
Artiste-plasticien

Enquête de terrain

AURÉLIEN BÉRANGER & PIERRE SANTERRE FILLEUX D'ARRENTIÈRES

RAPPORT D'ENQUÊTE DE TERRAIN PH13
Printemps 2017



Table des matières

1 Remerciements	2
2 Introduction	3
2.1 L'artiste	3
2.2 Méthodologie de travail	3
2.3 Démarche d'analyse et de restitution des entretiens	4
I Production artistique : transduction & développement d'une sensibilité	5
3 Réalisation concrète d'une œuvre d'art	5
3.1 Inspiration : l'infusion artistique ou l'artiste comme un sachet de thé	5
3.2 Choix techniques	5
3.3 Processus d'élaboration	6
4 Réalisation conjointe de l'œuvre et de l'artiste	6
4.1 Confrontation à la matière	6
4.2 Aléatoire et difficultés techniques : développement d'une sensibilité	7
II Artiste-plasticien, métier à part entière	9
5 Quel statut pour un artiste ?	9
5.1 Vous êtes artiste ?	9
5.2 Le travail de l'artiste et l'œuvre de ses mains	9
5.2.1 Dimension subjective du travail de l'artiste	9
5.2.2 Dimension sociétale du travail de l'artiste, ou de l'utilité de l'art pour autrui	10
5.3 Artiste n'est pas employé : distinction travail/emploi	11
6 Quel collectif pour un artiste ?	11
6.1 Description de l'environnement d'un artiste	11
6.2 La relation centrale galeriste-artiste	12
6.2.1 Le galeriste	12
6.2.2 Le travail du galeriste comme externalisation des contraintes gestionnaires du métier d'artiste.	13
III Reconnaissance incertaine et précarité	14
7 Reconnaissance sociale	14
8 Reconnaissance matérielle	15
8.1 Une reconnaissance indirecte	15
8.2 La question du prix d'une œuvre	16
9 Conclusion	18
10 Bibliographie	19
10.1 RÉFÉRENCES	19
10.2 IMAGES	19

1 Remerciements

Nous tenons à remercier chaleureusement chacun des sept artistes et galéristes qui nous ont accordé un peu de leur temps et de leur patience pour nous aider à mieux comprendre les enjeux inhérents aux métiers de la production artistique plastique et sans qui ce travail serait bien incomplet.

2 Introduction

2.1 L'artiste

« Il était une fois un sculpteur [...] penché au dessus d'un gros bloc de granit. Chaque jour, il taillait et sculptait dans la pierre informe et un jour il reçut la visite d'un petit garçon. "Qu'est-ce que tu cherches" demanda le garçon. "Attends et tu vas voir" répondit le sculpteur. Quelques jours plus tard, le garçon revint et le sculpteur avait transformé le bloc de granit en un splendide cheval. Le garçon fixa bouche bée le cheval. Puis il se tourna vers le sculpteur en lui demandant : "Comment pouvais-tu savoir qu'il était à l'intérieur ?". »¹

Travailler, répondre à une prescription, c'est quelque part rencontrer le réel et ses résistances, s'y confronter et les surmonter. Travailler c'est façonner une matière, quelle qu'elle soit, et se laisser façonner par elle, c'est combler un écart entre la prescription que l'on projette sur la matière, et le réel. Et c'est en travaillant, en étant façonné en même temps qu'il façonne, que l'homme développe une sensibilité vis à vis de la matière qui lui est propre.

L'artiste-plasticien est « en dialogue permanent avec la matière ». Selon l'un des artistes que nous avons interviewé, son travail correspond à fixer dans cette matière et « dans le temps quelque chose qui nous échappe ». Nous allons essayer dans ce rapport de questionner ce travail d'artiste-plasticien, tout en peignant et en analysant les traits qui nous semblent les plus saillants. Nous tenterons de dresser un tableau aussi fidèle que possible de la réalité, c'est-à-dire de ce que nous en ont dit les artistes-plasticiens que nous avons rencontrés.

2.2 Méthodologie de travail

Étant donné que cette étude de terrain constituait la première que nous avons réalisée dans ce genre, nous avons opté pour des entretiens semi-directifs. L'entretien était réalisé avec une feuille de route indiquant les thèmes à aborder et des exemples de questions pour chaque thème. Les thèmes choisis étaient : le statut de l'artiste-plasticien et sa reconnaissance, résistance de la matière et développement d'une sensibilité particulière, approche par la prescription, ce que l'artiste retire de son travail, environnement de l'artiste.

Nous sommes bien évidemment restés à l'écoute de notre interlocuteur et ouvert à l'imprévu des ses réponses. Cela nous a d'ailleurs permis de dépasser certaines préconceptions que nous avions sur la pratique artistique.

Nous définissions initialement des rôles au sein de notre binôme de travail : l'un veillant à bien consigner à l'écrit les éléments essentiels de l'entretien, l'autre conduisant l'interview en étant particulièrement à l'écoute. Cependant, les rôles étaient flexibles et alternaient dynamiquement tout au long de l'interview de telle sorte que chacun puisse intervenir et rebondir sur les propos de l'interviewé. Avec du recul, il nous semble que cette méthodologie d'« intelligence collective » a porté ses fruits.

Enfin, lorsque cela était possible, nous avons réalisé les entretiens dans les ateliers des artistes ou dans leurs salles de cours pour ceux rencontrés à l'École des Beaux-Arts de Compiègne.

1. Jostein GAARDER, *Le monde de Sophie*, Paris : Seuil, 1995. p.143.

2.3 Démarche d'analyse et de restitution des entretiens

Les sept entretiens réalisés se sont révélés extrêmement enrichissant et édifiant. Nous avons pu nous confronter à des sensibilités diverses et variées et appréhender l'hétérogénéité qui se cache derrière la trop abstraite dénomination « artiste-plasticien ». Nous avons très rapidement compris l'importance de questionner ce statut afin de comprendre dans quelle mesure il est possible de véritablement parler de métier.

Au terme de notre analyse, il nous semble qu'un artiste-plasticien est quelqu'un qui va modeler de la matière, des couleurs de la lumière, tout en étant modelé par celles-ci, afin de s'exprimer, de représenter, de fixer des instants ou des émotions dans une œuvre plastique. Comment alors s'épanouir et acquérir une autonomie sociale sachant qu'il est difficile pour un artiste-plasticien de se projeter et que le réel du travail accompli n'est pas nécessairement rétribué ?

Nous commencerons notre cheminement par une restitution et une étude de ce que semble être l'activité de production artistique en tant que telle. C'est à dire la production de l'œuvre, en tant que réalisation concrète. Celle-ci étant intimement liée à la notion de matière créatrice. En créant, l'artiste est en transduction avec la matière qu'il utilise, et les contraintes de cette matière prennent part à l'activité de création. C'est en se confrontant aux contraintes du réel dans le cadre de ce rapport transductif que l'artiste développe sa sensibilité.

Artiste-plasticien est un métier à part entière. Ce n'est pas un simple emploi, c'est un projet de vie, que l'on ne fait pas sans être passionné. Ce n'est pas pour autant qu'il est déchargé des contraintes gestionnaires, le métier d'artiste-plasticien n'est en aucun cas réductible au simple fait de produire une œuvre d'art. Il comporte de multiples facettes et s'insère au sein d'un environnement et d'un collectif qui lui est spécifique. L'une des spécificités est sans nul doute le rapport complexe et unique entre un artiste-plasticien et le galériste qui le représente.

Mais la reconnaissance du métier d'artiste est incertaine, et conduit souvent à des situations de précarité. La reconnaissance (ou rétribution) matérielle du métier est souvent problématique, et ne permet pas toujours d'avoir les moyens d'une vie décente. La question de l'évaluation du travail de l'artiste est fondamentale, et nous verrons qu'elle joue un rôle crucial dans l'émancipation potentielle de l'artiste.

Première partie

Production artistique : transduction & développement d'une sensibilité

Il nous paraît essentiel dans un premier temps de s'attacher à décrire et comprendre le processus de production d'une œuvre d'art. Ainsi, nous serons plus à même de comprendre le rapport de co-évolution réciproque entre l'artiste et son œuvre et en quoi ce rapport est générateur d'intelligence de la matière pour celui qui la façonne.

3 Réalisation concrète d'une œuvre d'art

3.1 Inspiration : l'infusion artistique ou l'artiste comme un sachet de thé

L'artiste-plasticien, infuse son environnement grâce à une sensibilité forte, et diffuse un instant fixé, une idée ou une émotion au travers son oeuvre. « *Une œuvre doit être un cri, la félicité, fixer dans le temps quelque chose qui nous échappe.* » L'artiste est « *une éponge qui absorbe tout* », ce qu'il a intériorisé est extériorisé dans le cadre de sa pratique artistique. L'inspiration peut prendre bien des formes, d'une simple image trouvée sur internet à des réactions à certaines publications scientifiques comme par exemple sur les hybridation d'espèces animales ou végétales, sans que cela soit nécessairement engagé.

Cependant un artiste-plasticien ne crée pas un chef d'œuvre tous les jours. « *Il n'y a pas de technique pour invoquer l'inspiration, parfois elle est là, parfois non et on fait avec.* » L'inspiration n'est cependant pas garante de la réalisation d'une oeuvre satisfaisante pour l'artiste, même des jours « inspirés » peuvent ne pas aboutir. À l'inverse, de beaux résultats peuvent advenir lors de jours moins inspirés.

3.2 Choix techniques

Les artiste-plasticiens rencontrés lors de nos entretiens ont chacun leurs matériaux et techniques de prédilection. Ces choix semblent avoir des motivations d'ordre diverses. Pour un des sculpteurs rencontré, le choix du modelage résulte d'une révélation de la profondeur de l'art primitif et d'une volonté de regarder la trace que l'homme a laissé dans le monde, de retourner aux origines de l'homme, de « plonger aux racines de l'humanité ». Un des peintres est lui-même fils de peintre et son travail semble être pour partie lié à un atavisme familial. Cependant, on remarque que les études et les apprentissages de certaines techniques auprès de professionnels et d'artistes ayant « de la bouteille » sont généralement déterminant pour une carrière. Une bijoutière interviewé travaille principalement la nacre et le bois suite à une formation en marqueterie à l'école Boulle et à un travail de restauration au musée de la nacre de Méru.

Ces choix de matière s'inscrivent dans le temps long. Un des peintres rencontré combine depuis plus de vingt ans peinture et collages de papiers de soie après avoir travaillé de nombreuses années avec des tampons d'argile recouverts de pigments de peinture. Nous parlons d'années, voire de dizaines d'années. Nous pensons pouvoir expliquer cela par le fait qu'il faille beaucoup du temps pour acquérir une véritable maîtrise technique et explorer les possibilités de la matière choisie. Le travail par série prend alors tout son sens : approfondir conjointement une idée artistique et un ensemble de techniques pour accoucher d'un chef-d'œuvre, d'un objet concrétisé et satisfaisant.

Cependant, cette affirmation doit être nuancée. En effet, certains artistes s'épanouissent dans la variation des techniques utilisées et ont besoin de différents types de supports pour exprimer leur sensibilité.

3.3 Processus d'élaboration

L'artiste commence sa création avec une idée, mais rien n'est joué. La solution vient en réalisant l'œuvre et peut être modelée par la matière elle-même. L'importance de l'action sur la matière, par exemple le fait de recouvrir physiquement de peinture une toile n'est pas la même selon les matières ou les techniques utilisées. Pour l'un des peintres que nous avons rencontré, « recouvrir la surface d'un tableau ce n'est pas long, ce qui est long c'est l'idée ». En revanche pour un graveur ou un sculpteur, le processus à suivre pour réaliser une œuvre imposant précision et rigueur est beaucoup plus long et implique une autre dynamique de travail et un autre rapport au temps passé sur une œuvre.

Fabrication d'un bronze Le processus de réalisation d'un bronze, par exemple, est extrêmement long et complexe. La technique la plus utilisée pour couler un bronze est celle de la cire perdue. Il faut tout d'abord mouler la forme (sculpture en terre par exemple) dans de l'élastomère en la découpant en plusieurs parties si nécessaire. Il faut ensuite réaliser une réplique originale du modèle en remplissant le moule de cire. Une fois la réplique en cire obtenue, elle doit être retravaillée pour obtenir le meilleur rendu possible. Elle est ensuite envoyée chez le fondeur d'art.

Le fondeur d'art va devoir créer sur la cire un réseau d'alimentation pour que le métal liquide puisse pénétrer dans toutes les parties de la pièce. Il réalise ensuite autour de la pièce en cire un moule en plâtre dit *réfractaire* qui recevra le métal en fusion. On place ensuite le moule dans une étuve pour faire fondre la cire (d'où le nom : technique de la cire perdue). Pour supporter une température d'environ mille degrés le plâtre est ensuite placé dans un four. Les lingots de bronze sont alors fondus dans un creuset à une température de mille degrés. Cette étape présente des risques d'explosions et de projections de bronze en fusion s'il s'avère que des traces d'humidité sont encore présentes dans le creuset. On coule ensuite le bronze dans le moule en plâtre, puis après quelques heures de refroidissement on casse le moule. On obtient ainsi un *brut de fonte*.

De retour chez le sculpteur, le *brut de fonte* est retouché à la ponceuse électrique puis à la ciseuse. S'ensuit une étape dite de patinage, qui peut être effectuée à chaud en appliquant des pigments minéraux sur le bronze à l'aide d'un chalumeau.

Un bronze peut prendre des mois à être fabriqué. Et l'étape de coulée du bronze peut être critique et ne pas fonctionner, au point de perdre tout le travail effectué pendant les mois de confection du moule.

Nous avons rencontré un sculpteur qui assurait également lui-même le rôle du fondeur d'art, métier à part entière. La fabrication d'un bronze s'avère alors être un processus long, coûteux et nécessitant une grande technicité.

4 Réalisation conjointe de l'oeuvre et de l'artiste

Lorsque l'artiste travaille la matière et réalise une oeuvre d'art, il se réalise aussi lui-même. La matière est alors tout autant créatrice que l'artiste-plasticien.

4.1 Confrontation à la matière

Chaque matériau induit une façon de travailler, c'est « un dialogue permanent avec la matière ». L'artiste est contraint par la matière et il fait au départ beaucoup d'erreurs qu'il apprend à éviter par la suite. Nous l'avons vu, la présence d'humidité dans un moule dans lequel on coule du bronze en fusion provoque une véritable explosion de la matière dans les mains de l'artiste, une résistance du réel qui

peut aboutir à une destruction de l'œuvre. L'artiste doit connaître et rester à l'écoute de la matière. Il ne peut pas lui imposer une prescription ou une forme, il doit s'adapter à ses résistances. En ce sens la matière est une partie intégrante du processus de création. Le cadre du travail de l'artiste, c'est le cadre naturel, avec ses lois physiques. L'un des artistes que nous avons rencontré nous a cité l'exemple de la sculpture équestre de Louis XIV faite par Le Bernin. Le cheval se cabre, et le poids est bien trop grand pour se reposer uniquement sur les quelques centimètres de matière de ses jambes arrières. Il a donc fallu intégrer à l'œuvre des éléments (ici une touffe d'herbe sous le cheval qui en supporte le poids) issus du déterminisme physique de la matière, qui devient donc elle aussi créatrice.

4.2 Aléatoire et difficultés techniques : développement d'une sensibilité

L'artiste doit donc travailler à combler l'écart entre ce qu'il prévoit de faire — ce qu'on peut qualifier de prescription — et les résistances du réel et de la matière, qui prennent par exemple la forme de difficultés ou contraintes techniques. Cette tension s'illustre dans le schéma suivant :

Nécessité d'une prescription/projection pour avancer
VS
La matière, l'aléatoire, le réel imposent des ajustements

Mais l'un des points importants ressortant lors de nos entretiens est que c'est précisément dans cet écart entre le prescrit et le réel que ce joue la majeure partie du travail artistique. C'est ici que se construit en partie l'œuvre. Si le moule de plâtre se fissure, et qu'une arrête de bronze se forme, l'artiste peut choisir de ne pas la gommer et de la conserver. Il développe une sensibilité vis à vis de son objet de création, une acuité artistique, une maturité.

On peut rattacher cette idée au processus de transduction chez Gilbert Simondon². L'artiste s'individue au fur et à mesure de sa production artistique d'une part et de l'autre, l'œuvre, partant d'un état pré-individuel, s'individue également entre les mains de l'artiste. Cette co-évolution réciproque, ce dialogue singulier paraît constituer le cœur de l'art.

En règle générale, l'artiste sait vers où il se dirige, il peut visualiser clairement le résultat du processus de création. Certains réalisent de nombreux dessins préparatoires, parfois très aboutis. C'est le cas du graveur que nous avons rencontré. Pour lui, lorsqu'il se lance dans un projet sans image en tête, il passe encore plus de temps sur ces travaux préparatoires. Il estime que cela lui permet de gagner du temps, afin de pouvoir en perdre « à des moments où on a besoin d'en perdre ». C'est d'autant plus important pour lui que la gravure a pour spécificité d'être une technique où le gros du travail va être effectué sur un support en cuivre, en zinc ou en acier qui ne constitue par l'œuvre finale.

Il faut attendre plusieurs jours ou semaines pour faire une première impression. « On est toujours surpris par le résultat du travail quand on est graveur. » Après avoir réalisé la matrice métallique avec une technique de gravure en creux, dite de *taille douce*, des premiers tirages d'étape sont faits. Enfin, on arrive aux « bons à tirer », sur lesquels des essais de couleur doivent être réalisés pour trouver un équilibre. C'est seulement suite à ce processus d'adaptation des dosages de couleur sur la matrice en fonction du « toujours étonnant » rendu des impressions sur papier que le graveur peut tirer une série d'estampes.

Nous sommes ici véritablement dans ce dialogue transductif. C'est un art plein de contraintes. Ces contraintes lui sont nécessaires, il lui faut de l'ordre, de la méthode pour pouvoir arriver à un certain niveau de concentration, pour que la sensibilité qu'il a développé soit au service de son œuvre. Pour reprendre ses mots, « on se bat avec la matière, qui résiste, qui doit être vaincue, pour arriver à

2. Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Flammarion, 2012 [1958].

quelque chose de fabuleux ».

Encore une fois, il convient de noter le contraste entre cette manière de faire et les autres approches possibles. Pour un des peintres rencontré, le travail commence avec une idée mais la solution vient souvent en réalisant l'œuvre : « tout peut basculer au cours de la séance de travail », on peut prendre une toute autre direction. Pour lui, le travail en série correspond à se laisser porter par les séances de travail avec pour invariant une idée originelle.

Quelle que soit la méthode, cet aspect du travail réalise deux fonctions du travailler essentielles pour un individu : il permet de sublimer ses failles, de se travailler — s'individuer — en développant des compétences particulières, une sensibilité ; il permet de se projeter artistiquement parlant, de contribuer à rêver sa vie car source d'accroissement personnel.

Il nous semble que l'on peut appeler cet accroissement personnel, cette individuation, un style artistique. D'une certaine façon, le style est l'alliance entre matière, technique, inspiration et projet artistique.

Deuxième partie

Artiste-plasticien, métier à part entière

Nous avons vu la dimension objective du travail de l'artiste lorsqu'il produit une œuvre. Nous voulons maintenant montrer que l'activité d'un artiste est et doit être considérée comme un travail à part entière, comportant une dimension subjective et s'insérant au sein d'un collectif.

« Être artiste ce n'est pas un simple emploi, c'est un projet de vie »

5 Quel statut pour un artiste ?

5.1 Vous êtes artiste ?

Lors de la préparation des entretiens, nous utilisons la dénomination « artiste » afin de parler de la catégorie abstraite regroupant nos futurs interlocuteurs. Toutefois, en allant à leur rencontre, nous nous sommes rapidement rendu compte que cette appellation est problématique et ce dès le premier entretien. Il s'avère en effet pour l'une des personnes que nous avons rencontré que le terme *artiste* soit fortement flou et connoté. Un *artiste* c'est quelqu'un qui « est dans la lune et qui à un problème avec les chiffres ». Juxtaposer un terme comme *peintre* ou *sculpteur* au terme *artiste* n'arrange pas vraiment les choses. Le terme *artiste-peintre* par exemple, connotant *a priori* un certain amateurisme semble lui aussi à bannir. Le titre du métier que nous étudions n'existe en fait plus vraiment, cependant le terme *artiste-plasticien*, bien que passé de mode, continue de constituer une classe générale. Mais concrètement on ne se présente plus comme artiste ou comme artiste-*quelque-chose*, aujourd'hui on est sculpteur, peintre, graveur, potier ou encore installateur. Ces dénominations présentent une certaine noblesse et ont le mérite de permettre d'appréhender plus clairement et immédiatement le réel du travail, d'autant qu'elles s'inscrivent dans des traditions historiques.

Dans la suite de notre étude, il faudra donc comprendre « artiste-plasticien » lorsque nous parlerons d'artistes sans autre précision et que l'utilisation de cette terminologie abstraite est purement utilitariste.

5.2 Le travail de l'artiste et l'oeuvre de ses mains

La partie précédente nous a montré deux premiers aspects de la définition de l'activité de l'artiste comme travail. Il est engagé dans un processus productif (la production d'une œuvre), qui constitue une dimension objective, mais il s'y trouve également une dimension subjective : l'artiste s'engage dans son oeuvre et y engage sa subjectivité. Le processus de production d'une oeuvre est également un processus grâce auquel l'artiste inscrit dans un collectif de travail s'individue et se produit en même temps qu'il crée son oeuvre.

5.2.1 Dimension subjective du travail de l'artiste

L'art n'est pas une « pratique du dimanche ».

« C'est une implication de tous les jours. Quand on se lève on y pense, on en rêve même parfois. [...] C'est un véritable projet de vie. je ne conçois pas la vie sans cette pratique. »

le travail de l'artiste ne s'arrête pas à la réalisation concrète d'une œuvre. L'artiste y engage sa sensibilité, qu'il développe en travaillant au contact de la matière. C'est en endurant l'expérience des réalités de la matière et de ses contraintes que l'artiste *travaille*. Il s'engage subjectivement, il engage son affect dans le processus de création de l'œuvre. En endurant les contraintes d'un petit support et

d'un mode de fabrication par nature contraignant et en s'obstinant face à l'échec de certaines colorations par exemple, le graveur va s'individuer et véritablement *travailler*.

La dimension subjective du travail d'un artiste passe également par un nécessaire engagement psychologique. L'artiste engage sa sensibilité, mais pas uniquement. Le travail artistique est également un cri, le jaillissement de la psychologie et de la personnalité de l'artiste. Pour certains l'engagement psychologique est centrale dans ce qui motive l'artiste dans son activité : « L'art est une béquille qui aide à vivre. », il « ne soigne pas mais aide à vivre. Il y a un besoin de peindre, de graver, d'exister. L'art peut être un exutoire, un besoin de s'exprimer, un besoin de faire jaillir des choses. » Une œuvre d'art, et en partie le fruit de la psychologie de l'artiste, ce sont ses émotions, ses douleurs qui quelque part animent son pinceau ou sa main.

A ce stade nous avons donc vu que le travail de l'artiste comprend une dimension objective (réalisation concrète d'une œuvre) et une dimension subjective (développement d'une sensibilité, individuation, et engagement psychologique). Nous pouvons réellement parler de travail et non pas d'emploi. Être artiste c'est un « projet de vie » et la frontière entre travail et non-travail peut parfois être floue. Nous allons aborder par la suite les autres dimensions du travail d'un artiste, à savoir les dimensions sociétale et collective.

5.2.2 Dimension sociétale du travail de l'artiste, ou de l'utilité de l'art pour autrui

L'art, en tant qu'activité productive débouchant sur une vente assure une fonction économique. Le chiffre d'affaire annuel des galeries d'art en France est de 1,4 milliards d'euros³. La financiarisation, la spéculation et les placements dans des œuvres d'art sont également révélatrices d'une fonction financière de l'art. Mais l'art remplit bien d'autres fonctions que nous allons tenter de définir par la suite.

La question de la dimension sociétale du métier d'artiste s'avère épineuse. Quel est l'utilité et à quel projet de société participe l'artiste ? Pour Lewis Mumford⁴, là où l'ordre et la régulation permettent la survie, la créativité et le jeu permettent la vie. L'homme au travers de l'art perpétue et partage avec les autres « la quintessence de sa propre expérience de la vie ». C'est cette dimension de communication du travail de l'artiste au travers de son œuvre qui fait qu'il fixe un instant au travers de sa sensibilité, tout en fixant du même coup dans le temps ce vivre ensemble.

Par ailleurs, les représentations des événements qui ont fait l'histoire sont avant tout artistique, c'est l'artiste qui au travers de sa sensibilité et des exigences parfois d'un pouvoir politique fixe dans le temps un événement. Les vestiges de l'histoire encore debout aujourd'hui sont de nature essentiellement artistique. Les architectures des différentes civilisations, les écrits, les fresques, les peintures, sculptures sont autant de témoins fixés dans le temps et la matière des civilisations dont il ne resterait presque aucune trace aujourd'hui. L'une des fonctions sociales de l'art serait donc sa dimension historique, parfois alliée à la politique, où l'art représente l'histoire telle qu'elle doit être écrite et non pas nécessairement telle qu'elle a été.

L'art a également une fonction politique, c'est un moyen de remise en cause du pouvoir politique et de la société sur le temps long. En cela dans le cas du travail de l'artiste la fonction d'individuation sociétale est remplie. Celui-ci peut s'engager et participer au travers de son activité artistique à un projet de vie ou de société auquel il adhère.

La fonction sociale de l'art réside en ce qu'il crée du lien social, provoque des rencontres notamment dans le cadre d'expositions dont l'unique but n'est pas de susciter un rapport marchand entre des

3. F. Rouet (2013), Les Galeries d'art contemporain en France en 2012, Culture études.

4. Lewis MUMFORD, *Art et Technique, six conférences inédites*, Paris : La Lenteur & La Roue, 2015.

individus. L'art permet de créer des imaginaires, d'exprimer des émotions et des sensibilités en dehors du cadre des simples mots. L'art transmet et rassemble au fil des générations autour de l'expérience unique d'un moment de la vie.

Enfin, l'art possède une fonction à la fois sociétale et symbolique, il est souvent propriété et donc symbole de certaines classes de la population. C'est un marqueur social de richesse et de statut. Avoir une œuvre d'art dans son salon c'est dans certains cas affirmer, ou du moins revendiquer un certain statut social.

5.3 Artiste n'est pas employé : distinction travail/emploi

« Être artiste ce n'est pas un simple emploi, c'est un projet de vie »

Nous l'avons vu, le travail de l'artiste engage sa subjectivité, lui permet de développer de nouvelles sensibilités notamment lorsqu'il est confronté aux contraintes de la matière. Il s'inscrit dans une dimension collective, et la frontière entre travail et non-travail est floue, c'est un « projet de vie ». L'artiste n'est pas recruté, et ne répond pas à une prescription extérieure, « on n'est pas artiste si on est pas passionné ». L'activité artistique correspond donc bien à un métier, un travail et non un simple emploi.

Mais la production de l'œuvre n'est pas l'unique tronçon du processus pris en charge par l'artiste, il doit ensuite la vendre. « Vivre de son travail c'est compliqué! Il y a deux métiers : produire et vendre. » Et ce deuxième segment, extérieur à l'activité de création et de production de l'œuvre peut être soumis à une importante contrainte gestionnaire⁵. Il doit vendre son œuvre et se vendre lui même, se créer un réseau, se faire connaître sinon il reste inconnu. Selon l'un des artistes que nous avons interrogé, il y a toujours des artistes maudits, « qui n'arrivent pas à vendre ou à faire les démarches ». C'est l'une des différences parfois entre les artistes issues de l'École des Beaux-Arts de Paris ayant passé deux ans à la Casa Velázquez ou à la Villa Medici⁶ et les artistes venant de « la petite porte ». Ceux-ci n'ont pas été formés à ce deuxième aspect du métier, celui où il faut se vendre, se créer un réseau et se faire un nom. La qualité artistique seule n'est pas un critère suffisant de réussite, l'artiste doit s'insérer dans un collectif qui lui permette de diffuser son œuvre et de vendre. Parce que sans vendre, sans faire de démarche pour rencontrer le public et se faire un réseau, l'artiste ne peut pas vivre de son art. Dans le milieu artistique, « personne ne vient te chercher ».

6 Quel collectif pour un artiste ?

6.1 Description de l'environnement d'un artiste

L'un des artistes rencontré a souligné l'importance de côtoyer de vrais professionnels de l'art qui pratiquent au début de sa carrière. C'est en s'entourant de gens qui le comprennent⁷, parce qu'ils viennent aussi du milieu de l'art, que l'artiste peut exercer son métier. Le métier d'artiste nécessite d'être au cœur, ou au moins d'être intégré, et inséré dans une émulation artistique, un réseau d'autres artistes, de mécènes, de galeries, d'expositions et de clients. C'est au sein de ce réseau que le travail de l'artiste sort de l'isolement de l'atelier et se met à exister réellement aux yeux du collectif. L'émulation artistique dans laquelle s'insère l'artiste⁸ est ce qui participe à son individuation collective, en rendant son travail visible dans le milieu de l'art.

5. Qui peut être prise en charge par les galeries, comme nous le verrons dans la partie qui suit.

6. Ceux-ci bénéficient d'un réseau déjà existant, de l'organisation d'expositions et du prestige de leur parcours.

7. Ils sont dans les mêmes logiques de productions, ont les mêmes préoccupations concernant leur ateliers, l'inspiration mais surtout des angoisses quant à la vente de leurs œuvres.

8. Bien que beaucoup d'entre eux ne fassent pas ce choix.

Le public fait également partie intégrante du collectif de travail de l'artiste. Pour l'un des artistes que nous avons interviewé, le contact avec le public est extrêmement complexe, voire « casse gueule ». Il faut se vendre, se mettre en valeur et quatre des artistes que nous avons rencontrés affirment ne pas aimer cela. Le contact avec le public implique également d'entendre des jugements et des commentaires sur son œuvre. Néanmoins, il permet aux artistes de sortir de l'isolement de l'atelier, ce qui peut être bénéfique, et reste une dimension centrale du collectif de travail de l'artiste, étant donné que c'est en partie par l'accueil du public que passe la reconnaissance du travail de l'artiste.

Les expositions sont structurantes pour le travail de l'artiste. C'est une dimension de leur environnement et de leur collectif de travail qui leur fixe des échéances, un cadre de travail qui force à produire. Celles-ci peuvent avoir lieu dans des galeries, des musées, ou de manière informelle dans le cadre d'expositions privées organisées par des particuliers chez eux. Le marché de la création à Lyon qui a lieu tous les dimanches et regroupe 150 créateurs d'art est également un vecteur d'émulation artistique.

Le métier d'artiste ne peut donc être compris indépendamment de l'ensemble du collectif, du réseau d'interdépendance dans lequel il s'insère. Nous allons dans la partie suivante nous attacher à comprendre une relation d'interdépendance spécifique, entre un artiste et son galeriste.

6.2 La relation centrale galeriste-artiste

La galerie est un élément clé de l'environnement de l'artiste, qui s'insère pleinement dans son collectif de travail, et évolue avec lui dans une relation d'interdépendance. Rares sont les contrats entre artistes et galeristes qui sont clairement établis et où la galerie impose un quota d'œuvres à l'artiste en échange d'une rémunération mensuelle. C'est avant tout un contrat de confiance et un accompagnement de l'artiste dans son projet artistique, qui peut cependant s'accompagner d'une certaine pression de production. Pour un galeriste que nous avons interrogé, c'est « une relation de confiance entre la galerie et l'artiste, une relation qui se construit sur le long terme et un apport au cours du temps [...] quelque chose de sain entre l'artiste et le galeriste ». C'est le galeriste qui s'occupe de la promotion de l'artiste et parfois de la vente de ses œuvres⁹.

6.2.1 Le galeriste

Galeriste est un statut et un métier à part entière. L'intégralité du temps de travail de celui que nous avons rencontré est consacrée à la promotion de deux artistes. C'est lui qui choisit les artistes qu'il veut promouvoir et il ne choisit que ceux qui lui plaisent et dont il apprécie l'œuvre. C'est donc une relation privilégiée. Il est important de savoir que tous les artistes ne sont pas aidés par une galerie.

Pour l'un des artistes que nous avons interrogé, le rapport avec les galeristes s'avère compliqué. Même aidé par une galerie qui lui aurait ouvert une grande carrière, il est sujet à une certaine « peur de réussir ». Pour lui il y a un problème de production, car pour travailler avec un galeriste il faut produire. « On peut faire de vous une pop star, mais il faut produire ! ». Vivant très mal cette contrainte de mise en avant permanente¹⁰ liée à celle d'une production abondante, cet artiste a rompu son contrat moral avec la galerie. Il a vécu cela comme une prise de liberté vis à vis de ses « parents adoptifs ».

Les différents types de galerie L'environnement d'un artiste comporte entre autre trois types de galerie.

9. Si le galeriste à l'exclusivité ou non de la vente des œuvres de l'artiste.

10. « La mise en avant me fait chier. »

- Des galeries qui aiment découvrir, et faire émerger de nouveaux talents. Ces galeries sont souvent confrontées au fait de voir partir chez d'autres galeries des artistes qu'elles ont élevés, alors que ceux-ci deviennent « rentables » pour elles¹¹.
- Le deuxième type de galerie (dont fait partie le galeriste que nous avons rencontré) s'occupe d'artistes ayant déjà une notoriété, des artistes « déjà trouvés ».
- Le troisième type correspond aux galeries représentant des noms connus, correspondant plus à de l'art financiarisé.

6.2.2 Le travail du galeriste comme externalisation des contraintes gestionnaires du métier d'artiste.

Nous l'avons vu le galeriste est en charge de promouvoir l'artiste. C'est lui qui prend en charge une partie des contraintes gestionnaires du métier d'artiste. Le métier de galeriste est donc fait de multiples tâches différentes qui sont assumées par la galerie et afin que l'artiste puisse consacrer plus de temps à son art. On peut donc dire que le métier de galeriste est l'externalisation de certaines contraintes gestionnaires du métier de l'artiste.

Nature objective du travail du galeriste La promotion et la prise en charge de contraintes gestionnaires de l'artiste par le galeriste prends forme dans la suite de tâches que le galeriste a à effectuer. L'énumération qui suit nous semble révélatrice de cet effet d'externalisation des contraintes gestionnaires de l'artiste assurée par le galeriste. Celui-ci doit en effet à la fois :

- **Organiser des événements** comme des expositions (palaces, châteaux, collectivités, espaces publics) ;
- Prendre des dispositions concernant les événements durant lesquels il représente l'artiste. Par exemple une exposition dans la rue nécessite de **gérer** les autorisations de voiries, de contacter des bureaux d'études et de travailler avec les assurances ;
- **Assurer l'organisation logistique** : un salon implique de déplacer 50 œuvres, donc 50 socles (dans le cas des statues) qu'il faut transporter, assurer, et installer ;
- **Gérer l'ouverture administrative de la galerie** ;
- **Vendre** et être présent à la galerie ;
- **Publier** des communiqués de presse ;
- **Gérer et créer un site internet** ;
- **Communiquer** en ligne, et répondre aux contacts par mail ;
- **Livrer** les clients ;
- **Planification** de la fonderie pour les sculptures ;
- Création de partenariats avec d'autres galeries ;
- **Déclarer la TVA** pour les impôts ;
- Faire du **benchmarking**, notamment pour fixer le prix des œuvres ;
- Répondre aux **appels d'offres** comme ceux du 1% culturel ;
- Faire du **relationnel** avec les clients, et entretenir les relations ;
- Entretenir le **réseau**.

Le rôle du galeriste est donc essentiel dans la dimension collective du travail de l'artiste. Artistes et galeristes sont interdépendants. Le travail de l'artiste existe en partie parce qu'il prend forme dans le travail ensemble de la relation galeriste-artiste. C'est en promouvant le travail de l'artiste que le galeriste contribue à le rendre existant, il lui donne une visibilité au sein du collectif (public, réseau d'artistes, mécènes) et participe donc à son individuation collective.

11. leurs œuvres commencent à se vendre cher, et en nombre important grâce à leur notoriété.

Troisième partie

Reconnaissance incertaine et précarité

« Si on cherche la reconnaissance, il ne vaut mieux pas commencer un travail d'artiste. »

La reconnaissance du travail d'un artiste-plasticien nous paraît être un point nodal pour comprendre la précarité et les préconceptions que l'on peut se faire du métier. Cette précarité peut être double : précarité matérielle et incertitude, impossibilité de se projeter et imprévisibilité des revenus.

7 Reconnaissance sociale

Les différents artistes rencontrés nous ont globalement paru jouir d'une bonne reconnaissance que ce soit auprès de leurs proches ou de manière générale.

Pour ceux connaissant les réalités des métiers de peintre, graveur, sculpteur, *etc* ainsi que pour leur entourage, artiste-plasticien est « un métier normal ». L'un des peintres rencontrés soutenait sans hésitation que ses pratiques n'ont rien d'hors du commun : il gagne sa vie comme pour un métier quelconque, il a des enfants, part en vacances, prend des congés, se donne des horaires de travail définis et quand il rentre chez lui, il n'est plus au travail. Cependant, tous ne se donnent pas un cadre aussi établi et n'ont pas forcément la possibilité d'avoir un rythme de travail « classique » et une séparation entre vie dans et hors travail. C'est le cas du peintre qui a une activité dans la fonction civile en parallèle. Ce dernier produit ses œuvres le soir en semaine, le week-end, ou prend des semaines de congé pour préparer des expositions par exemple. Il y a donc une ambivalence dans la reconnaissance par ses proches, une hésitation entre un statut de fonctionnaire et un statut d'artiste. Il est important de noter par ailleurs qu'il expose assez régulièrement et que son travail est exposé en permanence dans une galerie. Cela soulève à nouveau la question du statut d'artiste et de la frontière floue entre plasticien de métier et artiste du dimanche.

De plus, il semble qu'il existe un imaginaire collectif autour des métiers artistiques qui n'est vrai qu'à demi-teinte. Lorsque l'on pense aux artistes, nous avons régulièrement en tête l'image d'un Van Gogh ayant produit et travaillé toute sa vie dans la misère et le tourment. Si cette vision de l'« artiste maudit » est généralement trompeuse, comme c'est le cas pour presque tous ceux rencontrés dans le cadre de cette enquête de terrain, il semble qu'il en existe toujours. Ceux-ci vivent généralement en marge et avec peu, sans reconnaissance de leur travail de leur vivant.

Les artiste-plasticiens sont plus largement reconnus par l'existence de la *sécurité sociale des artistes-auteurs*, service assuré par l'association « La Maison des Artistes » (MDA). Cette organisation d'intérêt public est agréée par l'État depuis 1965 pour gérer le régime de Sécurité Sociale des artistes-auteurs d'œuvres graphiques et plastiques. Le travail de peintre, de graveur, de sculpteur, de potier, *etc* est ainsi inscrit dans le fonctionnement de la société remplissant par là la fonction d'individuation sociétale du travail.

Un de nos interlocuteurs nous racontait que c'est avec beaucoup de fierté qu'il a reçu sa carte d'affiliation à la MDA, véritable « attestation sociale de sa pratique artistique » après en avoir été dépourvu pendant cinq ans de production. Pour lui, il avait enfin le « sentiment d'exister » en tant qu'artiste.

Cependant, il faut déjà gagner honorablement sa vie pour pouvoir faire valoir ses droits à la sécurité sociale de la MDA. Tous les artistes non pas cette possibilité, c'est important de s'en rendre compte.

De plus, il y a une forte ambivalence entre réussite dans le petit milieu de l'art et réussite auprès d'un public plus large. C'est parce que l'« on réussit non pas si son art correspond à la grande majorité des hommes mais au quelques-uns qui font l'art contemporain » que cette reconnaissance indexée sur les revenus des artistes peut-être critiquable.

8 Reconnaissance matérielle

Une des fonctions du travail est de permettre d'avoir les conditions de vie désirées dans et hors travail. La majorité des artistes rencontrés n'ont pas de problème financier, *a priori*, mais ce n'est pas le cas de tous. Vivre pleinement de la production d'œuvres d'arts est loin d'être évident et accessible au premier venu. En effet, s'il y a bien un élément qui est revenu à chaque entretien, que ce soit pour les artistes ou les galeristes, c'est l'imprévisibilité et l'irrégularité de la rémunération.

Un des artistes s'amusait à nous raconter une situation à laquelle il est régulièrement confronté. Lorsqu'il se présente comme graveur à des inconnus, après une écoute attentive à la description de son métier, ceux-ci lui demandent avec candeur « Et sinon, vous faites quoi dans la vie pour vivre ? ». La vision caricaturale que sous-entend cette assertion repose peut-être sur une problématique bien réelle. Outre d'éventuels revenus subsidiaires, un artiste gagne son pain à la vente de ses œuvres, reconnaissance à la fois indirecte, incertaine et fluctuante du travail accompli.

8.1 Une reconnaissance indirecte

Plusieurs artistes rencontrés exercent une activité de professeur à l'école des Beaux-arts de Compiègne, ce qui leur assurent une situation stable. Cette activité « lisse leur revenus ». L'un d'eux, sculpteur, ayant en plus la casquette de fondeur d'art, limite beaucoup ses dépenses et sa dépendance vis-à-vis d'un fondeur d'art externe. Le prix d'un bronze étant divisé à parts égales entre l'artiste, le fondeur d'art et le galériste, il touche ainsi le double pour chacune de ses œuvres vendues. Un des peintres exerce un métier de fonctionnaire afin de gagner suffisamment et une bijoutière a besoin des revenus de son conjoint. Un potier, qui tient en même temps une galerie dans le vieux Lyon, ne touche pas assez pour cotiser à la caisse de sécurité sociale de la maison des artistes — ce qui ne l'empêche pas d'être heureux dans son travail et particulièrement généreux.

En fin de compte, seul le graveur que nous avons rencontré ne vit que de sa production artistique, en toute autonomie. Ce constat questionne sur la viabilité des pratiques artistiques en tant que métier à part entière.

Dans une très grande majorité d'emplois, même si la tendance est à la rémunération au prorata de la « performance économique », il y a la certitude que le travail sera reconnu financièrement. Pour un artiste-plasticien, beaucoup de paramètres rendent incertaine la vente de leur production. Ce n'est que par cette vente, des plus incertaines, que l'artiste se rémunère.

Ce fonctionnement nous paraît à la fois injuste et nécessaire. On observe ici une véritable tension, car nous n'avons pas d'issue pour rémunérer le réel du travail effectué¹². C'est véritablement ce mode de reconnaissance qui provoque le fait qu'un artiste exerce malgré lui deux activités : la production et la vente. Nous formalisons cette tension comme suit :

Nécessité de rémunérer le travail de l'artiste

VS

Seule la vente des oeuvres produites peut constituer une rémunération

12. Imaginer qu'un revenu universel ou qu'une dotation inconditionnelle d'autonomie (DIA) constitue une rémunération de base à ce travail serait une voie potentielle vers la revalorisation des métiers liés à la création artistique.

La reconnaissance indirecte provoquée par cette tension implique que la fonction de projection dans le futur d'un travail soit mise à mal. Cela est d'autant plus le cas que la question du jugement d'une œuvre et donc de la détermination de son prix, est particulièrement épineuse.

Le travail de vente que doit réaliser l'artiste est très souvent externalisé au profit du galeriste. L'artiste est ainsi déchargé en partie de cet aspect du travail qui n'est pas le plus apprécié pour la majorité de ceux rencontrés. Cependant, on sait qu'il y a en France à peu près vingt-deux artistes pour une galerie¹³ — en ne comptant que les artistes qui gagnent assez pour être affiliés à la maison des artistes. Il y a donc un trou de valeur à ce niveau. Nous sommes en droit de nous demander comment tout ces artistes qui doivent gérer la vente de leurs œuvres eux-mêmes se débrouillent et qu'elles difficultés ils rencontrent par rapport à cela.

8.2 La question du prix d'une œuvre

Lors de nos entretiens, une question nous a systématiquement posée problème : celle de la détermination du prix d'une œuvre. Pour le graveur, « il y a un caractère insolvable à cette question ».

Au XIX^e siècle, il y eu un mouvement de vente des œuvres à un prix déterminé par le nombre de centimètres carrés (ou de « points ») qu'elle faisait. Cette méthode ne pouvait marcher que dans un univers très normé où chaque œuvre est du même type et où chaque centimètre carré représente la même quantité de matière utilisée et de temps passé dessus. Quand chaque artiste passe un temps différent sur chaque ouvrage, en dépit du fait que les types et les styles de réalisations se sont énormément diversifiés depuis le début du XX^e siècle avec l'art dit moderne, quels sont les critères qui permettent de les comparer entre eux ?

L'évaluation du travail de l'artiste est donc d'abord difficile tout simplement parce qu'il est difficile de mesurer ce travail pour chaque œuvre. Il peut y avoir de longs travaux préliminaires, beaucoup d'essais, de ratés, de reprises, de réflexions, de questionnements, de maturation, d'expérience avant d'aboutir une œuvre.

L'aspect le plus facile à mesurer est le prix des outils et des matériaux de base utilisés dans la réalisation d'une œuvre. Il permet de déterminer un prix minimal pour l'œuvre. On imagine bien que le prix très élevé d'un bronze de plusieurs mètres cubes est d'abord dû au fait que le processus exige beaucoup de temps et un équipement bien plus coûteux que celui pour réaliser un dessin au stylo sur un format A3.

Une fois ces premiers paramètres pris en comptes, vient une seconde difficulté pour l'artiste (et éventuellement la galeriste qui l'accompagne) qui est celle d'évaluer subjectivement son œuvre par rapport à l'ensemble de son travail. « On ne fait pas un chef-d'œuvre tous les jours », mais comment déterminer si l'on vient ou non d'en réaliser un ? L'artiste est alors influencé par de nombreuses variables qui peuvent être d'ordre psychologiques : la confiance en soi, le fait d'être plus ou moins perfectionniste, le degré d'exigence ; ou d'ordre culturel : le niveau de culture artistique, l'univers artistique dans lequel on évolue, l'acuité artistique développée, *etc.*

Enfin, le prix d'une œuvre va être en très grande partie déterminée par le champ social artistique et la place de l'artiste dans ce champ.

L'art actuel est avant tout un marché dont la rareté est un des principes axiomatiques. C'est même l'ultime « certificat artistique » selon Marcel Duchamps. Nous avons entendu plusieurs fois que fixer un prix trop bas ferait perdre toute crédibilité auprès du public et des autres artistes. Un prix élevé et un caractère unique, ou au moins rare, sont des conditions nécessaires pour être pris au sérieux et pour que les gens s'attardent et se rendent compte de la valeur d'une œuvre.

13. On compte 48 500 artistes pour 2 191 galeries en France.

L'oeuvre est évaluée en fonction de ce marché de l'art actuel et non pas directement en fonction du travail réel. Un des problèmes de cette pratique réside dans le fait que ce marché tient sur des effets de mimétisme et du subjectif, à l'instar de la bourse. Le contexte économique global, l'offre et la demande influent alors sur la rémunération des artistes. Un des galéristes interviewé nous a dit qu'une de ses activités consistait à surveiller l'évolution de la cotation d'artistes similaires à ceux qu'il accompagne ainsi qu'à observer le second marché de leur oeuvres afin d'ajuster ses prix à ceux de ces artistes.

Pour un des artistes, « on s'aligne avec les gens avec qui on expose, le prix va avec le lieu, c'est très souvent une question qui se règle au cas par cas. Si on vend trop cher, on se plante, si on ne vend pas assez cher, les gens peuvent passer à côté de la profondeur du travail. »

Enfin, le prix des oeuvres peut fluctuer au cours du temps. En effet, selon le cadre d'exposition, de vente, selon l'évolution de la popularité de l'artiste, le prix d'un travail va varier, il va s'adapter au contexte. Seul le graveur nous a dit que les prix de ses estampes restent les mêmes en fonction du format et qu'il sont alignés sur les prix moyens de vente d'estampes de ce type, alors même qu'il pourrait se permettre de les augmenter.

Nous avons donc vu que le prix d'une oeuvre dépend d'un grand nombre de variables, ce qui constitue une précarité importante pour la majorité des artiste-plasticiens, impliquant une impossibilité de se prolonger à long voire moyen terme.

Le galeriste est une solution potentielle pour pallier ce problème et résoudre partiellement la tension précédente. Le cœur du métier tient justement dans son expertise pour déterminer un « bon » prix, permettant à l'artiste de vivre décemment et d'avoir les moyens de sa production.

9 Conclusion

Nos rencontres avec des artistes plasticiens sur le terrain, les discussions que nous avons eu avec eux et les réponses qu'ils nous ont apportés nous ont permis de mieux définir, mais surtout de mieux comprendre la nature, les enjeux et les difficultés du métier d'artiste-plasticien.

Être artiste-plasticien, c'est travailler. C'est produire une œuvre, en y engageant sa subjectivité tout en se forgeant une sensibilité. L'artiste est façonné par l'œuvre qu'il crée à mesure qu'il la façonne.

Mais son travail ne s'arrête pas à la stricte production de son œuvre, il s'insère dans une autre dimension, qui le dépasse en tant qu'individu : une dimension collective. Le deuxième temps du travail de l'artiste est celui de la promotion et de la vente de son œuvre. Cette rémunération décorrélée de l'activité de création et très incertaine, pose un profond questionnement quant à l'évaluation du travail d'un artiste.

La fonction de l'art n'est pas uniquement économique, l'art n'est pas uniquement un marché. Il laisse des traces d'émotions, d'instantanés et d'événements dans la matière, vu au travers de la sensibilité de celui qui peint l'imaginaire collectif. L'artiste fixe dans le temps l'histoire et la façonne. Il motive des rencontres, crée une émulation, touche, blesse, émeut et attriste. Il tisse des liens plus forts que de simples mots entre les individus, il rassemble. L'art exprime au delà des mots un maximum de sens avec un minimum de matière.

10 Bibliographie

10.1 RÉFÉRENCES

Références

- [1] Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Flammarion, 2012 [1958].
- [2] Jostein GAARDER, *Le monde de Sophie*, Paris : Seuil, 1995.
- [3] Lewis MUMFORD, *Art et Technique, six conférences inédites*, Paris : La Lenteur & La Roue, 2015.

10.2 IMAGES

Crédits photo page de garde : philippetardy.com