipes, ou encore un dessin représentant non pas une pipe, mais un autre dessin, qui, lui, représente une pipe si bien que je suis obligé de me demander : à quoi se rapporte la phrase écrite sur le tableau ? ». ²³²

Le sens de l'art comme réalité esthétique conceptuel, illusion ou phantasme « participe au rêve collectif » (Robert Filliou). Une vision pragmatique offre une voie médiane qui nous permet d'introduire les conceptions de l'art héritées du passé comme forces agissantes dans le travail même des artistes. Sans entrée dans la signification des œuvres d'art qui appartient en premier chef aux critiques et historien d'art, ce qui nous préoccupe ici

²³²Michel Foucault , *Ceci n'est pas une pipe*, éd. Scholies- Fata Morgana 1973. Page 11-

c'est le sens que l'artiste attribue, projette et construit en réalisant ses œuvres et plus largement dans la relation quotidienne qu'il entretient avec son travail. En conséquence on peut considérer que le ou les sens des œuvres agissent et interfèrent dans l'organisation du travail. A cet endroit biographie individuelle et histoire collective de l'art se connectent et agissent.

Le choix de production concret, peinture, sculpture, volume, espace, réalisé par les artistes est dépendant de leur capital de connaissances et de références à cet héritage. Les choix et les affinités avec des courants artistiques auront des conséquences sur l'investissement matériel et les modalités concrètes de travail. Interprétation de l'histoire de l'art, maîtrise technique, matière et outils constituent les maillons d'une chaîne d'action concrète que chaque artiste s'évertue à faire tenir ensemble. En somme, dans le suivi des conceptions du travail vécu par les artistes il faut admettre qu'« en fonction des traceurs que nous décidons de suivre nous nous embarquerons pour des voyages très différents »²³³

L'assemblage de traceurs hybrides composé de matière, de valeurs artistiques, de techniques, de ressources matérielles, de capital de connaissances et d'expériences acquises guide l'artiste dans son cheminement à travers lequel il se construit son « identité » d'artiste. Nous ne parlons pas d'une carte pour identifier des catégories d'artiste selon des critères établis, peintre, sculpteur, âge, sexe, situation géographique ... mais davantage des projections de soi en tant qu'artiste au regard des autres dans l'espace social.

MOI JE PEINS POUR MOI

La peinture est revenue toute seule ; c'est par déception et rejet un peu de ce travail d'illustrateur. C'est la même chose, c'est la même façon de procéder, je n'ai jamais vraiment fait de différence et en même temps ce n'est pas le même objet, ce n'est pas la même finalité, même si le processus créatif est le même. En illustration tu fais pour les autres, ce n'est pas la même chose ; moi je peins pour moi.

L'identité artistique se construit en mode ternaire autour de l'auto-perception de soi, la représentation que l'artiste donne à voir de sa personne et enfin la façon dont il est désigné comme artiste par les personnes et les institutions. Dans cette triangulation, la

²³³ Latour Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Page 241

construction d'un lien communautaire est une façon de gérer ces problèmes d'identité personnelle : « le rôle du collectif est évidemment central dans la construction de l'identité personnelle »²³⁴. L'identité se forge lorsque la représentation de soi à soi, de soi aux autres et la réception de la personne par la communauté artistique entrent en interaction et s'épaulent. Si l'un des pans de la pyramide se décroche, c'est la stabilité du modèle de soi qui vacille. La représentation de soi en artiste ne va pas de soi, elle s'élabore en reflet de soi confronté à l'intimité réflexive dans l'expérience concrète et matérielle du travail de fabrication.

LA JE M'AUTO ENGENDRE, JE RENAI DE MES CENDRES

Il y a ce côté-là, je m'auto-engendre je renais de mes cendres voilà ! Je ne sais pas comment font les gens ? Certains vont faire du sport par exemple, je ne sais pas... ils vont au cinéma ? Moi c'est ça, un auto-engendrement, on se refait on renaît de ses cendres. Ce sont des nouvelles cendres on se reconstruit... c'est peut-être thérapeutique ? Mais c'est ma peau si je puis dire. Faire de l'art, c'est ma vie, vous n'aurez pas ma peau. J'ai la peau dure, oui ça peut être tout à fait ça.

L'artiste comme personne s'identifie à ses œuvres, elles lui collent à la peau. Jean Luc Nancy répond à cette interrogation : « *D'où ma question : comment peut-on, comme un artiste, donner forme à sa sensibilité, et comme spectateur, non seulement être touché d'une manière diffuse, mais être affecté par une forme ?* Jean Luc Nancy : « Comment peut-on, comme un artiste, donner forme... ? » : vous me demandez d'entrer dans la peau de l'artiste... C'est précisément ce que je ne peux pas ... Et si je dis « dans la peau » c'est bien sûr très littéralement. La peau – l'« expeausition » dont vous avez rappelé le mot joué, joueur- n'est rien d'autre que la limite où un corps prend forme. »²³⁵

LA PREMIÈRE FOIS QU'ON EXPOSE ON EST MAL

Exposer c'est sympa aussi, mais la première fois où on expose on est mal parce qu'on se dit...est-ce qu'on n'est pas ridicule ! C'est compliqué, après il y a des retours. Alors les retours c'est sympa et puis ma fille

²³⁴ Nathalie Heinrich, *La sociologie à l'épreuve de l'art, entretiens avec Julien Ténédos*, éd. Minuit Page 69

²³⁵ Jean Luc Nancy. *Signaux sensibles*, éd. Bayard 2017. Page 248

elle m'a refait un site et j'ai des retours sur le site. Là j'ai remis les dernières toiles maintenant c'est elle qui s'occupe de ça...

L'interférence entre la façon dont l'artiste se présente et la façon dont il se perçoit



lui-même se manifeste particulièrement dans les autoportraits où l'auto-perception de soi de l'artiste est visible. Son style fait corps avec lui-même. Les autoportraits sont en effet signifiants du comment les artistes se perçoivent, se décrivent et se conçoivent comme artistes. Les différentes figures de l'autoportrait traduisent la réflexivité des artistes sur la représentation des œuvres et de leur personne en artiste. Comme l'ont montré les historiens, la façon de se représenter préfigure l'arché-

type de l'artiste à chaque époque. Au 15^e siècle, Dürer se peint dans la figure d'un Christ, créateur autonome, avec une technique picturale toute en modelé proche de l'image photographique. Quatre siècles plus tard, Van Gogh se représente avec ses pinceaux et son chevalet pour affirmer : je suis artiste peintre. Au vingtième siècle, les autoportraits de Picasso sont l'opportunité de promouvoir sa postérité.

Après-guerre, on perçoit des autoportraits où l'artiste s'identifie à ses œuvres, son style est son identité. Les autoportraits d'Andy Warhol aux États-Unis ou d'Arman en France sont significatifs de la manifestation de construction identitaire qui instaure : « mon œuvre c'est moi ». L'artiste Arman membre du mouvement Support Surface colle des objets de sa vie d'homme et d'artiste sur un panneau qui constitue un autoportrait où la représentation du visage a totalement disparu.²³⁶ Cette évolution des autoportraits trace les mutations du

²³⁶Autoportrait Robot d'Arman est une œuvre de 1992 au format vertical et en 3 dimensions. Format : vertical dit format portrait de 120 x 90 x 24,4 cm technique : Collage réalisé avec des objets hétéroclites recouverts de plexiglas

rapport des individus à leur travail artistique. Le style devient une forme de traduction d'être au monde, la marque d'une identification. Le moi singulier, la représentation de soi comme artiste et l'œuvre s'agrègent.

PEINDRE C'EST TRAVAILLER SUR SON PROPRE ESPRIT

Elle est sortie comme ça cette peinture Parce que tu es dans une bonne disposition, parce que tu étais bien voilà, Tu n'as pas de problème particulier à ce moment-là... parce qu'il y a de la lumière. Peindre aussi c'est un travail et on n'en a pas parlé, mais c'est sur son propre esprit c'est-à-dire faire le vide aussi, évacuer tout ce qui pourrait contrarier ce travail-là et ça c'est un véritable travail et moi je le fais

DES CHOSES EN FORME DE RÉFLEXION

Ça dépend des moments que tu vis, de ce que tu es en train de vivre. Mais ça dépend aussi des fois de ce que tu as préparé... des choses en forme de réflexion... beaucoup de processus de création sous une forme de gestation intellectuelle.

L'imagination et l'inventivité des artistes, le modèle de soi qu'ils construisent puisent leurs raisons d'existence dans le social-historique du monde de l'art. A la croisée des chemins d'une histoire individuelle et de l'histoire des formes artistiques, l'artiste élabore son travail, fluctuant entre agent assujetti aux instances de légitimation, acteur stratégique bénéficiant d'une autonomie partielle dans sa liberté de création et enfin personne singulière à travers les objets de ses œuvres.

UNE FOIS QUE LE TABLEAU EST CONCRET, JE LE SIGNE.

Tu vois ce que je fais comme démarche ? Je fais mon tableau et une fois qu'il est concret je le signe, [rire] et je lui donne une légitimité. C'est tout.

Tableau 3 : Contenu artistique et organisation du travail

QUAND J'AI LES TOILES, JE VIENS A L'ATELIER ET NORMALEMENT TOUT EST FAIT POUR FACILITER L'EXÉCUTION
J'ai imprimé des images c'est sur mon bureau, je réfléchis à tout : comment je vais peindre, projeter ? Etc.
et après le temps que j'ai l'argent pour acheter une toile...c'est sur mon bureau et bien je viens ici et normalement tout est fait pour faciliter l'exécution. Le côté conceptuel consiste à tout penser avant.

Les artistes organisent leur travail en fonction des contraintes particulières propres au parcours de chacun. Leurs conditions de travail sont caractérisées par une grande liberté et indépendance et en même temps une forte dépendance vis-à-vis des ressources matérielles et économiques dont ils disposent. Les ressources matérielles et financières ne sont jamais données d'avance à moins d'un héritage ou d'un conjoint qui subviennent à leurs besoins. La grande majorité d'entre eux sont donc contraints d'exercer un autre métier pour s'assurer un revenu régulier. L'investissement de travail est caractérisé par le fait de devoir optimiser le temps de création à moindre coût sur la vie quotidienne.

Le temps de maturation des idées et de la réalisation des œuvres nécessite une attention flottante constante qui supporte difficilement une segmentation des temporalités de travail et de non-travail. Le travail de l'artiste est solitaire et personnalisé avant d'être partagé. L'élaboration d'œuvres singulières, elle se met en œuvre dans l'atelier de l'artiste, libre d'organiser son travail comme il l'entend. Ces tensions entre une gestion rationnelle et objective des temps de travail et un certain nomadisme idéal génèrent un coût physique que les artistes doivent surmonter au risque de mettre en péril leur équilibre psychologique. La vie d'artiste génère de fortes implications sur la vie en famille. Un rythme de vie quotidienne familiale ne fait pas bon ménage avec le vagabondage créatif des pensées, d'une chose à refaire dans l'atelier au moment où l'idée surgit.

CE N'ÉTAIT PAS POSSIBLE JE NE POUVAIS PAS FAIRE LES DEUX, PEINTURE ET VIE DE COUPLE

Du moment où je me suis mis en couple, je crois que j'ai mis ça de côté, ce qui fait qu'au moment de la séparation avec ma femme, naturellement, je m'y suis remis. C'est un truc de dingue. Ce n'était pas possible, je ne pouvais pas faire les deux, peinture et vie de couple. Je ne saurais pas le pourquoi du comment, mais non ça ne fonctionnait pas.

Les dimensions métaphysiques et cognitives rattachées au travail concret de réalisation des œuvres ne se laissent pas dompter et contenir dans une seule formule rationnelle par but « j'ai fait cette peinture dans le but de ... ». Chaque artiste compose avec les contraintes particulières liées à sa situation personnelle, corrélativement à ses ambitions artistiques et sa vision du travail créatif. En contrepois le travail de création implique des mises en œuvre techniques de plus ou moins grande ampleur. Les modalités de travail concrètes sont donc polymorphes, circonstanciées et contingentes à la situation personnelle ainsi qu'à l'intentionnalité artistique. Le contenu artistique et le contenant de la situation de l'artiste interfèrent donc fortement et conditionnent l'avenir de l'artiste et de ses œuvres.

CE N'EST PAS UN MÉTIER COMME UN AUTRE

Ce n'est pas un métier comme un autre bien qu'il y ait les produits sur le marché. Et voilà il y a un prix, vous pouvez m'en acheter. J'ai une galerie et puis surtout moi je fais l'expérience d'être complètement libre... donc ça c'est complètement atypique. Moi j'ai des amis qui travaillent tous les jours et qui n'en peuvent plus du travail, etc. Donc moi j'ai fait le choix de vivre assez en solitaire, c'est des choix après un engagement : tout pour la peinture. Mais ce n'est pas un métier comme un autre même si ça peut avoir des fois des désagréments.

Le genre et le style artistique dans lequel ils s'investissent, peintres, graveurs, sculpteurs, installateurs ou autres influencent et conditionnent également l'organisation du travail. Chaque pratique exige des moyens techniques et financiers qui orientent le style de production en fonction des moyens ou des capacités à obtenir des subventions ou autres soutiens institutionnels.

Que l'on regarde du côté de l'entrée ou de la sortie du système organisationnel, le métier d'artiste au sens global est loin d'être modélisable comme cela peut être le cas dans les grandes catégories professionnelles de production industrielle ou de service par exemple. Le pluriel et le particulier font loi entre des acteurs et des systèmes. L'artiste fait également preuve de stratégie pour minimiser ses coûts et maximiser ses gains à la fois symboliques et pratiques. Le fait d'avoir un travail « à côté » peut aussi libérer d'un poids : exposer et vendre ses œuvres absolument pour gagner sa vie.

LE FAIT DE GAGNER MA VIE À CÔTÉ ÇA ME LIBÈRE

Le fait de gagner ma vie à côté ça me libère aussi et j'ai eu ce questionnement par rapport au fait d'être compositeur de musique. J'ai fait un master de musique appliquée aux arts visuels mais en fait je me suis retrouvé à travailler avec des réalisateurs au départ et puis je me suis rendu compte que je ne voulais pas qu'on me dise : tu fais telle musique.

Ça me prenait beaucoup de mon énergie sans que pour autant je sois à cet endroit-là, ce n'était pas moi. C'était un savoir-faire qu'on me louait et là je me suis dit : non ! Je ne veux pas être compositeur comme ça... Du coup par rapport aux arts plastiques c'est la même chose je n'ai pas envie de me retrouver dans une situation où je vais devoir gagner ma vie faire des choses... je ne sais pas

Ceci dit, compte tenu des contextes pluriels et des modes d'investissement particulier de chaque artiste, les rationalités des acteurs en termes de stratégie entrent plus particulièrement en scène à l'aval du travail lorsqu'il s'agit de « jouer des coudes » pour accéder à des lieux d'expositions de prestige. Il n'est pas dit non plus que l'artiste fasse des choix stylistiques stratégiques par anticipation en fonction des courants en vogue sur les marchés.

L'artiste joue avec les règles de l'art pour s'inscrire sur les marchés sans se compromettre. Il se situe par adhésion ou rejet par rapport aux orientations des marchés de l'art en fonction de ses ressources matérielles et conceptuelles tout en revendiquant son autonomie créative. Le résultat de son travail repose ainsi sur les marges d'autonomie partielles et pratiques dont il dispose. Les artistiques peuvent alors s'accorder un compromis entre ses choix artistiques et les orientations des marchés.

Dans son travail initial de production, l'artiste anticipe et intègre consciemment ou inconsciemment les contraintes de diffusion et de communication. On imagine un artiste qui a une nouvelle idée « formidable » mais qui s'arrête là par effet d'anticipation, car il sait que son réseau de connaissance ni ses moyens techniques ne lui permettront de réaliser et de faire connaître son travail. La production ne peut être considérée comme une phase indépendante des phases de diffusion et de réception qui lui succèdent. Producteurs, réseau de diffusion et « consommateurs d'art » font système.

QUAND ON ME DIT DE FAIRE UNE CHOSE UN PEU CONSÉQUENTE, JE ME DIS... Ouf

Je n'arrive pas à imaginer que ça puisse m'arriver à jour de faire une œuvre monumentale comme Jeff Koons, déjà quand on me dit de faire une chose un peu conséquente je me dis ouah ! Là je vais faire une chose un peu... comment je vais m'en sortir ? Ça m'angoisse aussi, mais bon comment dire en même temps j'en vie si tu veux ça marche je vis des possibilités de ce marché et en même temps ça m'effraie. Comment

je vais me faire écrabouiller par le truc ? Il faut être costaud, très costaud, il faut résister à plein de machins.

En effet, ce n'est pas la même chose de faire des petites figurines dans des boîtes de sardines comme le réalise Philippe Favier que d'emballer l'Arc de Triomphe à Paris comme le font les époux Christo ou encore les œuvres de haute technologie de Jeff Koons. Ces œuvres relèvent d'une véritable ingénierie technico-artistique qui n'est pas à la portée de l'amateur ou de n'importe quel professionnel. La matérialisation de l'idée artistique passe par une chaîne d'actions concrètes qui assure les conditions techniques et matérielles que nous avons évoquées précédemment. Les réseaux sociotechniques et artistiques sont en compromission permanente. Les moyens techniques et les chaînes d'action concrètes pèsent dans l'équilibre des entités en présence et donnent une inclinaison à l'acte de création. Comme l'a montré H.S. Becker, Les dispositifs sociotechniques de diffusion des œuvres modélisent le format et le positionnement artistique des auteurs.

Le régime d'action individuel, voire intimiste du travail dans l'atelier est mis en tension avec les règles des réseaux de diffusion des différentes formes d'art. La multiplicité et la diversité des formes d'expression contemporaine brouillent la visibilité des réseaux de diffusion ce qui représente une difficulté. L'organisation du monde de l'art s'étend en effet dans différents réseaux de diffusion retracés par Françoise Liot²³⁷ tels que des galeries, musées, salons, espaces culturels, lieux alternatifs du type hall, restaurant ou encore les espaces publics. La « bonne » stratégie pour l'artiste est d'être en capacité de rejoindre un réseau de diffusion en correspondance avec son style.

J'AI ESSAYÉ D'EXPOSER DANS LES MAIRIES DANS LES CAFÉS

J'expose quand même dans quelques lieux comme ça, mais on parle plus des galeries du milieu officiel d'exposition, je sais que j'en serai toujours exclu bon bah ! À quoi bon !...

Moi maintenant ce qui m'importe c'est de travailler c'est de pouvoir encore travailler pour pouvoir mener ce travail de peinture je te dirais même en toute honnêteté j'y pense même plus.

²³⁷Françoise Liot, *Le métier d'artiste*, éd. L'Harmattan 2004

LES SALONS C'EST UNE CATASTROPHE

Les salons c'est une catastrophe, y a des galeries, tu trouves tout et n'importe quoi, c'est des artistes de salon, dès que tu parles d'art ils n'y connaissent rien, ce n'est pas grave, ils ne lisent pas, ils ne connaissent pas les musées, ils vivent des salons

En somme, l'organisation du travail créatif individuel est tributaire des ressources matérielles, d'espace, de temps, de finance marquée du sceau de l'incertitude mais aussi de disponibilités mentales et de santé physique. D'une certaine manière, c'est le propre de tout travailleur indépendant ou de l'artisan à son compte. L'artiste est engagé dans une organisation du travail qui lui est particulière mais aussi commune à tous car au final le but est de produire et diffuser des œuvres d'art.

Initialement l'artiste est son propre commanditaire. Les modalités de travail fortement individualisées sont loin d'être homogènes et modélisables dans une organisation type. Tenter d'appréhender les motifs qui font qu'une personne s'investit dans une activité artistique n'est pas la même chose que de dire quels sont les facteurs objectifs qui orientent les actions d'un individu à devenir artiste. Du même coup le concept d'acteur stratégique trouve ici la limite soulevée par Philippe Corcuff : « ... pour la sociologie des organisations de Michel Crozier et Erhard Friedberg les concepts "d'intérêt", "stratégie" et "pouvoir" ont une portée explicative en toute situation ».²³⁸

J'ESSAIE DE ME METTRE DES CONTRAINTES

Au moment du travail je ne suis pas très organisée, j'ai du mal, je ne suis pas sûr de faire les choses toujours pareilles quoi ! C'est quelque part malgré moi. Quand moi j'essaie de me mettre des contraintes, je n'arrive pas à les suivre, je n'arrive pas.

Les partis pris artistiques, les références historiques associées aux gestes techniques et conceptuels ainsi que la liberté de choix relative de son temps de travail constituent la fiche de poste standard du métier d'artiste. L'organisation formelle du travail des artistes

²³⁸ Philippe Corcuff, *Justification, stratégie et compassion : Apport de la sociologie des régimes d'action*, Correspondances Tunisiennes, n°51, juin 1998.

est traversée de contraintes matérielles, techniques, financières et temporelles et en même temps balayé par la préoccupation majeure de rejoindre et faire vivre les courants artistiques et les styles auxquels il est attaché.

Ce caractère « diffus » de l'environnement de travail nous indique que les frontières entre le particulier et le communautaire sont à la fois rendues poreuses et mises sous tension ; il s'agit pour l'artiste de conserver sa singularité tout en s'insérant dans des réseaux de diffusion et un marché de l'art. Dans l'organisation du travail des plasticiens l'informel de l'agir créatif précède le but formel de se positionner dans une zone d'attente des marchés et du public afin de réaliser des expositions. La perception individuelle des marchés et la réception de ceux-ci par le collectif des artistes qui se tiennent informé de l'actualité influence les orientations de travail.

Quand tu parles avec d'autres artistes tu te rends compte qu'on vit tous des trucs différents, mais qu'on ne pourra jamais se comprendre

En l'absence de convention collective clairement définie sur le périmètre d'une profession confrontée à des normes et des valeurs artistiques en débat permanent ainsi que le rapport d'interdépendance entre le contenant et le contenu de l'activité sont d'autant plus prégnants que mouvants et instables. En somme, en transposant les développements de Gilles Herreros dans son ouvrage *Au-delà de la sociologie des organisations* ²³⁹ nous pouvons avancer que l'objet porté (le contenu) [*ici l'originalité des œuvres*] ne peut exister que s'il est peu à peu inventé, déformé par des collectifs (le contenant) [*ici la communauté artistique*] qui ont intérêt à son existence.

EN PEINTURE JE REFUSE TOTALEMENT LA COMMANDE

Tu vois, on me demanderait de faire trente tableaux pour une expo j'en serais incapable. On me dira il faut que tu travailles sur tel thème impossible non, non, impossible. En peinture je refuse totalement la commande on m'a déjà proposé faites-moi le portrait de machin. Non !

²³⁹G. Herreros, *Au-delà de la sociologie des organisations, Sciences sociales et intervention*, Erès 2008

En résumé, la raison et la liberté de création dans l'intimité de l'atelier ainsi que l'émotion, le ressenti des matières, les outils laissés de-ci de-là vécus dans l'expérience concrète de réalisation des œuvres accentuent l'amplitude entre les motifs objectivables et des penchants plastifiant l'« âme d'artiste ». Est-il possible, comme l'écrit Deleuze, de vouloir « vouloir peindre » car d'une certaine manière « l'âme est inclinée sans être nécessaire ». Il souligne deux illusions, celle qui « consiste à objectiver les motifs, comme si c'était des poids sur une balance » et celle qui consiste à « dédoubler les motifs, puisqu'il faut à l'infini des motifs subjectifs pour choisir entre les motifs objectivés, comme si l'on pouvait « vouloir vouloir » ». (...)

« Par exemple, j'hésite entre rester travailler ou aller au cabaret : ce ne sont pas deux « objets » isolables, mais deux orientations dont chacune entraîne un ensemble de perceptions possibles ou même hallucinatoires (non seulement boire, mais l'odeur et le brouhaha de la taverne, non seulement travailler, mais le bruit des pages et le silence de l'environnement...). ».²⁴⁰

²⁴⁰ Gilles Deleuze , *le pli, Leibniz et le baroque*, Editions de minuit 1988. Page 94

Chap. 7 : Errances de matérialité et de subjectivité

Tableau 1 : Motivation et besoin de « faire de l'art ».

Tableau 2 : Objet et subjectivité.

Tableau 3 : Matière psychique et turbulence.

Tableau 1 : Motivation et besoin de « faire de l'art »

IL NE FAUT PAS LÂCHER !

Il y a des moments de ma vie où je ne savais pas trop ce que je faisais. Ça a produit quand même des choses, ce qu'il y a c'est qu'il ne faut pas lâcher oui, oui ... il ne faut pas lâcher ! Oui c'est tout ! On est souvent tenté de lâcher pour toutes sortes de raison, ben faut ne pas lâcher Ouais

Les descriptions faites jusqu'ici laissent entrevoir un milieu des artistes relativement désenchanté car les chances d'aboutir à une reconnaissance sont minces. L'artiste doit faire preuve d'obstination pour ne pas lâcher. On peut toutefois percevoir un écart entre les artistes qui s'inscrivent dans la mouvance des arts plastiques avec une plus large palette d'activités à caractères professionnels et ceux qui sont animés par la volonté ou l'ambition d'être artiste. Le caractère aventureux existe aussi bien dans le contenu artistique où il n'est pas simple d'étonner compte tenu de l'étendue des formes d'expressions ainsi que de surmonter les contraintes matérielles et financières. Le contexte peu confortable et incertain place les artistes dans des situations précaires ; malgré tout ils se lancent avec motivation et besoin de « faire de l'art ».

« La progression du travail de l'artiste est soumise à son appréhension du lien entre ce qu'il a déjà fait et ce qu'il va faire, l'opinion selon laquelle l'artiste ne pense pas avec autant d'intensité et de perspicacité qu'un chercheur scientifique est absurde « un peintre doit éprouver consciemment chaque coup de pinceau » ».²⁴¹

²⁴¹John Dewey, *L'art comme expérience*, éd. Essai Folio 2010. Page 101

D'UN SEUL COUP TU ES LIBRE C'EST-À-DIRE QUE TU ES VIVANT TOUT SIMPLEMENT VIVANT

La création c'est là où tu es vraiment libre, où tu as cette liberté toute relative, parce qu'effectivement il faut des moyens pour créer. Même sur un bout de papier, on est pareil pour l'écriture quand tu as un stylo... un pinceau... peu importe, de l'encre, tu peux faire ce que tu veux. Je ne connais pas beaucoup de pratiques dans cette société telle qu'elle est inventée où tu es libre comme ça. S'il fallait le dire en une seule phrase : la création, la peinture, pour moi c'est ce qui me permet de rester vivant quoi, voilà.

L'artiste animé par des intérêts et par des besoins d'être reconnu, déploie des stratégies pour arriver à ses fins que l'on peut résumer ainsi : accéder à une visibilité suffisante qui lui apportera un gain d'image d'excellence et de profits financiers. Nous avons perçu jusqu'ici une primauté du principe de symétrie entre des réalités et des imaginaires, des sujets et des objets. D'un autre côté, les approches comportementalistes en termes de motivation et de besoin reposent sur un principe d'asymétrie entre des intériorités et des extériorités. Les notions de besoin, de motivation intrinsèque induisent un assujettissement du rapport sensible, émotionnel et cognitif à des logiques comportementalistes. Le régime d'action par « besoins » met l'accent sur l'interaction entre les facteurs motivationnels internes et l'environnement social et culturel auquel ils sont confrontés. Ces démarches reposent sur des interprétations innéistes et biologiques.

Dans le film *Mon oncle d'Amérique*, Alain Resnais retrace les découvertes du biologiste Henri Laborit. On y découvre que l'interaction de l'homme avec son milieu est en quelque sorte inscrite, programmée dans son système nerveux central. Le comportement et les orientations de l'action humaine répondent alors à des stimuli générés par l'environnement naturel et social auxquels réagit notre système biologique.

C'EST LE CORPS QUI TE MENE,

Hier soir, je croyais ne pas avoir envie de peindre mais en fait c'est des sensations qui montent et puis tu sens qu'en fait, c'est le corps qui te dirige vachement, c'est le corps qui te mène. Ça oui moi je fonctionne comme ça.

C'EST QUELQUE CHOSE QUI EST LIÉ AU CORPS

C'est quelque chose qui est lié au corps parce que pendant longtemps ma peinture c'était par rapport à la surface. Pollock en parlait aussi par rapport à la surface c'est une lutte physiquement on va s'opposer à quelque chose qui est plus fort, on va y aller et on va sculpter dans la matière. C'est-à-dire on va s'y coltiner il y a une lutte et on va essayer faire quelque chose avec ça

L'activité de production artistique entraîne les artistes impliqués à se positionner sur le marché de l'art et les réseaux de diffusion, et à opter pour une stratégie de vie permettant d'assumer le flottement économique initial. Les œuvres d'art trouvent leur mode d'existence dans la réception par un public, mais produire des œuvres comme motivation première à la seule fin de les exposer afin d'obtenir une récompense symbolique et pécuniaire ne nous dit pas tout sur le travail de création en train de se faire dans le quotidien. La notion de motivation conduit à dévoiler un ensemble de facteurs pluridimensionnels en interaction à la fois, psychologiques, cognitifs, contextuels et biologiques à l'origine des comportements.²⁴² Par ailleurs, la démarche pédagogique élaborée par Maria Montessori bien connue des pédagogies alternatives fait état de motivation intrinsèque. Cette disposition motivationnelle repose sur le constat que l'entrée en activité d'apprentissage autonome émerge et s'épanouit dans des contextes où toute « récompense externe » est absente. Cette intuition est de nos jours validée par les sciences cognitives. Transposée sur les questions qui nous occupent, la récompense externe est projetée dans un avenir lointain et incertain ce qui par défaut renforcerait la motivation de l'artiste alors que communément on peut penser que l'absence de récompense par reconnaissance est une source de démotivation.

J'AI TOUJOURS DESSINÉ, « PEINTURLURE »

J'ai toujours dessiné, peinturluré » fait des trucs tout le temps j'étais un enfant solitaire. J'ai toujours créé des choses oui je suis devenu coiffeur à un certain moment. Après Mai 68 j'ai rencontré par hasard des étudiants je me suis rendu compte que j'étais comme eux, que je n'étais pas plus con ! Donc je rencontre des étudiants, je suis émerveillé ! il passe des heures à fumer à boire des cafés dans des bars.

GAMIN CE TABLEAU ME TOUCHAIT BEAUCOUP

Y a un tableau que je vais voir régulièrement c'est Tanguy, gamin ce tableau me touchait beaucoup, on sent que c'est vivant, c'est la première fois que je vois un volume dans un tableau, 20 ans après j'ai acheté la carte postale.

²⁴² Alex Mucchielli, *Les motivations*, 00 Collection Que sais-je ? 2015 page 3

« Depuis son apparition en 1930, le terme de motivation a connu un très grand succès. Il s'applique désormais à tous les domaines concernant la conduite humaine (économie, pédagogie, politique, arts, etc.), remplaçant même les termes anciens de tendance, besoin, pulsion, désir. »

La vision positiviste restreint le comportement humain à un rapport de cause à effet mesurable entre des dispositions internes bio-cognitives et un « environnement » social et culturel entendu comme un ensemble de normes et de valeurs. Le classement des besoins de sécurité, d'identité, de reconnaissance selon la pyramide de Maslow omniprésente dans les formations managériales apporte lui-même une justification naturalisant, rationnelle et donc explicative du comportement humain. Dans le cadre de notre sujet, il semblerait que cette fameuse pyramide des besoins maslowienne soit ici renversée. Elle repose en équilibre instable sur sa pointe, le besoin d'accomplissement, ou plus précisément « s'accomplir dans l'incertain », alors que le premier besoin de sécurité regarde le ciel. Ces conceptions innéistes d'une nature humaine invariante reposent sur le primat de « besoin » ou de « motivation » issu d'une nature humaine profonde.

C'EST UNE EXPRESSION DE SOI PARCE QUE CE N'EST PAS UN AUTRE QUI LE FAIT

C'est vrai qu'on peut faire ce qu'on veut sur une toile, des gens ils font des trucs on se dit ça sort d'où ? Mais ils se sont exprimés c'est une expression finalement, c'est une expression de soi parce que ce n'est pas un autre qui le fait alors il y a des moments il y a des toiles qui gênent, on se dit qu'est-ce qui lui est arrivé ? Parce qu'on se sent mal ...

Dans le sens commun, l'artiste « s'exprime » à travers son art, poussé par un élan intérieur de créativité, source de sa motivation. Comme l'indique Guy Huard dans son article ²⁴³: « Schütz propose au chercheur en sciences sociales de se concentrer sur les comportements des individus et sur la manière dont ils interprètent la société par leur « sens commun » ». L'activité artistique est fortement individualisée et singulière car comme le dit cet artiste « ce n'est pas un autre qui l'a fait ». Ce lieu commun d'une expression de soi ou d'un soi, on ne sait pas trop, fait le fonds de commerce des vendeurs de « réalisation de soi » par la peinture ou autres gymnastiques pseudo-artistiques.

S'en tenir à des logiques linéaires de besoins ou encore à des mobiles de reconnaissance qui restent malgré tout un point de passage obligé nous éloigne de la vision complexe et systémique qui s'est dessinée jusqu'ici. On a en effet pu voir que le travail ordinaire de création se déploie entre des rationalités objectivables et des subjectivités troublantes, des

²⁴³ Guy Huard, *Le chercheur et le quotidien selon Schutz*, Aspects sociologiques Vol 5 1996

faits et des fictions, des réalités et des imaginaires. Prendre en compte les sentiments d'expressions exprimés c'est reconnaître la fonction de véhicule de ces entités immatérielles qui traversent le travail et les œuvres.

Le travail de création assigné à résidence dans des fonctions de besoin, de motivation et de calcul d'intérêt ferme la porte aux interférences des sous-déterminations de l'imaginaire, du sens, du sensitif, de l'émotion, des rêves et des phantasmes. « Le terme sens recouvre une vaste gamme de contenus : le sensoriel, le sensationnel, le sensible et le sentimental sans oublier de sensuel »²⁴⁴. J. Dewey

EN FAIT C'EST TRES TRES...TRES AVEC LES SENS

Même les sensations du papier, les odeurs en fait c'est très avec les sens, les attirances les couleurs les matières et puis après c'est comme s'il y avait rencontre entre l'environnement et là où je suis sans même.... Sans même savoir effectivement il y a un truc comme ça ! Je le laisse rentrer, c'est un mélange, ce n'est pas tous les quatre matins que tu as envie de peindre.

Y A UNE SORTE D'ÉVIDENCE

Il y a une sorte d'évidence que je n'ai pas en jouant du piano. Avec le piano je trimballe c'est un truc de gamine des nœuds, des machins que je n'ai pas réussi à dénouer qui font que ... j'ai un tempérament qui fait que je n'aime pas la scène. J'ai du mal à gérer tout ce qui est direct.

En résumé, pour laisser le champ d'exploration libre à toutes ces entités en présence, nous devons donc nous prémunir contre le fait de restreindre l'analyse à la logique de l'« intérêt » dont Philippe Corcuff pointait en 2007 la tendance hégémonique de ce vocabulaire: « L'espace occupé par le vocabulaire utilitariste (en termes d'« intérêt ») dans ses descriptions-interprétations-explications des univers sociaux constitue un troisième piège rencontré aujourd'hui par la sociologie française ».²⁴⁵ En résumé, les entrées par la notion de motivation, de besoin, ou de jeu d'intérêt restreignent l'enquête aux régimes d'action fonctionnels excluant en arrière-plan les registres de valeurs artistiques consentis et attribués à l'art par les artistes. Ainsi, comme le suggère B. Latour : « si l'on écoute ce

²⁴⁴John Dewey, *L'art comme expérience*,= éd. Essai Folio 2010 Page 59

²⁴⁵Philippe Corcuff, *Les nouvelles sociologies, entre le collectif et l'individuel*, éd. Armand Colin 2007. Page 120

que disent les amateurs ordinaires, on verra qu'ils prennent le temps d'expliquer pourquoi et comment ils sont profondément attachés et affectés par les œuvres d'art ».²⁴⁶

AU PRADO LA JE VOIS LES MÉNINES ET LÀ C'EST LA CLAQUE!

Je me rappelle d'une expérience très forte à la fac où on avait parlé des Ménines. Plus tard je vais au Prado et là je vois les Ménines et là c'est la claque! Les ondes que ça envoie les Ménines. Je ne trouve pas le tableau plus beau qu'avant, mais ça m'a empoigné il y a une force là-dedans. Il y a eu un... ça te crie ça, je te jure! C'est pour ça que je te parle de cet objet, c'est comme un corps qui te parle. Putin c'est incroyable! La violence le pouvoir que ça a les Ménines! Ça a été un choc, un événement et voilà.

Chap. 7 : Errances de matérialité et de subjectivité

Tableau 2 : Objet et subjectivité

J'ESSAIE D'EXPLOITER TOUS LES MATERIAUX QU'ON PEUT METTRE A MA PORTEE

Je cherche aussi les résines, je m'intéresse à tout, je recueille toutes les matières qui peuvent être intéressantes. J'ai trouvé un copain qui m'amène les catalogues de tissus d'ameublement. C'est des tissus un peu riches, très texturés, très valables. Il m'en ramène, je stocke ces trucs-là, ça me permet de faire autre chose. J'ai eu du cuir, j'ai fait un masque en cuir. J'essaie d'exploiter tous les matériaux qu'on peut mettre à ma portée, si l'idée est là. Si l'idée est là, pas de souci, je prends et je fais. En même temps j'ai des dizaines, des dizaines d'idées, mais j'ai qu'une vie quoi. Donc ça va...

Toujours dans cette idée de décrire toutes les facettes du travail de création, il en est une particulièrement significative, c'est la relation que l'artiste entretient avec les objets, les matières et les espaces qui est le berceau du métier. Fabriquer, d'un point de vue étymologique, c'est transformer une matière première par un travail manuel. La « matière première » de l'artiste est faite de matériaux, de valeurs et de concepts dans un certain

²⁴⁶Bruno Latour *Changer de société, refaire de la sociologie*, ED. La découverte 2007. Page 341

ordre agencés. De cet agencement d'entités matérielles et immatérielles émerge l'activité de création.

La trajectoire de production artistique est faite d'allers-retours, d'hésitations, de retouches pour aboutir à une production qui n'est jamais totalement prédéfinie au départ. « Tout cours d'action dessine une trajectoire qui traverse des modes d'existence totalement étrangers les uns aux autres, articulés précisément en raison de cette hétérogénéité. »²⁴⁷ Le cours de l'action se passe par couches successives de geste, de pensée et de sensation. L'artiste fabrique de ses mains, se nourrit de ses insatisfactions faites d'allers-retours permanents où il se doit d'être en capacité de changer de style pour rebondir et découvrir de nouvelles formes. C'est en quelque sorte le but du travail.

JE PEUX REVENIR DESSUS ÇA NE SÈCHE PAS TOUT DE SUITE.

J'aime bien la peinture à l'huile parce que je peux revenir dessus. Ça ne sèche pas tout de suite. Donc le lendemain je peux revenir dessus. J'aime bien l'huile, je trouve que sa matière, c'est épais. On peut faire de l'épaisseur. J'ai essayé l'acrylique mais j'aime moins, pour moi je trouve ça plat alors que la peinture à l'huile je peux vraiment faire des couches plus épaisses, moins épaisses ...

TU VAS FABRIQUER CETTE PROJECTION MENTALE

Je dirais que tout dépend du temps où tu vas fabriquer une projection mentale, si effectivement c'est dans un temps où tu vas avoir la possibilité de réaliser cette projection mentale ou pas. Mais les projections mentales se succèdent et comme elles se succèdent elles en construisent d'autres. Donc tu peux très bien avoir une projection mentale qui est intéressante et puis travailler là-dessus et puis finalement, cette projection mentale en appelle d'autres et même si elle est intéressante elle disparaît à profit d'autres images.

Suivre les acteurs dans l'activité c'est d'une certaine manière suivre les effets de transparence, d'opacité entre des subjectivités et des objectivités par but qui prennent corps dans la matière brute de l'expérience au moment de la réalisation.

Les projections mentale et sensitive s'éprouvent dans le rapport à la matière et se figent dans les objet-œuvres. « Ce n'est pas avec des idées qu'on fait de la poésie c'est avec des

²⁴⁷ Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, page 107

mots » disait Mallarmé. L'ambition, la passion, le « devenir » de l'artiste passent par des activités concrètes, matérielles et techniques dans lesquelles la volonté de réussir se perd.

C'EST MARRANT D'AILLEURS CE MOT RÉUSSIR

C'est marrant d'ailleurs ce mot réussir. Moi je ne me sens pas de réussir quand on dit réussite on pense toujours à carrière. J'ai une image peut-être un peu conne mais pour moi réussir c'est juste au contraire mettre en adéquation ce que tu as de plus profond en toi au service de ta vie comment tu habites ta vie, et l'art est présent.

Dans les phases de réalisations les valeurs et les discours sur le sens de l'art transigent par la manipulation des objets et des espaces factuels ou virtuels. De la sociologie des producteurs aux récepteurs en passant par les diffuseurs, les objets artistiques sont toujours présents sans quoi de quoi parlerions-nous ? Sans la réalité matérielle et concrète d'élaboration et de réalisation des œuvres, l'activité artistique n'aurait pas d'existence. Les œuvres sont « objet » de controverse : sans elles le sens de l'art n'avancerait pas d'un iota et le déploiement de son activité serait à l'arrêt. Ils sont le fil conducteur des connexions entre des sujets, des discours et des représentations qui parlent d'art. Cet angle de vue va à contre-courant d'un positiviste qui instaure « la première brisure qui permet de séparer, violemment, le pôle sujet et le pôle objet, le monde des représentations et celui des choses. »²⁴⁸. Les arts plastiques sont particulièrement intéressants pour percevoir cet entredeux.

Dire d'un autre côté que des objets agissent serait incongru. Les œuvres d'art comme objets matériels élaborées par des artistes véhiculent et médiatisent du sens pour les fabricants d'art comme pour les récepteurs qui réinterprètent ce qui est donné à voir. La posture artistique du mouvement Support-surface, dit de l'Ecole Niçoise des années 70, illustre entre autres cette dimension. La peinture ne véhicule pas de valeurs métaphoriques et n'a pas vocation à délivrer de message, de parler sur, elle n'est pas support d'expression d'une idée ou d'une métaphysique. La conception de la peinture repose sur un principe : elle ne dit donc pas autre chose que ce qu'elle donne à voir. Son sens émerge dans la puissance de sa matérialité. En paraphrasant Gilles Deleuze nous pourrions avancer

²⁴⁸Bruno Latour5, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Page 67 .

que la peinture comme la philosophie n'est pas faite pour réfléchir sur autre chose, la philosophie invente des concepts, le cinéma « des blocs de mouvements-durée » et pour ainsi dire la peinture « des blocs de lignes-couleurs. ».

« Or, c'est une idée indigne ; la philosophie n'est pas faite pour réfléchir sur n'importe quoi. Elle n'est pas faite pour réfléchir sur autre chose. Je veux dire, en traitant la philosophie comme une puissance de réfléchir sur, on a l'air de lui donner beaucoup et en fait, on lui retire tout. »²⁴⁹

Ceci ne veut pas dire non plus que les œuvres d'art ne participent pas d'une lecture politique ou sociétale. Des peintures maintenant classiques comme celles d'Otto Dix de l'entre-deux guerres par exemple jusqu'aux installations monumentales « Personnes » de Christian Boltanski au Grand Palais en 2010 et d'autres le montrent. Ces œuvres exercent un pouvoir d'évocation et d'énonciation sur les horreurs de la guerre ou de la déportation, et ceci par le visuel et le sensitif. Les artistes portent un regard sur le monde qui les entoure loin de l'image commune de l'artiste dans sa bulle.

LES GENS FONT SEMBLANT D'ÊTRE HEUREUX JE LE VOIS BIEN

C'est assez désastreux pour les gens y a des médias ça engendre Le Pen, une sorte de haine de ces gens-là, c'est Baudrillard qui disait que quand quelque chose est beaucoup dite à la télé c'est qu'elle 'existe plus dans le réel

C'est important la convivialité, mais là elle est forcée pour être heureux c'est-ce que Baudrillard appelle le fun système. Alors que tout le monde déprime, on ne parle jamais, il y a beaucoup de gens qui ne vont pas du tout ... c'est terrible. Les gens font semblant d'être heureux, je le vois bien : ça va ! oui ça va ! c'est terrible

Au-delà de la pertinence de la démarche artistique, chaque auteur entretient une relation à la fois réflexive, sensitive et symbolique, avec les objets qu'il fabrique. Ne pas séparer le social et la technique, les faits et les valeurs nous éloigne des conceptions dématérialisées et anthropocentriques d'un monde social et artistique abstrait, sans objets, ni techniques. Par définition, toute activité est activité vers quelque chose sans quoi elle tourne à

²⁴⁹ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création*, 1987 en ligne <https://www.webdeleuze.com/textes/250>

vide et ne va nulle part²⁵⁰. L'acte de peindre de graver, d'installer de performer ... médiatise des transformations de sens car « les objets débordent du cadre que leur fixent leurs créateurs et leurs intermédiaires pour devenir médiateurs ».

L'objet d'art ne transporte pas du sens par lui-même sans l'intervention de l'homme, de ses mains et de sa tête. Le ou les sens, attribués, inventés et distribués par les œuvres sont des facteurs actants présents dès l'origine de la conception et de la réalisation jusqu'à sa réception par un public dans d'autres lieux. Le déplacement des sens attribués aux œuvres sont médiatisés par ses objets suspendus au mur, déposés au sol, installés dans la nature ...

Par l'immédiateté du visuel et du tactile, le spectateur perçoit et attribue un sens qui dépasse et déforme l'intention initiale de l'artiste. A travers ses œuvres l'artiste nous fait revivre et partager un cheminement qui résonne en nous par un réseau de connexions visuelles, sensibles et cognitives chargées de voir et de savoir qui se passe parfois de toutes explications.

JE NE DIS JAMAIS CE QUE C'EST

J'ai déliré sur l'idée du doigt, peut-être que je le mettrais à plat, peut être que je vais le rembourrer un peu peut-être ? Après ... la présentation je la laisse heu ... où justement y a le plus de possible voilà. Ça m'intéresse aussi de pas trop fermer la lecture. Plus la lecture est ouverte et mieux ça me plaît quoi, donc je ne dis jamais ce que c'est, je ne dirais pas que c'est un doigt. Enfin ! ...je ne sais pas comment je vais trouver... voilà du coup dans les descriptions je mets « carré » ou je mets des choses qui sont ... très neutre quoi

L'objectivité voudrait que cet artiste décrive objectivement la trajectoire de réalisation pour que l'on comprenne ou encore que des experts puissent expliquer sa démarche, mais il n'en est rien en réalité. Le fait est que la projection mentale d'un doigt donne l'impulsion du geste qui fabrique une chose qui n'est pas un doigt mais s'appelle « carré ».

²⁵⁰ C. Castoriadis *L'institution imaginaire de la société* éd. Le point 1975 Page 156: « Le sujet est aussi activité, mais l'activité est activité sur quelque chose, autrement elle n'est rien. Elle est donc codéterminée par ce qu'elle se donne comme objet. »

C'est ainsi que l'on pourrait dire qu'« aucun amateur d'art n'a jamais oscillé entre la subjectivité et l'objectivité, alors pourquoi entraîner toute la sociologie dans cette impasse artificielle »²⁵¹. L'art est le lieu privilégié où s'associent des entités hétérogènes composées d'objets de matière de représentation qui s'éprouvent dans le lieu du travail. Cette anthropologie symétrique se déploie le long d'une ligne de crête entre des faits de travail observables et objectivables, sur un versant et d'un versant idéal et subjectif composé de métaphysiques, de valeurs artistiques et de croyances qui transitent par les objets.

L'organisation matérielle, la mémoire d'expérience de travail accumulé et observé, de sensation mais aussi la mémoire visuelle de formes et de couleurs se déplient dans le prolongement de l'activité en train de se faire, une activité qui associe intentionnalité et objet, intériorités et extériorités. Elle impose une circulation en continue entre perception, réception et mise en ordre d'un espace représentatif qui à son tour renouvelle la perception initiale. Renouvellement de commencement et persistance d'inachevé ponctuent le travail de création.

AU DÉPART DE LA PEINTURE, IL Y A UN ACCIDENT

Par rapport à la peinture et je pense toujours au sol à l'image de ce que j'ai vu parce que j'avais la grande chance d'assister au travail de Jean Raine. J'étais dans un coin dans l'atelier, je ne disais rien et je le regardais et il n'acceptait personne à part sa femme qui préparait les surfaces autrement

Donc je me mettais dans un coin et je regardais cet homme travailler et là c'était fabuleux et là je me rappelle qu'il m'expliquait après. On discutait après l'acte de peindre je me rappellerai toujours ça : « au départ de la peinture il y a un accident, je provoque l'accident et ensuite la peinture vient, mais il faut provoquer l'accident et c'est le plus dur de provoquer le bon accident c'est celui qui va faire revenir la peinture. »

Le pouvoir des objets d'art est de faire vivre des discours et des représentations entre des faits et des croyances. Les controverses d'experts autour d'une copie et d'un original illustrent cet équilibre entre la valeur en-soi d'un objet artistique revendiqué comme original et l'objet comme croyance, sujet de toutes les admirations. Une copie est un scandale

²⁵¹ B. Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, page 346 , et de poursuivre plus loin :

« Pourquoi faut-il que, en enquêtant sur l'art, nous nous limitions à « ce qui est social » dans l'appréciation d'un chef-œuvre, sans considérer les autres sources d'où la valeur pourrait provenir » page 337

qui dit « vous avez cru à un faux » et pourtant à quelques indices près, il est son identique. Fait et fétiche s'accouplent pour engendrer des « faitiches ». Le concept de faitiche évite de diviser les faits et les croyances comme deux entités incompatibles qui sont certes séparées par besoin théorique, mais qui le sont moins lorsque l'on rend compte de ce que disent les artistes sur leurs activités. « L'anthropologie symétrique possède maintenant un opérateur, le faitiche, qui va l'aider à reprendre le travail de comparaison, mais sans se perdre dans le dédale du relativisme culturel et sans plus croire à la croyance »²⁵².

POUR MOI L'IMAGINAIRE C'EST UNE RÉALITÉ

Mince! Chaque fois mon travail aussi c'est que des références. Khalil Gibran, un poète libanais. C'est que des poésies, rien de religieux. Ça me parle, ça me légitime, une simple phrase comme ça peut me légitimer beaucoup plus que la société. Pour moi, l'imaginaire c'est une réalité parce que si je regarde bien elle m'a sauvé. Elle m'a permis de survivre.

L'activité oscille entre adhésion métaphysique aux vertus de l'art et élaboration pratique. Bruno Latour nous invite à saisir le social en train de se faire et du même coup à accepter cette hybridation potentielle entre des intériorités, des faits et des croyances, qui pour nous ici, « s'origine » dans le travail initial de l'artiste. Le travail s'éprouve dans la confrontation au réel, dans le tourbillon des objets et des subjectivités. En rejoignant au plus près les artistes, au ras du sol, là où ils éprouvent l'expérience du travail on découvre un monde peuplé de rêve, d'engouement pour des objets potentiellement artistiques, de désir d'émancipation, d'expansion de soi, de partage d'expérience dans et par les œuvres qui sont réalisées. Les circulations et les échanges entre un sens donné attribué ou projeté et la matérialité des objets et de l'espace que nous venons de retracer sont au cœur du métier sans quoi l'activité de l'artiste se réduit à une reproduction de savoir-faire et de modèle stylistique. En somme, par principe de symétrie, le choix entre un objet dénué de sens [illusion sociale construite] et un sens dénué d'objets [vision esthète] n'a pas de place dans l'expérience.

FACE A UNE SURFACE TU VAS CHOISIR DES OUTILS TIENS ÇA JE N'AI JAMAIS EXPÉRIMENTÉ ÇA!

²⁵²B.Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*. Page 66

C'est-à-dire que je disais : tu es face à une surface, tu vas choisir des outils ; tiens ça je n'ai jamais expérimenté ça ! Je vais l'expérimenter ! et le créatif n'a pas peur d'expérimenter, c'est justement ce qui le caractérise. C'est qu'il ose lui, c'est tout son plaisir, toute sa passion elle est dans cette expérimentation et il n'a pas de barrière.

Un travail où l'on tourne autour pendant cinq mois avant de s'y mettre mettrait le feu aux critères de performance et d'efficience de nombreuses organisations modernes. L'œuvre et le travail qui la précède ne sont ni définis ni prédéfinis, ils ne répondent pas à un plan d'action, ils sont portés par une intentionnalité qui est le creuset de l'expression car rien ne peut s'accomplir là où tout est achevé.

En réalité et en imaginaire le travail d'un artiste est transporté par une forte charge symbolique, par sa capacité à rendre présentes des absences et peut-être à œuvrer dans le désœuvrement évoqué par Maurice Blanchot : « Écrire, « former » dans l'informel un sens absent. Sens absent (non pas absence de sens, ni sens qui manquerait ou potentiel ou latent). Écrire, c'est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n'est pas encore la pensée, étant déjà le désastre de la pensée ».²⁵³

CET ESPACE OÙ IL Y A RIEN OÙ IL DEVRAIT Y AVOIR QUELQUE CHOSE

Cet espace où il n'y a rien où il devrait y avoir quelque chose, c'est toujours le vertige. Qu'est-ce qui va se passer même si tu as une idée très très précise de ce que tu vas faire. Le rendu est toujours différent même si tu connais bien les techniques que tu pratiques.

À quel moment cette peinture elle est finie ? À quel moment je m'arrête ? voilà et puis un détail, ça y est ! ça fait tout basculer et puis la peinture est finie enfin elle est finie... dans le mauvais sens du terme je veux dire il faut la jeter, elle est plus récupérable, la peinture c'est toujours cet équilibre

QUAND J'AI UNE TOILE EN COURS J'EN METS UNE AUTRE À CÔTÉ

Quand j'ai une toile en cours j'en mets une autre à côté. Après, je vais la remettre dans le tas puis j'en remets une autre...Je n'arrive pas à les vendre, j'arrive pas du tout à m'en séparer, c'est affreux.

²⁵³ Maurice Blanchot , *L'écriture du désastre*, éd. Gallimard 1981. Page 71

Du point de vue de sa fonction, le travail d'un artiste consiste juste à produire du visuel via les matériaux, les techniques et les espaces qu'il met en scène à destination d'un public à venir. Cette définition minimaliste et condensée du travail artistique ne nous dit rien sur expérience. Action, émotion, réflexion, matérialité et corporéité sont ancrées dans l'expérience ordinaire de création. « L'artiste a ses propres problèmes et réfléchit au fur et à mesure qu'il travaille. Mais sa pensée est incarnée dans l'objet de façon plus immédiate ». J. Dewey nous invite à mettre de côté toute tentative de recherche de signification transcendante et nous incite à « avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience »²⁵⁴.

En rencontrant les artistes, nous braquons le projecteur vers « la matière brute de l'expérience » pour tenter de comprendre l'agencement hybride de gestes, de mémoire des formes, d'émotions, d'images de pensées qui surgissent dans le travail en train de se faire.

Francis Bacon le dit avec ses mots : « En même temps j'essaie de garder un lien très fort entre l'expérience recrée. Alors il y a toujours le désir de rendre le jeu un peu plus compliqué, de bousculer à nouveau la tradition. L'art abstrait c'est une libre fantaisie à propos de rien. Or rien ne vient de rien. On a besoin de l'image pour accéder aux plus profondes sensations, et on a besoin du mystère de l'accident et de l'intuition pour créer cette image ». ²⁵⁵

En somme, comme nous l'avons perçu, l'organisation du travail est suspendue à de fortes entre-définitions dont les variations en série fluctuent entre volontés et motifs subjectifs qui donnent une inclination à l'agir créatif. « Nous devons partir de toutes les petites inclinations qui plient notre âme en tous sens, à chaque instant, sous l'action de mille « petits ressorts » : inquiétude ». Le travail concret de l'artiste est empreint de praxis. Il répond à des logiques d'action où s'entremêlent simultanément conception, réalisation et de sensibilités préoccupantes. Réception et exécution agissent conjointement en acte dans la réalisation, ce qui fait dire à J. Dewey qu'« au lieu d'une description d'une émotion en

²⁵⁴ John Dewey, *L'art comme expérience*, éd. Essais Folio 2010 Page 49

²⁵⁵ Michael Peppiatt, *Entretiens avec Francis Bacon*, éd. L'échoppe 1976, page 19

termes intellectuels et symboliques, l'artiste « est l'auteur de l'action qui engendre l'émotion » »²⁵⁶

Y A UNE PART D'ÉMOTION QUI DÉCLENCHÉ UN PEU...

Je crois que c'est pareil pour les poètes et les écrivains. Je pense que tous les gens qui ont ce côté un petit peu artiste ont besoin d'émotion. Alors s'il y a des gens qui vont faire des trucs carrés j'en connais hein ! ...il n'a pas un truc qui dépasse, c'est tout droit, c'est encore une autre forme d'art

TU RÉFLÉCHIS ET PUIS D'UN COUP TU PRENDS LE PINCEAU

C'est un processus qui prend du temps, tu réfléchis et puis d'un coup tu prends le pinceau tu peins très bien et ça marche ou pas du tout. Moi c'est pour ça que je peins en gros pour ces moments de ... ou tu es complètement en accord avec toi-même tu vois en illustration tu es toujours distancié, la peinture a amené ce rapprochement avec son soi, une chose de très fort pour ça.

Chap. 7 : Errances de matérialité et de subjectivité

Tableau 3 : Matière psychique et turbulence

MOI, IL Y A QUE LA MORT QUI PEUT ME DÉLIVRER DE ÇA,

C'est le samedi, le dimanche et c'est tout le temps. C'est pénible pour les autres, oui ça peut être pénible quand je dis à ma femme « bon ben... je vais aller bosser ». Mais non... Marie me dit aujourd'hui qu'il faut qu'on aille voir heu Pierrot et Pierrette. Ah oui ! ...c'est dimanche ! Et des fois ça me fait chier, attend ça m'emmerde parce que ... et en même temps je me dis à moi-même ; arrête un petit peu ! Donc c'est un petit peu ça... c'est sans arrêt, c'est épuisant, c'est usant, alors pour donner une conclusion de ça pour moi, il y a que la mort qui peut me délivrer de ça.

Comme nous venons de le voir, l'activité artistique n'est jamais cohérente, linéaire et spatialisée, le proche et le lointain des expériences de travail se chevauchent. D'autre part, la matérialité des œuvres, que ce soit une toile recouverte de pigments colorés, une installation land-art ou autre, est indissociable de la charge de sens projetée, distribuée. Le travail de création se déploie dans un entre-deux où réalité et fiction jouent en miroir

²⁵⁶ J.Dewey, *L'art comme expérience*, page 130

comme en témoigne Francis Bacon lors d'un rare entretien : « *C'est donc quelque chose que vous pouvez prévoir consciemment ?* » :

« Non, je ne saurais dire que c'est ce que je voulais, mais c'est ce qui pour moi, à tel moment, produit une réalité. Réalité, c'est-à-dire ce qui survient dans la façon effective dont la peinture a été appliquée, ce qui est une réalité, mais j'essaie aussi de produire cette réalité dans l'apparence de la personne que je suis en train de peindre. »²⁵⁷

Les choix artistiques et les gestes surviennent dans la façon effective dont la peinture a été appliquée. L'expérience vécue lors du travail est au cœur de l'activité qui fait l'artiste. L'acte de création prend corps dans la matérialité de la peinture. Cet angle de vue dessine la figure symétrique entre le pôle du sujet en activité qui dans un même mouvement ressent, analyse et fait et d'un autre côté le pôle des objets constitués de matière et d'outils avec lesquels l'artiste entre en travail. Il en ressort, en apparence et en réalité des porosités perméables entre des intériorités et des extériorités à œuvre dans le travail.

DANS LE RÉEL EN VRAI, C'EST CE RAPPORT AU REEL A LA MATIÈRE A LA PEINTURE

Oui la fabrication donc c'est complet oui la peinture c'est complet, c'est ça qui nous maintient dans le réel en vrai. C'est ce rapport au réel, à la matière, à la peinture, à la toile. Après il y en a beaucoup qui ont oublié le côté du savoir et de la pensée aussi des artistes qui sont dans le faire qui oublie la théorie pour moi c'est important.

D'UN SEUL COUP Y A COMME UNE ÉVIDENCE DES CHOSES.

Je ne sais pas si c'est très juste de dire ça heu.... #Silence... Je dirais qu'il y a des moments d'un seul coup y a comme une évidence des choses, heu... J'enterre aussi des trucs, un jour c'est venu comme ça aussi, j'enterre je récolte du sang je récolte des cheveux après ça.... Il y a le processus après c'est la récolte de matière, mais heu..... les cheveux c'est le coiffeur qui me les donne. Moi si je me brosse les cheveux je garde mes cheveux.

L'expérience des artistes serpente au milieu de leurs errances poétiques matérielles et psychiques que nous écoutons et considérons sans chercher à légitimer ou invalider ces

²⁵⁷ Entretiens avec Francis Bacon par Michael Peppiat, Ed L'Echoppe 2016. Page 35

dernières ni prétendre rejoindre les profondeurs abyssales des enjeux symboliques intrapsychiques. Les « *ce qu'il fait* » et « *ce qui le fait devenir* » nous entraînent vers une vision pragmatique mais nous invite également à prendre en considération le besoin de se créer comme facteur de la vie psychique. Sans prétendre à une exhaustivité pluridisciplinaire, prenons le temps d'esquisser quelques facettes des dimensions psychologiques.

Le psychologue René Roussillon ²⁵⁸ souligne que « les œuvres ne sont pas entendues comme simple enregistreur de la « matière première psychique » ou « objets pour la pulsion », mais sont considérées elles-mêmes comme d'autres sujets qui présentent leurs caractéristiques propres avec lesquelles le sujet doit composer ». Sous cet angle, c'est bien de déplacements, de projections, et d'identifications entre du « profondément humain » et un substrat de matérialité informel qui sont à l'œuvre. Les approches psychanalytiques des actes de création confortent cette dimension « archaïque » du phénomène de porosité entre le pôle du sujet et le pôle de l'objet quand « tout se passe comme si l'œuvre créait paradoxalement son créateur, et permettait à l'auteur de se produire lui-même » ²⁵⁹

ÇA Y EST J'Y SUIS VÉRITABLEMENT ET PUIS IL Y A UNE PEINTURE QUI VA TE PROUVER QUE NON, C'EST SANS ARRÊT

Il peut y avoir des moments heureux et un peu moins heureux. Il peut y avoir des échecs, mais tout est important pour cette espèce de quête impossible. Cette peinture que tu veux atteindre et que tu as toujours

²⁵⁸ René Roussillon chap 5 : *Le besoin de créer au cœur de la vie psychique : une problématique de l'extrême*. Dans *L'archaïque, création et psychanalyse*, sous la direction de Anne Brun et Bernard Chouvier Armand Colin 2013 page 274

²⁵⁹ [Chap 4 *L'archaïque, création et psychanalyse* ed.Armand Colin 2013 Page 69] : La matière-terre dans l'œuvre de Tapiès : Simone Korff-Sausse écrit : « Pour passer de la clinique à l'esthétique, des processus psychiques aux démarches artistiques, de la psychanalyse à l'art, ma réflexion s'appuie sur une double hypothèse. Premièrement, la psychanalyse permet d'éclairer la compréhension d'une œuvre en révélant le sens latent derrière le sens manifeste et en mettant à jour les processus psychiques de la création artistique. Comme le dit Anne Brun : « Selon cette métapsychologie des processus de création, qui met davantage l'accent sur les processus que le contenu inconscient matriciels de l'œuvre, tout se passe comme si l'œuvre créait paradoxalement son créateur, et permettait à l'auteur de se produire lui-même ». Et l'auteur ajoute : « avec l'œuvre surgit pour l'artiste le non advenu ». Et inversement, l'étude de l'œuvre, ou plutôt l'expérience esthétique que nous procure une œuvre, nous instruit sur les processus de création »

l'impression ça y est, ça m'arrive, ça y est je suis vraiment. Et puis il y a une peinture qui va te prouver que non, que tu n'y es pas encore, il y a autre chose, c'est sans arrêt ça.



Figure 19 Antoni Tàpies. Ocre et noir à la toile collée. 1972 169,8x 195,5 cm

Image, raisonnement, évocation subjective articulent le cheminement des pensées et de l'action de création. Les psychologies de la création et le terreau social-historique de l'art sur lequel l'artiste déploie son activité interfèrent avec les « raisons » sociologiques. On se trouve donc à l'endroit d'un emboîtement de raisons d'agir sociologiques et psychiques. « On peut à la fois considérer l'irréductibilité du psychique et du social, dont la « nature » respective relève de lois qui leur sont propres, et admettre que la psyché individuelle émerge dans un contexte social, une histoire qui la précède. Elle est donc produite avant d'être productrice » ²⁶⁰.

Le travail de recherche artistique est entouré de réalité, de fiction, de rêve et de fantasmes. Des individus qui sont prêts à aller jusqu'à mettre en péril leur vie psychique, matérielle et affective pour sauvegarder cette activité qui devient alors vitale. La psychanalyste Anna Segal²⁶¹ mettait en lumière le fait que les enjeux symboliques liés à l'activité sont loin d'être anodins.

« Au contraire du jeu, la créativité artistique comprend beaucoup de souffrance, et le besoin de créer est contraignant. Il ne peut être abandonné facilement. L'abandon d'une entreprise artistique est ressenti comme un échec, parfois comme un désastre. Dans le travail créatif lui-même, qu'elle soit la joie de créer, il y a toujours aussi un élément de souffrance important. Cela nécessite non seulement un travail psychique

²⁶⁰Vincent de Gaulejac, *Qui est "je" ? Sociologie clinique du sujet*, éd. Seuil 2009. Page 41

²⁶¹Hanna Segal, *Rêve, art et fantasme*, Ed. Bayard 1993. Page 198

mais aussi une vaste somme de travail conscient associé à un haut degré d'auto-critique, souvent très pénible. La créativité a beaucoup en commun avec le jeu, mais c'est tout « sauf un jeu d'enfant » »

DES FOIS J'Y PENSE : ARRÊTE TOUT ! LIBÈRE TOI DE ÇA !

Des fois j'y pense, j'arrête tout ! J'arrête tout, libère-toi de ça ! Mais bon je ne passe pas à l'acte quoi. Je tiens une semaine et après je me dis... je m'emmerde quoi ... même si tu m'emmènes à Venise. Je m'amuse un peu et après ça recommence puisque je vais voir les couleurs, la couleur des murs ça revient c'est sans arrêt ça devient comme une sorte, comment dire... comme une sorte d'addiction.

J'AI LA TÊTE QUI TOURNE TOUT LE TEMPS ÇA NE S'ARRÊTE JAMAIS

Le fait que ce soit un travail au ralenti heu ça m'apaise parce que justement je pense ... comment dire ...ça me fixe, voilà. C'est un ancrage. J'ai la tête qui tourne tout le temps, ça ne s'arrête jamais, ça me fatigue, ça me fatigue ...

Le socle de l'agir rationnel dessine les arêtes anguleuses des logiques d'action rationnelle sur lesquelles vient se déposer le voile du trouble, des désirs, des passions ainsi que le rapport sensuel, sensitif, émotif projeté sur les objets et transporté dans et par le langage plastique. « Pourquoi enfin faudrait-il engager un plaidoyer pour l'objectivité contre la subjectivité ou au contraire pour la subjectivité contre l'objectivité ? Cette dernière se construit *avec* et *par* le sujet dans le langage. »²⁶² [F. Laplantine]. Cette imbrication est à la fois plus confuse et plus contrastée que dans tout autre métier. La créativité n'a pas de nature, c'est un processus qui s'élabore et où interviennent de fait des enjeux d'interactions sociales, de capacités cognitives et d'enjeux psychiques. Comme le souligne Serge Jonas « A la source de toute créativité, il y a l'émotion, le plaisir et la passion » ²⁶³ . Jonas distingue la créativité somatique qui est diffuse et existe en chaque homme et la créativité condensée génétique, celle qui se met en œuvre dans l'activité.

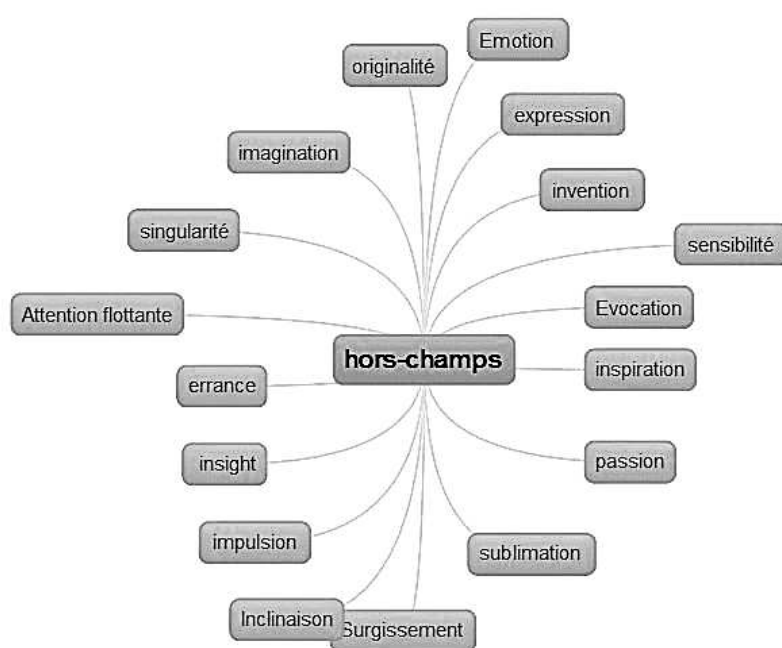
Le sous-déterminé aux raisons sociales, celui des sens et des sensations établit ce rapport sensible au monde qui passe alors au premier plan des ressources et des énergies

²⁶² François Laplantine, *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*, éd. Téraèdre 2010
Page 63

²⁶³ Serge Jonas. *Problématique d'une sociologie de la créativité*. In: L'Homme et la société, N. 8, 1968. Au dossier de la révolte étudiante. http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1968_num_8_1_3119

dans l'instant du travail. L'acteur n'est pas la source de l'action mais un « quelque chose le fait agir ». Le sens et les sensations sont interconnectés dans le travail de réalisation.

Retenons que les adhérences perceptibles de l'acte de création et énoncées par les enquêtes sont aspirées par les turbulences d'une forme de « désastre, souci de l'infime, souveraineté de l'accidentel »²⁶⁴. A cet endroit, l'artiste est sujet et objet du langage plastique. Le travail de création d'objets à vocation artistique met en balance un entremêlement de faits, d'objets et un hors-champ de subjectivités où la séparation univoque entre subjectivité et objectivité devient un artifice de pensée.



L'intersubjectivité de soi à soi et de soi au monde, dans une dimension spatio-temporelle plurielle, imprime un sens et donne une inclinaison à l'agir. Ces états d'être de nomadisme intérieur où l'esprit laisse libre cours aux associations d'idées sont caractéristiques de la phase exploratoire d'une démarche de pensée créative. La subjectivité prend racine dans la persistance de la mémoire et l'évocation d'œuvre et dans ce que les artistes

²⁶⁴ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Ed. Gallimard 1981 page 11

mettent d'eux-mêmes dans ces objets singuliers qu'ils donnent à voir. Ces blocs composites de « perception-réflexion-geste » instaurent et sédimentent le travail dans la matérialité des œuvres. « L'art est la preuve vivante et concrète que l'homme est capable de restaurer consciemment, et donc sur le plan de la signification, l'union des sens, du besoin, de l'impulsion et de l'activité qui caractérise l'être vivant »²⁶⁵

C'est au cours de ces phases de flottement entre associations libres d'idée et de sensation, pensées molles que l'artiste construit son « modèle-de-soi » et forge sa propre démarche d'investigation. Dans l'atelier de l'artiste, l'imaginaire individuel et l'imaginaire groupal impriment une inclinaison à l'agir créatif à travers laquelle l'artiste imprime couche par couche un modèle-de-soi en artiste. G. Devereux prolonge cette idée : « Son cadre de référence le plus stable étant son modèle-de-soi, l'homme n'a cessé depuis l'Antiquité de spéculer sur le fait de savoir si les autres ont la même *expérience* de la réalité que lui – se demandant, par exemple, si son expérience du jaune est identique à celle de son semblable ».²⁶⁶

A UNE RENCONTRE AU SENS ANALYTIQUE

Moi je ne sais pas c'est un événement c'est qu'à un moment il y a une rencontre au sens analytique, il y a quelque chose qui fait rencontre, événement pour toi, c'est comme si je devais m'en détacher pour me le réapproprier c'est comme quand tu vois quelque chose tu fermes les yeux exemple... une espèce de va-et-vient comme ça sur la chose, il y a un bouleversement.

C'EST PRESQUE UNE THÉRAPIE, JE NE VAIS PAS EN PLEURER, MAIS PRESQUE

T'es sur place tu arrives à bosser, sinon tu te dis que tu devrais être à l'atelier, c'est dire le poids, je culpabilise. Même avec les proches c'est une pédagogie, mon ex-compagne elle a saturé. Je l'appelais plus pour dire je ne viens pas...il est 4h du matin... c'est dur pour les proches.

L'évolution des formes d'autoportrait vue plus haut formalise ce modèle-de-soi en artiste intériorisé. Le frottement entre pulsion et réalité vécu dans l'acte de création s'enracine dans un imaginaire collectif. « Ainsi les groupes tiennent-ils leur cohérence et, en

²⁶⁵ John Dewey, *L'art comme expérience*, Folio Essais 2010. Page 65

²⁶⁶ Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, éd. Flammarion Champs essais 2012, page 233

partie, leur identité d'une manière singulière de se représenter eux-mêmes et leur environnement »²⁶⁷. Ne pas exposer ni vendre, se replier dans son travail de création, entretenir un espace narcissique, présente des risques. Ici sans doute plus qu'ailleurs le réel, l'imaginaire, le symbolique, les valeurs historiques de l'art s'enchevêtrent sans se confondre ou se diluer l'une dans l'autre. La créativité recherchée recouvre une forme de soif de l'infini contenue dans et par les objets artistiques socialement investis. A l'origine de la créativité, il y a le récit d'un manque.

JE NE SAVAIS PAS QUE CETTE PRATIQUE ÉTAIT LIÉ À AUTANT D'ANGOISSE Je ne savais pas que cette pratique était liée à autant d'angoisse y a des angoisses que l'on ne choisit pas d'intégrer.

C'EST CE QUI ME TIENT DEBOUT, S'IL N'Y AVAIT PAS ÇA JE CROIS QUE JE M'ECROULERAIS.

Par rapport à mon itinéraire je ne peux pas donner de meilleure définition que c'est ce qui me tient debout. S'il n'y avait pas ça, je crois que je m'écroulerais. Si je ne pouvais pas écrire, si je ne pouvais pas peindre ça ne serait pas possible. Ce serait un monde sans aucun sens, aucune signification, aucune finalité. Évidemment il y a la famille et tout ça, qui a son importance, c'est certain, mais je serai extrêmement malheureux, ce serait invivable, un enfer.

Le corps à corps entre l'auteur et le travail de la matière qui lui résiste instaure ce qui fait « le corps de l'œuvre ». Cette phase de composition et de travail concret est précédée selon D. Anzieu d'un état de saisissement provoqué par une crise intérieure qui prend des formes variables en fonction de l'âge. Ces états de crises où surgissent émotion, sensation et images mentales subissent une transformation par phases successives via un travail psychique. Le conflit intrapsychique est sublimé dans la matérialité de l'œuvre. Mais au terme de ce processus survient une dernière étape de rupture, l'artiste doit se séparer, et se détacher définitivement de la charge symbolique que représentent ses œuvres. En exposant son travail, c'est un peu de cette histoire intime de turbulences psychiques dont il se sépare.

Ce qui ressort de ces analyses c'est que le travail de création peut apparemment permettre à l'auteur de faire l'économie d'une pathologie. Nous arrivons ici à la lisière du champ des psychologies. Nous retiendrons plus généralement que les éclairages

²⁶⁷ F. Giust-Desprairie, *l'imaginaire collectif*, éd. Eres 2009. Page 189

psychanalytiques abondent dans le sens de l'existence d'un monde intermédiaire imaginaire où l'intériorité et la matérialité, la réalité et le sensible font corps. Dans « L'institution imaginaire de la société » Castoriadis souligne que la question conflictuelle n'est pas entre pulsion et réalité, mais entre pulsion et réalité d'un côté et imaginaire de l'autre, sans quoi le complexe d'Œdipe n'aurait jamais été résolu. La surface blanche de la toile se recouvre d'un imaginaire de lignes et de couleurs sublimant pulsion et réalité.

TOUS MES TABLEAUX C'EST MON IMAGINAIRE

La peinture c'est un imaginaire. Oui tous mes tableaux c'est mon imaginaire en même temps, c'est ce que je dis souvent la peinture c'est ce qui se situe entre l'imaginaire et le réel. Notre imaginaire c'est vraiment ça et la peinture se situe un peu au milieu. La question de l'imaginaire et des images elle est énorme, ouais.

Lorsque P.M Menger titre son livre « Le travail créateur, s'épanouir dans l'incertain », l'auteur dessine les contours d'un horizon incertain par les dimensions économique, sociale et juridique, mais qu'en est-il malgré tout de l'épanouissement ? La notion d'épanouissement renvoie l'image d'un monde intérieur lisse sans aspérité. Les définitions du dictionnaire avancent l'atteinte d'un stade de plénitude, de joie sereine et heureuse alors que tout indique jusqu'ici des cheminements qui évoquent davantage un monde intérieur fait d'incertitude et d'incomplétude. Le témoignage de Bram Van Velde sur son expérience est particulièrement évocateur de cette dimension :

« Un tableau, un vrai tableau... c'est une merveille ! On peut en vivre. Il ne s'agit pas de les multiplier. J'ai fait ce que je pouvais. J'ai toujours eu peur de... je ne sais pas, ça me fait peur. Peindre me fait peur. Faire face, porter tout ça, je le vis comme une chose qui n'est pas sans danger, mais je dois rester le maître » ²⁶⁸

²⁶⁸ Bram Van Velde : « Peindre me fait peur » Les nuits de France culture par Philippe Garbit. Le 01/08/2018
« Bram Van Velde un "peintre de l'empêchement" selon l'expression de Samuel Beckett. Bram Van Velde peint ce qui l'empêche de peindre, et s'émerveille de ce qui jaillit de la toile. Dans un document rare de 1980, l'artiste s'entretient avec Charles Juliet sur son rapport vital à la peinture. »



Bram van Velde (1895-1981). *Sans titre. Tardais*, 1959, huile sur toile, 130 x 195 cm.
Estimation : 300 000/400 000 €
© Adagp, Paris 2016-12-05

Les subjectivités artistiques à l'œuvre dans l'expérience agrippent des questions de sens et d'existence qui transitent au travers des objets et des gestes pratiques. L'élaboration d'un imaginaire qui alimente le désir, l'intention jusqu'à la volonté de réaliser des œuvres singulières entre en confrontation avec les réalités matérielles ; trouver un atelier, du temps, acheter du matériel, faire un site internet, se déplacer dans les vernissages et trouver des ressources financières. Autrement dit la domination et les jeux stratégiques ne s'expriment pas dans une sorte de suspension généralisée. Par extension, les turbulences du registre de la subjectivité liées au doute, aux hésitations, aux retouches, aux ressentis, aux émotions, vécues dans l'atelier de l'artiste sont autant de zones tampons génératrices de connaissance, d'expérience et de choix que le sont les rationalités par buts et valeurs.

Les approches positivistes tendent à chasser et pourchasser du cadre de l'analyse les dimensions subjectives sensibles et émotives perçues comme des dysfonctionnements de la maîtrise de ses émotions ou encore de l'incorporation d'habitus pluriels contradictoires. Les tourments et les tourmentés brouillent ainsi naturellement les pistes des objets « sociologisables » que B. Latour qualifie de « faits indiscutables » constituant les régularités objectives des constructions sociales.

Gilles Herreros nous rappelle que le trouble²⁶⁹, entendu comme une altération, ne dit-on pas « trouble du comportement », signale ce qui brouille l'agir rationnel et objectif. Res-saisi dans son sens étymologique, le trouble désigne une écuelle, un récipient. Le trouble, la fragilité, l'inconstance sont des matériaux bruts de l'expérience. Les turbulences, les

²⁶⁹ Gilles Herreros, *Au-delà de la sociologie des organisations*, éd. Eres 2008, page 190

agitations a-rationnelles fournissent autant de matériaux dont il est vain de vouloir se débarrasser.

En rencontrant les artistes, nous nous sommes rapprochés d'une lecture de la pratique de l'art comme expérience et d'une « anthropologie modale »²⁷⁰ attentive aux flux, aux rythmes et aux variations des modes de vie qui se traduisent ici par les modulations de connaissances, de techniques et d'outils mais aussi d'intuition sensitive à l'œuvre dans le travail de l'artiste. Saisir une part de ces errances dans une activité artistique revient à tenter de saisir des blocs d'adhérence dans un certain ordre agencés où se jouent l'universel et le pluriversel, le collectif et le singulier et le commun et le particulier en acte dans l'activité. Les errances rebondissantes du peintre à la recherche de son style s'enracinent dans les adhérences expérimentales à la matière physique conjointement à la métaphysique de l'imaginaire.

« Seul être dans la nature à se donner ses propres fins, à lever en lui le sans, à se compléter et penser depuis sa fin, il est le seul à former un idéal de beauté, à appréhender le sans des autres. Il n'erre pas. Il ne peut se penser sans but et c'est pourquoi il est au centre plein de ce point de vue, centre plein d'un champ néanmoins décentré et dissymétrique. L'homme n'est pas entre errances et l'adhérence comme en un milieu d'où il verrait les deux. Il se trouve d'un seul côté (l'adhérence à soi, à sa propre fin) et de ce côté il met l'errance en perspective »

Jacques Derrida²⁷¹

²⁷⁰ L'anthropologie modale développée par François Laplantine se situe à contre-courant de l'anthropologie structurelle. Elle met en relief le rythme, la modulation du vivant, le pluriel, notamment au regard des flux et des reflux des phénomènes en présence lorsqu'une personne est affectée et régit en retour dans un contexte particulier. *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*, Laplantine François éd. Téraèdre 2010

²⁷¹ Jacques Derrida, *La vérité en peinture* éd. Champs essais 2013. Page 127

Conclusion

La peinture a ses raisons que la raison ignore.

Nous sommes partis de la question de départ suivante : quels sont les composants et les ressorts du travail de création des artistes peintres plasticiens ? Nous avons avancé par cercles concentriques du plus général au plus particulier.

Après avoir redessiné les contours historiques et sociaux de la pratique des arts plastiques, nous nous sommes attachés à décrire les enjeux de l'expérience pratique de création. Les expériences décrites par les différents artistes interviewés laissent apparaître des préoccupations partagées sans que l'on puisse à proprement parler de méthode. Nous nous proposons de retourner vers ce que l'on peut nommer les surfaces d'adhérence à la pratique des artistes peintres plasticiens. Avant cela, rappelons les faits les plus marquants qui situent le travail des artistes.

Le champ d'activité des arts plastiques présente la particularité d'être un territoire social escarpé pour celles et ceux qui cherchent une reconnaissance artistique et qui souhaitent vivre de leurs œuvres. Le creuset de l'activité est entouré d'incertitudes culturelles, économiques et sociales. Nous avons pu constater que les artistes font preuve de beaucoup de recul et de lucidité sur la valeur de leur travail et leur capacité à percer dans le milieu. La première difficulté est de savoir de qui on parle lorsqu'on désigne les artistes plasticiens et de quoi on parle lorsqu'on parle d'art. La deuxième difficulté a été de rejoindre et comprendre ce qui fait tenir le travail solitaire des artistes malgré les contraintes et les controverses permanentes autour des jugements de valeur artistiques.

La catégorie sociale des artistes plasticiens se décline au pluriel du fait de la grande diversité des pratiques et de l'élargissement des espaces d'intervention et d'exposition en dehors des musées et des galeries. L'impulsion des courants d'art contemporain a accentué ce phénomène. Les arts plastiques portent bien leur nom car, de fait, il y a autant de catégories d'artistes qu'il y a de pratiques différentes. Du même coup, les critères d'identification des métiers et des professions artistiques sont sujets à débats notamment par la

distinction entre art et artisanat ou encore du fait que les nouveaux entrants comme la mode ou la bande dessinée par exemple réactivent la question historique : qu'est-ce que l'art ? La notion d'art culinaire par exemple est entrée dans le langage courant. Fusion, confusion et profusion des pratiques assimilées à un geste artistique entretiennent le qualificatif d'art comme représentation suprême d'excellence. Par ailleurs, les stratégies en management brandissent la créativité et l'inspiration comme des étendards de modernité et de mobilités génératrices de changement et d'innovation. Entre le modèle du travail réel de création des artistes et l'exploitation qui en est ainsi faite, il y a un écart.

Reprenons les grandes lignes caractéristiques du métier pour ensuite voir de quelle façon les artistes élaborent leurs œuvres sans que l'on puisse parler de méthode modélisable mais davantage de lignes et de surfaces d'adhérence au métier différentes d'un artiste à l'autre. Leurs méthodes de travail sont difficilement modélisables dans le sens où chacun d'eux élabore sa propre méthode de recherche. Toutefois nous avons pu identifier des points de passages formels et informels communs qui tracent le cheminement des modes d'agir et de pensée.

Les jugements de valeur artistique et les estimations des marchands sont les deux critères majeurs qui concourent à une reconnaissance sociale et professionnelle des artistes. Le degré de visibilité et de notoriété en dépend. Les conditions économiques d'entrée dans le métier sont particulièrement difficiles. L'artiste a besoin de temps de maturation, il doit trouver par lui-même les moyens de subvenir à ses besoins en attendant un retour sur investissement qui est différé dans un avenir hypothétique. Il est inconcevable d'imaginer un artiste peintre demander un prêt auprès d'une banque afin de financer sa recherche. L'artiste doit donc faire ses preuves par lui-même pour atteindre un certain niveau de reconnaissance avant de pouvoir espérer en tirer un profit financier et vivre de son travail. Ces contraintes ont naturellement des répercussions sur son mode de vie personnel ou familial. Seule une reconnaissance artistique sur un segment de marché d'art privé ou public peut le sortir de cet inconfort économique initial.

Les conditions de travail conduisent ainsi les artistes à naviguer à vue entre des positions d'amateurs, semi-professionnels et professionnels. Notons également que

l'obtention d'un diplôme spécialisé et l'inscription au registre des artistes plasticiens à la Maison des Artistes ne sont pas des critères significatifs pour identifier la population des artistes. S'épanouir dans l'incertain est donc bien l'une des caractéristiques du milieu dont a fait état P.M Menger.²⁷²

Comme dans tout métier de production de biens et de services l'artiste doit être en capacité de promouvoir son travail et de le vendre. A cet endroit, il est « un acteur stratégique » qui n'a rien à voir avec l'image de l'artiste un peu décalé, bercé par les sirènes de l'art. Pour obtenir une reconnaissance et une visibilité de son travail, l'artiste doit en effet être en capacité d'intégrer des réseaux de diffusion que sont notamment les musées, les galeries, les salons et les lieux alternatifs d'exposition. C'est là qu'il met ses productions à l'épreuve des jugements. Des experts et des institutions orientent, influencent et légitiment la valeur artistique du travail réalisé. Le statut d'artiste et la pérennité de l'entreprise au premier sens du terme en dépendent. D'une certaine manière la bonne stratégie consiste à faire des œuvres originales relativement conformes aux attentes qui offrent une perspective visuelle ou une conception de l'art suffisamment nouvelles pour être dérangeantes par rapport aux discours des marchands et des critiques.

Ainsi, les contraintes générales à la fois structurelles, culturelles et économiques sont mises en balance avec le défi particulier à chaque artiste : rechercher un positionnement esthétique et conceptuel différencié tout en étant rattaché à l'histoire de l'art. De ce point de vue, l'essentiel du travail concret de l'artiste consiste à trouver un style personnel dans le dédale des références historiques et des critiques. Pour ainsi dire, l'artiste ne cherche pas à faire du nouveau, mais travaille davantage au renouvellement de visuels afin de proposer des perceptions formelles et imaginaires interrogatrices. Au cœur du métier d'un peintre se pose alors une question : qu'est-il encore possible d'inventer avec des lignes, des surfaces et des couleurs qui ait un pouvoir d'étonnement susceptible de stimuler l'imaginaire collectif ?

²⁷² Pierre Michel Menger, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*. Ed. Gallimard, 2009

En somme, l'artiste rénove plus qu'il n'innove. La dimension d'innovation intervient davantage au moment des expositions où les changements de dispositifs modifient par retour les codes de lecture iconiques. Par exemple, en « artifiant » des objets ordinaires ou en déplaçant les œuvres d'art hors des musées vers les espaces urbains et naturels, l'art se découvre ou se redécouvre de nouvelles vertus de socialisation. Toutefois, la compréhension de l'expérience pratique du chercheur en art ne peut être réduite à des fonctions culturelles et sociétales ou encore à des stratégies marchandes. Pour le comprendre il faut se rapprocher du travail effectif des artistes en dehors des enjeux de l'artiste « travailleur culturel » ainsi que des projections sur des processus de créativité qu'il s'agirait de révéler.

Il n'y a pas de modèle de recherche et d'organisation du travail type, du moins nous n'en avons pas trouvé. Les méthodes ne répondent pas non plus à un cahier des charges de production dicté par une convention collective. En l'absence de programme et de critères de qualité conventionnels, les modes de travail échappent à toute forme d'ingénierie. Le visuel se fabrique avec des outils, des gestes techniques, du temps de travail et une méthode que chaque artiste s'invente, réinvente et re-questionne à chaque œuvre réalisée. La trajectoire de travail de création s'agence et s'organise au milieu de multiples références, différences et transformations historiques, sociales et techniques. L'une des caractéristiques du travail de création est donc d'être relativement fuyant, volatile et a-programmatique non par nature, mais par nécessité de méthode, de disposition mentale, attentif à ce qu'il peut découvrir, à ce qu'il a ce qu'il ne sait pas. « Peindre c'est d'abord agir spontanément »²⁷³

L'artiste cherche à atteindre une certaine puissance vitale de transformation d'un bloc formel/imaginaire qui prend corps dans l'acte de réalisation des œuvres. Rien n'est inscrit et tout est là. Son cheminement débouche sur un style plus ou moins transformant.

²⁷³ « Peindre, c'est d'abord agir spontanément. C'est une suite de décisions qui s'imposent, s'enchaînent, venues du plus profond de soi, mais c'est aussi une source et les pouvoirs de tout ce qui advient sur la toile » *Entretien avec Pierre Soulages par Charles Juliet*, Éd.L'échoppe 1990 Page 33

Il est l'artisan d'un style, son style, qu'il fabrique de ses mains. Il fait des choix inspirants qui lui appartiennent et élabore ainsi sa méthode qui le conduira vers l'objet réalisé dont il n'a au départ qu'une idée vague. De fait, l'objet du projet initial est flou et indéfini puisqu'il s'agit d'explorer de nouvelles formes et non de reproduire du déjà-vu. Cet état d'indétermination et d'incomplétude est maintenu le plus longtemps possible jusqu'au moment où, en proximité avec la formule de Cézanne, l'artiste se dit : cette peinture est terminée. Elle tient. Qu'est-ce qui la fait tenir ? Pourquoi elle tient ? Elle tient, c'est tout. « Je vous dois la vérité en peinture » disait Cézanne.

Si l'on retire la notoriété artistique des œuvres d'un peintre de renom comme Pierre Soulages par exemple, alors que reste-t-il de l'expérience de création ? Comme il le laisse entendre lui-même, c'est la recherche d'une lumière blanche par le recouvrement de grandes surfaces d'une pâte noire rainurée.

" Au départ, comment vous êtes-vous situé ?

- *Évidemment, nous appartenons à une culture où la peinture est liée à la représentation... Enfant je traçais de larges traits d'encre noire sur une page de papier blanc, et j'appelais cela un paysage de neige. Probablement n'avais-je d'autres désirs que de trouver un blanc plus éclatant que celui du papier, un blanc comparable à celui de la neige."* ²⁷⁴

En résumé, l'artiste est ainsi tiraillé par des désirs de dépassement, de découverte ou plus encore de sublimation emboutis dans des conditions sociales et économiques qui conditionnent ses orientations artistiques.

Le point d'équilibre est atteint lorsque le coût matériel et financier est résorbé par le gain symbolique d'une reconnaissance artistique qui par rebond apportera une compensation financière. D'une certaine manière dans un tel réseau d'incertitudes culturelles, sociales et économiques l'agir rationnel par but perd de sa vigueur et de sa prévalence. D'autres raisons plus subjectives, sensibles et un certain désir de faire de l'art compensent le coût des incertitudes externes. L'expérience de création met ainsi en scène une large palette de matière à la fois tangible et symbolique où le sensible et l'éprouvé tracent le

²⁷⁴Entretien avec Pierre Soulages par Charles Juliet, Éd.L'échoppe 1990. Pages 26, 27

sillon des réalisations. Le pouvoir d'attraction de l'art et la passion qu'ils peuvent susciter trouvent leurs raisons d'être dans des errances imaginaires à travers lesquelles objectivité, subjectivité, phantasme et matérialité interfèrent. En somme, la peinture a ses raisons que la raison ignore. Voyons maintenant les modes de conception et de réalisation qui ressortent de l'enquête.

Alors que j'animais un stage de formation, un ingénieur responsable de la cellule de Recherche et innovation d'une grande entreprise me posait cette question : « Comment fait-on pour que les gens aient des idées ? ». C'est en cela que l'image des artistes dit « créatifs » interroge et intrigue pour ce qui est de leur façon « d'avoir des idées ». En écoutant les artistes nous avons observé quatre surfaces d'adhérence qui participent à l'ordonnement de leurs trajectoires de recherche et balisent leur territoire d'action :

Observations préoccupantes

Imprégnation de sensible

Expérience de réalisation

Expérience d'exposition

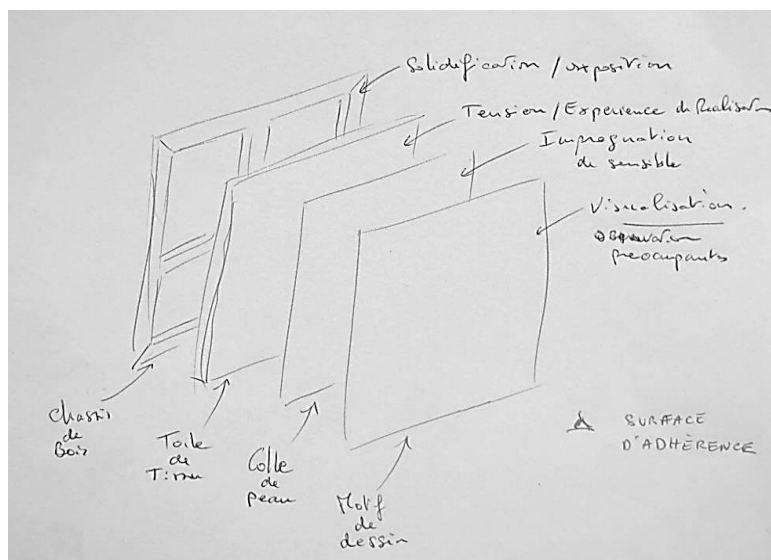


Figure 20 Image de pensée des surfaces d'adhérence [métaphore d'une toile] -

Nous employons le terme de surface d'adhérence pour signifier qu'il ne s'agit pas de phases ordonnées de conception, d'élaboration et de mise en œuvre mais davantage de couches successives d'errance et de fixation qui finissent par recouvrir la surface

d'action. Le circonstanciel, la rencontre fortuite de geste, de perception sensible, d'idée, d'évocation visuelle et d'accidentel prévalent dans le travail concret de création. Initialement l'artiste se pose une question simple qui peut paraître dérisoire : qu'est-ce que je vais faire ? En effet, aucune personne ou organisation ne lui prescrit à quoi doit ressembler le produit final même dans le cas d'une commande à partir d'un sujet et d'un lieu.

Le travail de création concret commence à l'endroit où l'artiste est d'une certaine manière préoccupée par des préoccupations plastiques. Cela peut paraître redondant mais il s'agit bien de se préoccuper et d'être préoccupé avant de pouvoir se consacrer au travail concret de réalisation. La part d'observation flottante tient une place importante. Elle lui permet de s'imprégner des lieux, des matières, des couleurs et des espaces. Cette posture est une des caractéristiques pratiques d'investigation des artistes et des professions assimilées tel que les designers, architectes, décorateurs ou autres.

Cet état de préoccupation permet à l'auteur de rassembler tous ses matériaux, techniques et conceptuels, de se forger une image de pensée sensitive de ce vers quoi il veut aller et dont il n'a qu'une idée vague. L'artiste se donne des perspectives indéfinies sans prédéfinir l'objet final. Il sait pertinemment que le geste de la main, l'épreuve de la matière le conduiront ailleurs. Il enclenche ainsi des connaissances et des savoir-faire techniques mais aussi un mouvement en boucle de souvenirs de matière, d'images mentales, d'œuvres, de lignes, de couleurs emmagasinés dans sa mémoire. Se préoccuper, se remémorer, se projeter et se disperser rythment les gestes de la pensée et de la recherche jusqu'à la confrontation et à l'épreuve de la matière qui lui résiste et l'affecte. De ce point de vue, le peintre est plus particulièrement un chercheur obsessionnel d'espace sur une surface plane.

Cet état d'expectative le poursuit du début à la fin de la réalisation de ses œuvres. L'auteur élabore le sens de sa démarche par le biais des allers-retours entre le sens artistique des formes héritées et le sens qu'il projette. C'est à cette condition qu'il peut laisser un espace au pouvoir des évocations, aux associations d'idées, mais aussi au hasard et à l'accident. Cet état de préoccupation préréflexif s'avère déterminant dans la structuration de sa démarche. La réflexion préoccupante n'a rien à voir avec le penseur de Rodin, mais

d'avantage avec une intranquillité stimulatrice d'agitation de formes, de gestes et de pensées.

L'artiste au travail est préoccupé par deux fois : la préoccupation subjective d'atteindre une attention ainsi qu'une tension intérieure quasi obsessionnelle lui donnant l'impulsion d'oser faire et une deuxième préoccupation plus objective alors qu'il s'agit de trouver des moyens matériels et financiers pour réaliser et exposer par la suite ses œuvres. La fin et les moyens se justifient mutuellement à même hauteur.

L'état de préoccupation et d'attention flottante se prolonge lors de l'exécution et la manipulation des objets, des matières et des outils. C'est dans l'acte de réalisation que le geste technique, le sensible et l'intelligible prennent corps. Les outils, les matières, enclenchent le geste et le toucher. La résistance des matériaux fait son œuvre : remplir, recouvrir, retirer, tracer, effacer, rayer, griffonner, percer, assembler, coller...

Pour faire son travail chaque artiste compose avec ce qui se trouve dans sa ligne d'horizon : des matériaux, des outils et des connaissances théoriques et un certain stock de culture visuelle. Lignes, formes, couleurs, volumes sont les matériaux bruts de l'expérience du travail de l'artiste. Le surgissement de savoir-faire acquis se concentre et se cristallise au moment de l'exécution. L'expérience prend acte des retouches, des recouvrements de matière, des fragments de sensibilités flottantes et persistantes et des connaissances emmagasinées.

L'attention flottante, la rêverie, la libre association d'idées font partie du travail quotidien de l'artiste. Pensées réflexives, perceptions sensibles et gestuelles sont le centre de gravité du travail concret. L'atelier est un laboratoire d'expérimentation de forme, de matière et d'espace. Le peintre minimaliste abstrait Martin Barré nous parle de son expérience en ces termes : « Pour moi, ni le constructif, ni l'utile, ni le fonctionnel ne sont en quoi que ce soit opposés au poétique, au sensible ; bien au contraire, l'un provoque l'autre."²⁷⁵

²⁷⁵ Rétrospective centre Beaubourg en 2020 Martin Barré peintre français 1924-1993 <https://www.centre-pompidou.fr/fr/videos/video/martin-barre-visite-dexposition>

L'expérience pratique met ainsi en mouvement savoir et imagination qui trouvent un mode d'existence dans la matérialité des œuvres. La texture de l'activité est ainsi fortement marquée par les flux et les reflux entre des intériorités et des extériorités, entre le sensible et le cognitif, entre maîtrise et dépassement, entre connaissance et technicité. Le phénomène que l'on qualifie de créativité n'est pas à côté de l'agir mais s'enracine dans un mode de travail qui autorise le mouvement, le déséquilibre, le rythme et la répétition. Ressentir, imaginer, troubler, fragiliser, différer, recommencer participent du travail de sensibilisation des matières, des espaces et des pensées.

Enfin, l'artiste doit montrer son travail et du même coup s'exposer. Le cercle individuel et solitaire du travail contraste avec l'impératif d'intégrer des réseaux de diffusion pour promouvoir ses œuvres. Il desserre l'étau des préoccupations et des gestes de réalisation pour donner à voir ses réalisations qui lui collent à la peau.

L'exigence de singularité et d'originalité n'est pas synonyme d'isolement. L'originalité impose de faire une œuvre unique irréductible à toute autre et en même temps suffisamment proche des principes et des orientations de la communauté artistique vers laquelle l'artiste se dirige. Par effet de feed-back les différentes communautés artistiques qu'elles soient identifiées classiques, modernes ou contemporaines orientent et influencent le travail et les choix individuels. L'artiste sait pertinemment que la valeur marchande de ses œuvres fera sa renommée. Montrer, parler de sa démarche, échanger participe de l'exigence d'autocritique et d'auto-analyse propre au métier. Différenciation et appartenance aux courants artistiques sont mises en balance.

En résumé, nous avons avancé par cercles concentriques du plus général - contexte social et historique de l'art et des artistes – au plus particulier en nous approchant au plus près des composants du travail de création des artistes peintres plasticiens sans toutefois prédéfinir un aspect plus spécifique qu'un autre ou encore rechercher des liens de cause à effet entre des variables qui expliqueraient l'implication des individus à faire de l'art.

La connaissance et l'écoute des acteurs nous ont conduit à resserrer la focale sur les dimensions pragmatiques de l'activité. En effet, les artistes se débrouillent et associent de multiples interférences indivisibles composées de rêve, d'imaginaire, de contrainte économique, de mode de vie, de connaissances, de savoir-faire technique et d'exposition qui donnent sens à leur investissement et à leur implication. Faire tenir ensemble ces entités matérielles et immatérielles au cœur du métier ne va pas sans quelques difficultés sociales et économiques. Entre les principes les plus élevés de l'art et les faits les plus banals d'un artiste dans son atelier il y a un écart, c'est de cet écart que nous avons tenté de rendre compte.

Le travail particulier de création est enchâssé dans des conceptions générales de l'art où circulent principalement trois questions : Qu'est-ce que l'art ? Qu'est ce qui fait art ? Et quand y a-t-il art ? Essentialisme esthétique, fonctionnalisme structurel et situationnisme dessinent les formes extérieures des différents rapports entre art et société. Les propriétés économiques, sociologiques et critiques de l'art imbibent le vécu des artistes mais aussi des mouvements artistiques comme parfois l'Art contemporain sait le faire en mettant en avant le sensationnel, l'événementiel et le conceptuel.

En somme, le particulier de l'art dans l'atelier de l'artiste nous a ainsi amené à mettre en relief le processuel, le circonstanciel et l'existentiel. A cet endroit, l'art c'est l'expérience, l'expérience singulière d'une épreuve, sensible et réflexive d'un humain avec des matières, des objets et des techniques. Ces expériences singulières laissent dans l'imaginaire collectif des traces légères, imperceptibles ou profondes qui sont les marqueurs des connexions entre art et société.

En se rapprochant des pratiques et du métier des artistes peintres plasticiens, nous avons tenté d'éclairer les façons de faire et les manières d'être de l'artiste. Nous retenons deux mots qui traversent les expériences : commencement et inachevé. Commencement ne signifie pas début et origine, pas plus qu'inachevé ne signifie insuffisance et infini. A l'endroit de l'expérience du travail de création tout est milieu, être artiste c'est faire acte de résistance selon la formule de Gilles Deleuze. L'expérience pratique de l'art, de matière picturale apparaît parfois pour ces artistes comme un refuge, un antipoison aux suffisances et insignifiances de vie contemporaine remplie à ras bord d'objectifs, de maîtrise et de

gestion, de capital social où le vide, l'incomplétude, le trouble et l'inachevé n'ont pas droit de cité.

Retenons enfin que la réalité du travail créatif des peintres plasticiens et des auteurs en général ne tient pas uniquement dans des faits observables mais que la réalité du travail assemble des rêves, des imaginaires, gestes, des techniques et des objets qui ne se résument pas à des objectifs de carrière. Ceci est sans doute vrai pour tout métier mais plus en relief aux endroits de la création.

La créativité des peintres ²⁷⁶

Le peintre, attentif à ce que lui révèle chaque coup de pinceau, avance dans son travail au rythme des sensations, des gestes et des réflexions. Tout programme ou plan d'action entrave les opportunités de découverte. Dans l'expérience du travail de réalisation, l'observation, la raison et le sensible s'entremêlent.

L'artiste est animé par la volonté et l'objectif de faire une œuvre d'art. Le rapport sensible à la matière est le premier marqueur d'une intentionnalité à la fois vague et fluctuante qui oriente et organise le travail de réalisation. La main et l'esprit de l'artiste donnent corps aux lignes et aux surfaces. Les flux et les reflux des évocations mentales furtives et séquencées accompagnent ses gestes. Le déroulement de son activité s'enracine ainsi principalement dans l'expérience.

Au cours du travail de réalisation, il progresse entre perception et mise en ordre formelle d'images de pensée intuitives. Il ne cherche pas à démontrer quelque chose mais se laisse saisir par l'expérience immédiate. Paradoxalement, la défaillance des pensées, l'incomplétude et l'inachevé d'un coup de pinceau sont les moteurs de l'action. Le film documentaire de Hans Namuth de 1950 montrant Jackson Pollock en train de peindre est particulièrement représentatif de cette réflexivité sensitive qui se met en œuvre dans le travail de création artistique. L'artiste au travail est simultanément capté par des objets, des matières et des entités imaginaires. Même s'il prépare en amont ses supports et ses outils, la projection d'un plan d'action ne suffit pas à impulser et organiser son travail de réalisation. Il progresse entre plan, projet et praxis.

Déambuler sans raison apparente, sentir, ressentir, se laisser porter par des évocations devant sa toile demande une présence attentive et exige une certaine disposition

²⁷⁶ Texte latéral autour de la créativité.

mentale, physique et sensitive. L'action de recherche artistique n'est jamais cohérente, linéaire et spatialisée. Ici, ailleurs et autre part se superposent. Image, raisonnement et évocation subjective articulent le cheminement des pensées et de l'action. Le réel, l'imaginaire, la raison et le calcul se tissent dans l'élaboration du projet de réalisation. Ce nomadisme intérieur où l'esprit laisse libre cours aux associations d'idées, aux images de pensée intuitives caractérise plus particulièrement la phase exploratoire animée par la recherche de formes nouvelles.

Par ailleurs, l'artiste mobilise une culture visuelle acquise qu'il puise dans l'imaginaire collectif du monde de l'art présent et passé. Il engrange ainsi dans sa mémoire des formes et des styles variés parfois contradictoires qui ressurgiront au moment de l'expérience de réalisation. De ce point de vue, l'art du XX^e siècle est une source d'inspiration marquée par des courants d'art moderne qui se succèdent et s'opposent. C'est ainsi qu'au cours des années cinquante a émergé le mouvement de l'art contemporain qui a ouvert la voie d'une forme d'arts plastiques plus spectaculaire. La lutte entre les modernes et les contemporains pose d'ailleurs une question : prendre un pinceau pour déposer des pigments de couleur sur une toile a-t-il encore un sens ? Si la question se pose pour les artistes, elle semble moins d'actualité du côté des ventes aux enchères où les toiles même de petit format ne cessent de battre des records de vente.

Depuis le mouvement DADA, et plus particulièrement les œuvres emblématiques de Marcel Duchamp, un objet de la vie courante, tel qu'un urinoir ou un porte-bouteille, peut rejoindre le rang des objets qualifiés d'artistiques grâce aux personnes légitimées à opérer ce déplacement de valeur symbolique. Par ailleurs, dans un langage de style SMS il écrit LHOQ sous une reproduction de la Joconde. Dans un double mouvement il désacralise l'art des musées et fait monter en valeur symbolique des objets ordinaires. Le portrait Mona Lisa est ainsi évidé de toute vertu esthétique et désacralisé pour déplacer la sacralisation de l'art vers l'artiste qui le fait. Quand Marcel Duchamp détourne une icône ou se saisit d'un objet technique industriel « déjà fait », il décerne une valeur artistique à un objet ordinaire par la puissance performatrice de son discours de justification. Faits d'art et d'artistes, discours d'experts, marché de l'art, organisations culturelles, émotions circulantes des publics devant les œuvres et enfin création artistique comme vertu d'émancipation tournent en boucle et recouvrent la surface sociale des arts dit plastiques.

La puissance d'évocation d'une œuvre est en effet sujette aux conditions sociales de la réception et aux processus de légitimation qui l'ont précédée. Par rebond, le travail concret de création d'un artiste est contenu et influencé par des phénomènes macrosociologiques sans que pour autant ils expliquent en totalité les raisons des réalisations des individus ou de leur investissement quotidien dans la pratique artistique.

L'ombre portée de la grande histoire de l'art sur les petites histoires de chaque peintre pèse et oriente le devenir du style en gestation dans les ateliers. En associant connaissances, dispositions mentales fluctuantes et savoir-faire technique, l'artiste espère découvrir de nouvelles propositions plastiques. Son travail concret s'organise autour de ces composantes mais aussi naturellement en fonction des moyens matériels et financiers dont il dispose. A cet ensemble de facteurs, il faut adjoindre la puissance du discours développé par l'artiste notamment dans l'art contemporain, sans compter les compétences en communication nécessaires à la diffusion de son travail. En somme, de nombreuses études montrent qu'au-delà de la passion que peut susciter cette activité plus complexe qu'en apparence, le développement et le maintien dans la durée de l'artiste même amateur sont fortement dépendants des conditions sociales et économiques. Cela dit, ce qui nous intéresse ce sont les modes de relation au travail, qui nous donnent des indices sur les composants d'un travail de création fluctuant entre conception et réalisation.

La description des modes d'action du travail de création peut soit prendre pour point d'ancrage certaines méthodes permettant de devenir créatif soit, sur un autre versant, s'appuyer sur l'idée de l'existence d'une « créativité » substantielle qui habite la profondeur des êtres. Ces deux orientations, rationaliser une gestuelle mentale d'un côté et postuler l'existence d'une essence créative de l'autre, alimentent certaines littératures au titre évocateur : « Libérez votre créativité » avec pour sous-titre « la bible des artistes ».

L'agir créatif ne peut être approché que par l'observation du mouvement processuel que chaque artiste met en œuvre à sa manière. Le « à sa manière » a toute son importance. La créativité ne relève ni d'une méthode ni d'une nature essentialiste éthérée, elle se construit dans l'expérience singulière des désirs, des techniques et des réflexivités enrobées de sensible que chaque artiste véritable réinvente pour trouver son style. A l'intérieur

de l'expérience du travail de création se superposent, comme par transparence, des dimensions particulières à la fois cognitives, psychiques, techniques, historiques et sociales.

Les dispositions techniques cognitives et psychiques qui étayent la créativité pratique ancrée dans l'expérience s'acquièrent et se développent en interaction avec un environnement social qui les légitime, les promeut ou les refoule. L'artiste est ainsi un maillon de cette chaîne d'action concrète composée de marchands, de collectionneurs ou d'amateurs d'art et de lieux d'exposition. Les petites inventions individuelles que chaque artiste vit dans son atelier participent de ce mouvement collectif. Les dispositifs marchands et les politiques culturelles ouvrent les tendances du marché en amont des recherches plastiques individuelles. Par effet secondaire, l'artiste se trouve alors placé dans le rôle d'un prestataire de service ou d'ingénieur de l'art qui répond aux appels d'offre des institutions culturelles et marchandes. Le positionnement de l'artiste professionnel contemporain met à défaut les images historiques de l'artiste romantique, tourmenté, « dans sa bulle » auquel on attribue un don et talent d'exception. Plus largement, l'artiste créatif, entrepreneur et contemporain inspire les stratégies en communication. En dehors du monde de l'art et des artistes, le travail de création inspire le monde marchand et les organisations du travail qui exaltent la créativité car elle favorise et entretient l'image de l'excellence d'une entreprise moderne.

« Créateur de Beauté » est un slogan publicitaire d'une grande marque de cosmétiques : elle ne vend pas des crèmes de beauté, elle crée du beau... Telle agence de voyage s'affiche comme « Créateur de voyage » ... Tel coach créateur de ressources humaines positives et peut-être que bientôt, le magasinier sera qualifié de créateur d'empilement de cartons ? L'esprit de créativité qui prend sa source dans le monde de l'art est un gage de modernité. Il est devenu une figure totémique et idéalisée que s'approprient les entreprises modernes et innovantes, s'emparant ainsi de l'image du « talent d'exception » propre aux grands artistes. Ces jeux d'images sont éloignés des réalités du travail de création qui font le quotidien des artistes. L'idéalisation du travail de création des artistes et les discours autour de la créativité qui l'accompagnent cherchent à faire croire que le travail quotidien et ordinaire a quelque chose d'extraordinaire.

De retour dans l'atelier ordinaire du peintre, la créativité dont on a cherché à cerner les contours toujours contextualisés passe avant tout par l'expérience des gestes et des étonnements. Le travail créatif du peintre ne se satisfait pas de l'image glorieuse de l'artiste en société, il ouvre parfois la voie d'une certaine expérience intérieure, une forme de consommation de soi par la confrontation aux formes, aux objets, aux traits, aux matières et aux couleurs. Ici sans doute plus qu'ailleurs, le réel, l'imaginaire et le symbolique s'enchevêtrent sans se confondre ou se diluer l'un dans l'autre à l'image de cette formule d'un célèbre psychanalyste : « *Le parle être est parlêtre* ».

En somme, le travail de création des artistes peintres reste un objet au contour flouté dont on peut tout au mieux repérer les multiples composants sans prétendre déceler l'organisation d'une méthode généralisable. Les processus de recherche et de réalisation des œuvres que chaque artiste réinvente à sa façon reposent sur des rapports dialogiques qui agitent chaque parcours individuel. L'expérience d'un travail de création met en scène à la fois ce qui fait la singularité de l'artiste au regard de la communauté proche de laquelle il évolue et la confrontation sans mesure entre intériorités et objectivités, histoire de vie individuelle et histoire collective de l'art, objets ou matières et imaginaires mais aussi valeurs artistiques et marchandes...

Grille d'analyse des entretiens

Suite à l'analyse des entretiens voici le plan de classement des extraits d'entretiens :

1- PREPARER LE TRAVAIL *s'en préoccuper*

Evocation, souvenir
Apprendre, se former
Comprendre
Projeter, visualiser le travail à venir

2 - REALISER LE TRAVAIL, *remplir recouvrir manipuler*

Des outils et des techniques
Exécuter
Fabriquer son style
Mettre en matière une idée vague

3- SENSIBILISER LE TRAVAIL, *désir émotion passion imaginaire*

Impact de l'image sociétale de l'artiste qui s'invite dans le travail
Interrogation sur le sens du travail en réalisation
Sens de l'existence, la personne et ses œuvres

4- DIFFUSER LE TRAVAIL, *communiqué*

Accéder aux marchés
Le rapport au public
Les lieux
La vente

5 -VIVRE DE SON TRAVAIL ARTISTIQUE

Vivre de ses œuvres et/ou travailler « à côté »
Administrer les administrations et son statut d'artiste

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Amblard Henri, Bernoux Philippe, Herreros Gilles, Livian Yves**, *Les nouvelles approches sociologiques des organisations*, Editions du seuil, Paris 2005 [1996]
- Alter Norbert**, *L'innovation ordinaire*, éd. PUF 2002
- Anzieu Didier**, *Le corps de l'œuvre*, éd. Gallimard 1981
- Bastide Roger**, *Art et société*, éd. L'Harmattan, 1997 [1948]
- Bataille Georges** *L'expérience intérieure* éd. TEL Gallimard de 1979 [1943]
- Baudrillard Jean**, *Le crime parfait*, Galilée 1995
- Bernoux Philippe**, *La Sociologie des organisations*, éd. Seuil 2014 (1985)
- Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps**, ouvrage collectif sous la direction de Suzanne Pagé éd. Paris musées/LUDION, Musée d'art moderne de la ville de Paris. 2006
- Blanchet Alain, Gotman Anne**, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien* éd. Nathan.1992
- Blanchot Maurice**, *L'espace littéraire*, éd. Gallimard, Folio essais 1998 [1955]
- Blanchot Maurice**, *L'écriture du désastre*, éd. Gallimard 1980
- Boudon Raymond**, *La rationalité*, éd. PUF 2012 [2007]
- Brun Anne, Chouvier Bernard**, *L'archaïque, création et psychanalyse*, éd. Arman Colin 2013
- Boltanski Luc, Chiapello Eve**, *Le nouvel esprit du capitalisme*, éd. Gallimard 2004 (1999)
- Boltanski Luc**, *De la critique précis de sociologie de l'émancipation*, éd. Gallimard 2009
- Bourdieu Pierre**, *La distinction*, Editions de minuit 1979
- Bourdieu Pierre, DARDEL Alain**, *L'amour de l'art*, Editions de minuit 1969
- Bourdieu Pierre**, *Manet, une révolution symbolique*, éd. Seuil 2013
- Bourdieu Pierre**, *Méditations pascalienne* éd. Seuil 1997
- Boutinet Jean Pierre**, *Anthropologie du projet*, éd. PUF 1993 [1990]
- Boutinet Jean Pierre**, *Psychologie des conduites à projet* Collection Que sais-je éd presses Universitaire de France 2004
- Becker Howard S.** *Les mondes de l'art*, éd. Flammarion 1988 [1982]
- Becker, Howard S.** *Les ficelles du métier*, La découverte 2002
- Caraës Marie-Haude, Marchand-Zanartu Nicole**, *Image de pensée*, Musées Nationaux, 2011

Castoriadis Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, éd. Seuil Point essais 1999 [1975]

Cometti Jean Pierre, Mateucci Giovanni, (sous la direction de) « *Après l'art comme expérience*, Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey ». Éd. Questions théoriques Collection SAGGIO CASINO 2017

Cometti Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Folio, Essais, Paris 2010

Clair Jean, *Considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, éd. Gallimard 1983

Corcuff Philippe, *Les nouvelles sociologies*, Armand Colin 2007 [1995]

Cheng François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Edition du Seuil 1991

Collection, musée national d'art moderne, éd. Centre Georges Pompidou 1986

De Chassey Éric, Ramond Sylvie (Sous la direction) *Repartir à zéro 1945-1949, comme si la peinture n'avait jamais existé*. Ed. Hazan Paris 2008 Musée des beaux-arts de Lyon

De Duve Thierry, *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Les éditions de minuit 1989

Deleuze Gilles, *Le pli, Leibniz et le baroque* éd. Editions de minuit 1988

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* *Mille plateaux* éd. Editions de minuit 2013 [1980]

Deleuze Gilles, *Nietzsche par Gilles Deleuze* éd. PUF 1977 [1965]

Devereux Georges, *De l'angoisse à la méthode*, éd. Flammarion 1980 [1967]

Derrida Jacques, *La vérité en peinture*, éd. Flammarion Champs essais 1978

Dewey John, *L'art comme expérience*, éd. Essai Folio 2010 [1934]

Dejours Christophe, *Travail et usure mentale*, éd. Bayard 2000

Dubuffet Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage* éd. Gallimard Folio 1991 [1973]

De Kerros Aude, *L'imposture de l'art contemporain : du discours à la finance* Ed. Eyrolles 2015

Dubet François, *A quoi sert vraiment un sociologue ?* Armand Colin 2011

Debray Régis, *Vie et mort de l'image* éd. Folio Essais 1995 [1992]

Enriquez Eugène, *L'organisation en analyse*, éd. PUF 1991

Foucault Michel, *Ceci n'est pas une pipe* éd. Gallimard 1973

Foucault Michel, *L'ordre du discours*, éd. Gallimard 1970

Francastel Pierre, *Peinture et société*, éd. Denoël 1977 [1951]

Freud Lucian, *Quelques réflexions sur la peinture*, éditions du Centre Georges Pompidou 2010

Fleury Cynthia, *Métaphysique de l'imagination* Gallimard Folio 2020 [2010]

Gaulejac Vincent, Hanique Fabienne, Roche Pierre, (sous la direction de) *La sociologie clinique, enjeux théoriques et méthodologiques* éd. Eres 2012 [2007]

Gaulejac Vincent, *La société malade de la gestion*, éd. Seuil 2005

Gaulejac Vincent, *Qui est « je » ? Sociologie clinique du sujet*, éd. Seuil 2009

Geertz Clifford, *Ici et Là-bas*, éd. Métailié 1996 [1988]

Giacometti Alberto, *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant* ed L'échoppe. 1993 [1952]

Girel Sylvie, *La Scène artistique marseillaise des années quatre-vingt-dix. Une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2003

Giust-Desrairies Florence, *L'imaginaire collectif*, éd. Erès 2009 [2003]

Gombrich Ernest, *Histoire de l'art*, éd. Phaidon 16^e édition 1997

Gombrich Ernest, *L'art et l'illusion - Psychologie De La Représentation Picturale*, éd. Phaidon 2002 [1960]

Goodman Nelson, *L'art en théorie et en action*, éd. Gallimard Folio 2009 [1996]

Heinich Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Edition de Minuit 1998

Heinich Nathalie, *La sociologie de l'art*, éd. La découverte 2004

Heinich Nathalie, *La sociologie à l'épreuve de l'art, entretiens avec Julien Ténédos*, éd. Minuit 2001

Herreros Gilles, *Pour une sociologie d'intervention*, éd. Erès 2002

Herreros Gilles, *Au-delà de la sociologie des organisations*, Erès 2008

HISTOIRE PARALLELE 1960/1990, Germain Viatte commissaire général- Edition du Centre Georges Pompidou 1993

Itten Johannes, *L'art de la couleur* éd. Dessain et Tolra 1984 [1961]

Joas Hans, *La créativité de l'agir*, éd. Cerf 1999 [1992]

Juliet Charles, *Rencontre avec Bram Van Velde*, éd. Fata Morgana 1978 [1964]

Juliet Charles *Entretien avec Pierre Soulage*, éd. L'échoppe 1990

Jullien François, *Du « temps », éléments d'une philosophie du vivre*, éd. Grasset 2001

Klee Paul « Histoire naturelle infinie » *Ecrits sur l'art* éd. Dessain et Tolra 1977

Bonnefoy Yves, Lafay Denis, Jacques Truphémus, Editions-DG Communication-Lyon, 2011-.

JACKSON POLLOCK, Catalogue d'exposition Contributions de Daniel Abadie, Claire Stoullig
Edition du Centre Georges Pompidou 1982

Legros Patrick, Monneyron Frédéric, Renard Jean-Bruno, Tacussel Patrick, *Sociologie de l'imaginaire*, éd. Armand Colin 2006

Laplantine François, *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale* éd. Téraèdre 2010

Laplantine François, *La description ethnographique*, éd. Armand Colin 2013 [1996]

Latour Bruno, *Aramis ou l'amour des techniques*, éd. La découverte 1993

Latour Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Essai d'anthropologie symétrique, éd. La découverte 2001 [1991]

Latour Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, éd. La découverte 2007

Latour Bruno, *Sur le culte moderne des dieux faitiches, Iconoclash*, éd. La découverte 2009

Latour Bruno & Hermant Emilie, *Paris ville invisible*, éd. La découverte 1998

Liot Françoise, *Le métier d'artiste*, Harmattan 2004

Le Moigne Jean Louis, *Les épistémologies constructivistes*, éd. QSI 3^e éditions 200 [1995]

Mafessoli Michel, *Du nomadisme*, éd. Livre de poche 1997

Menger Pierre Michel, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, éd. Gallimard 2009

Menger Pierre Michel, *Être artiste, œuvrer dans l'incertitude*, éd. Al dante akaiv 2012

Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit*, éd. Folio-Essais Gallimard 1985 [1960]

Moulin Raymonde, *L'artiste l'institution et le marché*, éd. Flammarion 1992

Mucchielli Alex, *Les motivations Collection* éd. Que sais-je ? 2015 [1981]

Michaux Henri, *l'infini turbulent* éd. Mercure de France 1964 [1957]

Morin Edgar *La méthode, 5. L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*, Edition du Seuil. 2001

Morin Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Points- Essais éd. Du Seuil 2005

Nancy Jean-Luc *Signaux sensible* éd. Bayard 2017

Nicolas-Le Strat Pascal, *Une sociologie du travail artistique*, éd. L'Harmattan 1998

Nicolas-Le Strat Pascal, *Mutations des activités artistiques et intellectuelles*, éd. Harmattan 2000

Panofsky Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les éditions de minuit 1967 [1951]

Peppiat Michael, *Entretiens avec Francis Bacon*, éd. L'échoppe 2016 [1998]

Pequignot Bruno, *Sociologie des arts*, éd. Armand Colin 2013 [2009]

Pleynet Marcelin, *Système de la peinture*, éd. Seuil, 1977

Pleynet Marcelin, *Transculture*, éd 10 18 poche, 1979

Pontalis Jean Bertrand, *L'amour des commencements*, éd. Folio- Gallimard 1994 [1986]

QU'EST QUE LA SCULPTURE MODERNE ? Commissaire Dominique Bozo Edition du Centre Georges Pompidou 1986

Ragon Michel, *Journal d'un critique d'art désabusé*, éd Albin Michel, 2013

Sansot Pierre, *Les gens de peu*, Ed. PUF, 4° édition 1994

Schapiro Meyer, *Style, artiste et société*, éd. Tel Gallimard 1993 [1982]

Schapiro Meyer, *l'art abstrait*, Gallimard, éd ; Arts& esthétique 1993 [1937]

Seffahi Mohammed (sous la direction de) *François Laplantine, d'une rive à l'autre*, éd. Des Archives contemporaines, 2013

Segal Hanna, *Rêve, art et phantasme*, éd. Bayard 1993 [1991]

Sennett Richard, *Ce que sait la main*, éd. Albin Michel 2010 [2008]
Archives contemporaine 2013

Souriau Etienne, *Les différents modes d'existence* suivi de *L'œuvre à faire*, présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour éd. PUF Métaphysiques 2009, [1943]

Valery Paul, *Degas danse dessin*, éd. Gallimard 1965 [1936]

Vallet Pascal, *Les Dessinateurs. Un regard ethnographique sur le travail dans les ateliers de nu*, éd. L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2013,

Vasse Denis, *Le temps du désir*, éd. Points-Essais Seuil 1977 [1969]

Villagordo Éric, *L'artiste en action, vers une sociologie de la pratique artistique*. éd. L'Harmattan 2012

Winnicott Donald, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, éd. Folio Gallimard 2002 [1971]

Wright Mills Charles, *L'imagination sociologique*, éd. La Découverte/ poche 2006 [1959]

White Kenneth, *L'esprit nomade*, éd. Grasset 1987

YVES KLEIN, Dominique Bozo, commissaire général, éd. Centre Georges Pompidou 1983

Barbe Noël. *L'Atelier de Courbet. Une énonciation du travail du peintre.* Le travail en représentations, 2005, Paris, France. pp.495-514. fffhalshs-00081120f <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00081120>

Beaud Stéphane. *L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographique ».* In : Politix. Vol. 9, N°35. Troisième trimestre 1996. pp. 226-257. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_1996_num_9_35_1966

Bessis Pierre, Aznar G. *Méthodes créatives : La créativité appliquée.* In : Les Cahiers de la publicité. N°19, pp. 110-115. persee.org http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_1268-7251_1968_num_19_1_5047

Bonetti Michel, de Gaulejac Vincent. *L'individu, produit d'une histoire dont il cherche à devenir le sujet.* In : Espaces Temps, 37, 1988. Je et moi, les émois du je. Questions sur l'individualisme. pp. 55-63. Persée.fr https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1988_num_37_1_3405

Buscatto Marie, « *L'art et la manière : ethnographies du travail artistique* », Ethnologie française, 2008/1 Vol. 38, p. 5-5. Cairn <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-5.htm>

Buscatto Marie, « *Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ?* », dans : Nathalie Le Roux éd., *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique.* Toulouse, Érès, « Clinique du travail », 2015, p. 29-56. DOI: 10.3917/eres.lorio.2015.01.0029. URL: <https://www.cairn.info/le-travail-passionne--9782749248677-page-29.htm>

Chiapello Eve. *Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables ?* In : Réseaux, 1997, volume 15 n°86. pp. 77-113. Persée http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1997_num_15_86_3113

Court Raymond, « *Art et non-art. « Perte du métier » et « nihilisme culturel contemporain » ?* », *Archives de Philosophie*, 2002/4 (Tome 65), p. 565-582. DOI : 10.3917/aphi.654.0565. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2002-4-page-565.htm>

Corcuff Philippe, *Pour une épistémologie de la fragilité. Plaidoyer en vue de la reconnaissance scientifique de pratiques transfrontalières.* Revue européenne des sciences socialesXLI-127 | 2003 p. 233-234. <https://journals.openedition.org/ress/519>

Dejours Christophe, [Série de conférence en ligne] « *J'ai très mal au travail* », *La centralité du travail dans la construction de l'identité. La promesse du travail, se découvrir à soi-même*, juin 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=TpZtx2QyhqQ>

Deleuze Gilles *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence du 17/05/1987 donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis. <https://www.webdeleuze.com/>

De Singly François. *Artistes en vue*. In: Revue française de sociologie, 1986, 27-3. Sociologie de l'art et de la littérature. pp. 531-543; persee.fr http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2329

Deslauriers Jean-Pierre *L'analyse en recherche qualitative L'autre sociologie : approches qualitatives de la réalité sociale* Cahiers de recherche sociologique Volume 5, numéro 2, automne 1987 <https://id.erudit.org/iderudit/1002031ar>

Heinich Nathalie « *Peut-on parler de carrières d'artistes ? Un bref historique des formes de la réussite artistique* » Cahiers de recherche sociologique, n° 16, 1991, p. 43-54. Eridit.org <https://doi.org/10.7202/1002127ar>

Hennion Antoine, « *Réflexivités. L'activité de l'amateur* », *Cairn Réseaux*, 2009/1 n° 153, p. 55-78. DOI : 10.3917/res.153.0055 <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-1-page-55.htm>

Hennion Antoine, Bruno Latour, *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'antifetichisme*. Sociologie de l'art, L'Harmattan, 1993, pp.7-24. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193276/document>

Huard Guy, « *Le chercheur et le quotidien selon Schutz* » Aspects sociologiques Vol 5 1996 https://www.academia.edu/11168189/LE_CHERCHEUR_ET_LE_QUOTIDIEN

Jonas Serge. *Problématique d'une sociologie de la créativité*. In: L'Homme et la société, N. 8, 1968. Au dossier de la révolte étudiante. pp. 221-227. doi : 10.3406/homso.1968.3119 http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1968_num_8_1_3119

Le Coq Sophie, « *Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ?* », *Sociologie de l'Art*, 2004/3 OPuS 5, p. 111-131. Cairn. <http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm>

Lévy Clara, Quemain Alain *La sociologie des oeuvres sous conditions* Presses Universitaires de France | « L'Année sociologique » 2007/1 Vol. 57 | pages 207 à 236 <https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2007-1-page-207.htm>

Liojer Richard *L'entretien ethnographique, entre information et contre-transfert. L'inconscient est-il soluble dans la relation informateur / ethnologue... ?* Université de Metz & ERASE « Médiation et information », n° 15, 2001 <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue15/MEI-15-11.pdf>

Menger Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, coll. « La République des idées », Paris, 2002, 96 p. <https://journals.openedition.org/sdt/29156>

Menger Pierre-Michel, « Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, 2010/1 Vol. 120, p. 205-236. <http://www.cairn.info/revue-d-economie-politique-2010-1-page-205.htm>

Millet Catherine « *Le choix de Simon Hantaï* », *Art Press Hors-série numéro 15 : De l'objet à l'œuvre, les espaces utopiques de l'art*. 1995 page 56

Millet Catherine « *Yves Klein la peinture subtilisée* » *Art Press Hors-série numéro 15 : De l'objet à l'œuvre, les espaces utopiques de l'art*. 1995 page 68

Moulier-Boutang Yann, « *Les limites de la sociologie démythificatrice de l'art* », A propos du livre de Pierre Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, *Multitudes*, 2004/1 no 15, p. 263-270. <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-1-page-263.htm>

Passeron Jean-Claude, Pedler Emmanuel, *DU MUSÉE AUX TABLEAUX* Réseau Canopé | « Idées économiques et sociales » 2009/1 N° 155 | pages 12 à 18 ISSN 2257-5111 Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-12.htm>

Pouivet Roger « *Goodman et la reconception de l'esthétique* » *Collège international de Philosophie* 2014/1 n° 80 | pages 4 à 19. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-1-page-4.htm>

Raynaud Dominique. *L'émergence d'une sociologie des œuvres : une évaluation critique*. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Presses Universitaires de France, 1999, 106, pp.119-143. fffhalshs-00006162f . <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00006162/document>

Scheffer Jean Louis *Comment répondre ?* *Revue Art Press Hors-série numéro 16* 1995. Où est passée la peinture ? page 96

Sollers Philippe « *Le paradis de Cézanne* » *Artpress Hors serie N°16* Où est passée la peinture ? 1995

Stathopoulos Didier, « *Formes de l'art contemporain joseph beuys, andy warhol : la rencontre (1979)* », *Philosophique [En ligne]*, 16 | 2013, mis en ligne le 09 juin 2016, <https://doi.org/10.4000/philosophique.818>

Villagordo Éric, « *Bruno Péquignot, La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture* » *L'Harmattan, « Sociologie des Arts »*, 2007, 309 pages, *Sociologie de l'Art*, 2008/3 OPuS 13, p. 121-129. <http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2008-3-page-121.htm>

Sitographie illustrative sur quelques artistes évoqués

Martin Barré *peintre français 1924-1993*. Rétrospective centre Beaubourg en 2020 [*propos sur la radicalité de la peinture*] <https://www.centrepompidou.fr/fr/videos/video/martin-barre-visite-dexposition>

Bram Van Velde : « **Peindre me fait peur** » Les nuits de France culture par Philippe Garbit.. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/entretiens-avec-bram-van-velde-1ere-diffusion-27091980>

Le monde de Victor Caniato [*Le monde imaginaire d'un sculpteur*] <https://www.youtube.com/watch?v=i0VOIAmPW94>

Robert Filliou (1926-1987), *la création permanente*
UNE VIE, UNE OEUVRE par Amélie Perrot FRANCE CULTURE LE 03/02/2018
<https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/robert-filliou-1926-1987-la-creation-permanente>

Gérard Garouste: "*Ma peinture c'est de l'étude*" [*Interview G.Garouste fait le récit de sa trajectoire de travail et de recherche picturale*] <https://www.youtube.com/watch?v=xilXzKqcoCo>

Simon Hantai « *Plier, déplier : Simon Hantai, un portrait* ». France culture 2013.
<https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-de-la-creation-14-15/plier-deplier-simon-hantai-un-portrait>

Jean-Jacques Pigeon - peintre d'Art contemporain
<https://www.youtube.com/watch?v=bXQiVJydvDM>

Florian Poulin Sculpteur contemporain [Article : l'artiste raconte son parcours et nous présente son exposition actuelle à la Galerie Patricia Giardi intitulée « Cassez la figure » 2021] <https://arteez.ch/florian-poulin/>

Gerhard Richter, *Painting: watch the master artist at work*.
<https://www.youtube.com/watch?v=yF6EluMNR14>

Soulages - Processus de création – 1981 –
<https://www.youtube.com/watch?v=TfinJkJltil>

Claude Viallat : *entretien avec Bernard Ceysson* [Interview sur le rapport au travail du peintre et son positionnement artistique (50 mn)]
<https://www.dailymotion.com/video/x680pd>

Table des matières

SOMMAIRE	5
Introduction	7
1 ^o partie : REPRÉSENTATION, HISTOIRE ET MÉTIER D'ARTISTE	21
Récit -Début de carrière de K	23
Chap.1 Aux abords de la pratique des peintres et des sculpteurs	29
Image commune de l'artiste en société.....	29
Talents, génie, vocation.	34
Don et virtuosité.....	36
Dons exceptionnels et talents banalisés	38
Le singulier comme point commun.....	43
Le tourment de faire des œuvres originales	45
Trajectoire de conception et de réalisation	49
Fabriquer de ses mains dans l'atelier.....	51
Organiser sa passion	56
Se dire artiste peintre.....	58
Chap.2 Le rattachement des pratiques à l'histoire de l'art	67
Des classiques, des modernes et des contemporains	67
De l'art contemporain	75
Particularisme et recherche d'autonomie par rapport à la grande histoire.....	81
Des Arts plastiques à haute valeur de technicité.....	85
La démarche artistique comme label d'excellence et d'exception	87
De l'expertise des historiens, critiques et conservateur.....	90
Chap.3 : L'artiste comme catégorie sociale professionnelle	93
Critères des métiers d'art selon L'INSEE.	93
Critères de frontière entre amateurs et professionnels	105
Critères de niveau de formation	112
Critère de carrière	118
Critères de revenu	124
Critère d'autonomie	129
Récit - Equilibre de vie pratique et d'art	135
2eme Partie : ART, METHODE ET SOCIOLOGIE.....	143
Chap.4 Emboîtement et déboîtement de l'art en sociologie	143
Circonstances de légitimité structurelle	144
Circonstances de nécessités extérieures et intérieures.....	150

Circonstances de modernité et d'innovation.....	157
Circonstances d'universalité et de croyances.....	165
Contraintes, opportunités et dépassement.....	171
Objectivité et subjectivité en présence.....	175
A la hauteur des pratiques.....	178
Chap. 5 : De l'art à la méthode	183
Situer la méthode.....	183
Défrichage de l'accès au terrain.....	188
Collecter des données dispersées.....	197
Autres sources de données.....	203
La conduite des entretiens semi-directifs.....	205
Conduire les entretiens entre proximité et distance.....	209
Des observations participantes peu probables.....	211
Analogie d'expérience entre art et sociologie.....	213
La vision du « sociologue » par les interviewés.....	222
Artisanat sociologique.....	223
De l'écriture.....	227
Récit- H- Origine et prolongement d'une vocation	235
3eme partie	247
VIBRATIONS, SUPERPOSITIONS ET EXPÉRIENCES.....	247
Chap. 6 : Interférence de sociabilité et d'artisticité	249
Tableau 1 : Des références aux interférences.....	249
Tableau 2 : Histoire d'art, histoire d'artiste.....	263
Tableau 3 : Contenu artistique et organisation du travail.....	275
Chap. 7 : Errances de matérialité et de subjectivité	283
Tableau 1 : Motivation et besoin de « faire de l'art ».....	283
Tableau 2 : Objet et subjectivité.....	288
Tableau 3 : Matière psychique et turbulence.....	297
Conclusion	309
La peinture a ses raisons que la raison ignore.	309
Annexes	321
La créativité des peintres	321
Grille d'analyse des entretiens	326
BIBLIOGRAPHIE	327
Table des matières.....	336

L'expérience et le métier
d'artiste peintre plasticien
Sociologie d'un travail de création

Les arts plastiques exercent un attrait grandissant. Face aux incertitudes socio professionnelles et aux enjeux de réussite qui attendent pourtant les artistes, nous nous sommes interrogés sur l'engagement et la façon dont ils mènent leur « vie d'artiste » et conçoivent leur travail. Attentif à l'engagement, vocation ou passion à « faire de l'art », nous avons fait porter notre enquête sur une population d'artistes indifférenciée en termes de catégorie socio professionnelle, de visibilité sur les marchés ou encore de style. Nous avons pu ainsi décrire les contours marquants des expériences d'un travail de création sous l'angle des multiples interférences qui rassemblent des artisticités et des sociabilités, des matérialités et des imaginaires, des sujets et des objets, des statuts administratifs et des ambitions mais aussi des histoires particulières et des grandes histoires d'art. Cette recherche nous a donc conduit à mettre en relief le fait que dans le domaine de l'art ou des artistes et pour l'ensemble des entités qui constituent ce champ, toute tentative de modélisation, caractérisation, détermination se trouve confrontée à la résistance des expériences singulières.

Mots clefs : *Artiste - Arts plastiques - Expérience – Pratique -Travail - Métier - Histoire de l'art - Création – Imagination - Passion – Engagement – Singularité - Vie quotidienne*