

Année universitaire 2022-2023

La (Re)présentation de soi d'artistes vivant à Toulouse : discours oraux, discours écrits et expositions

Présenté par Maylis Laubenheimer-Rapaich

Sous la direction de Laurent Legrain, maître de conférence

Mémoire présenté le 27/06/2023 devant :

- Laurent LEGRAIN, directeur du mémoire
- Nicolas ADELL, membre du jury
- Sandrine TEIXIDO, membre du jury

Mémoire de **Master 2** mention **Anthropologie**
Parcours Anthropologie Sociale et Culturelle

Remerciements

Avant toute chose, je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers Laurent Legrain pour avoir accepté de m'encadrer dans cette recherche. Je le remercie pour son soutien et ses nombreux conseils qui m'ont guidée lors de ces deux dernières années.

Je souhaite également remercier l'intégralité de l'équipe pédagogique du Département d'Anthropologie de l'Université Jean Jaurès de Toulouse, qui dès les premières heures d'enseignement ont su transmettre leur passion pour cette si belle discipline.

Je tiens à remercier plus particulièrement Nicolas Adell et Sandrine Teixido qui ont accepté d'évaluer mon travail au sein du jury de soutenance.

J'exprime ma reconnaissance à tous les artistes et acteurs du monde de l'art à Toulouse, pour avoir partagé avec moi ce qui les porte dans leur vie quotidienne et pourtant si extraordinaire. Ils m'ont permis de mener à bien mon projet de recherche, une chance inestimable.

Je tiens à remercier tout particulièrement Barbara Low, Chiara Scarpone et Titos Kontou, sans qui ce mémoire n'existerait pas. Merci pour votre confiance.

Je suis reconnaissante envers l'équipe du Service Médiation et Implication des Publics du Palais des Beaux-Arts de Lille, pour m'avoir accueillie pendant un mois, et pour m'avoir aidée à mieux comprendre le monde de l'art à cette échelle.

Enfin, je souhaite remercier les personnes de mon entourage. Ma mère, qui m'emmenait enfant dans des expositions, qui m'a offert mes premiers cours de peinture et qui m'a toujours encouragée à suivre mes propres ambitions.

Je me sens éternellement redevable envers mes amies pour leur soutien inconditionnel, leurs conseils avisés, leurs relectures attentives, et puis pour tous ces fous rires qui ont rendu ces dernières années à vos côtés, inoubliables.

Sommaire

Introduction 4

Chapitre I. Être artiste et parler art 8

1- Portraits d'artistes 9

2- Artiste singulier aux compétences communes 18

Chapitre II. Formes d'écrits. Formes de soi 36

1- Écritures ordinaires 36

2- Internet comme support de médiation 49

Chapitre III. Exposition et Notoriété 62

1- Vernissage 62

2- Exposition et vente : performance ou authenticité 76

3- Admirer l'artiste, admirer l'objet 88

Conclusion 103

Bibliographie 108

Sitographie 113

Introduction

« Votre ville natale est unique. Quand vous l’habitez, c’est un panthéon vivant, mis à jour en permanence. Lors d’un éloignement durable, vous ne la voyez pas changer – devenant même plus belle, que dans la réalité. En exil, votre imagination vous fait travailler, pour entretenir vos repères, vous vous exercez à ne pas oublier les numéros de trams, les noms de rues. Vos sensations reviennent, non pour vous hanter, mais pour vous tenir éveillés, en soignant souvent vos bleus à l’âme. » Richard Rapaich

Voilà ce que j’ai lu, il y a désormais deux ans alors que je décidais de me saisir d’une histoire familiale pour entreprendre un sujet de recherche. Bien que de son vivant je n’ai que très peu appris de mon grand-père sur l’art et sur son histoire, il s’avère que le cours du temps m’a ramené à ces deux choses, qui depuis, ont complètement transformé ma vie. Mais pour commencer, et pour retracer comme il se doit la naissance du terrain dont est issu ce mémoire, je crois qu’il est nécessaire que je dresse le portrait de mon grand-père, cet artiste, comme je dresserai plus tard le portrait des trois artistes qui m’ont conduite jusqu’ici.

Richard Rapaich est né à Budapest, la capitale hongroise, en 1937. Son enfance est interrompue quand sa famille se fait expulser de la ville pour des raisons politiques, les forçant à s’installer dans la Grande Plaine. Avant cela, pendant ce qu’il appelle le siège, ils s’abritent des violences en vivant dans une cave à charbon, puis dans un vieux logement dont un des murs troués donne sur la rue. Arrivé à la campagne en 1951, il lui est défendu d’aller au lycée et il commence à travailler sur des chantiers ou des propriétés agricoles. Perdant tous contacts avec d’anciens camarades de classe, solitaire, il se réfugie dans le dessin. Finalement, plus de deux ans après, un changement de gouvernement lui permet, lui et sa famille, de retourner travailler à la capitale sans pour autant y résider. Il reprend alors sa scolarité. « La Révolution d’octobre 1956 » éclate alors qu’il sort des cours du soir. Les semaines qui suivent, il les passe à photographier, dessiner, écrire sur les événements. C’est précisément sur ces derniers mois passés à Budapest qu’il reviendra à la fin de sa vie, plus de 40 ans après. Après une première tentative en décembre 1956, il réussit enfin à passer les contrôles en train, grâce à des faux papiers, et arrive en France, dans le département du Nord pour être exacte. C’est là, à Lille, qu’il suit une formation à l’École des Beaux-Arts, dont il sera diplômé, et où il rencontre sa femme, ma grand-mère. C’est là qu’il élève ses trois enfants et qu’il finit sa vie en 2010. Entre temps, il a pu retourner en Hongrie environ 65 fois, redécouvrir les lieux qu’il a vu détruits par la révolte, retrouver la famille qu’il n’avait pas vu depuis longtemps. Dans ses

écrits, il revient avec enthousiasme sur cette double culture « celle de la patrie d'origine et celle du nouveau pays accueillant ». Son travail en tant qu'artiste et son témoignage, capturé par l'image (en photo et en peinture) de la « Révolution de 1956 », lui ont permis de jouer un rôle de passerelle entre les deux pays auxquels il se sentait appartenir. C'est à partir de ces documents et de ses toiles, que mes questionnements ont fleuri. Comment s'incarne ce genre de rupture dans l'existence, chez les artistes, dont l'un des moyens d'expression est l'image ? Est-ce qu'il y en a une pour commencer ?

Dans les premiers mois de mon terrain, je tente de prendre contact avec des artistes réfugiés en France, espérant avoir la chance de les rencontrer. Très rapidement, j'ai dû me rendre à l'évidence, les conditions de leur migration, mon « anonymat » dans le monde de la recherche, ou les politiques de subvention dans ce milieu ont semblé entraîner une méfiance que je n'ai pas réussi à surpasser. Il a donc fallu redéfinir le sujet. J'ai donc choisi de m'intéresser à des artistes qui sont nés et ont vécu un nombre d'années considérable dans un autre pays que la France. De là, les interlocuteurs se sont multipliés mais c'est autour de trois d'entre eux qu'est consacré ce mémoire : Titos Kontou, Barbara Low et Chiara Scarpone. Ils seront chacun présentés comme il se doit dès le premier chapitre. Pourquoi particulièrement des artistes ? Il me semble que ce sont des individus qui, de par leur profession, sont habitués à exprimer une sensibilité caractéristique, sous des formes multiples. Or, la mémoire était une notion majeure de ma recherche en première année. Je me suis interrogée sur les manières dont s'articulent les processus mémoriels et les processus artistiques, dans la recherche d'une continuité identitaire chez des artistes migrants. Cependant, les discours et les images que j'ai entendus et vus ont mis en lumière ce qui était vraiment important pour ces artistes. Et ce n'est pas la migration, mais l'art. Chacun m'a raconté son parcours de vie et ce n'est pas la rupture qui était prépondérante, c'était l'art ; ce qu'ils pratiquent chaque jour avant même d'avoir quitté leur pays d'origine. Ils sont ce qu'ils font. Alors après avoir produit un premier écrit à la fin de la première année de Master, j'ai décidé de rediriger une fois de plus mes questionnements, car l'important pour moi - et ce que j'ai toujours essayé d'appliquer dans ma démarche - est de me laisser guider par les propos et les préoccupations de mes interlocuteurs. Sur quoi porte donc cet écrit, alors que le terrain est resté le même ? Il paraît que les artistes, de par les exigences et les codes qui régissent leur profession, sont constamment soumis à ces jeux de présentation et de représentation. Or, la représentation est définie selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), comme la « reproduction, restitution des traits fondamentaux de quelque chose ou de quelqu'un »¹ et en représentation comme le fait d'« adopter en public une attitude destinée à

1 <https://www.cnrtl.fr/definition/repr%C3%A9sentation>

donner à autrui une certaine opinion de soi, à paraître sous un certain jour ; jouer un rôle »². Ils parlent sans trop de difficulté de ce qu'ils font, de ce qu'ils sont, ou plutôt pensent être. Ils jouent entre ces deux définitions par les images qu'ils produisent et par l'image d'eux qui y est rattachée ou proposée au public sous différents contextes, que je vais vous présenter au fur et à mesure de ce mémoire, lorsque je vais tenter de répondre à ces questions : Comment s'incarne la figure de l'artiste dans des contextes de présentation multiples ? En quoi les artistes sont des individus qui produisent et proposent des représentations de soi, et quelles formes prennent-elles ?

Mon terrain m'a amenée dans le champ de l'anthropologie de l'art. L'anthropologie de l'art a eu longtemps pour habitude de traiter de l'art non-occidental. L'esthétique indigène, la place de ces objets dans les rituels, les processus de création, sont des exemples de sujets que l'on peut retrouver en ethnologie notamment [Derlon et Jeudy-Ballini, 2012] C'est plutôt en sociologie que l'art occidental a été investi. L'anthropologue Alfred Gell est l'un des premiers à proposer une théorie englobant l'art occidental et l'art non-occidental [Gell et Renaut, 2009]. J'utilise le terme d'art sans même avoir pris le temps de le définir. L'art est très souvent pensé par le prisme du beau. Et les définitions proposées par le CNRTL n'y échappent pas. Par exemple, pour ce qui est des œuvres d'art, voici ce qui est écrit : « Ensemble des règles, des moyens, des pratiques ayant pour objet la production de choses belles »³. Donc, la production d'objets d'art n'a pas de but utilitaire mais plutôt esthétique. Alfred Gell, dans son ouvrage devenu célèbre dans le champ de l'anthropologie de l'art, considère que l'esthétisme n'est pas, en soi, un sujet qui satisferait les préoccupations anthropologiques, et qu'il serait plutôt question de s'intéresser à la production et la circulation de ces objets d'art, en dehors de tout jugement esthétique réservé aux critiques [Gell et Renaut, 2009]. C'est en essayant de respecter cela que je me suis penchée sur l'art contemporain à Toulouse. Qu'est-ce que l'art contemporain ? Il s'agit de l'art qui véhicule ses propres idées et concepts, et qui est produit depuis les années 1945, une date bien arbitraire. L'art contemporain est le résultat - bien qu'il n'en soit pas le produit final, il deviendra à son tour la source d'un autre art - de siècles où l'art a porté des intérêts bien divers. Art antique, Art moderne, l'Art de la Renaissance italienne, etc, constituent un imaginaire complexe entretenu de nos jours par les discours abondants à leur sujet dans notre société. Maintenant qu'un cadre a été posé, je vais détailler le contenu de ce mémoire.

Dans un premier temps, je vais vous dresser le portrait des trois artistes qui composent cette recherche. Être artiste ce n'est pas que développer des compétences techniques artistiques, c'est

2 *Ibid.*

3 <https://www.cnrtl.fr/definition/art>

également apprendre à en parler, et à parler de soi. Je vais donc tenter de saisir par les discours récoltés principalement lors des entretiens, ce qui fait d'eux des êtres au style singulier ayant intégré des savoir-faire et savoir-dire communs à l'ensemble des artistes.

Ensuite, je vais m'attarder sur les formes d'écrits que j'ai rencontrées pendant ce terrain. Liste, carnets, biographie annotée, dessins : une attention portée à ces écritures manuscrites permettra de mettre en exergue des façons de pratiquer l'art, de se penser. Puis, l'analyse des sites internet et réseaux sociaux tenus par mes interlocuteurs servira à mettre en lumière une nouvelle manière de se présenter au public, en contrôlant ou non l'image qui se reflète dans ces écrits virtuels.

Enfin, il sera temps pour moi de développer la place du public dans le travail d'artiste. Vernissages, expositions, ventes, sont tant de moments où l'artiste entre en relation avec le public. Certains préfèrent rester authentiques, d'autres jouer un personnage, il est intéressant de comprendre ce qui motive leurs choix. Ils se présentent comme ils présentent leur travail, et leur travail les représente comme eux-mêmes représentent leur travail.

Chapitre 1. Être artiste et parler art

Ce premier chapitre va permettre, dans un premier temps, de dresser le portrait de chacun des trois artistes principaux – Titos Kontou, Barbara Low et Chiara Scarpone - qui nourrissent ce terrain depuis le départ et qui continuent d'alimenter mes questionnements. Si au départ, mes interrogations mêlaient migration et représentations artistiques, la réalité a vite mis en exergue que la rupture spatiale induite par la migration, n'était pas aussi importante à leurs yeux que ce qu'ils sont avant tout, des artistes. Il est vrai que la migration n'était pas forcée, ou vécue comme violente comme cela peut être le cas pour toute une catégorie de personnes venues de pays en situation de guerre ou de fortes instabilités écologiques ou politiques. Alors, ces trois artistes se concentrent sur leur vie actuelle et future, ils construisent des projets et s'intègrent dans des réseaux proches, et parfois, leurs travaux traitent de leur vie passée. Enfin, tous détenant le statut professionnel et pratiquant l'art sous plusieurs formes depuis un jeune âge, le tout renforcé par une formation ciblée dans ce sens, ils ont gagné en expérience et font preuve aujourd'hui d'une grande maîtrise de compétences liées à ce métier. Il sera question de rendre compte des discours qu'ils ont principalement tenus lors d'entretiens formels, dans un cadre d'enquêté-enquêteur. Pour commencer, la reconnaissance de leurs pairs et du public, peut être le gage de leurs compétences pratiques : le dessin, la peinture, la sculpture, etc. Enfin, et il sera question de développer cette dimension dans ce chapitre, ils ont appris à parler de ce qu'ils font et de ce qu'ils sont.

1) Portraits d'artiste

Titos Kontou



(Autoportrait) Série *Vanité*. 61 X 46 cm. Huile sur toile. Titos Kontou. Vendue.

Titos Kontou est un peintre né à Athènes en 1980. Il y a suivi des études à l'École des Beaux-Arts avant d'obtenir son diplôme en 2006. Après y avoir travaillé quelque temps, et, car il avait rencontré sa femme à Paris lors d'aller-retour durant cette période, il décide de s'installer dans la capitale française en 2008. Ses parents étaient franco-grecs, ce qui lui a permis de maîtriser déjà

en partie la langue avant son arrivée. Lui et sa femme sont venus à Toulouse pour élever leurs 2 enfants. C'est chez lui que je l'ai rencontré pour la première fois, après qu'il ait accepté de me rencontrer suite à un mail expliquant le sujet de mon mémoire. J'ai trouvé son contact grâce à l'événement *les Arts en Balade à Toulouse*. Organisé chaque automne, il a pour but d'ouvrir les ateliers d'artistes au grand public, le temps d'un week-end. Il y a participé encore en 2022, mais cette fois-ci sous le nom de son collectif *Mardi Gras*. *Mardi Gras* est constitué de trois personnes, Titos évidemment et deux femmes peintres Judith Latino et Émilie Payros. Tous trois se sont rencontrés dans le cadre d'une exposition collective financée par le département de Haute-Garonne et proposée par la *Galerie 3.1*, une galerie d'exposition départementale située en plein centre de la ville. Ils peignent depuis à 6 mains.

Si désormais lui-même expose, autrefois il se rendait enfant à des expositions avec ses parents. Il a commencé à dessiner et peindre jeune, à réaliser des croquis à partir de modèles dans les musées. Faire des copies d'œuvres connues est une pratique répandue auprès de ceux qui sont en apprentissage, afin de s'entraîner à représenter les corps par exemple. Par la suite, l'« élève » va trouver sa propre façon de faire, ce qui le démarquera des autres. Titos lui rajoute de la matière quand il peint, afin de chercher le relief. Il se sert de sable, de copeaux de bois ou simplement de couches superposées de peinture. Il aborde toutes sortes de sujets dans ses travaux, bien qu'il dit lui-même qu'il y a toujours une composante humaine, même quand il s'intéresse à la « nature ». Il porte par l'image ses questionnements qui tournent autour de l'existence ou de la condition humaine, de la mort, de l'enfance. Il réalise nombre de séries. Des séries sont composées d'une suite de tableaux faits dans un temps peu étendu, et qui abordent une thématique précise, parfois à l'aide d'une palette de couleur pré-définie pour créer une certaine cohérence visuelle. Certaines de ces séries sont ensuite regroupées entre elles, lors d'exposition ou sur son site Internet. Cela est en partie dû à la relation avec le public, comme nous le verrons par la suite. Parce que oui, le public est un élément essentiel pour Titos qui à plusieurs reprises va mettre en avant l'importance des échanges. Par exemple l'absence de titres donnés à ses toiles est pour lui le moyen de laisser libre cours à l'interprétation individuelle, disant souhaiter se détacher des méthodes académiques qu'il juge parfois limitantes. Pourtant, Titos se rattache dans ses discours à une dimension encouragée par les académies artistiques, celle de l'influence entre pairs et de la connaissance de certains « grands noms » dans l'Histoire de l'Art. Il citera facilement les travaux de Pablo Picasso (artiste espagnol du XX^e), Édouard Manet (peintre français du XIX^e), Francis Bacon (peintre britannique du XX^e) ou encore Edvard Munch (peintre norvégien du XX^e). Il détient un nombre important de livres au sujet d'artistes ou de courants artistiques. Ces ouvrages sont disposés dans la bibliothèque de son salon où nous faisons les entretiens quand il ne fait pas assez beau pour aller dans son jardin. Nous

verrons plus tard comment ce type de discours est révélateur dans la représentation qu'il a de lui-même et de l'artiste en général.

Aujourd'hui, il expose un peu moins d'une dizaine de fois par an et participe à des expositions dans toute la France mais aussi à l'étranger, notamment en Belgique où il travaille en partenariat avec un galeriste. Il a également été au Brésil et en Grèce, mais il n'a pas exposé si loin depuis quelque temps maintenant, peut être à la suite de la pandémie de 2020. Récemment, il a exposé à Muret pour l'association culturelle et artistique *Duniya*. Son collectif *Mardi Gras* a fait le sujet d'une exposition à la *Galerie 3.1* en automne 2022, programmation qui se renouvelle cet été dans un autre lieu géré par le département. Enfin, il participe parfois à des Salons prenant place à Paris ou Lyon et qui représentent pour lui des opportunités de vente, mais avant tout, un lieu de retrouvailles avec des pairs qui suivent un courant similaire, ainsi que le moyen de se faire connaître, reconnaître. On retrouve par exemple le Salon Comparaison qui a lieu en hiver dans le Grand Palais de Paris. Titos ne fait pas que peindre, il sculpte parfois et s'est essayé au court-métrage pour lequel il fut le lauréat du prix du jury pour le festival international sur les artistes contemporains en 2020, en partenariat avec un réalisateur. Depuis Septembre, il suit une formation du lundi au vendredi afin d'obtenir le diplôme de constructeur bois-charpentier, ce qui ne lui permet pas de produire autant de toiles, ou d'assister à autant d'expositions.

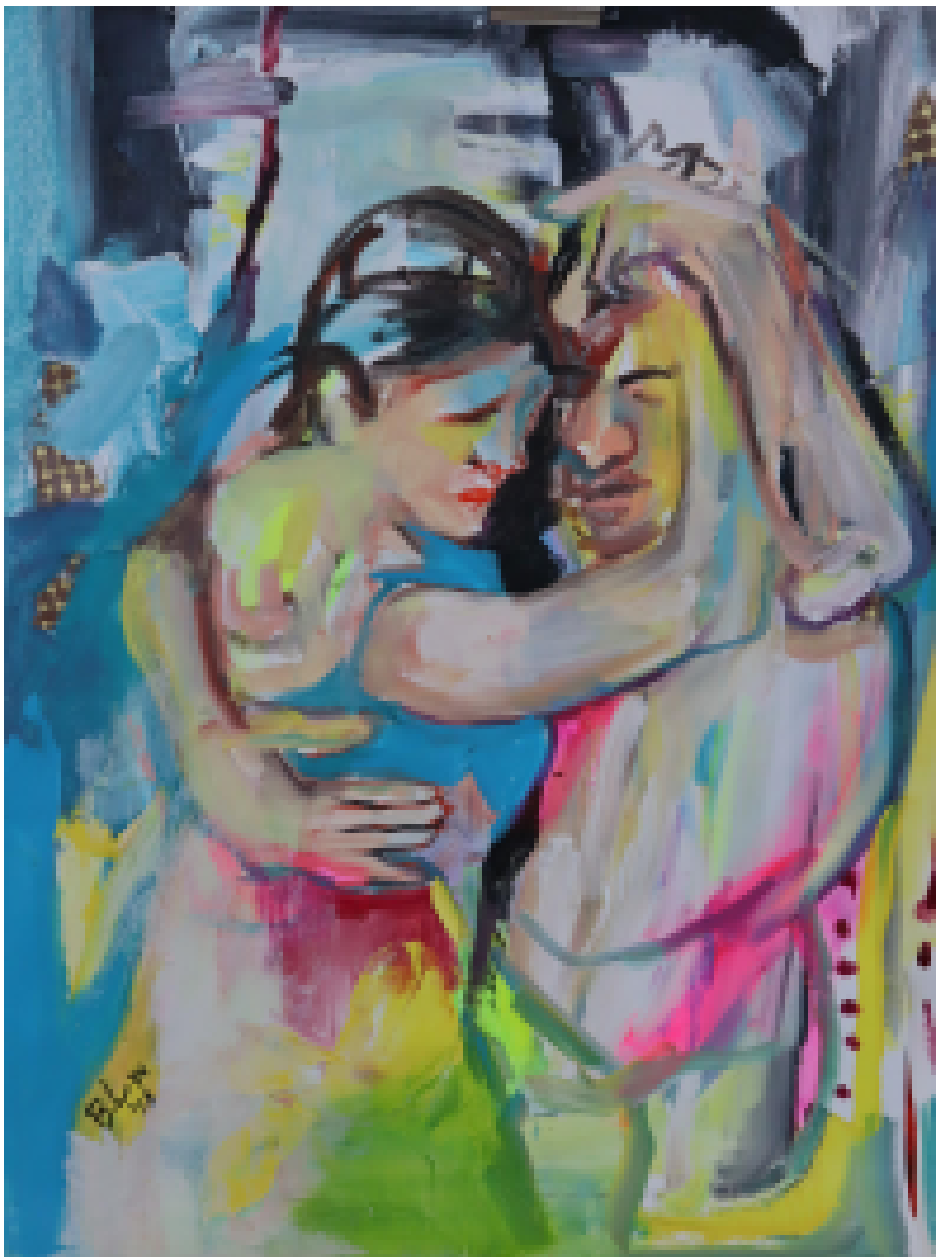
M : Et tu penses que ce goût pour la nature il vient d'où ?

T.K. : De mes parents je pense. On était toujours assez proches de la nature et puis je me suis toujours senti bien quand on était en pleine nature. En Grèce, aussi on allait souvent sur une île... [...] bah déjà la mer prend une partie très importante elle est toujours là, et puis tu sens ce vent qui vient, tu, les odeurs tu, tu te, tu sens que tu fais partie de tout ça, t'es dans la nature vraiment tout te parle, tu te sens vivant en quelque sorte... Et tu ressens aussi les gens plus détendus qui vivent là à l'année qui sont là, euhh. C'est une vie très simple, ils vivent avec très peu de choses, ils vont parfois sur la montagne, une petite montagne, ils vont cueillir des plantes sauvages, ils vont cueillir de l'origan.

Titos ne traite que rarement de sa vie privée dans ses toiles. Il n'expose pas ces moments, et en parle au départ assez peu. Lors de la première année de terrain, alors que je cherchais à saisir si et comment la rupture spatiale induite par la migration était incarnée par l'image plastique, j'ai petit à petit entrevu les liens que Titos conserve avec son pays d'origine, la Grèce. Mais ces derniers étaient absents de la peinture. Selon lui, la peinture lui sert à s'immerger hors d'une nostalgie éprouvée. Il y traite ses questionnements personnels. Par exemple, il a réalisé une série sur l'enfance

à partir de ses propres fils, néanmoins celle-ci est inscrite dans une réflexion plus large sur cette période de la vie, et la société actuelle. Il a peint sur la migration, mais ce n'est pas la sienne. A quelques occasions, Titos m'a fait part de souvenirs datant de son enfance. Il se rappelle le mode de vie, les moments passés en famille, les paysages. Il y trouve la source de son goût pour la nature, qui le guide peut être de nos jours vers un projet de maison auto-suffisante en Ariège, qu'il souhaiterait construire, ou bien vers la formation de charpentier, au contact du bois. Il parle quand il le peut dans sa langue d'origine, et dit remarquer que l'usage de la langue influe sur son identité, que d'oublier le grec, est comme oublier qui il était.

Barbara Low



Papa y yo. 60 X 40 cm. Mixed Media. Barbara Low.

L'année dernière, l'histoire de son arrivée en France était importante pour Barbara Low. Cela fait partie des premières choses qu'elle m'a racontées, et j'avais écouté, non sans émotion, les complications qu'ils ont rencontrées, elle et son mari, pour s'installer en Californie. Elle est née et a grandi jusqu'à environ ses 10 ans aux États-Unis, ce qui a motivé ce choix de vie. Malheureusement son mari n'a pas pu obtenir l'autorisation nécessaire pour y vivre et a été arrêté à sa descente de l'avion au Texas. Lui étant d'origine française, Barbara l'a donc suivi jusqu'ici. Avant cela, elle a vécu une dizaine d'années en Argentine avec sa famille. Pour elle, ce ne sont pas ses multiples nationalités, ni le lieu de sa résidence qui font d'elle ce qu'elle est, mais bien ce qu'elle fait au quotidien. Elle se dit donc artiste peintre. Elle a chez elle un atelier, qu'elle remplit de toiles, de tubes de peinture. Elle s'inspire d'images trouvées sur Internet, aborde des sujets qui résonnent en elle, ses voyages, la lutte pour le droit à l'avortement, la maternité. Elle peint aussi des souvenirs, s'y intègre parfois, ou bien immortalise d'autres danseurs de tango, qu'elle pratique elle aussi. Ses toiles évoluent. Non seulement elle a formulé le souhait de réaliser des peintures dans un nouveau type de format, mais elle s'accorde également de plus en plus à peindre à partir de son imagination, des paysages entourant des personnes elles, bien réelles puisqu'elle les connaît. Par exemple, elle a réalisé une série de peinture autour d'une femme qu'elle a rencontrée près d'un jardin à Toulouse. Cette femme immigrée en France, enceinte, traverse de multiples difficultés dans sa vie quotidienne, difficultés dont elle discute de temps à autre avec Barbara. Toutes deux se sont liées et notre artiste peut aujourd'hui la peindre de mémoire dans son atelier.

Barbara réalise la plupart de ses croquis, soit des études, soit des éléments qu'elle regarde et dessine en direct, à l'aquarelle dans des carnets. Elle a par exemple des portraits de sa mère, de son père, de son mari, et à une occasion, elle a fait le mien. Quand elle n'immortalise pas une personne, ou un lieu sur le moment, elle réalise des grandes toiles à l'acrylique et à l'huile. La peinture à l'huile demande plus de temps de séchage ce qui, à la fois rend la retouche plus accessible dans la durée, mais induit aussi un séchage long qui doit être compris dans la finalisation d'une toile. Elle utilise beaucoup de couleurs vives : du rose, du bleu, du vert. Elle explique que cette façon de peindre est une sorte d'héritage d'un de ses professeurs d'Argentine, datant de l'époque où elle vivait à Buenos Aires. Son grand-père est arrivé dans ce pays lors de la Seconde Guerre mondiale, lorsque celui-ci a effectué une tournée de danse à travers l'Europe puis l'Amérique du Sud, tout en échappant à l'Holocauste. Elle garde chez elle les « mémoires » de son histoire, qu'elle considère comme l'un de ses biens les plus précieux, de la même façon que je garde sur un disque dur, ceux de mon propre grand-père qui a fui la Hongrie communiste. C'est l'une de ses grand-mères qui l'a poussée à s'investir sérieusement dans la peinture, et depuis son enfance elle a pris cette voie, suivi une formation à l'Université de Buenos Aires en Histoire de l'Art, avant de venir en France où elle

prend parfois des cours auprès de son ancien professeur par le biais de la visioconférence, ou bien lors d'ateliers à *La Palette des Possibles*, située dans le quartier Patte d'Oie à Toulouse. C'est là qu'elle a exposé dès qu'elle est arrivée en France en 2018. Barbara ne porte pas les mêmes revendications que les deux autres artistes. Elle cherche beaucoup moins à se produire, à participer à des expositions et semble portée plutôt par l'opportunité et le « feeling ». Il y a peu de temps, en mars 2023, elle a pu exposer certaines de ses toiles au sein de l'*Ostal d'Occitania* situé en plein centre de Toulouse. Elle a découvert ce lieu par le biais de connaissances, qui lui ont fait visiter le bâtiment et rencontrer les responsables. Barbara dit avoir apprécié l'espace et l'architecture et que c'est pour cette raison qu'elle est passée outre sa réticence face au fait de montrer son travail lors d'un événement. Elle expose également pour ses amis, mais la majorité de ses revenus lui viennent soit des cours qu'elle propose, soit des commandes et ventes de toiles par Internet. Cette année, elle a réalisé quelques portraits pour des personnes qui ont vu son travail par ce biais.

La première fois que j'ai rencontré Barbara Low, nous avons rendez-vous dans un salon de thé à Saint-Cyprien à Toulouse. Chacune de nous attendait à l'une des deux entrées, sans pouvoir voir l'autre. Finalement, c'était fermé et elle m'a invité chez elle. L'hospitalité est quelque chose qui lui tient à cœur, et toujours lors de nos rencontres, que ce soit dans son appartement, ou dans un lieu tiers, Barbara a ramené du thé et des gâteaux. Lors du premier entretien, elle m'a servi du *maté*, une boisson traditionnelle d'Amérique du Sud. Elle est faite à partir de plantes infusées, le tout mélangé ensuite avec du sucre pour ceux qui n'ont pas l'habitude d'en boire. Elle est faite selon elle pour être partagée ; chacun boit dans la même *bombilla*, une paille plate en métal. Elle avait également cuisiné une salade que nous avons mangée en discutant de ce qu'était pour elle l'art dans sa vie, le déroulement des événements, et l'importance de la manifestation, qui résulte de demandes faites par un individu pour obtenir certaines choses dans sa vie, comme la réussite, le bonheur ou un signe le poussant à agir dans un certain sens. Il est vrai qu'avec Barbara les entretiens n'étaient rarement tournés que sur l'art, la discussion dérivait souvent vers d'autres de ses expériences ou questionnements personnels. Par exemple, depuis Septembre, Barbara est baptisée et la religion chrétienne a pris pour elle une place importante dans sa vie de tous les jours. Si parfois elle pense s'éloigner de sa pratique artistique, ou bien si elle a besoin d'y revenir, elle va y trouver un sens dans sa relation aux autres et à Dieu. Ainsi, la peinture est pour elle un moyen de partager avec d'autres personnes. C'est pourquoi elle organise depuis presque un an des ateliers de groupe au travers du site *Airbnb*, où elle propose des demi-journées de peinture à l'aquarelle en plein air, souvent autour de la Garonne, le fleuve qui traverse la ville de Toulouse. C'est aussi pourquoi elle a donné des cours au sein d'un centre EHPAD, et continue de recevoir des élèves de tout âge qui veulent apprendre à peindre avec plusieurs médiums : aquarelle, acrylique, peinture à l'huile. Elle

enseignait déjà à Buenos Aires. Barbara conserve de nombreux liens avec son pays d'origine, elle continue de danser le tango, soutient l'équipe nationale de football lors des matchs en les regardant à la télévision, parle ou présente son travail dans trois langues que sont le français, l'anglais et l'espagnol. Elle célèbre certaines fêtes et maintient de nombreuses amitiés à distance. Toutefois, lorsqu'elle parle de sa vie en Argentine, elle raconte qu'elle y était très anxieuse, que la vie n'y était pas facile, qu'elle était méfiante et avait peur de se faire voler ou arnaquée. Les souvenirs de son pays d'origine ne déclenchent pas systématiquement chez elle, un sentiment nostalgique.

Chiara Scarpone



Autoritratto un pò disperato, un pò no, ma comunque sincero. 20 X 20 cm. Scratchboard. 2020. Chiara Scarpone

La troisième et dernière artiste est Chiara Scarpone. Chiara, elle, préfère le dessin devant toute autre technique artistique. Née en Italie dans la région de la Molise, elle pratique le dessin depuis son enfance, et emploie aujourd'hui des techniques qui viennent le compléter, notamment le *scratchboard* et le *linocut*. La première consiste à recouvrir une plaque de plexiglas de peinture noire, puis de la gratter une fois sèche pour révéler la transparence faisant émerger les formes grâce à la lumière. La seconde se fait en retirant de la matière linoléum pour laisser intacte une image. Cette image est recouverte de peinture, puis pressée sur une autre surface comme du papier par exemple, créant sous le même principe qu'un tampon, une impression visuelle qui peut être réutilisée plusieurs fois. Elle travaille dans un atelier partagé à Toulouse, où elle occupe l'espace central. Ses étagères sont remplies de crayons et d'outils lui permettant de créer des représentations qui s'inspirent de la tradition orale et des musiques populaires. Chiara en effet porte un intérêt tout particulier aux transmissions orales, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours. Elle trace à plusieurs reprises l'expression « de bouche à oreille », des personnages ou bêtes issues des contes et légendes d'Italie ou d'Occitanie. Elle exploite aussi le sujet du tarentisme. Le tarentisme est une pathologie répandue en Italie entre le XV^e et le XVIII^e. Pour se soigner, les malades, le plus souvent des femmes selon Chiara, devaient participer à des danses effrénées, pendant parfois plusieurs jours. La tradition perdue sous la forme de musiques populaires de quelques régions d'Italie. Chiara évoque parfois des angoisses quant aux questions qu'elle se pose mais auxquelles elle ne trouverait pas de réponses car elle ne croit pas en une religion. Elle pense d'ailleurs qu'elle arrive à traiter de telle façon certains sujets, car elle s'attarde sur des « histoires de croyants » sans en être une. Lors de nos échanges, au sein de son atelier, dans un café, ou au téléphone, Chiara m'explique avec le sourire comment l'échange avec le public la nourrit dans ses recherches sur les traditions orales, comment certains aspects ou périodes de l'humanité la font rire, comment elle voue une sorte de passion aux êtres humains qui pourtant peuvent la révolter au même moment.

Chiara fait faire des autocollants « *Tarentulla is the new punk* » se traduisant par « *Tarantelle* est le nouveau punk ». Les tarentelles sont des chants originaires du Sud de l'Italie. Ce n'est pas le seul modèle d'autocollants qu'elle a créé, qu'elle distribue et colle là où elle se rend. Elle a également lancé à la production des « *bicolinos* ». Le *biculino cacaor* qui veut dire « double cul qui chie de l'or » est son animal totem. Elle l'a tatoué sur son épaule gauche comme porte bonheur. Elle l'a dessiné pendant ses années d'études en Italie, à Bologne, lors d'une soirée avec des amis, dont l'une d'entre eux a cru voir un chien avec deux postérieurs. Chiara a aimé l'idée, et explique qu'au-delà, elle lui attribue un sens symbolique, puisqu'en Italie quelqu'un qui a de la chance se dit « *che culo* » : « quel cul ». Alors cet animal, s'il a deux postérieurs, est le signe de deux fois plus de chance. Elle le considère comme sa signature. Ce n'est pas le seul signe de chance qu'elle a dessiné

et qu'elle souhaite tatouer sur son corps. Elle réfléchit à faire la *manufica*, bien que cette image existait déjà, elle le reprend dans ses productions à plusieurs reprises, et l'a aussi fait imprimer en auto-collant. La *manufica* est une main dont le pouce ressort d'entre l'index et le majeur, qui sont, comme l'annuaire et l'auriculaire, repliés sur la paume de la main. Elle explique que dans certains endroits du monde, ce signe a un tout autre sens, mais que pour elle, la « *manu* » est la chance. Sa grand-mère lui faisait ce signe pendant son enfance. Elle ne l'a pas seulement réalisée en *linocut*, à vrai dire, la première fois qu'elle m'a raconté ce souvenir, était lorsqu'elle m'a présenté une œuvre, sa première installation, où les images étaient tracées selon la technique *scratchboard*. La « grotte » reprenait le sujet de la tradition orale et de l'art pariétal entre autres, et la *manufica* était là, à l'intérieur. De la même façon, Chiara intègre régulièrement des éléments issus de son pays d'origine, des contes, des dictons, des traditions, au sein de ses productions. Quelques-uns des titres sont alors en italien. Au-delà de signes et de figures, elle assimile toute sa démarche – et particulièrement son intérêt pour les traditions orales - à son histoire personnelle et familiale. Elle raconte que c'est pendant son enfance, rythmée par un « calendrier des saisons [qui] était calé sur certains rituels. La fête des morts, le Mai, le 24 Juin... » qu'elle a commencé à se demander : « Pourquoi l'être humain a besoin de ça ? Pourquoi un éléphant il a pas besoin de ça et nous on a besoin de donner une symbolologie aux choses. Nous on a eu besoin d'inventer la religion, nous on a besoin de dire que la lune c'est la *Diana* ou je sais pas quoi. ». Elle explique qu'elle ne souffre pas de la distance avec l'Italie, et que donc elle ne traite pas explicitement du sujet de la migration notamment, car son départ n'était pas forcé : elle peut choisir d'y retourner.

Chiara est arrivée en France accompagnée de son groupe de musique. Elle chante des musiques traditionnelles, des récits issus de la tradition orale comme dans sa peinture. Mais en 2023, elle a décidé de ne plus autant consacrer de temps à la musique, pour se dévouer entièrement au dessin. Elle multiplie les occasions d'expositions, les rencontres artistiques auprès de jeunes par exemple. Elle est en collaboration avec Alice Lambert, consultante en art qui l'aide à développer son réseau, à trouver des clients, à conserver une image visuelle sur les réseaux sociaux, comme nous le verrons par la suite. Chiara répond aussi à des commandes, mais seulement quand elles sont en accord avec son style personnel et ses techniques artistiques. L'année dernière, elle a elle aussi exposé à la *Galerie 3.1*, tout comme Titos, mais dans un cadre différent puisqu'il s'agissait de rendre compte d'une résidence d'artiste qu'elle a faite à la *SCAC Marestaing*. Une résidence est un lieu où des artistes se rendent pendant une durée conséquente. Ils vivent sur place et ont l'occasion de se concentrer sur un travail de recherche ou de création. Cela demande de remplir une candidature. La *SCAC Marestaing* est une résidence établie pour permettre à un artiste vivant en Occitanie, et un autre artiste vivant en Afrique, de se rencontrer et de créer dans un même espace. Elle est également

conçue comme un tremplin grâce à un accès facilité à des moyens matériels particuliers. Chiara tente ainsi de s'affirmer en tant qu'artiste professionnel. Elle consacre presque la totalité de son temps à sa pratique, et aux tâches secondaires que cela implique. Elle aimerait se diversifier, et a commencé à faire des essais de cuisson pour de la sculpture, qui est, pour elle, la suite logique dans sa carrière. Elle est également en train de réaliser sa deuxième installation.

J'ai eu l'occasion de rencontrer ces trois artistes dans leur atelier, leur lieu de vie, leurs expositions. Au départ, leur histoire migratoire était au centre de mes questionnements, et il m'a fallu comprendre comment eux la considéraient et la ressentaient. Ils entretiennent tous à leur façon des liens avec leur pays d'origine. Ils conservent certaines pratiques, en consomment la nourriture, parlent la langue. Lorsqu'ils en parlent dans leur art, ils le font de manière plus ou moins explicite, intégrée, assumée. Car la rupture spatiale peut être dépassée, ils peuvent y retourner. La souffrance induite par la distance - s'il y en a une - ne nécessite donc pas d'être traitée dans la peinture ou le dessin. Ils sont concentrés sur leur vie actuelle, s'appliquent à être des acteurs de leur intégration en France, et dans les mondes de l'art. Lors de cette seconde année, mes interrogations se sont élargies et c'est pourquoi ces portraits ont pour ambition d'incarner ces artistes, de rendre compte de leurs préoccupations actuelles. Ils ont certes des points communs, ils peignent ou dessinent, parfois exposent dans les mêmes lieux, pratiquent avec beaucoup d'engagement leur art, communiquent et partagent leur profession. Ils sont certes tous nés dans un pays qui n'est pas la France, ils sont dans ce sens tous migrants. Mais, ils sont avant tout, tous artistes. Ils construisent leur vie à Toulouse, s'ancrent au sein du territoire et du milieu artistique local. Ils sont tous à leur façon remarquables, au sens d'unique, de par leur trajectoire individuelle et de par leur travail singulier.

2) Artiste singulier aux compétences communes

Régime de singularité, régime de communauté

Tout artiste doit être identifiable en tant qu'individu. Cela tout en s'inscrivant dans un milieu commun aux autres artistes, puisque cela est nécessaire au bon déroulement de sa profession. Il faut se faire connaître, échanger, partager, se rendre à des expositions, communiquer pour subvenir à ses propres besoins. Il doit être reconnu à la fois par ses pairs et par le public. Pour cela, il est dévoué à sa création artistique, qui constitue alors un élément essentiel de sa vie [Heinich 1996 : 67], et qui se retrouve dans une grande partie des dimensions de son existence. La sphère privée et publique se confondent alors, il travaille parfois sur son lieu de vie, développe des amitiés avec d'autres artistes,

s'applique à s'entraîner ou à produire tous les jours, parfois sans voir les heures passées. Le temps de loisir est peu dissocié du temps de travail, venant à mettre en tension le sentiment d'un besoin d'efficacité et celui de la vocation [Liot 2004]. L'engagement, - au risque d'un mode de vie plus difficile selon plusieurs aspects, y compris l'incertitude financière - est central aux discours que tiennent ces artistes qui vont parfois à l'encontre de l'imaginaire collectif qui entoure la figure de l'artiste comme celle d'un dandy, qui « vivrait d'amour et d'eau fraîche ». Chiara revendique le besoin de travailler de façon presque acharnée :

« Il faut dire que l'inspiration, c'est rien sans le travail derrière. Genre je me lève pas le matin je me dis, je vais dessiner, je vais faire un chef d'œuvre. Non. C'est les croquis, la lecture, la recherche, je vais acheter, faut lire, acheter des livres et parler avec les autres, aller voir des expos, faire du réseau. » Chiara

Marie-Laure Le Bail décrit une attitude similaire chez les écrivains d'un village : « Même si « l'inspiration » - ce petit élan intérieur – reste présente dans leurs discours, c'est en fait un savoir-faire que l'on apprivoise et exerce, c'est lui qui justifie une autre façon d'être » [Le Bail, 1993 : 258]. En effet, ces artistes, ici des peintres mais qui peuvent aussi bien écrire ou chanter, cherchent à valoriser l'implication dont ils font preuve, à faire valoir la quantité d'heures consacrées à une seule toile. Ils font des études, des croquis, s'entraînent et se renseignent, sans être rémunérés. Ils tiennent un site Internet, et des réseaux sociaux, répondent à des commandes. Pour vendre une œuvre, cela commence par la réflexion autour de la composition, des couleurs, puis la réalisation même de la toile, pour finir par la communication et l'envoi de l'objet. Ils agissent tout au long de l'opération. C'est en cela qu'au-delà même d'une profession, ils sont inscrits dans un mode de vie particulier, mais commun à tous les artistes. L'engagement marque l'appartenance aux mondes de l'art. Nathalie Heinich, sociologue française de l'art, a étudié pendant plus de vingt ans, le statut de l'artiste. Son terrain commence en France, à Paris, à la suite de l'emballement du Pont-Neuf par Christo et Jeanne-Claude, en 1985 et se poursuit en France et aux États-Unis auprès de musées, de commissaires d'exposition et d'historiens de l'art. Ses recherches l'ont amenée à développer la théorie selon laquelle les artistes s'impliquent dans un régime dit de singularité, nourri par un mode de vie particulier et une authenticité justifiant une certaine excentricité [Heinich 2016]. Dans un même temps, s'ils doivent faire valoir leur singularité, ils doivent aussi monter en généralité pour que leur valeur soit reconnue auprès des institutions. Ce faisant, ils s'inscrivent dans un « régime de communauté », selon les termes de Nathalie Heinich. Ils ont ainsi la possibilité de tendre vers l'un ou l'autre régime de représentation. Cela leur permet de « construire des valorisations certes

paradoxaux, mais néanmoins convaincantes, donc efficaces » [Heinich 2019 : 12]. Titos a depuis l'année dernière, nuancé ses propos à ce sujet. Il estime qu'il faut également entretenir d'autres centres d'intérêts pour que ceux-ci nourrissent la peinture. Il rejoint par là l'avis de Barbara, qui parfois prend ses distances avec sa pratique avant d'y revenir, « ramenée » par d'autres éléments de sa vie personnelle. Aussi, l'artiste est celui qui tente de transmettre une sensibilité à l'autre. C'est pourquoi, la relation avec le public est primordiale, elle fait avancer les réflexions, et de ce fait les productions réalisées. De plus, c'est le public qui permet à l'artiste d'obtenir des revenus, par les ventes et les expositions, et donc, de maintenir ce mode de vie singulier. Si l'artiste tend en effet entre ces « deux systèmes de représentation qui, au plus haut niveau de généralité, déterminent la modalité selon laquelle seront évalués les êtres ou les actions », il doit s'employer à toucher son public, car c'est de cette manière qu'il gagnera en renommée. Alors, l'artiste doit aborder des sujets plus universels [Heinich *in* Chenet 2008], et se rendre attractif. C'est pourquoi il va en plus, apprendre à développer des compétences propres à sa profession, notamment le fait de savoir parler de l'engagement dont il fait preuve, de ce qu'il produit, et plus globalement de ce qu'il fait.

Ainsi, ces artistes doivent se démarquer pour s'imposer en tant qu'artiste singulier, unique au sein d'un réseau complexe. Ce réseau même qui peut à la fois représenter une compétition pour l'obtention de projets, de résidence, de vente, mais aussi un cercle d'amitié ou d'entraide où chacun peut choisir de passer les bons plans à l'autre. Ils partagent des informations, des contacts, des commandes, tant de choses dans l'espoir d'ouvrir des opportunités par la suite. Ils se rencontrent dans des événements communs, notamment les vernissages qui seront développés plus tard de façon approfondie et à part entière. Cette communauté artistique joue un rôle essentiel dans le bon déroulement de la profession d'artiste. Mais l'entretien d'un réseau « actuel » n'est pas le seul élément qui vient renforcer cette intégration aux mondes de l'art. En réalité, l'artiste doit également pouvoir faire preuve de connaissances au sujet de l'Histoire de l'art, autrement dit de ces pairs qui sont venus avant, et qui ont en quelque sorte, paver le chemin pour ceux d'aujourd'hui ou comme le dit Françoise Liot, sociologue française, au sujet de jeunes artistes qui souhaitent s'établir et se faire connaître, ils « doivent faire la preuve de leur adhésion aux conventions d'un monde de l'art » [Liot, 1999 : 12]. Titos et Barbara, dans leurs discours et dans leurs peintures, viennent à citer ou montrer l'influence de certains peintres dans leur travail. Par exemple, Barbara a longtemps repris à sa façon, des œuvres célèbres comme *Le déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet. Lors d'un entretien, Barbara a proposé de faire mon portrait à l'aquarelle, ce que j'ai accepté. Mais avant de commencer, elle s'est levée et est allée chercher un livre au sujet de Matisse, un artiste du XIX^e siècle, afin de jeter un coup d'œil à son travail et plus particulièrement donc ses portraits. Ce n'est

qu'après qu'elle a tracé mes traits à l'aide de son pinceau. Ainsi, elle s'appuie sur ses prédécesseurs, cela en conservant son style à elle. Pour compléter, Titos m'a expliqué que certains artistes lui étaient associés, notamment Francis Bacon et Edvard Munch, connus en partie pour le traitement des corps « torturés », qui dans une certaine mesure peut être retrouvé chez notre artiste de Toulouse. Lors d'un entretien, François Couturier, commissaire d'exposition de la *Galerie 3.1* à Toulouse, m'explique ce qui a guidé le fait de choisir de Titos pour une exposition collective proposée à l'automne 2020 :

« Le choix Titos bah j'ai tout simplement trouvé son travail intéressant et qui fonctionnait avec thématique et avec les autres artistes. Et que c'était intéressant de montrer son travail parce qu'il a il a vraiment un geste précis, un ... une intention aussi bien précise, une peinture singulière une forme vraiment singulière, tout en réfléchissant en lien avec des formes justement de néo-expressionnisme et de liens avec l'Histoire de l'art. Donc ça c'était intéressant, il a à la fois une démarche très ancrée dans l'Histoire de l'art et en même temps un geste qui témoigne d'une forme d'une nouvelle forme de l'expressionnisme, et un beau travail tout simplement, qui avait sa place dans l'exposition. ».

François Couturier, justifie son choix par le fait que le travail de Titos fait preuve de liens établis et réfléchis avec d'autres courants, notamment le néo-expressionnisme, et cela, tout en restant singulier. Titos est donc, au travers de ses toiles, engagé dans un régime de singularité et dans un régime de communauté selon les termes de Heinich, comme le remarque le commissaire d'exposition. Connaître ces artistes donc ne suffit pas, il faut également s'en inspirer, et ainsi s'inscrire dans la continuité de l'Histoire de l'art. C'est un aspect valorisé, une compétence reconnue car elle montre que l'artiste est en capacité de prendre du recul dans un domaine dont il a une connaissance approfondie, afin d'en tirer parti et créer dans le présent. Françoise Liot, nous dit que « dans un contexte institutionnel d'identification de la valeur, il ne s'agit pas de reproduire à l'identique les mêmes œuvres qui reposent sur des critères multiples et flous, mais d'en comprendre suffisamment les enjeux pour produire des variations marginales » [Liot, 1999 : 423]. En conclusion, Titos comme Barbara, bien qu'ils s'inspirent parfois d'autres peintres, n'en font pas des copies, ils restent reconnaissables. Leur identité singulière est conservée, tout en faisant preuve de savoirs qu'ils combinent à leur savoir faire artistique, c'est-à-dire leur processus de création.

Le style

« T.K. : Mais toujours avec notre propre pâte, notre propre style [en parlant des influences de l'Histoire de l'art dans son travail].

M : Oui ça te ressemble ce que tu fais.

T.K. : J'espère oui, je crois. »

Le style est un élément important dans le travail d'un artiste. Il est défini par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) comme la « manière personnelle d'utiliser certains moyens artistiques (choix du sujet, des formes, des lignes, jeu des couleurs) qui permet de reconnaître un artiste à travers ses œuvres », mais aussi comme la « qualité de celui/ce qui révèle une personnalité très affirmée, de celui/ce qui exprime magistralement un sujet, en lui donnant du caractère, de la grandeur ou de ce qui répond idéalement à certaines normes esthétiques »⁴. La notion de style concerne aussi bien un individu qu'un groupe entier, alors appelé en art courant, école ou mouvement. Par exemple, les impressionnistes sont reconnaissables par la touche - c'est-à-dire la manière d'appliquer de la matière – rapide, et pour un intérêt pour les paysages ou les scènes de la vie intime, sujets jusque-là inhabituels voire rejetés. Il paraît évident lorsqu'on regarde les œuvres de nos trois artistes, qu'ils ont des styles bien distincts. Titos pour commencer, se démarque par les thématiques abordées. Il représente souvent des corps, parfois au sein de scènes mythologiques ou bibliques. Ces corps ne répondent pas systématiquement aux dimensions réalistes du corps humain, il les module à son envie, toujours dans le souci de la composition de l'ensemble de la toile, car comme il le dit, il est quelques fois nécessaire de mal faire, mais mal faire exprès. Voilà ce qui concerne les formes et les lignes, pour ce qui est des couleurs, Titos adapte la palette au thème, et à l'ambiance qu'il veut transmettre. Toutefois, l'ocre, le gris, le bleu, se retrouvent souvent appliqués.

Sylvie Amigo-Soulet, directrice de la *Galerie 21*, interrogée dans ce cadre lors du terrain, m'explique ce qui lui a plu dans le travail de Titos, et l'a convaincue de signer avec lui un contrat pour vendre certaine de ses toiles, sur le principe d'une commission de 50 % du prix :

« C'est très texture son travail donc c'est très en profondeur, c'est très viscéral. Il sculpte presque quoi sa toile, d'ailleurs il sculpte aussi, mais... C'est presque de l'art 3D, on rentre dedans. Et puis l'être quoi. Parce que c'est indissociable, je crois qu'à partir du moment où, comme je dis, quand on regarde quand on va sur une exposition, c'est un dialogue à trois je

4 <https://www.cnrtl.fr/definition/style>

veux dire ; il y a le tableau, il y a l'artiste qui n'est pas là forcément mais qui a tout mis qui a projeté quelque chose dans sa toile et il y a vous même, celui qui regarde la toile. »

Cette galeriste relève ainsi ce qui permet aussi, et peut être même surtout, de distinguer le style de Titos des autres, tout en le reliant à d'anciens pairs ; c'est l'usage de matériaux mélangés à la peinture. Après de nombreuses expérimentations, Titos a choisi la peinture à l'huile comme médium, ainsi que des copeaux de bois, et du sable qu'il incorpore dans le but de créer du relief. En commentant d'anciennes œuvres qu'il a faites, il précise qu'il a toujours les compétences pour peindre de façon plus « léchée », mais qu'il ne s'y retrouve plus désormais. Cette manière de faire n'est plus celle qui lui correspond aujourd'hui. Son style est donc un choix plutôt conscient puisque celui-ci a évolué avec le temps.

Le style de Barbara a également changé avec les années. Il a notamment basculé à la suite de cours pris avec un enseignant en Argentine. Elle utilise depuis des couleurs vives, et applique la matière avec des mouvements amples, préférant alors des formats grands, offrant plus d'espace et de liberté à la création. La présidente de l'atelier-galerie *La Palette des Possibles* où Barbara se rend souvent, reconnaît que l'artiste a un style bien à elle. Pour donner ce rendu, Barbara va mélanger au sein d'une même toile, de la peinture à l'huile pour les visages, et de la peinture acrylique pour faire « vibrer » l'image. Quant aux sujets qu'elle traite, ils sont plus éclectiques, mais il y a systématiquement des figures humaines, parfois copiées d'Internet, et d'autres fois selon des modèles vivants, capturés sur le moment, pris en photo, ou mémorisés puis reproduits. Le style de Barbara est donc plus figé dans la palette de couleurs, mobilisée dès les croquis.

En ce qui concerne Chiara, son style est indéniablement regroupé à la fois sous le critère des thématiques, des formes, et des couleurs. Elle a également participé à une exposition collective au sein de la *Galerie 3.1* sous la direction de François Couturier, dont le choix a été motivé par cette même singularité, au travers d'une démarche cristallisée par la technique. Il dit :

« et.. et le travail de... Chiara était très intéressant, donc d'un point de vue esthétique parce qu'elle a une forme comme Titos, elle a une signature très particulière très distincte très singulière, et elle travaille de manière judicieuse autour justement de la mémoire, la mémoire collective de la mémoire individuelle et du lien justement entre l'autofiction et cette mémoire universelle. Et son, et comment elle joue aussi euhh avec tous les symboles, toute la figuration et donc là l'enjeu de justement, ce qui était très intéressant c'était de développer ce geste, ce qu'elle fait en général, même encore sous forme de dessin ou gravure, de le développer sous forme d'installation autour de...de cette caverne grotte et de questionner son geste de gravure »

Chiara réalise un vrai travail au préalable de la création plastique. Comme cité auparavant, elle lit beaucoup, au sujet des traditions orales principalement. Elle précise de façon récurrente, l'intérêt qu'elle porte à l'anthropologie, et que de ce fait, ce qu'elle crée s'en inspire. Chiara ne va pas mobiliser d'autres artistes à ma connaissance, mais plutôt des auteurs et des scientifiques afin de renforcer son expertise. Les techniques qu'elle emploie, et notamment la linogravure qui lui permet de faire des tirages, c'est-à-dire de tracer les mêmes symboles une quantité de fois, vont aussi venir affirmer son style singulier. Ces techniques sont au cœur de ce qui rend son travail particulier, elles viennent appuyer ses discours sur la démarche et les réflexions qui l'accompagnent puisqu'elle ancre le fait de « laisser une trace grattée, gravée » dans une « histoire évolutive des êtres humains », et plus précisément la période pariétale, à partir de laquelle elle a construit sa première installation.

L'anthropologue Alfred Gell propose dans son ouvrage *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique* publié en 2009, de ne pas discuter l'art en termes de beauté, et rejette l'esthétisme dans une théorie de l'art englobant ce qui est dans et hors occident. Il s'intéresse aux objets d'art qu'il nomme « indice matériel », puisque « tout objet fabriqué est l'indice de son producteur » [Gell et Renaut, 2009 : 29]. Ces indices sont intégrés au sein d'un réseau canonique, où l'on retrouve également les artistes, le public et le prototype qui correspond à l'image représentée par l'indice. Une fois avoir mis en place le contexte d'analyse dans lequel il place ces agents et patients, Alfred Gell propose une compréhension de la notion de style. Après l'avoir soigneusement écartée du concept esthétique ou de l'Histoire de l'art, il va s'attarder sur le style individuel en reprenant les travaux de Richard Wollheim, philosophe, selon lequel il faut entraîner l'œil et apprendre à connaître l'auteur pour pouvoir le percevoir. Gell nous dit donc que « le « style » correspond à une saillance psychologique, à savoir la faculté, que seuls les peintres avec un style personnel marqué possèdent, de capter l'attention du spectateur afin qu'on ne perçoive que les aspects esthétiques significatifs de l'œuvre d'art [...] Le style est la personnalité sous une forme esthétique » [op. cit : 191]. Il ajoute que cette saillance se retrouve dans la relation entre tous les objets d'art dont le style est commun. Gell prend comme exemple *Guernica*, réalisée par Pablo Picasso, peintre du siècle dernier. Il explique que la saillance psychologique de la peinture se trouve dans les relations qu'entretiennent chaque partie du tableau entre elles. Le cheval, le taureau et les autres éléments qui constituent un ensemble, sont cohérents entre eux, et avec le reste du travail de Picasso. Chaque œuvre qu'il crée est reliée avec les autres, et c'est là que réside le style [op. cit]. Il faut donc comprendre que l'artiste peut être reconnu par les objets stylisés qu'il produit, ses intentions sont personnifiées par l'image. C'est en produisant, le rendant reconnaissable qu'il va forger une

réputation, et un public qui peut devenir fidèle. De nos jours, la figure de l'artiste, son histoire, sa personnalité prennent une place importante dans l'établissement d'une réputation, et du bon déroulement de la profession. Autrement dit, sa personnalité devient aussi importante que ses créations. Nous verrons dans le dernier chapitre comment cela s'incarne au sein des échanges et des relations avec le public. Ici, il est question de saisir comment les modes discursifs mobilisés lors des entretiens, permettent de mettre en lumière les compétences d'un artiste. Alors est-ce que lorsque l'artiste parle de ses œuvres, ou de sa démarche, il parle en réalité de lui-même ? Est-ce qu'il est reconnaissable dans les discours autant que dans l'image ? Est-ce que l'image est un moyen de se présenter et de se représenter à l'autre ?

Compétences discursives

Pour comprendre les moments discursifs qui traversent la vie d'un artiste, nous allons nous intéresser à des moments d'entretien. Les extraits suivants sont issus d'une technique spécifique à cette seconde année de Master, puisqu'il s'agissait de montrer des œuvres pré-sélectionnées par mes soins, ou par l'artiste lui-même, et pour commencer, de ne donner qu'une question générale du type « Qu'est-ce que t'évoques cette œuvre ? » ou « Qu'est ce que tu peux me dire sur celle-ci ? » En général, la question n'est posée qu'une fois, avant la première œuvre, puis l'artiste va de lui-même, passer d'une image à une autre, parfois pour les faire résonner entre elles. Les extraits de ces entretiens étant assez longs, certains passages surlignés en gras, permettent de guider l'analyse par la suite.



Série *Exil*. 100 X 150 cm. Huile sur toile. Titos Kontou.



Série *Exil*. 60 X 70 cm. Huile sur toile. Titos Kontou.

« T : En fait c'est comme une thématique, j'ai travaillé tous ces tableaux, même la palette c'est quasiment la même. **C'est la même palette dans tous les tableaux**, j'ai travaillé une série comme ça tous en même temps, et **j'ai été inspiré de photos de migrants** comme j'ai ...comme on a tous ces images là dans la tête ... des journaux ou de la télé ou n'importe qu'on a pas vécu directement mais on a tous des images de migrants, d'exil. Et on se fait tous notre idée, après moi ça me touche comme ... ça me touche tous ces gens, tous ce qu'on a entendu parler des gens qui sont morts noyés. Et y'a eu pas mal en Grèce qui viennent de la Turquie, des îles qui traversent la Méditerranée la plupart sont noyés parce que c'est même pas de vrais bateaux, c'est des radeaux. Bah là je suis tombé sur pas mal de **photos que j'ai récupérées, et c'est un mix de tout ça**, des images qui m'ont parlé et quand je voyais ici par exemple cette espèce de bateau qui ressemble à un bateau viking, presque sans voile sans rien, ils sont avec des rames juste. Mais ce qui m'a, ce que j'ai aimé sur cette image c'est ... Bah elle est pas comme ça sur la photo c'est, j'ai, je fais mes mélanges après mais c'est que là on est sur... **pour moi c'est l'arrivée je voyais pas un départ là, ou je voyais là ils sont arrivés et ils sont, ils sont, c'est des survivants, ils ont réussi à traverser.** Donc pour moi ça fait un nouveau début là, ce côté là avec les vagues et la plage et tout le monde descend chargé avec leurs...des sacs des ... Bah c'est ce qui me, **c'est ce que je voulais transmettre en voyant cette image. En même temps y'a un ciel un peu tragique, un peu chargé tu sais comme si il y avait un orage qui se préparait, mais eux ils ont un nouveau départ, ils ont survécu de tout ça** et ... Comme s'ils allaient vers l'avant. Une nouvelle vie un nouveau départ. Voilà pour celui là ce qui m'a...

M : Et comment tu choisis la composition ? Est-ce que le ciel prend à peu près la moitié supérieure et la mer la moitié inférieure mais est-ce qu'il y a une volonté de couper en deux ?

T : Oui oui, même donner un peu plus d'importance à la mer donc le ciel il est un peu plus petit. **C'est pas exactement au milieu parce que je voulais donner plus d'importance à l'arrivée, que le ciel qui est derrière ils ont laissé derrière la tempête, ils vont vers un avenir meilleur.** Et là [en parlant de la seconde] c'est à peu près pareil, parce que toute la série c'était dans cet esprit là. Et y'a plein de monde derrière ils sont tous arrivés **mais on voit en particulier un personnage** qui est devant avec sa bouée autour du cou, et c'est comme un **jeune enfant**, c'est pas vraiment un adulte pour moi c'est .. il est dans les vagues aussi. On dirait qu'il représente tout tout ce monde là qui sont entassés. **Lui il est là, il représente la vie quand on... Le, le futur. »**

Cet extrait d'entretien est plutôt emblématique de la façon dont Titos parle de ses œuvres. En effet, lorsque celui-ci - placé devant l'image de sa production - a libre cours à la description, il

va plutôt avoir tendance à s'attarder sur l'histoire qu'il y raconte. Il va venir évoquer les personnages, et particulièrement si l'un d'entre eux occupe une place plus importante dans la composition, donc dans l'histoire. Mais lui ne va pas directement expliciter ce lien, il va simplement raconter qui est ce personnage, ici en l'occurrence le « jeune enfant » et ce qu'il représente, autrement dit pourquoi il occupe plus d'espace. Ensuite, lorsque Titos décrit une toile qui fait partie intégrante d'une série, il va faire un commentaire sur ce qui fait de cette série un ensemble esthétique, que ce soit la palette de couleurs comme c'est le cas pour les migrants, ou bien la position des corps quand il se questionne sur la naissance en représentant des corps adultes en position de fœtus. Il peut également mentionner la touche, plus ou moins lissée, en fonction de quand datent les peintures. Enfin, et cela de façon systématique, Titos développe à l'oral le sujet, la thématique de la série. Il explique quel sens il y accorde, les questionnements qui y sont rattachés. Ce n'est que lorsque je demande directement comment est construite la composition de la toile, qu'il formule explicitement ses choix, tout en les justifiant par ce qu'il cherchait à transmettre en faisant ainsi. On comprend que pour donner de l'importance, mettre en valeur un message ou une figure au sein d'une image, le peintre va lui accorder une place, ou un espace plus important. Un personnage peut être mis au centre. Ici, ce n'est pas le cas, mais par exemple, si la composition d'une peinture est pyramidale alors, l'élément important sera au sommet. Suivre les lignes de fuite, qui servent à créer une perspective est également un moyen pour trouver cet élément important. Les historiens de l'art s'appuient sur ces éléments pour décrire, et puis analyser une œuvre. Lors d'un second entretien, durant lequel Titos a lui-même choisi les œuvres à discuter, il a expliqué s'intéresser plus à la technique qu'au sujet, et il est vrai que lors de la description, les images étaient décrites selon le moment de leur réalisation, l'intérêt pour une composition qui lui était inédite, où le sujet a changé en rajoutant des éléments pour satisfaire l'équilibre de la composition. Il a retracé dans son discours, les étapes de la production de l'image, quel personnage est venu en premier, quel figure s'est rajoutée et à quel endroit. La bonne utilisation des techniques de composition par les artistes démontre une certaine maîtrise dans la construction de son image, et savoir en parler, comme un historien de l'art donc en parlerait, est une démonstration d'une autre de leurs compétences. La composition est une partie intégrante de l'action picturale. Elle force l'auteur à chercher un équilibre, une harmonie globale. Il n'est pas seulement question de guider les formes, les lignes, mais également les couleurs.



El turquesa que no seca. 110 X 70 CM. Techniques mixtes. 2009. Barbara Low.

« Hmm je me rappelle que cette peinture je l'ai fait chez mon professeur du coup je commençais de pas pouvoir choisir quoi faire une peinture de ça ou une de ça. **Et j'avais les deux photos** je m'imagine y du coup je disais, bah non je veux que la personne principale soit eux et j'étais pour le faire ici, et du coup Je disais j'ai besoin de quelque chose de fort qui m'inspire et je voulais bien travailler une technique pour moi à ce moment là, et c'était moins dessiner et plutôt gestuel non. Ça pour moi, **c'était une rivière noire et ça devait être, parce que je me sentais triste et aussi perdue entre choisir l'histoire de l'art de la peintre. C'était ce moment de ma vie et du coup j'étais bouleversée** et aussi c'était ... la *dirtyness* tout ça que c'est sale et qu'ils eux, une chose descriptive que c'est qu'ils mangeaient, ils peuvent pas boire l'eau. C'est quelque chose réelle non mais plutôt intérieur parce dedans on le voit pas, mais c'était une rivière bleue et du coup je le trouve, **j'ai fait avec le couteau et j'ai mis plus d'obscurité parce que si la peinture a besoin de ça au niveau compositif** mais je crois que c'est un mélange entre tout ça. » Barbara

Voici un autre exemple de description d'une de ses propres œuvres, ici par Barbara. Barbara, au même titre que les autres, ancre l'image et le sujet dans sa vie. Elle revient sur le moment où elle l'a peint, l'état émotionnel dans lequel elle se trouvait, et qui va impacter la palette de couleurs notamment. Le choix des couleurs peut être assez révélateur. Barbara ici a choisi de foncer la rivière, en partie pour apporter un équilibre dans la composition, mais aussi pour refléter son état émotionnel donc. Chiara utilise beaucoup de noir, si ce n'est presque exclusivement. Elle explique que d'une part, il s'agit de sa couleur préférée et que d'une autre le noir serait rapporté dans la symbolique, à la mélancolie, c'est pourquoi elle dit que « ça me touche de travailler avec le noir ». Il est vrai que les objets d'art peuvent servir d'indicateurs de l'état d'esprit du créateur, au moment de la création, au travers duquel le public peut se retrouver, induisant ainsi une fascination [Gell et Renaut, 2009]. Alfred Gell d'après une ethnographie en Mélanésie et la lecture d'ouvrages scientifiques, notamment David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, a porté un grand intérêt à la capacité qu'ont les images à inciter le public « à des actes et un comportement spécifiques » [Freedberg et Girod, 1998 : 14]. Il écrit alors sa théorie sur la technologie de l'enchantement où il présente plusieurs exemples qui illustrent selon lui le pouvoir de captivation de l'art. Par exemple, nous y retrouvons les proues des pirogues des îles Trobriands, une peinture de John Peto, un artiste américain, ou encore Pablo Picasso et sa sculpture intitulée *Babouin et son petit*. Ces objets, fascinent de par leur technique, qui ne pourrait être qu'associée au génie ou à la magie. Alfred Gell, qui s'appuie largement sur des théories cognitives - ce qui lui sera reproché à plusieurs reprises [Derlon et Jeudy-Ballini, 2010] - décrit alors une expérience qu'il considère universelle qui n'est autre que mesurer l'écart entre le talent ou le génie de l'artiste, et le sien, cela en s'imaginant réaliser l'œuvre soi-même [Gell, 2014]. Mais revenons à ce que Barbara dit sur la composition, elle fait preuve elle aussi de compétences techniques qui vont influencer son processus de création, et l'image finale. Elle sait regarder la toile qu'elle est en train de faire, remarquer les défauts d'équilibre dans la conception, que ce soit au niveau des couleurs, mais sûrement aussi des formes, et elle va agir en fonction, elle va transformer la toile petit à petit, pour arriver à un résultat qu'elle jugera satisfaisant. Tant qu'elle n'atteint pas cette sorte de dynamique équilibrée, elle retouchera la toile, tout en faisant attention de ne pas la « détruire », car il arrive qu'une toile trop retravaillée perde de sa qualité plastique. Savoir quand une œuvre est finie a été une question rencontrée dès le début du terrain. Mes interlocuteurs semblaient dire qu'une œuvre est finie quand ils sont prêts à la présenter au public. Néanmoins, Barbara lors de son exposition a accroché une toile qu'elle allait encore retoucher. Cette question a aussi été traitée par des écrivains comme Honoré de Balzac, auteur français du début du XIX^e siècle, dans une nouvelle intitulée *Le chef-d'œuvre inconnu*. Dans

cette histoire, nous suivons un peintre, Porbus, qui tente de satisfaire son maître en reprenant une toile qu'il a peinte mais dont il lui a été dit que la femme représentée manquait de vie. Voulant enseigner à Porbus et un jeune homme présent, qui n'est autre que Nicolas Poussin (artiste peintre français du XVII^e), le maître s'acharne à reprendre le tableau de son élève. Des mois plus tard, Poussin et Porbus rendent visite à leur maître, qui, fière de lui, leur présente son chef-d'œuvre, celui qui dépasse tous les autres. Toutefois, la surprise est grande quand les deux peintres ne voient rien que des couleurs et des formes confuses. Ils reconnaissent dans le coin du tableau « un fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction » [Balzac et al., 1995 : 55]. Le maître en voulant atteindre la perfection, n'a fait que détériorer sa peinture.

Pour revenir aux propos de ces deux extraits d'entretien avec Titos et Barbara, chacun des artistes revient également sur la préparation de l'image. Ils s'aident de photos, en voient plusieurs, parfois les mélangent, les combinent pour créer une nouvelle représentation bien à eux, par laquelle ils cherchent à transmettre ce qu'ils ressentent. Barbara va plus loin et cite les outils qu'elle emploie, comme par exemple le couteau. Le couteau est un outil utilisé en peinture pour ajouter ou retirer de la matière, faire des aplats ou travailler les courbes et des détails. Il demande un autre savoir-faire que le pinceau, puisque tout deux ont un rendu tout à fait différent.



Dictons du village. 20 X 20 CM. Scratchboard. 2020. Chiara Scarpone

« CS : Alors ça c'est une comme tu le sais, je sais pas si on l'avait déjà dit. **En fait beaucoup de mon travail est inspiré de la musique populaire** aussi, des choses que j'ai rencontrées vues que j'écoute beaucoup de musique, et qu'à un moment les contes et les légendes se transforment aussi en musique traditionnelle populaire. Justement ça c'est un artiste de la musique populaire italienne que moi j'aime bien, je l'écris alors ça. Et moi j'aime bien appeler le *blues man* de la musique populaire italienne qui s'appelle Matteo Salvatore [écrit le nom sur la feuille].

M : Il est italien ?

CS : Il est italien oui oui. Et **il a produit aussi un disque ici en France**, il a été beaucoup, il a reçu beaucoup d'attention ici en France, plus qu'en Italie, en fait lui il a écrit cette chanson que c'est un ensemble de proverbes et de dictons qui fait partie, partie de la musique, de la tradition orale du sud de l'Italie. La particularité c'est que Matteo Salvatore il avait une personnalité un peu punk et du coup on sait pas la limite entre la chanson d'auteur et la chanson anonyme, dans sa production est très faible dans le sens on sait pas si certaines chansons c'est lui qui l'a écrit, ou s'il a juste volé des choses dans la tradition orale tu sais. Et cette chanson qui s'appelle *I proverbi i paesani*, dictons de village.. c'est... ça parle de ça. C'est un ensemble de dictons et de proverbes et celui-là parle de la mort. **Il fait : « La vieille ne veut pas mourir, le jeune veut vivre mais la mort s'en fout... umm, si c'est ton heure elle te prendra la mort s'en fout, c'est ton heure et puis c'est tout ».** Et nous ça on la chante avec un tableau où il a y tous les, les dictons. Comme on faisait les troubadours dans le sud de l'Italie avant qui se déplaçaient de place en place, avec des tableaux et ils chantaient et ils disaient ah je suis en train de vous chanter cette chanson, comme ils faisaient les troubadours et les [inaudible] ici en France. Et du coup voilà. **La composition c'est évident inspiré aux *ex-voto*, *ex-voto* pittoresques que tu retrouves au Mexique.** Si tu veux je t'écris. À l'Italie aussi et à la ... à les danses macabres. Je pense que ça se dit comme ça, tu sais quand il y a des vivants qui dansent avec des squelettes. C'est toute une tradition, c'est des façons de représenter le *momento mori* ; « rappelle-toi que tu vas mourir », c'est ça. »

Cet extrait d'entretien mené auprès de Chiara nous apprend plusieurs choses. D'abord, il nous permet de prendre connaissance d'une autre façon de parler d'un sujet, en partant de l'image. Chiara ne parle en aucun cas des éléments qui font la composition, de l'équilibre ou de la couleur. Elle raconte d'où provient la représentation et de cette façon, met en avant les recherches faites au préalable. Elle rappelle dans un premier temps ses préoccupations générales, tournées vers les traditions orales et la musique populaire. Ensuite, elle va entrer dans les détails de l'histoire, non pas des personnages, mais de l'origine du sujet, un chanteur italien. Plus tard dans l'entretien, elle reviendra avec entrain sur le parcours de ce chanteur qui avait pour travail « d'annoncer les choses dans son petit village », motivant son choix de représenter la mort avec une trompette, comme si elle annonçait des messages au même titre que Matteo Salvatore. Elle établit des liens avec le pays dans lequel elle et son interlocuteur, en l'occurrence moi-même, se trouvent : la France. Elle continue en citant le proverbe qui a directement inspiré l'image, sans désigner les personnages présents. Cette production lui offre la possibilité de lier sa pratique plastique et sa profession de chanteuse dans un groupe de musique populaire, donc de présenter les multiples facettes qu'elle possède. Enfin, elle donne les inspirations secondaires, qui n'ont pas transformé le sujet, mais l'ont

modulé à son goût, au travers de la composition. Ainsi, lorsque Chiara décrit une de ses œuvres, à la fois elle met en valeur ses compétences artistiques multiples (chant et dessin), et les nombreuses connaissances qu'elle entretient et alimente dans le cadre de sa démarche. Elle établit des liens entre différentes régions du monde, attribuant implicitement une dimension plus universelle à ses réflexions autour de la tradition orale. Elle fait preuve de compétences discursives, grâce auxquelles elle promeut sa personne et son travail.

David Eubelen a étudié dans le cadre de son Master en sociologie, les écoles d'art en les considérant comme des lieux d'apprentissage de compétences propres aux artistes en devenir. Il s'intéresse alors aux enseignements, tout autant qu'aux modalités d'évaluation, y compris la composition du jury et les échanges de l'étudiant avec celui-ci. Il retrace l'évolution des attentes au sein de ces institutions, et remarque que les années 1970 marque un tournant à partir duquel la libre expression devient le maître-mot. Comment juger alors ces futurs artistes professionnels ? Il sera à partir de ce moment question d'évaluer la capacité d'un artiste non pas à produire des objets, mais « à expliquer sa démarche en rendant compte, comme l'exprime un enseignant, des « objectifs visés par son travail » » [Liot 1999 : 419]. Dès lors, le discours porte non plus sur la technique, mais sur la démarche. De ce fait, celle-ci se doit d'être correctement étoffée et présentée à un public. Notons qu'il semble nécessaire pour lors d'apprendre à adapter le discours au public. Il ne paraît pas judicieux de décrire une image de la même manière à un professionnel qu'à un public novice. Si le discours sert donc à retracer une démarche, il arrive qu'il vienne à dépasser l'objet, voire à faire sans. Pour atteindre ce degré de compétence discursive, l'artiste est tenu de maîtriser « un certain nombre de codes, de registres linguistiques, de références, et qui en serait comme la mise en œuvre au sein des projets » [Eubelen 2014 : 43]. Le discours peut ainsi devenir performatif soutenant « un certain nombre d'opérations cognitives fondamentales comme la désignation, la nomination, la mise en récit, l'attribution d'intentionnalité » [*op. cit* : 44] en partie retrouvées dans ces extraits d'entretien. Les artistes ont en effet, parfois, mis en récit leurs productions. La narration permet de mettre en continuité et de donner un sens à l'image qui est proposée. Ici, elle sert à donner un sens à la représentation que l'objet porte. Titos par exemple donne sens à la traversée des migrants-personnages qu'il peint en les représentant chargés, descendant du radeau pour un meilleur futur, laissant derrière eux la tempête. Parfois, ils vont choisir de ne pas raconter l'œuvre, mais de la replacer dans le moment de sa création, ou bien dans celui de son existence présente, c'est-à-dire l'endroit où il se trouve aujourd'hui, qui le possède, etc.

Ainsi, les discours délivrés par les artistes servent à faire valoir des compétences techniques - veiller à la composition, manier certains outils, etc - et délivrer un discours réfléchi et construit, répondre

aux questions d'un enquêteur, sont la preuve de l'acquisition d'une compétence devenue nécessaire à l'artiste depuis quelques décennies. Pourquoi est-elle nécessaire ? Car comme le dit si bien David Eubelen dans le cadre des écoles d'arts : « En tant que mandataire légitime de son propre travail, on attend de lui qu'il sache présenter ce qu'il fait, c'est-à-dire qu'il soit à même d'en parler correctement, et ce, dans le but d'intéresser un public composé exclusivement de pairs et d'experts » [op.cit : 88].

En somme, les artistes sont des individus qui viennent à se présenter comme des êtres singuliers, uniques, afin de se distinguer de leurs pairs. Pour cela, ils vont développer des compétences techniques certes pour atteindre un niveau de réalisation, mais aussi et surtout pour s'en saisir et trouver ce qui va les incarner. Dans un même temps, ils se doivent de maîtriser et valoriser des compétences discursives nécessaires à la transmission et la mise en exergue de leur individualité. Le style, à la fois personnification sous la forme d'une image, et ensemble d'éléments récurrents de la création, guide leurs paroles et leurs gestes. La démarche réflexive comme la technique seront vivement mobilisées lors des discours de l'artiste sur lui-même - puisque cela sert de preuve à l'engagement – et sur ses productions. L'image ne suffit désormais plus à faire foi de l'expertise d'un artiste, ce dernier doit savoir en parler, la présenter, la décrire, la replacer dans un contexte de création et de carrière, pour accéder à une reconnaissance. Le style, et plus particulièrement le discours sur le style, offre à l'artiste le moyen de mettre en évidence ses connaissances et son implication dans les mondes de l'art dont il veut faire partie. Il devient alors un moyen d'identification de l'artiste, c'est-à-dire de sa singularité, et un moyen de créer du lien avec un réseau. L'engagement, témoignage d'un mode de vie caractéristique, fait d'eux des professionnels intégrés [Becker, Bouniort et Menger, 1988], c'est pourquoi ils vont lui accorder une place déterminante dans leurs discours. L'image, de même que le discours qui l'accompagne, représente un moyen efficace de se présenter en tant qu'artiste, et d'offrir au public une représentation de soi, travaillée, réfléchie. Que choisissent-ils donc de montrer au public ? Quelle dimension de leur identité exposent-ils ? Est-ce celle de l'artiste dévoué, de la danseuse de tango, de l'enseignante, de la musicienne, de l'italienne, du père, de l'étudiant en charpenterie, du peintre membre d'un collectif ou du peintre solitaire ? Maintenant que nous avons mis à disposition les données ethnographiques récoltées principalement lors d'entretiens, autrement dit issues de discours oraux, nous allons nous attarder sur une toute autre forme de discours, celle des écrits.

Chapitre 2. Formes d'écrits, formes du soi

Les artistes qui sont au cœur de ce travail passent une grande partie de leurs temps à alimenter leur travail. Ils font des études, collectent des images pour s'en inspirer, feuilletent les livres qu'ils collectionnent sur des artistes marquants ou des sujets particuliers. Ils réfléchissent à la construction d'une image pour produire une œuvre. Et, ils envoient des mails, candidatent à des résidences, entretiennent leur réseaux. Il faut partager tout ce travail. S'ils ont pu le faire dans le contexte de l'entretien, ils doivent également atteindre un public plus large et en particulier les professionnels des mondes de l'art, afin de s'assurer un revenu. Alors, ils ne produisent pas que des œuvres, ils produisent aussi des documents. Ils tiennent à jour des listes, prennent des notes dans des carnets, annotent d'autres documents produits par d'autres personnes, et réalisent des croquis en tout genre. Ils laissent de cette façon des traces de leurs réseaux, de leur travail, de leur vie. C'est également à eux qu'incombe la tâche de la communication : ils créent et maintiennent leur site internet. Avec la montée en vogue des réseaux sociaux, notamment Instagram, ils favorisent de plus en plus ce dispositif pour se faire connaître et communiquer avec un public très étendu, qui ne se limite plus à une localité proche. Quelles formes prennent alors ces écrits qui traversent constamment la vie de ces artistes, et qui représentent des supports de présentation de soi, contrôlés, réfléchis, rédigés ? Ces documents, qu'ils soient papiers ou virtuels, entrent dans ce que Daniel Fabre, anthropologue français, spécialiste de ce sujet, définit comme des écritures ordinaires, puisque :

« elles s'opposent nettement à l'univers prestigieux des écrits que distinguent la volonté de faire œuvre, la signature authentifiante de l'auteur, la consécration de l'imprimé. Elles n'aspirent ni à l'exercice scrupuleux du « bon usage » ni à la sacralisation qui, peu ou prou, accompagne depuis deux siècles la mise à distance littéraire » [Fabre, 1993 : 11].

Et, elles sont « associées à des moments collectifs ou personnels intenses ou bien à la routine des occupations quotidiennes, [elles] semblent vouées à une unique fonction qui les absorbe et les uniformise : laisser trace » [*ibid*]

1) Écritures ordinaires

Tracer un réseau

ARTISTES QUI EXISTENT
 (9) DANS DES BOUTIQUES

<ul style="list-style-type: none"> * Serge Ladjegbe * FRANTH * Salomon Rassine - Isaac Stroka * Adji Carvera * Et Andisa - Ciro Rizzo * Leonardo Geronimi - Mory Le Rosez - Mawata Rukba - Alain Nibum - Patrick Ruffart - David David * Roman Bonnot - Steve Groom 	<ul style="list-style-type: none"> - Givine Guimard - Emmanuel Renaud - Fadi Kleinberg - Sfe - Simon Picoté - Christian Sephora - Oly Salou * Stéphane Pouchard - David Riller - Dominique Maitelli - Jean Luc Couder - Khalid Alloua - Eugène Saiz - Christophe Blanc - Florin Eyman - Sereydy 	<ul style="list-style-type: none"> - Sylvie Caron - Praxille Caron - Ann Marie Lofillo - Nicolas Dugel - Lygou Bévin - Ann Rich - Isabelle Malaret - Christophe Roud - Lucie Gellie - Germain Desrosiers - Tom Jovic Slavice - Christophe Minelle - Jean Paul Svereng
--	---	--

Galeries et Biennales qui existent des Bons Artistes

<ul style="list-style-type: none"> * Galerie Subban (Strasbourg) * Galerie Mieux Vitroz (Paris) * Galerie Rucic / Empiric (Paris) * Galerie Pascale (Strasbourg) * Galerie Eric Remy (Strasbourg) - Galerie Art Film (Paris) * Galerie Geline (Paris) * Galerie Minikereum (Gand) - Galerie Jean-Marc (Paris) - Galerie Eclaircie * Galerie Pierre Gontfroy - Galerie 66 (Paris) - Galerie (Globe) Labus - Galerie La Kélonie - Galerie Paul Le Roy * Fondation Taylor Paris 	<ul style="list-style-type: none"> - Galerie Eclair (Paris) - Galerie du Léonard - (Soprano) Gallery (Marseille) - Galerie Galerie Polygale * Arnaud Gaborie (Paris) * Lucile Gallery (Paris) - Galerie Mawata - Galerie Eric Remy (Paris) - Galerie Dix - Galerie Duval (Paris) - Galerie Jean-Louis (Paris) - Galerie Le Grand (Paris) - Galerie Gao (Paris) * Galerie Nouvelle Frontière (Paris) 	<ul style="list-style-type: none"> * Galerie Li * Galerie Christian Legendre (Paris) - Galerie L'écaille (Strasbourg) - Galerie Fondation - Gal. Fondation L'opéra (Paris) - Gal. Les Tilliers - Gal. Jean-Pierre - Rice Gallery - Gal. Bouteille / Gal. (Paris) - Gal. Sophie Le Mar (Paris) - Gal. Les Grues - Maison Gaudin Gallery - Gal. La Rose / Art (Paris) - Gal. Du Loup - Gal. Sève (Paris) - Gal. Jean Kelly Gallery - Fondation Mawata - Gal. St Martin / (Paris)
--	---	--

... suite

- * Réseau (St Pierre (Paris))
- Gal. Max Hatfield
- * Gal. Conica (Paris)
- * Gal. Duchaze (Paris)
- * Gal. Art Plaisir
- * Gal. Art des Temps (Céram. d'Anden)
- Gal. La Roche (Lyon)
- * Gal. Galard (Paris)
- * Gal. Elysée (La Réunion)
- Gal. Elysée (Strasbourg)
- * Gal. ~~Frontière~~ Duchaze (Paris)
- * Gal. Grogga (Nancy)
- Gal. Chardon Jactes (Lyon)
- * Galerie 75 (Paris)
- * Galerie NG (Paris)
- * Galerie Courvillat (Paris)
- * Galerie Bouteille Grogga (Lyon)
- Galerie 48 (Lyon)
- Galerie Manjari & Partners (Paris)
- Galerie Tanguy Vogh (Paris)
- * Gal. Art des Apparences (Amnecy)
- Gal. L'Atelier Pude (Paris)
- Gal. Les yeux Fautais (Paris)

Fig. 1 et Fig. 2. Recto Verso d'une feuille manuscrite appartenant à Titos

Lors d'un entretien, Titos vient à me montrer une liste, écrite sur une feuille blanche, rangée quelque part sur son bureau. Elle est séparée en deux parties, dont l'ensemble est écrit avec le même stylo. La première moitié du recto intitulée « Artistes qui exposent dans de belles galeries », est une suite de noms d'artistes, au nombre de 44, bien qu'il ait entouré le nombre 40 près du titre. Certains sont soulignés par un signe étoile, apposé près de leur nom. A l'oral, il explique qu'il s'agit d'artistes dont il apprécie le travail, et qu'il croise de façon récurrente lors d'événements de groupe, tels que les salons. Ces salons constituent un lieu de rassemblement pour des groupes qui suivent des lignes directrices de création, comme par exemple le mouvement *Art singulier* en ce qui concerne Titos. Certains d'entre eux sont devenus des « amis », dont la relation est cristallisée par l'échange, ou plutôt l'offre réciproque de toiles. Les murs du salon de Titos deviennent alors le support visuel de ces amitiés, puisqu'y sont accrochées, posées, les œuvres des autres au côté des siennes, comme placées sur un pied d'égalité. La seconde partie de cette liste intitulée « Galeries, Salons/Biennales qui exposent des bons artistes », est une suite de ces lieux, répartis dans toute la France, où lui-même n'a pas exposé. Toutefois, il se tient au courant de ce qui s'y passe, les « suit⁵ ». Elles sont au nombre de 75, alors qu'il a entouré 80 près du titre. Il y maintient sa méthode de mise en valeur par l'utilisation du signe étoile. Il note à chaque fois dans quelle ville se trouve cet espace. Il a séparé la forme du salon et de la biennale qui sont donc, contrairement aux galeries, ouverts que pour une durée définie, dans une installation éphémère. Il s'agit d'événements dont les artistes ne dépendent que pour la durée limitée, alors que dans le cas de galeries, les artistes signent avec eux des contrats, pour des durées plus longues d'au moins plusieurs mois. Les salons et biennales sont en charge de la publicité de l'événement général, alors que les galeristes ont pour mission de mener à bien la communication autour de chacun des artistes avec qui ils travaillent, autour du lieu, et prennent en main la vente des objets, dont ils tirent une commission de 50 %. Ils n'entrent pas dans les mêmes modalités de mise en réseaux des acteurs. Il n'y a par exemple, pas de grandes rencontres systématiques lors d'expositions collectives dans les galeries, quand les salons et biennales constituent une opportunité de choix pour retrouver un groupe de pairs. Titos bien qu'il apprécie ces espaces, puisqu'il estime que de « bons » artistes y exposent, n'a pas fait de démarches pour entrer en collaboration avec eux. Est-ce la distance, le lieu, le manque d'opportunité, ou un autre critère qui a déterminé ce choix ?

Que nous dit cette activité soutenue sur la pratique écrite de Titos ? Dans un premier temps, nous apprenons que la qualité d'une galerie ou d'un artiste, se joue en partie par la qualité de leurs partenariats. Une « bonne » galerie dépend des artistes qu'elle expose, et des « bons » artistes se doivent de travailler au sein de « belles » galeries. Ensuite, cette liste ne remplit pas un rôle de

5 Ici suivre prend le sens de concentrer son attention vers quelqu'un.

pense-bête financier, c'est-à-dire des lieux et relations qui lui permettent de trouver des revenus. Ce sont des amis, des connaissances, des pairs, des professionnels auxquels il est sensible : ça lui « parle », mais dont il ne retire aucun bénéfice monétaire. Pour aller plus loin, cette liste est la démonstration d'une façon de rentrer en relation avec un réseau des mondes de l'art, puisqu'une catégorie lui permet d'être présenté à l'autre catégorie. De cette façon, en suivant un artiste, il découvre une nouvelle « belle » galerie et en découvrant cette galerie, il découvre de nouveaux « bons » artistes, et ainsi de suite. C'est une source presque sans fin de rencontres, qui plus est, souvent inscrites dans un réseau proche ou commun au sien. Nous pourrions ainsi dire qu'il s'agit ici d'une trace d'une partie des réseaux qu'il entretient et qui s'étendent bien au delà de Toulouse. En réalité, et il le souligne lui-même, aucune galerie de cette liste ne se situe à Toulouse, l'établissement des réseaux ne dépendent donc pas d'une localité proche. S'il laisse trace, Titos utilise ce papier comme un moyen de ne pas oublier tous ces noms propres. Cet écrit conservé dans l'espace domestique - sur son bureau, dans le salon – est motivé par l'envie de soulager la mémoire [Fabre, 1993] et par celle d'une mise en ordre introduite par la mise en forme, c'est-à-dire la liste. Jack Goody, anthropologue britannique a dédié une partie de sa carrière à étudier les écrits de toutes sortes. Dans un ouvrage publié en 1978 intitulé *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, il s'attarde sur les processus écrits et les techniques graphiques qui se distancient de la communication orale, voire qui transforment le langage parlé. La liste représente alors une technique graphique de la domestication de la pensée [Goody, Bazin et Bensa, 1978 : 140-196]. Elle vient fournir un ordre, stocker des informations et des pensées ordonnées, ici des lieux et des artistes classés pour leur qualité. Enfin, ce document, que Titos dit actualiser, ne contient plus beaucoup de place, est-ce par qu'il veut se restreindre à un nombre limité, ou bien à l'occasion utilisera-t-il une autre feuille ? Comment la stockera-t-il avec cette première ? Utilisera-t-il la même encre, annotation, classification ?

Écrire à partir des écrits des autres

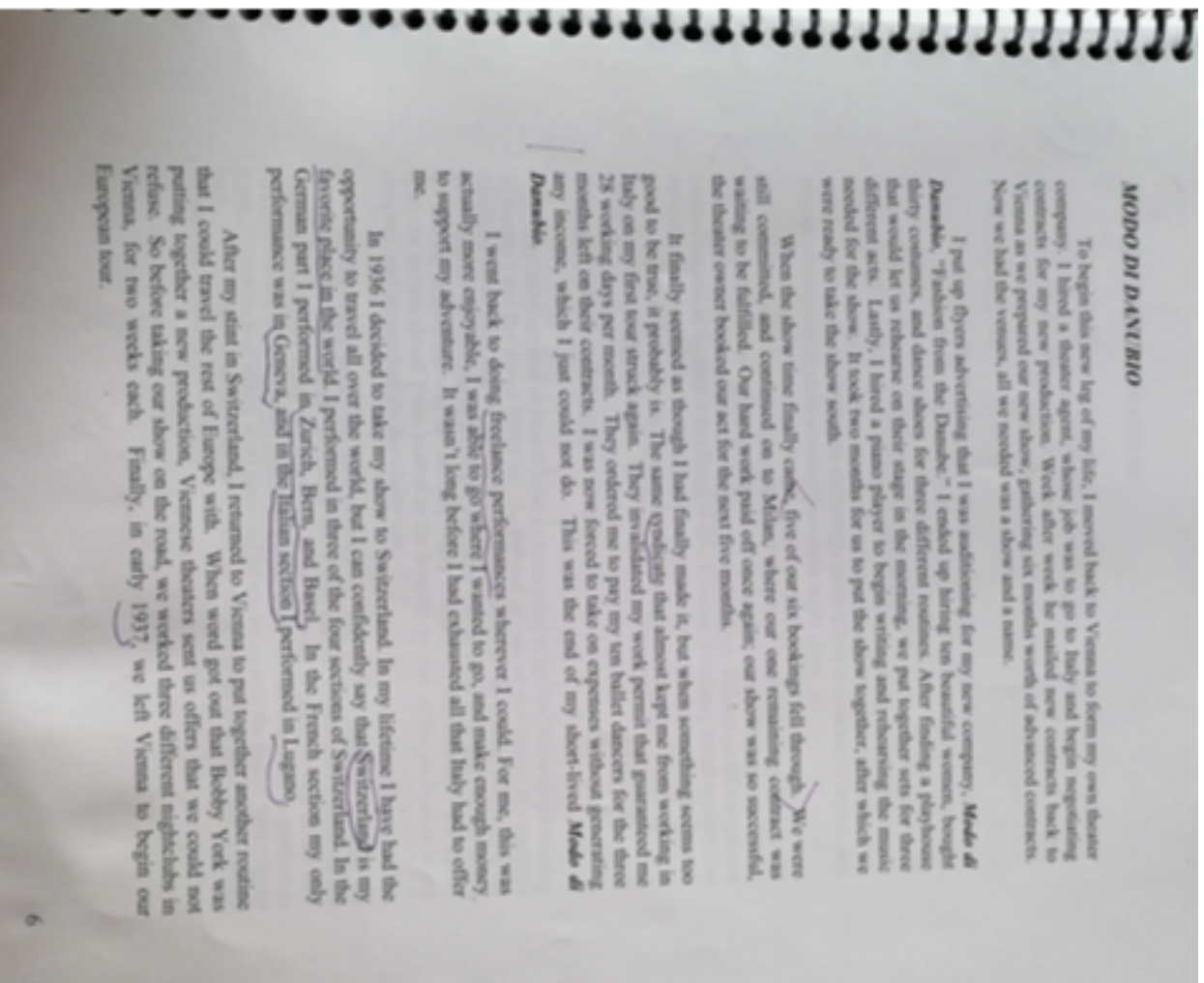


Fig. 3. Page 6 des mémoires du grand-père de Barbara, appartenant à elle.

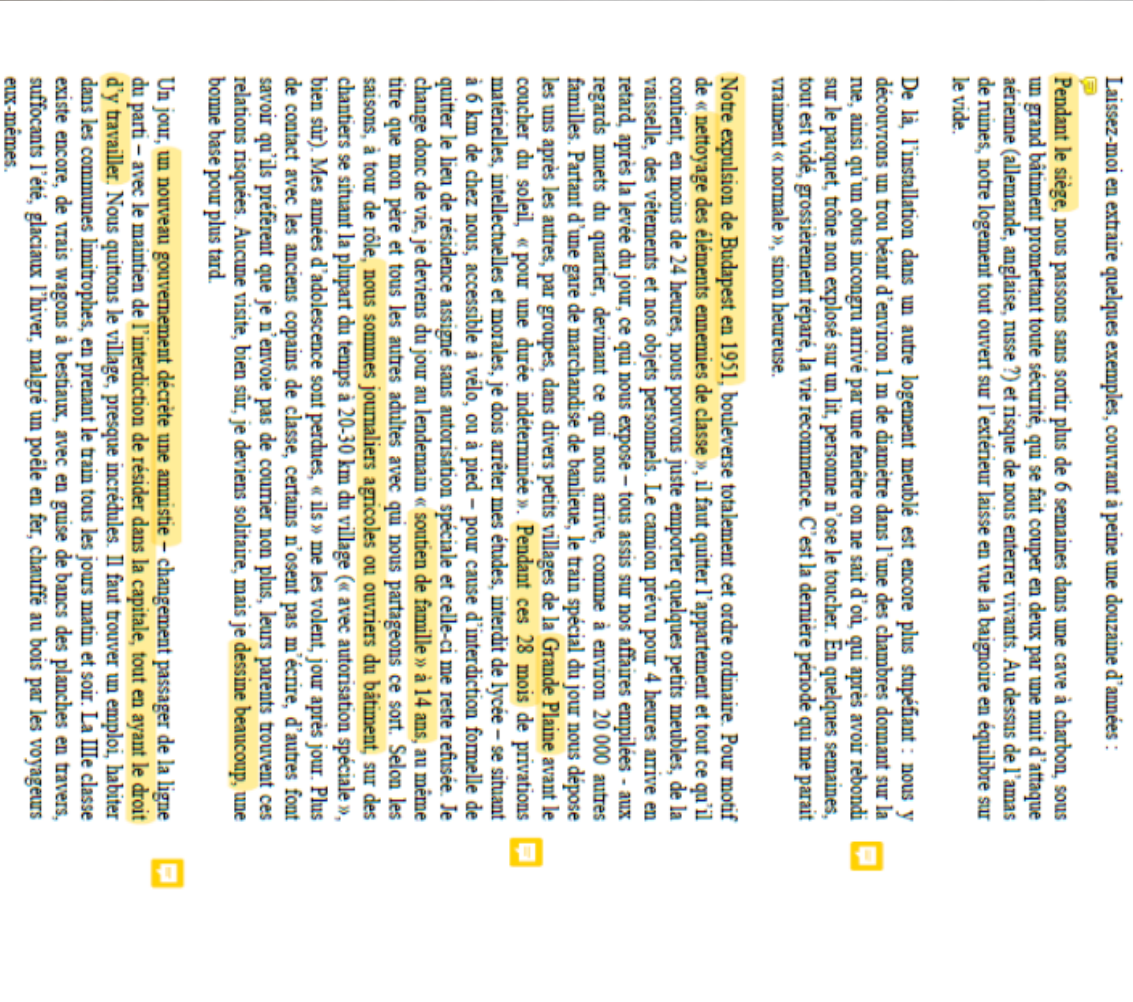


Fig. 4. Page 4/5 d'un écrit de mon grand-père, conservé sur mon disque dur.

Barbara conserve chez elle un dossier imprimé intitulé « *My Destiny* » dans lequel son cousin Jason a retracé la vie de leur grand-père. Son histoire est une suite de rebondissements entre différents pays, au rythme des spectacles de danse qu'il performait, et la volonté d'échapper à la Shoah. Le grand-père de Barbara, né en Pologne, était de confession juive. Il a donc subi pendant la Seconde Guerre mondiale, une persécution violente l'empêchant de se déplacer librement ou de jouir des mêmes droits que le reste de la population à cette époque. C'est sa profession de danseur qu'il lui a permis en partie d'y échapper, en se produisant d'un pays à l'autre. Cette biographie nous accompagne alors à travers les multiples épreuves qu'il a traversées pour pouvoir finalement arriver en Amérique du Sud, où il rencontre sa femme, la grand-mère de Barbara, puis s'installer aux États-Unis d'Amérique. Elle est rédigée à la première personne du singulier, bien que ce soit Jason qui ait compilé, organisé, écrit, les récits oraux et écrits de son grand-père. Dans ce dossier, Barbara y a pris des notes, elle a souligné certains moments, ajouté des remarques, des signes (Fig 3). Elle semble accorder une importance particulière aux dates et aux lieux de passage, et plus largement aux déplacements, ces moments de transition, de temporalité en mouvement. Lors d'un entretien, elle me l'a présenté sans s'attarder sur le contenu ou ses annotations. Toutefois, elle a expliqué qu'elle a longtemps eu pour intention d'en faire un film, d'engager des acteurs pour retracer sous la forme d'images enregistrées, cette vie ici écrite. La récurrence des lieux ou dates entourés prend alors un sens autre, celui de d'organiser une temporalité, de mettre en avant une chronologie, dans le but d'en filmer les scènes successives. Il semblerait qu'elle ne l'ait pas fait d'un seul trait, puisque la couleur d'encre passe du bleu au rouge, puis redevient bleu, avant de complètement disparaître à partir de la page 29. Pourquoi s'être arrêtée ? Ce carnet, auquel un soin a été prêté – il est relié, la couverture est plastifiée – a pour vocation de durer dans le temps, d'être conservé, peut être transmis à travers les générations.

Dans ce dossier, et dans la façon qu'a eu Barbara de l'annoter pour en faire autre chose, je ne peux m'empêcher d'y retrouver ma propre démarche, celle qui m'a guidée aujourd'hui à écrire ce mémoire, à interroger ces artistes. J'ai aussi récolté les écrits autobiographiques de mon grand-père, lui-même artiste, et ils m'ont « inspirée » cette recherche. La Figure 4 en est un exemple. Si je conserve cet écrit sur mon disque dur sous une forme virtuelle et non manuscrite j'ai tout autant surligné les passages où il raconte sa jeunesse, l'oppression subie en Hongrie qui l'a forcé à partir travailler adolescent à la campagne, avant de revenir à Budapest pour fuir la capitale à l'arrivée des chars qui souhaitaient contenir la révolte populaire en 1956. Je retrouve les difficultés, et les solutions illégales nécessaires pour se déplacer et connaître « l'exil » dans une autre page. Lors de la lecture, j'ai moi aussi annoté certains passages. Ils me servent à retracer son parcours et je fais des liens avec d'autres informations récoltées au sein des autres documents, ou de ce que j'ai

entendu pendant ma jeunesse pour réussir à écrire à mon tour son histoire et la présenter à mes professeurs. C'est par ces pratiques d'écritures, à partir des écritures d'un autre, que j'ai posé des questionnements annonçant le début de cette recherche autour de la mémoire et de la représentation plastique. J'y ai découvert la notion de « double vie », le sentiment de nostalgie envers un pays perdu, l'expression de la migration par l'image. Barbara, comme moi, et comme beaucoup d'individus, conservent puis relisent ces écrits familiaux, autobiographiques. De la même façon que « la conservation de ces « tranches de vie » [lettres envoyées au sein de la famille] rejoint aussi des projets littéraires toujours ajournés, la valeur « documentaire » de l'expérience vécue, du milieu fréquenté devient l'alibi de la démarche autobiographique » [Fabre, 1993 : 63]. Nous avons toutes deux été inspirées par une histoire familiale, et c'est mon histoire personnelle qui a constitué au départ, une entrée sur le terrain, une proximité d'expérience. Pourrions-nous dire alors que d'une façon j'ai pu m'approcher de ce que Germaine Tillion, femme et anthropologue française d'exception, nous disait sur la nécessité de l'empathie chez le chercheur : « Pour discourir sur les sciences humaines, l'érudition pure ne peut suffire, et une expérience vécue, profonde et diverse, constitue l'indispensable substrat de la connaissance authentique de notre espèce [...] les événements vécus sont la clé des événements observés » [Tillion *in* Tassadit, 2022 : 276]. Pourtant, si je pense pouvoir effleurer la compréhension de l'ambition de Barbara à vouloir rendre hommage et créer à partir de la vie d'un grand-parent, je peine à la décrire. Il ne reste surtout qu'une similarité évidente entre ces deux écrits ; ses notes manuscrites, et mes commentaires tapés à l'ordinateur. Finalement, que nous apprend ces formes d'écrits ? Conservés chez soi, sur un disque dur ou dans une bibliothèque, ils restent à proximité de leur propriétaire, descendant de l'individu dont l'histoire est décrite, racontée, peut-être un peu romancée et les traits un peu lissés. Leur vie est une série d'événements pensés forts et dignes d'un témoignage, elle est donc conservée précieusement, lue et relue et puis réfléchi pour la faire devenir autre chose, d'intégrée au sein des générations suivantes. Les notes de Barbara deviennent la trace de cette attention particulière portée à un écrit familial, la trace d'une réflexion autour de l'élaboration d'une production imagée, de la réappropriation d'un témoignage. Agnès Fine, anthropologue française spécialisée dans le genre et la parenté, s'est intéressée aux livres de naissance tenus principalement par des mères comme forme d'écrit. Elle en déduit qu'au delà du contenu, l'activité manuscrite retraçant les moments forts de la vie d'un enfant constitue une preuve d'amour qui permet d'affirmer une représentation de soi en accord avec l'image de la « bonne » mère promulguée par les dictas sociaux [Fine, Labro et Lorquin, 1993]. En ce sens, est-ce que vouloir se saisir de cet écrit pour lui offrir une forme visuelle, l'annoter, lui prêter cette attention particulière que nous avons décrite, n'est pas pour Barbara le moyen de réaffirmer une appartenance familiale, ou de comme le dit Daniel Fabre ; de faire exister une

relation [Fabre, 1993 : 264], celle qu'elle avait avec son grand-père, de la même façon que j'écris ce mémoire pour tisser du lien perdu depuis des années avec mon propre grand-père et son existence d'artiste. Ce n'est pas le seul écrit que Barbara tient et garde précieusement chez elle.

Carnets ou *journals*

« B.L. : Tout. Je commence à créer c'est comme un *journal*, je vais te le prêter si tu veux quand j'ai fini. Parce que j'ai... j'ai... c'était le cousin de mon...on était pour un mariage et le mariage c'était ma cousine, et son, mon cousin et sa femme. Et son cousin à elle a commencé à lire tout ça que j'avais écrits, je sais pas dans un autre que j'avais **où c'était le Luxembourg**, et on était en *mancha* tout le monde en faite, et lui il est passé et il a lu tout. Il était très inspiré tout ça, et je dit il faut que je le photocopie ou je le télécharge parce que pour moi c'est important de... non ? C'est des choses, **c'est mon journal perro écrit avec les choses qui vont, qui me passent, j'ai besoin de transmettre ça et je vais mettre en dehors où je peux hein.**

Moi : Il semble que tu m'avais montré un ancien carnet de croquis aussi où il y en avait déjà qui étaient sur un de tes voyages.

B.L. : Oui c'est ça c'est peut être ça qu'il a vu. Oui **aussi des idées il y a des lectures** de [inaudible] tu vois avec mon frère.

M : Est-ce que parfois tu y mets des idées que tu as pour des peintures à faire ?

B.L. : Non pas des idées, **ça c'est plutôt mes questions philosophiques avec la vie.** C'est aussi des idées de travail avec, ça c'est toute, moi l'idée de le perdre. **Si j'ai une inspiration de dessin je vais l'avoir ici [me montre un croquis sur le trépied] comme si c'était une *map* de comment je veux ranger la toile, les couleurs tout ça ça m'aide à avoir ça comme point de départ mais pas... mais pas peut être une couleur je vais le noter mais si c'est écrit c'est.** »

A plusieurs reprises lors de nos entretiens, elle a sorti et a proposé de me faire lire ses carnets qu'elle appelle *journals*, le terme anglais. Elle les collectionne, puisqu'elle les remplit, les conserve une fois finis, puis passe au suivant. Carnets de notes, carnets de croquis, elle y inscrit réflexions personnelles et y fige les moments de sa vie par l'image. Quels moments ? Et bien, nous pouvons y retrouver ses voyages, les endroits qu'elle a visités, les personnes qu'elle a rencontrées, les instants passés avec son mari, Toni son chien, sa famille, etc. Elle m'a expliqué une fois qu'elle avait pris pour habitude de peindre sa mère à chaque fois qu'elle la voyait afin de profiter de leur

relation. Nous pouvons y distinguer deux sortes d'images. Les croquis, faits au stylo par exemple. Ils servent à tracer une forme vue et qui plaît, qui pourrait être réutilisée pour être intégrée à une production plus large. Les couleurs ne sont pas toujours « réalistes », c'est-à-dire qu'un cheval peut être rose, l'intérêt n'est pas d'immortaliser la forme telle qu'elle est, mais comme elle est observée par Barbara. Ensuite, nous retrouvons les aquarelles, qui, elles, reprennent les couleurs déjà existantes sur la forme saisie. Ces formes, ce sont des individus, des vêtements, des objets, des animaux, de la végétation, tout ce que Barbara choisit de tracer sur le papier. En ce qui concerne les réflexions écrites, elles sont plus ou moins rédigées, approfondies, longues. Par exemple, en voici une tirée d'un de ses carnets qu'elle a emporté lors d'un voyage à l'étranger : « *No more need for the electricity, bye wifi* ». Celle-ci est écrite en anglais, puisqu'il s'agit d'une des langues maternelles de notre artiste, mais il arrive parfois qu'elles soient en français ou en espagnol.

La forme du carnet, et leur conservation sous forme d'une petite collection personnelle, « offre une continuité et une permanence qui sont autant de promesses d'ordre et de maîtrise » [Fabre, 1993 : 43-44]. Le carnet permet de créer, de mettre en ordre et de conserver cet ordre. A quelques reprises, Barbara, au sujet de ce qu'elle pense être, a répondu être ce qu'elle faisait. En ce sens, elle se définit comme une artiste peintre, mais aussi en partie comme une écrivaine, car elle écrit, souvent, dans ses « *journals* ». Les écrits intimes ont fait l'objet d'une étude approfondie par Dominique Blanc, anthropologue français qui s'est largement intéressé aux écritures de toutes sortes, dont il rend compte dans l'ouvrage collectif sur les écritures ordinaires dirigé par Daniel Fabre [Blanc, 1993], mais aussi dans celui intitulé *Vers une didactique de l'écriture. Pour une approche pluridisciplinaire* [Blanc, 1996]. Pour mener cette enquête, Dominique Blanc s'est intéressé aux écritures « non-scolaires » au sein d'un collège du sud-ouest. Il semble que ce type d'écrits est largement exploité par les femmes, plutôt que par les hommes, et particulièrement par les femmes adolescentes. Il peut prendre une forme épistolaire, ou d'échanges, ou bien être conservé pour soi, par soi. Les femmes peuvent être encouragées pendant leur enfance à entretenir ce type de carnets par leur propre mère. La chambre devient le lieu privilégié de l'écriture intime. Les outils utilisés sont multiples, stylos, feutres colorés, collages de photos, d'extraits de revues, de tickets de cinéma, de mots reçus. Certains y collectent des poésies recopiées, s'adressent à un tiers indéfini. Y sont racontées des histoires d'amour et d'amitié, des moments de la vie, des confidences. Dominique Blanc nous accompagne à travers les multiples pratiques de tenus de ce type de carnets, les couleurs qui se répondent, qui jouent avec les jours de la semaine, les encadrements en bulle qui deviennent la source d'un poème original, les lignes qui s'entrecroisent, etc. Les jeunes filles qui tiennent ces carnets s'expriment à travers leurs choix graphiques [Blanc, 1993], car « Incrire ses pensées est le

meilleur moyen d'en prendre vraiment conscience et d'éprouver leur consistance avant, éventuellement, de les communiquer aux autres » [Fabre, 1993 : 76]. Que ce soit par les croquis ou par les pensées écrites que contiennent les carnets de Barbara, elle aussi s'éprouve par cette pratique. Cela devient une activité quotidienne chargée de sens par l'action elle-même, et par le contenu.

S'ils ne semblent pas être maintenus pour répondre à quelqu'un d'autre comme c'était le cas pour ces jeunes adolescentes au collège, à qui sont destinés ces carnets ? Barbara parle à la première personne du singulier, sans, à ma connaissance, utiliser quelque formulation qui indiquerait qu'elle s'adresserait à quelqu'un, de réel ou d'imaginé. Rentrent-ils donc bien dans cette catégorie des journaux intimes où l'auteur est le seul lecteur ? Pour en savoir plus, il faut s'intéresser à l'endroit où prend place sa pratique d'écriture et l'endroit où ils sont conservés. Elle en apporte avec elle, en dehors de son foyer. Il sort du cadre de l'intimité dans la pratique, mais n'est pas destiné aux autres dans son intégralité, bien que comme nous l'entendons dans l'extrait d'entretien précédent, elle ressent un besoin de transmission qui la poussera peut-être à sortir ses écrits du cadre de l'intime. En un sens, elle a déjà commencé. En effet, lors de sa dernière exposition, Barbara avait pu présenter sous verre des pages de ses carnets. Elle les a ouverts aux pages de croquis, et non à celles de ses réflexions. Pourquoi cela ? Est-ce parce qu'elle pense ses écrits comme privés, destinés qu'à elle-même à ce moment, ou bien est-ce parce qu'aucun ne venait compléter de façon pertinente les toiles exposées ? Mauvais lieu ou mauvais moment ? Les croquis viennent ainsi nous questionner sur cette frontière parfois floue entre les écritures « ordinaires », produites sans but de publication, et les autres écritures, faites pour être lues ou ici, vues.

Le dessin : entre l'intime et le public

Les croquis sont des esquisses rapides ou des dessins qui viennent reprendre l'essentiel de l'image représentée. Le dessin constitue une manière de dire selon les propos de Tim Ingold, anthropologue britannique spécialisé dans l'analyse des perceptions incarnées de l'environnement. Il a publié avec d'autres chercheurs un ouvrage intitulé *Faire anthropologie. Archéologie, Art et Architecture*. Il nous y propose une étude des objets d'art en lien avec la notion d'agentivité, et vient à parler du dessin. Le dessin représente pour lui une façon de « dire ». Il projette l'intention de son auteur plutôt qu'une image transposée sur un support tel que le papier [Ingold, Gosselin et Afeissa, 2017]. En ce sens, il est la « trace d'un geste ». Barbara toutefois va séparer les croquis tracés dans ses carnets, et les études préparatoires qu'elle pose sur un support autre, posé sur un trépied dans

son atelier. Que nous apprend donc de plus cette différenciation ? Quels sens portent les études préparatoires que les croquis de ses carnets n'ont pas ?

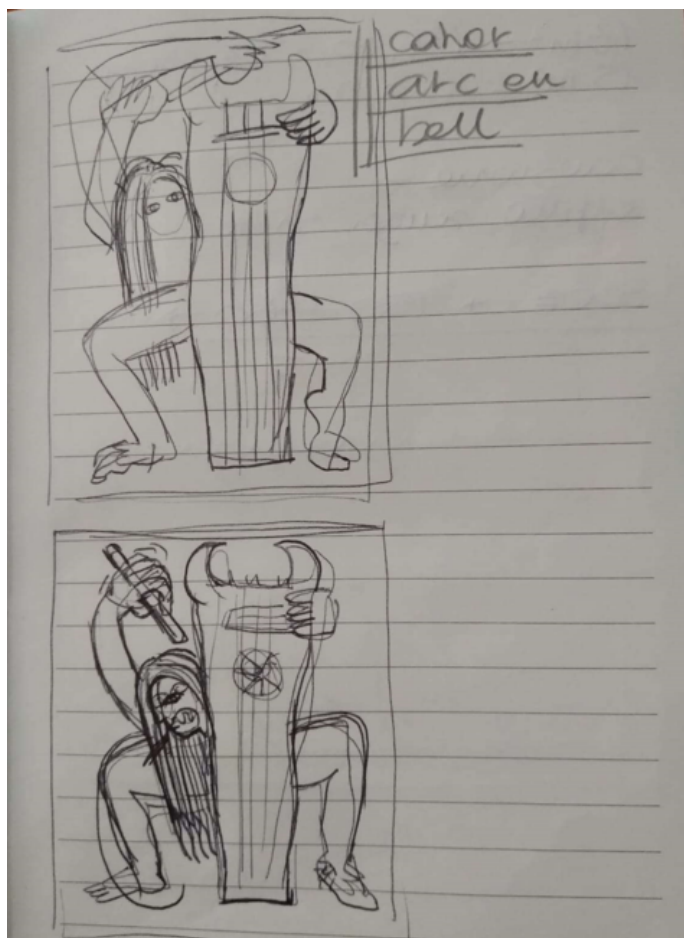


Fig. 5. Étude préparatoire de Chiara.

Lo senti come suona il Tun Tun di Cinzia ? 50 X 70 cm.
Linogravure. Papier Fabriano Rosaspina. 2023 Chiara Scarpone.

Cette étude préparatoire (Fig. 5) m'a été envoyée par Chiara avant un entretien où nous avons décidé de parler des croquis. Bien qu'elle m'en ait envoyée plusieurs, c'est celui-ci qu'elle a déjà produit et diffusé en tant que production terminée sur son compte Instagram, là où elle partage régulièrement son travail. De quoi s'agit-il ? Cette image prend pour sujet principal le *Tun Tun*, un instrument originaire des Pyrénées aussi appelé tambourin à cordes. Chiara a découvert cet instrument en France. L'étude préparatoire lui permet de réfléchir au placement du corps. En effet, on voit des différences entre celui du haut et celui du bas. En haut, la tête est plus écartée de la jambe, le bras monte plus au dessus de l'instrument. Il est vrai que j'aurai même pu commencer par dire que le dessin du haut a des traits moins définis que celui du bas, où on voit bien plus clairement

la bouche et la dentition. Finalement, on ne voit ni l'un ni l'autre dans la production finale, mais on retrouve le positionnement de la tête et du bras. Les jambes sont restées similaires, pliées et écartées, entourant l'instrument maintenu en haut par une seule des mains. On remarque l'évolution dans le placement de la chevelure, qui passe de derrière la cuisse, à devant mais laissant apparaître le visage, puis le recouvre finalement entièrement. Un détail se dénote des études préparatoires, l'araignée sur le pied. Peut être s'agit-il d'une tarentule, connaissant l'intérêt que porte Chiara à ce sujet ? Elle associerait donc deux éléments issus de traditions propres à des régions bien distinctes, au sein d'une même représentation. Mais ce n'est pas ce qui nous porte ici, nous cherchons à comprendre l'importance de l'étude préparatoire comme la trace d'une élaboration plastique et réflexive. Un commentaire est placé en haut, à droite du dessin : « *Cahor arc en bell* ». Lors de l'entretien, Chiara a eu du mal à se remémorer ce dont il s'agissait. Elle pense que cela a un rapport avec l'art pariétal. Elle ponctue régulièrement ses études préparatoires avec ces phrases courtes. Elle explique que cela lui sert à se rappeler d'aller chercher une source, de demander des paroles de chants populaires à quelqu'un, d'aller lire tel ouvrage, chercher de la dentelle pour s'inspirer des motifs, etc. Cela lui sert aussi à formuler des possibilités comme par exemple mettre tel élément en haut ou en bas : « *scritta sotto o sopra* ». Elle s'entraîne également sur ces études, à écrire à l'envers pour que cela ressorte dans le bon sens après l'impression de la planche de linoléum sur un support. Enfin, elle y inscrit aussi, les dimensions désirées ou les influences artistiques, sources d'inspiration. Pour résumer, les annotations sont une sorte de pense-bête venant appuyer la composition, elle-même réfléchie lors des différents essais par le dessin.

« Moi, et la plupart des gens que je connais, enfin tous les gens que je connais qui font ce travail, on se balade tout le temps avec des petits cahiers de croquis, tout le temps pour écrire des idées, faire des croquis tu vois. Donc, dans ma pratique personnelle il y a les croquis petits comme ça qui m'aident à préparer le dessin. Le dessin avec les bonnes dimensions, les bonnes proportions que c'est le dessin qu'après je vais calquer sur le noir ou sur la lino, sur la planche de lino. Du coup c'est à partir du croquis, après je fais le dessin, mais juste les lignes simples comme ça, le dessin, parce que moi je travaille toujours avec des dessins préparatoires. Je fais jamais le dessin directement sur le noir, parce que c'est une question de technique ça va abîmer le noir. Et même sur la lino, sur la planche de lino c'est déjà préparé et calqué grâce à un autre dessin que j'ai fait. » Chiara

Selon Chiara, tous les artistes qu'elle connaît ont un carnet de croquis. En ce qui concerne l'utilisation personnelle de Chiara de ces carnets, cela résonne avec ce que Barbara m'avait dit sur ce qu'elle fait lorsqu'elle a une inspiration : elle dresse une sorte de « *map* » pour savoir comment

sera « rangée » la toile. L'étude préparatoire sert à préparer le dessin qui lui-même n'est pas l'étape finale de la production d'une œuvre, puisque selon Chiara, la technique ne permet pas de claquer directement le dessin. La mise en dialogue entre le croquis et la production finie, que je viens de proposer juste avant, renvoie aux propos de Chiara lors de cet entretien. Les proportions sont réfléchies au moment de l'étude préparatoire, en même temps que la disposition des éléments, du corps s'il y en a un. Sur d'autres études envoyées par Chiara, il est possible de lire des annotations au sujet des dimensions possibles de l'œuvre finale. Ainsi, l'extrait d'entretien et la Figure 5, comparée avec l'œuvre *Lo senti come suona il Tun Tun di Cinzia ?*, laisse entrevoir la qualité de trace du dessin, trace d'une démarche, de la réflexion naissante autour d'une image. C'est l'une des premières étapes de la vie de l'œuvre.

Alfred Gell a porté un intérêt aux études préparatoires dans son ouvrage *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, lorsqu'il analyse l'« œuvre » d'un artiste. Si Gell utilise ce terme en anglais, il est nécessaire pour éviter les confusions ici, de le définir dans un cadre. Il s'agit en français du terme masculin, et non féminin qui sert à désigner un objet. Un *œuvre* désigne l'ensemble de la carrière de l'artiste et ses productions. Il précise par la suite que cet ensemble comprend à la fois des productions finies et des études préparatoires, en s'appuyant sur l'exemple d'artistes célèbres de la Renaissance italienne tels que Léonard de Vinci ou encore Michel-Ange. Leurs études préparatoires représentent parfois un objet de plus grande valeur auprès des spécialistes et acteurs des mondes de l'art puisqu'elles informent sur les processus cognitifs en marche lors de la création d'une œuvre finie [Gell et Renaut, 2009] Cette proposition se rapproche de ce que Tim Ingold dit du dessin, qui serait un « processus de la pensée, et non pas la projection d'une idée » [Ingold, Gosselin et Afeissa, 2017 : 261]. Ces études préparatoires permettent de montrer l'évolution de la réflexion concernant une œuvre en réalisation, mais aussi l'évolution de la réflexion de l'artiste tout au long de sa carrière. Il est possible de retrouver l'avancement du style au fil des années, soit par affirmation d'une identité picturale singulière, soit par un changement induit par un contexte nouveau, une variable matérielle, la découverte d'un nouveau pair, etc. Autrement dit, l'étude préparatoire est la trace d'une élaboration, d'une réflexion sur la représentation d'un sujet ou de son style, d'une évolution de carrière. Et par le dessin, le croquis devient également la trace d'un geste. Mais l'étude et le croquis sont deux types de dessin à différencier, bien que tous deux essentiels à la compréhension du travail et de la vie d'un artiste. De nos jours, nombre de ces dessins sont exposés dans des musées, ou atteignent des prix exceptionnels lors de ventes aux enchères. Ils prennent en valeur au sein du marché. Alors s'ils sont dans un premier temps destinés pour soi, pour accompagner l'artiste dans sa construction plastique, ils sont parfois partagés au

public, comme cela a été le cas pour Barbara qui a choisi de présenter des pages de croquis issues de ses « *journals* » lors de sa dernière exposition. Ils sont de ce fait, positionnés à la frontière entre la présentation et la non-présentation.

Chiara publie de temps à autre des dessins sur son compte Instagram⁶, en *story*. Les *stories* sont des images publiées sur le compte de l'individu, pour une durée de 24 heures, avant d'être automatiquement retirées du domaine public. Au-delà de leur valeur en tant que trace d'un geste ou de processus, les croquis comme les études préparatoires peuvent servir à souligner l'implication de l'artiste dans sa profession. Autrement dit, la publication de ces productions faites en amont d'une œuvre finie, renforce les discours de revendications au sujet de la condition d'artiste, en partie développée dans le premier chapitre. C'est-à-dire que c'est un moyen de montrer l'importance du travail continu par un individu qui atteste de la qualité d'artiste, celui dont le temps de travail se mêle avec le temps de loisir, pour qui les heures passent sans s'en rendre compte car absorbé par la création. Les études préparatoires sont l'une des preuves, des traces de l'entraînement nécessaire à la bonne pratique. Présentés dans l'espace public, leur production prend une valeur rajoutée. Les réseaux sociaux constituent un milieu privilégié pour ce type de présentation, puisqu'ils ont pour vocation de faire voir la vie des individus qui y sont inscrits. Ils y montrent leurs activités, leurs intérêts, leurs relations sociales, et donc leurs productions plastiques quand ils sont artistes.

2) Internet comme support de médiation

Depuis quelques années maintenant, l'avancée des technologies informatiques a permis à une majorité de la population occidentale d'avoir accès à soit un ordinateur, soit un téléphone portable type smartphone, soit les deux. Ces outils technologiques sont devenus communs, et participent aujourd'hui à notre quotidien et à nos échanges alors multipliés. Il est possible de contacter n'importe qui qui possède lui aussi ces outils, qu'importe la distance qui sépare ces deux individus en communication. Autrement dit, la communication est facilitée, globalisée, accessible à tout moment, d'à peu près partout dans le monde occidental. Or, il est vrai que la communication est une dimension importante du travail de l'artiste, puisque ce dernier doit se faire connaître, lui et ses productions, pour trouver des financements, des acheteurs, et plus largement des opportunités de travail.

6 <https://www.instagram.com/chiarascarpone/?hl=fr>

Lors d'un entretien, Chiara m'explique qu'il arrive des jours où elle ne touche pas un crayon, car les actions que l'on penserait secondaires à la profession d'artiste, prennent en réalité beaucoup de temps. C'est aussi pourquoi elle a préféré se consacrer à l'art plastique, en laissant de côté la musique dès 2023.

« Je passe mes journées dans l'atelier, tous les énergies sont, sont ciblées pour ça et du coup je fais que ça en fait. Après, pas que la vente de pièces, c'est aussi je fais des réunions avec des gens qui travaillent dans des écoles pour faire des interventions, démarcher des maisons d'édition, tout ce qui va avec les arts plastiques. » Chiara.

Il faut aussi contacter des galeries et autres professionnels des mondes de l'art, il faut faire des dossiers pour obtenir une place en résidence, etc. Elle peut passer des heures à envoyer des mails. Et à de multiples reprises, elle a qualifié les réseaux sociaux d'activité « chronophage ». Chiara est celle qui a le plus investi dans les réseaux sociaux pour alimenter son travail. Elle a engagé une consultante en art, Alice Lambert, afin de l'accompagner dans les démarches et la tenue de ses profils Instagram et Facebook, c'est-à-dire plus largement, pour l'aider dans la communication qu'elle considère comme une tâche dont elle ne retire aucun plaisir. Il est question de médiation. La médiation est pensée dans le milieu culturel institutionnel, comme un moyen de créer du lien, puisqu'il s'agit de l'action d'intermédiaire, ici entre l'artiste et le public, mais également entre l'œuvre et le public, chacun va donc s'influencer mutuellement. Bien qu'il existe la figure institutionnelle de médiateur culturel ou artistique, qui est spécialisée dans ces actions, les artistes doivent également mener à bien cette tâche. Au sujet de la médiation, les auteurs en sciences humaines se sont appliqués à étudier le fonctionnement et les processus en place. Antoine Hennion par exemple, sociologue français de l'art, nous dit ceci : « ils produisent ce qu'ils montrent et ils montrent ce qu'ils produisent, sans qu'on puisse faire la part entre l'écran et l'image » [Hennion, 2015 : 117]. L'activité créatrice est donc presque devenue indissociable de l'activité médiatrice - comme entendue en sciences humaines et non dans le milieu culturel -. Il m'a paru nécessaire de porter mon attention vers ce type d'écrits, les écrits de médiation, les écrits virtuels, puisque le Web est devenu un vrai contexte par lequel l'artiste va se présenter, créer une image. Et c'est en gardant en tête la définition de Antoine Hennion que nous allons continuer de les analyser.

Comme je l'ai expliqué plus haut, les technologies sont devenues des outils de communication très répandus en Occident de nos jours. Les chercheurs en sciences humaines se sont donc à certaines occasions adaptés à leur temps, et ont mené des terrains au sein même de ces outils. Il s'agit de la netnographie, autrement dit l'ethnographie sur le net. Ce terme apparu

récemment a fait l'objet d'un ouvrage proposé par Robert V. Kozinets, un professeur d'études culturelles de l'Université de Californie du Sud (USC). Il y décrit cette méthode, ses limites et les problèmes que peuvent rencontrer ceux qui s'aventurent sur ce type de recherche. La netnographie passe par l'étude des réseaux sociaux - tels que Instagram, Facebook, Youtube ou Twitter - des sites internet ou des échanges ayant lieu sur des blogs [Kozinets, 2015]. Cette méthode d'enquête a servi par exemple à aborder la problématique de la souveraineté populaire au sein du carnaval d'Alost en Belgique, lors de son retrait par l'UNESCO, de la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, à cause de l'antisémitisme condamné [Fournier et Girod, 2020]. Ici, il n'est pas question de prendre le contenu des données récoltées sur ces supports de médiation comme véridiques, mais de comprendre comment le fait que l'artiste module lui-même ces contenus, nous permet de saisir un contexte de présentation de soi particulier, puisqu'il est public mais contrôlé. Les échanges en face à face, comme nous les avons vu dans le contexte de l'entretien, ou comme nous le verrons dans le chapitre trois dans un contexte d'exposition auprès d'un public large, ne permettent pas le même « contrôle » des échanges. Nous allons commencer par l'utilisation des réseaux sociaux et surtout d'Instagram.

Instagram, un réseau social en vogue

Chacun des trois artistes possède un compte Instagram, et chacun l'utilise de façon personnelle. Instagram est un réseau social apparu au début des années 2010, qui se base sur le partage gratuit d'images et de vidéos. Il a gagné en popularité ces dernières années auprès de nombreuses générations en Occident. Barbara⁷ pour commencer, ne réserve pas son compte à sa profession. Elle y poste des photos et des vidéos de ses voyages, des moments passés avec des amis ou de la famille. En *story*, nous pouvons suivre son quotidien, ses promenades au bord du canal avec son chien Toni, posé dans le panier du vélo. Elle ajoute aussi des temps où nous pouvons la voir en train de peindre un croquis à l'aquarelle ou une œuvre en techniques mixtes. Lors de sa dernière exposition, Barbara a au préalable partagé l'événement sur son compte, les préparatifs, l'affiche de communication, les informations utiles. Et lors de son déroulement, elle a publié des images du vernissage, des visites passées en sa compagnie. Donc, elle montre sans distinction ses différentes activités et relations.

« Après au niveau des réseaux sociaux, bah c'est très professionnel, nous on passe aussi par Facebook, Instagram, surtout ce qui marche le mieux maintenant c'est plus Instagram. Je pense

7 <https://www.instagram.com/therapeutic.painting/?hl=fr>

parce que c'est instantané tu mets une pub très vite, tu as une réaction en directe. Facebook tu as encore quelques uns qui ont encore donc je garde aussi mais... » Titos

Titos lui, a une utilisation complètement différente de son compte Instagram⁸. Il n'y partage que son travail, ses œuvres finies et les expositions. En ce qui concerne les expositions, il fait en amont la publicité en donnant à voir les affiches qui contiennent toutes les informations nécessaires au public : adresse, dates, titre, vernissage, contacts et logos des différents partenaires. Sur l'affiche, nous retrouvons presque toujours une des œuvres présentées à l'exposition, qui sert de support visuel et démonstratif. Elle participe sûrement à rendre attractif le tout. Par la suite, il va publier des photos prises pendant l'exposition, en compagnie de personnes qu'il connaît, comme par exemple le galeriste ou des pairs. Sur quelques unes d'entre elles, il est présent, particulièrement quand ces autres connaissances sont immortalisées, sinon il s'agit des œuvres exposées. Les moments propices sont plutôt ceux du vernissage ou du finissage, on peut voir la foule, ce qui vient renforcer le caractère attractif, populaire de l'événement. Pour le dire plus simplement, le monde encourage le monde. Titos tient aussi un compte Facebook, car selon lui il reste encore quelques personnes pour qui ce réseau social constitue un outil privilégié de communication sur le net. Mais il est vrai qu'Instagram a grandi en popularité ces dernières années, largement exploité par les générations de moins de 30 ans. Titos l'explique par la réactivité dont les utilisateurs peuvent faire preuve, presque tout peut être instantané. Mais si de plus en plus de personnes passent par ce réseau pour communiquer, faire de la médiation, cela induit des règles d'utilisation nécessaires pour se démarquer, quand cela en est l'intention.

Chiara partage l'opinion de Titos sur l'utilisation d'Instagram : pour elle tout va « plus vite » : puisque « sur Instagram tu as un contact direct avec les galeries donc tu peux mettre des *likes*, des *likes* des *story* tout ça, donc eux forcément voient ton travail et commence à te suivre. ». Les *likes*, sont appelés aussi « j'aime ». Ils servent à montrer l'appréciation d'un individu envers un élément partagé par un autre individu sur son compte, que ce soit une *story*, un commentaire ou une publication. Il est possible, comme le mentionne Chiara dans ce dernier extrait, de rentrer très rapidement et facilement en contact avec à peu près n'importe qui, tant qu'il possède lui aussi un compte. Il suffit de leur envoyer un message. L'utilisateur qui reçoit une notification peut accepter ou non d'entrer en contact avec l'expéditeur. Cela constitue pour Chiara, un réel atout dont elle se saisit.

⁸<https://www.instagram.com/titoskontou/?hl=fr>

« Je suis trop contente parce que j'ai eu une très jolie rencontre avec une chanteuse. Elle, elle a aimé mon travail, je suis trop contente de ça parce que moi aussi je la kiffe à elle. Et du coup peut être il y a ce projet de travailler sur *live painting*, une espèce de performance pendant son spectacle. Et ça c'est développe grâce aux portes ouvertes et Facebook. Parce que elle est a vu mon travail sur Facebook, elle est venue aux portes ouvertes. Et elle m'a dit « non mais Chiara en fait moi je sais qu'on se connaît mais je kiffe ton travail, je voudrais vraiment travailler avec toi », voilà. Tout ça pour te dire que les réseaux sociaux parfois ils marchent bien. » Chiara

Dans cet extrait d'entretien, elle relate sa rencontre avec une autre artiste, une chanteuse qui l'a rencontrée par les réseaux sociaux, dans ce cas Facebook, avant d'aller la voir et de lui proposer un partenariat ponctuel. Facebook et Instagram se trouvent donc être un outil permettant de multiplier et faciliter les opportunités de travail pour un artiste. Ainsi, par le biais des réseaux, Chiara a pu entrer en contact avec un public très large, répandu dans le monde entier. Elle a rencontré de cette façon un client italien, qui s'est par la suite déplacé sur Toulouse. Elle est également régulièrement suivie et rediffusée par un homme qui vit à Seattle aux États-Unis d'Amérique. C'est aussi par là qu'elle partage ses productions aux professionnels des mondes de l'art avec qui elle cherche à travailler. Son utilisation d'Instagram, et c'est pourquoi c'est sur la sienne que nous allons nous attarder ici, est plus quotidienne, réfléchi. Elle a fait d'Internet un vrai outil de médiation. Pour ce faire, elle a engagé Alice Lambert, consultante en art. Alice Lambert remplit plusieurs missions pour ses clients : elle les aide à rentrer en contact avec des acheteurs et des professionnels, à développer leur carrière en les accompagnant dans la réalisation de dossiers de candidature pour des commandes ou des résidences d'artistes. Elle explique s'occuper également de la mise en valeur des artistes et de leur relation avec la presse. En ce qui concerne Chiara, Alice Lambert l'a guidée pour mettre en valeur sa démarche en étant concise, puisque Chiara avait déjà un discours « assez travaillé » sur sa propre démarche. Si la démarche de Chiara plaît, c'est aussi selon Alice Lambert, sa personnalité « un peu punk » - aussi selon l'artiste elle-même - qui peut la rendre attractive auprès du public, mais qui peut aussi parfois « refroidir » les collectionneurs. Que faudrait-il faire alors ? Lors d'un entretien, Alice Lambert m'explique l'une des bonnes façons de faire usage des réseaux sociaux lorsque la personne est artiste :

« Y'a des gens à qui ça va pas plaire et puis y'en a d'autres au contraire c'est sa personnalité qui va faire qu'ils vont... voilà. Et c'est un petit peu compliqué pour un artiste, enfin moi je trouve que c'est stupide qu'un artiste cherche à rentrer dans un moule qui lui correspond pas, donc le mieux c'est la stratégie de Chiara, c'est d'être entière et, quand ça plaît, ça plaît pour de vrai. »

Cette consultante en art, en partie spécialisée donc dans la mise en valeur de ses clients artistes, recommande plutôt de rester authentique que de proposer une image faussée de soi. Notons aussi que bien qu'il faille rester authentique, il semble qu'il ne faille pas non plus tout laisser paraître de soi et qu'il faut « faire attention à certaines choses » selon cette artiste. Chiara m'explique lors d'un entretien que son agent l'aiguille sur certaines publications ou *story*, ce qu'il faut éviter de poster comme des *selfies* par exemple. Les *selfies* sont des photos de soi, prises par soi-même soit en tournant la caméra vers soi, ou alors en utilisant l'objectif du côté de l'écran du téléphone. En effet, le contenu partagé et la façon de le partager sont importants pour avoir une bonne utilisation de ce réseau social. A force de maîtrise, certains individus ont aujourd'hui construit leur profession autour de l'utilisation des réseaux sociaux, et sont ce que les médias appellent des influenceurs. Pour arriver à un tel niveau, il y a des stratégies de contenu, suivre les tendances, utiliser les bons hashtags, poster à une heure précise, un jour précis, tout ça dans le but de gagner en *followers*. Les hashtags, reconnaissables grâce au signe #, permettent d'identifier une image avec un terme lors de sa diffusion, cette image sera alors reliée avec toutes les autres images qui sont associées au même hashtag. Les *followers* – terme issu d'un anglicisme - sont d'autres personnes qui utilisent le même réseau social, et qui s'abonnent à un compte dont ils pourront suivre les actualités et activités partagées par le propriétaire du compte. Lors d'un entretien, Chiara m'a expliqué comment elle faisait pour mettre à profit son compte Instagram, afin de trouver les contacts dont nous avons parlé avant et *toucher* un maximum de personnes. Tout d'abord, elle s'inspire d'autres profils pour guider ses propres publications, notamment une amie italienne dont le compte comporte plus de 12 mille *followers*. Alors, elle copie certaines attitudes ou au contraire conseille des pairs sur comment faire. Dans ses propos, Chiara a abordé plusieurs fois l'inquiétude qu'engendre Instagram : bien qu'elle essaye de ne pas se comparer aux autres, elle est confrontée malgré elle à l'envie d'augmenter le nombre de *follower*, d'élargir donc son réseau sur le net. Qu'adresse-t-elle à ses *followers* dans la description d'une publication, c'est-à-dire la partie rédigée, placée sous l'image ? Et bien, Chiara me dit publier des informations concernant un événement comme les expositions, à la façon d'une « newsletter » selon ses dires, comme le fait à la fois Titos et Barbara. Quand l'image partagée est une de ses productions plastiques, elle peut décrire le sujet, raconter l'histoire dont est tirée la représentation, le tout accompagné de hashtags qui « marchent bien » selon elle, c'est-à-dire qui vont lui donner de la visibilité car ils sont très recherchés par les utilisateurs. Ils peuvent renseigner par exemple le sujet, la technique le courant ou la profession. De plus, utiliser des hashtags dans d'autres langues, va augmenter les chances d'être vu aussi à l'étranger. Pour en citer quelques-uns qu'on peut retrouver en anglais, français ou italien sous ses publications : « #scratchboard » ; « #drawing » ; « #disegnocontemporaneo » ; « #artisteplasticienne » ; « #amour ». Elle développe

donc à son tour des stratégies de communication pour étendre son influence, agrandir son réseau. Il est vrai que dans les comptes qu'elle-même suit, nous pouvons retrouver des galeries, d'autres artistes, amis ou non. Nous y voyons transparaître une liste qui se rapproche de celle de Totos qui comporte les « bons » artistes et les « belles » galeries.

Que nous apprend donc l'utilisation faite par Chiara du réseau social Instagram ? L'étude de ce type d'outils dans un contexte artistique a été portée principalement par Jean-Pierre Fourmentaux, socio-anthropologue français spécialisé dans l'art et la communication. Ce dernier dans plusieurs articles et ouvrages, porte à notre attention le Net Art, un art interactionnel produit sur Internet. Le public devient alors autant spectateur, qu'acteur, puisqu'il participe à la création de l'œuvre par son interaction avec elle. Elle résulte d'actions combinées de l'artiste et du public. Ici, il n'est pas question de ce type d'art, nos artistes produisent seuls, bien qu'influencés par de multiples paramètres, et le public interagit avec l'image et la description, mais ne participe pas à la même échelle à sa création. Néanmoins, Jean-Pierre Fourmentaux nous informe sur le fait qu'Internet vient modifier le mode de consommation de l'art. Le public devient plus actif et doit faire la démarche d'aller consulter, de se renseigner, régulièrement [Fourmentaux, Hennion et Becker, 2010]. Ce dernier communique directement avec l'artiste, ce qui vient renforcer le rôle de médiateur chez l'artiste, par la disparition du médiateur institutionnel [Fourmentaux *in* Ancel et Pessin, 2004 : 42]. Internet se positionne en « espace de monstration », qui « permet de distribuer la pratique artistique et ses productions dans des contextes de réception différents » [*op. cit* : 37]. Ainsi, les réseaux sociaux et particulièrement Instagram sont des outils instrumentalisés par les artistes pour remplir de multiples objectifs qui permettent de mener à bien leur profession. Très en vogue, leur utilisation peut engendrer une quantité de « règles » ou « conseils » à suivre pour « réussir » à en tirer profit, tout en risquant de tomber dans une quête sans fin pour les *followers*. L'artiste peut alors choisir de développer ses compétences communicatives dans ce domaine. Les compétences communicatives sont définies par le sociolinguiste et anthropologue Dell Hymes, repris Yves Winkin, anthropologue belge de la communication comme l'« ensemble des connaissances que doit acquérir sur la langue et ses utilisations adéquates tout individu qui devient un membre à part de sa communauté de parole » [Winkin, 2001 : 100]. La communauté de parole représente ici le réseau social composé d'un grand nombre de personnes qui interagissent constamment en suivant des codes de langage propres à ce milieu, et dont la maîtrise permet de « soigner » sa « renommée ». Toutefois, la popularité de ce format est telle que quelques artistes le privilégient, laissant de côté les pratiques bientôt obsolètes tels que la newsletter ou même le site internet.

Le site internet

Les trois artistes dont il est question dans ce mémoire, possèdent tous un site internet. Néanmoins, deux d'entre eux a remis en question la nécessité ou l'utilisation d'un tel support de communication via Internet. Nous allons porter notre attention sur la présentation des œuvres et la présentation de l'artiste sous la forme d'une biographie.

« La version gratuite [de mon site] me va très bien c'est juste l'image de ce que tu fais, de tes peintures de tes sculptures. Moi j'ai mis l'actualité aussi des expos. J'ai une partie où tu peux mettre des expos à venir, bon là c'est vrai qu'il est pas très à jour mon site je m'en occupe pas trop avec la formation, mais sinon à la base au moins deux fois par an je l'actualise avec des nouvelles œuvres pour que les gens qui vont dessus voient ce que je fais. Il y a aussi les expos à venir donc ils se projettent pour venir me voir à une expo. » Titos

Titos a une utilisation des réseaux sociaux moins fréquente que Chiara ou Barbara. Son site internet⁹ lui sert à tenir au courant de l'actualité un public pour que celui-ci se « projette », mais aussi de montrer la continuité de sa pratique en partageant ses nouvelles œuvres. En effet, sur son site, ses productions sont classées par thématique puis par année de création. En réalité, lors des entretiens où Titos me décrit ses toiles, il s'est rendu compte que les dates indiquées n'étaient pas les bonnes. Il explique alors ce choix. Pour lui, il s'agit avant tout de faire résonner les œuvres entre elles, celles qui « font ensemble ». Sa façon de présenter les œuvres, même sur un site internet, suit une logique de cohérence visuelle, et non chronologique. Titos présente un travail de continuité plastique. Les dates lui importent peu, alors que les thématiques, la palette de couleurs, pour dire plus largement, le style, est valorisé par la mise en disposition de ses œuvres.

Barbara opère d'une façon similaire. Sur son site internet¹⁰, elle présente ses toiles par séries « Devenir Tango » ; « *Morocco* » ; « *Jazz Series* », etc. Individuellement, les œuvres ne sont pas datées, nous n'avons pas de moyens pour savoir quelle série est venue en première, ou même si toutes les productions composant une série, ont été faites à la suite, ou si leur réalisation est éclatée dans le temps. Seulement la dernière comporte l'information (en plus du titre, de la technique, et de la localisation actuelle) : 2022. Enfin Chiara, en ce qui la concerne¹¹, fonctionne différemment. Ses

9 <https://titoskontou.wixsite.com/artiste>

10 <https://barbaralowart.com/>

11 <https://www.chiarascarpone.com/>

productions sont classées une première fois selon la technique. Il y a donc trois pages qui sont dédiées à la présentation de son travail : « *Scratchboard* » ; « *Linocut* » ; « *Mixed Media* ». Au sein de ces pages, elle n'a pas inclus tout ce qu'elle a fait. Par exemple, nous ne retrouvons pas le *bucolino cacaor*, ou encore l'installation réalisée lors de la résidence à la *SCAC Marestaing*. Pour trouver la presque intégralité de son travail, il faut se rendre sur son compte Instagram. Alors que Barbara, elle, utilise *Flickr*, une plateforme sur Internet qui permet de partager des images. Sur sa page, nous retrouvons ses plus anciennes toiles, et non les plus récentes datant de 2022. L'utilisation du site internet quant à la monstration des œuvres est bien relative à chaque artiste. Le classement est individuel, et le choix des œuvres dépend de chacun. L'objectif n'est pas simplement de montrer ce qui a été fait, mais de faire donner un sens à un objet visuel parmi les autres objets visuels qui résonnent avec lui, et dont l'ensemble compose l'œuvre de l'artiste, au sens d'Alfred Gell [Gell et Renaut, 2009].

Toutefois, ces sites présentent des limites ou contraintes. Chiara et Barbara réfléchissent ou utilisent déjà toutes les deux d'autres moyens de communication. Elles communiquent de préférence via ces deux plateformes de partage, avec les clients ou les professionnels ; Flickr, un site web de partage d'images et de vidéos, pour Barbara¹² et Instagram pour Chiara. Quant à Titos, lui partage largement son site internet mais rencontre des difficultés pour le tenir à jour, par manque de temps, celui consacré à sa formation. Néanmoins, il ne souscrit qu'à une version gratuite, qu'il dit lui suffire. Barbara a réfléchi au fait de ne plus avoir de site internet pour économiser les frais, puisqu'elle trouve d'autres supports de communication, gratuits, suffisants. Le site internet est donc un support qui peut représenter une contrainte financière, de temps, sans pour autant être toujours considéré efficace. Pour dire plus simplement, le rapport qualité-prix de ce service n'atteint pas systématiquement l'exigence de ses utilisateurs, ici des artistes. S'ils peuvent présenter les œuvres sur d'autres plateformes, qu'il y a-t-il de particulier sur leur site ? Que montre-t-il sur leur site qu'on ne retrouve pas sur les réseaux sociaux ?

Maintenant que nous avons vu comment ils présentent leur travail - en suivant ou non une chronologie, en indiquant ou non les dates de réalisation, en mettant en valeur les thématiques ou la technique, en y incluant toutes leurs productions ou en proposant une sélection - nous allons nous pencher sur la façon dont ils se présentent eux-mêmes. Pour commencer, et puisque c'est la seule des trois à avoir fait ce choix, nous allons parler de Chiara. Chiara n'a pas dédié une page à sa biographie. Nous pouvons trouver une page contact avec son adresse mail, son compte Instagram et

12 <https://www.flickr.com/photos/barbaralow/>

son numéro de téléphone. C'est là aussi qu'est mise une photo d'elle, prise par un photographe avec qui elle est en partenariat nommé Pierre Campistron. Mais nul part n'a-t-elle inscrite son lieu de naissance, sa formation, ses anciennes expositions, les prix reçus, etc. Une partie de ces informations sont incluses dans son portfolio, où elle a également présenté des travaux plus récents que sur son site internet. Une page entière de ce document est dédiée à une présentation courte, auto-biographique, de sa vie en Italie, de ce qui l'a poussé à travailler sur les traditions orales, sur son identité graphique, ses interrogations. Mais rien de tel sur son site. Finalement, elle ne s'y présente qu'à travers le travail qu'elle produit.

Titos a réservé une page de son site internet à son « parcours ». D'abord, nous sommes face à face avec une liste détaillant des événements qu'il considère importants dans sa carrière d'artiste, assez importants pour configurer une « biographie ». Il y a par exemple pour commencer, son année et lieu de naissance, 1980 à Athènes. Puis en remontant, il y a les formations suivies en Grèce, quelques expositions et rétrospectives, des résidences d'artistes, des invitations à des salons, ses partenariats avec des galeries. Ensuite, vient une autre liste, celle des expositions personnelles depuis 2005, qui ont eu lieu en Grèce, France, Belgique et au Brésil. Puis, la liste des expositions collectives. Les expositions collectives et individuelles n'ont pas la même valeur dans la carrière d'un artiste, les expositions individuelles étant plus valorisées car montre un plus grand ensemble de l'oeuvre de l'artiste. Sur le côté droit de ces listes, nous retrouvons des logos de magazines, médias ou des prix qui lui ont été décernés. Comment Titos établit ces listes ? Et bien, il les actualise régulièrement en choisissant ce qui a plus de valeur ou de sens. Autrement dit, toutes les expositions ne « valent pas le coup » d'y être inscrites. Enfin, son parcours se termine par un dossier de presse rédigé par quelqu'un d'autre dont nous n'avons pas le nom. Cette personne écrit sur le style de l'artiste et sur la personne de l'artiste, pour les mettre en relation : « Titos Kontou est doux. Sa rage est dans sa peinture »¹³. Pour finir, Titos propose quelques photos de trois expositions. Ainsi, la vie de Titos telle qu'il nous la présente est une succession de mobilités liées au travail qu'il a fourni jusqu'à aujourd'hui, et de preuves de reconnaissance pour la qualité de ce travail.

Ce n'est qu'une façon parmi tant d'autres de se présenter en tant qu'artiste. Barbara a opéré des choix bien différents de ceux de Titos et de Chiara. Elle aussi possède une page qui concentre la biographie. Cette biographie est proposée en trois langues que sont le français, l'anglais puis l'espagnol, mais chacune est identique à l'autre, elles ne sont que traduites. Barbara commence par dire où elle vit actuellement, ce qu'elle y fait : des ateliers pour tous et des séances individuelles pour des personnes âgées, avec plusieurs techniques de peinture. Ce n'est qu'après qu'elle revient sur le début de son existence, son lieu de naissance, son déménagement entre la Californie et

13 <https://titoskontou.wixsite.com/artiste/bio>

l'Argentine, sa formation à Buenos Aires, tout en appuyant la continuité de son apprentissage artistique traversant tous ces événements. Par la suite, elle fait mention des expositions et événements artistiques où elle a pris part en Argentine, aux États-Unis d'Amérique, puis en France à son arrivée en 2018. En bas de sa page, elle a mis une vidéo Youtube tournée avec le fondateur de *My Creative Box*, dans laquelle il l'a présente à ses abonnés avant de faire connaître la « *Creative box* » qu'elle a créée ; un coffret pensé par un artiste, et mis à la vente deux fois par mois sur le Web. Barbara semble sensible au format vidéo, elle-même a posté sur sa chaîne Youtube¹⁴ des vidéos de sa pratique et entreprend avec une amie depuis quelques temps, le tournage de vidéos en lien avec des enregistrements audios, leur radio. Le site internet de Barbara ne sert pas qu'à son art contrairement à celui de Titos et de Chiara. En effet, elle a réservé une page à son projet le plus récent, son *Artbnb*, qui est donc un logement Airbnb dont elle a la charge et qu'elle a décoré de ses toiles, mises en vente. Chaque locataire se voit proposer de ateliers de peinture en plein air. Barbara mêle donc, à l'image de l'utilisation qu'elle fait de son compte Instagram, sa vie privée et sa vie professionnelle, sa vie d'artiste et sa vie d'hôte.

Ainsi, chacun a une utilisation de son site internet qui lui est propre, et qui peut refléter celle d'autres supports de communication, et finalement la façon dont ils pensent leur profession et leur vie, ou du moins ce qu'ils souhaitent en montrer. La biographie, en réalité auto-biographie puisqu'elle est toujours écrite par l'artiste lui-même - bien que parfois compléter par des textes de d'autres personnes comme des journalistes ou spécialistes de l'art - est un bon moyen de saisir le contexte de présentation que constitue le Web. La vie personnelle et professionnelle peuvent être entremêlées, parfois absentes, sous la forme d'une liste ou d'un texte rédigé. Elle peut être en français ou bien dans la langue maternelle de l'artiste. Elle peut contenir les expositions, les séries, les questionnements, les prix, les formations, tant d'informations dans lesquelles l'artiste peut puiser pour donner à voir qui il pense être, comment il se représente sur le Web. Les biographies publiées sur les sites internet semblent ainsi avoir peu à voir avec celles publiées dans un ouvrage spécialisé. La rédaction n'est pas la même puisqu'elle est entièrement virtuelle et n'est soumise qu'à l'exigence de son auteur, l'artiste lui-même. Auto-biographie, il choisit donc ce qu'il y met, comment il l'y met, et même s'il ne veut rien y mettre. Listes, vidéos, descriptifs, elles prennent des formes bien variées et sont soumises à un entretien plus ou moins quotidien. Quels objectifs remplissent-elles ? Sont-elles le reflet de la représentation que l'artiste a de lui-même puisque Daniel Fabre nous dit que « la biographe devient une sorte de paraphrase de l'œuvre » quand le biographié est un artiste [Fabre, Jamin et Massenzio, 2010 : 17]. Ces écrits sont-ils donc une autre

14 <https://www.youtube.com/@barbaralowart>

des œuvres de l'artiste ? Ou bien n'ont-elles pas le message que je pense y apercevoir ? Yves Winkin, en nous expliquant le travail de Hymes, note l'importance de prendre en compte la différence entre un observateur extérieur et celui qu'il regarde. Il explique que l'observateur, ici moi-même, peut « recueillir une masse très importante d'informations » [Winkin, 2001 : 102]. Alors que ceux qu'il observe, ici les artistes, vivent parfois des « blancs » [*ibid*], afin que le reste ait du sens dans la communication. Hymes, ici repris par Winkin, prend l'exemple d'une maison dans laquelle on rentre, est-ce que le choix des meubles, la disposition adoptée de ceux-ci, leurs couleurs, leurs matières, ont un sens ? Les meubles représentent un exemple qu'il étend à l'entièreté de la culture matérielle. Ces objets ne sont pas toujours un choix délibéré de message par le propriétaire de la maison [*ibid*]. Il est donc question de savoir si le contenu et si la forme sont porteurs de sens pour le « participant », celui qui est observé. Est-ce que ces biographies sont le reflet d'un raisonnement conscientisé et de choix volontaires de présentation de soi ? Est-ce que les œuvres et leur présentation sont porteuses d'un message diffusé sur le Web par l'artiste qui veut donner à voir une image de lui contrôlée, réfléchie ? Si Chiara a engagé une agent pour l'aider à mieux faire usage de son identité visuelle sur les réseaux sociaux, comment Titos et Barbara perçoivent leurs usages de ces plateformes virtuelles ?

Lors des entretiens et des moments d'observations, j'ai ainsi été confrontée à de nombreuses formes d'écritures. Être artiste ce n'est donc pas seulement produire une œuvre, leur existence est traversée de ces moments pensés secondaires et pourtant tout aussi importants, où l'écriture laisse une trace. J'ai pu retrouver chez nos artistes plusieurs formes d'écritures ordinaires. La liste tenue par Titos permet de saisir la portée des réseaux au sein des mondes de l'art. Les écrits de son grand-père annotés par Barbara montre que sa profession investit alors une histoire familiale, rendant hommage à une possession privée et de valeur pour la rendre publique par la réinterprétation visuelle. Barbara tient des « *journals* » dans lesquels elle s'exprime et s'éprouve. Que ce soit ses pensées griffonnées ou ses croquis, on y retrouve indéniablement une sorte de continuité avec sa peinture. Les croquis et les études préparatoires sont pensés ordinaires puisqu'elles n'ont pas vocation à être publiées. Toutefois, la valorisation de l'ensemble de la production d'un artiste, de son implication constante dans sa pratique, ont fait de ces dessins, un entre-deux. L'étude préparatoire, trace d'une élaboration, est un exemple précieux pour saisir le lien entre la présentation de soi et représentation de soi chez l'artiste. Les réseaux sociaux, notamment Instagram constituent également un support remarquable pour étudier ce lien. Ils sont exploités par les individus pour diffuser une image de soi qui est maîtrisée et réfléchie. Bien que perçue comme

une tâche, la communication passe de nos jours beaucoup par le Web. Le médiateur culturel, rôle institutionnel, disparaît peu à peu, remplacé par l'artiste qui est en charge de sa propre médiation. Bien qu'il existe des stratégies à suivre pour proposer une image de soi attractive, il est tout aussi important de proposer une image de soi authentique. Dans les mondes de l'art, qui dépendent en partie d'un régime de singularité, il est décisif de ne pas faire comme tout le monde pour disparaître dans la masse. Les réseaux sociaux, les biographies sur les sites internet ou dans les portfolios, sont tous des supports virtuels d'écritures, écritures dédiées non pas à la publication au sens que l'on donnerait à la publication d'un roman ou d'un ouvrage scientifique, mais à la diffusion sur le Web. Ces écritures représentent un contexte de présentation majeur pour les artistes, pour vendre et se vendre.

Les écritures, tout comme les discours tenus dans un contexte d'entretien présentés au premier chapitre, nous ont permis de saisir l'importance de la singularité chez l'artiste, de la valorisation de soi et de son travail, deux dimensions devenues indissociables de nos jours dans les mondes de l'art. A un tel point que la représentation de soi qu'offre l'artiste au professionnels, va influencer sur les opportunités de travail et de mise en réseaux. Alors qu'en est-il du public ? Ce grand public, où se mêlent connaisseurs et visiteurs du dimanche, amateurs et néophytes, collectionneurs et enfants ? Et quel impact tous ces écrits et discours ont sur les œuvres, ces objets qui font d'eux ce qu'ils sont, des artistes ?

Chapitre 3 Exposition et notoriété

« Le monde, en vérité, est une cérémonie » [Goffman et Accardo, 1973 : 41]

Nous avons pu voir dans le chapitre précédent comment l'artiste peut manier la représentation de lui-même auprès de ses interlocuteurs par l'écrit. Les réseaux sociaux et les sites internet visent un public un peu plus large. Bien qu'ils servent finalement surtout, à entretenir l'intérêt chez des personnes qui connaissent déjà l'artiste, ils peuvent également être un outil de découverte, d'attractivité et parfois de vente. Toutefois, tout se fait au moins dans un premier temps, à distance. Il arrive donc régulièrement que ce soit le public qui réponde selon ses propres termes à la question « Qui est cet artiste ? ». L'imaginaire autour d'un artiste peut prendre bien des formes. Il peut être puisé dans ses productions à partir desquelles le public va se construire sa propre représentation de l'artiste. Il peut également trouver sa source dans le contact avec l'artiste lui-même, lors de rencontres ou bien justement via les moyens de diffusion écrits expliqués auparavant, mais qui sont contrôlés par l'artiste lui-même. Dans ce chapitre, je vais m'intéresser à l'image de l'artiste face à son public, notamment lors des vernissages, événements notoires d'une exposition. Je tenterai de montrer comment cet individu vient à se présenter dans ce contexte particulier. Quelle place sa présence et son image occupent-elles ? Est-ce que l'image qu'il renvoie, ou celle qui est perçue par son public, va influencer la réception de son travail ? Si dans un premier temps je serais attentive au public, je porterai ensuite une attention plus particulière à l'artiste. Ces moments me permettront de tenter d'approcher la compréhension de l'œuvre comme objet d'art. Il sera donc question dans un dernier temps, de saisir ce qui vient construire la réputation d'un objet d'art et de ce fait, quelles sont les dimensions qui interviennent dans l'estimation d'une valeur économique aussi bien que symbolique.

1) Vernissage

Définition et découverte

Pour commencer, il paraît nécessaire de comprendre dans sa globalité ce en quoi consiste un vernissage. Quelles en sont les modalités de communication ? Comment s'incarnent les relations dans un tel événement ? Pour le définir, le vernissage était autrefois le moment d'inauguration d'une exposition, moment où était posé le vernis sur les toiles. Aujourd'hui, les mondes de l'art

n'en ont gardé que le rôle d'inauguration. Il a souvent lieu lors de la première semaine d'ouverture et peut être ouvert à tous ou bien réservé aux personnes munies d'invitation. L'artiste y est souvent convié, mais sa présence n'est pas systématique pour de multiples raisons ; par exemple, s'il s'agit d'une exposition posthume ou si celui-ci n'était pas disponible, ou encore si la distance à couvrir pour s'y rendre est trop grande. Le vernissage se fait presque exclusivement en soirée. Lors d'un entretien avec François Couturier, commissaire d'exposition de la *Galerie 3.1*, ce dernier définit le vernissage comme ceci :

« Le vernissage c'est vraiment un moment festif. Et c'est vraiment pas le meilleur moment pour voir l'exposition, c'est un moment où en fait en fait c'est le, ça correspond au titre de la prochaine exposition, c'est un bouquet final. C'est-à-dire que ce bouquet final effectivement c'est une apothéose, c'est le moment où il y a une forme d'émotion forte d'intensité. C'est aussi le bouquet final à la fin d'un feu artificiel, c'est le moment où c'est le plus explosif et le bouquet final c'est aussi le moment qui marque un changement, c'est un rituel. [...] C'est vrai que le vernissage c'est un euh... ça c'est un moment de rencontre qui permet de rencontrer les artistes de discuter avec si tu écoutes bien c'est pas toujours un échange autour de l'exposition autour des œuvres mais c'est un moment partagé pour dire que l'exposition est ouverte. C'est pour ça aussi qu'on peut organiser un finissage [...] et les gens qui viennent, ils viennent discuter avec les artistes. Certains viennent soi-disant voir l'exposition mais la regardent pas forcément et puis, ceux qui viennent au vernissage certains reviennent revoir l'exposition seuls dans un moment autre. »

Cet extrait d'entretien permet de commencer à souligner les aspects sous-jacents d'un vernissage, notamment les sujets des discussions qui y prennent place et qui pour quelqu'un qui s'y rend pour la première fois, peuvent paraître étonnants. François Couturier explique que les œuvres, c'est-à-dire la raison même de l'exposition, passeraient au second plan, elles « disparaîtraient » dans le paysage de l'événement. Lors de ce terrain, j'ai moi-même pu assister à plusieurs vernissages, mais également à quelques finissages - selon l'expression de François Couturier - appelés aussi dé-vernissage. Ces moments prennent une forme équivalente au vernissage, toutefois, ils ont lieu à la fin de l'exposition, pour célébrer son déroulement et, permettre aux personnes qui sont venues une première fois, de retourner discuter avec le ou les artistes. Cela avant le décrochage des productions présentées. C'est d'ailleurs un finissage qui m'a initiée à ce type d'événement. Lors de la première année de terrain, j'ai été invitée par Chiara à la *Galerie 3.1*, un lieu d'exposition géré et financé par le département de la Haute-Garonne dans le cadre de sa politique de soutien aux artistes. Chiara y exposait le résultat de sa résidence à la *SCAC Marestaing*, une association partenaire avec la

Galerie 3.1, qui rappelle le, invite chaque année un artiste du département et un artiste venu d'Afrique, à passer un certain temps au sein de leur demeure afin de leur offrir des opportunités de création en dehors de l'atelier.

Lorsque j'arrive sur place, je me rends compte que je suis déjà passée de nombreuses fois devant la galerie sans jamais ne la remarquer. Elle est située rue Jules Chalande, en plein cœur de la ville. Je rentre à l'intérieur, le vigile vérifie le contenu de mon sac puis je m'avance. La salle a une forme de croix. Je fais donc mon petit bout de chemin jusqu'au centre, en regardant rapidement les objets exposés, et une installation type abris de jardin attire mon regard. Elle est grande, recouverte de peinture blanche, et il semble qu'il est possible d'y rentrer. Je regarde autour de moi, et j'aperçois Chiara plus loin qui discute avec une autre femme. Je m'approche tout en laissant de l'espace, le temps qu'elle finisse sa conversation. Elle me reconnaît et vient me saluer, pour me présenter à la femme en question, une amie italienne venue voir l'exposition. Nous échangeons quelques « banalités » avant de me proposer une visite guidée, que j'accepte avec le sourire. Nous commençons par les objets accrochés aux murs, des œuvres picturales où son style transparaît sans le moindre doute. Mais Chiara passe vite à autre chose, elle est enthousiasmée par l'installation *PER ASPERA AD ASTRA*, qui peut se traduire depuis le latin par : « Par des sentiers ardu jusqu'aux étoiles ».



Un homme italien d'origine, nous rejoint et suit avec moi la visite. Chiara me demande si je me souviens de sa démarche, de ses points d'intérêts, ce à quoi je réponds que oui, mais que je souhaiterais bien les entendre à nouveau. Elle me rappelle son travail sur les traditions orales, et son étude de la période rupestre. Elle introduit de cette façon sa « grotte », dans laquelle elle nous fait rentrer. L'intérieur est plus sombre. Suivant la méthode du *scratchboard*, de la peinture noire recouvrant les parois intérieures est grattée pour faire ressortir grâce à la lumière, les formes et images. Elle me raconte en détail le sujet de plusieurs des signes : l'importance du bouche à oreille, les *Golden Records* envoyés par la *NASA* dans l'espace, contenant des sons de la nature, des salutations et musiques populaires de plusieurs continents, sans même avoir la certitude qu'ils seront écoutés un jour par d'autres êtres que ceux vivant sur la Terre. Le tout est placé dans cette grotte, puisqu'elle pense que la tradition orale trouve son origine au côté de la découverte du feu, rallongeant les moments de vie en éclairant la nuit. Ainsi, par le terme « grotte » et par le choix de représentation concrète opéré par Chiara avec cette installation, je me retrouve plongée au cœur de ses réflexions. Une fois la visite terminée, nous sortons de la « grotte », et tout le monde se dirige d'un même pas vers la salle du fond. A quoi sert-elle ? Et bien c'est là qu'est installé le buffet composé de boissons en tout genre. Des serveurs sont là, de l'autre côté du buffet, prêts à servir du vin, des jus et des sodas. Nous entrons tous, nous faisons servir chacun notre tour, et puis je vois un groupe sortir par une porte. Chiara en fait partie. Ils vont fumer et discuter à l'extérieur dans ce qui ressemble à une petite cour. Je ne discute plus avec Chiara qui est occupée à échanger dehors. C'est alors que l'homme qui a suivi la même visite que moi, et une femme, viennent s'asseoir à proximité. Nous parlons à trois, après nous être présentés respectivement. La femme est la responsable de la résidence, les artistes sont accueillis chez elle, et elle nous explique alors les démarches, la réception d'un tel fonctionnement au sein de son village, les raisons pour lesquelles elle l'a ouvert, etc. L'homme rebondit parfois, s'engage dans la conversation par moments. Ils me posent quelques questions sur mon travail, mais finalement nous ne parlons presque pas du travail exposé par Chiara. La responsable de la *SCAC Marestaing* me raconte comment elle percevait Chiara pendant la résidence, son implication, les idées qu'elle avait, etc. Mais ni elle, ni l'homme ne se sont étendus sur leur appréciation ou leur opinion des productions présentées. [Extrait de carnet de terrain. Le 16.04.2022]

Ce moment m'a permis d'apercevoir le nombre de sollicitations auxquelles doivent répondre les artistes lors de leur présence à des expositions dont ils font partie. Chiara m'a effectivement présentée avec attention et dans le détail sa « grotte ». Elle avait un discours réfléchi sur sa production, maîtrise dont elle a aussi fait preuve lors des entretiens proposés au premier chapitre. Elle fait donc preuve de compétences discursives à la fois lors d'entretiens « privés » que lors de

présentations publiques au sein d'une galerie. Toutefois, je n'ai pu entendre ce dont elle discutait une fois sortie dans cette cour. J'ai pu faire l'expérience, en tant que participante-observante, aux échanges entretenus lors de l'exposition entre différentes personnes venues, mais qui dans ce cas-ci, ne se connaissaient pas auparavant. Néanmoins, notons que l'une d'entre elles, la femme, occupait un statut particulier puisqu'elle est à l'origine de cette résidence. Elle ne produit pas le travail mais elle le permet. J'imagine donc qu'elle est sujette à expliquer le contexte de création de l'artiste au public qui peut avoir cette demande. Cette première expérience a été renforcée cette année, par les propos récurrents des différents acteurs des mondes de l'art à ce sujet. Cela a enclenché chez moi un intérêt certain que je n'ai cessé de nourrir lors de cette deuxième année de terrain. En revanche, pour mieux saisir ces moments, j'ai tenté de mettre en place une méthodologie d'observation, car j'étais dans un premier temps submergée par la quantité d'échanges et de gestes qui y prennent place. C'est donc à partir de là que je me suis attardée sur la lecture de l'anthropologie de la communication et les écrits interactionnistes, portés notamment par Erving Goffman, sociologue anglophone, principal représentant de l'École de Chicago à partir des années 1950.

Le vernissage comme représentation

Erving Goffman a produit un travail considérable sur les interactions et l'importance du soi. Il a cherché à analyser ce qui se déroule lorsqu'au moins deux individus se trouvent en présence de l'autre, si ces deux individus sont équipés pour interagir selon des normes comportementales encouragées par la société, et ce qu'il arrive quand il y a « rupture » de ces normes [Goffman et Accardo, 1973]. Il s'est donc penché sur des moments de la vie quotidienne, des échanges qui pour certains ne porteraient que la marque de la banalité et seraient donc indignes d'un intérêt scientifique quelconque. Et c'est pourtant cette même « banalité » qui a attiré mon attention dans ses ouvrages. Je vais dans un premier temps tenter de rendre compte de la théorie de Goffman, avant d'essayer de décrire tant bien que mal ces petits échanges, ces gestes discrets, tels que je les ai observés lors des vernissages.

Pour commencer, il paraît nécessaire de rappeler la définition d'interaction selon le sociologue, puisqu'à mon tour je vais employer ce terme. Je m'appuierai notamment sur son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Il s'agit de « l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres » et *une* interaction est donc « l'ensemble de l'interaction qui se produit en une occasion quelconque quand les membres d'un ensemble donné se trouvent en présence continue les uns des autres » [*op. cit* : 23]. Il propose une analogie entre ces interactions quotidiennes et celles

qui prennent place sur une scène de théâtre. En effet, il explique qu'il existe une façade composée du décor, de l'apparence et des manières, tant d'éléments qui servent à définir la situation. Les façades changent, car elle sont modulées selon la situation. Par exemple, un adolescent ne se comporte pas de la même façon devant ses parents que devant ses amis, le décor et le public ne sont plus les mêmes alors le reste s'adapte. Il est possible donc d'influencer dans une certaine mesure le public, c'est la représentation. Certaines représentations peuvent alors être frauduleuses, comme c'est le cas avec les imposteurs, étude importante proposée par Goffman à plusieurs occasions [op.cit]. Par la suite, il définit chaque « région » d'une interaction. Il y a la région antérieure, celle de la représentation, où le public ne connaît que ce qui lui est donné à voir par les acteurs. Et, il y a la région postérieure, celle des coulisses, dont seuls les acteurs sont censés avoir connaissance. Les coulisses sont le lieu ou le moment, où la région antérieure, c'est-à-dire la représentation, est désacralisée. C'est là où par exemple, le public peut être tourné en ridicule. L'équipe de représentation se trouve en relation d'interdépendance ou de confiance, au sein de la région antérieure, puisque chacun doit permettre aux autres, et lui-même, d'entretenir la situation selon la définition qui lui a été donnée. Car c'est là que repose aussi tout un pan de la théorie de Goffman, sur la rupture de la représentation. La rupture peut être aussi bien une maladresse, des intrusions intempestives, des scènes volontaires de la part d'un acteur, des faux pas ou des gourdes. Pour dire plus simplement, ce sont des incidents qui viennent mettre à mal la définition de la situation, et donc la représentation d'un ou des acteurs. Il est possible soit pour l'acteur, pour son ou ses coéquipiers, ou bien même pour le public, de « rattraper le coup » et de minimiser la rupture [op. cit]. Il continue son propos dans un second tome *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*. C'est là qu'il va s'attarder sur les salutations, qui ne sont autres que des moments de présentation par soi-même ou par un tiers, un véritable « rituel d'accès », puis sur les au revoir qui viennent dans une certaine mesure, conclure la représentation [Goffman et Kihm, 1973 : 87]. Erving Goffman va produire un autre ouvrage au sujet de la représentation et des interactions : *Les cadres de l'expérience* [Goffman, Isaac et Dartevelle, 1991]. La représentation est redéfinie pour devenir l'agencement par lequel l'individu est transformé pour devenir un acteur [op.cit : 132]. Il attire l'attention sur des éléments significatifs des échanges verbaux, qui ne sont autres que les connecteurs, les marqueurs y compris gestuels tels que les mouvements de la main, et les régulateurs employés afin de savoir si l'acteur est écouté ou pour prévenir qu'il va prendre la place dans l'échange, ou au contraire décline l'invitation à le faire. Cela transparaît par des hochements de tête, des interventions orales discrètes qui n'interrompent pas l'acteur. Enfin, il se demande ce qui définit les limites du cadre de l'interaction sociale. Par exemple, au théâtre ce sont les trois coups de marteau qui constituent un signe matérialisé [op. cit].

Les analyses de Goffman, ainsi que les moments qui l'ont questionné m'ont interpellée. La suite de mes observations sur le terrain a donc été guidée par ses propos puisque le vernissage constitue bien un de ces lieux où des personnes sont en interaction, pendant un moment prolongé, au sein d'un même espace. Ils se réunissent à l'occasion d'un événement de nature artistique. Toutefois, je constaterai que leurs préoccupations – comme l'a laissé entrevoir François Couturier et ma première expérience à la *Galerie 3.1* – sont parfois toutes autres. Je montrerai ce que cela laisse percevoir de l'image d'un artiste, et de la considération des objets que sont les œuvres. J'ai donc porté plus attention au vocabulaire, aux interactions courtes et passées presque inaperçues, aux gestes, au positionnement du corps, à la démarche, tous ces petits éléments qui donnent à voir la globalité d'une façon tout autre.

Lors de mon terrain, je retourne à la *Galerie 3.1* pour un vernissage. Cette fois-ci, c'est un ami de Chiara qui expose collectivement avec six autres artistes. Il s'appelle Joël mais mes interlocuteurs se réfèrent à lui selon son pseudonyme ou nom d'artiste « l'affiche dans la rue » ou encore selon les personnages qui lui sont caractéristiques puisque ce sont ceux qu'il « affiche » systématiquement dans les rues de Toulouse : « les super baigneuses ». Il met en scène ces femmes, en maillot de bain noir une pièce et portant un bonnet de piscine noir, en s'inspirant de particularités qui attirent son attention lorsqu'il se promène dans la ville. Un nom de rue, des barreaux de fenêtres, un mur abîmé, une barre de fer qui en dépasse, etc. Je l'ai rencontré en novembre lors du vernissage célébrant l'ouverture d'une nouvelle galerie, la galerie EALC, rue du coq d'Inde, auquel Chiara, Titos et des interlocuteurs rencontrés lors de ma première année de terrain ont participé. Ils étaient 18 artistes dans le secret, puisque la galerie n'existait pas. En réalité, il s'agissait d'un local vide, inoccupé depuis des années et dont ils voulaient récupérer les clés, d'où son nom : En Attendant Les Clés (EALC). Par la suite, j'ai réalisé un entretien avec Joël, et il m'a proposé de venir au vernissage de son exposition à la *Galerie 3.1* en février. C'était pour moi l'occasion d'assister à un autre vernissage au sein de cette galerie et de voir Chiara, qui serait présente, sans qu'elle ne soit l'artiste sur l'affiche.

Le vernissage commence à 19 h. J'arrive un peu après l'heure de départ, et alors que j'entre dans la rue, je vois une foule à l'entrée de la galerie. Je me demande s'il faut faire la queue pour entrer et si les gens sont là pour la même raison que moi. J'arrive devant et je cherche le masque que Joël a réalisé et posté sur son compte Instagram pour promouvoir l'exposition. Je le trouve en face, en haut de la fontaine. Il me fait penser au signal de *Batman*, trônant en quelque sorte sur la ville. Je me retourne face à la devanture et je vois une autre production de Joël, des

baigneuses font des acrobaties depuis les balcons de la façade recouverte de bulles de savon en carton. Je rentre à l'intérieur, le vigile me salue et directement à ma gauche se trouvent un homme et une femme qui regardent les œuvres du mur. L'homme prend des photos avec son téléphone. Le vigile lui fait une remarque, je comprends qu'il s'agit du sac à dos laissé dans le coin, qui devra être retiré. Je suis le cheminement, gauche et droite, j'arrive au croisement. Sur la gauche, dans le renforcement, je découvre une toile qui prend tout le mur et déborde sur le plafond et les murs voisins. Dans le renforcement à droite, se trouvent le bureau d'accueil, la bibliothèque avec des prospectus, des toiles accrochées, et surtout un large groupe de personnes qui bloque le passage. Il semble qu'ils connaissent l'un des sept artistes puisqu'ils lui demandent sur le ton de l'humour « Alors l'explication ? » ce à quoi la personne ne répond rien et ils continuent de rigoler. Je m'avance, me fraye un chemin et j'accède au fond de la salle. C'est là qu'est concentrée la majorité des personnes. Un certain nombre de visiteurs tient un verre à la main. Une femme, employée, déambule avec un plateau rempli de petits-fours pour en proposer aux gens. Je refuse, mais presque tout le monde se sert. Il y a majoritairement des adultes de plus d'une trentaine d'années, mais aussi quelques enfants, très jeunes qui avancent à un rythme qui leur est propre. Ils dénotent de par leur comportement, avec le reste de la foule, poursuivis parfois par leurs parents. Je continue de regarder toutes les œuvres, et je vois d'autres personnes qui regardent également. Souvent, elles sont accompagnées et échangent sur ce qu'elles voient. Un duo de femmes s'arrête devant une des productions et tentent de savoir la technique utilisée. Elles se rapprochent du papier pour regarder de plus près et puis font un commentaire à l'autre « C'est gratté ». Bien que je peine à entendre ces fameux et nombreux commentaires échangés, bien souvent à voix basse, en aparté de la foule, les discussions sont animées par des gestes. Deux hommes regardent le mur recouvert de formes, bougent leurs mains, sans rien désigner ou mimer mais qui me rappellent les gestes faits pour expliquer des idées plus abstraites. Ils n'ont pas de destinataires ou de sujet autre que le groupe dans lequel ils s'inscrivent. Certaines phrases ne sont jamais abouties « C'est...C'est...C'est... » : aucune suite ne sera formulée. Je continue de marcher jusqu'au bout de la salle, l'entrée du buffet. Un homme est de l'autre côté des tables drapées de blanc. Il sert des boissons. Sur les tables, je vois des verres à pied et des verres plats, ainsi que des assiettes garnies de petits-fours. Il y a la queue pour entrer, la salle est pleine. Alors que je lis les biographies renseignées sur les diapositives défilant sur l'écran, deux femmes assises à côté, boivent et mangent en parlant. Elles ne semblent pas regarder quoi que ce soit, elles sont absorbées par leur conversation qui prend en partie pour sujet l'exposition mais pour préciser l'intention d'en partir pour se coucher. Finalement, la plus âgée se lève et disparaît. Je la revois quelques minutes plus tard avec de nouveau à boire et à manger. Après m'être moi-même faite servir un verre de soda, je me promène dans la salle d'exposition. J'écoute en passant les conversations des personnes, et je tente d'observer leurs gestes ou comportements corporels.

Une femme explique aux autres personnes de son groupe où se trouvent les autres productions du même artiste en pointant dans leur direction. D'autres cherchent à savoir ce que représentent les œuvres, ils voient un enfant, ou un homme dans le gribouillis, une femme voit sur la broderie, une méduse qui coule. Bien qu'elle ne fasse que le geste c'est ce que je comprends comme couler, donc peut être qu'elle voulait dire désintégrée, ou bien un synonyme proche. Chacun le comprendrait à sa manière. Quand les gens ne parlent pas des œuvres en étant face à elles, en étant plus ou moins proche, ils échangent entre eux, au sein de groupes de quelques personnes (3 ou 5-6 maximum je dirai) qui tournent le dos aux œuvres. Alors les sujets sont divers, envoyer des mails, voir des amis en commun, leurs enfants, organiser une prochaine rencontre privée. Une femme traverse la salle, il semble qu'elle vienne d'arriver et se rend jusqu'au bar accompagnée par un homme qui était déjà présent. Là, elle fait un commentaire sur le blocus de l'université Jean Jaurès. De nombreuses conversations tournent également autour de la nourriture servie ; ils se demandent leurs opinions. J'arrive au croisement et je vois François Couturier, commissaire de l'exposition. Il me reconnaît, nous nous saluons mutuellement et j'engage la conversation. Je fais remarquer le monde présent, sous-entendant une réussite, et rappelle des propos qu'il avait tenus lors de l'entretien sur la mise en scène, la scénographie, de l'exposition. Il porte une chemise jaune à pois, avec une veste de costume. Lors de notre discussion, nous nous faisons coupés par un homme, le verre à la main, qui questionne François Couturier sur la mise en place et la préparation. Il demande : « Est-ce que les artistes se connaissent avant ? » Le commissaire parle alors du rôle de rencontre que tient le département au travers de la galerie. Finalement, je n'arrive pas à revenir dans la conversation et je repars déambuler. Je vois Joël au loin qui discute. J'attends qu'il finisse. Il sourit en me voyant arriver et engage la conversation. Il me demande comment je vais au moment où une femme arrive et lui dit quelque chose à propos de sa fille. Bien que je ne comprenne pas ce qu'il répond, ils semblent se connaître. Elle repart, Joël me redemande de mes nouvelles et nous échangeons sur l'exposition. Je le félicite. Par la suite, il m'explique ses idées : son envie d'habiller le poteau par une baigneuse, comment il a réussi à accrocher baigneuses et bulles sur les balcons de la façade, etc. Il raconte que la galerie ne pouvait officiellement soutenir cette dernière idée. Je remarque d'ailleurs qu'elle n'est pas sur la carte, mais les habitants ont tous accepté qu'il le fasse et sont d'ailleurs venus pour certains, au vernissage. Enfin, nous échangeons deux mots sur Chiara. Cette dernière n'a pas pu venir, trop malade. Nous nous séparons. Je continue d'observer la foule. En regardant la salle, je remarque deux jeunes adultes, un homme et une femme près du bureau. Ils regardent de très près une série de trois œuvres. L'homme touche à plusieurs reprises la toile de la peinture. C'est étonnant. En général, même lors d'expositions temporaires d'artistes contemporains, les visiteurs ne touchent pas les productions, de la même façon qu'ils ne sont pas autorisés à le faire dans un musée. Je me demande s'il est lui-même l'artiste ? S'agit-il d'une rupture des comportements socialement

acceptés dans ce genre de représentation ? Que se serait-il passé si quelqu'un l'avait vu ? Aurait-il été réprimé ? Ou bien est-ce que ceux qui l'ont vu, n'ont rien dit pour conserver le bon déroulement de la représentation malgré une *rupture* ? En partant, je m'attarde sur les œuvres du premier couloir. Un groupe de jeunes, un homme et deux femmes est arrêté devant une série de deux œuvres très similaires. Ils cherchent ce que cela représente : deux yeux, ou bien est-ce ce qu'il y a à l'intérieur des orbites ? L'homme parle très peu français, et donne son avis plutôt en anglais. Les deux femmes traduisent parfois ce qu'elles disent ou bien échangent entre elles. Je me dirige vers la sortie, le vigile demande à la foule dehors de laisser un passage. Effectivement, la devanture est remplie de monde, verres à la main, fumant ou parlant avec les autres de leurs vacances, du climat, de la météo, de leur relation amoureuse passée, de leur appartement, etc. Autrement dit, les sujets sont privés et ne concernent en aucun cas l'exposition, alors qu'il paraît évident que c'est la raison de leur présence. Je pars, il est bientôt 20 h 30. [Extrait du carnet de terrain. Le 16.02.2023]

Ce vernissage est un exemple typique qui représente plutôt bien la majorité des événements de cet ordre auxquels je me suis rendue. La présence d'un buffet par exemple me paraît importante, presque centrale, et les discussions autour de l'exposition ne sont pas aussi répandues que je le croyais en commençant ces observations. Je me questionne alors, quelle est la vocation d'un vernissage ? Comment y prennent place les conversations ? Comment sont-elles organisées au sein d'une foule ? Quelles relations entretiennent les personnes présentes ? Lors de cette deuxième année de terrain, je suis allée dans le vernissage d'une galerie toulousaine nommée *l'Imagerie*, située près de la gare. J'ai aussi pu aller à la soirée de vernissage du Salon *Art3F*, le salon d'art contemporain se déroulant dans le grand parc d'exposition de Toulouse, le *MEETT*. Il regroupe chaque année un nombre important d'artistes français. De même, j'ai assisté à l'ouverture « entreprise » du Salon *ArtUp* de Lille, aussi salon d'art contemporain mais réunissant uniquement des galeries. Enfin, je suis allée au finissage de l'exposition *Natures de Titos* le 1^{er} Avril à Muret. Les exemples sont donc multiples, les échelles changent, le fonctionnement aussi. Un salon ne s'organise pas exactement de la même façon qu'un vernissage dans une galerie. Néanmoins, les comportements observés sont similaires. Les personnes sont la plupart du temps accompagnées. Elles échangent des commentaires à voix basse entre elles. Elles se placent devant les productions, cherchent à quoi l'image leur fait penser, la ressemblance avec des formes connues. Il n'est pas rare d'entendre des opinions brèves pour qualifier ce qu'ils regardent « *too much* » ; « abstrait » ; « joli, bien peint » ; « flamboyant » ; « je préfère l'original » ; « c'est pas mal ça ». Il arrive que certains emploient un vocabulaire spécifique au registre artistique, faisant part de leurs connaissances sur le sujet et

soulignant leur intérêt pour le monde dans lequel ils déambulent à ce moment-là. Mais ce n'est pas représentatif d'une majorité. Les sujets de conversation sont en réalité plus souvent autres. Les commentaires des œuvres ne font que ponctuer les bavardages. Par exemple, pendant le vernissage à la *Galerie 3.1*, j'ai pu entendre des personnes discuter du blocage de l'université, ou de collègues de travail en commun. Lors d'autres de ces événements, j'ai retrouvé des registres similaires. Travail, famille, actualités, vie personnelle, politique, voilà ce qui anime les conversations de ces individus : « Tu te l'es mis dans le bureau ce que tu as acheté pour toi ? » ; « Je ne comprends pas comment elle a autant d'allergies », etc. Parfois ils ne disent rien et continuent de marcher.

La vitesse de déplacement indique l'intérêt de l'individu pour ce qu'il voit. Ils traînent des pieds doucement, comme s'ils déambulaient dans un parc. S'ils marchent vite, ils ne regardent pas ce qui se passe autour, il semble qu'ils savent où ils vont et que leur seul objectif est de rejoindre ce point et rien d'autre. Seuls les enfants font exception : ils courent, collectionnent les cartes de visite à la manière de cartes de jeux. Ils adaptent et modulent l'événement et les dispositifs de communication pour se les approprier. Il n'y a pas de sens de circulation à proprement parler, les gens se croisent, manquent de se rentrer dedans, se frôlent, se rejoignent. Les mains, elles, sont dans les poches, gesticulent, tiennent un verre ou bien pointent un élément d'une œuvre, sans jamais les toucher. Il y a donc des postures de retrait et d'autres d'engagement du corps dans l'activité d'observation voire d'admiration des œuvres. Les visiteurs ont donc une attitude similaire à celle qu'ils mobilisent dans un musée. Toutefois, bien qu'ils parlent plutôt de façon discrète, l'addition de toutes les voix produit un brouhaha ambiant. Notons que le ton de la voix augmente au fur et à mesure que l'on se rapproche des buffets, là où chacun semble prendre une plus grande liberté dans le comportement. L'art passe au second plan, la conduite qui l'accompagne habituellement, également. Si lors de la déambulation, les individus vont marquer leur intérêt – même si c'est de façon épisodique – pour l'événement auquel ils assistent, le principal de l'action se trouve dans la présence du buffet, condition presque inhérente à l'organisation et au bon déroulement d'un vernissage. Il est donc temps d'en faire mention.

Pique-assiette

Bien que ces occasions ont eu lieu à des moments différents de l'exposition – vernissage, finissage –, dans des villes différentes – Toulouse, Lille, Muret –, sous des formats différents – salons, associations, galerie d'exposition, école d'art – toutes présentent une organisation similaire. Le vernissage est un moment central dans la vie des mondes de l'art. C'est un moment de rassemblement et de rencontres. Certains y trouvent de nouveaux contacts, d'autres viennent

soutenir des amis artistes, et tout un groupe n'est là que pour le divertissement et l'apéritif. Ce dernier groupe, comprend un sous-groupe qui a été appelé les pique-assiette par des interlocuteurs de mon terrain. Je vais mobiliser ici, deux d'entre eux. Le premier est François Couturier. Voici ce qu'il me dit lors du même entretien dont est tiré l'extrait au début du chapitre :

« Après il y a aussi des personnes qu'on appelle pique-assiette, qui sont mais qu'on aime bien aussi qui viennent, qui viennent seulement pour boire un coup mais c'est pas non plus, on les connaît et c'est très bien aussi. C'est un moment eux ils détournent le vernissage pour faire leur apéritif c'est...pourquoi pas. Mais il y a des vrais vrais vrais.... une vraie, des personnes qui fonctionnent justement par groupe à Toulouse et qui font tous les vernissages. »

La seconde interlocutrice qui a utilisé ce terme est Pinky, la présidente de l'association *Duniya* qui organise des expositions tous les mois à Muret dans une maison. Elle vient confirmer les dires de François Couturier, sans même que je n'y fasse allusion. J'étais au sein de leur galerie pour le finissage de l'exposition *Natures*, où figure individuellement Titos. Ce dernier s'afférait à d'autres occupations, et j'observais les gens parler dans la pièce.

Pinky, debout à côté de moi, se tourne dans ma direction et entame la conversation en m'expliquant que quelques personnes ne viennent que pour manger, ce sont des pique-assiette. Je lui demande alors si cela est courant. Elle répond que oui, et qu'il existe même un groupe Facebook par lequel ces personnes s'échangent les « bons plans ». Malheureusement, je n'ai pas retrouvé ce groupe et je n'ai pu prendre contact avec aucun d'entre eux. Le jour même, un homme venu récupérer du matériel pour l'artiste qui va exposer après Titos, s'est en effet attardé sur le buffet préparé par la présidente. Elle a fait un gâteau maison à la pistache et à la grenade, qui connaît un succès sans pareil, l'obligeant à se répéter plusieurs fois pour donner la recette aux visiteurs, tous férus de sa préparation. Titos a ramené du tzatziki, une entrée grecque préparée par ses soins, à base de yaourt et de concombre qui se consomme sur une tranche de pain. Cet homme rentre dans la pièce sans passer par l'exposition, mais par le couloir. Arrivé directement devant la table, il se sert rapidement de tout, tout en échangeant quelques mots avec les gens présents autour, y compris moi-même. Il jette un coup d'œil aux toiles exposées de ce côté de la maison, et lorsqu'il apprend que Titos en est l'auteur, lui dit que c'est « pas mal » et que « ce n'est pas peu dire » puisqu'il voit beaucoup d'expositions. Il continue et il lui pose quelques brèves questions avant de repartir aussi vite qu'il n'est arrivé, tout en ayant fait attention à consommer lors de son passage. [Extrait du carnet de terrain. Le 01.04.2023]

Pour revenir aux pique-assiette, ce sont donc des personnes qui se rendent dans ces événements, avec un agenda autre que celui de la contemplation ou de l'achat par exemple. Eric Dicharry, docteur en anthropologie sociale et historique de l'EHESS, nous propose une première définition de cette « typologie » dans son article sur le vernissage : « personne qui se fait nourrir par les autres, personne qui s'invite souvent chez les autres, écornifleur, parasite, écumeur » [Dicharry, 2019 : 15]. Il a effectué une recherche de terrain de quatre ans entre le Pays Basque, la France, le Canada et les États-Unis. Ses analyses nous seront donc aussi utiles pour la suite de ce chapitre. J'ai vu à de multiples reprises des personnes à un vernissage, qui sont assises, parfois seules, parfois accompagnées et dont les seuls déplacements consistent à aller de leur siège, au buffet. Ils choisissent les petits-fours, les commentent, les comparent, en reprennent et conseillent les autres sur lesquels sont à leur goût. Lors de mes observations, je passais entre les groupes et j'entendais des commentaires tels que « T'aimes pas toi ? Ça a un goût un peu sucré. ». De plus, la consommation d'alcool est répandue : ce sont les bouteilles de vin qui se vident les premières. Moi-même je me suis faite happer par le jeu lors d'un vernissage au Musée d'art contemporain de la Métropole de Lille (le LaM) en présence de mon père, photographe pour la ville, et de mes encadrantes de stage au Palais des Beaux-Arts de Lille. Mon père et moi avons croisé ma référente, Céline Chevalier, parmi la foule. Nous avons alors rejoint le reste de l'équipe du Palais. J'ai demandé un verre en regardant s'il y avait les verrines servies une heure auparavant à la fin du discours, juste avant notre visite de l'exposition. Elles n'y étaient pas, alors j'ai tenté de prendre autre chose, mais j'ai été déçue et je l'ai signalé à mon père. En effet, et je n'est pas fait pas exception, la qualité et la quantité de la nourriture proposée est un sujet de conversation récurrent lors de ces événements.

Ainsi, le vernissage est un lieu de représentation où l'artiste répond à une situation donnée, définie par la *façade*. Le *décor* n'est autre que l'exposition, qui encourage si ce n'est ordonne un comportement particulier vis-à-vis notamment des objets exposés. Le buffet est compris dans ce *décor*, il en est l'une des composantes essentielles, systématiques. Les interactions gravitent autour de ce lieu précis et de la consommation des produits proposés. Il peut devenir la raison même de la présence de certains visiteurs. Les ruptures de la représentation peuvent être multiples et concernent notamment les objets exposés. Qu'arrive-t-il lorsque quelqu'un est surpris à toucher une œuvre ? Quelles sont les réactions à un invité ou un artiste trop alcoolisé qui viendrait rompre la règle de la discrétion ? Je n'ai pas eu l'occasion - ou la dextérité d'observation - d'assister à une rupture sans en avoir le doute. Continuer le terrain permettrait sûrement d'y être plus attentif. Les enfants ne sont pas jugés pour leur comportement, considéré inconvenant pour un adulte, en raison de leur âge.

Sinon, chacun se doit de conserver politesse et bienséance. Les coulisses - où l'art devient désacralisé et nous en parlerons véritablement dans la suite de ce chapitre - sont animées par les professionnels, artistes et commissaires d'exposition qui mettent en place l'événement. Ils deviennent pendant un temps, l'équipe de représentation dont parle Goffman, et qui liée par une relation de confiance et d'interdépendance. Ils maintiennent la situation grâce à la coopération dramaturgique [Goffman et Accardo, 1973].

« Le vernissage est producteur de discours » [Dicharry, 2019 : 16], discours autour des œuvres : de leur appréciation ou non, de ce qu'elles évoquent au public, de quoi elles s'inspirent, de comment elles sont produites, etc. Discours autour de l'artiste : ses influences, sa renommée, l'ensemble de son travail, sa présence sur place, ses intentions, son parcours, etc. Et *last but not least*, discours autour de sa propre vie ou celle de son accompagnant : ses enfants, le travail, la vie quotidienne, les actualités politiques, etc. Dicharry a également fait cette observation lors de son terrain composé de plusieurs vernissages à travers le monde occidental : « En effet, les thématiques abordées dépassent largement le sujet de l'art » [*op.cit* : 17]. Par conséquent, le vernissage est un lieu propice aux déplacements d'intérêts [*op. cit*].

Si les artistes viennent pour autre chose que pour « vider le buffet », eux aussi consomment nourritures et boissons. Eux aussi ne s'attardent pas toujours sur l'art et parlent avec les gens qu'ils connaissent de leur quotidien, leur appartement, leurs relations privées. Toutefois, ils restent à la disposition pour ainsi dire, du public. Lorsque celui-ci vient saluer l'artiste, il le complimente ou le questionne sur la technique, le sujet, son parcours, son intention, etc. Le travail de l'artiste et la personne de l'artiste deviennent alors l'élément central autour duquel orbitent ses interactions. L'artiste lui aussi doit faire preuve de la maîtrise de son *social role* qui n'est autre que l'« actualisation de droits et de devoirs attachés à un statut donné » [Goffman et Accardo, 1973 : 24]. Il fait partie des acteurs, de la région antérieure de la représentation selon le modèle de Goffman. Autrement dit, il sait l'impression qu'il donne et les informations destructives sur le « spectacle » [*op.cit*]. Maintenant que nous avons décrit avec attention le comportement et les échanges du public au sein d'un lieu et d'un moment d'art, il va être question de s'attarder sur le comportement de l'artiste et comment ce dernier va jouer de sa relation avec le public, du contexte de représentation de l'interaction.

2) Exposition et vente : performance ou authenticité.

Les vernissages constituent un exemple très parlant pour comprendre l'importance des interactions dans des moments de rencontre autour de l'art. Cette ouverture festive d'une exposition est l'occasion pour des personnes issues ou non des mondes de l'art de venir discuter de sujets autres que l'art lui-même. Toutefois, si l'artiste est présent, c'est bien autour de lui que se tourneront les invités pour parler « art », et pour dépasser les conversations d'entre-soi qu'ils ont avec leurs connaissances sur place. Ils viennent à sa rencontre et lui demandent ses intentions de représentations, le déroulé de sa technique, tant d'éléments que l'artiste maîtrise dans les discours comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Les artistes savent parler de leur travail, et de comment ils produisent ce travail. Si le premier chapitre faisait état des compétences de l'artiste dans les discours au sein d'un échange d'enquêteur-enquêté, ils font également preuve des mêmes compétences lors de rencontres avec un grand public. Ils savent également et peuvent faire le choix de moduler leur image, ou au contraire de rester « authentiques » ce qui va impacter leurs échanges avec le public.

L'image(inaire) de l'artiste

Lors des entretiens, et celui-ci n'est qu'un exemple, Titos a à de maintes reprises noté l'importance que représente pour lui l'échange avec le public lors des expositions. S'il répond à de nombreuses questions, qui finalement semblent récurrentes malgré les publics divers selon ses dires, il aime aussi en poser à ses interlocuteurs. Par exemple : que voient-ils dans ses productions ?

« Y'a des questions classiques, y'a des questions... La plupart pour mon cas ils demandent surtout pour mes origines s'il y a un lien aussi avec ma peinture. Ils demandent souvent mes inspirations, mes influences. Après il y a certains qui voient des choses torturées donc ils me demandent pourquoi, pour quelles raisons. Et après c'est des questions classiques que tout le monde même en dehors des expos : « Vous arrivez à en vivre ? Vous faites ça à temps plein ? » [...] Parfois je retourne la question même, je dis : « Mais vous voyez quoi ? Pourquoi vous pensez que c'est torturé ? » Parce que ça m'intéresse aussi de savoir pourquoi les gens voient ça. Ça m'apporte beaucoup aussi de savoir ce que les autres voient et pour quelles raisons. »
Titos

Ainsi, il s'avère que le public associe l'ambiance qu'ils perçoivent dans une toile, à l'artiste même qui l'a produite. De ce fait, Titos est régulièrement pensé comme torturé par le public. Pour donner un exemple, lors du finissage de son exposition à *Duniya* située à Muret, l'homme qui vient récupérer des affaires et qui s'attarde particulièrement sur le buffet – personnage d'une vignette ethnographique introduite lors de l'analyse des pique-assiette – a demandé à Titos s'il allait bien. Puis, il a continué d'un ton léger à le questionner : est-il en dépression, torturé, alors même que « la vraie vie n'est pas aussi difficile » ? Titos m'explique lors d'un entretien que le public a beaucoup cette image de lui, image qui serait faussée puisqu'il ne s'estime pas correspondre à cet imaginaire qui lui est attribué. Il a remarqué qu'il arrive que ses interlocuteurs soient déçus de ce décalage, notamment les galeristes ou clients.

« T.K. : C'est l'image que les gens se créent autour d'artistes, qui n'est peut être pas du tout la bonne image. On se crée comme un espèce, pas modèle, un idole, peut être, tu vois un peu comme Picasso. Il y a toute une histoire autour de Picasso mauvaise ou bonne, mais en tout cas ils ont créé un personnage qui n'est peut être pas du tout le vrai personnage de Picasso. Moi je l'ai pas connu toi non plus mais, on a lu des trucs on a vu des images du coup pour nous Picasso c'est l'image qu'ils nous ont montré, c'est lui Picasso. On a l'impression de le connaître. En fait on ne le connaît pas du tout. Pareil autour de moi je suis pas aussi connu [rire]. Je pense qu'il y a des trucs qui se racontent autour de mon personnage Titos le grec ah oui peintre machin je suis sûr qu'ils racontent plein de trucs mais qui correspondent pas du tout à la vérité, des gens qui me rencontrent, qui me connaissent vraiment il me disent « ah oui en faite t'as l'air doux t'as l'air gentil t'es pas quelqu'un de torturé on dirait que quand on voit tes peintures que t'as 80 ans et que t'es quelqu'un de torturé qui a vécu la guerre euh bah non » [rire] « ah non oui t'as l'air plutôt normal an fait ». Alors oui [rire]. Bah je sais pas ils se créent des images comme ça de... ils se créent un personnage les gens. Ils aiment bien aussi se raconter des histoires.

M : Surtout quand ça a un rapport avec l'art ?

T.K. : Oui. Et parfois les collectionneurs ils sont déçus ils veulent un autre personnage « ah non on aime pas du tout ce personnage nous » [rire] « on achète une œuvre de quelqu'un de torturé on veut pas quelqu'un de normal » [rire]. Ou je sais pas qui a un truc à raconter. Quelque chose de ... de pimenté, je sais pas un truc. Il y a souvent des histoires de ce genre autour d'artistes, de Frida Kahlo ou la révolution. Tu vois, ils se créent un truc : oui ce personnage il est comme ça on l'aime bien parce qu'il est comme ça

M : Et si ça correspond pas après ça marche pas ?

T.K. : Ouais ils sont très déçus. »

Un imaginaire poussé entourerait ainsi les artistes connus et reconnus dans l'Histoire de l'art, selon Titos. Pablo Picasso et Frida Kahlo en font partie. A son échelle, Titos aussi n'y échappe pas, et il le reconnaît. Cette image d'homme torturé, originaire de Grèce nourrit un imaginaire dans son public, et auprès des professionnels des mondes de l'art, c'est-à-dire les galeristes. Comment cela se fait-il ? Pourquoi il y a-t-il une si forte association faite entre une image et son producteur ? Dans le premier chapitre, nous étions revenus sur la théorie d'Alfred Gell, reprenant le philosophe Richard Wollheim, à propos du style. Le style pourrait être considéré comme « la personnalité [de l'artiste] sous une forme esthétique » [Gell et Renaut, 2009 : 191], et que c'est de cette façon que l'artiste se voit personnifié par l'image. Alors, est-ce pour cela que le public croît reconnaître le peintre dans sa toile ? Gell après une étude des travaux de Strathern, nous explique que l'œuvre est en quelque sorte une extension de l'artiste puisqu'il place dans cet objet qu'il produit, ses intentions et ses capacités d'actions, lui conférant ainsi aussi une agentivité qui lui devient propre [*op. cit.*]. Pour illustrer cette idée, nous allons nous appuyer sur l'anthropologue Nelson Graburn qui, dans un article au sujet l'ethno-esthétisme de sculptures commerciales dans une société Inuit au Canada, s'appuie sur ce que Gell développe pour comprendre les intentions de création des Inuit. Il explique que nombre d'entre eux s'efforcent de convaincre les autres par la sculpture de pierres dures, qu'ils détiennent des qualités et compétences reconnues comme valorisantes par les autres membres de leur groupe. De ce fait, si l'artiste ne parvient pas à produire un objet soigné, sans rugosité par exemple, il sera jugé comme étant paresseux et sans connaissance du monde extérieur. La sculpture est donc bien plus qu'un symbole du peuple, il en serait aussi l'extension physique [Graburn, 2016]. Un autre auteur pourrait nous aider à répondre à la question, bien qu'il me paraît essentiel de notifier, qu'il s'agit ici seulement d'effleurer cette problématique, car une étude de terrain et des recherches bibliographiques bien plus soutenues seraient nécessaires pour obtenir une réponse satisfaisante. Cela étant dit, nous pouvons introduire Jean-Claude Kaufmann, sociologue français qui s'est longuement attardé sur la notion d'identité dans sa carrière. Ce dernier considère une « œuvre », au sens large du terme – aussi bien une toile qu'un journal intime tant que l'objet est considéré par les autres comme la création d'un individu - comme le prolongement de son auteur. Toutefois, il ira au-delà, et nous dira que « l'artiste construit véritablement un autre moi, tout aussi singulier, mais vivant avec d'autres personnes, très loin et très différemment de soi » [Kaufmann, 2001 : 266]. Si lui s'intéresse à la production de ces images, comme un « élargissement de soi par extériorisation » pour mieux saisir la façon dont cela génère une « complexification de la gestion de soi » [*op. cit.* : 269], ce qui nous intéresse dans un premier temps est la déduction à laquelle il arrive qui est que « l'image n'est pas, et ne peut pas être, une reproduction fidèle de la réalité de l'individu » [*ibid.*]. En effet, et comme Titos semble me l'avoir dit lors des entretiens, non seulement il ne s'agit jamais

de reproduire la réalité telle quelle - puisqu'il considère cela comme de l'illustration et que donc parfois il faut mal faire pour bien faire – mais aussi, il ne pense pas « ressembler » à sa peinture dans le sens où il ne se reconnaît pas dans les traits qui lui sont attribués par le public en voyant sa peinture. Dans un second temps, qui découle du premier, il semble que l'œuvre en tant qu'objet existe à plusieurs niveaux en dehors et en dedans de sa relation avec son créateur. Néanmoins, nous nous attarderons sur ce point à la fin de ce chapitre.

Ainsi, l'œuvre et son artiste sont deux choses qui peuvent être considérées comme indissociables, l'un influence l'autre, car oui si l'image est le résultat de la production d'un individu, ce même individu est influencé en retour par l'objet. Ou comme Alfred Gell dirait, l'indice, le prototype, l'artiste tout comme le public, faisant tous partie d'un réseau canonique, sont agents et patients. L'indice, donc l'objet, affecte et est affecté par l'artiste, tout comme il affecte et est affecté par le prototype, c'est-à-dire la représentation réalisée sur l'indice, etc [Gell et Renaut, 2009]. De plus, comme le dit clairement Titos dans l'extrait d'entretien ci-dessus, si les clients ou les galeristes constatent un décalage entre l'image qu'ils s'étaient faite de l'artiste en regardant le prototype et l'indice, et le comportement ou le personnage de l'artiste lors d'une rencontre en face en face, alors ils peuvent vivre une déception. Cette déception peut avoir des conséquences sur la vente, pourtant essentielle à la survie de l'artiste. Les vernissages, et surtout lors d'expositions chez un galeriste, sont des moments cruciaux pour l'artiste qui ne vit presque exclusivement que des ventes de ses productions. Le dévouement dont il doit faire preuve, est récompensés et finalement possible que s'il arrive à trouver des revenus. Sinon, il se verra contraint de faire comme une partie des artistes et de trouver un autre moyen pour subvenir à ses besoins, un métier alimentaire souvent dans l'enseignement, mais qui peut venir mettre à mal l'engagement de l'artiste dans sa pratique. Le temps consacré est une composante essentielle, pour certains artistes, en ce qui concerne leur représentation de ce qu'est être artiste. Mais alors comment peuvent-ils s'assurer de vendre, ou plutôt quelles stratégies peuvent-ils mettre en place pour assurer un revenu sans mettre à mal leur engagement ?

« M : Et lors des vernissages toi tu es toujours présent ?

T.K. : La plupart des fois oui. Normalement on doit être présent pour le vernissage après il y a eu quelques fois où j'ai pas pu être présent pour le vernissage. Parce que c'est pas toujours la porte à côté.

M : Et tu as l'impression que d'être présent ça joue un rôle dans la vente ?

T.K. : Positif ou négatif. Oui ça peut jouer, les deux

M : Dans les deux sens ?

T.K. : Dans les deux sens. Il y en a certains qui aiment voir l'artiste euh.. ça dépend de l'artiste si je raconte n'importe quoi pendant le vernissage [rire] ou je bois dix verres de vin, non là ça va pas marcher ça va être négatif. Mais non si tu échanges bien avec les gens qui sont là. Ils apprécient ton travail et toi en tant que personne, et ils font le lien entre les deux ça peut être un avantage pour toi. Mais, parfois ils peuvent faire le lien d'une mauvaise façon. Dire j'aime son œuvre mais là l'artiste là je l'aime pas, ça colle pas donc euh ça peut jouer un rôle négatif sur la vente d'une œuvre. »

Ici Titos est clair, la présence d'un artiste va influencer sur la vente. Mais au-delà même de sa présence, son comportement, la façon dont les autres vont le percevoir, et surtout si cette perception est en accord avec la représentation qu'ils se sont faites de lui, sont des éléments ayant une grande importance dans la relation avec la clientèle. Cette clientèle se trouve dans deux contextes distincts. Le premier est celui de la vente lors d'exposition dans des galeries que nous allons appeler des galeries d'exposition. La *Galerie 3.1* en fait partie, tout comme l'association *Dinuya*. Pour pouvoir y travailler, les artistes doivent signer des contrats pour des droits de présentation. Le droit de présentation, est celui qui rend possible pour l'artiste de recevoir une rémunération en échange de l'exposition publique de son travail¹⁵. La rémunération répond à des règles précises, et il y a un plafond minimum. Mais, il ne prend place que dans le cadre d'une exposition temporaire¹⁶. Le commissaire d'exposition, les médiateurs du lieu n'ont alors pas d'objectif de vente des produits, bien qu'ils puissent avoir un objectif de vente de places. Les personnes qui viennent sont des visiteurs, et pour en attirer, le personnel de l'espace doit « faire vendre », selon l'expression courante, les œuvres et le ou les artistes. Mais entendons-nous bien que cela ne signifie pas la vente de l'objet mais de l'événement, qui est en réalité le produit à « faire vendre ». S'ils ne doivent pas vendre des places ou des entrées, alors ils subsistent par les subventions, les dons ou les adhésions par exemple. Ce fonctionnement dénote avec celui de la galerie de vente qui est privée, tenue par des galeristes et non des commissaires d'exposition. Les galeristes eux, rentrent en relation avec les artistes et mettent en place un partenariat. Ils peuvent décider ensemble d'un certain nombre d'œuvres dont ils ont l'exclusivité de vente le temps du contrat. Les galeries organisent par la suite des expositions faites pour vendre. Autrement dit ce sont des mises à disposition visuelles de produits commerciaux, pour un temps donné, en dehors duquel ceux-ci sont

15 https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006278904

16 <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Actualites/La-remuneration-du-droit-de-presentation-publique>

principalement visibles sur le site internet de la galerie, et aussi de l'artiste. Les trois artistes dont il est question dans ce mémoire, ont tous à un moment, travaillé avec des galeristes, mais tous n'ont pas de retours très valorisants sur le sujet. Ils semblent dire que les ventes sont rares, que le temps d'attente avant d'être exposé est perçu comme long et finalement, ils trouvent y gagner trop peu. Chaque vente faite par ce moyen résulte en la séparation égale du revenu entre l'artiste et le galeriste, puisque sa commission est de 50 %. Mais en dehors, aucun frais n'est demandé ou perçu. Totos travaille actuellement, et depuis plus de 2 ans, avec la *Galerie 21*, une galerie toulousaine dont la gérante Sylvie Amigo-Soulet est à la source d'une partie de ces données qui tracent le fonctionnement de ce type d'établissement. Il a également un contrat avec une galerie belge, dont il est très satisfait. Barbara a travaillé par le passé avec ce type d'organisation, mais n'y a pas vu un atout essentiel et ne pense pas réitérer l'expérience. Chiara qui était il y a peu en collaboration avec une galerie toulousaine, a choisit de mettre terme à son contrat pour de multiples raisons, notamment le peu de ventes faites mais aussi une mésentente avec les gestionnaires du lieu. Chiara explique ainsi qu'il est important pour elle de travailler avec des personnes avec qui elle peut entretenir une bonne relation. Totos par exemple me dit ceci lors d'un entretien au sujet de la vente des productions : « Après, quand un galeriste aime vraiment le travail d'un artiste, il va le promouvoir. Même des gens qui aiment pas vraiment ils vont lui faire aimer quelque chose qu'ils pensaient même pas acheter un jour. » Il semble qu'une bonne relation entre le galeriste et l'artiste soit essentielle à une satisfaction dans l'efficacité du service proposé par les galeries de vente. Autrement dit, il est perçu que si le galeriste est lui-même convaincu par le travail de l'artiste, ou du moins apprécie collaborer avec lui, alors ce dernier fournira un travail encourageant l'artiste à conserver ce partenariat. De plus, puisque le galeriste ne touche aucun revenu en dehors de la vente, lui aussi à tout intérêt à entretenir et convaincre sa clientèle. Maintenant que nous avons mis au clair le contexte d'une vente en dehors d'échanges purement virtuels, mais qui introduisent l'artiste dans l'interaction, il est question de comprendre si et comment l'artiste va pouvoir moduler l'interaction avec le public dans un intérêt financier.

Mises en scène : *décor et apparence*

J'ai expliqué précédemment que le public attribue grâce à l'œuvre, une image à l'artiste qui l'a produite, sans pour autant que cette image soit en accord avec celle que l'artiste souhaite donner de lui-même. Ensuite, j'ai essayé de montrer que la présence et l'échange entre l'artiste et le public, plus précisément la clientèle, va impacter la réussite d'une vente. Que se passe-t-il si les artistes s'emparent de l'attractivité provoquée par l'image d'un personnage ? Font-ils le choix de

l'authenticité ? Ou bien vont-ils mettre à profit leur image pour augmenter leur vente, quitte à la transformer ? Lors des vernissages, puisqu'ils s'agissaient souvent d'un seul artiste, qui plus est d'un artiste que je connaissais déjà bien, il m'a été difficile de percevoir toute éventuelle « manipulation ». C'est en me rendant dans des salons, où les artistes sont très nombreux que j'ai pu assister à ces modulations de l'espace et de l'image.

Je prends le tram pour m'y rendre. C'est la première fois que je vais au *MEETT*, le parc des expositions de Toulouse. C'est immense. Il faut payer 10 euros à la billetterie l'entrée au salon *Art3F* (salon d'art contemporain), et puis nous accédons à un lieu d'information où sont distribués des plans. J'en prends un et je cherche un itinéraire à suivre ou quelqu'un que je connais. Je ne retrouve aucun des noms déjà rencontrés lors de mon terrain, et en marchant je me rends compte que les artistes et galeries sont originaires de toute la France et non seulement de Toulouse, comme je le pensais au départ. Il ne s'agit donc pas d'un événement regroupant les acteurs du monde de l'art toulousain. Dommage, je n'ai pas de repères. Alors je commence par les stands à ma gauche. Je les vois défiler de chaque côté, chacun a une taille un peu différente. Je remarque rapidement la diversité des cartels. Toutes les informations au sujet d'une œuvre y sont présentées. Certains y mettent les prix, d'autres les titres, d'autres ne mettent rien. Quelques-uns sont imprimés et collés et d'autres sont directement inscrits sur le mur d'ailleurs blanc ou noir mais jamais d'une autre couleur. Aussi je remarque qu'il n'y a pas d'organisation de l'espace par discipline ; peintres, sculpteurs, graffeurs sont tous côte à côte. Des exposants ont produit et vendent sur place de la marchandise, comme des magnets ou des cartes. Beaucoup d'entre eux partagent leur réseaux sociaux, notamment Instagram. Et surtout, chacun a décoré son stand à sa façon ; tapis, commode, siège, table, fauteuil, etc. Le choix des meubles et le style de ceux-ci ressortent cohérents avec le travail de l'artiste qui expose, ou bien l'ambiance qu'il semble revendiquer. Par exemple, les street artistes qui utilisent des bombes de peinture dans leurs productions, ont repris ce médium pour écrire leur nom sur le mur, pour remplir et décorer l'espace en en disposant quelques-unes sur des commodes métalliques aux couleurs pimpantes : rouge vif, jaune, vert clair, etc. Mais l'exemple le plus parlant que j'ai pu observer est à l'étage. Je prends l'escalateur et me retrouve donc au premier, bien plus petit que le rez-de-chaussée. Un balcon permet d'avoir une vue d'ensemble du salon et voir les gens se mouvoir dans les couloir me rappelle les déplacements d'une colonie de fourmis, où chacun s'affère à son but, suivant des chemins pré-tracés par les autres. Je déambule parmi les stands restants, et un des artistes attire particulièrement l'attention des passants, à l'image de son stand. Il porte une veste et des lunettes colorées, qui dénotent avec ce qu'on peut voir habituellement dans les rues de Toulouse et dans ce salon. Son stand lui aussi regorge de couleurs « flashy ». Il me semble que le tout, le costume et le décor, constituent une sorte de reflet aux productions plastiques que cet artiste

réalise. Les couleurs et les motifs sont similaires. Il y a une sorte de cohérence qui paraît être élaborée, et qui crée un ensemble visuel, un tout attractif [Extrait du carnet de terrain. Le 10.02.2023]

Il y a deux dimensions importantes qui ressortent de mon observation au salon *Art3F* de Toulouse. Je vais commencer par relever la tenue portée par l'artiste, en adéquation avec son travail et le reste de son stand. L'artiste peut en effet, choisir de s'habiller d'une telle façon pour renforcer la cohérence visuelle et la continuité entre sa vie (son personnage) et son travail. Il peut faire de la sorte pour se détacher du reste des artistes, devenus des agents de vente le temps d'un salon. Se détacher mais pour se rendre attractif, et cela semblait fonctionner : au-delà des quelques stands qui proposaient de la boisson ou des collations et qui donc attiraient le public par la consommation alimentaire, il faisait partie des exposants les plus sollicités. Je ne peux m'empêcher de rapprocher ce cas de figure, au régime de singularité proposé par Nathalie Heinich, et que j'ai introduit dès le premier chapitre. En effet, les artistes (du moins une majorité) bien qu'ils fassent partie d'un groupe large, étendu et auquel ils s'identifient régulièrement, doivent aussi se présenter comme des individus singuliers, indépendants, uniques afin de réussir. L'habit peut être un de ces éléments, en plus du style par exemple - et finalement l'habit est parfois une continuité de ce style – qui viennent à montrer cet singularité. Néanmoins, l'habit peut aussi servir à rassurer un statut. Dicharry lors de son terrain, a cultivé ce même intérêt puisque selon lui : la « toilette informe l'identité » [Dicharry, 2019 : 12]. Porter une certaine marque de montre, de veste, de sac, porte un sens sur ce que l'artiste veut dire de lui. Il reprend ensuite l'exemple des *Guerilla Girls*, un collectif féministe qui portait des masques de gorille avec la gueule ouverte lors des vernissages pour « mieux accentuer le message militant qu'elle voulait faire passer à savoir la place des femmes dans le monde de l'art contemporain. Le déguisement se voulait être écho à un discours contestataire d'un ordre établi » [Dicharry, 2019 : 13]. Mais ce n'est pas le seul élément que l'artiste peut moduler selon sa volonté afin de mettre en scène une image de soi. Et c'est cette autre dimension qui ressort du temps passé au salon *Art3F* : l'appropriation du décor par l'artiste.

Lors du salon donc, chaque stand était délimité par des murs fins, blancs ou noirs, sans que je ne puisse savoir qui choisit. Il ne semblait pas y avoir de schéma précis. Ensuite, chaque stand était arrangé selon l'artiste qui pouvait apporter des meubles, des accessoires, et disposer son travail comme bon lui semblait. Certains ont repris leur style plastique pour écrire leur nom sur le mur, d'autres n'installaient que quelques toiles en laissant d'autres de côté pour ne pas surcharger l'espace, etc. De ce fait, une ambiance était créée. La façon de disposer les objets dans l'espace, décorer cet espace, et plus globalement de présenter le travail d'un ou plusieurs artistes relève de la

scénographie. La scénographie se trouve dans la continuité du travail de commissaire d'exposition. Ces professionnels y sont attentifs pour plusieurs raisons. Lors d'un entretien avec François Couturier, ce dernier vient à me décrire les implications de cette dimension de son travail, c'est donc en grande partie sur ses propos que je m'appuie ici. Une « bonne » scénographie peut permettre de créer un effet de surprise, de renforcer l'intentionnalité d'une œuvre, de placer cette œuvre dans un contexte presque sacralisé si celle-ci est protégée et tenue à distance du public – nous développerons la considération de l'œuvre comme objet d'art dans la dernière partie de ce chapitre – ou de présenter la carrière d'un artiste. Dans ce dernier cas, il peut être question de rendre compte d'une évolution chronologique, de donner à voir une cohérence plastique ou technique dans l'ensemble des œuvres présentées. Les contraintes imposées par l'espace sont également des éléments scénographiques à prendre en considération, que ce soit la hauteur sous plafond, l'emplacement des sorties de secours, la nécessité d'une mobilité pour tous, etc. La scénographie, travaillée par les artistes dans le cas des salons, permet de moduler le *décor*, partie intégrante de la *façade* dont fait mention Erving Goffman [Goffman et Accardo, 1973], et qui vient définir l'interaction. Pour le dire autrement - et en reprenant ce qui a été tiré de l'observation au Salon *Art3F* – l'artiste va pouvoir définir l'interaction selon ses propres termes en jouant sur la *façade*, par le contrôle du *décor*, qu'il crée lui-même, notamment grâce au travail de scénographie, mais aussi en portant un « déguisement » qui va renvoyer une image précise au public.

Authenticité ou personnage

« T.K. : Je suis au naturel, je cherche pas à montrer une image que je ressens pas. Je vais pas me déguiser pour une expo, je peux très bien me déguiser comme tout le monde le fait. Pour moi c'est des déguisements. Je trouve pas ça drôle, ça ça me fait chier les déguisements, en tout cas c'est très facile de se déguiser. Me faire mettre des tatouages partout, des boucles d'oreille, faire le punk qui en a marre de la vie, avoir une bouteille d'alcool et rentrer dans une expo complètement déchiré et dire c'est moi l'artiste. Et dire « ah bah oui lui ça correspond bien avec ses œuvres, il a l'air bien déchiré », complètement. Mais non je suis pas comme ça, je vais pas me déguiser comme ça pour leur faire plaisir. Ou mettre un costume cravate et une chemise pour faire genre l'artiste qui a réussi dans sa vie, avec un gros cigare, je peux très bien le faire aussi mais c'est du théâtre tout ça, et j'en ai marre de ce théâtre dans le milieu de l'art, tout le monde joue un petit rôle, il se déguise pour se montrer, pour montrer une image. C'est ridicule je trouve ça.

M : Ça se fait souvent ?

T.K. : Tout le temps. Ça se fait beaucoup. »

Lors des entretiens avec Titos, ce dernier a fait remonter la possibilité de porter des « déguisements ». Il reconnaît que c'est pratique courante dans le milieu de l'art. C'est un moyen de « correspondre » au travail que l'artiste produit, ou de complaire le public dans l'image qu'ils ont de l'artiste. Plus tard, il m'a dressé le portrait d'un pair qui avait pour tendance d'adopter un comportement qu'il n'avait pas en dehors des expositions. Selon Titos, l'artiste en question porte des foulards colorés, parle et gesticule afin de donner une image de lui qu'il sait, va plaire au public. Pour résumer, Titos dit ceci : « Il présente un autre personnage ». On ne peut s'empêcher de rapprocher le terme de personnage avec le théâtre, avec quoi il fait lui-même le rapprochement. Par la suite, Titos va continuer à développer cette idée de personnage en tant qu'outil pour gagner en popularité notamment, mais en reprenant des artistes connus tels que Salvador Dali ou Pablo Picasso. Il met en exergue le décalage supposé entre la personne et le personnage en tant qu'artiste. Par exemple, pour Dali, Titos décrit son personnage comme un fou aux moustaches qui consomme de la drogue, mais contre-balance en faisant mention de la fidélité de l'individu à sa femme et car il aurait été « quelqu'un de très carré ». Il conclue en disant que « nous », le public, ne connaissons sûrement pas le « vrai Dali ». Selon Titos donc, un artiste peut choisir de donner à voir une image de lui qui ne serait pas identique à celle qu'il a dans sa vie quotidienne et privée, dans le but de vendre plus. Car comme nous l'avons vu plus tôt dans ce chapitre, la présence et la personne même de l'artiste ont un impact sur la vente et les relations qu'il entretient avec le public et les professionnels des mondes de l'art. Si certains choisissent de se présenter sous une autre image, d'autres, comme Titos le dit au début de la citation ci-dessus, misent sur l'authenticité. C'est-à-dire qu'ils préfèrent ne pas revêtir de costume, ne pas manipuler leur décor, ne pas parler ou se comporter d'une autre façon que celle qu'ils adoptent dans leur vie privée. Lors du chapitre sur les écrits, nous avons brièvement vu les tactiques que peuvent employer les artistes sur les réseaux sociaux pour augmenter leur visibilité, et finalement ouvrir leurs opportunités de travail et de ventes. Chiara par exemple, est accompagnée par Alice Lambert, consultante en art. Je vais rappeler les propos de cette professionnelle : « enfin moi je trouve que c'est stupide qu'un artiste cherche à rentrer dans un moule qui lui correspond pas, donc le mieux c'est la stratégie de Chiara, c'est d'être entière et quand ça plaît, ça plaît pour de vrai ». L'authenticité est selon Alice Lambert, une bonne stratégie à suivre. C'est celle que Chiara suit en critiquant d'une même voix ces artistes « qui se la racontent » ou qui « se donnent un genre ».

Si l'authenticité et son implication dans le milieu artistique ont largement été étudiées par des chercheurs en sciences de l'information, de la communication ou encore en marketing, l'anthropologie ne semble pas avoir apporté une attention particulière à l'expression d'un soi

authentique chez les artistes, bien qu'elle l'ait fait pour les objets. Nathalie Heinich, sociologue, a étudié le célèbre peintre Vincent Van Gogh, étude dont elle rend compte dans un article. Elle retrace l'importance de cet artiste dans l'art contemporain, ce que sa figure, incarnation idéale de la singularité, a eu comme impact de nos jours. Elle rapporte les propos de Karl Jaspers, psychiatre et philosophe qui a écrit sur une visite faite dans une exposition à Cologne en 1912 [Heinich, 1999b]. Il y eut le « sentiment que, parmi tant de gens qui voulaient se faire passer pour fous, alors qu'ils n'avaient que trop de bon sens, le seul grand, le seul vrai fou et le seul qui le fût malgré lui, c'était Van Gogh » [Jaspers, 1953 : 235]. Van Gogh est un peintre du XIX^e siècle, appartenant au mouvement post-impressionniste et symboliste. Il est aujourd'hui l'un des artistes les plus connus, pour son art mais aussi pour son histoire. Ce dernier s'est coupé l'oreille avant de se faire volontairement interner au sein d'un hôpital psychiatrique. Si de son vivant, il ne connaît pas un succès si fulgurant, il sera considéré après sa mort comme un génie incompris, ayant produit plus de 800 œuvres en seulement une décennie. Heinich par la suite, explique dans son article en quoi, bien que Van Gogh soit devenu un exemple populaire de singularité, les artistes contemporains ne peuvent pas faire de lui un modèle à suivre, au risque de mettre à mal leur propre authenticité, qui est là la source de leur propre singularité, élément nécessaire à leur réussite [Heinich, 1999b]. Et pourtant, nombre sont ceux qui arrivent à vendre en recopiant. Ils laissent de côté leur style individuel, notion introduite dans le premier chapitre, pour se saisir de ce qui marche déjà, notamment en rendant accessible un art qui au départ est hors de prix, car unique. Mais le manque d'authenticité chez un artiste ne met pas qu'à mal sa singularité, cela impacte également l'œuvre et sa relation avec le public. En effet, nous avons vu un peu plus tôt, que l'artiste et l'objet qu'il produit sont étroitement associés l'un à l'autre. Heinich, dans un autre article, affirme que si un artiste est jugé insincère, ou met volontairement un canular en place, alors l'authenticité de son travail sera tout autant jugée. Le public, trompé, se questionne alors sur l'authenticité des intentions artistiques de l'artiste, et peut en découler un doute sur l'appartenance même de l'objet à l'art. Car en effet, depuis plus d'un siècle, l'artiste est pensé non plus selon sa technique, mais aussi et surtout, par sa personne. C'est sa qualité de personne qui permet de s'assurer dans son œuvre de « la présence de ces trois grands critères de l'authenticité artistique moderne que sont l'intériorité, l'originalité et l'universalité, sans lesquelles il n'est pas de singularité qui tienne » [Heinich, 1999a : 3]. Elle ajoute ensuite, l'importance pour un artiste authentique, d'être désintéressé, car « dévoué » [op.cit : 6] à sa passion artistique. De ce fait, il ne peut se révéler comme étant uniquement motivé par un revenu. Or, Titos nous expliquait plus tôt que des artistes viennent à présenter une image élaborée, qui n'est pas celle de la « vraie » personne, car cela leur permet de gagner en popularité, de vendre mieux, donc d'augmenter leurs revenus. Ces artistes seraient-ils alors doublement

inauthentiques, par le personnage qu'ils jouent et qui mettent à mal la sincérité de leurs intentions artistiques, et par leur cupidité ?

Une exposition semble ainsi ressembler à une pièce de théâtre : les costumes, le décor sont réfléchis à l'avance par le metteur en scène qui n'est autre que l'artiste, lui-même ayant un rôle dans les interactions. Les questions posées par le public sont récurrentes et l'artiste bien qu'il se répète, adapte sa représentation selon le contexte et ses intentions. Certains choisiront de rester authentique, de ne montrer que ce qu'ils pensent être, et d'autres préféreront proposer à ses interlocuteurs un personnage plus ou moins élaboré, plus ou moins accordé avec la représentation qu'a le public de lui à partir de son travail. Erving Goffman a lui-même proposé une analogie entre le cadre de l'interaction et une représentation théâtrale. Il s'inspire de certains termes techniques, propres à ce contexte pour analyser et élaborer sa théorie sur les interactions et ce qu'il appellera par la suite *Les cadres de l'expérience*, titre donné à l'un de ses ouvrages [Goffman, Isaac et Darteville, 1991]. Il précisera à la fin, qu'il ne s'agit en effet que d'une analogie et que celle-ci ne doit être prise au sens propre. Le monde n'est pas une scène de théâtre. Toutefois, les termes introduits par Goffman tel que *façade*, *décor*, *apparence*, ont permis d'avancer dans la compréhension des interactions, et ici des interactions prenant place lors d'une exposition, quelque soit sa forme. Pour finir, Goffman se questionne sur ce qui vient définir les limites du cadre d'interaction sociale et de mise en scène de soi [*op. cit.*]. Il est vrai qu'au théâtre, trois coups de marteaux viennent marquer la fin ou le début d'une représentation. Qu'en est-il avec les artistes ? Ne sont-ils pas presque constamment sollicités pour se mettre en scène, notamment depuis la popularisation des réseaux sociaux ?

Ainsi, nous avons vu que la relation entre l'artiste et son public a un impact sur la vente et la prospérité de l'artiste. Tout comme sa relation avec le galeriste. Lors des expositions, l'artiste devient le centre de l'attention, il est énormément sollicité. Néanmoins, comme il est étroitement associé à l'objet qu'il produit, dans lequel sont transmises ses intentions, - certains diront que l'œuvre est un prolongement ou une extension de son producteur – alors l'image qu'il renvoie est essentielle. Si l'image qu'il donne par son comportement en face en face dénote avec la représentation que le public avait de lui en voyant son travail, alors le public peut se trouver déçu, ou agréablement surpris, mais il y aura probablement des conséquences dans la relation entre ces deux pôles de l'interaction. L'artiste peut alors faire le choix de rester authentique, c'est-à-dire de rester original, désintéressé et en prêtant une intention réelle à son travail, ou bien il peut façonner comme il le souhaite son image pour plaire et vendre plus, au risque que le public se sente trompé et

questionne son intentionnalité. Comment façonne-t-il cette image ? Et bien, il va définir lui-même une partie de la *façade* : il va moduler le *décor* pour renforcer une continuité et une cohérence visuelle ou de style ; il va se doter d'une apparence particulière qui porte un sens et joue sur sa représentation ; enfin, il va adopter des manières qui ne sont peut être pas celles qu'il a pour habitude d'avoir. Des artistes célèbres ont gagné en popularité et en reconnaissance selon les deux modèles. Van Gogh par exemple, est l'exemple même de l'authenticité, presque malgré lui. Alors que Salvador Dali a cultivé un personnage aux moustaches devenus presque aussi célèbre que son travail. L'artiste, et plus particulièrement son histoire ou sa figure, influence l'appréciation des objets qu'il produit. Cette appréciation ne dépend toutefois pas seulement de cela, un objet attend le statut d'œuvre d'art selon plusieurs critères, critères qui vont venir aider à définir la valeur économique comme symbolique de l'objet d'art.

3) Admirer l'artiste, admirer l'objet

Pourquoi un artiste devient-il célèbre ? Est-ce parce qu'il a la maîtrise d'une ou plusieurs techniques ? Est-ce parce qu'il fait partie de ces « génies » qui marquent le monde qui les entoure ? Et pourquoi un objet devient-il une œuvre d'art, parfois même un chef d'œuvre ? Est-ce la technique ou le sujet ? Est-ce son histoire ou son originalité ? Au fur et à mesure que je côtoyais ces trois artistes, ces questions ont pris forme. La façon dont ils parlaient de leurs productions m'a interpellé. Les lectures faites des années auparavant sur la notion d'agentivité et le statut des objets sont venus mettre en relief leurs propos. L'œuvre en tant qu'objet résulte bien de l'action d'un individu qui a par ce biais, transmis ses intentions, mais va-t-elle au delà de cette action ? Sans même interroger les trois artistes qui guident ce mémoire sur le sujet, eux-mêmes me faisaient part de la vie des œuvres, de ce qu'elles deviennent une fois terminée, ce qu'elles sont quand elles sont présentées. Or, puisqu'il est question dans cette recherche d'étudier et de comprendre la présentation et la représentation de soi dans un contexte artistique, il m'a paru évident d'aborder la question de l'objet et son lien avec la figure de l'artiste, figure que je me suis appliquée à décrire jusque là. Nous avons abordé la question du style, de la singularité, des écrits ordinaires et publiés, de l'image numérique et de l'image authentique ou façonnée. J'ai tenté de vous montrer quelles sont les occupations et les préoccupations de ces artistes vivants à Toulouse. Après avoir accordé de l'importance à ce qu'ils pensent d'eux-mêmes, des artistes en général, et de leur travail, il est temps de s'attarder sur comment ils se représentent les objets qu'ils créent, ceux qui sont créés par des pairs, ceux que le public admire ou exècre.

L'oeuvre d'art

Cette année, Barbara a aussi exposé, tout comme Chiara et Titos. Pour l'occasion, je suis allée la voir le dernier jour, celui du décrochage car je ne pouvais pas être présente au moment du vernissage. Pendant ces quelques heures, nous n'étions que toutes les deux et Barbara m'a présenté le lieu, qui est ce qui l'a motivé à organiser cette exposition. C'est un bâtiment en plein centre de Toulouse, ancré dans l'histoire marchande de la ville depuis plusieurs siècles. Ses toiles étaient accrochées dans le restaurant où se trouve une grande cheminée en pierre. Pendant la discussion, nous avons parlé de cette femme que Barbara a rencontrée près d'un parc de Toulouse et qui depuis a pris une grande place dans sa vie. Elle a d'ailleurs exposé une toile la représentant. Toutefois, cette femme est arrivée sans papiers en France, et Barbara sent que toutes deux n'ont pas les mêmes « libertés ». Cela la questionne quant au fait de lui offrir ou non, la toile dont elle est le sujet, en contrepartie pour avoir été son modèle. C'est à ce moment qu'elle me dit qu'elle a trouvé « les maisons » des autres peintures, et qu'une fois qu'elles y sont, elle ne peut pas savoir ce qui s'y passe. Plusieurs fois Barbara a utilisé cette expression « trouver une maison » pour parler de la destination de ses tableaux après une vente. Il semble qu'elle veuille que ses toiles soient correctement conservées, et qu'elles se sentent chez elles, en quelque sorte. Il est vrai que lors des entretiens, je relevais de temps à autre des façons de parler des œuvres qui semblaient leur prêter une intentionnalité en dehors de celle qui lui a été prêtée en la peignant, mais plutôt comme si l'objet était doté d'une intériorité propre. Dans un certains sens, lors de la création, ce serait la toile qui guide le peintre et non le peintre qui imposerait à la toile une direction. Et si j'ai montré précédemment que l'œuvre est une extension ou un prolongement de son producteur, j'ai aussi effleuré l'idée que celle-ci existe en dehors de sa relation avec l'artiste. Si je reprend une fois de plus la théorie d'Alfred Gell expliquée précédemment dans ce mémoire, l'indice (l'objet) est agent et patient du prototype (image représentée sur l'indice), de l'artiste et du public. Car en effet, toute la théorie d'Alfred Gell repose sur la capacité d'action de l'indice en tant qu'objet. Il considère que l'objet d'art est un relais matériel inscrit dans un réseau, qu'il peut être un chaînon qui relie les membres d'une société [Gell et Renaut, 2009]. Tim Ingold ne prend pas la même position que Gell, puisque pour lui, l'œuvre d'art est une chose et non un objet.

« [Le rôle de l'artiste] n'est pas de rendre effective une idée préconçue, mais de suivre les forces et les flux des matières qui portent l'œuvre à l'existence. Voir une œuvre d'art, c'est s'associer à la démarche de l'artiste, c'est voir l'œuvre telle que cette dernière se déploie dans le monde,

plutôt que voir *derrière* elle l'intention originelle dont elle est censée résulter » [Ingold, Gosselin et Afeissa, 2017 : 203].

Pour résumer les propos de cet anthropologue, l'œuvre d'art est selon lui vivante, et elle reste vivante parce qu'elle n'est en quelque sorte, jamais terminée. Il existe en effet un débat sur la nature de l'œuvre d'art, objet ou chose, agente, vivante. Les théories sont multiples et il faudrait approfondir les recherches sur le sujet, multiplier les lectures. Or il ne s'agit pas encore ici, de proposer une réponse complète à ce problème. Je partirai donc de l'idée que l'œuvre d'art occupe un statut particulier, et que celle-ci entre en interaction avec le public, l'artiste et d'autres œuvres. A partir de là, je vais tenter de comprendre ce que ces interactions, notamment dans un contexte de présentation au public, font à la valeur d'une œuvre.

Regarder une œuvre

Ce que les artistes font de leur travail une fois qu'il est terminé peut être plusieurs choses. Ils peuvent les vendre, les garder pour les exposer, les diffuser sur les réseaux sociaux, ou les conserver pour eux. En ce qui concerne la vente, soit elle se fait lors d'une exposition, dans une galerie de vente, ou par Internet. Si cela se fait à distance, alors l'artiste envoie la toile par colis, en la protégeant correctement afin de s'assurer qu'il n'y aura pas de dégradations lors du transport. Lorsqu'ils décident de garder leur propre travail, cela peut être pour plusieurs raisons. Par exemple, la femme de Titos souhaite garder une toile représentant leurs deux enfants, ainsi que l'un des tableaux de la série *Exil*, tableau qui est d'ailleurs toujours accroché au dessus du canapé, dans leur salon. Il dit y voir de l'espoir et c'est en cela qu'elle lui plaît. Barbara aussi a gardé certaines de ses œuvres. L'une d'entre elles, représentent deux femmes, des jumelles. La toile a une valeur sentimentale pour Barbara, car c'est pour elle un rappel de son style et d'une période de sa vie où ce qu'elle faisait reflétait « sa vérité ». S'il est facile de comprendre pourquoi une toile détient une valeur sentimentale pour celui qui l'a fait ou bien même pour la femme de Titos puisque la toile représentant leurs enfants est une trace d'une histoire partagée avec le peintre, comment est-ce le cas pour un public qui n'a pas toujours connaissance de la vie privée de l'artiste ? Pour reformuler cette question autrement, pourquoi le public aime une œuvre simplement en la voyant ?

« Donc le spectateur il va voir que ça si tu lui dis que c'est, c'est que ça pour lui, il va pas voir plus loin et là pareil ou là aussi en les mettant ensemble en appelant ça origine, bah c'est un

terme très général et du coup ça laisse plus de liberté. Il peut aller dans plusieurs champs et parfois même le public il me guide comme ça, il me dit des choses que j'ai pas vu forcément même dans la série *Enfance*. La plupart sont partis il me reste plus rien quasiment j'en ai une ici mais c'est que Clémentine voulait la garder mais c'est la seule et... mais ils voient des trucs parfois ils me disent oui ça me rappelle mon enfance, ça me rappelle des souvenirs à eux et puis bah ça ça me fait plaisir moi. J'ai eu même une dame qui m'a acheté une toile c'était... Oui c'était les deux enfants dans la voiture qui, qui dormaient l'un sur l'autre comme ça, et je sais pas ce que ça lui a rappelé elle pleurait devant la toile. Et elle a pas voulu me dire ce que c'était et ça m'a touché. Elle a acheté la toile j'ai jamais su ce qui l'a touché tellement sur, dans cette œuvre qu'est ce que ça lui a rappelé, peut être son enfance ou je sais pas. Mais c'est ça que je trouve génial dans l'art c'est que ça touche vraiment... quand une œuvre est vraie, elle est honnête elle sort de l'intérieur bah forcément elle va parler aux gens » Titos

Dans cet extrait d'entretien, nous retrouvons l'importance de l'authenticité de l'œuvre, qui est en réalité celle de l'artiste puisque celle-ci « sort de l'intérieur », et que j'ai développée plus haut dans ce chapitre. L'authenticité aurait donc bien un impact sur l'appréciation d'une œuvre. Cet extrait nous renseigne aussi sur la démarche de Titos qui choisit de ne pas nommer des toiles, mais de nommer des séries de façon large, afin de laisser l'opportunité à chacun de proposer sa propre interprétation de l'image. De cette façon, le public peut se l'approprier. Et faire du sujet, son propre sujet. Il est vrai que les échanges que le public a au sujet des œuvres va venir participer à définir en partie, voire redéfinir complètement l'objet en lui-même. Eric Dicharry à propos des vernissages, s'attarde sur ces échanges et ce qu'ils font aux œuvres. Alors il écrit ceci, et je pense que cela résume bien l'idée présentée ici : « Dans notre vie quotidienne nous réactivons et reconstruisons les œuvres. [...] Les œuvres loin de se cantonner aux espaces d'exposition existent dans nos vie, dans nos conversations qui y font référence » [Dicharry, 2019 : 18]. Nous verrons plus tard, ce que la réputation, d'une œuvre et/ou d'un artiste fait à la valeur de l'œuvre d'art. Enfin, c'est l'expérience de Titos avec cette femme à qui il a vendu une toile de la série *Enfance* qui doit interpeller. Ce n'était pas la première fois que Titos m'en faisait le récit, il semble que l'échange, ou plutôt l'absence d'échange verbal couplé à la démonstration inexplicite d'émotions de la part de la femme l'ait marqué. Pourquoi pleurait-elle ? J'aimerais dire que c'est parce que la toile a « résonné » en elle, de la même façon que pour chacun, des œuvres, que ce soit une sculpture, une peinture, un morceau de musique, un roman, résonne en nous. Elles font écho ou pour citer Barbara : « Je crois qu'une peinture, il t'attrape ». J'ai rencontré Régis Contentin, commissaire d'exposition et responsable en art contemporain au Palais des Beaux-Arts de Lille, lors d'un stage effectué au sein du Service Médiation et Implication des Publics (SMIP) de cette institution. Ce

dernier m'a permis de préciser ma compréhension de l'appréciation de l'art contemporain et moderne. Selon lui, c'est le même processus qui s'opère entre un individu qui cherche à voir plus loin en regardant un autre individu – il ne s'arrêterait pas au visage mais chercherait à connaître le caractère de son interlocuteur – et qui cherche à se reconnaître dans l'art. C'est-à-dire qu'il essaye de dépasser l'image pour y trouver autre chose. Il ajoute que c'est ce qui distingue le chef d'œuvre de la simple œuvre. L'œuvre devient un chef d'œuvre quand un grand nombre de personne s'y reconnaît. Il illustre ses dires avec l'exemple du portrait de *La Jeune Fille à la perle* de Vermeer ou de *La Joconde* de Léonard de Vinci. L'appréciation de ces « chefs d'œuvre » se trouve en partie dans la qualité technique, dans la réputation de son créateur – nous verrons cela plus précisément un peu plus loin – mais surtout dans le fait que, bien que personne ne sache avec certitude de qui il s'agit, il est possible de s'y retrouver. Il me semble que Annie Dupuis vient compléter notre observation quand elle écrit ceci : « Il est reconnu que l'œuvre n'existe pas en soi, mais selon le sens que peut lui donner celui qui la contemple. Le regard lui-même n'est pas neutre, mais conditionné par la culture du spectateur » [Dupuis, 2005 : 4]. Ainsi, l'appréciation d'une œuvre dépend en effet de celui qui la regarde, de ce qu'il y reconnaît. Ce regard peut évoluer dans le temps, et une œuvre qui autrefois portait en nous du sens, en portera un différent, voire n'en porterait plus aucun. Nos expériences réactualisent notre compréhension et notre appréciation d'une œuvre. Il est temps de rentrer dans le vif du sujet et de comprendre ce qui rentre en compte dans l'achat et la vente d'une œuvre d'art. Qu'est-ce qui fait de cet objet, une œuvre précieuse ? Plusieurs critères rentrent en compte, je vais tenter de vous les retracer un à un.

Rareté

Pour commencer, il y a la rareté. Raymonde Moulin, sociologue et historienne de l'art française, s'est largement impliquée dans l'étude du marché de l'art. Et c'est pourquoi, il m'a paru nécessaire de présenter son travail afin de traiter de la question de la valeur d'un objet d'art. Dans un article intitulé « La genèse de la rareté artistique », publié dans un numéro d'*Ethnologie française* à propos de l'anthropologie de l'art, l'autrice nous retrace dans un premier temps la définition de la rareté dans le milieu de l'art et dans l'histoire. Elle explique que cela remonte à la Renaissance, quand l'artiste a été différencié de l'artisan, car il est devenu un créateur. Puis, au moment de la première révolution industrielle, au XVIII^e siècle, quand le travail indivisé a été différencié du travail parcellaire. Le travail artistique est donc devenu indépendant de l'artisanat et de l'industrie. L'objet d'art est considéré selon ses propres termes, y compris la rareté : « Chaque œuvre mise en vente est singulière et irremplaçable : elle est le produit unique du travail indivisé d'un créateur unique »

[Moulin, 1978 : 242]. La rareté est également à intégrer à un ensemble, puisqu'une œuvre rare est celle qui est authentique, unique, y compris dans la carrière d'un artiste. Si bien entendu, l'originale a plus de valeur que la copie, en cas de répliques par le même artiste, c'est la première qui sera considérée plus précieuse. Raymonde Moulin intègre par la suite dans son analyse de la rareté d'une œuvre, les œuvres populaires traditionnelles qui sont redéfinies ces dernières décennies, et dont la rareté n'est pas la même que pour les œuvres anciennes. Je ne m'attarde pas dessus, puisqu'il s'agit pour nous d'œuvres d'art, au sens premier du terme. L'autrice vient nous dépeindre ce que veut dire rareté de nos jours, et notamment depuis les œuvres ready-mades de Marcel Duchamp, un artiste qui va venir redéfinir entièrement l'art dans les années 1910. Les ready-mades sont des objets du quotidien qui parce qu'ils sont présentés par un artiste dans un lieu d'art, deviennent des objets d'art. La plus célèbre d'entre elles est l'urinoir sur lequel Marcel Duchamp n'a fait qu'apposer sa signature. Ainsi, il ne s'agit plus de ne pas faire n'importe quoi mais que ce ne soit pas n'importe qui, qui le fasse. Est alors observé dans l'art contemporain, un « transfert de rareté de l'œuvre à l'artiste » [op. cit : 249]. La rareté que ce soit celle de l'œuvre ou de l'artiste, vient en partie déterminer la valeur économique d'une œuvre, qui n'est pas établie à partir du coût de la production ou de la valeur des matériaux et la main d'œuvre, mais plutôt par le pouvoir d'achat des clients, et leurs désirs [op.cit].

Réputation et valeur économique

Lors de mon terrain, mes interlocuteurs ont à plusieurs reprises fait mention de la réputation d'un artiste. Par exemple, Titos m'a introduit à la notion de cote artistique. La cote d'un artiste est une valeur économique correspondant à un prix de base pour un format pré-défini. Elle est déterminée soit par l'artiste lui-même, soit par un expert. En réalité, bien plus qu'une référence pour estimer la valeur économique d'une œuvre, elle constitue un indice mesurant la renommée et la popularité de l'artiste. Selon quels critères s'appuie-t-elle donc ? Pour commencer il y a le critère biographique qui correspond au parcours et à la carrière de l'artiste. Ensuite, nous avons les achats institutionnels, la notoriété médiatique, les prix des ventes déjà effectuées, la rareté, la date de signature qui donne des informations sur la période (des artistes déjà cotés ont des périodes plus prisées que d'autres)¹⁷. Titos en possède une, inscrite chez *Akoun*, une édition qui recense la cote de plus de 450 000 artistes de toutes les périodes et pays. Elle s'élève à 800 euros pour une toile d'un format de 65 par 50 cm. Le prix est par la suite calculé par proportionnalité avec la taille, selon la cote. Titos m'explique ensuite qu'il existe des stratégies que certains utilisent pour manipuler leur cote. Par

17 <https://www.artalistic.com/blog/Evaluation-cote-artiste/>

exemple, des collectionneurs vont acheter tôt des jeunes artistes, à des prix bas pour ensuite attendre que leur cote augmente et revendre plus chère. Ou bien certains artistes ou collectionneurs vont faire grimper les enchères pour augmenter la cote. Mais revenons sur les critères qui aident à définir cette cote. La rareté a déjà été présentée plus haut, je voudrais donc m'attarder sur le critère biographique et la notoriété médiatique. Je vais rejoindre ces deux idées sous un même terme pour clarifier mes propos par la suite. Je parlerais de réputation. Lors d'un entretien avec Barbara, nous nous sommes questionnées sur ce qui est entendu par réputation. Est-ce une suite d'expositions réalisées ? Comment voit-on cette réputation dans le travail ? Est-ce que le public est influencé par cette réputation quand ils apprécient des œuvres ? Selon Barbara, la réputation se trouve dans la peinture où se retrouvent les années d'études et le prix se doit de « considérer » ces années de travail qui ont amené l'artiste à produire telle œuvre. Puis, elle revient sur une observation qu'elle a faite quelques années auparavant au sujet d'un artiste qui n'était autre que le père de sa meilleure amie :

« Je me rendais compte avec le père de ma meilleure amie, lui il était très célèbre en Argentine. Les gens achetaient parce que lui ça qu'il fait, c'est excellent. Il a un monde incroyable mais parce que aussi lui il était une personne qui pouvait vendre ça qu'il a touché tu vois, parce que tu veux l'avoir, c'est aussi la vie de l'artiste qui fait je crois quelque chose. J'ai une sensation que c'est quelqu'un qui veut avoir un souvenir de cette vie. Non ? »

La réputation de cet artiste lui semblait jouer un rôle dans les motivations du public à acheter son travail. Un transfert est opéré, comme il l'est avec la rareté, de l'œuvre à l'artiste. Si ce n'est pas l'artiste qui devient rare, c'est lui qui devient convoité, et qui devient la raison d'achat de ses productions. Il n'est donc plus question d'apprécier une œuvre par le regard, parce qu'elle fait écho en nous comme je l'ai proposé précédemment, mais d'apprécier un objet qui est le produit de son auteur. L'œuvre est convoitée, car son producteur génère de la fascination. L'histoire de l'artiste, sa vie, et finalement surtout ce qui est raconté sur sa vie, l'image qu'il renvoie pour reprendre les idées introduites dans ce chapitre, sont au centre de l'attention. De là résulte la cote artistique, et donc par extension la valeur d'une œuvre d'art. Van Gogh en est un exemple criant. Nathalie Heinich écrit sur les raisons qui ont fait exploser la cote de Vincent Van Gogh ces dernières décennies, en comparaison avec d'autres artistes tels que Paul Cézanne, pourtant ayant peint tous deux dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Selon elle, l'origine de cette différence prend place dans la façon dont ces deux individus ont mené leur vie, Cézanne aurait eu une vie moins exemplaire que Van Gogh, qui est considéré comme la figure marquante de l'artiste qui se sacrifie pour son amour de

l'art. C'est Van Gogh qui sera après sa mort, le sujet de dizaines de biographies, écrites ou filmées, et ses œuvres seront reproduites à foison, encore de nos jours [Heinich, 1991]. La façon dont un artiste a mené sa vie est importante selon une autre facette. Au début de ce mémoire, j'ai tenté de montrer en quoi l'engagement d'un artiste dans sa pratique, sous tous ses aspects, faisait partie intégrante de la représentation qu'il a du fait d'être artiste. L'art traverse son existence, il occupe ses journées, si ce n'est pas à peindre c'est à envoyer des mails, à cultiver sa présence et son image médiatique, à entretenir un réseau. Barbara dit bien, que peu importe ses intentions premières, elle est toujours ramenée à la peinture. De plus, de nos jours, et mes observations de Chiara ou Titos rapportées dans l'intégralité de ce mémoire m'ont amenée à le comprendre, la réputation d'un artiste se joue énormément dans l'investissement dont il fait preuve pour sa communication. Selon Régis Contentin, qui travaille étroitement avec des artistes contemporains, cette communication peut être directe, par les journaux, les articles, les publicités, les réseaux sociaux, mais elle peut aussi être indirecte avec le nombre de visiteurs d'une exposition, autrement dit la popularité auprès du public pour une durée donnée. D'autre part, un artiste qui aura pratiqué longtemps serait valorisé comparé à un artiste qui a fait une apparition remarquée et remarquable mais qui aura disparu aussi vite qu'il n'est apparu. C'est en tout cas ce que pense Régis Contentin. Il pense qu'il est essentiel pour un artiste de durer et de produire de ce fait, un corpus d'œuvres car une œuvre tardive va permettre de « mieux voir » et de « mieux apprécier » une œuvre de jeunesse. En effet, il dit que prendre connaissance de la suite du travail d'un artiste va permettre de voir qu'il ne « manquait » rien à une œuvre plus ancienne que l'on pouvait penser incomplète. Produire dans le temps est pour Régis Contentin, l'une des façons qui permet d'obtenir une reconnaissance. La carrière, au sens de la totalité des productions de l'artiste, est important et devrait jouer un rôle dans l'élaboration d'une cote artistique, et donc du prix d'une œuvre. Barbara, par exemple estime que « C'est un moment de l'histoire qu'ils ont acheté » car « ils achètent une peinture qui a toute l'histoire des autres ». Acheter une œuvre serait-ce alors acheter toutes les années de travail qui précèdent ? A ce propos, Alfred Gell nous dit qu'en effet :

« les œuvres d'art sont des « moments » d'une série, non pas seulement du fait de leur date de réalisation, mais parce qu'elles entrent dans une véritable lignée : chaque œuvre est l'ancêtre et la descendante d'une autre par rapport à l'œuvre complet. Prises ensemble, elles composent un seul objet, un objet temporel, qui évolue dans le temps » [Gell et Renaut, 2009 : 279].

Nathalie Heinich à ce propos, affirme qu'Alfred Gell considère l'objet d'art comme un individu, et même au-delà en l'inscrivant dans des lignées, comme il existe des lignées d'êtres humains au sein

de sociétés [Heinich, 2012]. Aussi, il est important de rappeler que l'utilisation de Gell du nom masculin œuvre correspond pour le formuler plus clairement, à l'ensemble des œuvres (objets d'art) produites dans la carrière d'un artiste. Ainsi, les œuvres, en tant qu'objets d'art entrent en relation entre elles. Et interagir avec l'une d'entre elle, serait-ce au final interagir avec toutes les autres avec qui celle-ci est en relation ?

Mobilité et possession

Si l'histoire de l'artiste est importante et joue donc un rôle dans l'estimation de la valeur économique de l'œuvre, l'histoire de l'objet d'art compte elle aussi. La provenance, la mobilité, les épreuves qui ont pu y porter dommage, tant de détails qui sont mis en valeur. Malheureusement, je n'ai pas pu obtenir de données de terrain concernant cet aspect que ce soit sur les œuvres que les trois artistes au centre de cette recherche ont produites, ou bien même des œuvres autres. Je suis donc contrainte de ne présenter ici que des données de seconde main, obtenues dans mes lectures sur le sujet. Thierry Bonnot, anthropologue français a mené une enquête de terrain sur des produits céramiques dans la région de Montceau-les-Mines et du Creusot. Plusieurs années après la fermeture des usines de grès, il relate l'histoire de ces objets industriels devenus objets de collection sur le marché de seconde main. Son approche biographique des céramiques permet de comprendre ce qui motive l'achat. Il remarque ainsi que ce n'est plus l'utilité ou l'esthétisme qui constituent les intérêts premiers, mais d'abord la provenance [Bonnot : 2002]. Aussi, la quantité des échanges au sujet de l'objet va venir participer à l'élaboration de la valeur d'une œuvre. Par exemple, prenons une statue quelconque présentée au milieu d'un parc. Le nombre de passage important sans la regarder, et le manque d'interactions au sujet de cette statue l'inscrit dans le paysage et font d'elle un objet du quotidien, non plus une œuvre d'art. Alors que si quelques individus s'arrêtent devant, en discute entre eux et autour d'eux, et si un effet de contagion s'installe, alors l'objet d'art sera « vue », et la masse pourra la reconnaître comme une œuvre. Un objet ne devient œuvre que s'il est reconnu comme tel par le public, et non seulement par son créateur. Ce serait donc celui qui regarde et qui en parle qui ferait d'un simple objet, une œuvre d'art. Je ne peux m'empêcher d'évoquer à nouveau les ready-mades, introduits par l'artiste Marcel Duchamp. Ils constituent un exemple parlant pour mettre en évidence le rôle des individus dans la considération d'un objet précieux, puisque je le rappelle, ces objets sont des objets du quotidien avant d'être introduits au sein d'un musée, signés par un artiste, leur est alors attribuée leur qualité précieuse et rare. Ainsi, l'œuvre n'est pas précieuse seule. Ce sont les actions et les discours qui l'entourent qui font d'elles ce

qu'elle va devenir. Les artistes en parlant comme ils le font de leur travail, de leurs productions, en démontrant des compétences discursives, renforcent la qualité précieuse.

Lors de mon stage au sein du Palais des Beaux-Arts de Lille, j'ai pu assister à des réunions concernant la mise en place d'une exposition au sujet des femmes artistes, sujet en vogue ces dernières années. Dans ce cadre, j'ai eu pour mission de rédiger et proposer des « fiches pédagogiques » à l'attention des enseignants qui voudraient amener leurs élèves visiter l'exposition en question. Bien que le nombre de femmes artistes exposées dans ce musée était en infériorité considérable comparé au nombre d'hommes, il a quand même fallu faire un choix. Pourquoi ce tableau et pas un autre ? Et bien par exemple, si celui-ci permettait de mettre en lien l'existence de la femme artiste avec un ou des autres artistes exposés dans le musée, par exemple si cette femme a été le modèle, l'amie, l'amante ou l'élève d'un grand maître, alors il représentait un intérêt plus grand. Une autre raison serait la place de l'œuvre dans les collections et dans l'Histoire de l'art : s'agit-il d'une œuvre majeure ou mineure ? Et au sein de la fiche pédagogique, il a fallu présenter systématiquement les grandes lignes de la vie de sa créatrice, mais aussi la vie de l'œuvre, par exemple si celle-ci était destinée à un personnage notoire de l'Histoire ou si elle a été au centre de débats quant à l'attribution à une peintre. Le contexte de création était tout aussi important. Néanmoins, il est vrai que dans cette rédaction j'ai été toute aussi actrice qu'observatrice - j'ai observé et analysé d'autres écrits de même nature, et répondu aux attentes de mes référentes en m'appuyant sur des discours entendus - et que donc mes analyses pourraient être discutées. J'aimerais donc rendre compte d'un autre élément observé lors de l'élaboration de ces fiches. J'ai dû effectuer de nombreuses recherches pour prendre connaissance des œuvres et des artistes, pour cela, il m'a été conseillé de consulter les « dossiers d'œuvres » conservés dans les archives du musée. Ces dossiers d'œuvres comportent tout l'historique de l'œuvre et de son artiste. Il est possible d'y retrouver des biographies complètes, des articles sur les expositions qui ont mis en valeur cette œuvre ou artiste, et un historique plus ou moins détaillé concernant l'acquisition et les mobilités de l'œuvre. Plus l'œuvre était connue, plus son dossier était épais. Pour revenir à l'idée dont je souhaite rendre compte ici, l'appréciation d'une œuvre et la valeur qui en ressorte sont déterminées par les mobilités, les anciens détenteurs, les événements importants, tant d'éléments qui constituent la vie de ces œuvres.

Or, je crois que le rôle d'un anthropologue est de devoir rendre compte des étapes et modifications de statuts de ces objets ainsi que de leurs mobilités. Lors de mes réflexions autour de la mobilité des objets d'art, je me suis rappelée la lecture de Bronislaw Malinowski, qui dans *Les Argonautes du Pacifique occidental*, s'applique à nous décrire dans les détails le système d'échanges qu'est la

Kula. Pour mieux comprendre pourquoi j'y fais allusion ici, il me faut dans un premier temps retracer dans les grandes lignes son fonctionnement. La Kula est donc un système d'échanges inter-tribal qui prend place dans les îles Trobriands en Mélanésie. Tous les échanges se font au sein d'un circuit fermé en cercle dans lequel circulent dans des directions opposées, deux types d'objets. Des longs colliers de coquillages rouges appelés *soulava*, se déplacent dans le sens des aiguilles d'une montre, alors que des bracelets de coquillages blancs appelés *mwali*, vont dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Les échanges se font entre les îles, entre un nombre d'individus plus ou moins limité. Or « Tous les mouvements de ces articles Kula, les détails des transactions, sont fixés et réglés par un ensemble de conventions et de principes traditionnels, et certaines phases de la Kula s'accompagnent de cérémonies rituelles et publiques très compliquées » [Malinowski et al., 1989 : 139]. Malinowski dans sa description de la Kula, met en avant le caractère cérémoniel des comportements qui accompagnent le don, la réception et la possession de ces objets précieux ou *vaygu'a* : « Le cérémonial qui accompagne l'acte de donner, la manière de porter, de manipuler les objets montrent clairement qu'on ne les tient pas pour de simples marchandises. En fait, le *vaygu'a*, c'est, pour l'indigène, quelque chose qui lui confère de l'importance, qui lui vaut de la considération, et voilà pourquoi il le regarde avec respect et affection. » [op.cit : 583]. Au début de son ouvrage, lorsqu'il présente les données principales sur la Kula, il propose une analogie entre ces *vaygu'a* et certains objets pensés précieux en Europe comme les Joyaux de la Couronne, les bijoux de famille ou encore les trophées. Il explique que c'est le plaisir de la possession qui motive la conservation de ces objets dont l'utilité ne représente rien d'attractif. Il ajoute que « c'est le droit exclusif que l'on a sur eux, avec la gloire qui s'y rattache, qui leur confère leur valeur intrinsèque » [op. cit : 147]. Toutefois, il précise qu'une différence non négligeable peut être observée entre les *vaygu'a* et les objets précieux européens - à l'exception par exemple des trophées - et qu'elle se trouve dans le temps de possession. Les objets de la Kula doivent passer de main en main et circulent constamment au sein du système, alors qu'en Europe c'est justement le temps de possession qui peut conférer, du moins en partie, de la valeur. Pourquoi donc, s'intéresser à la Kula alors que ce terrain commencé auprès de trois artistes vivant à Toulouse, porte sur l'étude des œuvres d'art ? En quoi cela éclaire mon propos ? Et bien, lors des expositions et des échanges au sujet des œuvres, j'ai pu remarquer l'importance de la mobilité et de la possession de ces objets dans l'attribution d'une qualité précieuse. Posséder une œuvre c'est raconter d'où elle provient, à qui elle a appartenu avant cela, le cadre du don, du contre-don qui l'accompagne presque systématiquement. Et, il me semble que ce que j'ai entendu fait écho à ce que Malinowski lui-même relate quand il écrit : « Avec un respect religieux, il me disait leurs noms, me contait leur histoire, m'apprenant par qui et quand ils avaient été portés, en quelles occasions ils avaient changé de main,

et comment leur possession temporaire était un signe manifeste de l'importance et de l'excellente renommée du village » [*ibid*]. Alors, si comme il l'a précisé, le temps de possession n'a pas le même sens ici que là-bas, il me paraît pertinent de dire que les observations de cet anthropologue m'ont permise de mieux saisir les enjeux dans l'attribution d'une valeur économique – et aussi symbolique - d'une œuvre.

L'exposition comme transformateur du statut de l'œuvre

Quelques pages plus tôt, j'ai fait mention des œuvres issues du ready-made, mouvement d'art contemporain initié par Marcel Duchamp dans les années 1910. Cet exemple me permet d'introduire une dernière observation concernant la considération d'une œuvre en tant qu'objet d'art, et la valeur qui lui est associée : celle du contexte de sa présentation et qui va impacter le comportement des individus envers lui, parfois jusqu'à leur accorder une valeur sacrée. Les données sur mon terrain concernant cette idée sont assez maigres, puisque ce n'était pas au départ le sujet de ce mémoire. Néanmoins, quelques observations renforcées par des lectures pourront être ici présentées, afin d'introduire ce qui serait une suite possible pour le terrain, comme l'est toute cette dernière partie du mémoire autour de l'objet.

Depuis mon enfance, je me rends régulièrement dans des musées d'art. Partout, on peut voir des écriteaux demandant aux visiteurs de ne pas toucher les œuvres. Les discours des spécialistes sont nombreux : la conservation de ces objets précieux n'est pas à prendre à la légère. La façon de les transporter, de les restaurer, des les entreposer, de les présenter au public, tout cela est régi rigoureusement par des conventions. Moi-même membre de la société que j'ai choisi d'observer, j'ai donc automatiquement adopté les règles de conduite envers ces objets, que l'on m'avait inculquées. Mais le terrain, comme tout bon terrain je l'imagine, se doit de faire prendre du recul à l'observateur et le forcer à déconstruire certains comportements ou modes de pensées. Et c'est ce qui s'est passé lorsque je me suis rendue au décrochage de l'exposition de Barbara fin mai, alors que je me suis trouvée dans les *coulisses* selon la théorie de Goffman [Goffman et Accardo, 1973]. Nous avons discuté pendant un long moment et il était temps de décrocher les toiles de Barbara pour les transporter jusqu'à sa voiture. Elle s'est levée, je l'ai accompagnée et elle a commencé à se saisir des toiles pour les retirer des fils par lesquels elles étaient suspendues aux murs. Jusque là, puisque ce sont ses propres toiles, rien ne m'avait interpellé. Mais j'ai compris rapidement que je pouvais l'aider, et cela a été mon tour de décrocher les toiles. La crainte de les abîmer, de mal m'y rendre, finalement d'adopter ce nouveau comportement m'ont fait réfléchir et c'est là que j'ai pris

conscience de ma propre considération pour les toiles de Barbara, et en général des objets d'art. Pourtant, les tenir, les porter, les disposer côte à côte sur un chariot sans protection n'a pas retiré mon appréciation de ces objets. La même expérience s'est répétée le lendemain, lors de ma présence au finissage de Titos à Muret.

Alors que j'observe les interactions qui avaient lieu autour de moi, j'entends une femme parler avec Titos. Elle lui pose des questions sur l'une de ses sculptures : quelle technique, quels matériaux. Il lui explique le processus de création puis les conséquences sur le poids et la résistance de la sculpture. La femme la touche, et quelques secondes après son geste, demande à Titos, sous la forme d'une phrase affirmative, comme se rassurant elle-même : « On peut toucher ». Il répond que oui et se saisit à son tour, à pleine main, de son travail. Me remémorant l'épisode de la veille, je me dis que finalement ce n'est pas si surprenant, et que oui les œuvres peuvent être touchées. Plus tard, à la fermeture du lieu, Titos se fait aider de ses enfants pour décrocher toutes les toiles. Ils en font un tas près de la porte, les positionnant droites et il commence les aller-retours entre la salle et la voiture, coffre ouvert. Je tente alors de lui proposer, comme je l'ai fait avec Barbara, de lui apporter mon aide. Il refuse une première fois, mais j'ai l'impression de sentir une intention de politesse alors je réitère quelques minutes plus tard. Il accepte et à mon tour, je commence à transporter à la main les toiles jusqu'au coffre, où il les empilera selon un ordre précis pour limiter la dégradation et s'assurer que tout rentre. [Extrait du carnet de terrain. Le 01.04.2023].

C'est ces deux jours à la suite, qui m'ont permis de prendre du recul sur le comportement que moi-même, j'adoptais envers ces objets. Et ce sont aussi ces expériences qui ont participé à ma curiosité sur le statut de l'œuvre. Pourquoi prendre une telle distance avec des objets, quand son créateur n'en a que très peu ? Certes, dans un musée où le nombre de passage est très immense, le besoin de conservation paraît se défendre. Mais qu'en est-il pour le reste ? Et quand décide-t-on qu'une œuvre ne doit plus être touchée ? Est-ce parce qu'elle est devenue célèbre et admirée ? Qu'elle est considérée comme un chef d'œuvre donc qu'il faut la préserver pour l'admirer plus longtemps ? Bernard Lahire, sociologue français, a écrit un ouvrage sur le lien entre l'art et le profane ou le sacré, intitulé *Ceci n'est pas qu'un tableau* [Lahire, 2019]. Il y retrace dans un premier temps l'histoire de la considération des arts, y compris la peinture. Selon lui, la mise en valeur de la singularité commence dès Giorgio Vasari, un peintre de la Renaissance italienne. Aussi, il affirme qu'au Moyen-Âge, dans notre société occidentale, les œuvres d'art sont pensées comme des reliques puisqu'elles faisaient le lien avec un saint ou une personne singulière, les artistes étaient alors parfois comparés à Dieu. En ce qui concerne la période actuelle - et c'est là que son étude

nous intéresse – il explique que les musées sont des transformateurs de l'ordinaire au signifiant ou sacré. Cela implique alors une attitude « respectueuse, admirative ou attentive » [op. cit : 239]. Donc, il ne faut pas toucher les œuvres ou ne pas trop faire de bruit, ne pas courir, etc. L'exposition admet un effet légitimant qui crée de la valeur. Le ready-made, en est le parfait exemple, puisque c'est donc un objet élevé au statut d'œuvre du fait qu'il soit signé par un artiste reconnu et qu'il soit présenté au sein d'une exposition. Ainsi, le lieu dans lequel est présenté l'œuvre peut participer à faire d'elle un objet précieux, voire sacré, et à introduire une autre façon de se comporter.

En somme, mes questionnements sur la valeur d'une œuvre en tant qu'objet d'art trouvent naissance dans ces moments brefs, ces attitudes réexaminées, ces façons de parler et de penser ces objets, faisant d'eux des objets précieux, de valeur, voire sacrés. La cote artistique est un élément qui, il me semble, permet de retracer ce qui détermine la valeur d'une œuvre, et par la suite de donner sens à l'importance attribuée à l'image de l'artiste, sa réputation, son intégration dans un réseau, sa présence médiatique, mais aussi ses compétences discursives qui valorisent son propre travail. La valeur économique d'une œuvre est estimée à partir de nombreux critères qui se partagent entre l'image, l'objet et l'artiste et le public – nous retrouvons ici les quatre agents et patients de la théorie de Gell : le prototype, l'indice, l'artiste et le public [Gell et Renaut, 2009] -, bien que tous soient en relation. L'image doit « attraper » - pour reprendre le terme de Barbara – le public qui doit s'y reconnaître pour l'apprécier. Le public participe à transformer le statut des objets qu'il regarde et avec lesquels il interagit, tout comme le lieu dans lequel il est présenté. L'attention que le public porte à ces objets d'art joue un rôle dans la diffusion de l'image. Car, pour le dire simplement, plus de personnes l'aiment, plus d'autres personnes l'aimeront. Toutefois, et si on en croit ce qu'en disent mes interlocuteurs, n'importe quelle image ne peut pas faire de l'objet un chef d'œuvre. En ce qui concerne donc l'objet, son histoire, sa rareté, sa mobilité, ses détenteurs, les lieux de sa présentation, et enfin son créateur, sont tant d'éléments qui vont aussi redéfinir le statut et dans un même temps, sa valeur. Pour finir, il y a l'artiste. La valeur de ses productions dépend en partie de sa propre histoire, son parcours, et surtout de sa réputation. Toute sa vie peut devenir le sujet d'une fascination par le public.

Ainsi, il semble que la valeur des objets est déterminée par les relations, les échanges, les discours qui les entourent et auxquels, eux-mêmes participent, que ce soit des céramiques produites en masse à une époque, des objets changeant de statut après l'apposition d'une signature et la présentation dans un contexte d'exposition, des toiles réalisées par des artistes vivant à Toulouse, ou des « chefs d'œuvres » européens conservés dans des musées.

Le vernissage est un moment d'inauguration où prennent place des échanges de tous types. La théorie de Erving Goffman sur les interactions a permis de porter à mon attention un ensemble d'éléments, aussi bien les gestes, le positionnement du corps, la démarche, le vocabulaire, etc, éléments qui permettent de saisir les enjeux d'un tel événement. Discuter art ou vie privée, regarder les œuvres ou leur tourner le dos, manger et boire, chacun trouve une motivation à sa présence tout en s'efforçant de répondre à la situation donnée, définie par la *façade*. C'est un lieu propice à la profusion des discours, aussi bien de la part du public que de l'artiste. L'artiste dans ces moments de représentation public peut faire le choix de l'authenticité, de montrer cette image qui correspond avec ce qu'il pense de lui, ou bien il peut moduler le *décor* dans lequel il apparaît, son *apparence* à l'aide d'un « déguisement », ses gestes lors des interactions. De ce fait, il participe à redéfinir la façade selon des termes qui peuvent soutenir ses motivations de rétribution financière, par exemple. De nos jours, la montée des réseaux sociaux a fait d'Internet un outil de présentation fort et les artistes s'en saisissent parfois pour répondre à leurs besoins et ambitions. L'image que l'artiste renvoie au public et aux professionnels du marché de l'art est très importante. Ces acteurs peuvent se sentir trompés s'ils se rendent compte du manque d'authenticité, remettant en question jusqu'au œuvres produites par l'artiste. Ils peuvent sinon être séduits quand la représentation qu'ils s'étaient faite de l'artiste à partir de son travail, correspond à ce qu'ils perçoivent quand ils interagissent avec l'artiste en face à face. Cette image est en effet, étroitement reliée avec les objets qu'il produit. Les œuvres sont des objets d'art dont l'appréciation dépend en partie de son producteur. L'image déclenche chez celui qui la regarde une réaction, réaction qui va participer à définir la valeur de l'objet. Le public joue un rôle central dans l'élaboration de la valeur économique et symbolique de ces œuvres, pouvant les élever jusqu'à une dimension sacrée. L'histoire de l'objet est tout aussi importante que celle de son producteur, l'artiste. La mobilité et les détenteurs en ce qui concerne l'œuvre, et le caractère singulier, exceptionnel pour l'artiste. Ainsi, ce sont ces échanges, ces relations, ces discours, ces représentations qui entourent les objets, les images, le public et les artistes qui font d'eux ce qu'ils sont.

Conclusion

Ces deux années de terrain, je les ai passées aux côtés de ces trois artistes. En entretien, dans des vernissages, sur leur lieu de travail ou de vie, à travers les documents qu'ils ont écrits, j'ai essayé de comprendre un peu mieux qui ils sont et ce qui est important pour eux. L'art traverse leur existence pour ne pas dire qu'elle l'anime. Leur parcours et ce qu'ils produisent sont la trace de leur singularité, dimension nécessaire à leur réussite. Les années d'apprentissage et de pratique leur ont permis de trouver puis d'affirmer leur style. Le style les aide aussi à se lier au reste des mondes de l'art. Il peut servir à montrer la maîtrise des connaissances en Histoire de l'art, connaissances qui les guident aujourd'hui dans la création et la réflexion artistique. Toutefois, l'expertise doit de nos jours être démontrée par le discours et non plus seulement par l'image. Les artistes parlent de leurs œuvres. En quoi consiste cette expertise ? Ils développent des compétences discursives remarquables. Leur travail devient alors un moyen privilégié pour se présenter et pour offrir au public une représentation de soi réfléchie. Il permet de voir un artiste singulier, compétent, réflexif, engagé par exemple. Cependant, le travail ne consiste pas uniquement à produire des images et à en parler.

En réalité, les journées d'un artiste sont remplies de ces moments pensés secondaires dans l'imaginaire collectif autour de l'artiste. Ils doivent envoyer des mails, candidater à des expositions, des résidences. Ils lisent, entretiennent leur réseau. L'étude des écritures manuscrites, des écritures ordinaires, de ces trois artistes a permis de voir l'importance et la place qu'occupent ces « traces ». La trace de leur réseau, la trace de leur implication et de l'appropriation d'une histoire familiale, la trace de l'élaboration d'une image. Les dessins, qu'ils soient croquis ou études préparatoires, se situent à la limite entre le contexte de présentation et de non-présentation, puisqu'ils servent à guider la réflexion de l'artiste dans la réalisation d'un projet, ils ne sont donc pas destinés dans un premier temps à être diffusés. Toutefois, de plus en plus, l'ensemble de l'existence de l'artiste devient sujet d'admiration, ou du moins d'intérêt. C'est pourquoi il leur arrive de les rendre publics, renforçant dans un même temps leur engagement pour un mode de vie singulier. Les croquis des artistes notoires, mais décédés, font l'objet de conservation et de présentation au sein des musées, les érigeant à un autre rang. L'analyse de ces formes d'écritures, comme des formes de soi, permet de révéler le lien entre présentation de soi et représentation de soi, dans un contexte virtuel. Ce n'est pas la seule forme d'écriture qui met en lumière cela. Ces dernières décennies, avec la montée en popularité et la facilité d'accès au Web, les artistes sont de plus en plus nombreux à tenir à jour un site internet et des réseaux sociaux, dont l'utilisation est relative à chacun. Ils y font des choix

d'écriture, des choix de présentation : la forme de la biographie s'il y en a une, l'organisation de la présentation des œuvres, les informations diffusées, sont tant d'éléments qui méritent l'attention du chercheur. En effet, ils rendent possible l'exploration des stratégies de présentation. L'artiste peut choisir de rester authentique, de montrer une image de lui qui est en accord avec la représentation qu'il a de lui-même, ou bien, pour des motivations financières notamment, il peut moduler son image. Internet n'est pas le seul endroit où cela s'applique, puisqu'un artiste, lorsqu'il participe à des expositions, vient à rencontrer le public ou des galeristes, où son image façonne les échanges.

Les expositions peuvent avoir lieu dans des galeries où l'intention est de vendre, ou d'autres types de lieu où il n'est question que de montrer un travail et gagner en reconnaissance auprès du public et des autres professionnels des mondes de l'art. Le vernissage est un moment de célébration qui inaugure l'exposition. Le public y est le bienvenu. Bien qu'il s'agisse de se réunir autour de l'art, l'observation des interactions qui y prennent place, influencée par la théorie d'Erving Goffman, révèle un tout autre intérêt chez certains spectateurs. Manger, parler de ses enfants ou de l'actualité, la rencontre avec l'artiste bien qu'elle puisse motiver le public à venir, est en réalité assez courte. Les visiteurs regardent les œuvres, en discutent parfois, donnent leur opinion, associent les représentations avec d'autres images et formes déjà connues. Les discours sont abondants. Le tout forme et maintient la *façade*. Cette *façade* est composée à la fois des manières, du décor et des apparences. L'artiste peut vouloir participer à définir en partie la *façade*, en façonnant l'une ou les trois dimensions. Porter un « déguisement », modifier son comportement en adoptant des gestes particuliers, moduler le décor, le tout lui permet de présenter une image de lui qui pourrait plaire au public et l'aider à accéder à ses ambitions. Il entre en représentation. De nos jours, la figure de l'artiste a une importance dans l'appréciation de son travail. L'un est en relation avec l'autre. En effet, son histoire, son parcours, son existence entière, idéalisée, participe à l'élaboration de la valeur des objets qu'il produit. J'ai pu effleurer quelques théories sur l'œuvre pensée comme extension de l'artiste dans le dernier chapitre. Gell, Kaufmann, Graburn, ils ne sont pas les seuls auteurs qui se sont penchés sur la question. Or, saisir comment cela s'incarne à Toulouse, pourrait permettre de faire avancer un possible terrain. L'histoire de l'objet est, elle aussi, importante : sa mobilité, ses détenteurs dans le temps et l'espace, le contexte de sa création et de sa présentation. Rare, singulier, authentique, un certain nombre de critères viennent l'élever au rang d'objet d'art et d'objet précieux. Néanmoins, le public a un rôle à jouer dans la considération de ces objets. Celui qui regarde participe à définir sa valeur. Ce serait un chef d'œuvre parce que l'image qui le compose résonne, « attrape » un nombre considérable de spectateurs. Sa popularité grimpe et attire toujours plus d'attention, donc d'individus qui s'y reconnaîtront peut-être à leur tour. Le

comportement adopté dans les lieux d'exposition, les discours qui entourent quelques œuvres, en font de temps à autre des objets sacrés. Public, artiste, image et objet, sont tous en relation et ce sont ces relations, ces échanges, ces représentations prenant place dans des contextes de présentation divers – entretiens, Internet, écrits, expositions – qui font de ces objets, des objets d'art qui fascinent.

C'est là que ces deux années de terrain m'ont amenée, à me questionner sur les mobilités et la production, la considération des objets d'art. Ce champ de recherche a déjà été investi en anthropologie, et ce terrain mériterait d'être poursuivi en étant nourri de lectures sur le sujet. J'ai introduit la notion de valeur, mais l'apport de l'anthropologie économique permettrait sûrement de mettre en exergue des processus significatifs. Valeur économique, valeur symbolique, des auteurs comme Marx, Dumont, Firth parmi d'autres se sont appliqués à en expliquer les enjeux, à décrire les pratiques associées. Lors de mes observations au sein de salons, j'ai remarqué des pastilles, rouges le plus souvent, collées à côté de certaines œuvres. Il me semble que cela renseigne le public sur quelles œuvres ont déjà été achetées lors de l'événement. Comment fonctionne exactement cette pratique ? Est-ce qu'elle pourrait nous renseigner sur la détention, et les transactions (achat, vente) de ces objets ? En ce qui concerne la mobilité des objets, si une analogie courte avec la Kula selon Bronislaw Malinowski a été présentée ici, les travaux de Marcel Mauss sur le don et le contre-don guideraient sans aucun doute l'analyse des transactions d'œuvres entre acteurs des mondes de l'art. De plus, la notion de mobilité des objets, suppose celle de distribution de son créateur dans l'espace. Qu'est-ce qui rentre en jeu lorsqu'un artiste offre à un pair, une de ses œuvres ? Titos par exemple offre et se voit offrir des toiles par des amis artistes, toiles qu'il entropose ou non chez lui. Peut-être s'agit-il là d'une première piste.

Je me demande aussi comment fonctionne l'acquisition d'une toile ou d'une sculpture par un musée national. A ce sujet, lors de mon stage au Palais des Beaux-Arts de Lille, en lisant les dossiers d'œuvres dont je fais mention à la fin du dernier chapitre, je tombe sur les échanges tenus entre la famille d'une artiste alors trop âgée, et le directeur du musée à cette époque, en ce qui concerne l'une des œuvres les plus récentes du musée. Un terme m'interpelle en en faisant la lecture : la famille exprime au musée l'intention de leur faire « don » de l'œuvre, en échange d'une contrepartie financière. Pourquoi ne pas appeler cela une vente ? Il semblerait que les modes d'acquisition des œuvres par des institutions telles que le Palais des Beaux-Arts soient régis par des codes précis et qui me sont encore inconnus.

Continuer ce terrain, ce serait aussi le compléter avec des observations à une autre échelle des mondes de l'art, comme par exemple, un musée national. Car le lieu où se trouve l'objet d'art a un effet transformateur sur son statut et la façon dont il est montré va influencer l'appréciation du public. Les travaux de Thierry Bonnot, que j'ai très brièvement présentés plus haut au sujet des céramiques de la région Montceau-les Mines et du Creusot, exposent certains de ces processus [Bonnot, 2002]. Seulement, c'est la démarche qu'il emploie représente pour moi une méthode intéressante à adopter puisqu'il retrace la vie des objets par les discours et les pratiques. Il serait donc question de décrire dès l'élaboration, le parcours d'un objet d'art. Son élaboration, sa production, son utilisation, sa conservation, son acquisition ou sa vente, sont tant de moments qui méritent, je pense, l'attention de l'anthropologue. Il faudrait alors interroger des collectionneurs, les indépendants qui peuvent de temps à autre faire l'objet d'une exposition, ou encore les « amis des musées », ces associations qui soutiennent financièrement les musées pour acquérir puis conserver des œuvres contre des privilèges dont je n'ai pas encore connaissance. Une analyse plus attentive de ces dossiers d'œuvres, ces écrits qui retracent eux aussi la vie de l'œuvre, qui en sont une forme archivée, serait également judicieuse, tout comme les autres documents qui traversent la vie des objets d'art y compris ceux qui concernent la vente.

A Toulouse, il y a la possibilité, en investissant les réseaux comme un prisme de mise en relation, de donner suite au travail qui a permis de produire ce mémoire. Il pourrait être intéressant de s'attarder sur ce que sont les droits de présentation et les droits de représentation qui régissent les contrats lors des expositions. Il est également possible pour continuer l'étude des compétences mobilisées par la profession d'artiste, d'entrer en relation avec des organismes, institutions ou associations, qui accompagnent les artistes dans leur démarche d'accès au statut de professionnel, ou pour optimiser leur candidature. L'analyse des portfolios, qui n'a pas pu être faite ici, mettrait en lumière l'un des moyens de présentation et de représentation de l'artiste, puisque ce sont les premiers documents qui sont envoyés aux galeristes et commissaires d'exposition pour « se vendre ». Il me semble que l'exploration des documents entreprise cette année n'est que le début d'un sujet pertinent à traiter. La liste de Titos, trace d'un réseau, n'est probablement pas le seul écrit de ce type qui doit être tenu par les artistes, et elle fait écho aux listes d'abonnées et d'abonnements qu'on retrouve sur les comptes Instagram de ces artistes. Ils suivent, se tiennent eux-mêmes au courant des activités, des actualités des galeries, des artistes, qu'ils connaissent personnellement ou non. En effet, et comme je l'ai esquissé dans ce mémoire, l'utilisation des réseaux sociaux pourrait devenir révélatrice d'autres processus dans les mondes de l'art. Mais ce n'est que cela, une esquisse, pour le moment. Les dessins, sous forme de croquis ou de dessin préparatoires comportent des pratiques et enjeux

intéressants à étudier. Non seulement, car il s'agit d'une forme de trace, trace d'une réflexion, de l'évolution d'une carrière, mais aussi parce qu'elle correspond à la « naissance » de l'objet. Et donc, si une recherche sur la vie des objets est réalisée, elle ne peut passer à côté ces formes d'écrits. Pour résumer, il y a encore beaucoup de possibilités qui s'ouvrent devant nous pour prolonger ce terrain qui me tient à cœur.

Bibliographie

Ancel Pascale et Alain Pessin, 2004, *Les Non-publics. Les Arts En Réceptions Tome II*. Print. Logiques Sociales.

Balzac Honoré De et al. , 1995, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Print. Le livre de poche. Les classiques d'aujourd'hui.

Becker Howard, Bouniort Jeanne et Pierre-Michel Menger, 1988, *Les mondes de l'art*. Print. Art, Histoire et Société.

Blanc Dominique, 1993, « Correspondances. La raison graphique de quelques lycéennes » in Fabre Daniel (dir), *Écritures ordinaires*. Paris, P.O.L-BPI pp.95-115

-, 1996, « Le temps des cahiers. L'écriture « non-scolaire » des filles à l'école » in Barré-de Miniac Christine (dir), *Vers une didactique de l'écriture pour une approche pluridisciplinaire*. Paris Bruxelles: INRP [Institut National De Recherche Pédagogique] De Boeck Université. Print. Pratiques Pédagogiques, pp. 103-113.

Bonnot Thierry, 2002, *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*. Paris, MSH.

Chenet Eric, 2008, « Question d'identités. Une entrevue avec Nathalie Heinich », *ETC*, 82 : 36-38. Web.

Derlon Brigitte et Monique Jeudy-Ballini, 2010, « L'art d'Alfred Gell », *L'Homme*, 193, mis en ligne le 29 janvier 2012, URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24354> ; DOI : 10.4000/lhomme.24354.

Derlon Brigitte et Monique Jeudy-Ballini, 2012, « Anthropologie de l'art et du rapport à l'objet », *Annuaire de l'EHESS* : 401-403.

Dicharry Eric, 2019, « Anthropologie des vernissages en art contemporain », *Figures de l'art*, 36 : 203-229.

Dupuis Annie, 2005, « Ethnologie Française Et Anthropologie de l'art. Réflexions à propos de l'ouvrage Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art » *Techniques Et Culture*, Paris, 45. Web.

Eubelen David, 2014, *Faire, dire, et faire-dire*, Mémoire de Master de Sociologie, sous la direction de Vander Gucht Daniel, Bruxelles, Faculté des Sciences sociales et politiques.

Fabre Daniel, 1993, *Écritures Ordinaires*. Print. Collection Études Et Recherche Bibliothèque Publique D'information.

Fabre Daniel, Jamin Jean et Marcello Massenzio, 2010, « Jeu et enjeu ethnographiques de la biographie », *L'Homme*, 195-196 : 7-20. Web.

Fine Agnès, Labro Stéphanie et Claire Lorquin, 1993, « Lettres de naissance », in Fabre Daniel, *Écritures Ordinaires*. Print. Collection Études Et Recherche Bibliothèque Publique D'information. pp. 117-147.

Fourmentaux Jean-Paul, Hennion Antoine et Howard Becker, 2010, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*. Nouvelle édition Revue Et Augmentée ed. Print. CNRS Communication.

Fournier Laurent Sébastien et Lia Giancristofaro, 2020, « Le Carnaval D'Alost (Belgique). » *Journal Des Anthropologues* (Montrouge) 160-161.2 : 191-207. Web.

Freedberg David et Girod Alix, 1998 [1989], *Le pouvoir des images*. Print. Imago Mundi.

Gell Alfred et Sophie Renaut, 2009, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*. Print. Fabula.

Gell Alfred, 2014, « La technologie de l'enchantement et l'enchantement de la technologie » In : *Technologies de l'enchantement : Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*. Grenoble : UGA Éditions. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/ugaeditions/603>. ISBN : 9782843103537. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.603>.

Goffman Erving et Accardo Alain, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Print. Le Sens commun.

Goffman Erving et Kihm Alain, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*. Print. Le Sens commun.

Goffman Erving, Isaac Joseph et Michel Dartevelle, 1991 [1974], *Les cadres de l'expérience*. Print. Le Sens commun.

Goody Jack, Bazin Jean et Alban Bensa, 1978, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Print. Le Sens commun.

Graburn Nelson, 2016, « De l'esthétique à la prophétique, et inversement : matériaux, réalisations et consommateurs d'art sculptural inuit au Canada, ou Alfred Gell dans l'Arctique canadien », *Ethnologies*, 38.1-2 : 61-81. <https://doi.org/10.7202/1041587ar>.

Heinich Nathalie, 1991, « Peut-on parler de carrières d'artistes ? Un bref historique des formes de la réussite artistique », *Cahiers de recherche sociologique*, 16 : 43-54. <https://doi.org/10.7202/1002127ar>.

-, 1996, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Print. Klincksieck études 5.

-, 1999a, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, 33, mis en ligne le 09 mars 2007, URL : <http://journals.openedition.org/terrain/2673> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.2673>

-, 1999b, « Paradigme ou modèle : les héritiers de Van Gogh et les paradoxes de l'authenticité », *RACAR* 26.1/2 : 69-72. Web.

-, 2012, « Dialogue posthume avec Alfred Gell » *Aisthesis* (Florence, Italy) 5.1. Web.

-, 2016, « L'art en régime de singularité : quelques caractéristiques sociologiques de l'art contemporain », in Alain Quemin et Glaucia Villas Bôas (dir), *Art et société : recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*. Marseille : Open edition press. Web.

-, 2019, « Une sociologie de la singularité : étapes et obstacles », *SociologieS*, Dossiers. Web.

Hennion Antoine, 2015, « La médiation : un métier, un slogan ou bien une autre définition de la politique ? », *Informations sociales*, 190.4 : 116-23. Web.

Ingold Tim, Hervé Gosselin, et Hicham-Stéphane Afeissa, 2017, *Faire Anthropologie, Archéologie, Art Et Architecture*. Print.

Jaspers Karl, 1953 [1922], *Strindberg et Van Gogh*, Paris, Minuit.

Kaufmann Jean-Claude, 2001, *Ego. Pour une sociologie de l'individu*. Print. Essais & Recherches.

Kozinets Robert, 2015 [2010], *Netnography Redefined*. Print. London, Sage.

Lahire Bernard, 2019, *Ceci n'est pas qu'un tableau : Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*. SH. Web.

Le Bail Marie-Laure, 1993, « Écrire à Rivérac » in Fabre Daniel (dir), *Écritures Ordinaires*. Print. Collection Études Et Recherche Bibliothèque Publique D'information. pp. 351 – 375.

Liot Françoise, 1999, « L'École des beaux-arts face aux politiques de soutien à la création », *Sociologie du Travail*, 41, 4 : 411-429.

-, 2004, *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Print. Logiques sociales.

Malinowski Bronislaw et al. , 1989, *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Print. Collection Tel 145.

Moulin Raymonde, 1978, « La Genèse de La Rareté Artistique. » *Ethnologie Française*, 8.2/3 : 241–258. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40988492>.

Tassadit Yacine, 2022, « La science en soi. Pierre Bourdieu, Mouloud Mammeri et Germaine Tillion » in Adell Nicolas (dir), *La vie savante. La question biographique dans les sciences humaines*. Print. pp.

Winkin Yves, 2001 [1996], *Anthropologie de la communication*. Print.

Sitographie

Artalistic : <https://www.artalistic.com/blog/Evaluation-cote-artiste/>

CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/art>

-, : <https://www.cnrtl.fr/definition/repr%C3%A9sentation>

-, : <https://www.cnrtl.fr/definition/style>

Flickr : <https://www.flickr.com/photos/barbaralow/>

Instragam : <https://www.instagram.com/chiarascarpone/?hl=fr>

-, : <https://www.instagram.com/therapeutic.painting/?hl=fr>

-, : <https://www.instagram.com/titoskontou/?hl=fr>

Kontou Titos : <https://titoskontou.wixsite.com/artiste>

Légifrance : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006278904

Low Barbara : <https://barbaralowart.com/>

Ministère de la Culture ; <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Actualites/La-remuneration-du-droit-de-presentation-publique>

Scarpone Chiara : <https://www.chiarascarpone.com/>

Youtube : <https://www.youtube.com/@barbaralowart>