



Mémoire de Master 2

Vers une photographie libre : Esthétique et mode de vie

Sous la direction de

Madame Claire BRAS, enseignante au sein de l'ENS Louis-Lumière
Monsieur Mat JACOB, photographe, co-créateur de Tendance Floue et de Zone i

Membres du jury

Madame Claire BRAS - Enseignante
Madame Anne-Lou BUZOT - Photographe et tireuse
Madame Véronique FIGINI-VÉRON - Maître de conférences
Monsieur Mat JACOB - Photographe
Monsieur Pascal MARTIN - Enseignant chercheur

Léo Guillet

Spécialité Photographie – Promotion 2021

Mémoire de Master 2

**Vers une photographie libre :
Esthétique et mode de vie**

Sous la direction de

Madame Claire BRAS, enseignante au sein de l'ENS Louis-Lumière
Monsieur Mat JACOB, photographe, co-créateur de Tendance Floue et de Zone i

Membres du jury

Madame Claire BRAS - Enseignante
Madame Anne-Lou BUZOT - Photographe et tireuse
Madame Véronique FIGINI-VÉRON - Maître de conférences
Monsieur Mat JACOB - Photographe
Monsieur Pascal MARTIN - Enseignant chercheur

Léo Guillet

Spécialité Photographie – Promotion 2021

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement Claire Bras et Mat Jacob pour leurs conseils, leurs corrections et leur confiance tout au long de l'écriture de ce mémoire.

Merci aux membres du Jury, Véronique Figini, Pascal Martin et Anne-Lou Buzot de m'avoir permis de changer les règles du jeu habituelles de cet exercice. Ainsi que toute l'équipe pédagogique de l'ENS Louis-Lumière, et particulièrement Stéphanie Solinas pour m'avoir aidé à établir les règles du Jeu, Jean Paul Gandolfo pour ses nombreux conseils, Franck Maindon, Christophe Caudroy, Laurent Stehlin et Pascale Fulghesu.

Ce mémoire a en partie été écrit en itinérance ou dans le cadre "d'auto-résidence", là où le mode de vie influence la production. Je tiens donc à remercier Denis et Raphaëlle Marcelin pour ce laboratoire qu'est Clucy, Monique et Denis Bontemps pour ce cadre d'écriture 4 étoiles, Albert et Michelle Moniez pour la fraîcheur du Lot, Mat et Monica Santos pour l'inspiration de Zone i, ainsi que Annick Martin.

Je salue et remercie sincèrement toutes les personnes que j'ai croisé sur ma route lors de ce tour de France, et notamment : Julie Hascoët, les gravitants de Zone i, Arno Fabre, le collectif La Maison Forte, le collectif La Déviation, Santiago Borthwick, Denis Brihat, le collectif Les Mains Libres, Antoine Page, François Royet, Quentin Coussirat, Jean-Philippe Mauchien. Ainsi que Germain Letondor pour ce destrier d'acier, et Sacha Marcelin pour la vie marseillaise et autre.

Un merci tout particulier au soutien familial, pour ces heures de relecture, pour leurs encouragements : Elsa, Maïté, Fiona et Denis Guillet.

Merci à Paolo Vincent pour ces longues journées de montage et cette collaboration.

Et enfin pour celui qui m'a permis de reprendre espoir quand toutes mes lectures me plongeaient dans une forme de nihilisme, merci à Werner Herzog pour sa *Conquête de l'inutile*.

RÉSUMÉ

L'image comme outil de communication est liée aux enjeux du système de production capitaliste néo-libéral, elle est désormais indispensable pour vendre un bien ou un service. Un·e photographe trouve le plus souvent ses débouchés professionnels dans la promotion de produits de consommation ou dans l'image de marque des entreprises dites « corporate ». Il ou elle accepte alors un compromis moral pour financer des travaux personnels. Ceux-là même qui entreront (peut-être) dans des galeries publiques ou privées, s'intégrant dans les niches du marché de l'art et donnant à l'artiste un statut social particulier. Certain·es photographes refusent pourtant ces compromis pour préférer d'autres modèles de financement plus indépendants des réseaux commerciaux, d'autres rapports au travail, dégagés d'une logique de rentabilité, créant ainsi leur propre mode de vie.

Dans certains cas, la photographie devient-elle le champ d'un combat idéologique et pratique, face à une société néo-libérale et capitaliste ? Est-il possible de ne pas vivre « de » la photographie, mais vivre « pour » et « avec » elle ? Si oui de quelles manières ? Comment le fait d'être photographe permet de s'inscrire et participer à un écosystème cohérent où convergent philosophie de vie, mode de vie et démarche photographique ?

Cette recherche s'inscrit dans une réflexion sur la société, où l'auteur·ice fait parti·e d'un éco-système global, pour tendre vers une autonomie vis à vis du marché, participer à la création ou la diffusion d'un art démocratique, accessible, déconnecté du principe de rentabilité, une pratique et un mode de vie engagés vers la création artistique. Où ? Avec qui ? Quels outils ? Quelles pratiques ?

Ce mémoire de master 2 aura pour but de rencontrer ces créateur·trices, tant sur le plan artistique que sur leurs choix et modes de vie. Celles et ceux qui ont choisi de vivre de façon radicale, entre autre « pour » et « avec » l'art.

Les réponses ne seront que partielles, le modèle n'existera pas, le résultat ne sera que de nouveaux questionnements, mais la conquête de l'inutile commence.

Mots clefs :

Artiste, art, photographie, travail, marchandisation, esthétique, éthique, philosophie de vie, mode de vie, engagement

ABSTRACT

Image, as a communication tool, is linked to the neoliberal and capitalist stake production system. It is now essential to sell a good or a service. Most of the time, a photographer finds his professional outlets in the promotion of consumer products or in the branding of *corporate* companies. Then, he or she accepts a moral compromise to finance personal work. The very ones who would enter into public or private galleries integrate the niches of the art market and bestow upon the artist a particular social status. However, a few photographers refuse these compromises to prefer other business plans, more independent of commercial networks, other working relationships, free from a logic of profitability, creating their own way of life.

In certain cases, does photography become the field of an ideological and practical struggle, in front of a neoliberal and capitalist society? Is it possible not to live *from* photography, but to live *for* and *with* it? If so, in what ways? How to harmonize philosophy of life, lifestyle and photographic approach?

This research is part of a reflection on society, where the author is part of a global ecosystem, tending towards autonomy from the market, participating in the creation or distribution of democratic and accessible art, disconnected from the principle of profitability. A practice and a way of life committed to artistic creation. Where? With who? What tools? What practices?

This master's thesis will aim to meet these creators, to understand their artistic choices and their lifestyles. Those who have chosen to live in a radical way, among other things *for* and *with* art. The answers will only be partial, the model will not exist, the result will only be new questions, but the conquest of the useless begins.

Keywords :

Artist, art, photography, work, merchandising, esthetic, ethics, philosophy of life, lifestyle, joining

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉ	6
ABSTRACT	7
SOMMAIRE	8
AVANT-PROPOS	11
INTRODUCTION	12
PARTIE I - LE TRAVAILLEUR, L'ARTISTE ET LE PHOTOGRAPHE	14
I- Travail, loisir et création	16
A- Le travail, d'une conception marchande à son aspect intégrateur	16
1- Aux origines du travail	18
2- Le travail comme aliénation	19
3- Force libératrice et créatrice du travail	21
4- Le travail, vecteur d'intégration sociale	21
B- De l'apparition du loisir à son aliénation	23
1- Définition du loisir	24
2- Les temps de loisir	25
3- Le loisir, « opium du peuple » ?	28
C- La création artistique : entre travail et loisir ?	29
1- Qu'est-ce que la pratique de l'art ?	30
2- L'artiste exerce-t-il un métier ?	31
II- Artiste : mythe, statut social et consommation culturelle	34
A- Construction d'un mythe	34
1- Le « génie artistique »	34
2- Le mythe de l'artiste Bohème	36
3- La « vocation » d'artiste	37
B- L'artiste, du singulier à l'élitisme, un nouvel entrepreneur	39
1- La singularité	40
2- L'élitisme de classe	41
3- L'artiste, prototype du travailleur indépendant précaire ?	42
C- Le marché de l'art, spectacle de la consommation culturelle	44
1- Les lois du marché	44
2- La consommation culturelle	47
3- La société du « spectacle »	49

III- Du métier de photographe au statut d'artiste	51
A- Mutations du secteur économiques de la photographie	52
1- La presse : mutations et transmutations	52
2- La photographie et les réseaux sociaux	54
B- Glissement de la photographie dans le champ de l'art	56
1- La reconnaissance d'un art photographique	57
2- L'artiste-auteur·trices, photographe et artiste	59
3- Photographe amateur·trice et artiste	60
PARTIE II - PHILOSOPHIE & MODE DE VIE	64
I- Philosophie de vie	66
A- Une ré-appropriation culturelle ?	67
1- Comment mettre en place une ré-appropriation de la culture ?	67
2- Initiatives d'une diffusion plus démocratique	69
B- Une remise en cause du travail ?	71
1- Dé-spécialiser les tâches ?	72
2- L'âge du faire ?	74
3- Le choix des outils	76
C- Un art non marchand ?	77
1- La valeur d'une oeuvre	78
2- « Dé-marchandiser » l'art par la gratuité ?	79
3- Redonner à l'oeuvre sa valeur d'usage	82
II- Mode de vie	85
A- Faire oeuvre collective	86
1- Le collectif, ou le renversement d'un statut élitair ?	86
2- La free party, laboratoire de cette démythification ?	87
3- Initiatives collectives autour de la création	89
B- Changer notre rapport au temps	90
1- Une accélération du temps	91
2- Refuser la course	93
3- Cas pratiques de cette bifurcation	95
C- Quel environnement ?	97
1- Le territoire comme espace artistique et lieu de diffusion	98
2- Changement d'environnement et évolution de pratique	98
D- Économie	101
1- La commande photographique	101
2- L'intermittence, régime d'allocations chômage	103
3- Création d'un système économique propre	105

PARTIE III - CRÉATION ARTISTIQUE ET MODE DE VIE	110
I- Nomadisme et création artistique	112
A- De Jack London à la Beat Generation	112
B- Josef Koudelka, le vagabond en exil	114
C- Antoine Bruy et Mike Brodie, les Beats contemporains	116
II- Autonomie dans la création	121
A- Antoine Page, ou l'autonomie comme objet et mode de vie	121
B- Zoo Project, ou la liberté comme mode de vie	124
C- Le duo Antoine page/Zoo Project, ou C'est Assez Bien d'Etre Fou	126
III- De la régénération de l'art à son dépassement ?	131
A- La sculpture sociale	131
B- Zone i, de l'art à la vie	133
C- Zone i, où la réalité rattrape l'utopie	138
CONCLUSION	142
BIBLIOGRAPHIE	146
ANNEXES DE LA BIBLIOGRAPHIE	146
TABLE DES ILLUSTRATIONS	164
SOMMAIRE DES ANNEXES	165
ANNEXES	166
PROGRAMME DE RECHERCHE	303
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE	304

AVANT-PROPOS

Conscient du débat qui a fait rage depuis 2020 dans les médias sur le militantisme dans la recherche, je souhaite rassurer les lecteurs et lectrices de ce mémoire. Cette recherche s'inscrit bien dans un cadre académique, et n'est pas un manifeste politique ou idéologique, mais plutôt une succession de questionnements logiques, ainsi que de pistes de recherche prenant place dans un contexte global et complexe. Cette recherche a pour but de répondre à des questionnements sociaux actuels.

Contrairement à la recherche sociologique ou scientifique, la photographie ne se doit pas d'être objective. Le ou la photographe détermine un sujet, place son regard, choisit son angle, sa focale, son point de vue, et de fait élabore un discours, construit un regard.

Me glissant dans la peau d'un chercheur pour ce travail, je reste avant tout un photographe, émettant un point de vue sur le sujet traité. Bien que cette recherche s'efforcera d'être la plus complète possible, le sujet abordé ne peut se borner à une approche purement objective, car propose de questionner des valeurs sociétales, à travers une approche participative. Je suis conscient de cette ambivalence et l'assume.

Ce mémoire a été rédigé (autant que possible) en écriture inclusive.

INTRODUCTION

Depuis la révolution industrielle, la société actuelle est entrée dans une nouvelle époque géologique, celle de l'Anthropocène¹. Accélération des échanges à l'échelle mondiale et entraînant un bouleversement des activités, cette révolution métamorphose le travail et en fait le pivot des sociétés modernes capitalistes et libérales. Ces systèmes économiques sont caractérisés par « la concentration de gros capitaux en vue de promouvoir les échanges commerciaux et la production² », basés sur la libre concurrence des entreprises. La marchandisation et la concurrence sont les principes fondamentaux de ce système économique.

Dans le même temps que l'industrialisation, apparaît un nouveau procédé : la photographie. Ce médium se développe depuis le XIX^e siècle, exercé par plaisir en amateur·ice, ou comme métier en tant que professionnel·le. Les photographes professionnel·les exercent sous commande ou de façon indépendante, afin de tirer une rémunération de leur travail. Se distinguent différentes catégories de photographes.

La première utilise la photographie comme document, outil de représentation servant à informer, documenter, vendre. Cette catégorie concerne des photographes, généralement professionnel·le.s, comme les photographes de « corporates³ », les photographes-reporters, les photographes de publicité...

La seconde catégorie utilise la photographie comme support d'écriture, comme matériaux, pour transmettre un sentiment, une idée, une conception, avec généralement une vision singulière, propre aux créateur·ice.s. Cette catégorie comprend aussi bien des amateur·ices que des professionnel·le.s, et rentre dans le champ « artistique ». Ces deux catégories sont poreuses et un·e photographe peut se retrouver successivement ou simultanément dans l'une ou l'autre de ces catégories.

Cette porosité, acceptée dans le monde de la photographie et dans la société, permet aux photographes de faire des travaux de commande, trouvant ainsi une fonction rémunératrice dans le système économique auquel ils participent, pour financer des

¹ Période actuelle des temps géologiques, où les activités humaines ont de fortes répercussions sur les écosystèmes de la planète (biosphère) et les transforment à tous les niveaux. (On fait coïncider le début de l'anthropocène avec celui de la révolution industrielle, au XVIII^e siècle). Définition du dictionnaire Larousse

² définition du CNRTL

³ d'entreprises

travaux personnels. La mise en cause de ces compromis moraux relèvent d'une éthique personnelle, que certain·es photographes font primer sur le reste, préférant d'autres modèles de financement ne prenant pas racine dans l'économie capitaliste-marchande.

Dans certains cas, la photographie devient-elle le champ d'un combat idéologique et pratique, face à une société néo-libérale et capitaliste ? Si oui de quelle manière ? Comment le fait d'être photographe permet de s'inscrire et participer à un écosystème cohérent où convergent philosophie de vie, mode de vie et démarche photographique ?

Cette recherche s'inscrit dans une réflexion sur la société, où l'auteur·ice fait partie d'un écosystème global, pour tendre vers une autonomie vis à vis du marché, participer à la création ou la diffusion d'un art démocratique, accessible, déconnecté du principe de rentabilité, une pratique et un mode de vie engagés vers la création artistique. Où ? Avec qui ? Quels outils ? Quelles pratiques ?

Ce mémoire de master 2 aura pour but de rencontrer ces auteur.trices et photographes, tant sur leurs choix et modes de vie que sur le plan artistique. Celles et ceux qui ont choisi de vivre de façon radicale⁴, entre autre « pour » et « avec » l'art. Ce qui est recherché, c'est finalement tendre vers une photographie qui n'est pas soumise à des contraintes externes ou à la puissance contraignante d'autrui : une photographie libre.

Dans un contexte de crise sociale, politique, climatique, et désormais sanitaire, la place de la culture dans la vie sociale, et particulièrement de l'art, se retrouve secouée. Les théâtres, cinémas, musées, salles d'expositions, et même un temps les librairies, ont été considérés comme non-essentiels à la société, forçant un grand nombre de personnes à s'interroger sur l'utilité – ou non – de l'art, et les artistes sur leur rôle dans la société. Ce questionnement ne sera pas le centre de cette recherche mais sera présent en filigrane.

⁴ au sens littéral, relatif à la racine

PARTIE I - LE TRAVAILLEUR, L'ARTISTE ET LE PHOTOGRAPHE

« Nous travaillons dans le noir ,
nous faisons ce que nous pouvons,
nous donnons ce que nous avons.

Notre doute est notre passion
et notre passion est notre devoir.

Le reste est la folie de l'art⁵ ».

⁵ Henry James, *Nouvelles 1888-1896*, Tome III des œuvres complètes, Traduites de l'anglais par Jean Pavans. Éditions de La Différence. 2008, p.691

« Il importe avant tout (c'est à dire avant toute recherche, toute réflexion, toute action) de poser le problème en termes incontestables dans l'évolution sociale et culturelle de notre temps⁶ ».

L'évolution qui nous intéresse est celle du statut de photographe créateur·trice, vivant « pour » et « avec » l'art. Le premier questionnement portera donc sur ce qu'est la création artistique, découlant d'un travail créatif. Est-ce un métier, un travail, un loisir ? S'interroger sur le travail, le loisir et leurs fondements, c'est finalement s'interroger sur la société actuelle, où l'artiste prend place.

Le second questionnement permettra de comprendre comment l'artiste a historiquement acquis un statut social particulier, devenant une élite sans cesse en quête de nouveauté et de démarcation, et aujourd'hui inscrit dans un contexte culturel en lien direct avec le marché.

Enfin, les photographes qui nous intéressent créent des œuvres, faisant d'eux des artistes. Comment la photographie a-t-elle été reconnue comme un mode d'expression artistique à part entière, et donc comment le statut de photographe s'est-il rapproché du statut d'artiste ?

Ce cheminement permettant de comprendre ce qu'est un auteur-photographe, dévoile en parallèle les dysfonctionnements sous-jacents au système capitaliste-néo-libéral.

⁶ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, Seuil, Paris, 1962, p.36

I-

Travail, loisir et création

Avant de s'interroger sur le travail créatif, il est important de revenir sur le concept polysémique de « travail ». Celui-ci prend une part importante dans nos sociétés contemporaines et dans la construction même de l'individu. Selon Hélène Garner et Dominique Méda, respectivement économiste et sociologue, le travail est, après la famille, l'un des composants essentiels de l'identité. Selon une enquête réalisée par l'Insee en 2006, 40% des personnes interrogées et 54 % des actifs citent « le métier, la situation professionnelle, les études » au moins une fois dans les trois principaux composants de leur identité. 7 % le choisissent comme premier constituant de l'identité⁷. Pour comprendre cette place du travail dans nos vies, il faut d'abord s'interroger sur son origine. Comment s'est-il imposé comme une des constituantes majeures de notre identité sociale ? Que nous indique le travail ainsi que le loisir sur nos représentations, nos normes et valeurs ? S'interroger sur le travail et ses fondements, c'est finalement s'interroger sur la société actuelle, où l'artiste prend place.

A- Le travail, d'une conception marchande à son aspect intégrateur

L'étymologie du mot « travail » n'est pas tranchée et un débat a toujours lieu parmi les étymologistes. Il est souvent admis que l'origine du mot travail provient du terme latin *trepalium*, déformation de *tripalium*, formé de *tri* (trois) et *pallium* (pieu), désignant historiquement un instrument à trois pieux servant à attacher les animaux pour les ferrer et les soigner. Il aurait également été utilisé pour punir les esclaves, faisant de lui un instrument de torture. *Tripalium* aurait évolué en *tripaliare*, c'est à dire torturer. L'hypothèse de cette étymologie permet de conforter l'idée selon laquelle le

⁷ cf Hélène Garner, Dominique Méda, *Données sociales : La société française, La place du travail dans l'identité des personnes*, INSEE, 2006, pp.623-624

travail serait une torture, une souffrance, voire étymologiquement un supplice, du moins une activité déplaisante⁸.

Il est important de définir différentes notions inhérentes au travail. La définition courante et communément admise que l'on peut associer au travail serait la suivante : « activité humaine exigeant un effort soutenu, qui vise à la modification des éléments naturels, à la création et/ou à la production de nouvelles choses, de nouvelles idées : travail créateur, intellectuel, manuel⁹ ». Dans un sens économique du terme, le travail est une activité qui produit des biens ou des services utiles à la personne ou à la collectivité¹⁰. C'est à travers cette définition, sauf exception annoncée, que le terme de travail sera employé ici.

Selon Robert Pollin, dans nos sociétés modernes, au moins 1/3 du « travail » [au sens d'activités quotidiennes] est réalisé en dehors des entreprises (travail domestique : cuisiner, faire le ménage...). Or cela n'est pas appelé travail [dans son sens économique] car ce n'est pas rémunéré, ce n'est pas une production [au sens de valeur économique]. Mais si l'on embauche quelqu'un pour le faire, cela devient du travail¹¹.

Celui-ci est souvent effectué sous forme d'*emploi*, terme économique désignant une situation qui relie un travailleur, salarié ou non, à une organisation par laquelle transite des rétributions et des garanties sociales. Cette dernière implique un lien de subordination¹². Un travailleur indépendant ou un écrivain vivant de ses droits d'auteur n'a donc pas d'emploi.

L'employé exerce un *métier*, lui donnant ainsi des moyens d'existence. Mais ce terme désigne également la notion de savoir-faire, d'expérience, d'habileté technique. Ces définitions permettent de se plonger dans les origines et les évolutions des

⁸ Or cette hypothèse est décriée par d'autres linguistes et étymologistes, préférant la source commune « trabs » aux mots *travailler*, *travée* et *entraver*, qui signifie « poutre ». Le préfixe *tra-* (du latin *trans-*, que l'on retrouve dans les mots transmettre, transformer) ajoute une dimension de « passage », de « transition vers un but ». La partie finale du mot travail, est une des variantes du radical *val*, que l'on trouve en français dans « dévaler ». Le *travail* est donc construit autour de l'idée d'un mouvement (« val ») rencontrant un obstacle à franchir (« tra- » et « trabs ») que l'activité humaine (« lab ») entreprend de dépasser. À partir de cette analyse étymologique, on aboutit à un nouvel éclairage sur les emplois du mot travail sans interposer le prisme déformant de la torture.

cf Marie-France Delport, « Trabajo-trabajar(se) » : *étude lexico-syntaxique*, Cahiers de linguistique hispanique médiévale N°9, 1984. pp. 99-162

⁹ définition du CNRTL : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

¹⁰ cf Annie Fouquet, Travail, emploi, activité : que partager ? In : « Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique », N°46, 1995, p.17

¹¹ cf Gérard Mordillat et Bertrand Rothé, *Travail, salaire, profit*, in *travail*, ARTE France et Archipel 33, France, 2019, HD, 52 min.

¹² cf INSEE, Emploi salarié / Emploi non salarié [en ligne], 17/12/2020, url : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1965> Consulté le 10 avril 2021

différentes conceptions du travail au cours de l'Histoire, pour comprendre comment ce dernier fait émerger son corollaire : le loisir.

1- Aux origines du travail

La question de l'origine du travail nous ramène fondamentalement à la sédentarité, imposée par l'agriculture. Ce n'est tout d'abord pas le travail conçu comme une marchandise dont on parle, mais comme moyen de subsistance. « Le chasseur-cueilleur ne travaillait pas, puisqu'il ne *produisait* rien, il ne faisait que ramasser, récolter, ou prendre des animaux au piège, ce qui n'a rien à voir avec le fait de produire. Le travail commence avec la production d'aliments, donc avec l'agriculture néolithique¹³ ». Pierre Clastres démontre d'ailleurs que le chasseur-cueilleur ne passait que deux ou trois heures par jour à trouver sa nourriture¹⁴. Les sociétés n'étaient donc pas organisées autour du travail et ne disposaient même pas d'un mot unique pour unifier les diverses activités du travail et des autres activités sous un unique concept¹⁵.

Selon Jean-Jacques Rousseau, le travail est intrinsèquement lié à la propriété privée qui devient le point de départ des inégalités parmi les humains : « Dès l'instant qu'un *humain*¹⁶ eut besoin du secours d'un autre ; dès qu'on s'aperçut qu'il était utile à un seul d'avoir des provisions pour deux, l'égalité disparut, la propriété s'introduisit, le travail devint nécessaire et les vastes forêts se changèrent en des campagnes riantes qu'il fallut arroser de la sueur des *humains*, et dans lesquelles on vit bientôt l'esclavage et la misère germer et croître avec les moissons¹⁷ ». La nécessité du travail va de pair avec l'asservissement de la nature : « le travail est en effet dès le départ, c'est-à-dire dès l'apparition de l'agriculture néolithique, une coupure d'avec la Nature, une tentative de l'asservir, ou du moins de la faire servir directement *l'humain*¹⁸ ». Cette vision se confirme notamment aujourd'hui, où l'on peut constater que la course à la croissance a durablement transformée l'environnement de l'entièreté de notre

¹³ Philippe Godard, *contre le travail*, Homnisphères, Paris, 2005, p.21

¹⁴ Pierre Clastres, préface de *Age de pierre, âge d'abondance* de Marshall Sahlins, Gallimard, 1976

¹⁵ cf Marie-Noël Chamoux, « *Sociétés avec et sans concept de travail : remarques anthropologiques* », in *Sociologie du travail*, hors collection, 1994

¹⁶ dans le texte original, l'auteur, à travers sa vision masculine, utilise le mot *homme*, remplacé ici par *humain*. Cette vision se retrouve chez bon nombre d'auteurs. Dans un souci d'équité entre les sexes, nous nous emploierons donc à remplacer ce terme par *humain* chaque fois qu'il apparaîtra.

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, 1754, édition électronique, les échos du Maquis, 2011, p.49

¹⁸ Philippe Godard, *contre le travail*, Homnisphères, Paris, 2005, p.32

planète. Selon l'archéologue Golden Childe, la « spécialisation du travail à temps plein¹⁹ » est d'ailleurs l'un des cinq critères primaires pour qualifier un groupe humain de *civilisation*, avec celui de « la concentration des surplus de production ».

Dans la Grèce antique, le travail (ou ce que nous concevons aujourd'hui comme tel) est méprisé parce qu'il renvoie à un « ensemble d'activités serviles, soumises à la nécessité. Sont, au contraire valorisées les activités libres, pratiquées pour elles-mêmes par des sujets dégagés des contraintes, notamment économiques. La vraie vie est le loisir²⁰ ». Le travail devient valorisé au Moyen-Age par certains auteurs chrétiens, « appuyée sur une idéologie de l'effort producteur²¹ ».

La thèse centrale de la sociologue du travail Dominique Méda, sur laquelle nous nous appuyerons pour la suite de cette recherche, pose le travail comme une invention récente. « Le travail ne serait pas [...] un invariant de la nature humaine ou des civilisations accompagneraient toujours les mêmes représentations. Il s'agirait au contraire d'une catégorie profondément historique dont l'invention n'est devenue nécessaire qu'à une époque donnée, et qui s'est de surcroît construite par strates ».²²

2- Le travail comme aliénation

Selon Dominique Méda, « ce sont les économistes qui ont inventé et unifié le terme de travail²³ », et notamment Adam Smith en 1776 dans ses *Recherches sur les causes de la richesse des nations*. Selon lui, pour que le travail soit une marchandise, il faut qu'il soit construit, abstrait, c'est à dire une force de travail²⁴ sans qualité particulière, qui puisse s'appliquer aux entreprises. Pour devenir marchandise, il faut qu'il puisse être acheté, et pour cela être quantifié, soit à la tâche, soit au temps de travail. Les facteurs de production sont au fondement de l'économie capitaliste. En effet, le travail devient dès lors marchandise, au même titre que le capital. Le travailleur possède une force de travail, soit une énergie fournie pendant les heures de travail. Le capital, quant à lui, incarne l'ensemble des biens de productions durables (machines, outils). Afin de produire le plus efficacement possible, les

¹⁹ cf Gordon Childe, *Urban Civilization*, Halifax Regional School Board, 1950, in Nicolay N. Kradin, « Archaeological Criteria of Civilization », *Social Studies* [en ligne], Url : <https://www.sociostudies.org/journal/articles/140526/> Consulté le 10 avril 2021

²⁰ Dominique Méda, *Le travail : une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, (Alto), mars 1995, p.46

²¹ *ibid.*, p.56

²² *ibid.*, p.30

²³ *ibid.*, p.68

²⁴ la force de travail est la capacité des travailleurs à travailler pour un temps donné

capitalistes (détenteurs du capital, entrepreneurs) vont alors chercher à combiner au mieux ces deux facteurs de production afin de dégager un profit. On peut ici faire référence à ce que dénonce la thèse marxiste quant au capitalisme : les humains deviennent marchandises que l'on paye et qui permettent de dégager un surplus financier, appelé la « plus-value », source de profit pour les capitalistes.

Marx dénonce donc cette marchandisation de l'individu à travers le salaire et la « réalité du travail qu'il observe tous les jours à Manchester, et qui n'en est qu'une forme aliénée²⁵ ». La division du travail nécessite des tâches simples et mécaniques répétées inlassablement. C'est une instrumentalisation de l'humain qui oublie le sens de son travail.

« Tâcher de raconter
Ce qui ne le mérite pas
Le travail
Dans sa plus banale nudité
Répétitive
Des gestes simples
Durs
Des mots simples²⁶ »

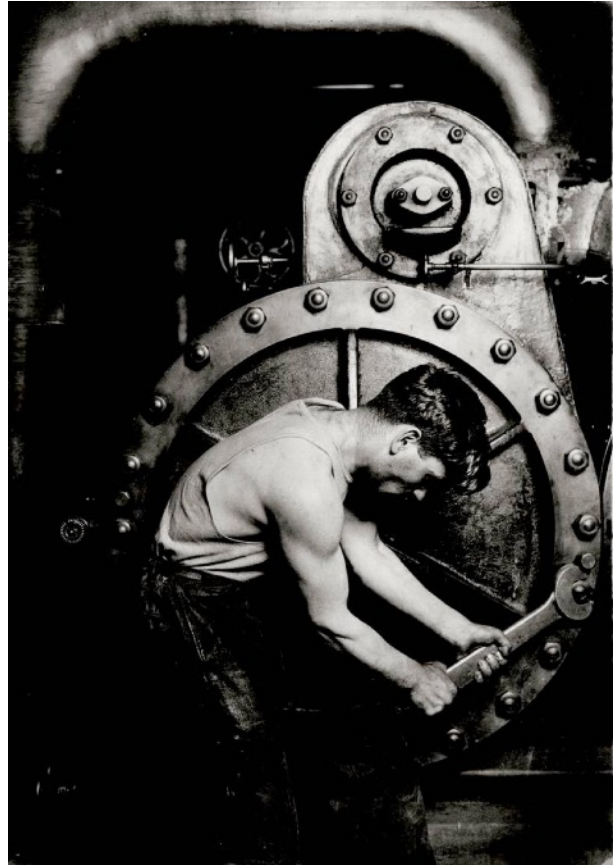


Figure 1 : HINE Lewis, Mécanicien à la pompe à vapeur dans une centrale électrique. collection George Eastman House, Rochester, photographie argentique, 1920

Le travailleur est aliéné car il ne prend pas de plaisir pour subvenir à un besoin. Ce travail n'est pas une libre activité physique et intellectuelle car l'employé ne déploie pas ses talents librement. Cette conception économique et réaliste du travail perçu comme aliénation dans une société capitaliste s'oppose à la vision émancipatrice d'un travail qui serait libérateur et source de création.

²⁵ Dominique Méda, *Le travail : une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, (Alto), mars 1995, p.100

²⁶ Josef Pontus, *À la ligne, Feuilles d'usine*, folio, éditions la table ronde, Malesherbes, 2020, p.152

3- Force libératrice et créatrice du travail

C'est à partir du XIX^e siècle que se met en place une sociologie du travail. Selon Hegel, le travail devient « un idéal de création et de réalisation de soi ». C'est à dire qu'il « met au jour la double dimension universelle du travail dans les sociétés modernes – pour chacun, faire prendre conscience de soi tout en se faisant reconnaître comme membre à part entière de la communauté humaine²⁷ ». La seconde conception du travail que Marx épouse est la suivante : « le travail est une contribution de *l'humain* selon un temps déterminé, plus précisément un échange entre *l'humain* et la nature pour réaliser un objectif²⁸ ». Le travail est à la fois intellectuel et physique, il est spécifiquement humain. La finalité du travail pré-existe idéalement dans l'imagination du travailleur, c'est à dire que l'humain va concevoir son travail avant de le mettre en œuvre, là où l'animal va agir de façon instinctive et involontaire. La réalisation du projet du travailleur n'est pas un simple changement dans les matières naturelles : elle est l'inscription de la volonté du travailleur. Le travail est également une transformation du travailleur : Pendant la réalisation de celui-ci, le travailleur est libéré de la paresse et obéit à sa propre volonté.

Plus qu'une activité productive, le travail est aussi au fondement de la société. Parce qu'il fonde l'échange, il incarne un rapport social. Le travail a entraîné « des modifications essentielles dans les rapports des êtres humains entre eux, et entre eux et leur environnement. Ses ramifications désormais innombrables touchent toutes les sphères de la vie individuelle et collective²⁹ ».

D'un point de vue sociologique et philosophique, Marx glorifie le travail et les efforts qu'il induit, mais il doit être « liberté créatrice » et œuvre collective. Il soutient l'idée que l'activité humaine, entravée par les conditions d'organisation de la production actuelle, engendrera un jour un ordre social plus juste, fondé sur l'apport de chacun à la production.³⁰

4- Le travail, vecteur d'intégration sociale

Outre les définitions économique et émancipatrice du travail, survient une conception sociologique du travail comme source d'intégration sociale au XIX^e siècle. Emile

²⁷ Sobel Richard, « *Travail et reconnaissance chez Hegel. Une perspective anthropologique au fondement des débats contemporains sur le travail et l'intégration* », *Revue du MAUSS*, 2004/1 (n° 23), p. 196

²⁸ cf Karl Marx, *Travail salarié et capital*, 1846

²⁹ Philippe Godard, *contre le travail*, ibid, p.23

³⁰ cf Dominique Méda, « Travail - La fin du travail ? », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 avril 2021, url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/travail-la-fin-du-travail/>

Durkheim, père fondateur de la sociologie française, considère que les sociétés modernes sont désormais articulées autour d'une solidarité organique. Dans son ouvrage *de la division du travail social*, paru en 1893, il observe le passage des sociétés traditionnelles aux sociétés modernes du fait de l'industrialisation et de l'urbanisation. Il estime que l'intégration sociale passe désormais par une complémentarité des individus qui se spécialisent chacun·e dans une tâche précise. La solidarité organique passe notamment par une prise en charge collective des risques sociaux, fondés sur les droits noués à travers le travail (protection sociale et sécurité sociale). Cela remplace la solidarité mécanique qui primait dans les sociétés traditionnelles et qui était fondée sur la ressemblance entre les individus. Désormais, le travail et les droits qui lui sont liés sont sources d'intégration sociale et donc de cohésion sociale, qui désigne le sentiment d'appartenance à une même communauté dans une société industrielle.

Weber montre par ailleurs que « le culte du travail et de l'effort individuels, récompensés par une réussite sociale et économique annonciatrice d'un possible salut, avait été l'instrument de l'expansion capitaliste³¹ ». Le culte du travail sert donc les sociétés capitalistes, dont ses acteurs (les entreprises et les institutions) ont sans cesse négocié avec les syndicats le rapport salarial, c'est à dire « un système juridique et institutionnel qui précise les droits des salariés, les prérogatives des entrepreneurs et les modalités de résolution de leurs conflits³² ».

Aujourd'hui, Dominique Méda qualifie nos sociétés d'Europe occidentale de « social-démocraties ». Ces dernières se fondent sur l'héritage socialiste mais reposent également sur l'idéal méritocratique intrinsèquement lié au libéralisme. La social-démocratie ne remet pas en cause le rapport salarial, mais au contraire le renforce, faisant du salaire le canal de diffusion des richesses, « garantissant un pouvoir de consommation toujours plus grand³³ ». L'état doit garantir le plein emploi et la répartition équitable des richesses produites (à travers notamment la sécurité sociale). Or ces conditions ne sont plus remplies et les fragilités du système social-démocrate se révèlent, car le chômage massif est devenu une caractéristique structurelle, « assurant un rapport de forces favorables au capital qui lui permet d'imposer des conditions de travail dégradées et de généraliser un mode de gestion des populations par la peur de la désintégration sociale³⁴ ».

31 Pierre Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, reprenant les mots de Max Weber, *ibid*, p.19

32 Robert Boyer, *Economie politique des capitalismes*, la découverte, collection « grands repères », 2015, p.30

33 Dominique Méda, « travail - La fin du travail ? », *ibid*

34 Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme, édition la Découverte*, Poche, France, 2016, p.89

Dominique Méda appelle donc à remettre en cause ce rapport salarial, car le travail ne peut selon elle être libéré. Il est intrinsèquement soumis à une logique d'efficacité, implique une subordination dans sa forme salariée, et ne peut donc être autonome et épanouissant³⁵. Cette sociologue du travail considère également comme illusoire le fait que le travail soit le fondement du tissu social. Elle souhaite « désenchanter le travail » pour le remettre à sa place, en partageant le travail disponible et réorganisant la distribution des revenus, des statuts et des protections³⁶. Le tissu social se créerait selon elle grâce à l'ouverture d'autres activités, notamment politique, dans l'espace public, car ce sont « les seules qui peuvent vraiment structurer le tissu social, si l'on excepte la parenté ou l'amitié³⁷ ».

Aujourd'hui, en effet, le travail permet surtout d'avoir un salaire et de pouvoir consommer. Dans l'enquête³⁸ sur lequel s'appuie Jean Fourastié dans son ouvrage *pourquoi nous travaillons*, 95% des Français·es interrogées répondent à la question « Pourquoi travaillez-vous ? » par la réponse suivante : « Pour gagner de l'argent ». Cette réponse n'est pas fausse, mais elle est superficielle. « Nous travaillons pour produire. Et ainsi pour pouvoir consommer³⁹ ». Encore faut-il avoir le temps de consommer, d'où l'apparition des loisirs, prolongement logique du travail.

B- De l'apparition du loisir à son aliénation

L'historien Arnold Josef Toynbee conçoit la civilisation comme « un état de la société où une minorité de la population est libérée de tout travail, non seulement de la production de vivres, mais aussi de toutes les autres activités économiques⁴⁰... » Ainsi le loisir serait un marqueur de l'entrée d'un groupe humain dans la civilisation, mais également un marqueur d'inégalités. Le loisir a de nos jours pris une place prépondérante dans notre société. Joffre Dumazedier questionne notre entrée dans une « civilisation du loisir ». C'est sur son étude de 1962 que nous nous fonderons pour comprendre ce qu'est un loisir, son évolution, son lien avec le travail et sa place dans la société actuelle.

³⁵ cf Pierre Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, p.160

³⁶ cf Dominique Méda, *Le travail : une valeur en voie de disparition*, ibid, p.292

³⁷ ibid, p.302

³⁸ Jean Fourastié, « *Pourquoi nous travaillons* », Presse universitaire de France, collection « que sais-je », 1959, 8ème édition de 1984, p.11

³⁹ ibid

⁴⁰ Robert Derathé, « *Les deux conceptions de l'histoire chez Arnold J. Toynbee* », *Revue française de science politique*, 1955, p. 119-128.

1- Définition du loisir

Les définitions sont nombreuses et évoluent en parallèle du travail. Nous avons vu que pour être qualifié de travail, il faut que l'activité produise de la valeur économique.

Marx conçoit le loisir comme « l'espace de développement humain », pour Proudhon, c'est le temps des « compositions libres⁴¹ ». Là où le travail correspond à un temps contraint, le loisir serait donc un temps choisi, libre. Cette conception est confirmée par Emile Littré en 1869, il parle effectivement d'un « temps qui reste disponible après les occupations⁴² ».

La définition se clarifie en 1930, lorsque Augé parle de « distraction, occupation auxquelles on se livre de son plein gré, pendant le temps qui n'est pas pris par le travail ordinaire⁴³ ». Le loisir n'est donc pas simplement opposé au travail professionnel, mais à l'ensemble des nécessités et obligations de la vie quotidienne. Joffre Dumazedier entend par là le travail professionnel, le travail supplémentaire ou travail d'appoint, les travaux domestiques (ménage, jardinage, bricolage...), les activités d'entretien (repas, soin, sommeil...), les activités rituelles ou cérémoniales qui relèvent d'une obligation familiale, sociale ou spirituelle (visites officielles, anniversaires, réunions politiques...) et les activités d'études intéressées (conférences ou cours préparatoires à un examen scolaire ou professionnel⁴⁴...).

Le loisir serait donc une activité hors de ces temps, pratiquée de façon gratuite, personnelle et dans une finalité de plaisir⁴⁵. Le plaisir implique une satisfaction et un désir, une libération par rapport au travail quotidien. Joffre Dumazedier dénombre trois fonctions qu'occupent le loisir de manière soit indépendante, soit imbriquées mais aussi de façon successive ou concomitante.

La première fonction est celle du délassement, du repos libérateur de la fatigue accumulée. « En ce sens, le loisir est réparateur des détériorations physiques ou nerveuses provoquées par les tensions qui résultent des obligations quotidiennes et particulièrement du travail⁴⁶ ». Vient ensuite le divertissement, qui « délivre de l'ennui ». Il s'oriente vers des activités réelles, à travers des changements de lieux, de rythmes et de styles de vie (voyages, jeux, sports), ou vers des activités fictives à travers le recours à une vie imaginaire, où l'on s'identifie et l'on se projette (cinéma, théâtre, roman...). La dernière fonction est celle du

⁴¹ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, Seuil, Paris, 1962, p.48

⁴² *ibid*, p.49

⁴³ *ibid*

⁴⁴ cf *ibid* pp.50/51

⁴⁵ cf Dumazedier & Ripert, *Loisir et Culture*, Seuil, 1966

⁴⁶ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, *ibid*, p.52

développement de la personnalité, qui « délivre des automatismes de la pensée et de l'action quotidienne. Elle permet une participation sociale plus large, plus libre et une culture désintéressée du corps, de la sensibilité, de la raison, au-delà de la formation pratique et technique. [...] Elle permet de développer librement les aptitudes acquises à l'école [...], incite à adopter des attitudes actives dans l'emploi des différentes sources d'information traditionnelles ou modernes (presse, film, radio...) [...], peut produire des conduites novatrices, créatrices⁴⁷ ». C'est dans cette catégorie que se classerait la pratique d'un art en amateur, telle que la photographie.

Le loisir est donc un « ensemble d'occupations auxquelles l'individu peut s'adonner de plein gré, soit pour se reposer, soit pour se divertir, soit pour développer son information ou sa formation désintéressée, sa participation sociale volontaire ou sa libre capacité créatrice après s'être dégagée de ses obligations professionnelles, familiales et sociales⁴⁸ ». Mais dans certaines activités comme l'activité rurale, le travail et le loisir ne sont pas forcément distincts⁴⁹. Les agriculteurs ne comptent pas leurs heures, vivent au rythme des saisons et des animaux.

Qu'en est-il de la pratique artistique, qui s'accompagne généralement d'activités de développement de la personnalité, avant de prendre corps dans le travail créatif ? Peut-on vraiment distinguer le travail du loisir, quand une lecture, la vision d'un film ou la visite d'une exposition contribuent au développement personnel en vue du travail (dans son sens courant, soit la production de nouvelles choses, de nouvelles idées) ?

2- Les temps de loisir

Cette distinction artificielle entre travail et loisir est une création de la civilisation industrielle⁵⁰. Au XIX^e siècle, « la mécanisation, la division et l'organisation croissantes des tâches de production ont créé un temps chronométrique de travail, de plus en plus distinct, puis opposé au temps de non-travail. [...] Il est juste d'affirmer que le loisir est une production continue du progrès technique⁵¹ ». Le progrès technique désigne l'ensemble des innovations qui s'appliquent au processus productif et permettent une amélioration de la productivité, autrement dit de l'efficacité de la combinaison productive (capital, travail). Ainsi, il permet de

⁴⁷ ibid, pp.54/55

⁴⁸ ibid

⁴⁹ cf ibid p.45

⁵⁰ cf ibid, p.83

⁵¹ ibid p.85

diminuer le temps de travail humain, en remplaçant une partie de la force de travail par des machines et leur autonomisation, leur mécanisation. En 1866, cinq ans avant la Commune, l'ouvrier Varlin demande déjà une réduction du temps de travail, « nécessaire au repos du corps, mais l'esprit et le cœur en ont surtout besoin. L'instruction nous est rendue impossible par l'emploi de notre journée⁵² ». La réduction des temps de travail presque de moitié de 1840 à nos jours⁵³, accompagnée d'un gain de temps pour la pratique des loisirs, ont donc été obtenues grâce aux progrès techniques, ainsi qu'aux différentes luttes syndicales.



Figure 2 : CARTIER-BRESSON Henri, *Dimanche sur les bords de Marne, Juvisy*, épreuve gélatino-argentique de 1938, Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos

Nous pourrions imaginer, comme le fit Jeremy Rifkin, que ce temps de loisir ne peut que croître dans les décennies à venir, étant donné les gains de productivité liés aux innovations productives déjà réalisées et à venir. De la mécanisation des secteurs primaire et secondaire, le tertiaire est en cours de cette même automatisation avec l'expansion de l'intelligence artificielle. Toutefois Alfred Sauvy rappelle que « aussi longtemps que les humains s'inventeront de nouveaux « besoins » ou plutôt de nouveaux désirs, le travail sera sans limites, comme le seront également les modalités ou les facteurs de production toujours plus sophistiqués ou immatériels nécessaires à sa réalisation⁵⁴ ».

Avec l'arrivée du numérique, simplifiant les échanges par internet, puis le développement du télétravail depuis quelques années et principalement depuis les mesures de

⁵² *ibid*, p.89

⁵³ En France, en 1840, « la durée quotidienne du travail industriel pendant les six jours de la semaine, était en moyenne de treize heures. Le nombre de jours fériés étaient à peu près identique [à aujourd'hui]. [...] Ainsi, la durée hebdomadaire du travail se situait autour de soixante-quinze heures ». En 1962, elle était d'environ quarante-cinq heures, soit un gain de trente heures. En 2019, la moyenne hebdomadaire du travail des salariés à temps complet était de trente neuf heures, et ce depuis 2014.

Sources : Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, *ibid*, p.36

Insee, « enquête emploi 2019 », 02/07/2020, [en ligne], consulté le 10 avril 2021, url : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4501612?sommaire=4504425#consulter>

⁵⁴ Dominique Méda, « Travail - La fin du travail ? », *Encyclopædia Universalis*, *ibid*

confinements, les volumes horaires du secteur tertiaire ont augmenté⁵⁵. Cette disparition du temps de transport dû au télétravail, ainsi que l'indifférenciation entre lieu de travail et lieu de vie, produit une confusion entre temps de travail et temps de loisir.

Outre cette augmentation du temps de travail dû au télétravail, la durée du travail au XX^e siècle a grandement diminué, développant dans la classe ouvrière une aspiration au loisir plus étendue et plus variée. Joffre Dumazedier évalue « entre vingt heures et trente heures la durée des activités de loisir hebdomadaires de la majorité des ouvriers urbains⁵⁶ » en 1950. Ainsi pour le travailleur, l'élévation du niveau de vie s'est accompagnée d'une élévation croissante du temps libre, faisant progressivement du loisir « une valeur⁵⁷ ».

Selon Dumazedier, le loisir « conditionne l'exercice du travail lui-même⁵⁸ ». En effet aux USA en 1962, le temps libéré par le travail professionnel était occupé surtout par d'autres formes de travail, plus proches des réels désirs des travailleurs. Mais le travail se trouve « réduit à un moyen de gagner sa vie, à un gagne-pain⁵⁹ », où l'on perd sa vie à la gagner. Pour certain-es, c'est un « gagne-loisir », où « l'ouvrier se contenterait de vendre sa force-travail comme une marchandise, pour jouir du produit de cette vente dans le temps hors travail⁶⁰ ». Le loisir conditionne donc le travail mais est aussi influencé par celui-ci. Travail et loisir forment un tout, car la pratique du premier suscite le désir du second. Le travail n'est acceptable que parce que l'on connaît l'existence du loisir. Baudrillard dénonce ce « dédoublement en temps de travail et en temps de loisirs (ce dernier inaugurant la sphère transcendante de la liberté)⁶¹ », qu'il considère comme un mythe. Le travail est donc loin de disparaître, se dissimulant derrière chaque geste de loisirs, comme le vit et le retranscrit Josef Pontus :

« C'est le week-end
Je devrais reconstituer ma force de travail
C'est-à-dire
Me reposer

⁵⁵ Selon une étude de l'INSEE en 2017, les cadres du tertiaire travaillent en moyenne 43,0 heures par semaine, contre 42,4 heures pour les non-télétravailleuses. Nous pouvons supposer une nette augmentation du temps de télétravail entre 2017 et 2021, due aux restrictions sanitaires de l'épidémie de COVID 19.

Source : Sébastien Hallépée, Amélie Mauroux, *le télétravail permet-il d'améliorer les conditions de travail des cadres ?*, Insee Références, édition 2019, p.44

⁵⁶ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.39

⁵⁷ ibid, p.41

⁵⁸ ibid p.117

⁵⁹ ibid, p.60

⁶⁰ ibid, p.79

⁶¹ Jean Baudrillard, *la société de consommation*, Saint-Amand, Editions Denoël, folio essais, 2008 [1970], p.243

Dormir
Vivre
Ailleurs qu'à l'usine
Mais elle me bouffe⁶² »

Les vacances structurant l'année ne sont pour Baudrillard qu'un « mécanisme fonctionnel » pour une consommation des loisirs. « La prétendue « société des loisirs », n'est qu'une société où le temps dégagé sur le travail, pour les plus chanceux d'entre les humains, sert à consommer⁶³ ». Et tant d'autres mécanismes participent à faire du travail le « pain », et du loisirs les « jeux ».

3- Le loisir, « opium du peuple » ?

Autrefois réservé à la bourgeoisie comme privilège de classe, le loisir se popularise au XX^e, devenant revendication puis besoin. Cette massification peut toutefois empêcher l'engagement social ou syndical des individus, qui considèrent « leurs participations aux groupements de loisir comme leurs participations essentielles, voire exclusives, à la vie de la société⁶⁴ ». Si cette évasion hors du travail est un « refus fondamental de s'intéresser aux problèmes techniques, sociaux du travail, il n'est qu'une fausse solution aux problèmes de la civilisation industrielle⁶⁵ ».

Cette négation de l'engagement⁶⁶ se fait au profit de l'utilisation d'un temps « libre ». Or ce temps est régi par la chronométrie du temps de travail, ce dernier étant une valeur d'échange car pouvant être acheté ou vendu. On retrouve cette marchandisation du temps libre, qui « pour être consommé [doit être] directement ou indirectement acheté⁶⁷ ». Il en va de même pour de nombreuses « corvées » quotidiennes qu'il est possible de sous-traiter, tel que le ménage, la livraison alimentaire... Le loisir même est alors consommation, et un arbitrage « travail-loisir » s'opère. Renoncer au travail, c'est avoir moins d'argent pour

⁶² Josef Pontus, *À la ligne, Feuilles d'usine*, folio, éditions la table ronde, Malesherbes, 2020, p.57

⁶³ Philippe Godard, *contre le travail*, ibid, p.23

⁶⁴ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.79

⁶⁵ ibid

⁶⁶ C'est à dire de la participation active, par une option conforme à ses convictions profondes, à la vie sociale, politique, religieuse ou intellectuelle de son temps. Définition du CNRTL

⁶⁷ Prenons l'exemple simple du petit bois que l'on trouve en supermarché pour allumer un feu. Ce dernier coûte plus cher, car permet au consommateur d'acheter le temps libre qu'il aurait sinon passé à le découper.
Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.242

consommer et donc s'épanouir dans ses loisirs. Travailler davantage revient néanmoins à diminuer son temps de loisir, malgré une paye plus importante.

On peut alors dépenser son temps libre, le consommer, pour produire une valeur : valeur de distinction, valeur statutaire, valeur de prestige. Le loisir est en effet empli de normes sociales intériorisées, obéissant à une morale collective et à un code de distinction culturelle. Les loisirs se développent et se structurent en fonction de l'accumulation de richesses, engendrant et reproduisant un système de rangs et de grades⁶⁸. L'oisiveté, autrefois us bourgeois, prouve que l'on a la possibilité de ne rien faire d'utile, et reste aujourd'hui un critère distinctif, alors même que le loisir est inégalement réparti⁶⁹. Toutes ces distinctions sociales se retrouvent donc dans la manière de consommer les loisirs, régis à un retour sur investissement. Nous poursuivrons plus tard cette recherche à travers la consommation culturelle⁷⁰.

La centralité du loisir dans la société actuelle a pourtant créé une paradoxale inversion de la tendance qui veut que, par souci de distinction, les classes aisées voient désormais le travail comme un salut. Se produit ainsi un « déplacement de la charge de travail vers les catégories sociales les plus qualifiées⁷¹ ». Le labeur redevient à la mode, on le préfère au temps libre, on ne compte plus ses heures pour assouvir une « satisfaction névrotique ». L'artiste s'inscrit-il dans cette névrose de travail ? Ou la création artistique serait-elle plutôt un loisir ?

C- La création artistique : entre travail et loisir ?

Le concept de travail se fonde actuellement sur trois principes hérités au cours de l'histoire : « le travail comme facteur de production, le travail comme « essence » de *l'humain*, et le travail comme système de distribution des revenus, des droits et des protections⁷² ». Ces contradictions rendent complexe la définition du travail, à laquelle vient s'ajouter le temps du loisir, tout aussi dépendant et complexe que le travail. Nous avons également pu constater que le travail ne peut en aucun cas être libéré, car il sera inéluctablement soumis aux logiques marchandes de rentabilité et d'efficacité. Il ne peut

⁶⁸ cf Jean-Marie Lafortune, « *Les règles de l'ostentation : l'œuvre-phare de Veblen : source et guide de la sociologie du loisir* » [en ligne], 2007, consulté le 13 avril 2021, url : <https://journals.openedition.org/interventionseconomiques/537>

⁶⁹ cf Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.247

⁷⁰ voir la PARTIE I-, II- C- Le marché de l'art, spectacle de la consommation culturelle, p.44

⁷¹ cf Dominique Méda, « *Travail - La fin du travail ?* », ibid

⁷² ibid

pas non plus s'opposer au loisir, qui sont l'un et l'autre dépendants et forment un tout. Mais qu'en est-il de la pratique de l'art face à cette dualité travail/loisir ?

1- Qu'est-ce que la pratique de l'art ?

Selon la définition de l'INSEE, inspiré par une citation de Kant, un artiste plasticien crée, « dans le domaine des arts graphiques ou plastiques, une œuvre originale, susceptible de procurer par sa contemplation un plaisir esthétique et reconnu comme porteuse de sa propre finalité⁷³ ». Durkheim reconnaît l'art comme seule pratique délivrée d'une finalité utilitaire, capable de produire des biens durables, non susceptibles d'être déclassés directement par des biens qui seraient plus ingénieusement conçus à l'aide de techniques innovantes, et qui rempliraient mieux les buts fonctionnels que leur conception leur prescrit de satisfaire⁷⁴. Par ces deux définitions, cela implique de l'œuvre qu'elle ne soit pas une marchandise habituelle, soumise aux lois d'un marché par sa valeur marchande ou d'usage, dépendante de l'offre et de la demande.

Cela signifie également que l'acte en lui-même n'a pas une fin d'utilité. Cornelius Castoriadis définit l'activité de l'artiste comme « une activité consciente mais intrinsèquement incertaine de ses résultats⁷⁵ ». La recherche de la rentabilité est donc incompatible avec la pratique artistique car elle est orientée mais sans en maîtriser absolument le cours : « lorsqu'un artiste commence une œuvre [...], il sait et ne sait pas ce qu'il va dire ». La récompense financière n'est pas ou ne doit pas être un moteur de création. La nécessité intérieure est un fondement de l'acte créateur, une impulsion⁷⁶. Enfin, si l'on prend les trois premiers principes de la création artistique selon Richard Caves, dans son livre « industries créatives », la pratique créative devrait être une motivation intrinsèque (l'art pour l'art), incertaine de sa réussite, et si celle-ci est atteinte, les œuvres sont des biens durables à travers le temps et l'espace, exemples pratiquement uniques de la longévité des objets⁷⁷. Ces principes sont en désaccord avec la définition économique du travail, qui fait de l'acte créateur une production de marchandises.

⁷³ INSEE, Professions et catégories socioprofessionnelles PCS 2003, 2003

⁷⁴ cf Pierre-Michel Menger, *Comment achever une œuvre ? Travail et processus de création*. In : Sociologie du travail créateur, introduction, cours du collège de France [en ligne], 01 mars 2019, consulté le 20 mars 2021, url : <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2019-03-01-10h00.htm>

⁷⁵ Pierre Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, reprenant les mots de Cornelius Castoriadis, p.14

⁷⁶ cf Andre Gorz, *Les Chemins du paradis, L'agonie du capital* (1983)

⁷⁷ Pierre-Michel Menger, *Comment achever une œuvre ? Travail et processus de création*, ibid

2- L'artiste exerce-t-il un métier ?

Pour répondre à cette question, voyons ce qu'en pense les sociologues et chercheurs avant de voir le point de vue des artistes. Tout d'abord, Baudrillard ne considère pas la création comme une activité de loisir qu'il voit plutôt comme des activités « régressives, d'un type antérieur aux formes modernes de travail (bricolage artisanat, pêche à la ligne...)⁷⁸ ». Mais la définition de Dumazedier accepte la pratique artistique comme loisir, pouvant être un développement de ses libres capacités créatrices.

S'il n'y a aucune corrélation entre la quantité d'efforts fournis et la valeur du résultat (reconnu sur le court ou long terme par les professionnels, le public ou le marché), la pratique artistique nécessite cependant un processus créateur, proche d'une méthode de travail (ébauches successives, révisions, carnets de travail...). Dans ses manuscrits de 1844, Marx décrit le travail artistique comme « modèle du travail non-aliéné par lequel le sujet s'accomplit dans la plénitude de sa liberté en exprimant les forces qui font « l'essence » de son humanité⁷⁹ ». Le travail créateur serait pour lui un pléonasme car le travail ne devrait être un moyen d'obtention (de gains ou de prestige), mais une fin en soi, un moyen de déployer la totalité de ses capacités. Le travail créateur n'est donc pas un simple labeur, mais une catégorie particulière de travail. Complexe, qualifié, spécialisé, nécessitant une implication et une motivation intrinsèque. C'est à la fois la production et la résolution d'un problème, autant un travail sur l'œuvre que sur soi, ou bien à partir de soi⁸⁰. Toutefois les artistes, pour la plupart, ne sont pas réellement déconnectés des réalités économiques et produisent paradoxalement du capital. Leurs créations s'intègrent dans le cadre de l'économie marchande.

L'artiste Denis Latget ne pratique pas, selon lui, un métier, qui revêt forcément une utilité, car « s'il y a bien quelque chose qu'il ne veut pas être, c'est utile⁸¹ ». Selon la photographe Cindy Sherman, ce n'est pas non plus une profession car « quiconque fait de l'art, le fait, qu'il soit ou non payé pour ça⁸² ». D'autres comme Romuald Hazoumè voient bien l'art comme « un métier, dans le sens où il permet de gagner de l'argent et de nourrir sa famille. Mais c'est plus qu'un métier, c'est une façon d'être au monde⁸³ ». Être artiste serait

⁷⁸ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, ibid, p.246

⁷⁹ Pierre Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, ibid, p.13/14

⁸⁰ cf Paul Valéry dans « Choses tues », *Pléiade*, Oeuvres, tome 2, p.475-476

⁸¹ Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Être artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.87

⁸² Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Être artiste », *Art Press*, ibid p.82

⁸³ ibid, p.80

donc un positionnement individuel, un rapport au monde avant d'être un moyen de subsistance.

Pour François Royet, réalisateur de documentaires prenant principalement la création artistique comme objet d'étude, pratiquer une forme artistique n'est ni un travail, ni un métier, mais plutôt une sorte de rêve, un amusement. « Quand tu es dans une démarche artistique, c'est que tu ne sais pas où tu vas et que tu as accepté d'être dans un flou total, et peut être même de ne pas pouvoir bien l'expliquer. [...] L'oeuvre est le résultat d'un chemin et c'est ce chemin qui est important pour l'artiste, pas forcément le résultat⁸⁴ ». L'art n'est donc pas efficace, le chemin est et doit être sinueux, contrairement à l'artisan qui cherche à gagner du temps, à optimiser ses tâches car le résultat compte principalement.

La création artistique serait alors « une attitude⁸⁵ », une remise en question permanente des moyens et de son propre comportement. « Rien n'est jamais acquis, alors qu'un métier est quelque chose de déjà donné et réglementé », qui va à l'essentiel. Cette adéquation entre pratique et philosophie crée un décalage avec les attentes du monde du travail, qui ne prend plus une place centrale pour lui préférer une posture sociale.

Pourrions-nous imaginer une société basée sur un ensemble d'activités ne prenant plus le travail comme pivot ? Circonscrire le travail permettrait de faire co-exister plus humainement des activités de production, des activités politiques, familiales, amoureuses, amicales, personnelles, visant à développer un bien être individuel et social. L'opposition binaire travail/loisir serait alors remise en cause pour laisser place à d'autres activités toutes aussi cruciales.

La définition économique du mot travail tend à le réduire à la seule production de valeur économique, alors que le travail [au sens de tâche quotidienne] est infiniment plus que cela. Le travail ne serait plus simplement une mise en valeur du capital. Pour cela, il faudrait accepter que « les autres activités que le travail aient une valeur pour la société et nécessitent du temps, donc qu'il faille permettre leur articulation⁸⁶ », à travers la diminution du temps de travail, la recherche d'un équilibre personnel dans les activités, voire même pour Marx « l'abolition du salariat et l'atteinte de l'abondance. Alors, le travail ne sera plus peine, souffrance ou sacrifice, mais pure réalisation de soi, pleine puissance d'expression ; et la différence entre travail et loisir sera abolie ».

⁸⁴ Transcription de l'entretien réalisé avec François Royet, réalisateur de documentaires, voir annexes p.166

⁸⁵ Fabrice Hyber, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, ibid, p.83

⁸⁶ Dominique Méda, « *Travail - La fin du travail ?* », ibid

La création artistique n'est quant à elle ni efficace ni rentable, ni travail ni loisir, mais plutôt comme un rapport au monde, un désir profond d'aller au bout d'un chemin, sans même savoir où il va, mais croire en ce que l'on fait. Pour cela, il faut une certaine prétention, que les artistes n'ont cessés d'entretenir au cours de l'Histoire, se créant au fur et à mesure, un statut à part dans la société.

« Artistes :

Tous farceurs.

Vanter leur désintéressement (vieux).

S'étonner de ce qu'ils sont habillés comme tout le monde (vieux).

Gagnent des sommes folles, mais les jettent par les fenêtres.

Souvent invités à dîner en ville.

Femme artiste ne peut être qu'une catin.

Ce qu'ils font ne peut s'appeler travailler⁸⁷ ».

⁸⁷ Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, éditions du Boucher, p.7

II-

Artiste : mythe, statut social et consommation culturelle

L'art a sa propre histoire, fondamentalement liée à celle de l'humanité. La plus ancienne gravure connue à ce jour, un zigzag incisé sur un coquillage, a été découverte sur l'île de Java, dans des couches archéologiques datant de 540 000 ans. La grotte Chauvet en France, emplies de peintures rupestres, daterait de 36 000 ans⁸⁸. Cette trace de la création d'images contribue au dépassement de la condition animale, où l'humain, poussé par des questionnements intérieurs, symbolise son univers, atteste de son existence, communique avec les esprits... On ne sait la réelle signification de ce geste, si ce n'est le désir d'expression, mais la création d'images apparaît, devenant langage universel et intemporel. Bien que certains créateurs se démarquent des autres à l'Antiquité, la plupart n'ont pas une place centrale. C'est à partir de la Renaissance que l'artiste trouve un statut social à part, qu'il ne cessera de valoriser et mystifier. Quelle est donc la place de l'artiste dans la civilisation occidentale contemporaine ? En nous concentrons particulièrement sur les écrivains et les peintres, comment leur statut a-t-il évolué de la Renaissance à nos jours ? Comment l'artiste s'inscrit-il dans le marché et le modèle économique et social actuel ?

A- Construction d'un mythe

Durant l'Antiquité, l'art est *technè*, du grec *τέχνη*, c'est à dire la production, la fabrication, s'appliquant aussi bien aux productions artisanales qu'aux œuvres artistiques et ne distinguant pas les qualités créatives de la maîtrise technique

1- Le « génie artistique »

À partir de la Renaissance, les artistes changent de statut. Ils sont protégés par des mécènes, notamment en Italie où les Médicis, puissante famille florentine, finance et

⁸⁸ Manuelle Blanc, *36 000 ans d'art moderne, de Chauvet à Picasso*, 52 minutes, Folamour Productions, France, 2019

contribue à promouvoir les œuvres de certains artistes⁸⁹. Leurs œuvres sont respectées et deviennent création individuelle. Progressivement, l'artiste se fait un nom, développe une personnalité distincte et originale, cherche la gloire et fréquente les savants⁹⁰. La notion de *génie* est théorisée par Kant au XVIII^e : « le génie est la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne les règles à l'art⁹¹ ». La création est alors une aptitude à produire sans règle déterminée, ou à transgresser les règles pré-établies, pour créer des œuvres originales, dont les résultats les plus admirés incarnent l'émergence du nouveau, devenant exemples et modèles pour les artistes contemporains et à venir. On peut donc parfaitement créer des peintures à la manière de Van Gogh et des poèmes à la manière de Baudelaire, mais nul n'aurait pu le faire avant eux⁹².

La notion de génie s'est peu à peu appliquée à posteriori « aux inventeurs, aux découvreurs et aux créateurs, en même tant que le processus de valorisation se déplaçait des œuvres aux personnes des artistes⁹³ ». Ces génies (citons par exemple Michel Ange, De Vinci, Mozart, Beethoven...), reconnus de leur vivant ou à titre posthume, sont des exceptions passées à la postérité pour leur *exceptionnalité*. Ils ne sont pas la norme, à l'exemple de la Renaissance où « deux modalités d'exercice de la peinture se superposaient : l'une artisanale et traditionnelle pour la grande majorité des praticiens, l'autre inédite et propre à la culture de cour, pour un petit nombre d'artistes exceptionnellement doués⁹⁴ ».

À partir de la première moitié du XIX^e siècle, ces cas singuliers de « génies » sont apparus comme une norme dans les représentations savantes puis, génération après génération, dans les représentations communes, jusqu'à devenir le régime normal en fonction duquel se voit a priori qualifié tout artiste. Cette mise en place de la singularité va de pair avec la mystification de l'artiste, apparu à la même période que la construction du mythe de l'artiste Bohème.

⁸⁹ cf Philippe Granarolo, « Art (*notions de base*) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 avril 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-notions-de-base/>

⁹⁰ cf Marie-José Mondzain-Baudinet, « Atelier, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 avril 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/atelier-art/>

⁹¹ Emmanuel Kant I, Critique de la faculté de jugement, paragraphe 46.

⁹² cf Philippe Granarolo, « Art (*notions de base*) », *ibid*

⁹³ Edgard Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'antiquité à la Renaissance*, traduit de l'allemand par Michel Thévenaz, Paris, édition de Minuit, 1993

⁹⁴ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p.145

2- Le mythe de l'artiste Bohème

La Bohème est une construction littéraire à l'époque romantique, idéalisation de la vie d'artiste. Comme la vie de bohème, celle-ci est composée aussi bien de réalités matérielles que de représentations mentales et d'aspirations à la réalisation d'un idéal : « les êtres se définissent autant par leurs chimères que par leur condition réelle. Cette vérité qui vaut pour chacun de nous, vaut aussi pour une société ou une époque⁹⁵ ». Ce mode de vie va être partagé par un certain nombre de personnes, devenir objet de fascination, et concrétisation.

La vision romantique de la Bohème est exposée pour la première fois en 1848, dans le roman de Murger, *Scènes de la vie de bohème*. C'est une Bohème fauchée par la « misère de ceux qui l'ont choisi⁹⁶ », devenant un « joyeux manifeste anti-bourgeois ». Une Bohème avec un grand B, souvent synonyme de jeunesse, enchantée et heureuse, croyant en l'Art pour l'Art. Selon Murger, c'est « la grande famille des artistes pauvres, fatalement condamnés à l'incognito, race des obstinés rêveurs pour qui l'art est demeuré une foi et non pas un métier, [et qui] vivent pour ainsi dire en marge de la société, dans l'isolement et dans l'inertie⁹⁷ ». Choisir la vie de Bohème, c'est choisir la marginalité, refuser conventions et traditions, se confronter aux institutions pour préférer créer une communauté solidaire via l'utilisation des ressources collectives. Être artiste n'est plus perçu comme un métier où l'on gagne sa vie, mais comme une vocation.

La vision romantique de la Bohème se confronte toutefois à une vision désenchantée. Léon Cladel, à travers *les martyrs ridicules* (1862), participe à déconstruire cette Bohème qu'il trouve emplie d'illusions et de paresse. Une vie entière de Bohème serait une « mort prématurée sans avoir pu faire preuve de son talent⁹⁸ », condamnant fatalement un génie au malheur et à l'incognito. Encore faut-il être un génie, car souvent les bohémiens seraient « des gens à l'imagination excitable et au talent modeste, combinaison modeste qui les rend impropres à une existence ordinaire et les oblige, en guise de consolation, à mener une vie résolument anticonventionnelle⁹⁹ ». La vie de Bohème serait alors la solution pour transformer leur l'échec en dénonciation de l'incompréhension.

La définition du XIX^e décrit finalement la Bohème comme une attitude menant à une vie vagabonde, sans règle ni souci du lendemain, hostile aux règles bourgeoises. À la fois

⁹⁵ Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* [1973], Paris, José Corti, 1996, p.380

⁹⁶ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.36

⁹⁷ ibid, p.35

⁹⁸ ibid, p.38

⁹⁹ ibid

mythe et réalité, ce nouveau récit crée un imaginaire, amenant les artistes à concrétiser cette vie de Bohème, fondement d'un statut social, constructeur d'une vocation.

3- La « vocation » d'artiste

En 2020, l'artiste Jim Dine déclare : « Je n'ai pas décidé de devenir artiste. Je suis né artiste. C'était une sorte d'impératif génétique. J'ai 85 ans. J'ai donc été un artiste durant plus de 80 ans. [...] Mon droit est de faire ce que je veux, quand j'en ai envie. Mon devoir est d'accomplir ma destinée, ce pour quoi je suis né¹⁰⁰ ». Ce discours a traversé les époques et continue d'alimenter le mythe de l'artiste, qui serait poussé par l'intime conviction d'un but à accomplir, d'une mission supérieure détachée des contingences matérielles. Cette valorisation de l'art se coule dans un « vocabulaire religieux, et, plus précisément mystique - croyance, révélation mystère, ineffabilité¹⁰¹ ».

Avant la Révolution Française, les artistes formaient des groupes, des écoles, avec un style collectif, prônant la norme plutôt que l'exception, la tradition plutôt que l'innovation, la carrière plutôt que la vocation¹⁰². La Révolution instaure un nouveau mode d'exercice du pouvoir et un nouveau système de valeurs, instituant la liberté et l'égalité comme condition native de tout humain. Des valeurs contradictoires d'excellence, d'originalité et de distinction vis à vis du collectif persistent toutefois, pour préférer une pratique plus personnelle. « L'art est un culte, une religion nouvelle qui arrive bien à propos, quand les dieux s'en vont et les rois aussi¹⁰³ ». Créant leur propre mythe, les artistes remplacent les rois, se représentant à leurs côtés ou supérieurs à eux, faisant appel à un talent inné, à une inspiration sacrée. Sous la plume de Balzac, le peintre Chaudet évoque sa vocation :

« Oui, madame,
apprenez, si vous ne le savez pas,
qu'un grand artiste est un roi,
plus qu'un roi :
d'abord il est plus heureux,
il est indépendant,
il vit à sa guise ;

¹⁰⁰ Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, ibid, p.79

¹⁰¹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.238

¹⁰² ibid, p.133

¹⁰³ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, tiré de Félix Piat, *Les artistes, Nouveau tableau de Paris au XIXème siècle*, 1834

puis il règne dans le monde de la fantaisie. [...] J'espère bien que, malgré vos efforts, il sera toujours artiste.

La vocation est plus forte que tous les obstacles par lesquels on s'oppose à ses effets !

La vocation, le mot veut dire l'appel, oh ! c'est l'élection par Dieu ! ¹⁰⁴ »



Figure 3 : INGRES Jean-Auguste-Dominique, *François Ier reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, peinture sur toile, 40 x 50, 5 cm, Rome, 1818, Petit Palais

L'idéal romantique ne relève pas seulement d'une sacralisation de l'art, mais plus généralement d'une sacralisation de l'être. Cet idéal a considérablement marqué les artistes post-romantiques, qui se voient chargés d'une mission divine - ou auto-déterminée : « tout le monde me voyait artiste et le destin a tout fait pour que je le devienne¹⁰⁵ ».

La vocation est indissociable de l'inspiration, qui déclenche et justifie l'activité créatrice, devenant imprévisible, irrégulière. La création ne peut donc satisfaire les besoins ou les attentes d'un marché, car elle est incertaine. Paul Verlaine décrit toutefois cette inspiration, que l'on « invoque à seize ans¹⁰⁶ ! », « alors que ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes poètes, qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas », n'est autre que « l'étude sans trêve ». L'inspiration impose l'accomplissement d'un travail. À moins que ça ne soit le travail sans relâche où, après la sueur, viendrait l'inspiration ? L'activité s'inscrit dans le quotidien jusqu'à ce que l'outil soit prolongement de la main, et donc de la pensée.

L'aspiration à la vocation s'inscrit dans un mode de vie évoluant selon l'époque. À l'époque romantique, le mode de vie associé serait « la résistance aux tentations d'une carrière mondaine qui entrave le libre cours de l'inspiration, l'existence d'un authentique talent et non pas seulement d'une aspiration à vivre la vie d'artiste, la capacité à mettre pleinement en

¹⁰⁴ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.271, reprenant Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse*

¹⁰⁵ Romuald Hazoumè Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, ibid, p.80

¹⁰⁶ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.102, reprenant Paul Verlaine, *Poèmes Saturniens*

œuvre ses dons, quitte à sacrifier toute vie de famille¹⁰⁷ ». La marginalité sociale est acceptée voire encouragée, reprenant parfois les codes de la Bohème. L'artiste se doit d'être solitaire, reconnu par ses pairs et à titre posthume plutôt que sur le court terme. Le célibat allié à la vocation, rapproche l'artiste des prêtres catholiques, voués tous deux à leur Passion - au sens sacrificiel. Ce *renoncement au monde* signe l'appartenance du créateur et de la créatrice au *rang d'artiste*. Mais ce renoncement peut être vu comme un repli obligé face à une exclusion forcée, où l'acceptation de la marginalité est alors vécue comme vertueuse plutôt que subie.¹⁰⁸.

L'artiste cherche, à travers sa vocation, à être « lui même », un « être entier » en construction perpétuelle, tourné vers la création : « La vocation moderne se présente comme la tâche éthique d'une vie, et cette vie est son champ, son enjeu et le critère de sa réussite. C'est parce que la grande priorité est de réussir sa vie à ses propres yeux qu'il est si important que chacun puisse se reconnaître dans ce qu'il fait¹⁰⁹ ». Cette vision contemporaine participe à faire de l'artiste, dans une société libérale et individualiste, un exemple de réussite individuelle. « Les artistes - je ne parle pas des bâtards qui s'intitulent et se surnomment ainsi - les artistes doivent marcher droit devant eux sans accrocher à chaque buisson du chemin une parcelle de leur cœur. [...] Artiste ! N'est-ce donc rien que de l'être par le cœur, par l'amour, le devoir ? N'est pas grand homme qui veut¹¹⁰ ». Le caractère vocationnel est une exigence tout autant qu'une croyance, faisant de l'artiste un individu rare et exceptionnel à ses yeux, et aux yeux de la société. Ne serait-il pas temps de questionner ces mystifications de l'histoire, en replaçant l'artiste au cœur de la société plutôt qu'à la marge permanente ?

B- L'artiste, du singulier à l'élitisme, un nouvel entrepreneur

L'art et son idéalisation, à travers les mythes du génie, de la bohème et de la vocation, amène l'artiste à se questionner sur la place de l'artiste dans la société. Depuis le

¹⁰⁷ *ibid.*, p.99, tiré des conclusion du roman des Goncourt, *Manette Salomon*, 1867

¹⁰⁸ La vocation, aussi forte soit-elle, peut être mise en doute. Si l'on se heurte à l'indifférence, voire au rejet de la société, doit-on continuer de croire à une prédestination à la création ? « Ne t'es-tu jamais demandé, Maurthals, si nous étions de vrais artistes ou si nous ne céditions qu'à des excitations intérieures qui nous insufflent un orgueil que rien ne justifie, ne viendra justifier ; je doute, mon ami, je doute, j'ai bien peur de m'être trompé, d'avoir longtemps rêvé ». À ce doute, Flaubert répond par l'appel du cœur : « il faut toujours écrire quand on en a envie. Nos contemporains (pas plus que nous-mêmes) ne savent ce qui restera de nos œuvres. Il n'y a jamais eu de grands *humains* vivants. C'est la postérité qui les fait. Donc travaillons, si le cœur nous en dit, si nous sentons que la vocation nous entraîne. Quant au succès matériel (grand ou petit) qui doit en résulter pour nous, il est impossible là-dessus de rien présager ».

Léon Cladel, *Les Martyrs ridicules*, Poulet Malassis édition, Paris, 1862, p.252

Flaubert, *Correspondance à Léon de Saint-Valéry*, 15 janvier 1870.

¹⁰⁹ Judith Schlanger, *La vocation*, Paris, Ed. du Seuil, 1997, p.26-27

¹¹⁰ Léon Cladel, *Les Martyrs ridicules*, Poulet Malassis édition, Paris, 1862, p.324

XVIII^e, être artiste ne désigne plus une simple activité mais une façon d'être¹¹¹. Un nouveau régime de valeurs s'instaure : « celui de la singularité qui privilégie l'original, l'unique, l'hors du commun¹¹² ». Avec toute son ambivalence, « entre stigmatisation et héroïsme, cynisme et idéalisation¹¹³ », la singularité autrefois négative et disqualifiante, devient progressivement positive et qualifiante. Le handicap devient ressource.

1- La singularité

Les artistes excentriques et inclassable du XIX^e, autrefois moqués, sont désormais copiés, apportant un statut de prestige et de rareté. Vincent Van Gogh incarne le début de la reconnaissance de ces singularités. Il exerce un art original, transgressif, faisant de lui une personne authentique et unique. Peintre incompris et maudit, non-reconnu par ses contemporains, l'artiste sacrifie sa vie à sa tâche. La réussite n'est plus forcément une reconnaissance contemporaine à court terme mais une postérité au long terme, promettant une gloire future. « Privilégiant le hors-norme, l'innovation, l'originalité, l'individualité, cette nouvelle éthique de l'avant-garde¹¹⁴ » exige de l'artiste qu'il soit « normalement exceptionnel » et incompris de ses contemporains car visionnaire.

Cette différenciation horizontale, une compétition de l'originalité, refuse toute forme d'imitation¹¹⁵. Cette singularité devenue principe, l'identité de l'artiste est alors redéfinie, et s'ouvre au cours du XX^e siècle, à une pratique amateur, en y intégrant des outsiders, « des bricoleurs (le Facteur Cheval...), voire des aliénés (art brut...)¹¹⁶ ».

On assiste alors au déplacement sur la personne de l'artiste du travail de création, de stylisation et de singularisation jusqu'alors investi sur les oeuvres. L'artiste est reconnu pour son excentricité (attitudes provocantes, exigences, mystifications...) tout autant que par les qualités de ses oeuvres. L'artiste se construit alors un personnage, une légende (Beuys, miraculé de la seconde guerre mondiale et prophète de l'art, Ohad Naharin et l'invention de son passé où il communiquait par la danse avec son frère autiste...), un costume (Dali et sa moustache, Beuys et son chapeau), une marginalité qui lui est propre. La signature d'une œuvre par l'artiste reflète son regard unique sur le monde, sa « touche ». Le défi étant toutefois

¹¹¹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.263

¹¹² ibid, p.48

¹¹³ ibid, p.55

¹¹⁴ ibid, p.135/136

¹¹⁵ cf Manifeste des peintres, 18 mai 1910, Comedia

¹¹⁶ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.330/331

de rester identifiable, par le public et par les pairs, tout en innovant de façon permanente, nécessité de démarcation vis à vis de la communauté des artistes.

Un paradoxe reste néanmoins présent. Les artistes se détachent de la « normalité » par leur singularité, irrépétable, inimitable. Ils deviennent alors des modèles, ou des prototypes d'une série unique « qu'ils inaugurent en même temps qu'ils la ferment [...] devenant par la suite un nom commun¹¹⁷ ». « Chaque génération rompant avec le passé, la rupture même constituerait la tradition. Mais une tradition de la rupture n'est-elle pas nécessairement à la fois une négation de la tradition et une négation de la rupture¹¹⁸ » ? À la différenciation horizontale, la singularité, s'ajoute une différenciation verticale, une hiérarchie de la réussite, où les artistes sont classés de par leur *éminence*.

2- L'élitisme de classe

Le terme artiste, apparu un peu avant le début du XIX^e, ne désigne plus simplement un professionnel, ni un « simple artisan », « mais l'essence même du peintre¹¹⁹ », associé à des valeurs hautement positives. Être artiste signifie également appartenir à une catégorie sociale, opposée à la bourgeoisie, mais se rapprochant progressivement des valeurs aristocratiques. Poussé par un caractère « inné du talent », l'artiste choisit lui-même sa descendance, son hérité à travers l'histoire des Arts. Il peut désormais se construire un grand renom (du public et des institutions), acquérir fortune, gloire, prestige et admiration. Cette construction collective de la figure de l'artiste en fait un fantasme, un symbole de réussite sociale, aussi bien pour la qualité de ses œuvres que pour l'exceptionnalité de sa personne et de sa vie. L'artiste incarne un idéal démocratique, laissant à chacun·e la possibilité d'accéder à la reconnaissance par ses efforts ou par sa chance, méritocratie par excellence conciliant le principe élitaire avec le principe égalitaire.

La reconnaissance et les privilèges s'accroissent. Au XIX^e siècle, des statuts s'érigent un peu partout à la gloire des artistes¹²⁰, qui sont héroïsés à travers la littérature, la peinture... Certains artistes font leur apparition en politique, accédant à de nouvelles fonctions de pouvoir et de prestige. Les artistes se voient accorder des privilèges moraux et juridiques, devenant impunité de caste.

¹¹⁷ *ibid*, p.351

¹¹⁸ A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Ed. du Seuil, 1990, p.8

¹¹⁹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, *ibid*, p.217

¹²⁰ Après la première guerre mondiale, 190 statues d'artistes sont recensées à Paris. cf G. Pessard, *Statuomanie parisienne. Etude critique sur l'abus des statues*, Paris, Daragon, 1912

Juridiquement, les droits moraux ne cessent de croître depuis la Révolution, le monopole de l'artiste sur l'exploitation de son œuvre passe progressivement de cinq ans en 1791 à cinquante ans en 1866¹²¹. L'auteur dispose aujourd'hui, sa vie durant, du droit exclusif d'exploitation de ses œuvres, qu'il lègue après sa mort à ses ayants droits pour soixante-dix ans¹²². Fiscalement, les revenus artistiques sont considérés comme bénéfiques non commerciaux¹²³, et les artistes comme professions libérales, bénéficiant de nombreuses mesures de réduction ou d'exemption (notamment celle de la TVA sur les ventes d'œuvres originales).

Le statut d'artiste devient de plus en plus attractif et se féminise. Entre 1954 et 1990, on dénombre 50 % d'artistes en plus¹²⁴. La notion d'auteur tend à couvrir de plus en plus d'activités (commissariat d'exposition, chef opérateur) et un glissement s'opère « entre les œuvres de l'esprit et la considération sociale comme pratique artistique¹²⁵ ».

Être artiste, serait donc partager un ensemble de valeurs, mélange paradoxal entre valeurs aristocratiques (excellence et innée), démocratiques (chacun peut y avoir accès) et méritocraties (dépend du talent de l'individu et de ses efforts). L'artiste se revendique paradoxalement en marge de la société par refus de celle-ci, alors même qu'il se retrouve reconnu par elle, devenant catégorie privilégiée ; cependant cette conception historique l'artiste est mise à mal à l'époque contemporaine. Aujourd'hui, l'artiste est souvent plus proche d'un entrepreneur que d'un « héros » ou d'un « saint ».

3- L'artiste, prototype du travailleur indépendant précaire ?

Selon Daniel Bell, sociologue américain, « l'artiste est l'incarnation par excellence des valeurs individualistes, que le système capitaliste favorise dans l'ordre économique¹²⁶ ». Pour Luc Boltansky et Eve Chiapello, le système actuel est influencé de façon croissante par des valeurs empruntées à l'univers artistique moderne : créativité, mobilité, authenticité, flexibilité¹²⁷... Pour Pierre Michel Menger, l'artiste est même le nouvel exemple à suivre pour les sociétés néo-capitalistes : « non seulement les activités de création artistique ne sont plus

¹²¹ cf Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.278

¹²² article L123-1 du code la propriété intellectuelle, loi n°97-283 du 27 mars 1997

¹²³ régime fiscal permettant un abattement d'impôt de 34 % sur les recettes de l'année en Micro BNC, ou la déduction des frais professionnels en déclaration contrôlée

¹²⁴ cf Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.377

¹²⁵ ibid, p.379

¹²⁶ Daniel Bell, *les contradictions culturelles du capitalisme* [1976], Paris, PUF, 1979, via Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.389

¹²⁷ Luc Boltansky, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999

l'envers du travail, mais elles sont au contraire de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme. Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder le ou la créateur-trices comme une figure exemplaire du nouveau travailleur¹²⁸ ». C'est un idéal de division du travail (comme par exemple dans la production cinématographique), le dernier principe de la création artistique selon Richard Caves est d'ailleurs la stratification des emplois, la coordination et le travail d'équipe.

La création artistique illustre l'idéal des emplois modernes, à « fort degré d'engagement dans l'activité, avec une autonomie élevée dans le travail, un travail « au projet » et non à la tâche ou à l'heure, une flexibilité acceptée voire revendiquée, un arbitrage risqué entre gains matériels et gratifications souvent non monétaires, une exploitation stratégique des manifestations inégalitaires du talent...¹²⁹ ». Cette dernière s'inscrit dans un besoin de reconnaissance des artistes, par souci de singularité et de prestige, à travers les prix littéraires, festivals, concours... Ayant besoin de croissance et d'innovation permanente, le marché utilise cette mise en concurrence devenue mondiale, pour augmenter la côte des artistes.

Cette compétition, devenant nécessaire à la survie dans le milieu, crée de fortes inégalités entre les artistes, parmi les plus élevés des professions supérieures : « winner-take-all markets¹³⁰ ». Celles et ceux considérés comme les plus talentueux, en accord avec la mode du moment, sont « recherchés et rémunérés selon une structure de loterie : de très gros lots pour les plus réputés, et, pour les autres, une distribution des gains qui s'échelonne selon une pente inégalitaire sans commune mesure avec les différences de capacités¹³¹ ». Le nombre d'artistes sur le marché n'a jamais été aussi grand¹³², tout comme les inégalités¹³³. Celles-ci sont « tolérées » grâce à des formes « sophistiquées de couverture individuelle et collective du

¹²⁸ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 2002, Paris, Seuil (La République des idées), p.8

¹²⁹ *ibid.*, p.9

¹³⁰ en français, le gagnant ramasse tout

¹³¹ *ibid.*, p.40

¹³² « Le nombre d'artiste en France a, selon les données du recensement, doublé entre 1982 et 1999; dans le secteur des arts du spectacles, qui concernent près d'un tiers de ces artistes, les effectifs ont été multipliés par 2,4. »

Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, *ibid.*, p.65

¹³³ « *Etude sur les artistes plasticiens*, ministère de la culture, 3 septembre 2019, montre que 46% des artistes plasticiens perçoivent moins de 5 000 euros par an, dont 52% de femmes, et 27% perçoivent entre 5000 et 15000 euros par an. Le revenu personnel global moyen d'un artiste plasticien, c'est-à-dire tenant compte des autres activités exercées le cas échéant, est de 17 605 euros (21 249 euros pour les hommes et 13 624 euros pour les femmes). L'étude indique que le sentiment d'une baisse de revenus est « largement partagé ». »

Bruno Racine, *l'auteur et l'acte de création*, rapport racine commandé par le ministère de la culture, janvier 2020

risque, mêlant dispositifs assurantiels, sacrifices pécuniaires, pratiques de multi-activités et formes de mutualisation des risques¹³⁴ » à travers des subventions publiques, les statuts d'auteur·ices. et d'intermittent·es...

L'artiste, devenu le « prototype parfait du travailleur indépendant précaire¹³⁵ », est un·e entrepreneur·euse dont les valeurs d'engagement, de talent, d'autonomie, de responsabilité, de motivation, d'adaptabilité, de prise de risque, de carrière, se partagent avec la *start-up nation*¹³⁶. « Les artistes parlent souvent moins d'art que de carrière et de financement, le secteur est ultra-libéral et repose sur une compétition acharnée¹³⁷ », où les carrières s'allongent¹³⁸. Finalement, notre époque « semble copier un XIX^e siècle très bourgeois en y ajoutant les délires de l'ultra-capitalisme. Elle a simplement posé sur la figure de l'artiste moderne – produit historique de la Renaissance – la "figure ridicule" de l'artiste entrepreneur. Le terme « production » résonne maintenant de manière commerciale¹³⁹ ».

Sous cet angle, le travail créatif ne serait-il pas, en pratique, au service des exigences de la marchandisation, de la consommation et de la rentabilité ?

C- Le marché de l'art, spectacle de la consommation culturelle

Le statut d'artiste, produit historique donc, s'inscrit désormais dans la société contemporaine, technologique, mondialisée, capitaliste et ultra-libérale. La consommation culturelle, à travers le marché de masse ou le marché de l'art, s'inscrit dans cette actualité.

1- Les lois du marché

Les collections d'objets antiques apparaissent chez les princes et les évêques au XV^e siècle. Ces collections s'étendent par la suite aux tableaux, aux livres et aux gravures¹⁴⁰. À la fin du siècle, un marché d'œuvres d'art, où le prix se fixe en fonction de l'offre et de la demande, apparaît à Florence et à Bruges, succédant aux œuvres de commande. Au XVIII^e siècle, quelques marchands « s'engagent dans la spéculation, en différant plus ou moins

¹³⁴ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, ibid, p.24

¹³⁵ Claude Boudeau, Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, ibid, p.85

¹³⁶ volonté d'une nation à encourager la création et/ou le développement d'entreprises innovantes, particulièrement dans le numérique

¹³⁷ Nicolas Giraud, ibid

¹³⁸ La moyenne d'âge des artistes-auteurs affiliés [à l'AGESSA] est passée de 36 ans en 1980 à 47 ans en 2013
Bruno Racine, *l'auteur et l'acte de création*, ibid

¹³⁹ Stéphane Pencreac'h, Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, ibid, p.90

¹⁴⁰ cf Mathieu Perona, les débuts des marchés de l'art en Europe [en ligne], 10 juin 2008, consulté le 2 avril 2021, url : <http://panurge.org/spip.php?article169>

volontairement la vente des travaux achetés à bas prix. [...] Ainsi commença à apparaître, dès les impressionnistes, l'argument de la postérité, récompensant la prise de risques [de l'artiste] en matière de goût¹⁴¹ ». Des galeries font leur apparition au XIX^e siècle, ainsi que de grandes collections universelles, formées à partir de fonds nationalisés, d'achats à des marchands, de saisies politiques, de trésors de guerre... Aujourd'hui, le marché de l'art est segmenté en de nombreux marchés, selon les époques, les courants artistiques, les secteurs géographiques (continents, pays, régions)...

Pour Walter Benjamin en 1935, dans *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, la reproductibilité des œuvres bouleverse notre rapport à la conception d'une œuvre d'art comme objet unique. L'image devient infiniment reproductible et perd de sa rareté, aboutissant à la démocratisation et donc la désacralisation de l'art. Selon Walter Benjamin, cette reproductibilité change la perception de l'œuvre d'art et entraîne la disparition de son *aura*. Cette reproductibilité a toutefois été maîtrisée par le marché, faisant d'elle un atout, à travers la démocratisation et la consommation culturelle. Le marché de l'art préfère garder cette rareté à travers l'unicité de la signature et le nombre limité de tirages¹⁴². Entre la rareté du marché de l'art ou l'accès démocratique aux œuvres à travers une consommation de masse, un choix éthique s'impose, que nous nous devons plus tard de questionner¹⁴³.

Les marchés, concentrés entre un petit nombre d'acteur·ices-vendeur·euses, possèdent leurs règles contemporaines. Le prix d'une œuvre est un prix de monopole, qui n'a pour limite que celle du désir et du pouvoir d'achat des acquéreurs potentiels¹⁴⁴. Les artistes, classés par meilleure vente, ont leur cote : ils sont des investissements spéculatifs, des actions boursières. « Parce que l'objet est produit par cet artiste là, il acquiert d'emblée une valeur unique¹⁴⁵ ».

Investir dans l'art à travers le marché, c'est montrer son appartenance sociale de classe : « un mini riche possède une mini œuvre de [Jeff] Koons »¹⁴⁶. De plus,

¹⁴¹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.78-79

¹⁴² Le droit juridique considère d'ailleurs comme *œuvres d'art* les « photographies prises par l'artiste, tirées par lui ou sous son contrôle, signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports confondus ».

Source : Article 98 A, annexe 3 du code général des impôts, décret 95-1281 1995-12-11 du 27 octobre 1995

¹⁴³ cf Partie II, II, C- Un art non-marchand ?, p.77

¹⁴⁴ cf Raymonde Moulin, Alain Quemin, « Art (Aspects culturels) - Le marché de l'art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 avril 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-aspects-culturels-le-marche-de-l-art/>

¹⁴⁵ cf Pierre-Michel Menger, *Comment achever une œuvre ? Travail et processus de création*. In : Sociologie du travail créateur, introduction, cours du collège de France [en ligne], 01 mars 2019, consulté le 20 mars 2021, url : <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2019-03-01-10h00.htm>

¹⁴⁶ Thomas Deshays et Benoît Tanguy, *Opening*, Arte, 59'32", HD

l'investissement dans l'art est une stratégie de réduction d'impôt¹⁴⁷. Pour Bérénice Serra, « il y a un véritable problème avec le « monde de l'art » qui, en continuant à entretenir l'archétype de « l'artiste », encourage la précarité, pour ne pas dire l'exploitation, des artistes. Ceux-ci se trouvent donc subordonnés aux logiques du marché, en échange de visibilité et de reconnaissance, à défaut de rémunération¹⁴⁸ ». L'art est devenu une marchandise comme une autre, vendue dans un marché mondialisé, dans des foires internationales, des biennales voire des supermarchés de l'art¹⁴⁹ ou, depuis peu, des galeries-épiceries¹⁵⁰. En temps de crise sanitaire d'octobre 2020 à mars 2021 en France, les galeries d'art, considérées comme commerces, sont l'unique exception à la fermeture des lieux de culture (musées, cinémas, salles d'exposition...).



Figure 4 : BANKSY, *Show Me The Monet* [Montre moi le/la Monet], Huile sur toile, 143.1×143.4cm, 2005, Sotheby's London, reproduction numérique par Shoteby

Le cycle des innovations, alimenté par les avant-gardes et la recherche constante de nouveauté inhérente à la singularité, permet de faire augmenter la croissance économique des marchés. Or, selon Adorno Horkheimer, « l'art est par principe rebelle à toute domestication par le marché et le pouvoir des institutions, mais sa production l'inscrit de fait dans le jeu social et économique de nos sociétés, ou au mieux il protestera contre les forces assujettissantes du marché, ne serait-ce qu'en les retournant contre elles-mêmes¹⁵¹ ».

¹⁴⁷ Les acheteurs sont non-imposés si la valeur de l'œuvre est inférieure à 5.000 euros. La vente d'une œuvre est soumise au régime de droit commun des plus-values (34,5%). Cependant un abattement de 5% par année au-delà de la deuxième année vient réduire la plus-value. L'exonération est donc totale après vingt-deux ans de possession d'une œuvre. Les personnes soumises à L'ISF [désormais IFI] peuvent payer avec une œuvre d'art. Les possesseurs d'œuvres peuvent bénéficier d'une déduction de 66 % d'impôts (dans la limite de 20% de vos revenus imposables), en donnant une œuvre d'art à un musée ou à un organisme d'intérêt général ou d'utilité publique.

Source : Barbara Hufnagel, *choisir l'art pour réduire ses impôts*, Le revenu, conseil bourse et placement [en ligne], 12/09/2016, url : <https://www.lerevenu.com/impots-et-droits/fiscalite-des-placements/choisir-l-art-pour-reduire-ses-impots>

¹⁴⁸ Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.83

¹⁴⁹ littéralement : Kunst supermarket : « le supermarché d'art contemporain a pour but de rendre des objets d'art de bonne qualité à des prix accessibles à tout un chacun. Pour se faire, nous nous servons de la stratégie de vente des supermarchés, à savoir : accès facile, prix clairs, offres à bas prix, grand choix, ambiance de grande surface »

Kunst Supermarket [en ligne], consulté le 26 mars 2021. Url : <https://www.kunstsupermarkt.ch/>

¹⁵⁰ Isabel Pasquier, Une galerie-épicerie, nouveau concept pour l'art en temps de Covid, France Inter, 4 février 2021, consulté le 26 mars 2021. Url : <https://www.franceinter.fr/galerie-et-epicerie-dans-le-marais-pour-son-ouverture-la-galleria-continue-a-inventer-un-nouveau-concept>

¹⁵¹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, ibid, p.17

Les oeuvres donc, peu importe leur radicalité, seront peut-être vues un temps comme inadmissibles, avant d'être domestiquées, puis intégrées dans le marché économique. « Si l'essence sociale de l'œuvre réside dans son autonomie, parce que celle-ci est une protestation contre l'utilitarisme marchand, il n'y a pas d'échappatoire¹⁵² ».

Les artistes contestataires sont soit incorporés dans le marché, et donc leur message devient inoffensif car leurs idéaux sont dégradés, soit ignorés et oubliés, empêchant l'artiste de transmettre son message. « La société bourgeoise n'a-t-elle pas su, en effet, s'accommoder progressivement des contestations culturelles et artistiques de sa domination sociale, et ne l'a-t-elle pas fait de plus en plus aisément à mesure que les innovations critiques ou provocatrices se sont multipliées, au point d'élever les artistes contestataires au rang de héros des temples modernes, musées, cimaises d'expositions publiques, salles de concert, festivals... ?¹⁵³ ». La permission de la contestation, voire son obligation, « prive la transgression de sa force transgressive. [...] La disparition de l'interdit signe la défaite de toute subversion¹⁵⁴ ». L'institutionnalisation de l'art participe également à cette « récupération », privant les avant-gardes de leur « dimension anti-institutionnelle ».

L'artiste et le marché de l'art forment donc un duo, à la fois ambivalent et complémentaire. Le marché de l'art a permis à l'artiste d'acquérir un statut particulier, tout en le rendant inoffensif et soumis aux lois du marché. Mais l'art ne s'inscrit pas uniquement dans un marché fermé à une élite bourgeoise, il s'est considérablement popularisé, devenant « culture de masse » à tendance universelle.

2- La consommation culturelle

Comme pour le marché de l'art, le cycle des innovations est un des fondements de la consommation. « Chacun se doit d'être au courant et de se recycler annuellement, mensuellement, saisonnièrement dans ses vêtements, ses objets, sa voiture¹⁵⁵ ». L'art et la culture n'échappent pas à ce principe, qui « régit aujourd'hui toute la culture « de masse »¹⁵⁶ ». Cette dernière est cyclique, perpétuellement mouvante, la mode est obsolète, et les consommateurs poussés à une pulsion d'acquisition. Les festivals, prix littéraires, rentrées

¹⁵² *ibid*, p.18

¹⁵³ *ibid*, p.21

¹⁵⁴ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, *ibid*, p.405

¹⁵⁵ Jean Baudrillard, *la société de consommation*, Saint-Amand, Editions Denoël, folio essais, 2008 [1970], p.149

¹⁵⁶ *ibid*, p.151

littéraires¹⁵⁷, etc, contribuent à ce recyclage fonctionnel, mis en avant par l'actualité culturelle moderne. « Jadis, ils signalaient un livre à la postérité, et c'était cocasse. Aujourd'hui, ils signalent un livre à l'actualité, et c'est efficace¹⁵⁸ ».

« L'industrie culturelle prétend que l'accès aux œuvres doit être facilité et fluidifié, au nom d'une nécessité « démocratique ». Mais ce sont surtout des contraintes de management qui en font des marchandises, qui visent à élargir les publics, augmenter les fréquentations ou battre des records de vente¹⁵⁹ ». La culture est utilitaire, et de part sa multiplication, les œuvres fabriquées en quantité industrielle s'homogénéisent pour plaire à un marché précis ou au plus grand nombre. Ces marchandises culturelles sont produites, comme tous les autres marchés, en fonction de l'offre et de la demande¹⁶⁰. C'est une culture industrielle¹⁶¹, servant « l'attractivité des villes et le capitalisme numérique¹⁶² ». Il n'y a plus vraiment de création, ni d'œuvres, il y a cependant des productions, des biens¹⁶³.

Les œuvres « sont devenues elles-mêmes objets finis, et rentrent dans la panoplie, la constellation d'accessoires, par où se définit le « standing socioculturel » du citoyen moyen¹⁶⁴ ». La consommation culturelle « de masse », tout comme l'investissement dans le marché de l'art, participe à fabriquer une appartenance sociale de classe, à travers des abonnements à des revues, des pass annuels de musées, créant une valeur de reconnaissance, de ralliement. « Toute cette substance culturelle est « consommée » dans la mesure où son contenu n'alimente pas une pratique autonome, mais [...] une demande qui vise un autre objet que la culture, ou plutôt ne vise celle-ci que comme élément côté du statut social¹⁶⁵ ».

C'est par la démocratisation de la culture que les classes supérieures, par souci de différenciation, se sont tournées vers un marché plus luxueux, préférant la rareté¹⁶⁶, les objets anciens, authentiques, en série limitée, et que le marché de l'art connaît aujourd'hui une si grande extension et des prix jamais égalés auparavant. Mais cette consommation, qu'elle soit élitaire ou « de masse », est à la fois le moyen et le but d'un système, prenant appui sur l'image et le *spectacle*.

¹⁵⁷ Entre 2005 et 2012, la moyenne des livres parus pour chaque rentrée littéraire est de 676 romans. Thomas Vincy, *607 romans pour la rentrée littéraire 2014*, livres hebdo, 26 juin 2014, consulté le 21 avril 2021, url : <https://www.livreshebdo.fr/article/607-romans-pour-la-rentree-litteraire-2014>

¹⁵⁸ *ibid*, p.153

¹⁵⁹ Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, *ibid*, p.85

¹⁶⁰ cf *ibid*, p.163

¹⁶¹ cf Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, Stock, 2003, p.16

¹⁶² Claude Boudeau, Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, *ibid*, p.85

¹⁶³ cf Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, *ibid*

¹⁶⁴ Jean Baudrillard, *la société de consommation*, *ibid*, p.160

¹⁶⁵ *ibid*, p.162

¹⁶⁶ cf *ibid*, p.168

3- La société du « spectacle »

La culture, devenue marché au sens économique du terme, est dominée par des productions culturelles de « masse », issues de plus en plus de multinationales. Pour Guy Debord, depuis l'introduction des chaînes de montages où le travailleur est séparé de ce qu'il produit, la société libérale-marchande depuis les années 1950, produit le sujet/consommateur en tant qu'être séparé de ses véritables désirs par diverses industries socio-culturelles (cinéma, télévision etc.)¹⁶⁷. « Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le *spectacle* constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la production, et sa consommation corollaire¹⁶⁸. » La société utilise donc la propagande et le marketing pour vendre une marchandise culturelle, en suscitant le désir et le plaisir du consommateur. « Les technologies de communication et de médiatisation destinées à façonner la représentation et la désidérabilité des biens viseront à identifier des formules à fort potentiel marchand, des « concepts » artistiques économiquement viables, à cibler des segments de marché...¹⁶⁹ ». Ces techniques pointues développées par Edward Bernays au XX^e siècle, créent l'illusion du choix et manipulent le consentement par des images et des concepts¹⁷⁰.

« Le « spectacle » est à la fois l'appareil de propagande de l'emprise du capital sur les vies, aussi bien qu'un rapport social entre des personnes médiatisé par des images¹⁷¹ ». Mais ce rapport social est réifié par la fétichisation de la marchandise. La vie par procuration remplace la vie réelle¹⁷².

L'apparition des réseaux sociaux est un des signes de cette « vedettisation » de l'individu. Tout le monde devient ou doit devenir populaire, à travers une mise en scène de soi, une performance permanente prenant place dans une société de l'apparence.

Le *spectacle* est devenu le réel, intégré à la vie, elle-même en retrait pour laisser place à sa représentation. Il est « à la fois le résultat et le projet du mode de production

¹⁶⁷ cf Guy Debord, *la société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, thèse 4, chapitre I

¹⁶⁸ Guy Debord, *la société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, thèse 6, chapitre I

¹⁶⁹ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, ibid, p.37

¹⁷⁰ Selon Adorno, les différences de goût et d'identité perçues dans la musique populaire ne proviennent que de l'aliénation et l'invention d'une fausse individualité.

¹⁷¹ cf Guy Debord, *la société du spectacle*, 1967

¹⁷² Les individus sont eux-mêmes devenus des marchandises, mettant leurs compétences en avant et achetés par un salaire. Chaque pensée ou chaque mode de vie est « vedettisé » par des humains se donnant en spectacle. Certain-es photographes ou réalisateur-ices, devenu-es « influenceur-euses », sont des égéries, des publicités ambulantes pour des marques.

existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle¹⁷³ ».

Grâce au mythe créé depuis la Renaissance et amplifié lors de la Révolution par l'apparition du mythe de la Bohème, les artistes exerçant autrefois sous forme communautaire, s'individualise. « On ne parle plus de génie, et ce qui échappe aux injonctions de l'époque se voit nommer « singulier » (cela veut dire fou en réalité¹⁷⁴) ». Ce glissement sémantique s'accompagne d'un élitisme de classe qui ne cesse de s'amplifier. L'artiste est une exception et un paradoxe démocratique, enfermé dans une marginalité subie ou faussement choisie. Reconnu par la société alors même qu'il la rejette, il incarne les valeurs contemporaines de l'entrepreneur individualiste, évoluant dans une société libérale-capitaliste-marchande où règne une culture spectaculaire de la consommation culturelle, ou l'élitisme des marchés de l'art. Dans la deuxième partie de cette recherche, il faudra se questionner sur le statut d'artiste pour le dé-corréler de son modèle égo-centré, compétitif et marginal.

En parallèle du monde de l'art, de son histoire, et de l'édification du statut d'artiste, d'abord indépendamment de celui-ci et de ses problématiques, le médium photographique ambitionne lui aussi d'être reconnu comme un mode d'expression artistique à part entière. La pratique de la photographie, savoir faire technique propre au métier de photographe, va alors basculer dans le champ de l'art, rapprochant le photographe de la figure d'artiste.

¹⁷³ Guy Debord, *la société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, thèse 6, chapitre I

¹⁷⁴ Stéphane Pencreac'h, Chloé Baker, Romain Mathieu, Thibaut de Ruyter, « Etre artiste », *Art Press*, ibid, p.90

III-

Du métier de photographe au statut d'artiste

La photographie apparaît en 1826 quand, pour la première fois, Nicéphore Niépce parvient à fixer la lumière sur une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée. Cette réussite est liée à la fusion de deux procédés¹⁷⁵, optique et chimique, connus depuis de nombreux siècles. Les éléments étant ainsi découverts, la photographie aurait pu naître plus tôt, mais elle apparaît avec la société industrielle et ses corollaires.

En 1839, Arago présenta le daguerréotype devant l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-Arts rassemblées, prouvant son désir de faire de la photographie aussi bien une avancée scientifique qu'un nouvel outil créatif. Malgré cette ouverture à l'art que tente Arago, la photographie peine à se faire reconnaître par les Beaux-Arts, et devra attendre certaines évolutions technologiques donnant lieu à des évolutions de conscience, pour atteindre cette reconnaissance.

L'amélioration constante de la photographie suit les progrès techniques, passant des mains expertes aux mains amatrices, et restant aux mains des passionnés. La photographie a très vite été vue comme un métier, exigeant un apprentissage et un savoir faire technique, en vue de recueillir des informations visuelles et fixer la mémoire, un outil au service de la société. Elle a cependant voulu se faire reconnaître comme outil de création et entrer dans le champ de l'art. Son accessibilité récente au grand public en a fait un divertissement, puis un outil conversationnel. Comment le métier de photographe a-t-il glissé vers le statut d'artiste ?

¹⁷⁵ La chambre noire et le noircissement à la lumière de certaines matières comme le nitrate d'argent ou le chlorure d'argent,

A- Mutations du secteur économiques de la photographie

La photographie est d'abord réservée à des techniciens du fait de la complexité de la prise de vue et du coût. Elle reste jusqu'en 1880, avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent, une pratique professionnelle confidentielle, exercée généralement en atelier et de façon artisanale, ou réservée aux riches amateurs.

Dans cette évolution permanente des techniques, la simplification de la production de photographie, ainsi que la démocratisation des outils, a considérablement fait évoluer la pratique de la photographie, pour les professionnels et surtout pour les amateurs. La photographie devient un vecteur de l'idéologie marchande et politique, une stratégie de communication pour différentes marques, ainsi qu'un support d'information. Principal employeur des photographes au cours du XX^e siècle, la presse est un exemple de ces évolutions, bouleversant le métier de photographe pratiqué jusqu'alors.

1- La presse : mutations et transmutations

À partir du XX^e siècle, des journaux illustrés imposent la photographie, remplaçant le dessin et la gravure, tel que *The Illustrated London News* en Angleterre ou *l'Illustration* en France. Au cours du XX^e siècle, les photojournalistes gagnent en reconnaissance, les agences de photographes se multiplient, suivant la voie tracée par Magnum en 1946. Des magazines tels que *Vogue* ou *Paris Match* mettent la photographie à l'honneur. Avec « le choc des photos », ces dernières sont sensationnelles et deviennent nécessaires à la presse, bien que parfois purement illustratives. Après quelques décennies de prospérité, la presse papier est mise à mal par un nouveau médium : l'image animée. La télévision, à partir de l'apparition de la couleur dans les années 1970, va progressivement monopoliser le secteur de l'information. Le magazine *Life*, célèbre pour son intérêt majeur accordé à la photographie, ferme en 1972. En un peu plus de quinze ans, le nombre d'exemplaires papier de *Paris Match* diminue de plus de moitié¹⁷⁶. Les grandes agences photographiques souffrent de cette crise de la presse, due à la diminution de son lectorat et à la baisse de ses revenus publicitaires. Cette crise papier perdure encore aujourd'hui, et de nombreux services photos des grands journaux ont fermé, *Le Monde* et *Libération* se maintiennent entre autres difficilement.

¹⁷⁶ passant de 1,6 million d'exemplaires en 1960 à 723 000 exemplaires en 1976. André Gunthert, Michel Poivert, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007, p.341

L'apparition du numérique et sa démocratisation déclenche une nouvelle ère de la photographie. Le web, réseau mondialisé apparu en 1980, est développé dans un premier temps par le secteur de la recherche universitaire et de l'armée, puis s'ouvre au grand public, permettant un échange de textes et d'images, de façon rapide voire instantanée. L'apparition en parallèle des APN¹⁷⁷ et leur fabrication en grande quantité permettent de contrôler la chaîne de production entièrement numérique.

Avec l'apparition d'internet et des technologies numériques, le photojournalisme 2.0 fait son apparition et l'économie de la photo de presse se transforme à nouveau, ainsi que les agences photographiques qui s'étaient édifiées¹⁷⁸. En 1994, Mark Getty crée Getty Images, gigantesque banque d'images vouée à la publicité, à l'illustration plus qu'à l'actualité¹⁷⁹. Inaugurés par Tendance Floue, des collectifs de photographes se créent à partir de 1990. Ces structures, plus légères que les grandes agences, travaillent en gestion collective ou coopérative, laissant les photojournalistes reprendre en main leur diffusion.

L'image amateur, qui a toujours existé dans la presse, prend un nouveau tournant depuis les attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis, où « nombres d'exemples montrent que la trace visuelle de l'histoire peut être produite par chacun d'entre nous. La nouveauté n'est pas tant l'existence d'images d'amateurs que l'écho qu'elles trouvent aujourd'hui dans la presse. Elles coexistent désormais à côté de celles des professionnels, voire prennent leur place¹⁸⁰ ».

La vente d'images d'illustration produites par des amateur·trices (et certains professionnel·les) est centralisée sur des sites marchands dits de « microstocks », tel que Istockphoto, Shutterstock Images... Cette mutation numérique a pour effet une dérégulation du marché avec une baisse générale des tarifs, car « l'un des effets pervers de la diffusion numérique est qu'elle favorise la diffusion d'images gratuites¹⁸¹ ».

Toutes ces mutations entraînées par des évolutions technologiques, participent au bouleversement de la presse illustrée. Contrainte de se ré-inventer pour survivre, la presse tente de nouvelles approches, de nouvelles formes hybrides de narration, comme le web-documentaire. Fondées sur un travail d'auteur, ces autres formes de photojournalisme

¹⁷⁷ Appareils Photo Numériques

¹⁷⁸ cf Alain Le Bacquer, Hervé Le Goff, « Photographie de presse », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29 mars 2021, url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-de-presse/>

¹⁷⁹ cf ibid

¹⁸⁰ Olivia Colo, Wilfrid Esteve, Mat Jacob, *Photojournalisme, à la croisée des chemins*, Éditions Marval/EMI- CFD, Italie, 2005, p.33

¹⁸¹ Claude Vaublanc, Rémi Debeauvais, *Le métier de photographe*, Culture études 2015-3, (n° 3), p.13

permettent de libérer la photographie d'une part de sa portée informationnelle. Cependant le métier de photographe se retrouve fortement fragilisé, et oblige ces acteurs à trouver une nouvelle place dans ce marché économique de la photographie.

La masse toujours plus conséquente d'images qui continue d'être diffusée quotidiennement, est aussi le fruit des réseaux sociaux. Cette invention moderne continue de modifier la presse, rendre la photographie quotidienne et conversationnelle.

2- La photographie et les réseaux sociaux

Les réseaux sociaux tel que Facebook ou Twitter sont les sites les plus visités dès 2008¹⁸². Facilitant la mise en relation entre les internautes à travers une idéologie de parole libre, participative et démocratique, ces réseaux comptabilisent aujourd'hui des milliards d'utilisateurs à travers le monde¹⁸³. Le nombre d'images postées sur ces réseaux ne cesse alors de croître. La popularisation des smartphones, où des milliers d'applications disponibles sont réservées à la photographie, participe à alimenter ce flux. Le numérique permet une liberté de photographier sans limite, dû à l'instantanéité de la prise de vue et sa quasi gratuité (autre l'achat antérieur d'un APN ou d'un smartphone).

Pour Stéphane Hugon, sociologue, « l'appareil n'est plus seulement un outil de loisirs, il est une fonction relationnelle, comme une dimension d'opérateur de sociabilité, peut-être une véritable extension de la personne¹⁸⁴ ». L'accession de chacun.e au statut « d'auto-producteur culturel », souvent affublé de l'étiquette « amateur », poussé par un goût du partage et de la solidarité, ainsi qu'une quête de reconnaissance¹⁸⁵, permet une mise en partage généralisée d'informations et d'expériences vécues¹⁸⁶. La capture d'une photographie, très souvent suivie par sa diffusion sur une plateforme, sinon elle n'aurait pas été prise, devient « conversationnelle ». Les images une fois postées sont « prêtes à consommer », et tombent rapidement dans l'oubli ou se perdent dans le flux, parmi les 350 millions de

¹⁸² Dominique Cardon, « réseaux sociaux, Internet », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 avril 2021, url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/reseaux-sociaux-internet/>

¹⁸³ 2,74 milliards pour Facebook, 1,22 milliard pour Instagram...
Thomas Coëffé, Chiffres Facebook 2021, Blog du modérateur [en ligne], 4 février 2021. Url : <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-facebook/>

¹⁸⁴ Hémon Jacques. *Les réseaux sociaux et le marché de la photographie*, Cahier Louis-Lumière n°7, 2010. Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels, p.21

¹⁸⁵ cf Lucie Longre, *la photographie sur les réseaux sociaux, une pratique et un espace relationnels ?*, médiapart, 15 décembre 2014, consulté le 10 avril 2021. Url: <https://blogs.mediapart.fr/lucile-longre/blog/151214/la-photographie-sur-les-reseaux-sociaux-est-elle-une-pratique-et-un-espace-relationnels>

¹⁸⁶ cf Gomez-Mejia Gustavo, « *Fragments sur le partage photographique. Choses vues sur Facebook ou Twitter* », *Communication & langages*, 2017/4 (N° 194), p. 41-65

photographies publiées chaque jour sur Facebook¹⁸⁷. Le partage de photographies sur les réseaux sociaux répond à une attente sociale de reconnaissance. « Pour élargir leur visibilité sur ces plates-formes, les utilisateurs doivent, à la manière de micro-médias, produire des contenus susceptibles d'attirer à eux une population plus hétérogène socialement et culturellement¹⁸⁸ », en flattant un algorithme mettant en avant ce qui fonctionne, ce qui intéresse. La photographie devient alors « simulacre et simulation », s'inscrivant dans ce que Baudrillard appelle « l'hyperréel¹⁸⁹ ». Le spectacle installe une logique opportuniste et calculatrice, dans un entre-soi généralement homogène socialement.

Ces espaces de sociabilité sont partagés avec les médias traditionnels, qui ont su s'adapter à cette mutation de l'accès à l'information. Les réseaux sociaux eux-mêmes « s'apparentent de plus en plus à des médias sociaux, [...] utilisés pour véhiculer des messages et des idées plutôt que pour créer des communautés et des liens entre les personnes¹⁹⁰ ».

La circulation de l'information est fluidifiée et complexifiée. Une photographie postée sur un réseau peut être commentée, puis réutilisée dans un média et citée à nouveau dans d'autres médias ou sur d'autres plateformes sociales¹⁹¹. Les plateformes se nourrissent d'un travail de toutes et tous, à travers ce que les théoriciens nomment le *Free Digital Labour*¹⁹². Certaines activités en ligne peuvent être appréhendées comme du travail, en tant qu'elles participent à créer de la valeur (symbolique et marchande) accaparées par les entreprises du net, alors que les utilisateurs ne sont pas dûment rétribués, que l'encadrement contractuel des activités par les plateformes est généralement total et qu'il existe des unités de mesures propre à ces productions¹⁹³.



Figure 5 : UMBRICO Penelope, *Sunset Portraits from 13,243,857 Sunset Pictures on Flickr on 10/08/13* [portrait devant le couché de soleil tiré de 13 243 857 photographies publiées sur Flickr le 10/08/13], 1 539 machine c-prints, chacune de 4 x 6 inch, Installation exposée au Musée "Orange County Museum of Art, CA, 2013

¹⁸⁷ Thomas Coëffé, Chiffres Facebook 2021, Blog du modérateur, ibid

¹⁸⁸ Inwin, « *Les réseaux sociaux aujourd'hui et demain* » [en ligne], 08 avril 2019, consulté le 10 avril 2021. Url : <https://www.inwin.fr/les-reseaux-sociaux-aujourd'hui-et-demain/>

¹⁸⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Éditions Galilée, 1981.

¹⁹⁰ Inwin, « *Les réseaux sociaux aujourd'hui et demain* », ibid.

¹⁹¹ cf Escande-Gauquié Pauline, Jeanne-Perrier Valérie, « Le partage photographique : le régime performatif de la photo », *Communication & langages*, 2017/4 (N° 194), p. 21-27.

¹⁹² Travail numérique gratuit.

¹⁹³ Sébastien Broca, « *Le digital labour, extension infinie ou fin du travail ?* », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 2017, 18 mai 2017, consulté le 28 avril 2021. Url : <http://journals.openedition.org/traces/6882>

Alors que ces entreprises utilisent des stratégies marketing afin de renforcer « l'engagement » des utilisateurs sur les applications ou les plateformes de partage, cela crée une « dépendance » chez les utilisateurs. L'image ayant une place centrale sur ces réseaux mondialisés, hyperconnectés et instantanés, elle tend de plus en plus à une standardisation, préférant la reproduction de ce qui fonctionne plutôt que l'inconnue de la nouveauté et de la création. De plus, l'image n'est pas forcément pensée, réfléchie, elle est réactive, devient réflexe. Les gestes de publication, de partage des images sont devenus routiniers, impulsifs, les prises de vues sont réitérées, on mitraille. Dans ce « supermarché des images », tout le monde peut devenir acteur·trice et spectateur·trice de l'information.

Cette sur-abondance de l'image participe à la recherche permanente de la nouveauté, à l'innovation, à la croissance constante propre au système capitaliste. Dans ce flux d'images quotidiennes que l'on aperçoit sans prendre le temps de regarder, tout le monde fait des photos. Les photographes participent à ce flux, changeant parfois leurs productions en fonction de ce qui fonctionne sur ces réseaux sociaux.

L'arrivée du numérique et ses corollaires a donc dérégulé le marché en place de la photographie, nécessitant une ré-adaptation de ses acteurs. L'image fixe, autrefois capable de retenir l'attention pour son rôle informationnel, est pour cette fonction remplacée par l'image en mouvement, plus attractive, reléguant souvent la photographie à l'illustration. Ce métier, qui consistait à donner à voir un point de vue, ne peut plus désormais être pratiqué comme un travail, car il n'est plus visible ni rémunérateur. Les photographes vont remettre en cause leur pratique photographique, et partir à la recherche de nouveaux espaces d'expression. La photographie, jeune médium de moins de deux siècles, a opéré depuis le milieu du XX^e siècle un glissement progressif dans le champ de l'art, et ses acteurs voient désormais en l'art une porte de sortie face à ces bouleversements. Le photographe va alors changer de statut.

B- Glissement de la photographie dans le champ de l'art

Avec l'arrivée de la photographie, la peinture, s'émancipe de son obligation de représenter le réel, impulsant la création de nouveaux mouvements picturaux. La photographie se retrouve alors chargée de ce devoir. La photographie devra attendre, aux yeux du grand public, l'avènement de l'image télévisuelle pour être détachée de cette obligation

d'objectivité. Toutefois, reproduire le réel à travers la photographie nécessite un point de vue. « Voir est indissociable d'une manière de voir¹⁹⁴ ».

1- La reconnaissance d'un art photographique

L'imitation du réel, le mimésis rendu possible par la technique photographique, n'empêche toutefois pas ce médium d'avoir un regard singulier. La photographie « restitue moins le réel qu'elle ne le donne à voir d'une manière orientée, ce qui la rapprocherait des moyens d'expression¹⁹⁵ ».

Les premiers grands praticiens de la photographie viennent de l'art : Nadar, Le Gray, Carjat ou Nègre sont des dessinateurs et des peintres avant d'être des photographes. Ils ont chacun une pratique spécifique de la photographie, à travers l'objet choisi, la signification du cadrage, la fonction de la lumière, la technique de développement... « L'acte photographique met en relation trois éléments : la nature ou l'objet, la caméra et ses spécificités, et le sujet qui regarde¹⁹⁶ ». Les créateur-trices d'images font des choix, prennent des décisions dans un but précis. La photographie se distingue d'une photographie d'art qui utilise « l'objectivité de la forme pour exprimer une idée préconçue et aussi faire partager une émotion¹⁹⁷ ». L'acte photographique est le résultat d'un processus mis en œuvre pour transmettre la vision personnelle d'une expérience propre ou commune. C'est une conception propre à l'auteur qui exprime une idée, un état d'esprit, une vision.

Depuis le XIX^e siècle, différents mouvements photographiques tels que la straight photography (photographie pure), le constructivisme ou l'humanisme s'inscrivent dans une vision que les photographes expriment à travers leurs singularités. Progressivement, les musées s'ouvrent à la photographie. En 1937, la Bibliothèque Nationale de France fait entrer la photographie dans son patrimoine. En 1940, le MoMA (Musée d'art Moderne de New-York) ouvre un département spécialement dédié à la photographie. Il faudra attendre 1965 pour que la première photographie apparaisse dans un musée français de façon permanente, et 1980 pour que la photographie s'intègre dans le marché de l'art.

N'étant plus contrainte à la seule représentation du réel, dorénavant portée par l'image en mouvement, la photographie et ses acteurs prennent une nouvelle orientation. En

¹⁹⁴ ibid.

¹⁹⁵ Jean-Luc Daval, « *photographie (art) - Photographie et peinture* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 avril 2021, url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-art-photographie-et-peinture/>

¹⁹⁶ Marius de Zayas, *Camera Work* n° 42-43, via Jean-Luc Daval, « *photographie (art) - Photographie et peinture* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], ibid.

¹⁹⁷ Jean-Luc Daval, « *photographie (art) - Photographie et peinture* », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], ibid.



Figure 6 : DELAHAYE Luc : Bombardement US sur les positions des talibans, 2001, Luc Delahaye & Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

2003, le photojournaliste Luc Delahaye se rapproche d'une photographie dite d'auteur, et accroche ses photographies de guerre aux cimaises de galeries d'art américaines¹⁹⁸. De son côté, le collectif Tendance Floue se lance dans des projets auto-produits ou soutenus par des partenariats, où la vision subjective des photographes, entre documentaire et artistique, se recoupe avec une vision collective, éclatée mais complémentaire. À partir de 2010, les prix et les bourses photographiques se multiplient, devenant un soutien pour le travail des photographes qui ne peuvent plus compter sur celui de la presse.

L'entrée de la photographie dans le marché de l'art s'accompagne aussi bien de ses avantages que de ses inconvénients : « déséquilibres permanents des mondes de l'art tels qu'ils sont aujourd'hui organisés : excès structurel de candidats à l'emploi, sous-emploi endémique des professionnels, inégalités spectaculaires des chances de réussite ou de simple maintien d'une activité artistique régulière...¹⁹⁹ ». Le basculement du métier de photographe (dont les ressources sont déjà inégalement réparties) dans le champ de l'art, renforce ce déséquilibre. Le mythe du photojournaliste disparaît pour le mythe de l'artiste.

Une distinction s'opère toutefois entre amateur·trices et professionnel·les de la photographie. Tandis que les premiers la pratiquent sans pour autant en tirer une rémunération suffisante pour en vivre, les seconds vivent généralement « de la photographie », « par » et « pour » elle. C'est par une présentation générale de ces derniers que nous commencerons.

¹⁹⁸ cf Alain Le Bacquer, Hervé Le Goff, « *photographie de presse* », *ibid.*

¹⁹⁹ Pierre Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, *ibid.*, p.15.

2- L'artiste-auteur·trices, photographe et artiste

À travers la classification des métiers selon les nomenclatures socioprofessionnelles de l'INSEE²⁰⁰, nous pouvons dégager quatre « catégories » de photographes, exerçants dans un ou plusieurs domaines d'activités à l'intérieur du « métier de photographe ». Sont considérés comme photographes, les commerçants, les reporters photographes, les photographes d'art et les photographes indépendants ou salariés. L'enquête réalisée pour le ministère de la Culture en 2015 sur *le métier de photographe*, nous aide à cerner les différentes activités pratiquées : « photographie artistique et photographie d'entreprise sont les deux catégories citées en premier lieu, pour 55 % des photographes²⁰¹. Viennent ensuite, un peu moins souvent citées, la photographie de presse (49 %) et la photographie d'illustration (41 %) ²⁰² ». Il est donc courant qu'un photographe trouve ses débouchés professionnels dans la promotion de produits de consommation ou dans l'image de marque des entreprises dites « corporate », pour financer des travaux personnels et artistiques. Nous pouvons nous questionner sur ce que ce mode de financement entraîne comme contradictions dans la pratique artistique et l'éthique du photographe.

Exercée à part égale entre salariat et non-salariat²⁰³ dans les années 1990, la profession de photographe relève aujourd'hui très nettement du non salariat. Elle concerne « sept photographes professionnels sur dix en 2011²⁰⁴ », notamment à travers le statut de micro-entrepreneur en forte hausse.

De la même manière que chez les artistes, la composition des ressources des photographes varie de façon certaine horizontalement (selon les domaines), verticalement (selon la notoriété) et longitudinalement (selon la position au début, au milieu ou à la fin d'une carrière)²⁰⁵. La répartition des revenus des affiliés à l'Agessa²⁰⁶ est très inégalitaire : un cinquième des affiliés (dont les revenus annuels nets d'activité sont inférieurs à 8 500 euros) « perçoivent 3 % des revenus globaux de la population des affiliés, tandis que les 16 % de

200 INSEE, « nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles », 3ème édition 2003, version du 21 novembre 2016

201 Claude Vauclare, Rémi Debeauvais, « *le métier de photographe* », Culture études 2015-3, (n° 3), p.7

202 *ibid*, p.5

203 46 % de salariés et 54 % de non-salariés selon l'enquête Emploi en 1991

204 Claude Vauclare, Rémi Debeauvais, « *le métier de photographe* », *ibid*, p.5

205 Aurélie Cavanna, Pierre-Michel Menger, « Grand soir d'un « statut » ? », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.92

206 L'Agessa est l'Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs d'œuvres cinématographiques, littéraires, musicales, photographiques et télévisuelles.

photographes affiliés percevant plus de 50 000 euros annuels concentrent à eux seuls 52 % des revenus totaux pour l'année 2013²⁰⁷ ».

Alors que certain·es choisissent de ne pas faire de compromis dans leurs pratiques et se dédier exclusivement à leur art, d'autres préfèrent trouver des sources de revenus dans un second métier, « contre le risque d'un compromis plus dangereux qui serait de pratiquer un art commercial pour pouvoir en vivre, et verront dans l'autofinancement ou l'automécénat une garantie contre la tentation d'un art orienté vers le marché plutôt que vers une recherche personnelle²⁰⁸ ».

3- Photographe amateur·trice et artiste

La création artistique étant par nature incertaine de ses résultats, elle ne permet pas toujours d'avoir des revenus nécessaires, que différentes activités complémentaires viennent pallier. Dans la société actuelle, « les revenus des commandes, bourses, résidences, lectures, etc²⁰⁹ » sont largement acceptés et pratiqués parmi les photographes, ainsi que le travail d'enseignement ou de journalisme, comme le montre l'enquête sur le métier de photographe : « À l'instar des autres populations d'artistes de la création et de l'interprétation, les photographes diversifient d'abord leur activité professionnelle au sein même de leur univers artistique de vocation. Ils sont trois sur dix à déclarer exercer une ou plusieurs autres activités proches de la photographie dans le domaine de la formation²¹⁰ ».

D'autres activités, plus pénibles que gratifiantes, sont également effectuées comme revenu principal ou complémentaire car certain·es « revendiquent une inutilité inconditionnelle de l'art, [et voient] la professionnalisation [comme] une abomination²¹¹ ». Certains artistes mutualisent leurs ressources financières avec un conjoint, ou vivent d'aides ou de revenu de transfert (RSA). Le but des artistes n'est pas toutefois de gagner plus d'argent, mais de vivre convenablement de leurs activités artistiques : « les recherches montrent que les artistes cherchent d'abord à rendre leur activité viable, souvent au prix de sacrifices élevés (beaucoup gagneraient mieux leur vie dans des métiers non artistiques, mais estiment qu'ils y perdraient leur âme). Cependant, leur but n'est pas simplement de gagner beaucoup plus

²⁰⁷ Claude Vaclare, Rémi Debeauvais, « le métier de photographe », *ibid*, p.11

²⁰⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, *ibid*, p.355

²⁰⁹ Aurélie Cavanna, Pierre-Michel Menger, « Grand soir d'un « statut » ? », *Art Press*, *ibid*, p.93

²¹⁰ Claude Vaclare, Rémi Debeauvais, « le métier de photographe », *Culture études* 2015-3, (n° 3), p.6

²¹¹ Camille Paulhan, *Persistance des petits volcans - la transmission en écoles d'art*, *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.98

d'argent, une fois atteint un niveau de vie décent, il est d'abord de réorganiser leurs ressources autour du noyau dur, l'activité de création, car c'est elle qui leur importe le plus²¹² ».

La dimension professionnelle éviterait toutefois un accaparement de la pratique artistique par de « jeunes héritiers idéalisant la création dans le confort du giron familial²¹³ », et la « dimension vocationnelle » permettrait de tenir face à la difficulté de vivre de la pratique artistique, ainsi que de se détacher de la « volonté d'en tirer une rémunération exclusive et, si possible importante²¹⁴ ».

La création artistique peut pâtir de ces questions pratiques de statuts juridiques et économiques où, dans un système bureaucratique, les photographes parlent parfois plus de statut que de création. Toutefois ces statuts permettent une protection sociale et une mutualisation des risques. Le nombre croissant de photographes (environ 15 000 en France en 1995 et approximativement 24 000 en 2010²¹⁵) présents sur le marché du travail engendre une compétition permanente, où les photographes professionnels se démarquent des photographes amateurs.

Contrairement aux autres arts, la photographie a rapidement été considérée comme un « métier », un art appliqué au service de la société. D'abord entre les mains des techniciens et des fortunés, elle passe ensuite aux mains des amateurs et devient « phénomène de masse ». Désormais outil commercial et communicationnel, la photographie et ses mutations récentes de la fin du XX^e siècle ont bousculé la pratique des professionnels, faisant perdre des parts importantes de marché. La photographie perd son caractère informationnel au profit de l'image en mouvement, acquérant toutefois un prestige culturel et populaire. Progressivement reconnue comme art à part entière, elle rejoint désormais l'art contemporain, son fonctionnement et son marché.

²¹² Pierre-Michel Menger, « Grand soir d'un « statut » ? », *Art Press*, ibid, p.93

²¹³ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.97

²¹⁴ ibid, p.74

²¹⁵ Claude Vauclare, Rémi Debeauvais, « *le métier de photographe* », ibid, p.16

Les questionnements sur la création artistiques et sur ses problématiques sous-jacentes nous ont emmené dans le champ de la sociologie. Le travail, seconde activité essentielle de notre société après la famille, se voit plus que jamais mystifié, alors même que nous avons vu l'artificialité de la dualité travail/loisir. La création artistique, ni efficace ni rentable, a engendré la valorisation et la sacralisation que l'artiste s'est efforcé de forger au cours de l'Histoire. Cette classe sociale à part, à la fois singulière et élitaire, qui s'adapte au système de précarisation du travail contemporain, est à l'apogée d'un système où la consommation est devenue culturelle et la culture devenue consommation. Le photographe, secoué par les évolutions technologiques et sociétales aboutissant à un bouleversement de la pratique photographique, a glissé récemment dans le champ économique et commercial de l'art en devenant artiste.

Comme peut le résumer Mat Jacob dans un « coup de gueule » envers la photographie, « ce médium qui était au départ un outil critique pour dire le monde - et que l'on fantasmait parfois pour sa capacité à le changer - est devenu progressivement un rouage incontournable du libéralisme²¹⁶ ». Habitué à vivre dans une atmosphère de crise permanente, le photographe se retrouve alors dans une impasse professionnelle. Il est acculé entre la nécessité de travailler pour vivre, le désir intense de créer, et la conviction intime de devoir faire « autrement ». Ayant parfois la sensation d'être dépossédé du sens de sa propre activité, alors même que « nous nous formons à des métiers dont on nous annonce déjà la disparition prochaine²¹⁷ », se pose une question personnelle, philosophique, intime, liée aux ressentis, aux valeurs de chacun-e et à la complexité d'interactions multiples : ai-je envie de participer à ce système ? Si non, pourquoi ce choix et pour faire quoi ? À quel projet de société ai-je réellement le désir de contribuer ?

Re-considérer la place du travail, la valeur des œuvres, imaginer un statut d'artiste différent des valeurs précédemment citées, c'est tenter de rebâtir théoriquement et pratiquement l'univers dans lequel il s'inscrit. L'hypothèse posée ne sera peut-être pas vérifiée. Les réponses ne seront que partielles, le modèle n'existera pas, nous n'aboutirons peut être qu'à de nouveaux questionnements, mais la conquête de l'inutile se poursuit.

²¹⁶ Mat Jacob, Erika Weidmann, *Coup de Gueule de Mat Jacob : Ne dites à personne que je suis photographe (Ou dites à tout le monde que je ne le suis plus)*, 9 lives, publié le 18 juin 2019, consulté le 2 juillet 2020. Url : <https://www.9lives-magazine.com/54028/2019/06/18/coup-de-gueule-de-mat-jacob-ne-dites-a-personne-suis-photographe-dites-a-monde-ne-suis-plus/>

²¹⁷ Philippe Vion-Dury, *Décalages Prométhéens*, Socialter, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.3

PARTIE II - PHILOSOPHIE & MODE DE VIE

« Nous ne voulons plus de ce culte absurde d'un travail
qui nous asservit autant par son excès que par son manque.
Nous ne voulons plus sacrifier à l'obsession de la réussite et de l'excellence,
sous la menace de la désintégration sociale.
Nous ne voulons plus avoir pour seul choix
d'être l'entrepreneur de soi-même ou de n'être rien.
Nous ne voulons plus d'une existence conçue
comme une course contre la montre,
une lutte contre tous les autres²¹⁸ ».

²¹⁸ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme, édition la Découverte*, Poche, France, 2016, p.52

L'une des hypothèses à ces multiples constats est l'entrée dans une forme d'autonomie. « Le terme désigne le fait de se donner à soi-même ses propres normes, ou encore de s'organiser par soi-même. En pratique, l'autonomie est la revendication d'une collectivité qui refuse l'imposition d'une normativité ressentie comme extérieure, afin de faire prévaloir les règles qu'elle se donne à elle-même²¹⁹ ».

De quelle autonomie parlons-nous, par rapport à quoi ? « L'enjeu est à la fois celui d'une ré-appropriation et celui d'un abandon²²⁰ ». Remettre en question le culte du travail, le mythe de l'artiste singulier et élitaire, refuser les lois du marché et la marchandisation-spectaculaire, implique de repenser d'autres modèles, de créer un nouvel imaginaire, inventer une photographie libre. Comment construire cet « autrement » ? À quels modes de vie concrets ces choix peuvent-ils aboutir ? Quelles en sont les limites ?

Cette photographie libre prendrait racine dans une pensée collective et démocratique, proposant une ré-appropriation de la culture, une pratique dé-spécialisée et dé-marchandisée, tournée vers le partage, la pluralité des pensées et des histoires.

Cette recherche théorique et pratique aura donc pour but de relever et d'analyser des philosophies de vies, intimement liées à des modes de vie, où l'humain prendrait une place centrale, par un ralentissement des rythmes de vies, la création de collectif et la métamorphose des environnements proches.

Aller directement à la rencontre de photographes, de collectifs, de lieux de résidences et d'expositions est donc une continuité logique. Ces rencontres prenant la forme d'entretiens filmés puis retranscrits pour la plupart, ont eu lieu lors de l'été 2021 et viendront agrémenter cette recherche²²¹, donnant également lieu à un documentaire²²².

Loin de là l'envie d'en sortir un modèle unique, mais plutôt d'esquisser un ensemble de possibilités, de techniques que ces artistes ont trouvé pour elles et eux, ainsi que les contradictions pouvant en découler.

Le chemin sera sinueux. « La multiplicité des mondes suppose une multiplicité des chemins²²³ », à l'inverse d'une utopie normative.

²¹⁹ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.75

²²⁰ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.169

²²¹ Pour plus d'informations sur la population interrogée, voir *Programme de recherche*, p.303

²²² voir *Présentation de la Partie Pratique*, p.304

²²³ ibid, p.121

I-

Philosophie de vie

La philosophie est une conception du monde, en prise directe avec l'expérience qui engage un mode de vie. Cela nécessite de se nourrir de ce qui existe, de s'approprier ce qui résonne en nous, de l'adapter à son histoire personnelle et à l'époque actuelle. « Les discussions, quel que soit leur sujet, ont souvent donné lieu à des rebonds dans la pratique [artistique de My-Lan Hoang-Thuy]. Pas directement sur la forme, plutôt dans l'éthique de travail, ce qui a des conséquences directes sur les formes produites²²⁴ ». La discussion aura donc un rôle crucial, mais les actes suivant la parole seront nécessaires pour appliquer une éthique à un mode de vie. Ainsi, ces philosophies de vie prendront appuie sur des expériences concrètes.

L'œuvre convoque la réflexion et le jugement, elle ouvre l'esprit, crée de l'empathie. Si les œuvres et l'édification d'une culture jouent ce rôle crucial dans la construction personnelle des individus, l'équité entre les êtres nécessiterait un accès démocratique à cette culture. Ce sera donc le premier pas. Le suivant permettra de remettre en cause la notion même de travail, et de ce fait la vie en société. Tenter de concrétiser une vision libre et démocratique des œuvres, un art non marchand, sera notre dernier pas, bousculant notre rapport à la valeur des œuvres.

²²⁴ My-Lan Hoang-Thuy, « Etre artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.82

A- Une ré-appropriation culturelle ?

Le 8 mars 2004, soixante ans après l'adoption du programme du Conseil National de la Résistance, ses membres appellent à une « véritable insurrection pacifique contre les moyens de communication de masse qui ne proposent comme horizon pour notre jeunesse que la consommation marchande, le mépris des plus faibles et de la culture, l'amnésie généralisée et la compétition à outrance de tous contre tous²²⁵ ».

« L'art conduit les citoyens non seulement à penser ensemble, mais à éprouver ensemble²²⁶ ». La ré-appropriation passerait donc par le désir de reprendre la main sur nos pensées et nos désirs, devenir des producteurs/citoyens, faire « œuvre personnelle et collective²²⁷ ». Ce serait aussi une « invitation à se surprendre, à faire ce que l'on a jamais fait, à rencontrer l'autre²²⁸ ». Changer notre façon d'aborder la culture, créer de nouvelles formes d'organisations collectives, décorrélér l'art de l'argent, soutenir et prendre part à des circuits locaux de production/consommation. Voilà par quoi peut passer une ré-appropriation et voilà le chemin qui se profile.

1- Comment mettre en place une ré-appropriation de la culture ?

À l'heure de la reproductibilité technique, la rareté des œuvres encouragée par le marché de l'art, promulgue des valeurs individualistes et renforce le désir de possession. Les œuvres uniques peuvent trouver leur place dans des lieux ouverts et démocratiques, permettant aux œuvres d'être partagées et aux connaissances de circuler. C'est le cas de la plupart des musées publics comme nous le verrons plus tard²²⁹, à l'inverse de certaines collections privées non ouvertes au public.

Dans le registre des œuvres reproductibles, les producteurs de consommation culturelle utilisent l'argument d'une démocratisation des savoirs, « tout en acceptant que les connaissances techniques restent le privilège des seuls techniciens, [...] les connaissances intellectuelles et artistiques, celui des seuls intellectuels et artistes isolés des masses²³⁰ ». Pour qu'une culture soit véritablement démocratique, « la participation des masses aux œuvres

²²⁵ Lucie Aubrac, Raymond Aubrac, Henri Bartoli, Daniel Cordier, Philippe Dechartre, Georges Guingouin, Stéphane Hessel, Maurice Kriegel-Valrimont, Lise London, Georges Séguy, Germaine Tillion, Jean-Pierre Vernant, Maurice Voutey, *Appel des Résistants du 8 mars 2004*, Paris, 8 mars 2004

²²⁶ Roland Gori, *De quoi la psychanalyse est-elle le nom ? Démocratie et subjectivité*, Denoël, 2010

²²⁷ Roland Gori, Bernard Lubat, Charles Silvestre, « *Manifeste des écrivains* », actes sud, éditions les liens qui libèrent, France, 2017, p.24

²²⁸ *ibid*, p.60

²²⁹ voir PARTIE II, I, C, 2- « Dé-marchandiser » l'art par la gratuité ?, p.79

²³⁰ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, *ibid*, p.219

culturelles et l'élaboration d'oeuvres adaptées aux besoins de ce nouveau et vaste public s'imposent²³¹ ». « L'élévation des aspirations culturelles des consommateurs est probablement la condition fondamentale pour éviter que la « société de l'abondance » n'entraîne l'humain dans un monde où les valeurs matérielles règnent seules²³² ». En 1951, Gorski conforte cette idée que la consolidation et le développement sans à coup de la culture doivent intégrer *toute* la population dans l'édification de la culture. Pour se faire, l'éducation à la culture, ainsi que la diffusion comme relation démocratique entre créateur-trices, spécialistes et masse, sont des conditions fondamentales. La culture « peut prolonger et modifier l'action de l'école, susciter des attitudes actives devant les propagandes simplistes ou les publicités sommaires, inciter les individus à une participation active à la vie sociale et culturelle²³³ ».

Revenons sur ce qu'est une attitude active évoquée précédemment²³⁴. L'activité en elle-même n'est pas passive ou active, c'est notre attitude à l'égard de ces activités qui peut l'être. De même, ces deux attitudes ne s'opposent pas de manière absolue. « Il s'agit plutôt de dominantes qui varient selon les individus et les situations²³⁵ ». Outre la pratique évidente d'une activité créatrice, où l'on fait œuvre matérielle, belle ou laide, utile ou non, où l'on pense avec ses mains, une attitude active peut également passer par la réflexion. Car il n'y a pas d'art sans le travail de l'artiste, et celui du spectateur sur lui-même : « lire délivre, écrire inspire, improviser respire, parler répare²³⁶ ».

Une attitude active implique trois traits fondamentaux. Le premier est une participation consciente et volontaire à la vie sociale, au moins périodiquement : « c'est une volonté d'assumer, à tous les échelons, un degré variable de responsabilité dans la vie d'un groupe, d'une classe, d'une société²³⁷ ». Le second est une participation consciente et volontaire à la vie culturelle, au moins périodiquement, suscitant « un effort pour ressentir, comprendre, expliquer ou utiliser les oeuvres de la technique, des sciences, des arts, et, le cas échéant, pour contribuer à leur enrichissement par la création, l'invention²³⁸ ». C'est enfin le « libre épanouissement personnel par la recherche dans l'emploi du temps libre d'un équilibre plus ou moins original entre le délassement, la distraction et le développement²³⁹ ». Une

²³¹ *ibid*, p.138

²³² *ibid*, p.141

²³³ *ibid*, p.140

²³⁴ cf Partie I, I, B, 1- Définition du loisir, voir p.24

²³⁵ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, *ibid*, p.177

²³⁶ Roland Gori, Bernard Lubat, Charles Silvestre, « *Manifeste des ouvriers* », *ibid*, p.62

²³⁷ *ibid*, p.178

²³⁸ *ibid*

²³⁹ *ibid*, p.179

attitude active est donc un ensemble de dispositions physiques et mentales susceptibles d'assurer l'épanouissement de la personnalité, dans une participation optimale à la vie culturelle et sociale. Comment générer cette attitude active ? Comment permettre une diffusion plus démocratique des œuvres culturelles ?

2- Initiatives d'une diffusion plus démocratique

Grâce au numérique, l'accès aux œuvres artistiques (principalement audiovisuelles) est simple, presque immédiat, et dans certains cas gratuit (comme dans certaines bibliothèques). Contrairement à la télévision, au cinéma ou aux festivals, le ou la spectateur·ice est son ou sa propre programmeur·ice, choisissant ce qu'il souhaite regarder. Au 3ème trimestre 2020, selon une étude de la direction des études, des statistiques et de la prospective du CNC, 59 % des contenus accessibles sur les plateformes par abonnement comme Netflix, Amazon prime et Disney+, ont été consommés par des spectateur·ices uniques²⁴⁰, contre 22 % des spectateur·ices de cinéma venant seuls²⁴¹. La rencontre avec les œuvres cinématographiques s'individualise et fragmente le public. Bien que ces visionnages soient souvent évoqués après avec l'entourage proche, créant ainsi un temps de partage, le temps commun de découverte d'une œuvre diminue progressivement. Le rôle de la culture ne serait-il pas de continuer à fédérer un public dans un espace temps commun, pour faire naître une expérience partagée et permettre d'échanger ensuite ?

Le collectif *Les Mains Libres*²⁴² rencontré cet été, regroupe quatre "artistes" dans la ville de Cluny. Il est à l'initiative de la création d'une galerie pluridisciplinaire gérée collectivement. Pour Lucie Moraillon, photographe et participante au projet, l'idée est d' « expérimenter de faire vivre un lieu avec ses propres enjeux, qui sont encore plein de contraintes, mais en tout cas qui sont les leurs²⁴³ ». Sortir des enjeux imposés par des festivals ou des galeries peut être une forme de ré-appropriation culturelle, d'autant que l'enjeu des Mains Libres est de créer un lieu de diffusion accessible à tous·tes. « Il y a eu cette envie de créer un lieu qui fait une vraie place à la création, à nos créations, tout en essayant de vivre le défi de rendre ce lieu le plus vivant possible, qui fait le moins peur possible, et qui attire le plus de monde possible. c'est cela l'utopie en tout cas : de ne pas cloisonner la galerie aux

²⁴⁰ *Observatoire de la vidéo à la demande*, Direction des études, des statistiques et de la prospective du CNC, décembre 2020, p.42

²⁴¹ Benoît Danard, Cindy Pierron, Les études du CNC, *le public du cinéma en 2019*, septembre 2020, p.7

²⁴² Les Mains libres, url : <https://www-les-mains-libres.com>

²⁴³ Transcription de l'entretien réalisé avec Lucie Moraillon photographe, voir annexes p.166

personnes qui en ont les codes, et pour ça il faut trouver des astuces, que l'on est toujours en train de chercher²⁴⁴ ». Cette même Lucie Moraillon crée également des ateliers photographiques avec des jeunes, des personnes migrantes ou non migrantes, dans le but de re-créeer cette attitude active.

Zines of the Zone est une autre approche ayant pour but la diffusion de projets photographiques, dans une logique d'auto-édition, de dé-marchandisation des œuvres pour préférer un accès libre. Julie Hascoët, photographe rencontrée lors de mon voyage, déclarait que l'idée de ce projet est apparu au moment où l'auto-édition et le fanzine photo explosaient dans le milieu de la photographie. Autour de 2011, des sites internet et des festivals tel que "Offprint", diffusaient des formes auto-éditées.

« C'était une récupération de cette forme esthétique [du fanzine], pour l'inclure dans le milieu et le marché de la photographie, et donc en faire des objets plus ou moins liés à l'histoire du livre d'artiste, où tu allais numéroter, signer et créer une valeur marchande. [...] Donc, c'était un peu étrange. [...] On trouvait malgré tout que ces objets, c'étaient des objets dignes d'intérêt artistique et que ce serait intéressant de les sortir de ce réseau marchand pour pouvoir les faire circuler, les faire exister dans un endroit qui soit neutre. Sauf que t'es jamais neutre puisque c'est politique... Pouvoir permettre aux gens de les manipuler, de les voir sans que ce soit sur des étagères ou dans des tiroirs ou dans des boîtes chez des collectionneurs, sans que ce soit sous des vitrines, dans un musée. De là est née l'idée de Zines of the Zone. On voulait faire une archive vivante pour ces objets et décroisonner aussi. [...] On s'est dit on va plutôt choper un fourgon et partir sur les routes à la rencontre de gens qui auto-édite pour voir pourquoi les gens font de l'auto édition, qu'est-ce qui les anime là dedans. C'était aussi guidé par une curiosité vis à vis des formes d'indépendance, d'autonomie, d'émancipation, par des savoir faire, des outils, etc. Par le modèle économique que ça induisait aussi autour du fanzina. [...] Et on est parti d'abord pour un tour d'Europe. Et là, depuis, on continue de tourner. [...] Et on va dans différents lieux. Ça va du squat au centre d'art en passant par toutes sortes de lieux périphériques, entre ces deux extrêmes, si je puis dire. Et on déplie le mobilier, on fait des sélections. Là, on a un peu moins de 3000 éditions dans la collection et à chaque fois, on en montre 150/200. [...] On essaye d'être hyper hétéroclite sur la représentation de diverses formes de pratiques et d'objets qu'on a dans la collection.

²⁴⁴ ibid

Et donc, on montre des objets qui, pour beaucoup, sont épuisés, que les gens qui les manipulent ont souvent envie d'acheter. Et donc, on doit beaucoup faire une médiation autour du fait que c'est gratuit et en même temps non marchand, que du coup, on n'est plus là à essayer de valoriser l'expérience esthétique ou affective que tu peux avoir avec un objet, essayer de se détacher, de détacher ton regard de la possibilité d'acquérir ou pas cet objet.²⁴⁵.

À travers Zines of the Zones, se trouve l'idée d'un accès à ces fanzines dans des lieux socialement très différents, un libre accès aux œuvres, d'une dé-marchandisation de l'art, d'une désacralisation du livre d'artiste pour préférer des objets fabriqués soi-même... Ces projets artistiques sont des laboratoires de ce que pourrait être une diffusion plus démocratique des œuvres, permettant au sujet de se comprendre et de se transformer soi-même. Cette pratique sociale (*praxis*) permet également de comprendre la société et permettre sa transformation.



Figure 7 : Zines of the Zone, Exposition Millefeuilles, Nantes, 2014, photographie numérique

La diffusion d'œuvres culturelles est un travail en soi, avec des métiers bien souvent très spécialisés. Si l'on prend pour exemple uniquement l'installation d'une exposition, on trouve des commissaires d'expositions, des scénographes, des graphistes, des concepteurs lumières, des régisseurs, des accrocheurs... Cette division du travail participe bien souvent à un émiettement des tâches.

B- Une remise en cause du travail ?

Comme évoqué précédemment²⁴⁶, une grande partie de la vie est soumise aux exigences du travail, à travers un cycle travail-consommation-travail. Ces valeurs sont

²⁴⁵ Transcription de l'entretien réalisé avec Julie Hascoët, photographe, voir annexes p.166

²⁴⁶ cf Partie I, I, A, 1- le travail, vecteur d'intégration sociale, voir p.21 et Partie I, II, B, 2- la consommation culturelle, voir p.47

incorporées au quotidien, au point de devenir parfois des automatismes. Entrer dans un processus de dés-adhésion et de rupture vis à vis de ces normes est une des manières de se défaire de l'emprise de « l'idole travail », intrinsèquement liée à la marchandisation. Mettre en pratique cette rupture n'est pas aisée et nécessite « l'expérimentation d'autres formes de subjectivité et d'autres manières d'agir²⁴⁷ » .

1- Dé-spécialiser les tâches ?

La grande sectorisation actuelle du monde du travail, liée à l'industrialisation et au système productiviste, a créé une division du travail, un éloignement du travailleur de ses outils de production et une dualité travail/loisir artificielle. Se défaire de cette emprise du travail peut passer par une dé-spécialisation des tâches, un choix réfléchi des outils ainsi que le passage à une « ère du faire ».

« L'éclatement des métiers, l'émiettement des tâches laissent souvent chez l'exécutant un sentiment d'inachèvement, d'insatisfaction²⁴⁸ ». Le travailleur a rarement une vision d'ensemble du projet à accomplir, perdant parfois la finalité de ses actions. Une dé-spécialisation massive des métiers techniques et du travail en général permettrait de revenir à une forme d'artisanat, où la chaîne de production serait plus contrôlée, définie et coordonnée selon une initiative et une volonté propre, « vers un but plus ou moins lointain, mais qui reste dans un champ de vision et d'action²⁴⁹ » clair, permettant de renouveler et surmonter ses propres capacités. Une pratique à la mesure ou à l'échelle de son auteur·trice, à un faire passionné et volontiers chronophage. Cette reprise de contrôle des outils et des opérations ferait disparaître certains intermédiaires peu essentiels. Les intermédiaires restants ne seraient plus de simples exécutants mais des collaborateurs, prenant corps au projet, permettant un partage mutuel de connaissances. $1 + 1 = 3$. Cette dé-spécialisation permettrait donc une interdisciplinarité, une autonomie relative et une vision sur la finalité des actions.

Il ne s'agit pas de dé-spécialiser l'entièreté des tâches, car certaines activités complexes nécessitant une spécialisation sont nécessaires. De plus, les tâches complexes peuvent être plus agréables « parce qu'elles satisfont le plaisir d'expériences nouvelles et variées et laissent de la place pour des prouesses d'ingéniosité et d'invention²⁵⁰ ». Il existe des

²⁴⁷ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.155

²⁴⁸ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.104

²⁴⁹ Georges Friedmann, *Où va le travail humain*, Gallimard, 1967, p. 326

²⁵⁰ John Rawls, théorie de la justice, In : Pierre-Michel Menger Sociologie du travail créateur, introduction, cours du collège de France [en ligne], 01 mars 2019, consulté le 20 mars 2021, url : <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2019-03-01-10h00.htm>

métiers de cœur, et des cœurs de métier²⁵¹. Mais la sur-spécialisation éloigne des activités concrètes, des tâches quotidiennes liées à la vie. Comme le pense Karl Polanyi, « séparer le travail des autres activités de la vie et le soumettre aux lois du marché, c'était anéantir toutes les formes organiques de l'existence et les remplacer par un type d'organisation différent, atomisé et individuel²⁵² ».

Antoine Page, réalisateur de documentaires rencontré lors d'un entretien en août 2021, est à la fois spécialisé et dé-spécialisé. Il est réalisateur, et fonctionne de façon indépendante, car il va « de l'idée jusqu'à l'accompagnement en salle ». La dé-spécialisation, la diversité des tâches propres au métier de réalisateur est pour lui le fondement de son indépendance.

« Je prends en charge tout, du début à la fin de la chaîne. Ca s'est fait petit à petit [...], mais quand tu commences à être indépendant, tu t'aperçois que tu n'as aucun réseau, et moi j'en ai assez peu. Et que si tu ne fais pas les choses, personne va te proposer de les faire, ou bien tu es relativement invisible. D'où le fait qu'en cours de route j'éдите en DVD. Je bosse avec Elie, mais ça fait trois fois qu'on sort [des documentaires] en salle. Ça fait de la trésorerie aussi. Ça coûte des ronds, mais ça peut en rapporter aussi. Il n'y a pas d'intermédiaires, donc ça nécessite quand même d'être au courant de toutes les étapes. C'est moi qui m'occupe de la pré-compta de l'asso, c'est du temps passé là dedans. [...] Moi si je fais tout ça, ce n'est pas par défaut ou parce que je suis contraint, mais parce que je trouve que c'est une évidence. Et je pense que c'est ça qui est classe. C'est quand même d'être responsable du début à la fin et de ne rien lâcher ».

Gérer entièrement la chaîne de production est un travail important, qui prend beaucoup de temps, nécessite un temps de formation ou d'auto-formation, un investissement dans du matériel... Le choix d'Antoine Page s'est fait selon lui de manière inconsciente et progressive, lui permettant d'accéder à une forme d'autonomie. Il n'y a pas d'intermédiaire et tout peut être 100 % maîtrisé par lui, laissant place à des choix artistiques et non financiers.

La Déviation est un lieu de résidences, de création et de représentation autogéré se situant à Marseille. Ce collectif ouvert s'organise de façon collégiale, et a notamment opté pour un partage des tâches sous forme de pôles (comptabilité, recherche de financement,

²⁵¹ Barbara Cassin dans Roland Gori, Bernard Lubat, Charles Silvestre, « *Manifeste des œuvriers* », actes sud, éditions les liens qui libèrent, France, 2017, p.23

²⁵² Karl Polanyi, *La Grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Gallimard, Paris, 1983, p.220

communication, régie...), avec une rotation des membres dans les pôles tous les ans. Edouard, membre de la déviation, explique la difficulté que cela implique :

« J'avais fait une année complète en régisseur général, parce que la manutention des outillages, des stockages, des voitures, des véhicules, des machines... J'étais bon. Un an après, on m'a décalé en régie technique, donc tout ce qui est installation sons et lumières, que je n'avais jamais fait de ma vie. Et Jules, lui, est installateur sons et lumières, justement de son métier. Et ils l'ont fait basculer à la régie générale. Du coup, je ne savais rien faire dans mon truc et lui ne savait rien faire dans son truc. On passait notre temps à s'échanger nos tâches. Finalement, six mois plus tard, on a dit " il y a des choses qu'il ne vaut mieux pas changer". Donc, avec Jules, on a repris chacun, nos postes et les autres continuent à tourner de poste en poste. Mais c'était pour éviter aussi de laisser la même personne quatre ans aux finances, ce qui n'est pas forcément très drôle²⁵³ ».

Il est évident que la dé-spécialisation dépend des compétences, mais principalement des envies de chacun·e, car les compétences s'apprennent.

2- L'âge du faire ?

Jérôme Baschet propose d'abandonner l'ère du travail pour passer dans un « âge du faire ». Mettre fin à la chronométrie des temps de travail et de loisir permettrait de libérer des espaces ouverts, où chacun·e décide de faire pour soi ou pour les autres, créant la possibilité d'expérimenter de multiples champs d'activités et de facultés. Le temps disponible ne serait donc pas un reste comme il l'est actuellement, il serait l'essentiel²⁵⁴. Le rapport au temps s'en trouverait bouleversé, et l'impatience construite par le culte marchand serait remplacé par un éloge de la lenteur et de la patience²⁵⁵, nécessaire pour « faire par soi même ». Il n'existe aucune hiérarchie entre le plaisir du faire et la curiosité du savoir, entre la pratique et la théorie²⁵⁶... « C'est pourquoi notre civilisation du « tout prêt », du « tout fait », du travail à la chaîne, est aussi celle du bricolage, du mécano-amateur, de l'inventeur et du créateur²⁵⁷ ». Un retour à l'œuvre, comme le souhaiteraient les auteurs du *Manifeste des ouvriers*. Œuvres au sens de passion, de création, de désir ; celui qui, aujourd'hui, « dans son activité, dans sa vie,

²⁵³ Transcription de l'entretien avec Edouard de la Déviation, artisan, voir annexes p.166

²⁵⁴ cf Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.103

²⁵⁵ voir partie II, II, B- Changer notre rapport au temps, p.90

²⁵⁶ cf Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.106/107

²⁵⁷ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.189

est disposé à faire œuvre²⁵⁸ ». À passer de la pensée à l'acte, à enrichir les connaissances par le partage...

Le travail étant réduit au minimum, ce serait les loisirs [actifs] eux-mêmes qui deviendraient l'essentiel. Ce choix pourrait être un choix sociétal : chaque individu ne serait pas attaché à une spécialité, mais « chacun pourrait se perfectionner dans toute une branche d'activité qui lui convient. La société assume la régulation générale de la production et permet ainsi à l'individu de faire un jour une chose et une autre le lendemain, ou encore de chasser le matin, de pêcher l'après-midi et de faire de la critique littéraire le soir, tout comme il lui chante, sans jamais devenir chasseur, pêcheur, berger ou critique²⁵⁹ », rejoignant la pensée de Marx²⁶⁰. Toutefois ce modèle nécessite une acceptation de la différence, en prenant en compte que nul n'est comparable à l'autre. Le travail et son résultat sont immergés dans une évaluation constante, à travers le jugement, la comparaison, et l'élaboration d'une valeur. Par la comparaison, une personne devient meilleure qu'une autre par sa singularité. Pour que cela fonctionne, cela nécessite une abondance des ressources disponibles, « pour que personne ne devienne pour autrui un obstacle à sa réalisation individuelle²⁶¹ », sans quoi les mécanismes de concurrence se créent à nouveau.

Sans nous projeter dans un état idyllique, le temps disponible permettrait à chacune de trouver son équilibre propre entre les différentes activités, celles essentielles à la vie, et les activités de récupération, de divertissement et de développement²⁶² au fil des situations de la vie quotidienne. « Ce choix conduit chacun à établir une hiérarchie dans ses activités, [...] à fortifier chaque jour l'autonomie et la structure de sa personnalité, tout en accroissant sa participation consciente et volontaire à la vie de la société²⁶³ », ce que Jean Jaurès appelait « la libre discipline de soi-même²⁶⁴ ».

En 2020, lors de la crise sanitaire de COVID19, la France a subi un confinement de plus de deux mois, comme une grande partie des autres pays du monde. Cette crise a bouleversé la vie de la population, modifiant l'organisation du temps, des modes de travail et

²⁵⁸ Roland Gori, Bernard Lubat, Charles Silvestre, « *Manifeste des ouvriers* », actes sud, éditions les liens qui libèrent, France, 2017, p.16

²⁵⁹ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.208

²⁶⁰ voir Partie I, I, C, 2- L'artiste exerce-t-il un métier ?, p.31

²⁶¹ Josef Confavreux, Pierre Michel Menger, «L'intermittence constitue le rêve fou d'un patron capitaliste», *Médiapart* [en ligne], 5 juillet 2014. Url : https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/050714/lintermittence-constitue-le-reve-fou-dun-patron-capitaliste?page_article=3 consulté le 9 septembre 2021

²⁶² cf Partie I, I, B, 1- Définition du loisir, p.19

²⁶³ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.188

²⁶⁴ Roland Gori, Bernard Lubat, Charles Silvestre, « *Manifeste des ouvriers* », actes sud, éditions les liens qui libèrent, France, 2017, p.46

de la scolarité. En restreignant l'accès à l'extérieur et en contraignant l'essentiel des loisirs au domicile, cela a modifié les rapports à la culture des individus, notamment dans la dimension active de celle-ci.²⁶⁵

Selon l'enquête "Conditions de vie et aspirations du Crédoc" présente en annexe 6²⁶⁶, la pratique de la musique et de la danse, des arts graphiques, ou encore du montage audio et vidéo ont augmenté de 5 à 6 %. De façon générale, toutes les activités actives de pratiques culturelles en amateur·trice ont augmentés, confortant l'idée qu'une attitude active peut se mettre en place si du temps y est accordé. « Paradoxalement, alors que le confinement printanier a contribué au creusement des inégalités sociales et économiques dans de nombreux domaines, les pratiques culturelles apparaissent à l'inverse moins clivées et certains écarts sociaux et générationnels se réduisent même pour nombre d'entre elles²⁶⁷ ».

De plus, le numérique a pris une part importante dans les activités de confinement, également pour des activités de divertissement ou de délasserment. Il est important de questionner le lien entretenu avec les outils, car le développement technologique récent pour maîtriser les éléments naturels a créé une scission entre les humains et leur milieu d'origine.

3- Le choix des outils

Le choix des outils est essentiel pour éviter une adaptation de l'humain au monde des machines, pour préférer adapter les machines à la finalité choisie. Marx dénonçait la séparation entre producteur et moyen de production. Le système capitalisme, capable d'être ré-organisé pour palier à ses propres dysfonctionnements, a permis (grâce à la technologie, la marchandisation et le cycle des innovations) à certain·es travailleur·euses de devenir les possesseur·rices de leurs moyens de productions. Dans notre cas, la plupart des photographes possèdent désormais les outils permettant une chaîne de production de l'image entière (de la prise de vue à l'impression), mais nécessitant un investissement important, un renouvellement cyclique du matériel (celui-ci devenant obsolète dès l'achat), remplacés par une technologie toujours plus sophistiquée dont le fonctionnement même nous échappe...

Mutualiser des outils entre plusieurs photographes peut-être un moyen d'éviter cette sur-consommation et investir dans du matériel plus durable. Fabriquer ses propres outils, dans la mesure du possible, peut également être une solution. C'est le cas du collectif

²⁶⁵ Anne Jonchery et Philippe Lombardo, *Pratiques culturelles en temps de confinement*, Culture études, Ministère de la Culture, 2020, p.4

²⁶⁶ voir p.168

²⁶⁷ Anne Jonchery et Philippe Lombardo, *Pratiques culturelles en temps de confinement*, ibid, p.42

photographique *Pinhole project*, qui utilise des sténopés, outil photographique simple de fabrication et d'utilisation, permettant de rester maître de son outil et d'instaurer un rapport au temps différent. L'utilisation des longs temps de pose permet de « tisser des liens, créer des espaces de dialogue et de partage d'expériences. C'est l'éloge de la lenteur ; le temps de la pensée et de la réflexion²⁶⁸ ».

Pour Fabrice Hyber, Michelangelo Pistoletto, et Franz West, l'artiste est « un modèle, il montre un exemple, il doit être responsable, jusque dans le mode de production de ses œuvres. Par exemple, un artiste devrait savoir s'il a une production polluante ou pas...²⁶⁹ ». Cette responsabilité morale n'est pas propre aux artistes, mais à l'ensemble des utilisateur-trices d'outils.

Dans cet âge du faire, où les tâches seraient dé-spécialisées et l'utilisation des outils réfléchie, prenant en compte l'environnement dans lequel se place l'humain, la marchandisation ne serait plus le centre de l'économie et de l'activité. Peut-on également imaginer un art décorrélé de la notion de rentabilité, duquel il a été paradoxalement rattaché ?

C- Un art non marchand ?

Les œuvres artistiques s'inscrivent, comme nous l'avons vu précédemment, dans un marché construit historiquement, sur-valorisant la valeur marchandes des œuvres au détriment des valeurs symboliques, éthiques... Face à cette marchandisation paradoxale de l'art, les artistes peuvent avoir un sentiment de dépossession de leur travail, de leur temps, de leur créativité ou de leur capacité à partager, ainsi qu'un sentiment d'absurdité entre les besoins leur paraissant essentiels et la logique marchande en expansion. « Est-il raisonnable de continuer à confier le destin de l'humanité et de la planète qui l'abrite, à un système économique fondé sur la nécessité structurelle de croissance, c'est à dire sur un « processus continu et infini d'auto-expansion de la valeur » qui impose une logique productiviste n'ayant d'autre fin que sa propre intensification²⁷⁰ » ? Plusieurs chemins proposent de se débarrasser de l'expansion illimitée du capital et de l'art productif et lucratif. Il faut alors se questionner sur la valeur de l'art, et répondre à la question que se pose Claude Boudeau : « Est-ce bien de l'art si tu ne vends pas²⁷¹ ? »

²⁶⁸ Matthieu Bonjour, Sandrine Binoux, *Démarche photographique du collectif pinhole project* [en ligne], consulté le 20 mars 2021. Url : <http://www.pinholeproject.fr/>

²⁶⁹ Fabrice Hyber, « Etre artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.85

²⁷⁰ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.50

²⁷¹ Claude Boudeau, « Etre artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.85

1- La valeur d'une oeuvre

Le terme « valeur » est polysémique. On attribue à une oeuvre d'art une pluralité de valeurs : valeur d'échange, valeur d'usage, symbolique, artistique, authentique...

À chaque objet voulant entrer dans un marché, devenant donc marchandise, peut être attribué une valeur d'échange, prenant dans notre système la monnaie pour étalon. Cette valeur est fixée par la *loi de la valeur*, c'est à dire par la mise en relation de la matière première et du temps de travail socialement nécessaire à la fabrication (incluant les matières premières et le temps pour fabriquer les machines ayant servi à fabriquer l'objet). Le prix, ou valeur marchande, varie de la valeur d'échange car prend en compte la loi du marché : le cours de la monnaie et celui de l'offre et de la demande. Cet objet possède également une valeur d'usage pour l'acquéreur de l'objet, c'est à dire la qualité de répondre à ses besoins. La valeur d'échange d'une oeuvre obéit-elle également, comme les autres marchandises, à la loi de la valeur ?

Tant que les artistes étaient à peu près interchangeable, cette loi de la valeur définissait bien la valeur des oeuvres, l'argent constituant une somme susceptible de rémunérer à la fois le temps de travail, la matière première, la qualité de l'exécution et éventuellement le renom du concepteur²⁷². Toutefois, dès que l'état de la concurrence met en évidence des talents singuliers²⁷³, les artistes ne sont plus réductibles à une valeur commune et donc la valeur de l'oeuvre s'établit sur des critères nouveaux : la reconnaissance de l'artiste et de son oeuvre. Selon l'historien d'art Alan Bowness, quatre cercles participent à cette reconnaissance : le cercle des pairs (l'avis essentiel des autres artistes), celui des spécialistes (experts, critiques, conservateur·ices, commissaires d'exposition, généralement issus des institutions publiques), celui des marchand·es et des collectionneur·euses (du domaine privé), et celui du grand public (initié ou profane, quantitativement important mais éloigné des artistes)²⁷⁴. Les trois premiers cercles accordent donc une confiance nécessaire à la reconnaissance, plus qualifiante que le quatrième cercle.

La temporalité joue également un rôle majeur sur la valeur des oeuvres. Pour l'exemple de Van Gogh, « du très court terme au très long terme, l'on passe ainsi d'une oeuvre

²⁷² cf Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, ibid, p.146

²⁷³ cf voir Partie I, II, B, 1- La singularité, p.40

²⁷⁴ cf Nathalie Heinich, « *Qui décide de la valeur d'une oeuvre d'art contemporain ?* », *Nectart*, vol. 2, no. 1, 2016, p.96/97

sans (ou presque) valeur monétaire à une œuvre de si grande valeur qu'elle en devient sans prix²⁷⁵ », inestimable et dans ce cas, patrimonialisée.

La valeur d'authenticité d'une œuvre, c'est à dire l'existence d'un lien effectif entre une création et un·e créateur·trice ("œuvre de...", "attribuée à..."), transporte la dimension personnelle de l'auteur, au détriment de la véritable qualité de l'objet artistique.

Le prix d'une œuvre s'inscrit dans un marché, obéissant à la loi de l'offre et de la demande, en fonction du nombre d'œuvres disponibles, de leur raretés, ainsi que du nombre et du désir des acquéreur·reuses. La valeur monétaire n'est à priori pas séparable de la valeur sentimentale, comme le montre la pensée de Marx affirmant que le prix d'une œuvre d'art n'a pour limite que celle du désir et du pouvoir d'achat de l'acquéreur²⁷⁶. Toutefois les prix des œuvres ne représentent plus justement la valeur intrinsèque de celles-ci, c'est à dire leurs valeurs symboliques, techniques, d'authenticités, de significations, etc, ni même le désir de l'acquéreur·reuses, mais les aléas et les stratégies du marché (spéculation, placements boursiers, réduction d'impôts...). Cette dé-corrélation entre le prix et la qualité des œuvres constitue une faille considérable dans la logique marchande, et par là même décrédibilise l'art.

Décorrélér l'art de sa valeur d'échange pour ne lui laisser que sa valeur d'usage, c'est retirer l'art du marché auquel il appartient. Serait-il possible d'imaginer un art non-marchand ? Comment prendrait-il place pratiquement ? Sinon, comment donner à la valeur d'usage une place plus importante que la valeur d'échange ?

2- « Dé-marchandiser » l'art par la gratuité ?

En revenant à la définition même de l'art selon Kant, c'est à dire un objet « capable de procurer par sa contemplation un plaisir esthétique et reconnu comme porteuse de sa propre finalité²⁷⁷ », l'art ne peut devenir marchandise. Flaubert confirme d'ailleurs qu'une « œuvre d'art (digne de ce nom et faite avec conscience) est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut pas se payer²⁷⁸ ». Ainsi une œuvre ne pourrait être achetée par un individu ou un groupe d'individus. Mais comment faire en sorte que cette œuvre soit vue et atteigne un caractère populaire ? La gratuité de l'accès aux œuvres serait-elle un moyen pour accroître le caractère démocratique de celles-ci ? Selon la reproductibilité des œuvres ou leur unicité, les possibilités de cette dé-marchandisation varient.

²⁷⁵ *ibid*, p.98

²⁷⁶ *ibid*

²⁷⁷ cf voir Partie I, I, C, 1 - Qu'est ce que la pratique de l'art ?, p.30

²⁷⁸ Flaubert, « *Correspondance* », œuvres complètes, édition Conard, 1872, p. 458

L'étude Muséostat²⁷⁹ publiée par le ministère de la Culture et de la Communication en 2009 et présent en annexe 4²⁸⁰, montre l'évolution de la fréquentation des musées nationaux français. Depuis les années 1999, différentes dispositions ont été prises par l'État et les collectivités territoriales pour démocratiser l'accès aux musées : gratuité de l'entrée aux collections permanentes pour les 18-26 ans, gratuité pour tous et toutes ou pour certaines catégories, gratuité permanente, régulière ou occasionnelle (premier dimanche du mois, *Nuit des musées*, *Journées du Patrimoine...*). La fréquentation de ces musées s'en trouve alors complètement bouleversée.

Comme indiqué sur le graphique, sur cinq ans, « le volume des entrées gratuites a ainsi progressé de pratiquement 60%, tandis que celui des entrées payantes ne l'aura fait que de 7%. Autrement dit, c'est la part grandissante des entrées gratuites qui explique le mieux l'augmentation globale de la fréquentation sur la même période²⁸¹ ». À ce titre, on peut se demander si l'extension de la gratuité à d'autres formes d'activités culturelles (théâtre, cinéma, expositions...) ne pourrait pas être un moteur vers une démocratisation encore plus grande de l'accès aux œuvres.

Toutefois, la catégorie sociale et le niveau de vie conditionnent fortement les pratiques culturelles, ce que montre le graphique relevant les pratiques culturelles selon la catégorie sociale, présent en annexe 5²⁸². Selon ces données de 2018 du ministère de la Culture, 62 % des cadres supérieurs ont visité un musée ou une exposition au moins une fois dans l'année contre 18 % des employés et ouvriers. Ces écarts très importants entre les pratiques culturelles de ces différentes catégories sociales sont liés à de nombreux facteurs : milieu social, coût de la pratique culturelle, influence des personnes alentours, niveau de diplôme, origines familiales... Ces écarts considérables remettent en question l'aspect démocratique des lieux de culture ouverts au public. Diminuer ces écarts participerait à une ré-appropriation culturelle et l'édification d'une culture démocratique.

L'accès au numérique et à internet, bien qu'inégalement réparti et nécessitant des technologies dépendantes de la société marchande et ses corollaires, peut être une solution à cette dé-marchandisation de l'art. Pour Bérénice Serra, « l'art peut et doit intervenir à cet endroit, en mettant en lumière les dysfonctionnements de ces espaces, mais aussi les

²⁷⁹ issus du Département de la Politique des publics de la Direction générale des Patrimoines

²⁸⁰ Voir p.167

²⁸¹ Jacqueline Eidelman et Lucile Zizi, *muséostat 2009, fréquentation des musées de France*, Direction générale des Patrimoines, Département de la politique des publics, ministère de la Culture et de la Communication, 2009

²⁸² Voir p.167

possibilités qu'ils ouvrent, en développant, par exemple, les logiques du *libre*²⁸³ ». En effet, internet est accessible au plus grand nombre, permettant une circulation libre des informations, des connaissances et des productions culturelles. Les réseaux sociaux peuvent être considérés comme des outils de libre expression et de partage de savoir. Toutefois la logique économique de ces plateformes reste l'utilisation massive des données personnelles pour un ciblage publicitaire, dans un but de consommation.

Le *libre* sous-entend donc la constitution coopérative et gratuite de logiciels et de sites mettant à la disposition de tous·tes un savoir encyclopédique ou spécialisé, tel que *GNUArt*, permettant aux artistes de choisir de renoncer au copyright, auquel certaines maisons de production essaient de les astreindre. « En choisissant d'appliquer la Licence GNU GPL (GNU General Public License²⁸⁴) à des créations non-informatiques, *GNUArt* assure à ses partenaires un environnement juridique valide²⁸⁵ ». Dans le même ordre d'idée, on retrouve la licence *créative commons*. « Leur but est de fournir un outil juridique qui garantit à la fois la protection des droits de l'auteur d'une œuvre artistique et la libre circulation du contenu culturel de cette œuvre, ceci afin de permettre aux auteur·trices de contribuer à un patrimoine d'œuvres accessibles librement par tous²⁸⁶ ».

Ces biens immatériels numériques ou numérisés, font ainsi de leur reproductibilité illimitée la condition d'un usage collectif et coopératif, combattant la logique marchande et productiviste. Le quantitatif, mesurant tout en argent ou en biens matériels, est relégué par le qualitatif qui ne peut s'éprouver qu'en « termes éthiques et esthétiques, dans le plaisir de l'être et du faire²⁸⁷ ». L'artiste pratique en amateur, son activité n'est donc plus un travail au sens économique du terme : il ne produit pas de valeur économique, mais des biens utiles à la personne ou à la collectivité.

Ce changement de paradigme sur la valeur de l'art prend racine dans cette société où le gratuit est tabou, souvent synonyme de « travail mal fait », d'objet sans valeur... Penser la dé-marchandisation de l'art, c'est repenser la logique du gratuit et du commun.

Des initiatives personnelles vont également dans le sens d'une dé-marchandisation de l'art, à travers des logiques de gratuité. Le réalisateur François Royet a décidé de mettre ses

²⁸³ Berénice Serra, « Etre artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.83

²⁸⁴ Licence publique générale

²⁸⁵ la vocation de GNUArt [en ligne], consulté le 30 mai 2021, url : <http://gnuart.org/francais/vocation.html>

²⁸⁶ *Licence Creative Commons*, Wikipédia [en ligne], consulté le 30 mai 2021, url : https://fr.wikipedia.org/wiki/Licence_Creative_Commons

²⁸⁷ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.127

documentaires en accès libres sur son site internet²⁸⁸. « À un moment, je vendais un peu des DVD, mais là, j'avais l'impression d'être dans une petite épicerie. Ça ne m'allait pas. Donc, à partir du moment où le film est fait, je le mets en accès libre. Après tout, c'est fait. J'ai réussi à le faire, donc je ne suis pas là pour encaisser à un moment donné²⁸⁹ ».

La gratuité ne fait cependant pas vivre le concepteur. En replaçant cette logique dans un système global évoqué précédemment, comme la dé-spécialisation, l'abandon du travail pour préférer le « faire », ne pas vivre de son art n'est pas un problème. Toutefois dans un système capitaliste-marchand, la gratuité reste difficile car l'artiste est rattrapé par la réalité économique, le droit d'auteur lui permettant une rémunération étalée dans la durée. C'est pourquoi il existe d'autres alternatives, moins radicales, pour permettre aux artistes de vivre de leur pratique tout en remettant en question la valeur d'échanges des œuvres pour leur préférer une valeur d'usage.

3- Redonner à l'œuvre sa valeur d'usage

« Si l'on veut sortir d'une économie toxique, il faut sortir de la mesure, il faut être incommensurable. C'est ce doute que j'essaie de maintenir en travaillant. J'essaie d'être un bon mauvais élève, de désamorcer la valeur de l'œuvre et de la signature²⁹⁰ ». Claude Boudeau fait partie de ces artistes qui accordent une valeur symbolique aux œuvres, tout en démystifiant au passage le mythe de l'artiste et de la rareté des œuvres.

Pour proposer une autre façon d'aborder l'art et réduire la valeur d'échange des œuvres, un groupe d'artistes bruxellois crée en 1975 un mécénat démocratique, offrant après des expositions gratuites la possibilité à des particuliers de louer une ou plusieurs œuvres d'arts. Ce collectif crée



également une exposition annuelle, « Art Truc Troc & Design », permettant aux spectateurs

Figure 8 : Inconnu, *Art Truc Troc & Design*, photographie numérique, 2020, in *Art Truc Troc & Design* [en ligne], url : <https://tructroc.be/photos/>, consulté le 29 mai 2021

²⁸⁸ François Royet [en ligne], consulté le 20 avril 2021. Url : <http://www.francoisroyet.com/mes-films.html>
Je conseille fortement le visionnage du documentaire *Des nouvelles d'ici-bas*, 1 h 40.

²⁸⁹ Transcription de l'entretien réalisé avec François Royet, réalisateur de documentaires, voir annexes p.166

²⁹⁰ Claude Boudeau, « Etre artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.86

de troquer un bien ou un service contre une œuvre, en déposant des offres sous forme de post-it. En 2020 a eu lieu la seizième édition de cette exposition.

L'association *Zines of the Zone*, qui diffuse des fanzines auto-édités dans une logique non-marchande, en refusant donc leur vente, propose des tournées avec un accès gratuit pour le public, comme le dit Julie Hascoët :

« Quand on tourne, s'il n'y a que la collection [de fanzines], on ne veut pas que le public ait à payer pour voir des livres. Ne serait-ce qu'en prix libre. En fait, on est pour la gratuité d'accéder à cette collection. Ensuite, par contre, [...] on invite souvent des potes musiciens sur nos tournée. Musiciens, musiciennes, je ne féminise pas tout le temps... Mais en gros, on sait aussi que comme on prévoit en amont nos tournées, que l'on négocie les défraiements et que nos tournées ne nous coûtent rien à la fin, c'est que du bénéfice de faire venir des potes musiciens. Et donc dans ce cadre là, il peut y avoir du prix libre sur les soirées qu'on organise, et auquel cas à la fin on se distribue l'argent²⁹¹ ».

Le prix libre, ou prix en conscience, est une façon de soutenir les organisateur·trices ou créateur·trices, en payant le prix que l'on estime juste, et en prenant en compte ses possibilités financières. Donner ce que l'on veut, ce qu'on peut, donner plus que ce que ça coûte, ou tout aussi bien ne rien donner. Le prix libre inclut la gratuité, car tout le monde n'a pas toujours les moyens de payer. Cette philosophie défend le fait que les idées, comme le savoir en général, devraient être librement accessibles et appropriables par toutes et tous, sans que l'argent ne vienne imposer son rôle de séparation et de hiérarchisation. Le prix libre peut devenir un modèle économique. Si tant est que le public comprenne cette philosophie, il peut devenir mécène en plus d'être spectateur, sans passer par des intermédiaires, donnant aux créateurs une possible indépendance.

La Déviation, collectif d'artistes à Marseille, utilise le prix libre pour certaines choses, notamment l'adhésion en tant que membre de l'association ou le prix du couchage pour les gens de passage. Toutefois Edouard, membre de la déviation, ne croit pas que le prix libre soit soutenable :

« J'étais un des rares à toujours remettre ça en question. Parce que j'ai rencontré des gens qui ont fait le prix libre bien avant la Déviation. C'était une amie qui faisait des cours d'équitation à prix libre [...] Et quand tu fais un prix libre, les gens donne 5€, mais ça ne couvre rien du tout. J'ai dit qu'elle allait se planter. Elle s'est plantée, et est

²⁹¹ Transcription de l'entretien réalisé avec Julie Hascoët, photographe, voir annexes p.166

retournée sur ses prix. [...] Donc, je trouve que l'idée de faire des prix libres, c'est une super idée. Mais maintenant, c'est aux adhérents, aux clients de mettre le juste prix. Et là, il n'est pas encore tout à fait correct. Donc, je crois au juste prix, mais je crois pas aux gens qui vont payer. [...] Il y a une année où j'ai fait un calcul, justement des adhésions. J'avais demandé à la déviation "qu'est ce que vous espérez comme prix pour une adhésion par an ?" entre 4 et 5 €. Mais on n'y était pas du tout. C'était beaucoup moins, environ 2,75 €. C'est pas grand chose, mais sur 800 à 900 adhésions par an, ça peut faire beaucoup. Bon après on n'est pas là pour faire de l'argent²⁹² ».

La Déviation avait autrefois les repas à prix libre, mais est revenue sur cette décision car selon elle, le prix libre sur la durée n'était pas tenable, et certaines personnes ne payaient même plus. L'idée n'était pas de gagner de l'argent, mais de ne pas en perdre. Une pension complète de repas à la journée, soit trois repas, a donc été fixé à 5 €.

La question des œuvres à prix libre, ou à prix coutant, s'est posée dans la galerie Les Mains Libres, sans toutefois avoir été pour l'instant appliquée. C'est un idéal à atteindre, dans cette volonté de débattre autour de la valeur des choses, de permettre à tous et à toutes l'acquisition de quelque chose qui plaît profondément. Toutefois, la logique du prix libre est un apprentissage, à la fois collectif et personnel.

Ces initiatives liées les unes aux autres, ayant pour but un accès démocratique à la culture et refusant la marchandisation, participent d'une logique qui s'inscrit dans ce que l'on pourrait nommer une "philosophie de vie". Se ré-approprier la culture est une phase majeure, permettant de réduire le gouffre entre créateur d'un côté et public de l'autre. Dé-spécialiser le travail permet de reprendre le contrôle des tâches, grâce à une vision sur l'entièreté du travail fait, en cours et à venir. Se diversifier dans le « faire » pour tendre vers une activité « œuvrière », où règne une libre discipline de soi-même, partagée entre désirs personnels et désirs collectifs. La dé-spécialisation permet également de ne plus tirer ses revenus d'une seule activité. L'artiste a alors moins de temps pour créer, mais l'ouverture peut être plus grande, les tâches plus diversifiées, l'activité finalement plus libre, moins dépendante du système actuel, plus autonome. Pour concrétiser ces réflexions, il faut les incorporer à un mode de vie, intégrant pleinement les contraintes réelles.

²⁹² Transcription de l'entretien avec Edouard de la Déviation, artisan, voir annexes p.166

II-

Mode de vie

Repenser le travail était notre point de départ, impliquant de fait de repenser la vie en société. Les photographes, ayant perdus leurs ancrages professionnels et la valeur de leur métier suite aux évolutions technologiques et au contexte socio-économique propre à la photographie, rejoignent le champ de l'art. En ce sens, les problèmes *récents* des photographes rencontrent les difficultés *anciennes* du statut d'artiste. La création artistique étant une forme très particulière de travail, ni efficace ni rentable, où la vision est singulière, nécessite de la part des artistes de se créer un rôle à part dans la société. Ce rapport au travail particulier devient finalement un choix de vie assumé, lié à une éthique individuelle, qui va s'inscrire dans un mode de vie. Comment, à travers la photographie, peut-on participer et s'inscrire dans un écosystème cohérent, où convergent des actions qui concrétisent toutes ces aspirations ?

Le mode de vie est la manière de vivre au quotidien, d'être et de penser, d'une personne ou d'un groupe d'individus. Son comportement autour et pour certaines valeurs, implique des choix, conscients ou inconscients, entre différents types de comportements.

L'intensification et la domination du capitalisme produisent « des effets ravageurs : destruction de l'environnement, destruction des liens sociaux (aux profits d'une atomisation individuelle) et destruction des subjectivités (dégradation de l'expérience)²⁹³ ». Le retour au commun est une des possibilités permettant d'enrayer ces destructions en cours, et permettre de créer une certaine autonomie, déconstruire les mythes de l'artiste, du travail, de la marchandisation... Changer notre rapport au temps est une autre possibilité pour arriver à un écosystème plus cohérent, tout comme l'ancrage dans un territoire est un moyen de créer une proximité nécessaire pour réfréner cette dégradation des rapports humains. La recherche et la mise en place d'un système économique stable est cependant nécessaire pour mener à bien ces modes de vie.

²⁹³ Felix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, Paris, 1989

A- Faire œuvre collective

« Retour à l'œuvre collective !²⁹⁴ », voilà comment peut être résumé ce qui va suivre. Être pluriel. Une éthique du collectif permet la primauté de la solidarité, « l'aide à autrui au détriment des rapports de compétition et de domination²⁹⁵ ». Construire ensemble n'est pas toujours simple, mais Jérôme Baschet ne croit pas à l'essence individualiste et possessive de l'humain, lui préférant un avenir autour du partage. À l'opposé de la tendance de la division du travail, le collectif permet une conception non spécialisée des tâches, où « les sphères d'activités explorées par chacun·e se multiplient au lieu de se restreindre²⁹⁶ ». L'œuvre collective peut s'inscrire dans un cadre autonome, où l'individu se dessine en parallèle de la construction du groupe. Quels outils peuvent être mis en place pour créer collectivement ? Comment la création collective participe-t-elle au renversement du mythe de l'artiste ?

1- Le collectif, ou le renversement d'un statut élitare ?

La co-création apporte une première possibilité pour tenter de repenser ce statut social élitare, individuel et égotique propre aux artistes. Le collectif en est une autre, remettant en cause la compétition et essayant d'en finir avec une lutte contre les autres, pour préférer une collaboration active entre ses membres. Développer une culture collective permet de « situer l'artiste au sein d'une communauté plus vaste. Une communauté horizontale qui n'est pas hiérarchisée par le talent et où la tâche de l'artiste serait d'esquisser quelques liens ou sauts de puce pour nous relier à ceux qui vont venir et à ceux qui étaient là avant nous²⁹⁷ ».

La singularité individuelle de l'artiste s'oppose à « une « communauté artistique », au sens de la « communauté scientifique », qui implique une relation de reconnaissance et de critique entre pairs [évaluations annuelles, éthique non marchande du travail...]. C'est tout le sens du *peer reviewed*²⁹⁸ ou du *peer to peer*²⁹⁹, par exemple³⁰⁰ ».

Les artistes formaient autrefois des groupes, des écoles, des avant-gardes. « Les collectifs d'artistes existent depuis longtemps sous de multiples formes, souvent en étant associés à des innovations esthétiques pour mieux vaincre ensemble les résistances. Mais ces groupes ont un cycle de vie : ils sont très solidaires au début, puis sont soumis à des tensions

²⁹⁴ Roland Gori, Bernard Lubat, Charles Silvestre, « *Manifeste des ouvriers* », *ibid*, p.11

²⁹⁵ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, *ibid*, p.127

²⁹⁶ *ibid*, p.89/90

²⁹⁷ Marie Bovo, « Etre artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.86

²⁹⁸ Système d'évaluation par les pairs.

²⁹⁹ « de pair à pair » : modèle d'échange en réseau où chaque entité est à la fois émetteur et récepteur.

³⁰⁰ Berenice Serra, « Etre artiste », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.83

quand tel ou tel membre obtient plus de succès ou que le cycle d'innovation collective s'épuise³⁰¹ ». Pour Pierre-Michel Menger, l'idée de collectifs de créateur·trices n'est pas généralisable, « car elle ne s'accorde pas directement avec la composante essentielle d'individualisation et d'indépendance du travail de création³⁰² ». L'art est en effet une décision collective, d'où la nécessité de collectif ou de l'enseignement des disciplines, mais « être artiste demeure une décision individuelle³⁰³ ». À travers un collectif, la singularité de l'auteur·trice se retrouverait effacée, hors c'est le propre d'une œuvre que d'apporter le point de vue du créateur ou de la créatrice.

La photographie se trouve à la croisée de ces chemins, « tiraillée entre des aspirations individuelles et des « aspérités » collectives³⁰⁴ ». Quelles formes de collectif peuvent être mis en place pour, si ce n'est effacer, au moins diminuer l'individualisme de l'auteur pour préférer un mode de vie et une vision collective ?

2- La free party, laboratoire de cette démythification ?

La « free party» est une forme festive rattachée au mouvement musical techno, déclarée comme illégale en France. Née du mouvement punk anglais prenant racine sous les années Thatcher, cette culture a progressé dans différentes parties du monde, notamment à Détroit et Berlin. « Ces descendants spirituels des *hippies* vivent toujours parallèlement à la société, dont ils rejettent normes et valeurs. Souvent excentriques, ils aspirent à un mode de vie libre et communautaire, en opposition avec le monde contemporain. Nomades libertaires et écologistes, ils vivent d'artisanat, de création artistique³⁰⁵ ». Julie Hascoët, photographe, a participé et photographié cet élan présent dans les « free party».

« Pour revenir aussi sur la figure de l'artiste et de ce truc d'ego : en fait, ce serait chouette dans ce qui est par exemple mis en avant par les travailleurs et travailleuses de l'art, cette volonté de faire partie d'un même groupe, d'une même famille et d'unifier les artistes, les techniciens, les médiateurs, etc. Ceux qui sont dans la transmission, dans la construction et enfin, après tous les gens qui travaillent autour de l'art. Ça voudrait aussi

³⁰¹ *ibid*, p.83

³⁰² Pierre-Michel Menger, Aurélie Cavanna, « *grand soir d'un statut* » ?, Art Press, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.93

³⁰³ Vincent Labaume, Camille Paulhan, *Persistence des petits volcans - la transmission en écoles d'art*, Art Press, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.98

³⁰⁴ Escande-Gauquié Pauline, Jeanne-Perrier Valérie, « Le partage photographique : le régime performatif de la photo », *Communication & langages*, 2017/4 (N° 194), p. 21-27, URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-4-page-21.htm>

³⁰⁵ Tristan Collette, « Une identité collective : les free parties », *Revue du MAUSS*, vol. n° 19, no. 1, 2002, pp. 349-356.

dire peut être abolir l'artiste de son aura d'artiste pour le faire redevenir juste un technicien ou un chercheur comme un autre, ou quelqu'un qui transmet.

Pendant 7 ans, j'ai bossé autour de la culture free party et sound system, et ce qui m'intéressait énormément dans la free party, contrairement à tous les autres univers musicaux, c'est qu'en fait, les gens qui font la musique sont des ingénieurs ou des techniciens. [...]

Dans la freeparty les gens sont devant une façade [d'enceinte], c'est à dire qu'ils sont devant le son dans sa matérialité. Et ça, c'est trop bien. Parce qu'en fait, ça rebondit vachement sur la manière dont je voudrais que les gens perçoivent, peut être la photographie. Tu es dans la matérialité de quelque chose qu'on est en train de te donner. [...] Et les gens sont face au son, ils sont dos aux musiciens.



Figure 9 : HASCOËT Julie, *Murs de l'Atlantique*, photographie numérique, 2013

À la base, les pressages vinyles de techno, c'était pochette noire. Il n'y a pas de visuel, il n'y a pas de truc clinquant qui attire l'attention. Il y a un nom à la limite, et encore souvent des crews³⁰⁶.

Les premiers à Detroit, "Underground Resistance", ils étaient cagoulés. Les Daft Punk, je pense, même malgré le fait qu'ils aient viré un peu star system et tout, il y avait cette idée de : "on ne veut pas être vus, on veut pas être identifié. On est contre la starification, on est contre ce truc emblème de la star. On est juste des ingés son. [...] Les collectifs, les crews, on les appelle des Soundsystem. Ca veut dire que le collectif, c'est la façade, enfin le mur de son. [...] C'est un collectif de gens qui font du son qui vont se relayer toute la nuit, discrètement, sous une bâche, pour essayer de faire kiffer les gens. Et en plus, ce collectif là, quand bien même il aurait un nom, ce sera le sound system. C'est génial, on va être dans l'abolition totale de l'ego et de la figure de Star³⁰⁷. »

³⁰⁶ groupes

³⁰⁷Transcription de l'entretien réalisé avec Julie Hascoët, photographe, voir annexes p.166

En transposant cela à la photographie, cela signifierait que la figure individuelle de l'artiste s'efface pour laisser place au collectif, qui lui même laisse place aux œuvres. La photographie devient la figure centrale, le cœur et le corps de l'expérience. Le collectif comprend toutes celles et ceux qui ont participé à la création de ce qui est présenté, sans distinction entre technique et artistique.

3- Initiatives collectives autour de la création

Le collectif Tendance Floue précédemment cité est une de ces tentatives, regroupant à sa création en 1991, cinq photographes, s'élargissant aujourd'hui à seize. L'idée derrière Tendance Floue est de disposer d'un espace de liberté sans concession et de préserver une certaine indépendance, « à la croisée du social, du culturel, du documentaire et de l'artistique. Explorer le monde à contre-courant d'une image globalisée, regarder dans l'ombre des sujets exposés, saisir des instants à part³⁰⁸ ». Tendance Floue est une entité à part entière. Les projets collectifs menés par ces photographes prennent la forme d'éditions, d'œuvres vidéo ou d'expositions, et mélangent les travaux des différents photographes. Dans plusieurs œuvres, telles que la trilogie *Nous traversons la violence du monde*, *Un sentiment de liberté nous traverse* en 1999, *Nous n'irons plus aux paradis* en 2002 ou *Sommes-nous ?* en 2006, les photographies ne sont pas attribuées à l'une ou l'autre des photographes : ce sont des photographies signées au nom du collectif. L'individu s'efface au profit d'une œuvre commune. Tendance Floue est alors aussi bien un collectif que la somme de seize individualités artistiques.

Le souhait de Tendance Floue est de « vivre la photographie ». Intégrer la photographie à la vie, lier sa vie personnelle à une vie collective autour de la photographie, voire au service de celle-ci. Le collectif n'a ni patron, ni élection, et fonctionne en autogestion, sorte de coopérative libertaire³⁰⁹ où la direction est commune et les décisions prises en collégiale lors de réunion chaque mercredi. En étant à l'écoute des uns et des autres, tout en mêlant leurs photographies pour explorer différentes réalités, le travail de ce collectif est un processus en cours, sans cesse renouvelé, qui accepte la lenteur des discussions, les dysfonctionnements, les disputes, les égos, les "bugs" pour créer et avancer ensemble.

Lucie Moraillon, du collectif Les Mains Libres, explique sa vision de ce qu'apporte le groupe, l'enrichissement qu'il permet à ses yeux :

³⁰⁸ Tendance Floue, « Qui sommes-nous ? », [en ligne], url : <http://tendancefloue.net/qui-sommes-nous/> consulté en mai 2021

³⁰⁹ cf Christine Ollier, « Tendance Floue, Twenty five ? Hey, give my five ! », *Topographie de l'art* [en ligne], septembre 2015, url : <http://www.topographiedelart.fr/tendance-floue.html> consulté en mai 2020

« Déjà le collectif donne l'énergie, avant de se lancer dans une aventure comme ça, et puis des points de vue différents, même si on a un cap partagé tous les quatre. Mais c'est comme si on se tirait chacun vers des polarités, on a chacun notre rôle dans ce groupe, et ça crée quelque chose de commun au milieu. Et j'aime ce commun là. Cette exploration de ce vers quoi je ne serais pas allée, parce que j'aurais pas été mise en contact avec les autres polarités³¹⁰ »

La Déviation est un collectif autogéré, aujourd'hui lieu de résidence, de création et de diffusion. Ce n'est pas à proprement parler une création collective, car chaque artiste en résidence crée avec ses contraintes personnelles. Toutefois le lieu et certains événements sont gérés collectivement, et le collectif s'organise de façon collégiale : « nous fonctionnons selon des modes d'organisation collégiaux : gouvernance horizontale et responsabilité partagée. Nous travaillons à construire des formes de vie et de partage, des manières de se rapporter à ce qui se cherche, s'invente, se dévie, se tente. L'autogestion du lieu implique qu'il est de la responsabilité des usagers de participer à la vie du lieu, à l'entretien et l'aménagement du bâtiment ainsi qu'à l'accueil des artistes et des visiteurs³¹¹ ». Cette gouvernance horizontale nécessite temps et énergie : « Ce n'est pas qu'un collectif ou une communauté. C'est beaucoup d'organisation, donc, ce lieu fonctionne beaucoup avec des réunions [...]. Des réunions qui peuvent durer tout un week end, comme toute une journée³¹² ».

Ces projets s'inscrivent dans des cheminements différents, qui ne s'effectuent pas en ligne droite, ni efficace, ni pressée. Ils se développent sur des temps longs, où les chemins sont sinueux, faits de détours, de retours en arrière, de bonds en avant, de pas de côtés, se forgeant sur des expériences vécues et nécessitant naturellement du temps pour repenser notre rapport au temps.

B- Changer notre rapport au temps

Le rapport au temps est une conception historique, évoluant au fil des civilisations et construisant un rapport direct à notre perception du monde. À l'époque moderne, principalement à partir du XIX^e siècle, la conception du temps est projetée sur l'avenir : le futur éclaire le présent et le passé, dans une envie de « progrès ». « Plutôt que subir passivement le temps, il faut désormais le maîtriser³¹³ ». L'époque contemporaine accélère le

³¹⁰ Transcription de l'entretien réalisé avec Lucie Moraillon photographe, voir annexes p.166

³¹¹ Manifeste de la déviation, [en ligne], consulté le 8 mai 2020, url : <http://www.ladeviation.org/>

³¹² Transcription de l'entretien avec Edouard de la Déviation, artisan, voir annexes p.166

³¹³ Victor Fernandez, « Les régimes d'historicité », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.21

rythme moderne, se fixant des objectifs dans un avenir proche. Ce qui compte, c'est un présent de l'innovation conjugué à un court-termisme profitable : « le futur et le passé sont appréhendés au travers de leur influence sur le présent ». Depuis la révolution industrielle, notre vision du temps s'est progressivement réduite et accélérée. Une spirale d'accélération se met en place à l'échelle mondiale, où règne l'immédiateté des temps brefs, une urgence artificiellement entretenue créant une angoisse du retard. D'où vient exactement cette accélération et quel est son impact sur la société ? Est-ce envisageable de refuser la course ? Comment ce refus peut-il s'appliquer dans le domaine de l'art et de la photographie ?

1- Une accélération du temps

Selon le philosophe et sociologue Harmut Rosa, trois formes d'accélération co-existent et s'interconnectent.

La forme la plus visible est celle de l'accélération technique, qui permet d'augmenter sans cesse la vitesse d'échange, contractant l'espace et le temps. Selon Marx, le capital tend nécessairement à circuler sans temps de déplacement, entraînant une réduction exponentielle de ce temps grâce au développement des voies de communication et des moyens de transports. Les rythmes de vie étaient autrefois établis sur un temps naturel de jours, de mois et de saisons. La création d'un temps horloger instaure un temps mécanique, censé résumer tous les temps³¹⁴. Cette mesure toujours plus précise du temps instaure un culte de la vitesse, dont « Paul Virilio a montré qu'il est l'une des caractéristiques majeures de l'hyper-modernité occidentale : dans tous les domaines, tout doit s'effectuer vite et de plus en plus vite, le plus vite possible³¹⁵ ». Le rythme naturel de la terre devient alors un obstacle, une limite à l'accélération.

Cette accélération technique produit des transformations sociales, accélérant le rythme de changements sociaux. En prenant l'exemple du travail, le choix du métier était autrefois un choix de vie, désormais « la durée de l'emploi se rétrécit, les métiers changent à un rythme plus élevé que les générations³¹⁶ ». Le changement est passé d'un rythme intergénérationnel à un rythme générationnel, puis intragénérationnel.

³¹⁴ Au cours du XX^e siècle, la précision de plus en plus fine de la mesure du temps fait naître la seconde, puis la milliseconde. Avec la division de la terre en fuseaux horaires, prenant pour référence le temps de Greenwich (Greenwich Mean Time), puis le Temps Universel Coordonné (UTC), le temps s'uniformise à l'échelle mondiale, permettant des échanges coordonnés.

³¹⁵ Alain Bihr, « Capitalisme et Rapport au temps. Essai sur la chronophobie du capital », dans *revue Interrogations* ?, N°1 - « L'actualité » : une problématique pour les sciences humaines et sociales ?, décembre 2005 [en ligne], consulté le 3 février 2021. Url : <https://www.revue-interrogations.org/Capitalisme-et-Rapport-au-temps>.

³¹⁶ Harmut Rosa, Philippe Vion-Dury, *L'abécédaire du présent tyrannique*, Socialter, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.43

Ces deux accélérations ont des répercussions directes sur les rythmes de vie individuels et collectifs. La compression temporelle en cours est intégrée aux gestes quotidiens et aux attitudes de chacun.e. Les outils techniques et technologiques permettent de gagner du temps, mais ce temps « gagné » est à nouveau perdu par la création d'effet rebonds³¹⁷.

L'impératif sociétal de notre époque est de « ne pas perdre son temps », aboutissant à « cette plainte générale de « manquer de temps »³¹⁸ ». Ce que Harmut Rosa appelle la « famine temporelle³¹⁹ », qui implique que plus l'on gagne du temps et plus on en perd. Dans une volonté constante d'optimisation de l'usage que l'on fait de notre temps, le rendement quotidien est une exigence. Pour cela beaucoup d'activités sont réalisées simultanément (multitâches ou superposition d'activités) et les temps domestiques, familiaux ou professionnels sont télescopés entre eux (notamment à travers le développement du télétravail) dans une grande fluidité. Ce nombre de tâches toujours plus important à effectuer, crée parfois un sentiment de culpabilité de ne pas en avoir fait assez. « Nous ne cessons de mesurer notre agir au paramètre temps. Et, dès que la corrélation ne correspond pas aux normes de la vie pressée et entraînée à l'efficacité, l'impatience surgit. C'est la logique de la rentabilité et de la productivité, propre au fonctionnement de l'économie capitaliste et infusé dans l'ensemble du corps social, qui se manifeste depuis l'intérieur de nous mêmes, au creux de nos subjectivités³²⁰ ».

Ces différentes formes d'accélération (des techniques, des changements sociaux et des rythmes de vie) sont propulsées par des moteurs concurrentiels et compétitif, des moteurs culturels (le quantitatif l'emportant sur le qualitatif, l'humain en quête de la découverte et de la nouveauté...), et un moteur d'auto-alimentation du système : les trois formes d'accélérations se nourrissent les unes les autres.

³¹⁷ Le passage de la lettre au mail par exemple, a permis d'écrire plus rapidement (le temps dévolu pour une lettre est approximativement deux fois plus élevé que pour un mail). Au lieu de dégager du temps libre, cette technologie a toutefois « accru le nombre d'échanges et augmenté la quantité de temps dévolue à la lecture du courrier », ou contraignant l'ensemble des utilisateurs à réaliser plus de tâches dans une même période de temps. De même pour les transports : ils sont de nos jours beaucoup plus rapide qu'en 1900, mais on se déplace jusqu'à dix fois plus, ne réduisant pas le temps de transport mais l'augmentant.

Source : Harmut Rosa, Matthieu Giroux, « Le manque de temps est le premier facteur de résonance », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.46

³¹⁸ Alain Bihr, « Capitalisme et Rapport au temps. Essai sur la chronophobie du capital », dans *revue Interrogations ?*, N°1 - « L'actualité » : une problématique pour les sciences humaines et sociales ?, décembre 2005 [en ligne], consulté le 3 février 2021. Url : <https://www.revue-interrogations.org/Capitalisme-et-Rapport-au-temps>.

³¹⁹ Harmut Rosa, Philippe Vion-Dury, *L'abécédaire du présent tyrannique*, Socialter, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.43

³²⁰ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.43

L'accélération est devenue et continue de devenir une exigence structurelle du système capitaliste. De par cette course au progrès, l'humain est pris dans une spirale, debout sur un escalator descendant et obligé de marcher pour rester statique, ou de courir pour avancer. Chacun·e est devenu·e un·e « agent·e volontaire de la vitesse », enfermé·e par la multiplication de stimuli qui « vole le temps nécessaire pour justement perdre son temps³²¹ ». Le temps est littéralement mis à profit dans une économie où la valeur temps se monnaie³²².

De part le culte de la vitesse et l'intériorisation de l'accélération, notre horizon temporel se rétrécit. Le délai entre le développement d'une idée ou d'un projet et la conception, puis l'exécution de cette action diminue. « C'est en quelque sorte la part de l'avenir que nous intégrons (mentalement et pratiquement) dans le présent³²³ ». Le futur se rapproche, le long terme se trouve dans l'heure qui vient. « En fait ce temps réel est un temps profondément irréel, puisque l'une des dimensions constitutives du temps et de notre rapport au temps, l'avenir, se trouve atrophiée sinon quasiment amputée³²⁴ ».

Notre rapport au temps s'accélère, notre horizon temporel se rétrécit, et pour finir, le temps de l'Anthropocène nous oriente vers une fin. « Comme si nous ne vivions plus une époque mais un « délai »³²⁵. Plongé dans un temps anthropocentré, « notre époque, fascinée par la fulgurance, n'arrive plus à accepter la lenteur³²⁶ ».

2- Refuser la course

Face à ce présent exténué de tant d'accélération, ralentir ne suffira pourtant pas. C'est d'une véritable bifurcation dont nous avons besoin. « L'urgence n'est pas de ralentir, elle est d'abolir le décalage [entre le monde produit par nos sociétés modernes et celle·ux qui l'habitent], non en « rattrapant » un quelconque retard, mais en refusant la course³²⁷ ». La décélération n'implique donc pas directement un besoin de lenteur, mais « une manière

³²¹ cf Thierry Lahontaa, Camille Paulhan, *Persistence des petits volcans - la transmission en écoles d'art*, Art Press, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.98

³²² En 1970, l'économiste Staffan Burenstram Linder postule « qu'il existe une asymétrie entre la richesse économique et la richesse temporelle : plus une société s'enrichit économiquement - plus elle produit de biens de consommation -, plus elle s'appauvrit temporellement ».

Source : Harmut Rosa, Philippe Vion-Dury, « L'abécédaire du présent tyrannique », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.35

³²³ Alain Bihl, « Capitalisme et Rapport au temps. Essai sur la chronophobie du capital », dans *revue Interrogations ?*, ibid

³²⁴ ibid

³²⁵ Geneviève Azam, « Refuser la toile du temps », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.7

³²⁶ David Renaud, Camille Paulhan, *Persistence des petits volcans - la transmission en écoles d'art*, Art Press, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.98

³²⁷ Philippe Vion-Dury, « Décalages Prométhéens », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.3

différente d'être au monde³²⁸ ». Elle n'implique pas non plus un retour vers le passé, mais un détour par le passé pour se projeter vers l'avenir. Quelle pourrait être cette autre manière d'être au monde ? Qu'implique-t-elle ?

Résister à la chronométrie imposée par un temps anthropocentrique est un premier pas, ce qui est d'ailleurs pratiqué dans certaines activités de loisirs, valorisant des rythmes naturels, des temps flottants (le jardinage ou la pêche permettent par exemple un équilibre du rythme)³²⁹. La lenteur et la patience s'opposent de toute évidence au culte de la vitesse, incarné par l'emblème zapatiste³³⁰ de l'escargot. « Lentement, mais j'avance », à l'inverse des avants-gardes « prétendant guider les masses vers l'accomplissement de l'histoire et ses lendemains radieux. Les zapatistes insistent au contraire sur la nécessité d'aller au pas des plus lents³³¹ » pour ne pas créer un groupe marchant devant et un autre se voir imposer un rythme. « Faire place à un temps qualitatif plutôt que quantifié et mesuré, ce que les zapatistes appellent « le temps juste » des expériences vécues, plutôt que « le temps exact des horloges³³² ». La durée n'est pas assimilable à la mesure du temps, elle s'éprouve dans des temps concrets du « faire » et des temps de faire-commun. S'exercer à l'échange, au dialogue et à l'apprentissage mutuel, déjouer les pièges d'une séparation entre réflexion et action, apprendre à réunifier tous les aspects de la vie³³³ ». Ralentir le temps du déplacement est un moyen permettant de libérer une attention sensible aux lieux et aux êtres. Délaisser le « culte de la vitesse et des fantasmes de liberté et de puissance individuelles » incarnée par l'utilisation de la voiture, pour préférer des « déplacements moins nombreux mais choisis, et dont la plupart pourront se satisfaire de technologies restreintes et non-polluantes³³⁴ », à travers par exemple l'utilisation du vélo.

Changer la manière de vivre la temporalité peut être rapproché de la relativité générale décrite par Einstein : « il n'existe pas un temps valable pour toutes. Chaque observateur·ice vit un temps qui lui est propre, car il perçoit le monde depuis un endroit relatif, qui est le sien³³⁵ ». Accepter celui des êtres permet d'accepter une polyrythmie des

³²⁸ Harmut Rosa, Matthieu Giroux, « Le manque de temps est le premier facteur de résonance », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.37

³²⁹ cf Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, ibid, p.106

³³⁰ relatif au peuple zapatiste de l'état du Chiapas, fondé à la suite d'un mouvement social mexicain en 1994. On peut considérer le mouvement zapatiste comme une expérience de transformation sociale et politique radicale.

³³¹ Jérôme Baschet, *L'escargot, le sablier et le chemin, temporalités rebelles zapatistes*, *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.122

³³² ibid

³³³ cf Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.164

³³⁴ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.92

³³⁵ Youness Bousenna, « Les vertiges du temps », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.11

temps, de créer des discontinuités temporelles s'opposant au tempo d'un système économique. « Alors nous pourrions apprendre à conjuguer des temps multiples, les temps de la Terre et des communautés terrestres, humaines et autres qu'humaines, les temps intimes, ceux qui décentrent et laissent place à l'attention au dehors, au soin à la rêverie, à l'étonnement³³⁶ ». Un « temps incorporé à la toile du vivant, étiré dans une durée et des écarts indispensables à toute création³³⁷ ». Voilà ce que certain·es créateur·trices mettent en place dans leurs pratiques photographiques.

3- Cas pratiques de cette bifurcation

« Le temps de vivre : c'est très exactement cela que signifie mettre fin au règne de l'économie et subordonner les activités productives à la préservation des formes de vies collectivement choisies. Et c'est en cela que la récupération de la centralité du temps concret et de l'auto-organisation de la vie individuelle et collective implique une limitation radicale de l'exigence de production³³⁸ ».

La création artistique possède une temporalité propre à son auteur·e, liée aux moyens de production mis en place pour cette création. Il y a aussi un temps invisible, non quantifiable mais indispensable à l'émergence de l'imaginaire : le processus créatif n'est pas un processus mécanique, mais intrinsèquement incertain et inquantifiable.

Les inégalités constitutives présentes dans les mondes de la créations artistiques imposent à certain·es auteur·es un parcours du combattant pour réussir à financer leurs projets, inversant alors ce rapport au temps. L'avenir n'est plus intériorisée dans le présent³³⁹, mais au contraire sans cesse repoussée car toujours à la recherche de financement. De fait, les projets artistiques s'inscrivent dans des temps de production souvent longs, non choisis mais subis. Le lieu de résidence artistique *La Déviation* permet aux résidents de créer leur propre temporalité. « Considérant les conditions actuelles de la création artistique, nous nous approprions les moyens de production de cette création. Nous organisons et gérons un lieu permettant de réduire le décalage entre le désir de faire et le temps de sa réalisation, où l'on peut envisager de vivre différemment le temps de la recherche, de la non-production. En

³³⁶ Geneviève Azam, « Refuser la toile du temps », *ibid*, p.8

³³⁷ *ibid*

³³⁸ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, *ibid*, p.96

³³⁹ voir Partie II, II, B, 1- Une accélération du temps, p.91

cultivant cet existant, nous travaillons à prendre soin de ces idées qui s'affirment et se développent dans une temporalité propre³⁴⁰ ».

Antoine Page, réalisateur de documentaires, a filmé son frère en études de médecine pendant plus de 10 ans. Son projet en cours de montage s'inscrit sur le temps long, et de fait est extrêmement difficile à financer.

« Si j'étais allé voir il y a dix ans, une chaîne de télé en leur disant "j'ai filmé mon frère, il part sur des études de médecine, je vais filmer pendant dix ans, voire il pourra faire autre chose, mais je filmerai sur la durée". Moi, j'entends ça, direct je file un chèque en blanc. Parce qu'évidemment, c'est un engagement. Il aurait pu faire médecine ou n'importe quoi d'autre [c'est pas important]. Mais ça, les chaînes se seraient foutus de ma gueule, aurait dit "OK, vous revenez dans 10 ans, jamais on financera ça, c'est trop aléatoire." Donc, j'auto-finance pendant dix ans de prise de vue, et une fois que j'ai toutes les prises de vues et tout, j'écris le dossier et là, je trouve une prod. De fait, tout le monde dit OK. [...] Après, et je me sens pas du tout obligé, si ça va dans une direction qui n'est pas la mienne, de continuer. Si en cours de route, ils me disent non, la chaîne veut ça, j'arrête avec la chaîne et je fais mes trucs. Donc je dirais que c'est ça l'indépendance et que je suis libre du début à la fin de mes projets, avec quelques petites contraintes, quand même³⁴¹ »

Le temps long propre à ce documentaire le rend de fait improductible. Antoine Page s'est donc donné la possibilité de le faire, en le produisant de façon indépendante. Sans cet environnement de création qu'il a réussi à mettre en place pour ces projets artistiques, il n'aurait jamais pu réaliser un tel projet sur la longueur.

Prendre le temps d'expérimenter, inscrire des projets dans la durée pour permettre une vision d'ensemble, un droit à l'erreur et à la rectification, liés à un goût de la perfection. Ne plus penser productivité mais qualité. Voici à quoi pourrait ressembler un art désamorçant l'accélération du temps en cours et préparer une bifurcation vers un rapport au temps multiple et relatif. Ce refus de la course contemporaine se construit en parallèle d'un besoin de trouver un environnement de vie plus proche de soi, une proximité nécessaire.

³⁴⁰ Manifeste de la déviation, [en ligne], consulté le 31 mai 2021, url : <http://www.ladeviation.org/quelques-principes/>

³⁴¹ Transcription de l'entretien réalisé avec Antoine Page, réalisateur de documentaires, voir annexes p.166

C- Quel environnement ?

L'étude *Atlas régional de la culture* réalisée en 2018 par le département des études de la prospective et des statistiques, permet de mieux appréhender les enjeux propres à chaque territoire dans le champ culturel, ainsi que la répartition des différentes dépenses culturelles publics.

Comme nous pouvons le voir sur la carte 1 en annexe 1³⁴², « rapportées au nombre d'habitants par région, les dépenses culturelles du ministère de la Culture sont particulièrement plus élevées en Île-de-France (202 € par habitant, soit un rapport de 1 à 10 par rapport aux autres régions), en raison de la concentration des équipements nationaux et des grands opérateurs culturels dans la région capitale³⁴³ ». À ces dépenses du ministère de la culture, viennent s'ajouter les dépenses territoriales (communes et leurs groupements, départements et régions) comme visible sur la carte 2 en annexe 2, pour lesquels l'Île-de-France et la région Provence-Alpes-Côte d'Azur cumulent des niveaux élevés de dépenses des collectivités territoriales et du ministère de la Culture.

Si l'on ajoute à cela comme montré en carte 3 dans l'annexe 3, la part des professions culturelles par zone d'emploi en France, on constate que la grande majorité de ces emplois, si ce n'est la totalité, se trouvent dans des zones géographiques urbaines, et majoritairement dans les grandes villes. 60 % des salariés des 139 000 entreprises culturelles travaillent en Île-de-France³⁴⁴. La culture est donc présente en grande quantité en ville, et cette centralisation de la culture dans les grandes villes dessert les zones rurales, où l'accès à la culture se retrouve plus difficile. En 2014, la photographie concentre en moyenne sur toute la France 3% de l'emploi du secteur culturel³⁴⁵, et 60 % des photographes affiliés à l'AGESSA résident en Île-de-France³⁴⁶.

Le choix du lieu de vie s'inscrit dans une pensée cohérente et globale prenant en compte les questionnements précédents. Quels sont les choix personnels et professionnels qui ont emmené à vivre en ville ou à la campagne ? Comment permettre une démocratisation de l'accès à la culture dans les zones rurales, et en particulier du secteur de la photographie ?

³⁴² Voir p.164

³⁴³ Loup Wolff, *Atlas régional de la culture*, Ministère des la Culture, Département des études de la prospective et des statistiques, 2018, p.11

³⁴⁴ *ibid*, p.18

³⁴⁵ Loup Wolff, *Atlas régional de la culture*, Ministère des la Culture, Département des études de la prospective et des statistiques, 2018, p.17

³⁴⁶ cf Claude Vauclare, Rémi Debeauvais, « le métier de photographe », *Culture études* 2015-3, (n° 3), p.12

Quel est la place des photographes dans cette dé-centralisation de l'accès à la photographie ?
En quoi le territoire influence-t-il les photographes ?

1- Le territoire comme espace artistique et lieu de diffusion

Ce questionnement rejoint celui déjà posé précédemment sur la ré-appropriation culturelle et photographique³⁴⁷. L'insertion locale de projets de création ou de dispersion de la culture nécessite une proximité avec les habitant·es. Les exemples des des Mains Libres ou de la Déviation peuvent à nouveau être cités comme exemple. C'est également le cas de Zone i.

Zone i est un lieu de résidence et d'exposition photographique créé par Monica Santos et Mat Jacob dans le Loir-et-Cher. S'implanter dans un territoire rural est un moyen pour elleux de partager une culture photographique habituellement centralisée dans les grandes villes, et de re-créeer du liens entre les habitants rassemblés autour de projets culturels

« Ici on crée une œuvre qui est un lieu, un espace. Ce n'est pas une vision de l'art qui est nombriliste, où tu vas créer une pièce. [...] On est au service du public en fait. On est là pour eux, pour attirer des gens vers les campagnes, donner de la valeur à des campagnes, à la nature. Ce n'est pas pour l'art en soi [...] ou juste produire pour produire, pour son ego personnel, ce n'est pas ça. C'est un geste communautaire plutôt. »

À travers des expositions, des ateliers, des projections, des rencontres avec des artistes autour de questions artistiques ou environnementales, Zone i participe à créer une dynamique locale.

Le bus espace-mobile est également une de ces initiatives pour permettre aux habitants d'une région enclavée dans les montagnes pyrénéennes, d'avoir un accès direct à la culture. Ce bus sillonne les vallées en proposant des expositions et des ateliers photographiques, pour permettre aux habitant·es de prendre en main des outils leur permettant d'écrire leur propre histoire, d'apporter des connaissances à un jeune public en développant des activités actives.

2- Changement d'environnement et évolution de pratique

Selon le contexte et le lieu de création, les œuvres réalisées peuvent être complètement différentes. En vivant au centre des villes, où l'information, la publicité, la

³⁴⁷ cf voir Partie II, I, A, 3- Initiatives d'une diffusion plus démocratique, p.69

culture y est plus abondante, ou en vivant en pleine campagne ou au milieu de la forêt, les quotidiens des créateurs seront différents. Pour Arno Fabre, « tes œuvres se nourrissent de ton quotidien et de ta pensée, de ce quotidien là aussi³⁴⁸ ». Entre vivre et créer à la campagne ou à la ville, le travail change et donc les œuvres aussi. Selon Edouard, membre de la Déviation, « on dit que ce sont les gens qui font le lieu, mais pas que. Ce lieu [la Déviation] aussi peut faire les gens. Il y a ce "truc" qui donne envie³⁴⁹. » L'analyse est complexe car prend en compte de multiples facteurs.

Des rapprochements peuvent être faites entre différents artistes. Plusieurs photographes habitants dans des grandes villes et intégrés dans l'univers de la photographie au sens large (travaillant pour la presse, pour du corporate, dans des collectifs de photographes...), ont quitté la ville pour des raisons diverses. Une fois installés dans des petits villages, leur pratique photographique ou artistique a radicalement changé. C'est le cas de photographes du XIX^e tels que Paul Strand et Edward Weston, puis de contemporains tels que Denis Brihat, et dans une moindre mesure Lucie Moraillon. Mes rencontres successives avec ces créateurs m'ont permis de comprendre certaines de ces évolutions dans leur pratique et leur mode de vie, et de voir la corrélation entre pratique artistique et lieu de vie.

Denis Brihat, souhaitait quitter le monde de la photographie de presse pour réaliser des photographies "plus artistique". Cependant ces photographies étaient à l'époque "invendables". Il lui semblait donc plus logique et plus sécurisé financièrement d'aller habiter à la campagne, car « en milieu rural, on ne peut pas mourir de faim, on peut toujours sympathiser avec les agriculteurs³⁵⁰ ». Sur les conseils de Doisneau, Denis Brihat quitte Paris pour le Luberon, et s'installe à Bonnieux. De là, il va mener une vie rude, sans électricité pendant deux ans. La nature qui l'entourait est alors devenue son sujet de prédilection pour se



Figure 10 : BRIHAT Denis, *Coquelicot*, 1981, reproduction d'un tirage original (tirage argentique noir et blanc traité par virage à l'or)

³⁴⁸ Transcription de l'entretien réalisé avec Arno Fabre, artiste, voir annexes p.166

³⁴⁹ Transcription de l'entretien avec Edouard de la Déviation, artisan, voir annexes p.166

³⁵⁰ Transcription de l'entretien réalisé avec Denis Brihat, photographe, voir annexes p.166

rapprocher d'une photographie poétique qui lui était chère. L'environnement de vie a donc été choisi pour des raisons économiques et pragmatiques, avant de finalement influencer directement sa pratique.

En venant habiter à Cluny en Saône-et-Loire, la pratique artistique de Lucie Moraillon a également évolué vers un environnement plus proche.

« Je pense que de vivre ici et de m'ancrer ici, j'ai moins le besoin d'aller voir ce qui se passe loin, ce qui se passe ailleurs. Il y a moins ce côté frénétique, je pense qu'avant il y avait un peu de ça, parce que ça revenait souvent. Peut être que le "ailleurs", il est moins loin ici. Mais je le cherche encore, il n'y a pas eu les mêmes évidences³⁵¹ ».

Le changement d'environnement a permis de se concentrer sur des questionnements, des actions plus locales. C'est un rétrécissement de l'univers photographique en terme géographique, avec cependant une meilleure connaissance de l'univers proche, permettant donc une liberté tout aussi grande.

« Il y a aussi quelque chose qui a changé, que je sens, c'est que c'est moins essentiel. Avant, me projeter sans la photographie, c'était assez paniquant, parce que c'était mon identité, « être photographe », c'est ce dont j'ai toujours rêvé depuis que j'étais toute petite. J'étais "photographe", et imaginer qu'un jour je ne puisse pu l'être, c'était vraiment une angoisse. Ce n'est plus le cas. Aujourd'hui, la photographie, elle est toujours là, elle a toujours une vraie place dans ma vie, c'est un outil qui m'aide beaucoup. Mais il y en a d'autres. Et si un jour mon chemin m'emène ailleurs, c'est pas grave. Et ça, c'est quand même un autre vrai rapport à la création³⁵². »

Selon Antoine Page, son environnement n'a pas profondément modifié sa pratique, ni ses œuvres. Car l'environnement n'est qu'un milieu comme un autre où il évolue de façon indépendante :

« J'ai aimé être ici [dans le Jura], et je suis parti du jour au lendemain de Paris. J'aimais bien Paris. Mais j'avais cette baraque sur laquelle j'ai flashé, qui était l'occasion de lancer un projet de production. Je fonctionnais pareil, en fait, à Paris et ici, j'ai toujours eu mon univers. Je te disais que je ne "réseautais" pas. Je n'avais pas d'amis dans le cinéma. Je n'étais pas à Paris parce que j'avais un réseau qui me permettait de bosser. Donc, quand j'étais ici, je n'avais pas plus ni moins de réseau qu'à Paris³⁵³ ».

³⁵¹ Transcription de l'entretien réalisé avec Lucie Moraillon photographe, voir annexes p.166

³⁵² ibid

³⁵³ Transcription de l'entretien réalisé avec Antoine Page, réalisateur de documentaires, voir annexes p.166

Antoine Page crée son monde, son propre mode de fonctionnement, et l'environnement n'a qu'une influence minimale sur son travail. Sa maison est "une bulle", un cocon fait à son image, dans un but de totale liberté créatrice.

La question de l'adaptation du mode de vie à l'objet photographié ou du choix de l'objet photographié en fonction du mode de vie varie donc selon les personnes et les choix de la vie, mais bien souvent les deux sont intrinsèquement liés. La mise en place de ces modes de vie relève de faits économiques bien réels, souvent les premiers freins de la concrétisation des idées, et qui doivent pour cela être étudiés.

D- Économie

Ces philosophies de vie rendues concrètes à travers des modes de vie, doivent s'inscrire dans une réalité économique. Vivre de la photographie n'est pas toujours aisé, et les philosophies de vie abordées précédemment supputent un refus de certains travaux de commande, rendant la tâche encore plus complexe.

1- La commande photographique

La commande photographique par des organismes publics ou privés restent la principale source de revenus de nombreux photographes. Dans certains cas, effectuer des commandes peut paraître, aux yeux de certains photographes, dégradant ou honteux. Il est donc parfois difficile d'aborder ces sujets de façon précise et chiffrée.

Pour la photographe Julie Hascoët, la commande reste marginale : travailler pour de la commande « m'arrive rarement, ça me stresse beaucoup et je suis de plus en plus en train de refuser les projets de commande, parce que c'est pas comme ça que j'ai envie de faire des images³⁵⁴ ». Bien qu'elle préfère travailler sur ses projets personnels plutôt que répondre à des demandes, Julie Hascoët travaille donc pour certains projets de commande, notamment pour la presse, pour des festivals de musiques ou de théâtre. Toutefois la commande tend à se raréfier, car elle a de plus en plus de bourses, de résidences (La Fabrique des Images à l'institut Français d'Amérique Latine, le Carré d'Art à Chartres de Bretagne, Terre & Territoires en Zone i...) ou de droits d'auteur pour des projets personnels.

Lucie Moraillon possède une triple activité photographique, lui permettant de tirer ses revenus de son métier de photographe. Tout d'abord un travail sur sa pratique personnelle

³⁵⁴ Transcription de l'entretien réalisé avec Julie Hascoët, photographe, voir annexes p.166

de la photographie, qui est à ses frais et ne rapporte pas d'argent de façon directe. Ensuite son travail dans la galerie associative Les Mains Libres lui permet une rentrée d'argent très faible (de l'ordre de quelques centaines d'euros par mois en moyenne sur l'année), à travers la vente de tirages ou d'objets photographiques. Son activité rémunératrice principale est la création et l'animation d'ateliers photographiques, avec l'association Dialogues en Photographie qu'elle a créé. Ces ateliers, d'un budget annuel d'environ 43 000€ fluctuant selon les années, sont financés uniquement par des subventions (ministère de l'Intérieur, ministère de l'Éducation Nationale, collectivités locales et territoriales...) La mise en place et l'animation des ateliers lui permettent un revenu d'environ 4 000€ réparti sur l'année. À cela viennent s'ajouter ponctuellement des commandes d'institutions culturelles, de bailleurs sociaux ou de parcs naturels régionaux. Cet équilibre financier est le fruit d'années de réflexion et de mise en place de différentes activités, mais reste fragile, en constante évolution d'une année sur l'autre.

Mat Jacob, photographe membre du collectif Tendance Floue et co-créateur de Zone i, a vécu tout au long de sa vie uniquement de la commande et de la vente de droits d'auteur. Depuis la création de Zone i toutefois, les commandes se réduisent par choix :

« Je suis assez déconnecté au niveau professionnel. On ne m'appelle plus du tout pour des commandes par contre, ça, c'est fini, fini. Si j'en ai, c'est par Tendance [Floue]. [...] Mais là, on a eu une grosse commande à Tendance Floue qui me fait un minimum. Pendant un an, j'ai touché 1 000€ par mois pour la commande. Avec 1 000€ par mois, je vis à peu près. Un peu plus, peut-être 1 100€ , mais pas beaucoup plus. À Paris, c'était plus. Peut-être que l'année prochaine ça sera plus galère. Après nous, on se paye un peu [avec Zone i], pas beaucoup. Combien j'ai touché cette année ? 4000, 4 000€ depuis le début de l'année [soit sur huit mois, de janvier à août]. Voilà. Après la fin de l'année, on verra si on peut se payer. Ça veut dire qu'on a touché 500€ par mois³⁵⁵ ».

La commande citée par Mat Jacob a été faite à Tendance Floue par Louis Vuitton, pour la réalisation de city guides³⁵⁶ luxueux de trente villes à travers le monde. Ce partenariat, conçu depuis 2012, permet aux photographes de poser leur regard sur une ville avec une grande liberté.

³⁵⁵ Transcription de l'entretien réalisé avec Mat Jacob, photographe, voir annexes p.166

³⁵⁶ Guides de voyage

D'une manière ou d'une autre, les travaux de commande impliquent de faire des choix moraux pour savoir jusqu'où le photographe est prêt à s'investir, pour combien, à quelle marque est-il prêt à vendre sa force de travail et, dans le cas de la photographie, son nom.

Santiago Borthwick, photographe, a travaillé selon ses termes comme "mercenaire", pour différentes entreprises en Chine, pour des lancements de restaurants, des soirées privées, et pour le Parti Communiste Chinois. La photographie était alors une forme de propagande prenant place dans une guerre de l'image et du positionnement social.

« Ca me posait des problèmes, moraux presque, de voir ces gens arriver en voiture de luxe en sachant que c'est des "fils de", des petits fils de gens du Parti communiste, que c'est fait sur le dos de gens qui travaillent des centaines d'heures par semaine. Je me sentais un peu parasite. [...] Tu te sens complice de quelque chose qui est horrible. Et oui, je me disais, quand j'étais jeune, que je faisais tout pour ne pas être complice. C'était aussi parce que ça t'enlève la charge de faire des choix des fois, qui sont moralement compliqués. Et c'est des choix que j'ai eu à faire quand j'ai exercé la photo comme une profession à plein temps, que je m'étais interdit par peur que ça ne marche pas, mais aussi par commodité de ne pas avoir à faire ces choix là, je les ai fait. Je suis pas sûr de vouloir les refaire³⁵⁷ ».

Le choix de travailler pour telle ou telle entreprise est un choix personnel, lié au contexte de la demande et à un " curseur éthique " individuel. Pour permettre à une partie des techniciens et artistes d'être disponibles sur des périodes courtes et ponctuelles, l'Etat Français a mis en place un régime d'allocations chômage.

2- L'intermittence, régime d'allocations chômage

Ce régime de chômage mis en place en France dans les années 1960, permet aux artistes et aux technicien·nes du cinéma puis du spectacle vivant, d'être indemnisés en dehors des contrats de travail. Cela permet une flexibilité du marché du travail ainsi qu'une mutualisation des risques entre les employeur·euses et les salariés. Ce système est à la fois très concurrentiel et asymétrique³⁵⁸ : l'employeur·euse ne se préoccupe ni de la carrière de l'employé, ni de sa sécurité, tout en créant une hyperflexibilité et une concurrence amenant à de fortes inégalités. L'imbrication entre emploi et chômage crée une reconnaissance et une

³⁵⁷ Transcription de l'entretien réalisé avec Santiago Borthwick, photographe, voir annexes p.166

³⁵⁸ cf Josef Confavreux, Pierre Michel Menger, « L'intermittence constitue le rêve fou d'un patron capitaliste », *Médiapart*, *ibid*

rémunération du travail hors emploi, lors de la création d'œuvres artistiques. Toutefois l'imbrication entre emploi et chômage crée une reconnaissance et une rémunération du travail hors emploi, lors de la création d'œuvres artistiques. Seul régime à effectuer cette reconnaissance, cela en fait pour certain·es créateur·trices un régime de choix.

Le réalisateur de documentaires Antoine Page est affilié au régime d'allocations chômage propre à l'intermittence, lui permettant une source de revenu stable et constante :

« Je suis intermittent parce que le statut existe, il ne conditionne pas mon mode de fonctionnement. Mais il marche vaguement mon fonctionnement, encore une fois à 1 500€ par mois, parce que je ne m'arrête jamais, et que j'ai un [projet] en développement, un [projet] en réalisation. Mais j'aime ça. Je ne le fais pas pour avoir l'intermittence. Et ça, qui va faire ça ? Tu sais les gens qui critiquent l'intermittence, moi, je ne suis jamais en vacances, mais jamais. C'est un non-sens. Je n'ai pas du tout envie d'être en vacances³⁵⁹ ».

C'est également le cas du réalisateur François Royet. Pour ces deux créateurs du milieu de l'audiovisuel, le statut d'intermittent est un moyen de subvenir à leurs besoins, et ne conditionne pas leur fonctionnement. La temporalité de leur travail est propre au projet en cours de développement, de jour comme de nuit.

« Je vis tranquillement, c'est à dire qu'en tant que chef opérateur, j'ai pu acheter une maison, j'ai travaillé dans ma maison. Et puis, il y a un truc en France, c'est aussi le "statut d'intermittents du spectacle". Il n'y aurait pas eu ça, j'aurais fait le même boulot. [...] C'est une sorte de filet qui est quand même vraiment présent. [...] C'est aussi fait pour ça. C'est à dire que la France, à un moment donné, choisit dans le milieu artistique qu'il y a une part de recherche, et permet aux gens de vivre. [...] Pour les arts plastiques et tout ça, ça n'existe pas et ça rend les choses plus difficiles ».

Toutefois, certain·es créateur·trices dont l'activité principale n'est pas dans le domaine de l'audiovisuel ou du spectacle vivant, bricolent pour acquérir ce régime de chômage. C'est le cas d'Arno Fabre, artiste contemporain, pour qui ce statut n'est normalement pas dédié, mais dont une partie de son activité se recoupe avec le spectacle vivant et lui permet l'accès à ce régime.

« Je suis intermittent. C'est une bonne solution que j'ai réussi à mettre en place. J'ai une structure, une asso qui est la structure administrative. Et dans mon travail, il y a

³⁵⁹ Transcription de l'entretien réalisé avec Antoine Page, réalisateur de documentaires, voir annexes p.166

des choses qui ne relèvent pas du tout de l'intermittence. Souvent, je vends très peu d'œuvres, et dans l'art contemporain on vend peu d'œuvres, il faut vraiment avoir conscience de ça. Et du coup les rentrées, c'est surtout par des droits ou des cessions de représentation. Des fois, c'est des sessions de représentation qui sont dans le champ du spectacle vivant. Tu vois là je fais un spectacle, donc je peux me salarier en tant qu'intermittent à ce moment là. Et la cession soit je me la verse un peu en droit d'auteur, mais je le fais peu, soit ça reste dans la structure de l'association et ça sert après à des productions ultérieures. Donc ça, je peux le faire parce que mon activité touche plein de champs différents. Et le fait d'avoir une asso, ça me permet de tout regrouper en un seul endroit et administrativement, moi, de cotiser à une seule caisse plutôt que de cotiser à plein de caisses différentes. Et ça, ce serait... Les artistes plasticiens, artistes-auteurs, y travaillent un peu... Ils ne sont pas assez fédérés, mais il y a des mouvements qui essayent d'aller dans ce sens là, de généraliser ce fonctionnement là aux artistes auteurs³⁶⁰ ».

Un élargissement du régime de chômage de l'intermittence est difficilement transposable aux artistes plasticiens ou aux photographes, car elle implique une subordination par la relation de travail avec des employeur·euses. La commande, privée ou publique, serait alors nécessaire, supposant des contreparties contractuelles. De plus, cela formaliserait un corps des artistes séparé du reste de la population, instaurerait un système de dépendance des artistes vis-à-vis de l'État, et diluerait le discours dans le cas d'œuvres subversives³⁶¹. L'inexistence d'un statut ou d'un régime spécifique aux créateur·trices, ainsi que la complexité qu'engendrerait sa mise en place, nécessitent une adaptation du modèle économique des créateur·trices, nécessaire à la vie et à la production d'œuvres.

3- Création d'un système économique propre

Antoine Page est donc sous le régime d'allocations chômage de l'intermittence, mais ses revenus sont toutefois insuffisants pour lui permettre la production de ses œuvres audiovisuelles. Pour nombre de ses documentaires, il a eu des aides financières du CNC, de la région Franche-Comté, de la PROCIREP... Lassé de la demande répétitive de subventions

³⁶⁰ Transcription de l'entretien réalisé avec Arno Fabre, artiste, voir annexes p.166

³⁶¹ cf Vibri Feno, « Par tous les moyens, même artistiques, Lundi Matin » [en ligne], n°236, le 30 mars 2020, consulté le 1 novembre 2021. Url : <https://lundi.am/Par-tous-les-moyens-meme-artistiques>

auprès des différents organismes, de l'énergie et du temps que cela implique, il a créé un système de financement qui lui est propre.

La vente de DVD lui permet un revenu mensuel moyen de 800 à 1 000 €. L'auto-distribution de ses documentaires lui permet de ne pas avoir d'intermédiaire, et donc de récupérer tous les bénéfices, contrairement à un distributeur classique qui prend en moyenne 50 % des recettes. En plus du temps, de l'énergie et de l'auto-formation, être son propre distributeur peut être une prise de risque importante. Durant le premier confinement en 2020, le film documentaire *C'est Assez Bien d'Être Fou - version Jeune Public* était en distribution. La fermeture des cinémas pour une longue période a annulé la sortie du film, et tous les frais engendrés n'ont pas été remboursés.

Mat Jacob, Monica Santos et d'autres, en vivant à la campagne, consomment moins. L'économie, la diminution des besoins, la réduction de la consommation, sont chez différents artistes que j'ai pu rencontrer, des aspects centraux de leur fonctionnement économique, en accord également avec une philosophie et un mode de vie.

Certain-es ont développé leur potager, permettant de réduire une partie des coûts liés à l'alimentation. D'autres ont construit l'entièreté ou une partie de leur maison seul. Certain-es font appel, dans leurs métiers, aux moins d'intermédiaire possible, que ça soit dans le développement photographique, dans l'impression, à travers l'auto-édition... Mais cela demande du temps, un apprentissage, et donc une forme de dé-spécialisation.

Les artistes, n'ayant pour certains aucun statut particulier, aucuns moyens de subsistance économiques fixes, en constante précarité, ont parfois recours à d'autres systèmes économiques, à la limite de la légalité. Ils m'ont été expliqué lors des entretiens réalisés pendant mon voyage, et pendant d'autres discussions informelles avec des artistes, dont je ne peux, pour des raisons évidentes de protection, révéler les sources. Il y a notamment des pratiques de poker en ligne avec des rentrées d'argent suffisantes pour pouvoir en vivre et se concentrer ensuite à une pratique artistique personnelle, des héritages, du travail au noir, de la vente de cannabis pour financer des productions artistiques, le revenu de solidarité active (RSA)... Ces bricolages financiers, bien que critiquables pour certains, sont une réalité, en dépit de réel statut ou régime pour les photographes et certains artistes.

D'autres choisissent d'avoir une source de revenu différente de leur pratique de la photographie, c'est le cas de Santiago Borthwick, qui est encore en questionnement sur cette division entre pratique artistique et source de revenu :

« La question que je me posais, c'est quelle est la part de peur et de confort dans la cohérence éthique que je me suis donnée et quelle est la part de vérité, vraiment d'engagement ? Ca a été très facile pour moi d'être mercenaire, et je me suis retrouvé des fois à me dire qu'en fait, ne pas vouloir participer te sauvegarde aussi de ne pas arriver à te construire une niche qui est acceptable selon tes idées, qui est acceptable selon tes valeurs dans ce monde là. Une niche qui puisse te permettre de vivre sur quelque chose que tu aimes. Après, peut être que ce serait bien de séparer. De laisser la photo comme un moyen d'expression et de travailler dans d'autres choses. C'est la question que je me pose³⁶² ».

Santiago Borthwick est actuellement maraîcher deux jours par semaine, en parallèle d'une pratique personnelle de la photographie, et parfois professionnelle. Les moyens de subsistance mis en place par les créateur·trices pour réussir (ou non) à vivre de leur création artistique sont propres à chacun·e, fluctuant entre travaux de commande, subventions publiques ou privées, vente d'œuvres, et bricolages en tout genre.

Ce tour d'horizon des initiatives actuelles a permis de mieux cerner les moyens mis en œuvre pour concrétiser les différentes philosophies de vies, permettant de désamorcer la marchandisation, le mythe de l'artiste, changer notre rapport au temps, à l'espace et aux autres. Malgré les efforts, certaines problématiques restent, la solution n'est pas et ne sera jamais parfaite, car la théorie doit se confronter à la pratique, et la pratique ne découle pas uniquement des théories.

Il n'existe pas qu'un seul chemin adaptable à tous·tes, ni même un chemin collectif. Toutefois, « il n'y a nulle contradiction entre le désir de commencer à agir dès maintenant et la nécessité de tendre le regard vers l'horizon [...]. Mieux, commencer à rêver et à débattre collectivement de ce que nous voulons construire fait partie intégrante du chemin³⁶³ ». Selon Lucie Moraillon, « les artistes peuvent aussi incarner cette radicalité là, d'un certain choix de vie qui peut venir tirer un peu d'autres choix de vie d'autres personnes dans cette direction là. Et elle trouve cela très utile³⁶⁴. »

³⁶² Transcription de l'entretien réalisé avec Santiago Borthwick, photographe, voir annexes p.166

³⁶³ Jérôme Baschet, *Adieux au capitalisme*, ibid, p.88

³⁶⁴ Transcription de l'entretien réalisé avec Lucie Moraillon photographe, voir annexes p.166

Remettre en question le culte du travail, le mythe de l'artiste singulier et élitaire, refuser les lois du marché et la marchandisation, tout en créant une culture démocratique et dé-marchandisée. Tels étaient les objectifs.

La dé-spécialisation permettrait de prendre en charge l'entièreté de la chaîne de production, de supprimer ainsi les intermédiaires non-essentiels grâce à une interdisciplinarité et un apprentissage constant, tout en accroissant les activités actives et la participation à la vie de la société. Pour cela, questionner notre rapport au temps et refuser l'accélération constante est un facteur essentiel. La lenteur et la patience permettraient la création d'un temps qualitatif plutôt que quantifié, conjuguant des temps multiples, notamment un temps collectif permettant de *faire ensemble*. La figure individuelle de l'artiste s'effacerait alors derrière le collectif, qui lui-même laisserait place aux œuvres. La gratuité de certaines œuvres, qu'elles soient physiques ou numériques, permettrait dans certains cas une meilleure diffusion de celles-ci, posant toutefois des questions économiques et sociales. Cette diffusion devrait avoir lieu sur l'ensemble du territoire, participant à une dé-centralisation de la culture.

Ces initiatives liées les unes aux autres sont loin d'être parfaites. Elles nécessitent du temps, de l'énergie, du désir, et un abandon de certaines croyances ancrées dans un imaginaire collectif, telles que l'idée d'une "*nature*" (pré- ou extra-sociale) de l'humain, ou la pré-éminence de l'individu sur la société.

De plus, les contraintes économiques réelles nécessitent pour certain-es un abandon d'une partie de leurs valeurs, une dépendance vis à vis de l'État, ou un bricolage financier. Cela dit, vivre à la campagne diminue dans bien des cas la consommation. Nous l'avons vu, il n'existe pas un modèle unique. Il en va pour chacun-e de construire une éthique personnelle propre et la mettre en place.

Cette élévation de valeurs en mode de vie influence de façon directe ou indirecte la création artistique. À quoi pourraient ressembler des œuvres ayant été conçues à travers ce genre de mode de vie ?

PARTIE III - CRÉATION ARTISTIQUE ET MODE DE VIE

« Si vous réalisez en pratique
ce que vous aviez prévu en théorie,
interrogez-vous³⁶⁵ ».

³⁶⁵ Antoine Page, *Mes humbles remarques sur le Ciné, Méthodologie subjective mais pratique*, auto-édition non-publiée et non-officielle.

Les philosophies de vie sont à la fois causes et conséquences des modes de vie. La mise en pratique de certaines idées, imbibés par le réel, est plus complexe que la théorie. Cela est également vrai pour la création artistique, où l'œuvre est l'aboutissement d'un processus pratique, théorisé ou non en amont, découlant d'un processus propre à l'auteur·ice, s'inscrivant dans une temporalité plus ou moins longue, dans un environnement connu ou inconnu. Comme abordé précédemment, la question de l'adaptation du mode de vie à l'objet photographié ou le choix de l'objet photographié en fonction du mode de vie varie selon les personnes³⁶⁶. Toutefois ces deux rapports à la création sont intimement liés et ne sont pas tranchés. À travers cette dernière partie, nous étudierons quel peut-être le lien entre mode de vie et création artistique, et plus particulièrement quelles œuvres découlent de certains modes de vie.

Dans un premier temps, nous étudierons des photographies réalisées dans un environnement d'errance, où le choix d'un mode de vie nomade s'inscrit dans une pratique photographique. Puis nous verrons comment peuvent s'articuler autonomie et création artistique, pour finalement essayer de fusionner l'art avec la vie même.

³⁶⁶ cf Partie II, II, C, 2- Changement d'environnement et évolution des pratiques, voir p.98

I-

Nomadisme et création artistique

L'un des modes de vie de l'artiste prenant en compte nombre des valeurs précédentes est celle du nomadisme, forme de Bohème. Emblème de la vision romantique dont on se fait de l'artiste, contribuant à l'édification de son mythe, ce mode de vie tend toutefois vers un refus du travail, détaché de la possession matérielle, possédant une temporalité propre, tournée vers la création et la rencontre.

Des poètes tels que François Villon, Rimbaud... arpentèrent les routes avec un sac à dos avec la création pour but., là où le mode de vie rencontre la création artistique de façon complète. Faire le choix de l'errance, c'est faire celui de l'inconnu, articuler les hasards. Cette vision, bien qu'idéalisée au fil des siècles par des courants philosophiques ou artistiques, est belle et bien pratiquée par certains photographes. À l'image de Koudelka, photographe en *Exils* durant sa vie entière, ou encore Mike Brodie et Antoine Bruy.

A- De Jack London à la Beat Generation

Jack London est de ceux dont le mode de vie influence et transparaît dans ses œuvres. Il a été pilleur d'huîtres à 14 ans, chasseur de phoques en route vers le Japon à 17 ans, vagabond sur les routes du Canada et des États-Unis à partir de 18 ans, chercheur d'or en Alaska, puis veut devenir écrivain à partir de ses 22 ans.

« J'aimerais mieux être un superbe météore, chacun de mes atomes irradiant un magnifique éclat, plutôt qu'une planète endormie. La fonction propre de l'homme est de vivre, non d'exister. Je ne gâcherai pas mes jours à tenter de prolonger ma vie. Je veux brûler tout mon temps³⁶⁷ ».

Enflammé par ce besoin de vie, se qualifiant lui même comme « extrémiste³⁶⁸ », Jack London décide de s'éloigner du « piège qu'est le travail » en s'essayant à l'écriture pour

³⁶⁷ Jack London, *La Route - Les vagabonds du rail*, Phébus, Libretto, 2001, p.170

³⁶⁸ Simone Chambon, « Jack London - (1876-1916) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 octobre 2021.
Url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jack-london/>

gagner sa vie, partager ses aventures et sa philosophie. Dans *la Route*, il revient sur sa "période hobo", refusant le travail pour préférer une vie d'errance, où il se fait conteur, forgeant sa créativité, inspirant ses futures histoires, et se procure déjà de quoi vivre grâce à l'invention d'histoires.

« Le hobo doit être un artiste et créer spontanément, non d'après un thème choisi dans l'épanouissement de sa propre imagination, mais suivant le thème qu'il lit sur le visage de l'individu qui ouvre la porte. [...] J'ai souvent songé que c'est à cet entraînement particulier de mes jours de vagabondage que je dois une grande partie de ma renommée de conteur. Pour me procurer de quoi vivre, il me fallait inventer des histoires vraisemblables. Poussé par l'inexorable nécessité, on acquiert le don de convaincre et de faire naître l'émotion sincère, qualités qui sont l'apanage des bons romanciers. Je crois aussi que c'est mon apprentissage de gueux qui a fait de moi un réaliste. Le réalisme est la seule denrée présentable à la porte de la cuisine pour obtenir quelque pitance. Après tout, l'art n'est qu'un artifice consommé, et, avec un peu d'adresse, on rend plausible le mensonge le plus éhonté³⁶⁹. »

Se voyant lui-même comme un « écrivain du prolétariat³⁷⁰ », il dépeint avec un style direct et accessible les rapports de classes. Dans *Martin Eden*, le héros éponyme possède de nombreux points communs avec London. Tous deux sont aventuriers devenant écrivains, autodidactes essayant de se hisser au rang de la bourgeoisie, puis finalement désenchantés par ce milieu fermé où l'illusion est l'architecture du spectacle. Brisenden, personnage du roman, dicte ici à Martin Eden une fin prémonitoire, tout comme celle de Jack London.

« Adorez la Beauté pour elle-même, l'exhorta-t-il, et oubliez les magazines. Retournez à vos bateaux et à la mer, c'est le conseil que je vous donne, Martin Eden. Que cherchez-vous dans les cités malades et corrompues des *hommes* ? Vous vous suicidez chaque jour un peu plus en perdant votre temps à prostituer la Beauté dans les intérêts des seigneurs du royaume des magazines. Quelle est cette phrase que vous avez citée l'autre jour ? Ah oui... "L'homme, le dernier-né des éphémères." Eh bien, alors, qu'avez-vous à faire de la gloire, Monsieur le dernier des éphémères ? Si elle vous était donnée, elle vous empoisonnerait³⁷¹ »

Inspiré par Jack London, la *Beat Génération*, lancée en 1943/1944 par le trio Kerouac, Ginsberg et Burroughs, suit les pas de London, parcourant les routes des Etats-Unis.

³⁶⁹ Jack London, *La Route, Les vagabonds du rail*, édition du groupe "ebooks libres et gratuits", p.11/12

³⁷⁰ Simone Chambon, « Jack London - (1876-1916) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], ibid

³⁷¹ Jack London, *Martin Eden*, Editions Gallimard, Collection Folio Classique, poche, 2016, Chapitre XXXII, p.384

William Burroughs dénonce « avec véhémence les préjugés et les injustices qui rendent les sociétés occidentales invivables et virtuellement dangereuses pour l'avenir de l'humanité³⁷² ».

Vivant de petits métiers, ce trio se met à l'écriture et constitue un cercle d'écrivains. Le mot *beat* désigne le vagabond du rail voyageant clandestinement à bord des wagons de marchandises³⁷³, renouant ainsi avec la tradition du *hobo* décrit par London. Le *beat*, c'est aussi le tempo du Jazz. À travers une écriture spontanée et impromptue, sans révisions ni ratures, ces écrivains tentent de retrouver « le tempo profond d'un solo de saxo montant crescendo jusqu'à la béatitude de son dénouement, sans se soucier des entraves de la grammaire ni des formes³⁷⁴ ». Cette écriture est le résultat d'une aventure vécue, ouvrant une nouvelle perception du monde : « rien ne les freinent, ils vont dans toutes les directions, à toute vitesse, ils n'ont rien d'autre à faire qu'à se laisser balloter d'avant en arrière³⁷⁵ ». Entre vagabond idéalisé et vagabond miséreux, ils « courent d'une étoile filante à une autre, jusqu'à temps qu'ils se cassent la figure³⁷⁶ ».

Les *Beats* prônent une révolte transgressive et carnavalesque, un désir de libération des consciences et une liberté créatrice. Cette contre-culture dépasse largement la seule sphère littéraire et devient un mouvement populaire.

Tout cet historique du nomadisme, ce goût de l'aventure poétique et romanesque se retrouve chez les photographes.

B- Josef Koudelka, le vagabond en exil

« Les pilotes étaient des passionnés comme moi, mais ils faisaient aussi cela pour de l'argent ; j'appartenais à une société à laquelle je n'adhérais pas. Je voulais être un homme libre³⁷⁷ ». En 1967, Josef Koudelka quitte le secteur de l'aéronautique pour se consacrer à la photographie. L'année suivante survient l'invasion de Prague par les Soviétiques. Après l'avoir photographié, commence une nouvelle période de sa vie : l'exil.

« Être en exil, c'est tout simplement le fait d'avoir quitté son pays et de ne pas pouvoir rentrer. Chaque exil est une expérience individuelle, différente. Moi je

³⁷² Gérard-Georges Lemaire, « Burroughs William », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 octobre 2021. Url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/william-burroughs/>

³⁷³ Pierre-Yves Pétilon, « Beat Generation », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 octobre 2021. Url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/beat-generation/>

³⁷⁴ *ibid*

³⁷⁵ Jack Kerouac, *Sur la route*, Gallimard, collection Folio, 1960, Impression Maury-Eurolivres, p.181

³⁷⁶ *ibid*, p.178

³⁷⁷ Gil Pressnitzer, « Josef Koudelka, L'insoutenable profondeur des images », *Esprits Nomades*, 2020, consulté le 30 septembre 2021. Url : <https://www.espritsnomades.net/arts-plastiques/josef-koudelka-linsoutenable-profondeur-des-images/>

voulais voir le monde et photographier. Cela fait quarante-cinq ans que je voyage. Je ne suis jamais resté nulle part plus de trois mois. Quand je ne trouvais plus rien à photographier, il fallait que je parte. Quand j'ai pris la décision de ne pas rentrer, je savais que je voulais développer une expérience du monde que je ne pouvais pas envisager quand j'étais en Tchécoslovaquie³⁷⁸ ».

Muni du strict nécessaire, son matériel photo et un sac de couchage, il dort où il peut, à la belle étoile, chez des amis ou des rencontres³⁷⁹. Les mois d'hiver, il habite à Londres puis à Paris et en profite pour retravailler ses images. Le reste du temps, il est sur les routes d'Europe à traquer les hasards et les ambiances. « Je me plaçais dans la même situation que ceux que je photographiais, même si je savais que c'était pour eux une nécessité et pour moi un choix. [...] Je ne suis pas né nomade, je le suis devenu pour prendre des photos. [...] Moi, si je ne voyage plus, je ne vois plus. Je dois voyager dans l'insécurité pour me poser des questions³⁸⁰ ».



Figure 11 : KOUDELKA Josef, Angleterre, 1982, gélatinobromure d'argent. In « *la fabrique d'exils* ». Editions Xavier Barral, 24 x 30 cm, 2017, 160 pages. (Josef Koudelka / Magnum Photos)

Guidé par l'émotion plus que par la pensée, il marche, regarde et réagit à ce qui l'intéresse. Il refuse d'habiter, d'avoir un chez soi, pour ne pas avoir envie d'y retourner³⁸¹. Sa maison est la route. « Je n'ai jamais considéré comme naturel le standard de vie occidentale et l'obsession de gagner toujours plus d'argent. J'ai essayé de conserver cette colère positive. Je me suis toujours dit : "Ce que je n'ai pas, je n'en ai pas besoin"³⁸² ».

En 1971, il rentre à l'agence Magnum. En 30 ans, il n'a jamais accepté une seule commande pour un magazine, car sachant ce qu'il voulait, il aurait perdu son temps, le

³⁷⁸ Christian Caujolle, « Josef Koudelka, la liberté radicale », *Le Monde* [en ligne], 21 mai 2015, consulté le 5 novembre 2021. Url : https://www.lemonde.fr/arts/article/2015/05/21/josef-koudelka-la-liberte-radical_4638134_1655012.html

³⁷⁹ Bertrand Raison, « Josef Koudelka, l'œil nomade », *Revue des deux mondes* [en ligne], 20 avril 2017, consulté le 5 novembre 2021. Url : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/josef-koudelka-loeil-nomade/>

³⁸⁰ Inconnu, « Josef Koudelka - Le photographe nomade », *Le devoir* [en ligne], 11 juillet 2002, consulté le 5 novembre 2021. Url : <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/5098/josef-koudelka-le-photographe-nomade>

³⁸¹ Brigitte Patient, « Josef Koudelka raconté par Michel Frizot », *France Inter* [en ligne], émission radiophonique, 43 minutes, 5 mars 2017, consulté le 5 novembre 2021. Url : <https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-05-mars-2017>

³⁸² Inconnu, « Josef Koudelka - Le photographe nomade », *Le devoir*, ibid

contrôle sur ses images et son indépendance. Il vit toutefois de la vente de quelques photographies à travers Magnum, qu'il ne signe pas de son nom.

Koudelka, à la fois observateur et acteur, photographie avec sensibilité, transcrite par la profondeur du noir et blanc et la justesse de la composition. Chaque photographie dépeint une histoire, qu'il nous raconte avec la finesse de sa vision, et que l'on se projette. Un fragment d'exil.



Figure 12 : KOUDELKA Josef, *Portugal, 1976*, épreuve gélatino-argentique, 50,4 x 60,6 cm, tirage de 1989.
In Centre Pompidou : don du Jeu de Paume. Ancienne collection du Centre National de la Photographie. (Josef Koudelka / Magnum Photos)

C- Antoine Bruy et Mike Brodie, les Beats contemporains

Antoine Bruy, à travers son livre *Scrublands*³⁸³, va à la rencontre de personnes retirées du monde, vivants en autarcie dans la garrigue, hors de la modernité et de la société de consommation. Il dit lui-même qu'il cherche des gens ayant atteint une « plus grande autonomie énergétique, alimentaire, économique ou sociale³⁸⁴ ». Une rencontre entre philosophie et mode de vie. Ces personnes vivent dans des bus transformés en maison, des

³⁸³ Les maquis

³⁸⁴ Thea Traff, « *Scrublands* », *The New Yorker* [en ligne], 19 mai 2014, consulté le 3 novembre 2021. Url : <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/scrublands>

yourtes, des tipis, des cabanes construites de bric et de broc, de briques et de bois, de pierres et de taules.

À travers des photographies de paysage ou des portraits, Antoine Bruy pose son regard, mais vit également la photographie. Pour réaliser cette série, il a parcouru l'Europe et les Etats-Unis en auto-stop, vécu chez les personnes qu'il a photographiées en échange de coups de main. Finalement, la photographie n'est qu'une trace de ces rencontres. Des portraits de ces humains en harmonie avec leur environnement, marqués par l'effort que cela implique.



Figure 13 : BRUY Antoine, *El Pardal, Sierra de Cazorla, Scrublands, Espagne, 2013*, édition Xavier Barral, p.9



Figure 14 : BRUY Antoine, Maison à Ramounat, *Scrublands, Pyrénées, France, 2013*, édition Xavier Barral, p.85

À 17 ans, Mike Brodie abandonne le lycée et part sur les routes. Ou plutôt sur les rails. Suivant la tradition des *Hobos*, il « brûle le dur³⁸⁵ ». Entre 2003 et 2008, il sillonne les Etats-Unis en clandestin, à bord de trains de marchandises. Surnommé Polaroid Kid, il photographie en autodidacte son mode de vie et celui de ces compagnons de route. Entre Polaroid et argentique, Mike Brodie a pris plus de 7 000 photographies³⁸⁶ qui illustrent à la fois crûment et poétiquement l'aventure américaine. Mystique et fantasmé, cette errance infusée par la littérature américaine prend vie. Le temps s'étire, le mouvement est perpétuel. Ces photographies retracent des moments de vie, un quotidien et sa banalité, ses difficultés...

³⁸⁵ Passer d'un train de marchandises à l'autre en évitant les gardes

³⁸⁶ cf Ernest Marzolf, « Mike Brodie : le clochard céleste de la photographie », *Télérama* [en ligne], 8 décembre 2020, consulté le 5 novembre 2021. Url : <https://www.telerama.fr/scenes/mike-brodie-le-clochard-celeste-de-la-photographie,104996.php>

Elles sont le manifeste de cette jeunesse libre et marginale, revendiquant un mode de vie alternatif.

En publiant ces photographies sur internet, Mike Brodie a attisé la curiosité et son travail a connu un succès rapide et international. Il a pourtant refusé d'entrer dans le "monde de la photographie", préférant voir ce médium comme un outil ou un jeu, plutôt qu'une chose sérieuse entraînant à une professionnalisation... En 2008, Mike Brodie met fin à sa vie de Hobo pour devenir mécanicien ferroviaire.



Figure 15 : BRODIE Mike, *Hobo*, À Period of Juvenile Prosperity, Twin Palms Publishers, photographie argentique couleur, entre 2003 et 2008



Figure 16 : BRODIE Mike, *Hobo*, À Period of Juvenile Prosperity, Twin Palms Publishers, photographie argentique couleur, entre 2003 et 2008



Figure 17 : BRODIE Mike, *Hobo*, À Period of Juvenile Prosperity, Twin Palms Publishers, photographie argentique couleur, entre 2003 et 2008

Antoine Bruy et Mike Brodie ont de nombreux points communs. Tous deux "vivent la photographie". Leur mode de vie est intimement lié à leur création photographique : ils accordent une grande importance à partager la vie avec les gens qu'ils photographient. Ne pas simplement prendre mais donner en retour.

Leurs photographies sont spontanées, intimes, car tous deux ont pris le temps de leur sujet³⁸⁷, soit cinq ans pour Mike Brodie et trois ans pour Antoine Bruy. Dans chacune de leurs photographies, les lumières sont douces, créant une atmosphère calme, un temps suspendu. Dans *Scrublands*, les paysages naturels sont mis en parallèle avec les habitats, puis les portraits des habitants. Les décors sont presque uniquement en extérieur, dans des milieux naturels avec un mélange de matières primaires, faisant ressortir des couleurs pastels. Pour *Une période de prospérité juvénile*, tout est au grand air, avec également des teintes douces, mais des matières plus industrielles comme le fer, présent sur nombre d'images. Les portraits récurrents de dormeur·euses dans des endroits incongrues, viennent contraster avec le mouvement perpétuel et la vitesse, matérialisée par des flous d'arrière plan grâce à des vitesses d'obturation lentes. Se dégage alors un rythme musical dans ces images, appelant le tempo répétitif des roues des wagons sur les rails, les crissements du métal... Entre atmosphères sauvages et brutes, paysages grandioses et portraits sensibles, errance à toute vitesse ou habitats calmes retirés du monde, ces deux séries se complètent, projetant le spectateur hors de la réalité habituellement acceptée, et hors du temps.

La Bohème est, comme vu précédemment, une attitude menant à une vie vagabonde, sans règle ni souci du lendemain, hostile aux règles bourgeoises. D'abord mystifiée, ces artistes en font une réalité, bien souvent passagère et liée à la contestation d'une jeunesse en marge. Toutefois, ces modes de vie s'inscrivent dans une recherche de l'autonomie, parfois du collectif, où avoir peu est déjà trop, et où la photographie est une trace, une preuve et un manifeste de ces modes de vie.

³⁸⁷ Adrien Pontet, *Des mots de minuit. Photos parlées "Maison à Ramounat" de Antoine Bruy*, 9 août 2018, consulté le 8 novembre 2021. 3m40, HD. Url : https://www.youtube.com/watch?v=O_VSH41HFCg



Figure 18 : BRUY Antoine, *Scrublands*, Vincent, Pyrénées, France, 2013, édition Xavier Barral, p.86



Figure 19 : BRODIE Mike, *Hobo, À Period of Juvenile Prosperity*, Twin Palms Publishers, photographie argentique couleur, entre 2003 et 2008

II- Autonomie dans la création

Ce qui va suivre n'aborde pas fondamentalement la photographie puisque cette dernière n'est qu'une expression artistique parmi tant d'autres. Les créateurs qui seront nommés, ne s'auto-définissant d'ailleurs pas comme *artistes*, sont inspirants de par ce qu'ils sont et ce qu'ils font.

A- Antoine Page, ou l'autonomie comme objet et mode de vie

Antoine Page est réalisateur de documentaires, et utilise ce genre cinématographique comme un laboratoire de formes et d'explorations artistiques, « c'est un luxe que la fiction peut de moins en moins se permettre en raison des pressions financières³⁸⁸ ». Il a fait de son métier un véritable mode de vie, dédié à la création. Mélangeant vie et travail, ses documentaires sont le résultat d'un Cheminement, où le temps et l'énergie sans faille accordés au projet sont la clef d'un film réussi : « en s'accordant du temps, on ne peut échouer³⁸⁹ ». Il n'écrit pas ses films à l'avance, laissant cela à la fiction. L'écriture se fait au tournage, où il est nécessaire selon lui de créer un rapport de confiance avec les personnes filmées, en les impliquant dans le projet et en leur accordant tout le temps nécessaire. Pour cela, il vit sur place, mélange intrinsèquement vie et travail, se lie d'amitié avec les personnes filmées. Rien d'autre ne compte à ses yeux que la création du moment. Antoine Page filme énormément, recommence sans cesse, essaye tout ce qui est possible sur l'objet du film, accumule le plus de matière possible pour la prochaine phase d'écriture : le montage, où le réel s'articule.

Pour cette phase, il a créé un environnement de travail déconnecté du monde : une maison à son image, dédiée à la création, sorte d'île. Cette bulle qu'il a essayé de rendre imperméable à l'environnement extérieur, lui permet de se retrancher l'hiver pour ces phases de montage. En effet, ses projets suivent majoritairement le rythme des saisons. L'hiver est pour lui une hibernation, période à la fois de nourrissage intellectuel et créatif, ainsi que d'écriture par le montage de son projet en cours.

³⁸⁸ Lilas Carpentier, Antoine Page, ZOO Project, *C'est Assez Bien d'Être Fou - dossier de presse*, La maison du directeur, 2018, p.26

³⁸⁹ Antoine Page, *Mes humbles remarques sur le Ciné, Méthodologie subjective mais pratique*, auto-édition non-publiée et non-officielle.

L'indépendance est pour Antoine Page « autant une exigence morale qu'une nécessité créatrice³⁹⁰ ». L'autonomie est donc pour lui à la fois un mode de fonctionnement indispensable pour maîtriser l'entièreté de sa chaîne de production, et le moyen de rester libre dans ses créations, ne devant rendre des comptes qu'aux spectateurs. Son engagement est dans le fait d'être artistiquement intègre, refusant les compromis pour tendre vers une liberté créative. L'indépendance est également l'un de ses objets d'étude, en filigrane de sa filmographie.

Chalap, une utopie cévenole retrace, trente ans après, l'investissement d'un village abandonné dans les Cévennes par des citoyen·es désireux·ses d'inventer une existence différente, à la fois collective, solidaire, indépendante et libre. Mêlant images d'archives, scènes de vie et entretiens, ce documentaire relate ce microcosme, et à travers lui pose un regard plus large. Un regard sur les années post 68, les néo-ruraux, l'envie de faire autrement, entre rêve et désillusion.



Figure 20 : PAGE Antoine, photogramme tiré du film *Une place, un été, des ados, Wesh Gros*, La Maison du Directeur, HD, 71 minutes

Antoine Page s'est lancé le défi de tirer une ville au sort et d'aller s'y implanter pendant plus d'une année, pour finalement réaliser *Wesh Gros*, nom d'un vaste projet qui regroupe plusieurs films documentaires de formes et de formats différents. Reprenant la

³⁹⁰ Antoine Page, Biographie loquace [en ligne], consulté le 10 novembre 2021, url : <http://antoine-page.com/index.php/biographie/redondante/>

citation de Deleuze, Antoine Page est « aux aguets », il attend qu'un sujet s'impose à lui, comme le dit également Bresson :

« "Il ne faut pas chercher, il faut attendre". Ça je trouve ça génial, parce qu'après avoir fait tout le projet, je me suis dit "c'est exactement ça qui s'est passé", et je ne savais même pas. En tout cas *Wesh Gros*, c'était vraiment ça. Je suis arrivé dans un lieu pour faire plein de trucs, et j'ai juste pris le temps d'attendre que quelque chose s'impose, qu'il se passe quelque chose. Que ça ne soit pas moi, pour une fois qui aille solliciter ou je ne sais quoi. Et c'était flippant parce que tu te retrouves tout seul dans un lieu, tu ne sais pas. J'ai filmé un milliard de trucs, j'ai filmé, mais des centaines d'heures. En me disant "j'arrête", où je ne savais même pas si j'arrêtais ou si je continuais. Et c'est en rencontrant des jeunes, c'est en rencontrant Ahmed d'ailleurs, qui avait quatorze ans à l'époque. Tout d'un coup, il s'est passé un truc évident. On s'est entendu. Je le trouvais super, lui était curieux du truc. Puis on est partis là dessus. Et, je pense que c'est juste ce que devrait être le doc tout le temps³⁹¹ ».

De ce projet, découlent trois films, suivant les aspirations et les errances de plusieurs adolescents, figures totale de l'indépendance. L'idée des films périphériques est devenue une constante dans le travail d'Antoine Page. Chaque projet prend finalement la forme d'un DVD. À la fois source d'indépendance économique et support de diffusion reproductible, ces DVDs sont des objets. Sérigraphiés, accompagnés de dessins, d'affiches de bonus... Ils renferment l'aboutissement d'un travail de plusieurs années, et compilent plusieurs films, prenant place dans un thème général, créant eux-mêmes une continuité dans la filmographie d'Antoine Page. Chaque élément est la pièce d'un puzzle, qui s'assemble pour former un tout. À la manière de Georges Perec, Antoine Page crée des fragments d'histoires, qui, à postériori, se nourrissent et se répondent les uns aux autres pour former une grande fresque.

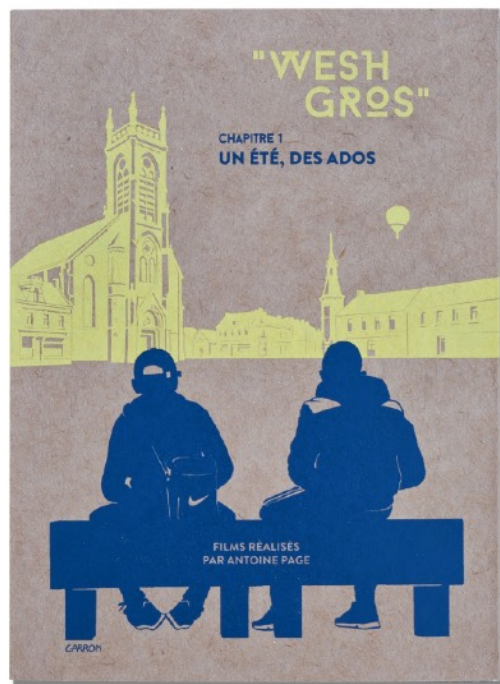


Figure 21 : PAGE Antoine, photographie de la pochette de DVD du film *Une place, un été, des ados*, *Wesh Gros*, *La Maison du Directeur*

³⁹¹ Transcription de l'entretien réalisé avec Antoine Page, réalisateur de documentaires, voir annexes p.166

B- Zoo Project, ou la liberté comme mode de vie

Bilal Berreni, alias Zoo Project, est peintre, dessinateur et graffeur. Il est difficile de parler de l'oeuvre de Zoo Project sans évoquer la personne qu'il a été. Car son œuvre est intimement liée, voire indissociable d'un état d'esprit et d'un mode de vie. Bilal est un fonceur. Il est pragmatique, ne se pose pas trop de questions mais s'épanouit dans la pratique. Toujours en action, il nourrit une pulsion créatrice, sans avoir pour volonté de faire de l'art. Par cela, il se rapproche plus des artistes de l'art brut, dont le souhait n'est pas de s'inscrire dans la durée. Tout comme les personnages de London, son idée est de vivre, non d'exister. Il ne tente pas de « prolonger sa vie, mais brûle tout son temps³⁹² », ce qui l'amènera tragiquement à la mort, assassiné en 2013 à Détroit à l'âge de 23 ans.



Figure 22 : ZOO PROJECT et CARPENTIER Lilas, *Tunisie*, 2018, La Maison Du Directeur, photographie numérique, pp.44/45

³⁹² Jack London, *La Route - les vagabonds du rail*, Phébus, Libretto, 2001, p.170



Figure 23 : ZOO PROJECT et CARPENTIER Lilas, 1, rue Clavel, Street Art, 2018, La Maison Du Directeur, photographie numérique, pp.52/53

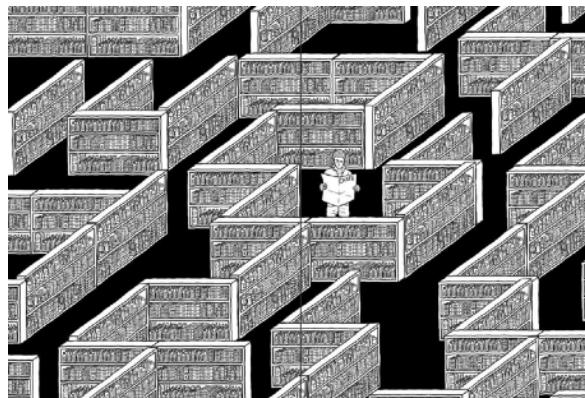


Figure 24 : ZOO PROJECT et CARPENTIER Lilas, Dessins Noirs, 2018, La Maison Du Directeur, scan, pp.26/27

Travailleur acharné, il ne s'arrête jamais de dessiner. Il apprend des techniques de dessins à l'école, mais par besoin de liberté, s'affranchit des institutions et fait ses propres découvertes par l'expérience. À partir de 2008, ses dessins simples mais profonds se retrouvent sur les murs de Paris, en regard de citations. Il trouve dans ce support le moyen de s'exprimer sans avoir besoin d'amener le spectateur à lui. Il impose à voir, sur un support démocratique et universel, dans une intégrité absolue. Ses dessins sont irrécupérables de par leur support, et donc ne peuvent être accaparés par un marché, ni monnayable.

« Je défends un art en contact direct avec le spectateur, un art vivant, qui dérange, qui interroge... En France, il me semble que l'art a perdu son caractère populaire et n'est plus réservé qu'à un petit nombre. Pour moi, c'est à l'artiste de faire l'effort d'aller vers les gens et pas le contraire. C'est ce que j'ai essayé de faire avec mes peintures : nouer un dialogue avec le passant, le faire réagir³⁹³ ».

Se confrontant au réel et voulant voir une révolution, Bilal Berreni part pour la Tunisie lors du printemps arabe, et expose des portraits « grandeur nature de martyrs de la révolution, qu'il dessine à la demande de leurs proches³⁹⁴ ». Cela crée une sorte de manifestation silencieuse dans les rues de Tunis, où les vivants se mêlent aux morts. À sa manière, il participe à cette révolution en cours en créant une mémoire collective.

Fuyant la ré-appropriation de ses portraits par un syndicat patronal qui lui propose de l'argent, Zoo Project part pour le camp de Choucha, à la frontière libyenne. Hormis les réfugiés et les soldats, personne n'est autorisé à dormir dans le camp. Pourtant, c'est le seul

³⁹³ Bilal Berreni alias Zoo Project, À propos du Film, *C'est Assez Bien d'Être Fou* [en ligne], consulté le 10 novembre 2021. Url : <https://www.cestassezbiendetrefou.com/le-film/protagonistes/>

³⁹⁴ Zoo Project et Lilas Carpentier, *Tunisie*, 2018, La Maison Du Directeur, p.63

moyen pour Bilal de se rapprocher de ces personnes. Il passera un mois parmi ces 10 000 à 20 000 réfugiés, à partager leur mode de vie et à dessiner des portraits, apportant distraction, beauté, intérêt et écoute. La démarche est profondément politique. « Dessiner n'est plus un acte onaniste, nombriliste, mais une action politique, civique, citoyenne, en prise avec le monde³⁹⁵ ».

Pour lui, tout peut être projet. Passer deux mois dans une cabane en pleine Sibérie pour se confronter à la solitude et réaliser un roman graphique, partir aux États-Unis sur les routes du blues...

« L'art n'est pas en dehors de la vie [...]. Aujourd'hui, on a peur d'être artiste, alors on trouve un "métier artistique" : graphiste, architecte... Mais ce ne sont pas des artistes. In fine, c'est une question de passion. Ne peut faire de l'art que celui qui est passionné³⁹⁶ ».

Zoo Project est en recherche permanente sans aboutissement pur, sa démarche étant aussi importante que le résultat. « Bilal disposait de son temps, n'obéissait à aucune règle, ne subissait rien ou presque. Il ne se souciait jamais de la manière de faire les choses, mais les faisait à sa manière³⁹⁷ ». Sans ménagement ni compromis, refusant la facilité, le confort et la routine, il travaillait en totale indépendance, dans un foisonnement d'idées permanent et une soif d'expériences.

La rencontre entre Zoo Project et Antoine Page, l'un romantique et l'autre idéaliste, a mené à un projet collaboratif, les poussants vers l'inconnu avec une soif de faire.

C- Le duo Antoine page/Zoo Project, ou *C'est Assez Bien d'Être Fou*

L'art peut être un engagement à part entière. Devenir moteur d'une vie, à la fois chemin et objectif, à l'image du duo ZOO Project/Antoine Page, où comment la rencontre d'abord collaborative entre un dessinateur et un réalisateur, est devenue une rencontre artistique puis humaine, aboutissant à de nombreux projets, dont *C'est Assez Bien d'Être Fou* : un voyage artistique, alternant dessins et vidéo, entre road-movie et conte documentaire.

Né d'un désir de voyage de Bilal Berreni, ce film devient une véritable collaboration artistique. Dès leur rencontre, Antoine Page a proposé un rapport de travail collaboratif, où il

³⁹⁵ Laurent Carpentier, « en Tunisie, Zoo project dessine les visages de la révolution, » *Le Monde* [en ligne], 2011, mis à jour en 2014, consulté le 10 novembre 2021. Url : https://www.lemonde.fr/week-end/article/2011/06/03/en-tunisie-zoo-project-dessine-les-visages-de-la-revolution_1530378_1477893.html

³⁹⁶ Laurent Carpentier, « en Tunisie, Zoo project dessine les visages de la révolution, » *Le Monde*, ibid

³⁹⁷ Antoine Page, Zoo Project, *C'est Assez Bien d'Être Fou, dossier de presse*, 2018, La Maison Du Directeur, p.30

n'y ait pas un filmeur/suiveur et un filmé/étranger à l'élaboration du film³⁹⁸. Les deux supports, dessin et vidéo, seraient imbriqués pour ne former qu'un.

Le street-art étant principalement une pratique citadine, Bilal souhaite se confronter à un autre public et ainsi partager ses dessins dans les campagnes. Bien que ça ne soit qu'un cap, la destination sera la Russie, pour interroger la place de la culture dans cette société, où la culture est populaire, et la société à la fois proche et très différente de la nôtre.

Le filme s'ouvre sur des portraits en miroir : un portrait fixe de Bilal sous forme de vidéo, et un portrait d'Antoine sous forme de dessin. Les personnes sont maintenant personnages, le voyage peut commencer. Bilal peint une vache sur la façade d'une grange abandonnée, d'abord la silhouette en blanc puis creuse la forme en noir. Antoine filme la scène à distance, où la silhouette noire de Bilal se détache sur le fond blanc de la neige. Quelque part en Suisse, une vache prend vie.

« Ne demandez jamais votre chemin
à quelqu'un qui le connaît,
vous risqueriez
de ne pas vous perdre³⁹⁹ ».

Partant d'un territoire connu pour se perdre vers l'inconnu, les personnages sont entraînés par l'euphorie du voyage. Les paysages sont de plus en plus désertiques, et

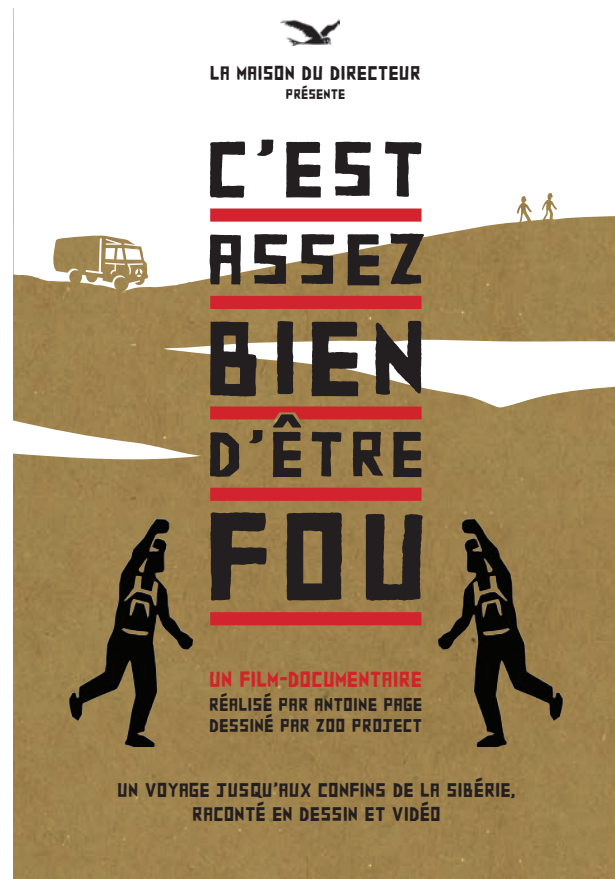


Figure 25 : PAGE Antoine et ZOO PROJET, sérigraphie, affiche du film *C'est assez bien d'être fou*, 2013

³⁹⁸ Antoine Page, Zoo Project, *C'est Assez Bien d'Être Fou*, dossier de presse, 2018, La Maison Du Directeur, p.26

³⁹⁹ Zoo Project et Lilas Carpentier, *Street Art*, 2018, La Maison Du Directeur, p.43

progressivement les personnages disparaissent pour laisser place à la fusion du dessin et du cinéma. *C'est Assez Bien d'Être Fou* n'a pas véritablement de but, c'est un cheminement, ayant pour fil conducteur le hasard. D'abord celui des pannes de leur camion, devenant le ressort dramatique de la première partie du film, puis celui du train kazakh. Se peignent sous nos yeux des ambiances, des caractères, des styles de vies, avec en filigrane la rencontre des habitants. Parfois en entretien, souvent en dessin, toujours simple et naturelle, chaque personne rencontrée est présentée sous forme cinématographique, puis dessinée.



Figure 26 : PAGE Antoine et ZOO PROJET, photogramme tiré du film *C'est assez bien d'être fou*, 2013, HD, 104 minutes

Pour approfondir un projet, les personnages se sédentarisent. Touchés par le film d'Eisenstein devenu culte, ils décident de reprendre la scène emblématique du *Cuirassé Potemkine*. « L'élan populaire, la rébellion des classes dominées, la lutte contre la tyrannie, tout cela transcendé, mythifié⁴⁰⁰ » dans la scène de massacre des escaliers Potemkine. De ce mois passé à Odessa, après une guerre administrative puis un travail « stakhanoviste », va naître une installation sur les lieux mêmes du déroulement de la scène. Dans le film, cette scène montre un double regard : celui du dessinateur qui interprète les personnages du film en pochoirs de trois mètres de haut, et celui du réalisateur qui montre à la fois la phase de création, l'installation finale dans les escaliers d'Odessa, et cet espace emblématique touristifié. Entre les ventes de lunettes de soleil, les selfies des touristes et les icônes culturelles

⁴⁰⁰ Antoine Page, Zoo Project, *C'est Assez Bien d'Être Fou*, dossier de presse, 2018, La Maison Du Directeur, p.27

américains, l'URSS est devenue la Russie, rattrapée par le consumérisme et le capitalisme. La scène se termine par le cri silencieux d'un martyr de l'escalier.

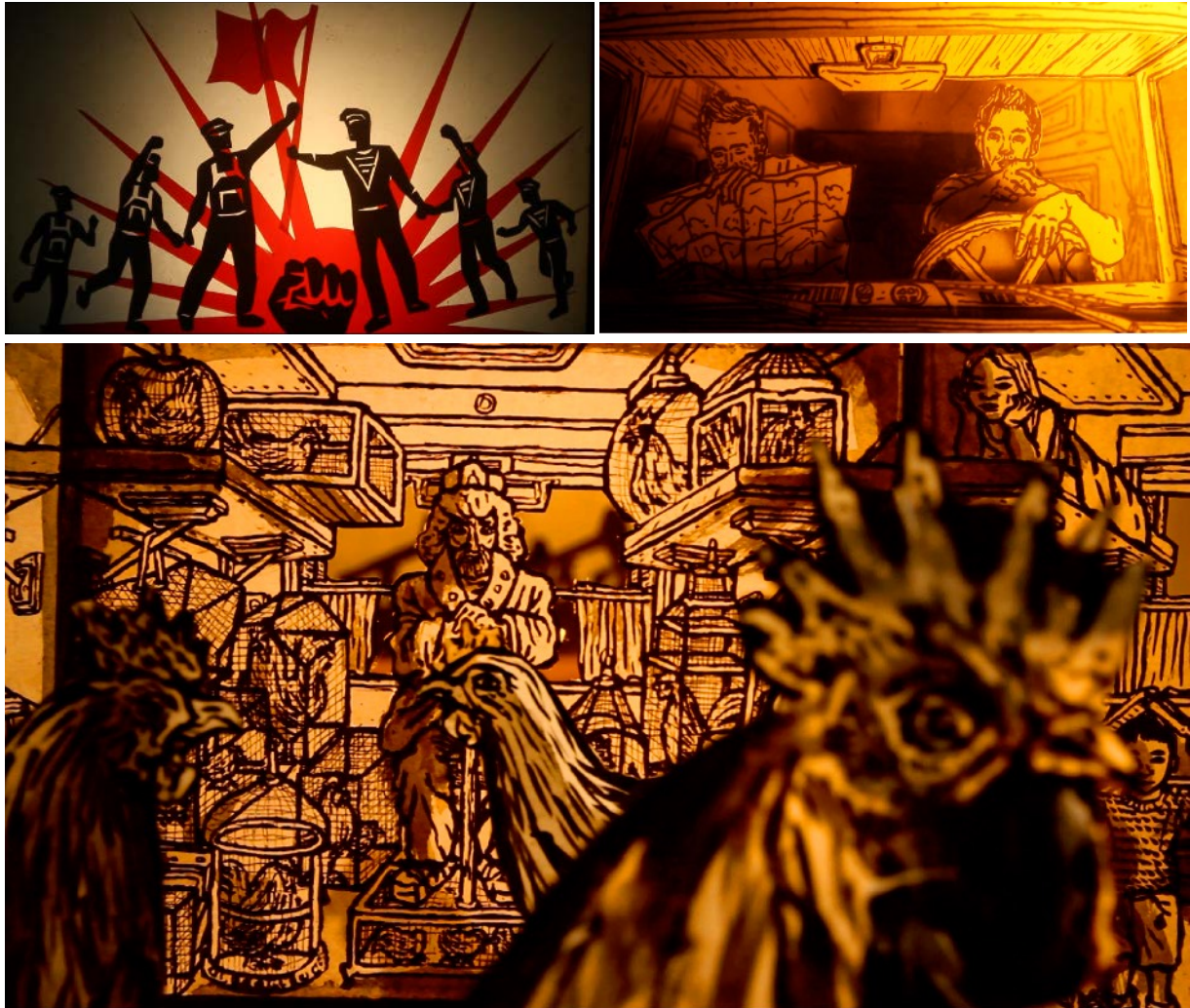


Figure 27, 28 et 29 : PAGE Antoine et ZOO PROJET, photogramme tiré du film C'est assez bien d'être fou, 2013, HD, 104 minutes

Bien sûr, ce film parle de création, car ce projet est purement artistique. Le dessin sous toutes ses formes prend part au film, au même titre que l'image. Hormis Bilal en cours de réflexion ou d'action, des séquences entièrement dessinées viennent ponctuer le film, à l'image de ces photogrammes. Lors de la post-production, Bilal et Antoine proposaient chacun une version de chaque séquence avec leur médium respectif. Ils « confrontaient les idées et gardaient la forme qui se rapprochait le plus de l'ambiance qu'ils avaient ressentie sur place. [...] Une idée en elle-même n'avait pas de sens, elle devait être réalisée et ensuite ils

pouvaient juger de sa pertinence⁴⁰¹ ». Des séquences viennent retranscrire le long voyage en camion sous forme de maquette, la traversée d'un village en Ukraine dans un lent travelling contemplatif, le résumé de la révolte du *Cuirassé Potemkine* en papier découpé, ou l'ambiance suspendue d'un train kazakh révélant wagon après wagon un train-monde. Ces scènes à la fois poétiques, évocatrices, parfois naturalistes, immergent le spectateur dans ce voyage prenant des allures de conte.

Après avoir découvert l'ambiance des bus kazakh, ressuscité l'équipage d'un bateau échoué en mer d'Aral, le train s'arrête à Vladivostok. Le film se termine sur un ballet magnifique, où le dessin est révélé par l'image cinématographique, où le regard du spectateur cherche inlassablement les fresques immenses à travers "un Rubik's cube" de conteneurs industriels, où l'inutilité d'un tel geste n'est plus à remettre en question. Antoine Page croit profondément à la phrase de Dostoïevski, « la beauté sauvera le monde », et la fabrication d'un tel film en est la preuve. L'art pour l'art, décoré de son aspect utilitaire.

Ce qui rassemble ces deux créateurs, en plus de leur dévotion pour leur médium respectif, c'est la nécessité de l'indépendance. Prendre le temps nécessaire à la fabrication complète de l'œuvre, se donner les moyens de le faire dans les meilleures conditions possibles, ou lorsque c'est trop pénible, tracer sa route sans rien demander à personne. L'idéologie commune entre Antoine Page et Bilal Berreni est également la nécessité de l'accessibilité de leurs travaux, partout et pour tous·tes, aussi bien dans sa forme que dans sa diffusion. Ils défendent un art exigeant et populaire qui doit être capable de toucher tous les publics, sans distinction de culture ou d'éducation⁴⁰². Après la mort de Zoo Project, Antoine Page, ses amis et ses collaborateurs, ont créé un hommage⁴⁰³, à travers la sortie nationale du film *C'est Assez Bien d'Être Fou*, en version classique et jeune public, ainsi qu'un coffret de neuf livres retraçant les travaux de Bilal. Dans un souci de fidélité avec son idéologie, ce coffret a été financé de façon indépendante, et est désormais accessible à tout le monde, car diffusé dans les bibliothèques et médiathèques de France.

À l'inverse de l'art pour l'art, se dégage d'autres courants artistiques, ancrés dans un besoin d'utilité sociale, et dans le désir de fusionner l'art et la vie.

⁴⁰¹ cf Antoine Page, Zoo Project, *C'est Assez Bien d'Être Fou*, dossier de presse, 2018, La Maison Du Directeur, p.29

⁴⁰² cf ibid, p.26

⁴⁰³ Lilas Carpentier, Antoine Page, Zoo Project, Hommage à Zoo Project [en ligne], consulté le 10 novembre 2021. Url : zoo-project.com/hommage/

III-

De la régénération de l'art à son dépassement ?

Certains courants et créateur·ices appellent à repenser l'art dans un souci d'inclusion, en l'ouvrant à d'autres formes et d'autres pratiques. La théorie ne se contente alors plus de comprendre le monde, elle veut le transformer à travers la praxis, engageant l'individu dans la composition de la structure sociale. Il n'y aurait donc pas d'artiste en tant que corps séparé, mais peut-être de l'art, à travers une création permanente aménageant un passage entre l'art et la vie⁴⁰⁴.

A- La sculpture sociale

Joseph Beuys est un artiste allemand, aspirant à un changement de la société par des changements individuels à travers la *praxis*. Influencé par les romantiques allemands, Beuys rejette les idéologies collectives comme le communisme ou le capitalisme, pour inviter les individus à trouver des solutions dans un processus social créatif⁴⁰⁵. Agir sur le monde à travers l'art, qui participe aux débats sociaux, permet l'élaboration de la société et la transformation de la structure sociale. Beuys appelle à une régénération de l'art, qui a pour lui « une fonction thérapeutique destinée à la société entière⁴⁰⁶ ».

Usuellement, une œuvre est une représentation de la vie, elle n'est pas la vie. Hors Beuys tend à élargir cette définition de l'art et de l'œuvre pour créer un art total : l'art est en tout et tout est art⁴⁰⁷. Une fusion entre l'art et la vie. Ce serait donc une activité consciente qui ne s'embarrasse ni des disciplines, ni des domaines, incertaine de ses résultats mais participant au développement de ses libres capacités créatrices, bénéficiant à la société toute entière. Tout le monde est artiste car peut être créatif, donner forme à quelque chose, participer à la *sculpture sociale*.

⁴⁰⁴ cf Lambert Jean-Clarence. « Le dépassement de l'art », *L'Homme et la société*, n°26, 1972, pp. 83-97

⁴⁰⁵ Anonyme, *Beuys*, [en ligne] consulté le 20 novembre 2021. Url : <http://www.artwiki.fr/cours/technoromantisme/beuys.html>

⁴⁰⁶ Sandra Bébié-Valérian, « Josef Beuys, l'art pour tous ? », Conférence organisée par Oudeis, le vendredi 21 novembre 2008, p.6

⁴⁰⁷ cf *ibid*, p.7

L'enseignement et l'éducation sont chez Beuys les fondements de la société. « Peu importe que j'enseigne, l'anglais, l'art ou la botanique. Partout doit agir le principe artistique⁴⁰⁸ »

Poursuivant cette idée, dans le cadre de la Documenta 7 en 1982, Beuys propose la plantation de 7 000 chênes. Avant d'être un acte écologique, cette proposition fait partie de cette sculpture sociale, à laquelle chacun peut participer de son propre gré.

Chaque arbre planté est accompagné d'une stèle de basalte d'un mètre vingt de haut. Ces blocs de pierre sont des marqueurs, dont le volume et la hauteur restent inchangés, tandis que le chêne qui lui a été associé prend de l'ampleur, grandit avec le temps, vit. Cette installation d'intérêt public palliant aux problèmes administratifs et bureaucratiques



Figure 30 : BEUYS Joseph, *7000 chênes*, inauguré à la Documenta en 1982, Documenta VII, Kassel, 1982, photographie argentique



Figure 31 : BEUYS Joseph, *7000 chênes*, inauguré à la Documenta en 1982, photographie numérique de Bill Jacobson Studio, New York

⁴⁰⁸ *ibid*, p.9

renouvelle le paysage urbain et crée du lien. L'art s'élargit ici à d'autres domaines de la vie, où n'importe qui peut devenir acteur d'un changement.

Il était possible d'acheter un ou plusieurs de ces arbres pour les planter, en passant par l'entreprise à but non lucratif "Fiu-Baumkoordination". Cette structure fonctionne en autogestion, sépare le travail du salaire, et transfère les profits obtenus à une fondation d'utilité publique. La mise en place de l'action est le prolongement des valeurs véhiculées par l'œuvre.

Outre la fable que Joseph Beuys a construit autour de son personnage, remodelant son histoire personnelle, se créant un costume et une personnalité atypique, il a cru et lutté pour une fusion entre l'art et la vie. Créer une participation active, intégrer les personnes dans le processus même de fabrication d'une œuvre pour déclencher une créativité propre à chacun-e, comme c'est le cas en *Zone i*.

B- Zone i, de l'art à la vie

Zone i est un espace culturel dédié à l'Image et à l'Environnement, situé en milieu rural à Thoré-la-Rochette, dans le Loir-et-Cher. Cet espace, à la fois lieu de résidence et d'exposition, a été créé par Mat Jacob et Monica Santos, et a ouvert ses portes en 2019.

Avant toute chose, *Zone i* est un espace. Constitué de deux moulins, d'un corps de ferme, de trois îles au milieu du Loir, d'une forêt de plusieurs hectares et d'un champ sur lequel a poussé un labyrinthe de porte, ces différents éco-systèmes forment un micro-monde. Cette zone est en milieu rural, choix idéologique et politique à l'intention des locaux, pour partager une culture photographique de haute qualité et créer une dynamique locale. « Constituer un territoire est presque la naissance de l'art⁴⁰⁹ ».



Figure 32 : JACOB Mat, *Construction du Labyrinthe de Zone i*, Thoré-la-Rochette, photographie numérique, 2019



Figure 33 : LEMOINE Benoit, *Construction du Labyrinthe de Zone i*, Thoré-la-Rochette, photographie numérique, 2019

⁴⁰⁹ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *L'abécédaire de Gilles Deleuze, A comme Animal*, production : Pierre-André Boutang, pellicule, 22 minutes, 1989/1989

« Le fait de quitter la ville, c'est renoncer, de façon positive, à cette espèce de croyance qu'on fait partie de la centrifugeuse centrale et que l'on participe tous, les uns et les autres, à un avenir meilleur. Alors que sur un tout petit territoire, où que ce soit, en faisant les choses différemment, on est tout aussi, voire plus actif dans la vie. Il y a pas mieux que la campagne pour faire les choses différemment, pour voir le temps passer devant soi (je ne parle pas de tranquillité)⁴¹⁰ ».

La création de *Zone i* naît du désir de donner corps à un projet concret, le vivre intensément avec tout ce que cela implique, de bon comme de mauvais ; changer de point de vu, devenir acteur, redonner vie à un lieu à l'abandon et créer avec les habitant·es.



Figure 34 : JACOB Mat, *Le labyrinthe de Zone i*, Thoré-la-Rochette, photographie numérique, 2019

La fabrication du *Labyrinthe* est partie d'un désir de recycler les portes, volets, fenêtres et miroirs récupérés dans les dépendances du moulin, ex-quincaillerie. Démarche à la fois écologique et économique, cet assemblage de portes extrêmement variées forme un circuit pour devenir lieu d'exposition photographique. En plus du recyclage, un appel à porte dans toute la région a été lancé, invitant les locaux à donner matière au projet et élargissant la

⁴¹⁰ Transcription de l'entretien réalisé avec Mat Jacob, photographe, voir annexes p.166

participation. Cette œuvre land-art, entre minimalisme, bricolage et *Arte Povera*⁴¹¹, a été construite sur deux mois, rassemblant les habitant·es autour d'un projet artistique, devenant œuvre collective. À travers cette construction se crée un ensemble de liens, de confiance mutuelle, d'invitations à l'essai et de transmissions des savoir-faire.

Le *Labyrinthe* a été conçu en 2019 par Jean-Philippe Mauchien, dont on ne peut réellement définir le métier. L'ornithologie et l'étude de la nature l'emmène vers le dessin, qui lui-même découle sur le graphisme et la photographie. L'étude des proportions et de l'occupation d'un espace, sous toutes ces formes, en plan ou en volume, le fait s'intéresser à l'architecture et au design. Jean-Philippe Mauchien est dé-spécialisé : il fait de tout, mais garde une vision globale. C'est un bricoleur à la pensée arborescente, entre artiste et artisan, qui travaille presque exclusivement à la commande. Toutefois il ne se veut pas rentable, et se permet de déborder des cadres par plaisir de créer. Semer ce *Labyrinthe* fait de bric et de broc au milieu d'un champ est un manifeste poétique. Mais l'idée de *Zone i* est également de partager une culture photographique de qualité dans ce milieu rural.

Pour cela, la première exposition ayant eu lieu dans le *Labyrinthe* en 2020, est l'exposition *Mémoires*, suivie l'année d'après par *Mémoires II*. Ces expositions ont été construites collectivement, à l'aide d'un appel à photographies personnelles des habitant·es de la région, pour recréer une mémoire collective de la vie au siècle dernier. Les étapes de sélection et de scénographie par Monica Santos et Mat Jacob ont permis aux images de reprendre vie dans le décor particulier du *Labyrinthe*, épousant les formes des portes, fenêtres et autres interstices.

« C'est tellement riche de pouvoir travailler avec ce patrimoine [local] oublié, de le mettre en valeur, de parler du passé pour éviter qu'il ne soit oublié, puisque ça a été une telle transformation ces 50 ans dernières années.

Il y a une richesse photographique, alors que la plupart des photographies ne sont pas prises par des photographes. C'était juste des amateurs de photographies. Et c'est aussi un moyen de dire qu'on n'a pas besoin d'aller à l'autre bout de la planète pour aller chercher du contenu photographique. On peut faire les choses avec ce qu'il y a sur place, partout, n'importe où. Et je trouve aussi qu'il y a une richesse dans *Mémoires* qui est de ne pas dater. Parce que c'est pas juste une exposition historique de la vie dans le temps avec des archives photographiques, c'est une vraie immersion dans le passé, au

⁴¹¹ Mouvement artistique italien puis international des années 1960, mettant en avant une certaine sobriété, à travers des matériaux naturels, des travaux de durée éphémère ou un refus de l'œuvre d'art comme *produit*.

sens large. C'est une déambulation dans un mélange d'époques, et tu ne sais pas si c'est dans les années 1800 ou 1900. Et je trouve ça vraiment intéressant par rapport au labyrinthe, où tu te perds dans l'intimité du passé. C'est un vrai voyage à travers le temps. Ça, ça parle aux gens d'ici parce que ça les concerne directement, mais avec ce regard en même temps global, sur le présent. [...] Et je pense aussi que si ça parle aux gens, c'est parce qu'on a aussi choisi de le faire depuis l'intérieur, et pas en gens extérieurs qui viennent imposer des programmes artistiques depuis la capitale, qui restent deux mois et après qui repartent et qui n'ont plus de contact avec les gens⁴¹² ».



Figure 35 : JACOB Mat, *exposition Mémoires*, Thoré-la-Rochette, photographie numérique, 2019

Cette matière première artistique, directement sortie du territoire et façonnée avec les habitant·es s'inscrit dans un patrimoine culturel local. Le lieu dicte les possibilités artistiques et imbibe les œuvres. En plus d'abriter les photographies, le lieu les habite.

Chaque année, quatre expositions sont programmées de mai à novembre, agrémentées de tables rondes, de projections en plein air, de concerts, de restauration locale et de rencontres. L'aspect festif fait parti de *l'expérience Zone i*, créant un espace de liberté qui donne à rêver.

⁴¹² Transcription de l'entretien réalisé avec Monica Santos, scénographe et graphiste, voir annexes p.166

« C'est un terrain de jeu, on peut se permettre tout ce que l'on veut dans la mesure où l'on a l'énergie pour le faire, il n'y a pas de limite. Après, il y a des contraintes. C'est un peu la philosophie du lieu depuis le début, mais petit à petit, on a réalisé qu'en fait, tout ce qui est contraint, il faut le transformer en atout. [...] Et c'est ça aussi l'idée, c'est ce pouvoir de transformation et de donner de la valeur aux choses, artistiques ou non. C'est ça la vrai acte artistique : cette transformation des choses qui était destiné à la ruine, ou à la déchetterie ou à l'oubli. C'est de leur redonner vie. C'est aussi de fédérer des gens autour. Et je crois aussi, que ça fédère les gens, de voir que c'est possible de faire des choses comme ça ».

À travers ce projet, l'idée était de « vivre la photographie⁴¹³», que l'action créatrice prenne part à la vie, que *Zone i* participe à une évolution de soi, à une transformation du réel. Cela se rapproche d'une mise en pratique de la sculpture sociale impulsée par Beuys. Les expositions ou les livres créés lors des résidences sont bien des œuvres finalisées, aboutissement d'un processus créatif prenant corps dans un objet. Mais les événements organisés autour de ces œuvres sont également un prolongement de celles-ci : *Zone i* est une œuvre en soi, forme de *process art*, où l'oeuvre est en construction permanente. Les acteurs peuvent devenir spectateurs et les spectateurs acteurs, en s'immergeant dans ce lieu où ce n'est plus simplement la photographie, c'est vivre la photographie. « Le premier des critères pour définir une bonne œuvre, c'est sa capacité, non pas à émouvoir, non pas à décrire le monde avec justesse, mais à transmettre la volonté de créer. [...] C'est ce critère qui définit la portée sociale réelle du geste artistique, c'est lui qui recompose le monde⁴¹⁴ », et *Zone i* participe à transmettre cette volonté de créer. Finalement, l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art⁴¹⁵.

Toutefois cette utopie artistique se confronte à une réalité de terrain, dont l'aspect financier est le principal frein. L'économie propre à ce lieu fait partie intégrante d'un mode de vie.

⁴¹³ Mat Jacob, Erika Weidmann, « Coup de Gueule de Mat Jacob : Ne dites à personne que je suis photographe (Ou dites à tout le monde que je ne le suis plus) », *9 lives*, ibid

⁴¹⁴ Vibri Feno, « Par tous les moyens, même artistique », *Lundi matin* [en ligne], 30 mars 2020, consulté le 10 septembre 2021. Url : <https://lundi.am/Par-tous-les-moyens-meme-artistiques>

⁴¹⁵ cf Robert Filliou, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, les presses du réel, 2003

C- Zone i, où la réalité rattrape l'utopie

« Pour être artiste dans ce désert qui gagne, il faut être inconscient, ou d'une hyperlucidité⁴¹⁶ ». Voilà comment a débuté ce projet. Monica Santos et Mat Jacob étaient à la recherche d'un lieu, car ce dernier définirait l'activité à entreprendre.

« Je ne sais pas si c'était un défaut ou justement un atout, mais on a jamais fait de business plan : combien ça va nous coûter... Et heureusement, parce que sinon on ne l'aurait pas fait. On est un peu joueur. On joue. On y va. Ça arrivera tout seul ou pas. On verra. Mais pour l'instant, ça le fait quand même.⁴¹⁷ ».

Après bientôt quatre ans, *Zone i* a réussi à s'ancrer dans le territoire, tisser un réseau proche de collaborateur·ices et de bénévoles, mais le projet est porté par Mat Jacob et Monica Santos, qui ne se paient que très peu et travaillent sans compter. La conception du travail en *Zone i* est, tel que nous l'avons vu précédemment ainsi que dans nombre de projets artistiques, décorrélé de la notion de rentabilité économique, pour préférer une qualité artistique. Le travail est donc, comme l'art, intégré à la vie.



Figure 36 : LEMOINE Benoit, *Concert ESB (Yann Tiersen - L. Laquerrière), Michaël Ackerman, Tendance Floue, Thoré-la-Rochette, photographie numérique, 2021*

⁴¹⁶ Roland Gori, Bernard Lubat, Charles Silvestre, « *Manifeste des ouvriers* », *ibid*, p.60

⁴¹⁷ Transcription de l'entretien réalisé avec Monica Santos, scénographe et graphiste, voir annexes p.166

« Je pense que ce qui est fondamental c'est avoir une équipe, qu'on n'a pas forcément à temps plein pour l'instant. Et pour ça, il faut une certaine sécurité économique. Et ce n'est pas qu'avec les subventions que l'on va réussir à faire ça⁴¹⁸ ».

Pour l'instant, *Zone i* fonctionne principalement avec des subventions, pour la plupart des fonds publics (DRAC, fonds européen agricoles pour le développement rural, département...), quelques fonds privés pour la restauration des bâtiments (fondation du patrimoine, mission Stéphane Bern...), ainsi que certaines recettes (entrées, ventes lors des événements, dons...). Mais ce système économique n'est pas durable sur le long terme, car certaines subventions ne seront pas toujours reconduites. D'où l'importance de développer un modèle économique qui soit complémentaire, et qui permette à *Zone i* de générer une économie propre. En refusant de s'incorporer au marché, et donc de ne pas vendre les œuvres, hormis des œuvres reproductibles tels que des livres, cela nécessite de trouver d'autres terrains économiques. Développer des ateliers, workshops et autres rencontres photographiques est une piste.

« Peut être qu'il faut qu'on rentabilise aussi les expériences, comme les stages et les ateliers, qui sont aussi des façons de vivre la photographie. Parce que ce sont des expériences immersives aussi, des gens qui viennent vivre le lieu. Et on peut "capitaliser" dans cette idée là, sans que ça devienne un parc d'attractions⁴¹⁹ ».

La création d'un tiers lieux est une autre piste, permettant de dégager des revenus grâce à un café/bar, de la restauration à partir de produits d'un potager associatif, en créant des alliances avec les habitants. À long terme, l'idée serait de proposer un repas par semaine, suivie d'une séance de cinéma, une rencontre, un concert ou un spectacle. Finalement créer une activité pérenne, régulière et ancrée dans le territoire.

Avant d'être théorisé, *Zone i* se vit dans la pratique. Comme la création artistique, c'est dans l'incertitude et par une suite d'essais/rectifications que le projet avance vers un horizon.

⁴¹⁸ ibid

⁴¹⁹ Transcription de l'entretien réalisé avec Monica Santos, scénographe et graphiste, voir annexes p.166

En voulant façonner une sculpture sociale, Joseph Beuys voulait participer à une régénération de l'art en unifiant l'art et la vie : rendre les œuvres immersives, proposant aux spectateurs de participer à l'édification d'une œuvre collective, devenant acteurs d'un changement personnel et commun. À son échelle, *Zone i* participe à une transformation de la société en donnant à rêver et à faire, ce que Robert Filliou appelle la participation au rêve collectif.

Le lien entre mode de vie et création artistique est poreux, car les œuvres sont infusées par un quotidien et une façon d'être au monde. Dans toutes les créations évoquées, des traits similaires se détachent.

La nécessité de s'intégrer pleinement dans l'univers choisi pour comprendre et ressentir l'objet de la création requiert une temporalité propre, s'inscrivant souvent au rythme des saisons. Ne pas chercher mais attendre que l'objet s'impose.

La rencontre est au cœur de la fabrication, créant un rapport de confiance avec les personnes, amenant à partager leur vie, parfois se lier d'amitié avec elles. Les créateur·ices deviennent alors observateurs/acteurs ou observatrices/actrices, osons le terme d'observateurs ou d'observatrices. Le travail, l'art et la vie sont alors intrinsèquement mêlés pour ne former plus qu'un. Non plus exister mais vivre, en prise avec le monde et la création en cours.

Toutefois dans un souci d'inclusion, les créations se doivent exigeantes et populaires, capables de toucher tous les publics. L'intégration de ce dernier dans le processus même de fabrication de l'œuvre peut également permettre un élargissement du champ de l'art, aménageant un passage entre l'art et la vie. L'individu prend alors part à l'édification de la structure sociale et change l'environnement dans lequel nous vivons.

L'indépendance vis à vis des marchés est autant une exigence morale qu'une nécessité créatrice, permettant de garder le contrôle tout en s'immergeant dans la création. Cela nécessite la mise en place d'un système économique propre et durable.

CONCLUSION

L'intérêt de cette recherche était d'étudier comment tendre vers une photographie qui n'est pas soumise à des contraintes externes ou à la puissance contraignante d'autrui : une photographie libre. Autrement dit, dans certains cas, la photographie devient-elle le champ d'un combat idéologique et pratique, face à une société néo-libérale et capitaliste ? Si oui de quelle manière ? Comment le fait d'être photographe permet de s'inscrire et participer à un écosystème cohérent où convergent philosophie de vie, mode de vie et démarche photographique ?

Les photographes, secoués par les évolutions technologiques et sociétales aboutissants à un bouleversement des marchés économiques, ont glissé récemment dans le champ de l'art, rencontrant les difficultés anciennes liées au statut d'artiste. Sacralisés et mystifiés au cours de l'histoire, à la fois singuliers et élitaires, les artistes se sont vus attribuer un statut social particulier. À l'apogée d'un système où la consommation est devenue culturelle et la culture devenue consommation, le milieu de l'art fait artificiellement monde. Les artistes sont devenus un modèle de travailleur·euse indépendant·e précaire pour les sociétés néo-capitalistes. Le travail, deuxième composant essentiel de l'identité, est la principale source de revenu en France⁴²⁰. Toutefois la définition économique du mot travail tend à le réduire à la seule production de valeur économique, alors que le travail ordinaire mais également le travail créatif, est infiniment plus que cela. La création artistique, intrinsèquement incertaine de ses résultats et incompatible avec la notion de rentabilité, n'est ni travail ni loisir. Face à cette complexité d'interactions multiples, le rapport à la création particulier des photographes devient finalement un choix de vie assumé, lié à une éthique individuelle, qui va s'inscrire dans un mode de vie et une démarche photographique, formants un écosystème cohérent.

L'engagement de certain·es photographes à travers un mode de vie permet de remettre en question le culte du travail, le mythe de l'artiste singulier et élitaire, refuser certaines lois du marché ainsi que la marchandisation, tout en créant une culture démocratique. Pour cela, questionner notre rapport au temps est un facteur essentiel dont découle nombres de concepts. La création de temps multiples, où le qualitatif prime sur le quantitatif, permet de mettre en place un temps collectif. La figure individuelle de

⁴²⁰ Insee, Revenu, niveau de vie et pauvreté en 2018, enquête Revenus fiscaux et sociaux 2018, paru le 16/10/2020

l'artiste s'effacerait alors derrière le collectif, qui lui-même laisserait place aux œuvres. Cette construction d'un rapport aux temps multiples permet également de se détacher d'une sur-spécialisation, en prenant en charge l'entièreté de la chaîne de production grâce à une interdisciplinarité et un apprentissage constant, tout en accroissant la participation à la vie de la société. Pour cela, la diffusion des œuvres culturelles, exigeantes et populaires, devrait avoir lieu sur l'ensemble du territoire, faisant primer la valeur symbolique des œuvres plutôt que leur valeur marchande. Ces initiatives liées les unes aux autres se nourrissent de réflexions théoriques aussi bien que des expériences de terrain, la pratique influe sur la théorie, de même que celle-ci agit sur celle-là.

Le mode de vie, intrinsèquement lié à la création artistique, peut devenir objet de création ou source d'inspiration. L'élaboration d'une œuvre requiert une temporalité propre, nécessitant un temps d'attente de l'objet de l'œuvre, de recherche de la forme adéquat et d'intégration à l'univers de l'objet, notamment à travers des rencontres. Le ou la créateur-ice n'est plus simplement observateur-ice, mais devient acteur-ice, opère un changement sur l'environnement à travers une *praxis* artistique. Cette conquête de l'inutile s'est finalement transformée en quête utile, aboutissant à un pont entre art et vie, à travers la création collective d'œuvres artistiques, participant à la transformation du réel et de la structure sociale. L'indépendance vis à vis des marchés est un choix éthique, permettant une liberté créative par rapport au contexte de fabrication de l'œuvre, influençant forcément celle-ci. Toutefois cette autonomie ne peut être totale, elle est soumise à nombre de contraintes, notamment d'ordre économique.

Toute cette recherche, bien que s'appuyant sur des faits, une douzaine d'entretiens avec des créateur-ices, des lectures économiques et sociologiques, etc, n'est pas une science exacte. Elle a permis de remettre en cause certains piliers sur lesquels s'appuie notre société contemporaine, chercher des pistes de réflexion pour essayer de mettre en place une photographie libre, sans toutefois apporter de réponses claires et précises. En effet, le choix de vie et la mise en place de celui-ci s'inscrivent dans une éthique personnelle propre, ainsi que dans une réalité pratique qui ne peut être totalement contrôlée. Un modèle personnel ou collectif aura inéluctablement des failles, des imperfections, des contradictions. Il est toutefois possible de choisir ses contradictions.

Enfin, la définition contemporaine de la liberté est peut être faussée, accaparée par une conception libérale. La délivrance (le fait d'être délivré des nécessités de la vie en travaillant 3 h par jour et pouvoir ensuite choisir librement ses activités), est liée à la pensée marxiste et capitaliste et implique de fait une mécanisation et une industrialisation. Être libre ne serait alors pas être délivré des nécessités matérielles de la vie, mais les prendre en charge collectivement, passant alors d'une autonomie individuelle à une autonomie collective.

Plus qu'un arbre des possibles, cette recherche aboutit au concept de *Rhizome* : une ramification d'idées et de réalisations, formant une structure horizontale arborescente en évolution permanente, où tout élément peut affecter ou influencer tout autre.

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES DE LA BIBLIOGRAPHIE

SUR LE TRAVAIL, LE LOISIR ET LA CREATION	147
SUR L'ARTISTE, LE MARCHE DE L'ART, LA CONSOMMATION	150
SUR LE METIER DE PHOTOGRAPHE	152
SUR LA PHILOSOPHIE DE VIE	154
SUR LE MODE DE VIE	156
SUR LE NOMADISME ET LA CREATION ARTISTIQUE	159
SUR L'AUTONOMIE DANS LA CREATION	161
SUR LA RÉGÉNÉRATION DE L'ART ET SON DÉPASSEMENT	163

SUR LE TRAVAIL, LE LOISIR ET LA CREATION

OUVRAGES

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Editions Denoël, folio essais, Saint-Amand, 2008 [1970], 318 p.

BASCHET Jérôme, *Adieux au capitalisme*, édition la Découverte, Poche, France, 2016, 208 p.

BOYER Robert, *Economie politique des capitalismes*, la découverte, collection « grands repères », 2015, p.30

CLASTRES Pierre, *Age de pierre, âge d'abondance* de Marshall Sahlins, Gallimard, 1976, 420 p.

CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Traduit de l'Anglais par Marc SAINT-UPÉRY, collection cahier libre, 2010, 252 p

DUMAZEDIER Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?*, MkF Editions, 2018 [1962], 240 p.

DUMAZEDIER Joffre, RIPERT Aline, *Loisir et Culture*, Paris, Seuil, 1966, 398 p.

ELLUL Jacques : *Pour qui, pour quoi travaillons-nous ?*, 2013, La Table ronde, coll. La Petite Vermillo

FOURASTIÉ Jean, « *Pourquoi nous travaillons* », Presse universitaire de France, collection « que sais-je », 1959, 8ème édition de 1984, 127 p.

FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, éditions du Boucher, 89 p.

GODARD Philippe, *contre le travail*, Homnisphères, collection Expression Libre, Paris, 2005, 157 p.

GERSHUNY J, *Changing Times : Work and Leisure in Postindustrial Society*, 2000, Oxford University Pres

JAMES Henry, *Nouvelles 1888-1896*, Tome III des œuvres complètes, Traduites de l'anglais par Jean Pavans. Éditions de La Différence. 2008, 950 p.

LAFARGUE Paul, *Le Droit à la paresse*, paru initialement en 1880, réédition : 1972, Maspero, Paris

MÉDA Dominique, *Le travail : une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, (Alto), mars 1995, 364p.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 2002, Paris, Seuil (La République des idées), 96 p.

PONTUS Josef, *À la ligne, Feuilletts d'usine*, édition Gallimard, folio, poche, Malesherbes, 2020, 288 p.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, 1754, édition électronique, les échos du Maquis, 2011, p.49

ROUSSELET Jean, *L'allergie au travail*, 1974, Le Seuil, Paris coll. Points actuel

VALÉRY Paul dans *Choses tues, Pléiade, Oeuvres*, tome 2, Edition Gallimard, 1991, 1162 p.

ARTICLES DE REVUES

AKHUNOV Vyacheslav, BOUDEAU Claude, BOVO Marie, DINE Jim, GIRAUD Nicolas, HAZOUMÈ Romuald, HOANG-THUY My-Lan, HYBER Fabrice, KERSELS Martin, LAGET Denis, MONIER Noémie, PENCRÉAC'H Stéphane, SERRA Bérénice, SHERMAN Cindy ; 14 artistes témoignent, *Art Press*, n° 480-481, septembre octobre 2020, 132 p.

CHAMOIX Marie-Noël, « Sociétés avec et sans concept de travail : remarques anthropologiques », in *Sociologie du travail*, hors collection, 1994

DELPORT Marie-France, « *Trabajo-trabajar(se)* » : étude lexico-syntaxique, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale* N°9, 1984. pp. 99-162

DERATHÉ Robert, « Les deux conceptions de l'histoire chez Arnold J. Toynbee », *Revue française de science politique*, 1955, p. 119-128.

ECKERT Henri, *Le travail : une valeur en voie de disparition*, Dominique Méda, Paris, Aubier, (Alto), mars 1995. In: *Formation Emploi*. N.54, 1996. pp. 73-78;

FERMANIAN J.D , *Le temps de travail des Cadres*, 1999, Insee premiere, N° 67

FOUQUET Annie, Travail, emploi, activité : que partager ?. In : « *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique* », N°46, 1995, p.17

GARNER Hélène, MÉDA Dominique, *Données sociales : La société française, La place du travail dans l'identité des personnes*, INSEE, 2006, pp.623-624

GODECHOT O. LUROL M. et MÉDA D. , *Des Actifs à la recherche d'un nouvel équilibre entre travail et hors travail*, 1999, Premières Synthèses Dares N° 20.

HALLÉPÉE Sébastien, MAUROUX Amélie, le télétravail permet-il d'améliorer les conditions de travail des cadres ?, Insee Références, édition 2019, p.44

INSEE, « enquête emploi 2019 », 02/07/2020, [en ligne], consulté le 10 avril 2021, url : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/4501612?sommaire=4504425#consulter>

INSEE, *Emploi salarié / Emploi non salarié* [en ligne], 17/12/2020, url : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1965>

KRADIN Nicolay N., « Archaeological Criteria of Civilization », *Social Studies* [en ligne],
Url : <https://www.sociostudies.org/journal/articles/140526/>
Consulté le 10 avril 2021

LAFORTUNE Jean-Marie, « *Les règles de l'ostentation : l'œuvre-phare de Veblen : source et guide de la sociologie du loisir* » [en ligne], 2007, consulté le 13 avril 2021, url : <https://journals.openedition.org/interventionseconomiques/537>

MÉDA Dominique , « *Travail - La fin du travail ?* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne],
consulté le 13 avril 2021, url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/travail-la-fin-du-travail/>

MENGER Pierre-Michel, « La création comme un travail. Qu'est-ce que la sociologie de l'art, II », *La Vie des idées*, 1er juillet 2009. ISSN : 2105-3030. Url : <https://laviedesidees.fr/La-creation-comme-un-travail.html>

SOBEL Richard, « Travail et reconnaissance chez Hegel. Une perspective anthropologique au fondement des débats contemporains sur le travail et l'intégration », *Revue du MAUSS [sn ligne]*, 2004/1 (no 23), p. 196-210. Url : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2004-1-page-196.htm>

ŒUVRES AUDIO-VISUELLES

MORDILLAT Gérard et ROTHE Bertrand : *Travail, salaire, profit*, ARTE France et Archipel 33, France, 2019, 6 x 52 minutes

MENGER Pierre-Michel, *Comment achever une œuvre ? Travail et processus de création*. In : *Sociologie du travail créateur*, introduction, cours du collège de France [en ligne], 01 mars 2019, consulté le 20 mars 2021. Url : <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2019-03-01-10h00.htm>

SUR L'ARTISTE, LE MARCHE DE L'ART, LA CONSOMMATION

OUVRAGES

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Editions Denoël, folio essais, Saint-Amand, 2008 [1970], 318 p.

BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* [1973], Paris, José Corti, 1996, 492 p.

BOLTANSKY Luc, CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, 848 p.

CLADEL Léon, *Les Martyrs ridicules*, Poulet Malassis edition, Paris, 1862, 350 p.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Ed. du Seuil, 1990, 192 p.

DEBORD Guy, *la société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, 221 p.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.

HEINICH Nathalie, *L'Artiste contemporain. Sociologie de l'art d'aujourd'hui*, la petite Bédéthèque des Savoirs - tome 9, le Lombard, 2016, 72 p.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de jugement*, Emanuel Kant I, paragraphe 46.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 2002, Paris, Seuil (La République des idées), 96 p.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris, Stock, 2003, 204 p.

SCHLANGER Judith, *La vocation*, Paris, Ed. du Seuil, 1997, p.26-27

ZILSEL Edgard, *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'antiquité à la Renaissance*, traduit de l'allemand par Michel Thévenaz, Paris, édition de Minuit, 1993

ARTICLES DE REVUES

AKHUNOV Vyacheslav, BOUDEAU Claude, BOVO Marie, DINE Jim, GIRAUD Nicolas, HAZOUMÈ Romuald, HOANG-THUY My-Lan, HYBER Fabrice, KERSELS Martin, LAGET Denis, MONIER Noémie, PENCRÉAC'H Stéphane, SERRA Bérénice, SHERMAN Cindy ; 14 artistes témoignent, *Art Press*, n° 480-481, septembre octobre 2020, 132 p.

Article L123-1 du code la propriété intellectuelle, loi n°97-283 du 27 mars 1997

Article 98 A, annexe 3 du code général des impôts, décret 95-1281 1995-12-11 du 27 octobre 1995

GRANAROLO Philippe , « Art (*notions de base*) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 avril 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-notions-de-base/>

HUFNAGEL Barbara, *choisir l'art pour réduire ses impôts*, Le revenu, conseil bourse et placement [en ligne], 12/09/2016, url : <https://www.lerevenu.com/impots-et-droits/fiscalite-des-placements/choisir-lart-pour-reduire-ses-impots>

Manifeste des peintres, 18 mai 1910, Comedia

MONDZAIN-BAUDINET Marie-José, « Atelier, art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 avril 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/atelier-art/>

MOULIN Raymonde, QUEMIN Alain , « Art (Aspects culturels) - Le marché de l'art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 avril 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-aspects-culturels-le-marche-de-l-art/>

PASQUIER Isabel, Une galerie-épicerie, nouveau concept pour l'art en temps de Covid, France Inter, 4 février 2021, consulté le 26 mars 2021. Url : <https://www.franceinter.fr/galerie-et-epicerie-dans-le-marais-pour-son-ouverture-la-galleria-continua-invente-un-nouveau-concept>

PERONA Mathieu, les débuts des marchés de l'art en Europe [en ligne], 10 juin 2008, consulté le 2 avril 2021. Url : <http://panurge.org/spip.php?article169>

RACINE Bruno, *l'auteur et l'acte de création*, rapport racine commandé par le ministère de la culture, janvier 2020

VINCY Thomas, *607 romans pour la rentrée littéraire 2014*, livres hebdo, 26 juin 2014, consulté le 21 avril 2021. Url : <https://www.livreshebdo.fr/article/607-romans-pour-la-rentree-litteraire-2014>

ŒUVRES AUDIO-VISUELLES

BLANC Manuelle, *36 000 ans d'art moderne, de Chauvet à Picasso*, Folamour Productions, France, 2019, 52 minutes

DESHAYS Thomas et TANGUY Benoît, *Opening*, Arte., HD, 59 minutes

MENGER Pierre-Michel, *Sociologie du travail créateur, introduction*, cours du collège de France [en ligne], 01 mars 2019, consulté le 20 mars 2021. Url : <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2019-03-01-10h00.htm>

SUR LE METIER DE PHOTOGRAPHE

OUVRAGES

COLO Olivia, ESTEVE Wilfrid, JACOB Mat, *Photojournalisme, à la croisée des chemins*, Éditions Marval/EMI- CFD, Italie, 2005, 240 p.

FOGEL Jean-François, PATINO Bruno, *Une presse sans Gutenberg*, édition points, 2007, 189 p.

GUNTHERT André, POIVERT Michel, *L'art de la photographie, des origines à nos jours*, éditions Citadelles et Mazenod, 2007, 620 p.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 2002, Paris, Seuil (La République des idées), 96 p.

POULET Bernard, *La fin des journaux et l'avenir de l'information*, édition Gallimard, 2009, 286 p.

ARTICLES DE REVUES

AKHUNOV Vyacheslav, BOUDEAU Claude, BOVO Marie, DINE Jim, GIRAUD Nicolas, HAZOUMÈ Romuald, HOANG-THUY My-Lan, HYBER Fabrice, KERSELS Martin, LAGET Denis, MONIER Noémie, PENCRÉAC'H Stéphane, SERRA Bérénice, SHERMAN Cindy ; 14 artistes témoignent, *Art Press*, n° 480-481, septembre octobre 2020, 132 p.

BROCA Sébastien, « *Le digital labour, extension infinie ou fin du travail ?* », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 2017, 18 mai 2017, consulté le 28 avril 2021. Url : <http://journals.openedition.org/traces/6882>

CARDON Dominique , « *réseaux sociaux, Internet* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 avril 2021, url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/reseaux-sociaux-internet/>

CAVANNA Aurélie, MENGER Pierre-Michel, « Grand soir d'un « statut » ? », *Art Press*, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.92

COËFFÉ Thomas, « Chiffres Facebook 2021 », *Blog du modérateur* [en ligne], 4 février 2021. Url : <https://www.blogdumoderateur.com/chiffres-facebook/>

DEBEAUVAIS Rémi, VAUCLARE Claude, « le métier de photographe », *Culture études* 2015-3, (n° 3), 22p.

ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, JEANNE-PERRIER Valérie, « Le partage photographique : le régime performatif de la photo », *Communication & langages*, 2017/4 (N° 194), p. 21-27

GOMEZ-MEJIA Gustavo, « Fragments sur le partage photographique. Choses vues sur Facebook ou Twitter », *Communication & langages*, 2017/4 (N° 194), p. 41-65

HÉMON Jacques. « Les réseaux sociaux et le marché de la photographie », *Cahier Louis-Lumière* n°7, 2010. Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels. pp. 18-26

INSEE, « nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles », 3ème édition 2003, version du 21 novembre 2016

INWIN, « *Les réseaux sociaux aujourd'hui et demain* » [en ligne], 08 avril 2019, consulté le 10 avril 2021, URL : <https://www.inwin.fr/les-reseaux-sociaux-aujourd'hui-et-demain/>

JACOB Mat, WEIDMANN Erika, *Coup de Gueule de Mat Jacob : Ne dites à personne que je suis photographe (Ou dites à tout le monde que je ne le suis plus)*, 9 lives, publié le 18 juin 2019, consulté le 15 octobre 2020. Url : <https://www.9lives-magazine.com/54028/2019/06/18/coup-de-gueule-de-mat-jacob-ne-dites-a-personne-suis-photographe-dites-a-monde-ne-suis-plus/>

LE BACQUER Alain , LE GOFF Hervé , « Photographie de presse », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 29 mars 2021, url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-de-presse/>

LONGRE Lucie, « La photographie sur les reseaux sociaux, une pratique et un espace relationnels ? », *Médiapart*, 15 décembre 2014, consulté le 10 avril 2021. Url: <https://blogs.mediapart.fr/lucile-longre/blog/151214/la-photographie-sur-les-reseaux-sociaux-est-elle-une-pratique-et-un-espace-relationnels>

VION-DURY Philippe, *Décalages Prométhéens*, Socialter, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, 196 p.

SUR LA PHILOSOPHIE DE VIE

OUVRAGES

BASCHET Jérôme, *Adieux au capitalisme*, édition la Découverte, Poche, France, 2016, 208 p.

DUMAZEDIER Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?*, MkF Editions, 2018 [1962], 240 p.

FLAUBERT Gustave, « *Correspondance* », oeuvres complètes, édition Conard, 1872, 498 p.

FRIEDMANN Georges, *Où va le travail humain*, Gallimard, 1967, 385 p.

GORI Roland, *De quoi la psychanalyse est-elle le nom ? Démocratie et subjectivité*, Denoël, 2010, 416 p.

GORI Roland, LUBAT Bernard, SILVESTRE Charles, « *Manifeste des ouvriers* », actes sud, éditions les liens qui libèrent, France, 2017, 80 p.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, 2002, Paris, Seuil (La République des idées), 96 p.

POLANYI Karl, *La Grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Gallimard, Paris, 1983, 448 p.

ARTICLES DE REVUES

AKHUNOV Vyacheslav, BOUDEAU Claude, BOVO Marie, DINE Jim, GIRAUD Nicolas, HAZOUMÈ Romuald, HOANG-THUY My-Lan, HYBER Fabrice, KERSELS Martin, LAGET Denis, MONIER Noémie, PENCRÉAC'H Stéphane, SERRA Bérénice, SHERMAN Cindy ; 14 artistes témoignent, *Art Press*, n° 480-481, septembre octobre 2020, 132 p.

AUBRAC Lucie, AUBRAC Raymond, BARTOLI Henri, CORDIER Daniel, DECHARTRE Philippe, GUINGOUIN Georges, HESSEL Stéphane, KRIEGEL-VALRIMONT Maurice, LONDON Lise, SÉGUY Georges, TILLION Germaine, VERNANT Jean-Pierre, VOUTEY Maurice, *Appel des Résistants du 8 mars 2004*, Paris, 8 mars 2004

CONFAVREUX Josef, MENGER Pierre-Michel, « L'intermittence constitue le rêve fou d'un patron capitaliste », *Médiapart* [en ligne], 5 juillet 2014. Url : https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/050714/lintermittence-constitue-le-reve-fou-dun-patron-capitaliste?page_article=3 consulté le 9 septembre 2021

DANARD Benoît, PIERRON Cindy, Les études du CNC, *le public du cinéma en 2019*, septembre 2020, 41 p.

EIDELMAN Jacqueline et Lucile ZIZI, *muséostat 2009, fréquentation des musées de France*, Direction générale des Patrimoines, Département de la politique des publics, ministère de la Culture et de la Communication, 2009

HEINICH Nathalie, « Qui décide de la valeur d'une oeuvre d'art contemporain ? », *Nectart*, vol. 2, no. 1, 2016, p.93-102.

INCONNU, *Observatoire de la vidéo à la demande*, Direction des études, des statistiques et de la prospective du CNC, décembre 2020, 39 p.

JONCHERY Anne et LOMBARDO Philippe, *Pratiques culturelles en temps de confinement*, Culture études, Ministère de la Culture, 2020, 46 p.

SITES INTERNET

BONJOUR Matthieu, BINOUX Sandrine, *Démarche photographique du collectif pinhole project* [en ligne], consulté le 20 mars 2021. Url : <http://www.pinholeproject.fr/>

GNUArt [en ligne], consulté le 30 mai 2021, url : <http://gnuart.org/francais/vocation.html>
Licence Creative Commons, Wikipédia [en ligne], consulté le 30 mai 2021, url : https://fr.wikipedia.org/wiki/Licence_Creative_Commons

LA DEVIATION, consulté le 8 mai 2020. Url : <http://www.ladeviation.org/>

ROYET François [en ligne], consulté le 20 avril 2021. Url ; <http://www.francoisroyet.com/mes-films.html>

TRANSCRIPTION

Transcription de l'entretien réalisé le 5 aout 2021 avec Lucie Moraillon, Photographe et membre du collectif les Mains Libres.

Transcription de l'entretien réalisé le 21 juin 2021 avec Julie Hascoët, Photographe.

Transcription de l'entretien réalisé le 27 juillet 2021 avec Edouard, membre du collectif de la Déviation.

ŒUVRES AUDIO-VISUELLES

ROYET François, *Des nouvelles d'ici-bas*, 100 mn, SD : <https://vimeo.com/39027846>
Consulté le 8 juin 2020

MENGER Pierre-Michel, *Sociologie du travail créateur, introduction*, cours du collège de France [en ligne], 01 mars 2019, consulté le 20 mars 2021, url : <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2019-03-01-10h00.htm>

SUR LE MODE DE VIE

OUVRAGES

BASCHET Jérôme, *Adieux au capitalisme*, édition la Découverte, Poche, France, 2016, 208 p.

DUMAZEDIER Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?*, MkF Editions, 2018 [1962], 240 p.

GORI Roland, LUBAT Bernard, SILVESTRE Charles, « *Manifeste des ouvriers* », actes sud, éditions les liens qui libèrent, France, 2017, 80 p.

GUATTARI Felix, *Les trois écologies*, Galilée, Paris, 1989, 80p.

STUDENY Christophe, *L'invention de la vitesse*, édition Gallimard, 1995, 408 p.

ARTICLES DE REVUES

AKHUNOV Vyacheslav, BOUDEAU Claude, BOVO Marie, DINE Jim, GIRAUD Nicolas, HAZOUMÈ Romuald, HOANG-THUY My-Lan, HYBER Fabrice, KERSELS Martin, LAGET Denis, MONIER Noémie, PENCRÉAC'H Stéphane, SERRA Bérénice, SHERMAN Cindy ; 14 artistes témoignent, *Art Press*, n° 480-481, septembre octobre 2020, 132 p.

AZAM Geneviève, « Refuser la toile du temps », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021

BASCHET Jérôme, « L'escargot, le sablier et le chemin, temporalités rebelles zapatistes », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021

BIHR Alain, « Capitalisme et Rapport au temps. Essai sur la chronophobie du capital », dans *revue Interrogations ?*, N°1 - « L'actualité » : une problématique pour les sciences humaines et sociales ?, décembre 2005 [en ligne], consulté le 3 février 2021. Url : <https://www.revue-interrogations.org/Capitalisme-et-Rapport-au-temps>.

BOUSENNA Youness, « Les vertiges du temps », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021

COLLETTE Tristan, « Une identité collective : les free parties », *Revue du MAUSS*, vol. n° 19, no. 1, 2002, pp. 349-356.

CONFAVREUX Josef, MENGER Pierre-Michel, « L'intermittence constitue le rêve fou d'un patron capitaliste », *Médiapart*, ibid

DEBEAUVAIS Rémi, VAUCLARE Claude, « le métier de photographe », *Culture études* 2015-3, (n° 3), 22p.

ESCANDE-GAUQUIÉ Pauline, JEANNE-PERRIER Valérie, « Le partage photographique : le régime performatif de la photo », *Communication & langages*, 2017/4 (N° 194), p. 21-27, URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-4-page-21.htm>

FERNANDEZ Victor, *Les régimes d'historicité*, Socialter, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021

LABAUME Vincent, PAULHAN Camille, *Persistence des petits volcans - la transmission en écoles d'art*, Art Press, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.98

MENGER Pierre-Michel, Aurélie Cavanna, « *grand soir d'un statut* » ?, Art Press, septembre/octobre 2020, n°480/481, ADAGP, Paris 2020, p.93

OLLIER Christine, « Tendance Floue, Twenty five ? Hey, give my five ! », *Topographie de l'art* [en ligne], septembre 2015, url : <http://www.topographiedelart.fr/tendance-floue.html> consulté en mai 2020

ROSA Harmut, GIROUX Matthieu, « Le manque de temps est le premier facteur de résonance », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021, p.46

ROSA Harmut, VION-DURY Philippe, *L'abécédaire du présent tyrannique*, Socialter, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021

VIBRI FENO, « Par tous les moyens, même artistiques, Lundi Matin » [en ligne], n°236, le 30 mars 2020, consulté le 1 novembre 2021. Url : <https://lundi.am/Par-tous-les-moyens-meme-artistiques>

VION-DURY Philippe, « Décalages Prométhéens », *Socialter*, hors-série n°10 : « Libérer le temps », Paris, 2021

WOLFF Loup, *Atlas régional de la culture*, Ministère des la Culture, Département des études de la prospective et des statistiques, 2018, p.11

SITES INTERNET

FABRE Arno, <http://arnofabre.free.fr/index.html>
Consulté le 8 juin 2020

APFFEL Clément, <https://www.les-mains-libres.com/collectif/clement-apffel/>
consulté le 14 mai 2020

Tendance Floue, « Qui sommes-nous ? », [en ligne], url : <http://tendancefloue.net/qui-sommes-nous/> consulté en mai 2021

Manifeste de la déviation, [en ligne], consulté le 8 mai 2020, url : <http://www.ladeviation.org/>

TRANSCRIPTION

Transcription de l'entretien réalisé avec Antoine Page, réalisateur de documentaires

Transcription de l'entretien réalisé avec Arno Fabre, artiste

Transcription de l'entretien réalisé avec Denis Brihat, photographe

Transcription de l'entretien avec Edouard de la Déviation, artisan

Transcription de l'entretien réalisé avec Julie Hesquoët, Photographe

Transcription de l'entretien réalisé avec Lucie Moraillon Photographe

Transcription de l'entretien réalisé avec Mat Jacob, Photographe

Transcription de l'entretien réalisé avec Santiago Borthwick, photographe

SUR LE NOMADISME ET LA CREATION ARTISTIQUE

LIVRES

BRUY Antoine, *SCRUBLANDS*, Edition Xavier Barral, 108 p.

BRODIE Mike, *A Period of Juvenile Prosperity*, 2nd edition, janvier 2013, Twin Palms, 113 p.

KEROUAC Jack, *Sur la route*, Gallimard, collection Folio, 1960, Impression Maury-Eurolivres, 436 p.

KOUDELKA Josef, *Exils*, Edition Delpire, 2015, 150 p.

LONDON Jack, *La Route - les vagabonds du rail*, Phébus, Libretto, 2001, 192 p.

LONDON Jack, *Martin Eden*, Editions Gallimard, Collection Folio Classique, poche, 2016, 592 p.

ARTICLES

CAUJOLLE Christian, « Josef Koudelka, la liberté radicale », *Le Monde* [en ligne], 21 mai 2015, consulté le 5 novembre 2021. Url : https://www.lemonde.fr/arts/article/2015/05/21/josef-koudelka-la-liberte-radical_4638134_1655012.html

CHAMBON Simone , « London Jack - (1876-1916) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 octobre 2021. Url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jack-london/>

Inconnu, « Josef Koudelka - Le photographe nomade », *Le devoir* [en ligne], 11 juillet 2002, consulté le 5 novembre 2021. Url : <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/5098/josef-koudelka-le-photographe-nomade>

LEMAIRE Gérard-Georges, « Burroughs William », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 octobre 2021. Url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/william-burroughs/>

MARZOLF Ernest, « Mike Brodie : le clochard céleste de la photographie », *Télérama* [en ligne], 8 décembre 2020, consulté le 5 novembre 2021. Url : <https://www.telerama.fr/scenes/mike-brodie-le-clochard-celeste-de-la-photographie,104996.php>

PÉTILLON Pierre-Yves, « Beat Generation », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 octobre 2021. Url : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/beat-generation/>

PRESSNITZER Gil, « Josef Koudelka, L'insoutenable profondeur des images », *Esprits Nomades*, 2020, consulté le 30 septembre 2021. Url : <https://www.espritsnomades.net/arts-plastiques/josef-koudelka-linsoutenable-profondeur-des-images/>

RAISON Bertrand, « Josef Koudelka, l'œil nomade », *Revue des deux mondes* [en ligne], 20 avril 2017, consulté le 5 novembre 2021. Url : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/josef-koudelka-loeil-nomade/>

TRAFF Thea, « Scrublands », *The New Yorker* [en ligne], 19 mai 2014, consulté le 3 novembre 2021. Url : <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/scrublands>

AUDIOVISUEL

PATIENT Brigitte, « Josef Koudelka raconté par Michel Frizot », *France Inter* [en ligne], émission radiophonique, 43 minutes, 5 mars 2017, consulté le 5 novembre 2021. Url : <https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-05-mars-2017>

PONTET Adrien, *Des mots de minuit. Photos parlées "Maison à Ramounat" de Antoine Bruy*, 9 août 2018, consulté le 8 novembre 2021. 3m40, HD. Url : https://www.youtube.com/watch?v=O_VSH41HFCg

SUR L'AUTONOMIE DANS LA CREATION

LIVRES

CARPENTIER Lilas, PAGE Antoine, ZOO PROJECT, *C'est Assez Bien d'Être Fou, dossier de presse*, 2018, La Maison Du Directeur, 42p.

CARPENTIER Lilas et ZOO PROJECT, *Carnet de la cabane*, La Maison Du Directeur, 2018, 164 p.

CARPENTIER Lilas et ZOO PROJECT, *Dessins Noirs*, La Maison Du Directeur, 2018, 60 p.

CARPENTIER Lilas et ZOO PROJECT, *Tunisie*, La Maison Du Directeur, 2018, 68 p.

CARPENTIER Lilas et ZOO PROJECT et Lilas Carpentier, *Street Art*, 2018, La Maison Du Directeur, 156 p.

LONDON Jack, *La Route - les vagabonds du rail*, Phébus, Libretto, 2001, 192 p.

PAGE Antoine, *Mes humbles remarques sur le Ciné, Méthodologie subjective mais pratique*, auto-édition non-publiée et non-officielle.

PAGE Antoine, ZOO PROJECT, *C'est Assez Bien d'Être Fou, dossier de presse*, La Maison Du Directeur, 2018, 42 p.

ARTICLES

CARPENTIER Laurent, « en Tunisie, Zoo project dessine les visages de la révolution, » *Le Monde* [en ligne], 2011, mis à jour en 2014, consulté le 10 novembre 2021. Url : https://www.lemonde.fr/week-end/article/2011/06/03/en-tunisie-zoo-project-dessine-les-visages-de-la-revolution_1530378_1477893.html

CARPENTIER Lilas, PAGE Antoine, ZOO PROJECT, *Hommage à Zoo Project* [en ligne], consulté le 10 novembre 2021. Url : zoo-project.com/hommage/

PAGE Antoine, *Biographie loquace* [en ligne], consulté le 10 novembre 2021, url : <http://antoine-page.com/index.php/biographie/redondante/>

BERRENI Bilal alias ZOO PROJECT, *À propos du Film, C'est Assez Bien d'Être Fou* [en ligne], consulté le 10 novembre 2021. Url : <https://www.cestassezbiendetrefou.com/le-film/protagonistes/>

AUDIOVISUEL

PAGE Antoine et ZOO PROJECT, *C'est assez bien d'être fou*, La Maison du Directeur, 2013, 104mn, HD

PAGE Antoine, *Chalap une utopie Cévenole*, 2014, La Maison du Directeur, 60 mn, HD

PAGE Antoine, *Cheminements*, 2009, Auto-production avec l'aide des *Tricyclique Dol*, 80 mn, HDV

PAGE Antoine, *Wesh Gros*, 2016, La Maison du Directeur, 75 mn, HD

TRANSCRIPTION

Transcription de l'entretien réalisé avec Antoine Page, réalisateur de documentaire

SUR LA RÉGÉNÉRATION DE L'ART ET SON DÉPASSEMENT

LIVRES

FILLIOU Robert, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, les presses du réel, 2003

GORI Roland, LUBAT Bernard, SILVESTRE Charles, « *Manifeste des ouvriers* », actes sud, éditions les liens qui libèrent, France, 2017, 80 p.

ARTICLES

Anonyme, *Beuys*, [en ligne] consulté le 20 novembre 2021. Url : <http://www.artwiki.fr/cours/technoromantisme/beuys.html>

JEAN-CLARENCE Lambert, « Le dépassement de l'art », *L'Homme et la société*, n°26, 1972, pp. 83-97.

BÉBIÉ-VALÉRIAN Sandra, « Josef Beuys, l'art pour tous ? », Conférence organisée par Oudeis, le vendredi 21 novembre 2008, p.6

JACOB Mat, WEIDMANN Erika, « Coup de Gueule de Mat Jacob : Ne dites à personne que je suis photographe (Ou dites à tout le monde que je ne le suis plus) », *9 lives*, ibid

VIBRI FENO, « Par tous les moyens, même artistique », *Lundi matin* [en ligne], 30 mars 2020, consulté le 10 septembre 2021. Url : <https://lundi.am/Par-tous-les-moyens-meme-artistiques>

SITE INTERNET

JACOB, Mat, <http://tendancefloue.net/matjacob/>
Consulté le 8 juin 2020

ZONE i, <https://www.zone-i.org/>
Consulté le 8 juin 2020

AUDIOVISUEL

Gilles Deleuze, Claire Parnet, *L'abécédaire de Gilles Deleuze, A comme Animal*, production : Pierre-André Boutang, pellicule, 22 minutes, 1989/1989

TRANSCRIPTION

Transcription de l'entretien réalisé avec Mat Jacob, photographe

Transcription de l'entretien réalisé avec Monica Santos, scénographe, graphiste

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1	20
Figure 2	26
Figure 3	38
Figure 4	46
Figure 5	55
Figure 6	58
Figure 7	71
Figure 8	82
Figure 9	88
Figure 10	99
Figure 11	115
Figure 12	116
Figure 13	117
Figure 14	117
Figure 15	118
Figure 16	118
Figure 17	118
Figure 18	120
Figure 19	120
Figure 20	122
Figure 21	123
Figure 22	124
Figure 23	125
Figure 24	125
Figure 25	127
Figure 26	128
Figure 27	129
Figure 28	129
Figure 29	129
Figure 30	132
Figure 31	132
Figure 32	133
Figure 33	133
Figure 34	134
Figure 35	136
Figure 36	136

SOMMAIRE DES ANNEXES

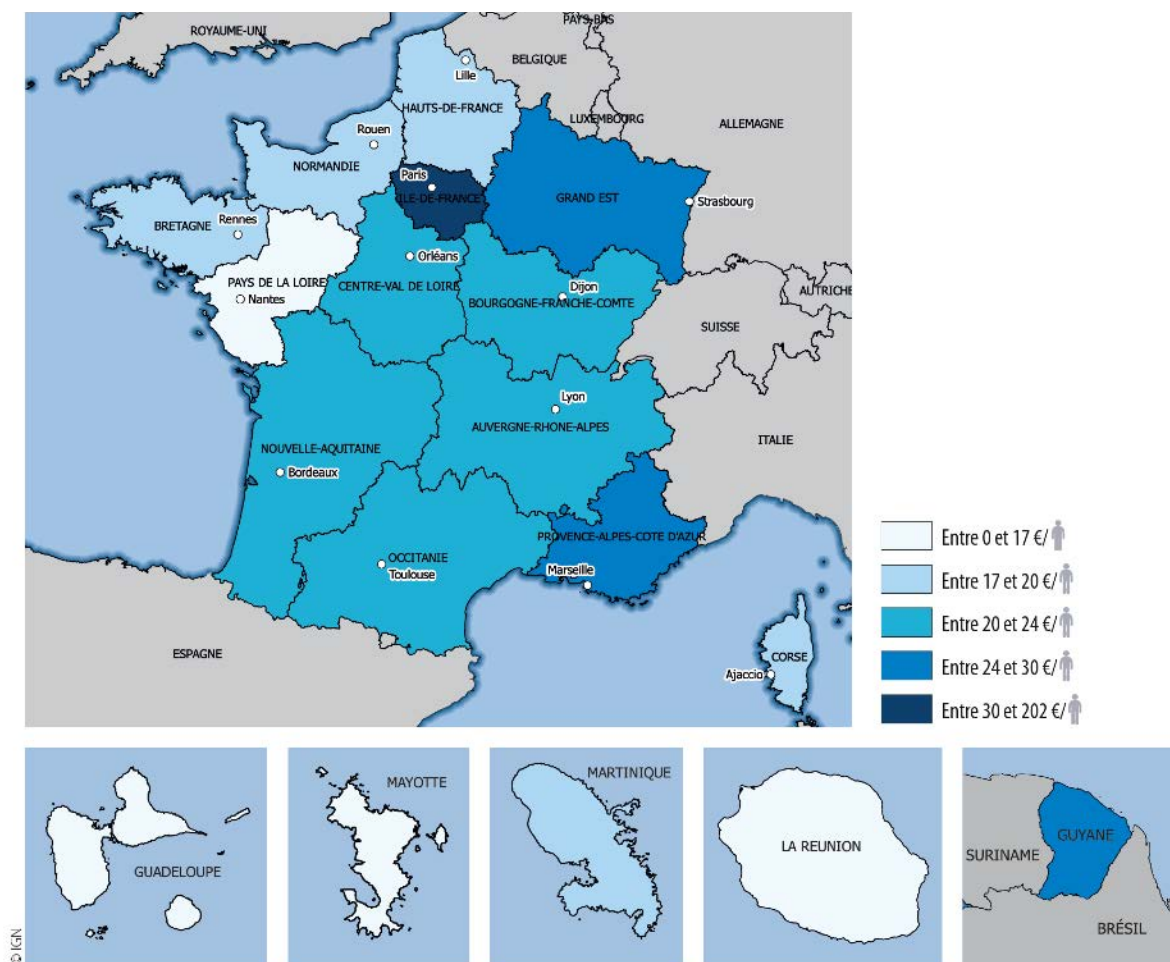
CARTES, GRAPHIQUES ET TABLEAUX	166
1 - Annexe 1 : carte 1	166
2- Annexe 2 : carte 2	167
3 - Annexe 3 : carte 3	168
4 - Annexe 4 : Graphique 1	169
5 - Annexe 5 : Graphique 2	169
6- Annexe 6 : Tableau 1	170
TRANSCRIPTION DES ENTRETIENS	171
1- Annexe 7 : Julie Hascoët	171
2- Annexe 8 : Arno Fabre	203
3- Annexe 9 : Edouard	254
4- Annexe 10 : Santiago Borthwick	256
5- Annexe 11 : Lucie Moraillon	278
6- Annexe 12 : François Royet	290
7- Annexe 13 : Antoine Page	293
8- Annexe 14 : Mat Jacob	296
9- Annexe 15 : Monica Santos	298

ANNEXES

CARTES, GRAPHIQUES ET TABLEAUX

1 - Annexe 1 : carte 1

Carte 1 : Dépenses culturelles régionalisées de l'état en euros par habitant en 2016



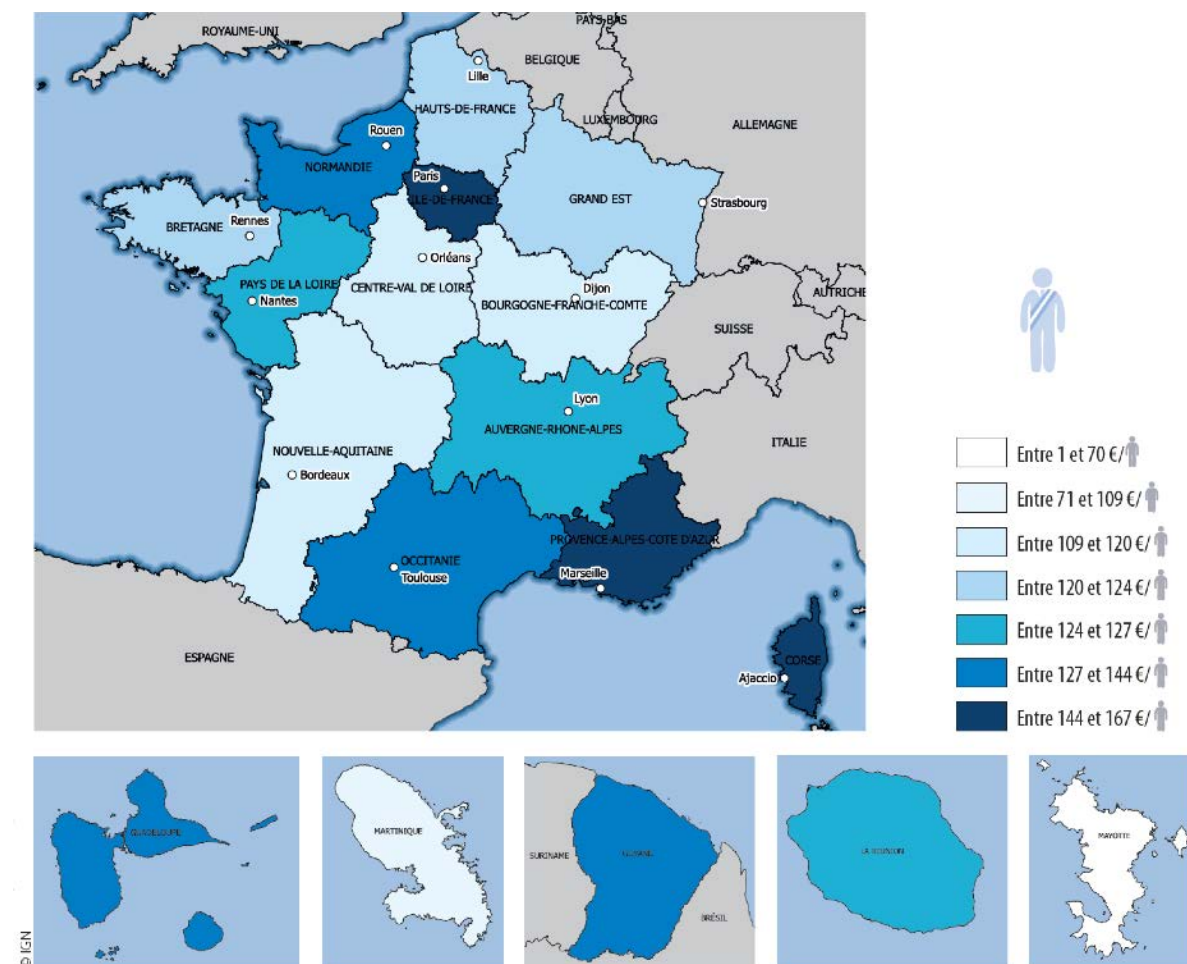
*Y compris dépenses de personnels et hors sociétés de l'audiovisuel.

Source : CNC/DABS/SRIH/DEPS, Ministère de la Culture, 2018

In Loup Wolff, *Atlas régional de la culture*, Ministère de la Culture, Département des études de la prospective et des statistiques, 2018, p.11

2- Annexe 2 : carte 2

Dépenses culturelles des collectivités territoriales en France en euros par habitant en 2016



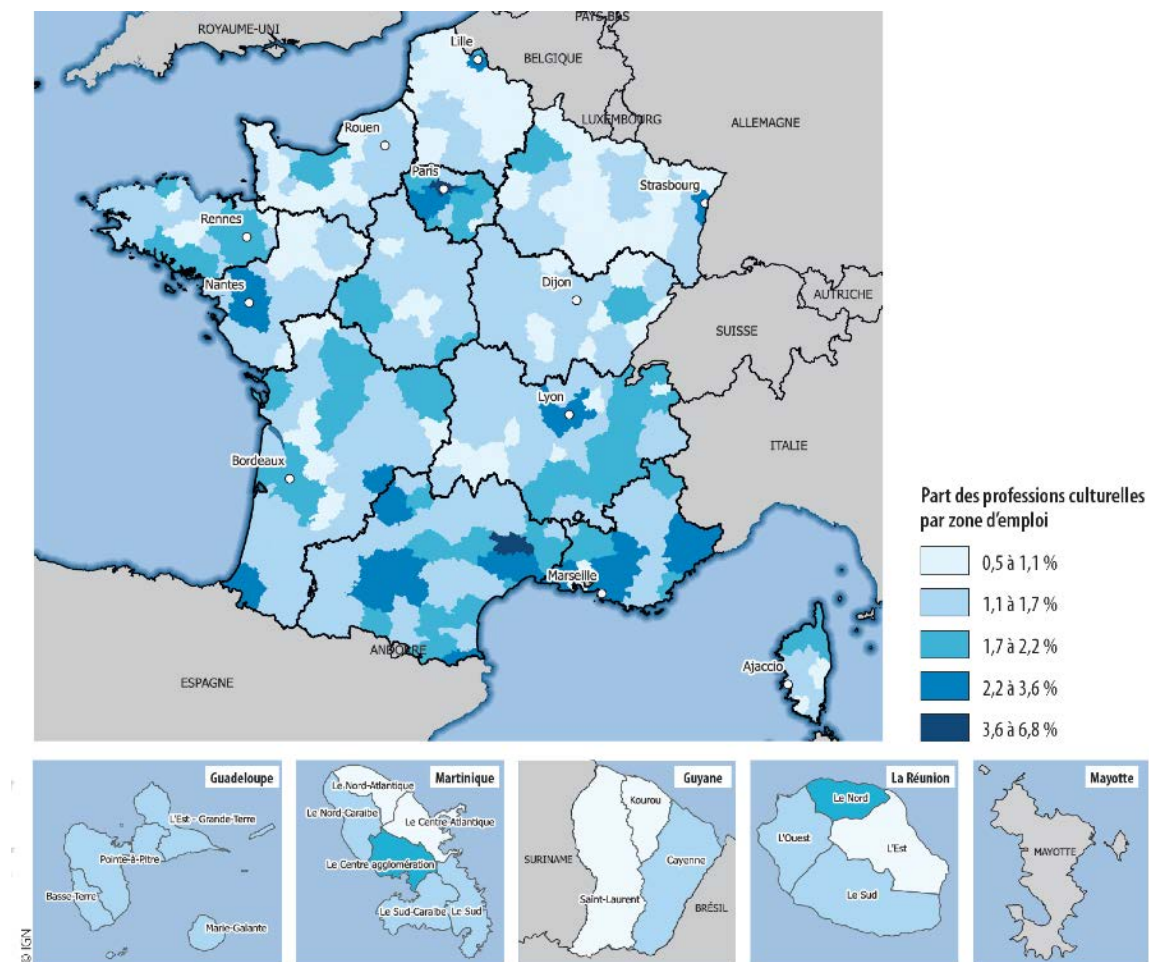
Note : il s'agit de la somme des dépenses des communes de plus de 3 500 habitants, des groupements de communes comprenant au moins une commune de plus de 3 500 habitants, des départements et de la région. Les éventuels doubles comptes provenant des transferts entre collectivités n'ont pas été neutralisés.

Source : DEPS, Ministère de la Culture, 2018

In Loup Wolff, *Atlas régional de la culture*, Ministère des la Culture, Département des études de la prospective et des statistiques, 2018, p.12

3 - Annexe 3 : carte 3

Part des professions culturelles par zone d'emploi en France en 2014



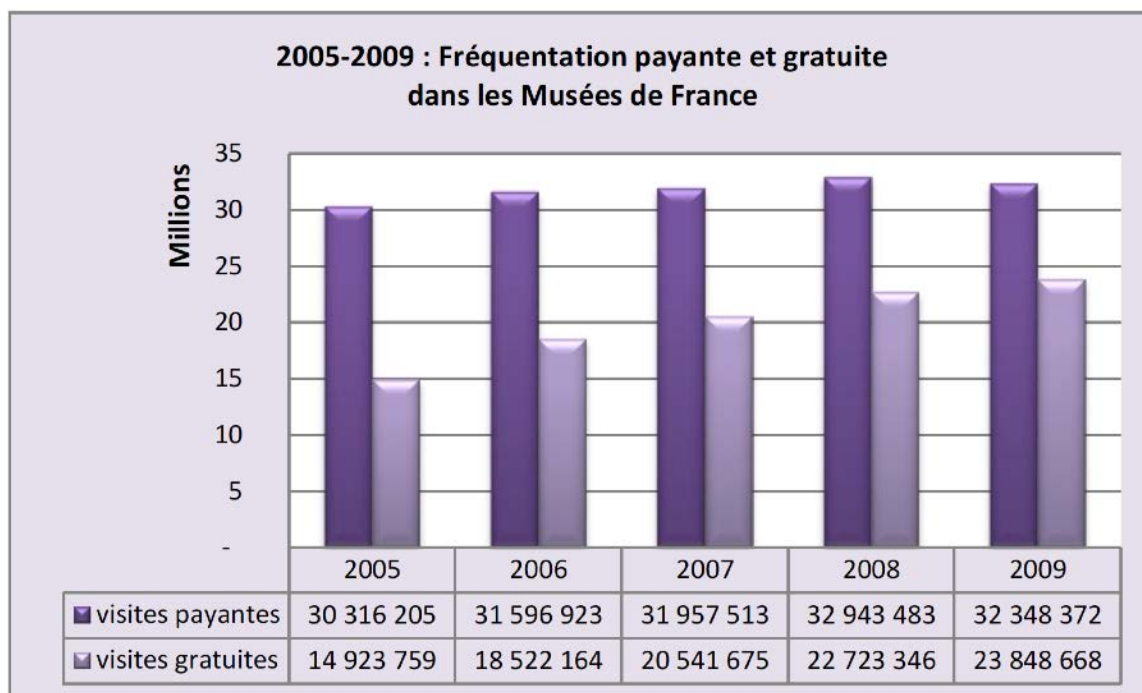
Note : une **zone d'emploi** est un espace géographique à l'intérieur duquel la plupart des actifs résident et travaillent. Données non disponibles pour Mayotte.
 Note de lecture : les professions culturelles représentent 6,8 % de l'emploi dans la zone d'emploi de Paris.

Source : Insee, Recensement de la population 2014/DEPS, Ministère de la Culture, 2018

In : Loup Wolff, *Atlas régional de la culture*, Ministère de la Culture, Département des études de la prospective et des statistiques, 2018, p.16

4 - Annexe 4 : Graphique 1

Représentation de la fréquente payante et gratuite dans les musées de France



Graphique représentant la fréquente payante et gratuite dans les musées de France, in : Jacqueline Eidelman et Lucile Zizi, *muséostat 2009, fréquentation des musées de France*, Direction générale des Patrimoines, Département de la politique des publics, ministère de la Culture et de la Communication, 2009

5 - Annexe 5 : Graphique 2

Les pratiques culturelles selon la catégorie sociale

Pratiques culturelles selon la catégorie sociale
Au moins une fois au cours des douze derniers mois

Unité : %

	Ont lu au moins un livre	Sont allés au théâtre ou à un concert	Ont visité un musée ou une exposition	Sont allés au cinéma
Cadres supérieurs	85	71	62	84
Professions intermédiaires	70	55	40	81
Employés et ouvriers	53	38	18	64
Autres (dont étudiants et inactifs)	59	37	25	53
Ensemble	62	43	29	63

Graphique relevant les pratiques culturelles selon la catégorie sociale. In : Les pratiques culturelles selon les catégories sociales et les revenus, ministère de la Culture – Données 2018 – © Observatoire des inégalités [en ligne], mis en ligne le 21 septembre 2021, url : https://www.inegalites.fr/Les-pratiques-culturelles-selon-les-categories-sociales-et-les-revenus?id_theme=19 Consulté le 28 octobre 2021

6- Annexe 6 : Tableau 1

Evolution des pratiques culturelles, comparées entre 2018 et 2020

	En %	
	2018 ¹	2020 ²
Ont pratiqué en amateur	43	44
<i>dont : musique ou chant</i>	11	16
<i>dont : danse</i>	7	13
<i>dont : montage audio, vidéo</i>	9	14
<i>dont : dessin, peinture, sculpture et gravure</i>	14	20
<i>dont : activité scientifique ou technique (observer les étoiles, faire des recherches historiques)</i>	7	17
<i>dont : écriture d'un journal intime ou de notes personnelles</i>	5	7
<i>dont : écriture de poèmes, de nouvelles ou de romans</i>	4	6
<i>dont : photographie</i>	19	19

Champ : personnes âgées de 15 ans et plus, vivant en ménage ordinaire. France métropolitaine.

1. Les résultats concernent la pratique au cours des douze derniers mois.

2. Les résultats concernent la pratique au cours du confinement sanitaire, sur une période de 5 à 7 semaines environ à partir de la mi-mars 2020.

Graphique représentant l'évolution des pratiques culturelles entre 2018 et 2020 (notamment la période de confinement), source : enquête Conditions de vie et aspirations, Crédoc, 2020, in : Anne Jonchery et Philippe Lombardo, *Pratiques culturelles en temps de confinement*, Culture études, Ministère de la Culture, 2020, p 5

TRANSCRIPTION DES ENTRETIENS

1- Annexe 7 : Julie Hascoët

Transcription de l'entretien réalisé le 21 juin 2021 avec Julie Hesquoët, Photographe

Léo :

Dans mon mémoire, tu vois ça s'apparente... sur la question du travail sur le travail, mais du coup, le métier, ça peut être deux choses peut être, soit la pratique d'un travail, soit le savoir faire technique. Mais moi, ce qui m'intéresse plus, c'est la distinction travail/loisirs. Le truc, c'est : est ce que t'as l'impression de bosser en faite, est-ce que tu a modelé ta vie pour euh...

Julie :

Oui carrément je bosse, à fond. Et même si ça me met un peu pénible de dire que je suis photographe ou que la photographie, c'est mon métier parce que j'aimerais bien décroisonnée oui clairement c'est mon travail, il y a rien qui me qui m'horripile le plus que quelqu'un qui me parle de la photographie comme si c'était mon loisir ou comme si c'était mon hobby. Comme ma conseillère CAF, par exemple, qui m'a dit un jour " il serait peut être temps de trouver un travail un peu moins hobby ". Voilà donc typiquement ce genre de cas de figure... Oui, c'est mon travail. J'ai fait des études supérieures pour pouvoir maîtriser aussi, pas juste le savoir faire technique, parce que pour le coup je ne suis pas spécialement très bonne technicienne, mais juste savoir aussi établir un discours par l'image, construire un propos. Et même si pour moi, c'est une nécessité de vie de travailler avec des images et que je vois pas ce que je pourrais faire autrement. Donc quelque part, c'est quelque chose qui m'anime et donc ça va au delà de cette notion de travail. En fait, c'est carrément un travail quotidien qui me prend énormément de temps, qui me prend énormément d'énergie et qui fait aussi que parfois ma vie sentimentale elle y passe aussi parce que je travaille trop, et c'est ce qu'on me dit. Et paradoxalement, ce qui est un peu marrant, enfin pas "marrant" d'ailleurs, c'est que c'est un travail qui qui rapporte pas d'argent. Du coup, c'est un long travail, pas mal gratuit qui est d'abord adressé à moi, ensuite aux autres. Mais voilà, c'est un travail aussi dans le sens où je pense que les questions de reconnaissance du travail d'artiste, elles , sont en train d'arriver sur le devant de la scène et on peut défendre un peu plus nos droits et tout ça. Donc ça devient

d'autant plus un travail de devoir essayer d'avoir une reconnaissance, peut être plus... Comment dire... Sociale ou légale en termes de... Oui, pas de salaire, enfin je sais pas, en tout cas essayer d'y trouver une forme de compensation, parfois, pour justement montrer que ce n'est pas juste un loisir quoi.

Léo :

Et quand tu dis "on commence à se faire reconnaître des droits" ?

Julie :

Il y a de plus en plus de mouvements de luttes autour de la question du travail d'artiste. Après, est ce que ça va être une lutte victorieuse ? Je n'en sais rien. Si, je pense que c'est déjà un peu plus facile d'obtenir des rémunérations maintenant auprès des diffuseurs qui longtemps te payaient en visibilité. Et donc la fameuse ritournelle de "je paye pas mon loyer en visibilité", je pense qu'elle commence à être aussi connue des artistes, en disant "bah là c'est pas juste, je veux pas juste faire ça parce que ça me fait plaisir, je vais passer du temps là dessus et ce temps là, je pourrais pas le mettre ailleurs".

Et voilà, après dans tous les cas, dans l'art, cette question du travail et de comment est ce que t'es rémunéré, ça pose aussi la question du droit d'auteur qui est tout de suite un peu délicate par rapport, je pense, aux questions qui t'intéressent sur la propriété. Et moi qui me questionne parce qu'en effet, je préférerais qu'on soit plus dans quelque chose de l'open source ou du libre par rapport à mes convictions. Du coup, j'y crois pas spécialement à cette question de propriété intellectuelle. Je pense que les images, elles doivent circuler. Les gens peuvent se les approprier, les tordre, les re-digérer, et que ça nous ferait vachement du bien d'être dans ces logiques là. Du coup, où est ce qu'on positionne le travail ? C'est intéressant. Il y a des mouvements qui se créent autour des travailleurs et travailleuses de l'art en général, c'est à dire pas juste les artistes, mais les monteurs, les accrocheurs, les régies... Enfin tous les gens qui font de la régie, de la médiation, etc. Je trouve que c'est un élan assez intéressant de dire on est tous à travailler dans un secteur sans distinction de voila ce truc d'égo de l'artiste et du technicien dont on ferait bien de se débarrasser. Et comme il peut y avoir chez les intermittents du spectacle. Sauf que c'est drôle, mais cette distinction entre artistes et techniciens est hyper présente chez les intermittents. Mais du coup, je ne sais pas trop sur ces questions de travail et de comment faire valoir le fait qu'il y a un travail derrière la production de création artistique, le geste artistique, je sais pas trop, c'est compliqué. Ou alors, comment

est ce que tu vis en tant qu'artiste ? Est ce que tu t'intègres à ce système là en voulant te battre pour des droits qui seront, je pense, on est dans un saccage total des droits en général vers une sorte d'individualisation des productions et des services. Du coup, je ne suis pas sûr que mutualiser, ça soit vraiment effectif pour faire valoir quoi que ce soit. Enfin, j'aimerais y croire mais je pense que c'est pas possible. Du coup, est-ce qu'il faudrait pas être complètement en dehors de système ? Créer son économie quoi.

Léo :

Du genre ?

Julie :

Du genre j'en sais rien, du coup, c'est basculer d'une position légaliste de : "on veut une reconnaissance par le gouvernement et par le système et du coup, on veut des droits qui découlent de cette reconnaissance là en tant que travailleurs et travailleuses". Soit tu bascule vers une position illégaliste de "j'attendrais du gouvernement" et du coup, tu vas créer ton propre système économique pour t'en extraire et réussir à, non pas avoir ta reconnaissance en tant que travailleur, mais réussir à faire ton économie en marge de ce qui se passe. Oui CARREMENT. et trouver tes moyens de le faire. croire ou d'aller vers une autonomie dans tout ton mode de vie qui fait que tu n'as pas besoin de cet équilibre financier, du travail, du salaire, de je ne sais pas. J'ai pas... Comment dire j'ai pas assez lu, ou un bagage politique assez conséquent pour pouvoir tu vois, situer le propos et pouvoir les ancrer dans un courant ou un autre par rapport à ça. Je sais juste que c'est des questions qui m'anime et qu'au fur et à mesure, ça va s'affiner aussi. Mais oui c'est...

Léo :

Sur la question de l'autonomie en général. J'ai bien creusé ça aussi, théoriquement du coup, et pratiquement je débute, il y a des moments où je sais pas trop comment ça peut s'inscrire, parce que t'as forcément des contraintes auxquelles tu avais pas pensé théoriquement. En fait, c'est toujours un problème de fric et c'est bien relou. J'ai un pote, une des personnes que je vais voir qui est réal de doc et qui a réussi à créer sa vie, genre vachement autonome, il s'est créé une maison dédiée à la création [artistique], vraiment sa baraque de création Mais par contre, ses sources de revenus sont principalement basées sur des subventions.

Julie :

Et du coup, c'est pas l'autonomie.

Léo :

Il a réussi à la créer un peu. Il gagne 1000 € par mois en vendant tout son travail en DVD, qui sont des objets en libre circulation même si l'on doit tout de même acheter un DVD. Mais tout le reste de ses revenus reste des subventions. Mais du coup, comment tu pourrais créer une autonomie financière ?

Julie :

Hyper compliqué. Bah en fait, surtout... Surtout associé au travail artistique, parce que c'est hyper coûteux. Enfin, moi je vois, de travailler en argentique. C'est un truc, enfin c'est hyper compliqué de... Je ne peux pas générer assez d'argent. Enfin j'arrive dans un équilibre hyper précaire à m'en sortir, mais grâce au RSA, donc je ne suis pas dans une autonomie temporaire, RSA cumulé après avec avec différents apports, mais qui sont tous liés au travail. Mais c'est clair que pour pouvoir, pour pouvoir réussir à générer assez d'argent dans des réseaux marginaux, pour payer la production d'un travail, c'est hyper compliqué.

Léo :

Oui. J'avais abordé plusieurs solutions entre guillemets par rapport à ça. C'était d'une part la dé-spécialisation qui, du coup, au lieu de t'enfermer dans une profession. Au lieu de se concentrer sur une seule activité, tu fais un peu tout. Peut être pas creuser jusqu'au bout, mais du coup, ça te permet de d'avoir plein de tâches différentes.

Julie :

Oui, d'être couteau suisse.

Léo :

Oui d'être couteau suisse. Et puis d'être beaucoup plus autonomes. Faire plein de trucs, ce qui ne fait pas forcément dépenser de l'argent que tu aurais mis ailleurs.

Julie :

Je ne sais pas trop. Après, je pense qu'à un moment donné, tu parles toujours du travail artistique ?

Léo :

Je parle plutôt du travail en général, dont le travail artistique peut se coupler aussi à toute forme de travail.

Pour moi, c'est essentiel. Après, je pense que typiquement, pour le travail artistique, à un moment donné, tu es obligé de te spécialiser un petit peu, parce que si t'as une idée de projet, c'est nécessaire de savoir maîtriser les choses pour réussir à tendre vers une forme. Enfin, si l'idée, et c'est là où moi c'est des questions qui m'animent vachement, si l'idée, c'est d'aboutir dans une forme parce que je pense qu'il y a un vrai problème à l'heure actuelle aussi dans l'art, c'est cette histoire de production, quoi. Et du coup, d'aller vers un objet final, d'aller vers un produit final qui sera dans une logique de marché. Alors qu'en fait, ce serait assez intéressant de décrocher. À tel point qu'on est juste dans des tentatives, des gestes, des expériences... Et qu'on ne va pas vers des productions finales. Mais comment est ce que ça s'exprime ?

Léo :

C'est des choses que tu fais, toi ?

Julie :

C'est des choses que j'aimerais bien faire. Mais je suis... En tout cas, c'est des choses que je questionne, mais c'est assez difficile, je pense de sortir de l'objet. En tout cas, c'est des choses que je fais dans le sens où je fais très peu de tirages par exemple dans mes photos. Mes images, elles existent en tant qu'image une fois que je les ai faites. D'ailleurs, elles existent pas seulement en tant qu'image, elles existent aussi avec du texte. Elles existent avec pas mal de concepts, en fait, ou elles existent dans des éditions qui elles mêmes sont mises en circulation. Du coup, j'essaie quand même de sortir de ce rapport à l'objet. Je produis pas pour des collectionneurs, ça m'arrive hyper rarement, c'est pas des trucs qui m'intéressent. Quand on me demande : "c'est quoi le format et la technique de ton image ?", je ne sais absolument pas répondre. J'aime bien envisager des formats et des techniques en fonction des lieux, où potentiellement, les images vont pouvoir vivre. Mais du coup, je n'ai pas du tout envie de les restreindre à une forme finale qui servirait juste à des collections privées ou publiques. Donc,

je pense que quelque part, oui dans mon rapport à la photographie, j'ai envie complètement de sortir de ce truc là. Mais je peux pas dire que j'ai encore trouvé vraiment ma méthode, mais je pense par l'édition. Mais c'est déjà un objet, quoi. Tu vois.

Léo :

Mais si on en revient à la logique du livre. Moi, ce qui me dérangeait là dedans, c'est que ça soit tout le temps ou presque numérique. Moi, ça, c'est un truc duquel j'ai envie de me détacher aussi. Parce que le numérique, j'y crois pour plein de trucs et notamment pour le côté démocratisation. Mais à la fois ça me saoule. J'adore tenir des livres physiquement, j'adore ça.

Julie :

Tu peux complètement avoir des... Tu le trouveras plus dans le fanzina que dans le livre pour des questions encore une fois de coût. Mais oui, enfin, c'est sûr que du coup, quand tu parles de libre t'es plus dans une dématérialisation des choses. J'aime le fanzine pour ça, parce que du coup, ça induit une économie précaire et un truc assez bas de gamme qui te permet d'être dans du libre plus facilement. Ou alors tu peux avoir ce que faisait Wolfgang Tielmans sur son site. Tu peux avoir les PDF. Ça, j'y pense. Je me dis je pense, je vais faire ça à un moment donné, mais tu peux avoir les PDF du fanzine et ensuite tu fais ton propre fanzine. Du coup, tu peux avoir l'objet physique sans avoir eu à le payer. Oui, mais voilà, après, je pense que si tu fais pas, si t'es pas dans une forme de spéculation, si tu fais pas une plus value, quelque part t'es dans un truc à peu près correct aussi vis à de... C'est pas du libre, mais...

Léo :

Et du coup, on est un peu dans le thème de Zines of the Zone.

Julie :

Tu veux que je parle du projet ? Du coup, moi, j'ai fait des études de photos sachant que j'étais diplômé en 2012. Depuis 2012 j'ai une pratique de la photo qui va du coup au delà de la pratique simple de la photo, qui va aussi dans des logiques d'installation et d'édition, d'auto-édition surtout. Et une fois que j'ai été diplômée en parallèle de ma pratique personnelle qui se nourrit de tout ça, j'ai monté un projet qui s'appelle Zines of the Zone. Et l'idée de ce projet c'était, au moment où l'auto édition et fanzine photo explosaient dans le milieu de la photo. Il y avait beaucoup de gens qui se mettaient à pratiquer ces formes là, éditées. Il y avait de plus

en plus de sites Internet qui les référençaient. Il y avait pas mal de festivals qui commençaient à voir le jour. "Offprint" c'était, je pense, 2011 et il y a eu plein de trucs à ce moment là et c'était toujours hyper marchand. C'était toujours... En fait, c'était ré-utiliser l'histoire du fanzine et de l'imprimé, pour moi illégal, qui a vachement à voir avec des manières d'échapper à la censure, des manières d'échapper au contrôle des manières d'échapper au référencement. Et c'était une récupération de cette forme esthétique pour l'inclure dans le milieu et le marché de la photographie et donc en faire des objets plus ou moins liés à l'histoire du livre d'artiste ou tu allais numéroter, signer et créer une valeur marchande. Créer un objet sur lequel tu puisses spéculer. Et c'était un peu flou, la manière de faire. Pourquoi les gens faisaient ça? C'était un peu étrange parce qu'au final, les fanzines étaient quand même vendus pas très cher et pouvaient se revendre derrière beaucoup plus cher sans que l'artiste y ait à voir. Donc, c'était un peu étrange. Et au delà de ça, comme c'était des tirages limités en gros, avec le couple avec qui on a monté ce projet, on se disait : "ces bouquins, on ne voit que sur Internet, ou alors ils sont sur des foires, mais t'as rarement l'occasion de pouvoir les manipuler". Soit tu fais partie de l'élite intellectuelle qui sait que le livre sort et du coup, il faut l'avoir au bon moment. Soit tu fais partie de l'élite économique entre guillemets, je ne sais pas qui peut se permettre ensuite de mettre un gros billet pour avoir l'objet et le posséder, quoi.

Donc, clairement, ces histoires d'élitisme on était plutôt contre et on trouvait malgré tout que ces objets, c'étaient des objets dignes d'intérêt artistique et que, du coup, ce serait intéressant de les sortir de ce réseau marchand pour pouvoir les faire circuler, les faire exister dans un endroit qui soit neutre. Sauf que t'es jamais neutre puisque c'est politique et pouvoir permettre aux gens de les manipuler, de les voir sans que ce soit sur des étagères ou dans des tiroirs ou dans des boîtes chez des collectionneurs, sans que ce soit sous des vitrines, dans un musée. Et donc, de là est née l'idée de Zines of the Zone. On voulait faire une archive vivante pour ces objets et décroisonnée aussi. Juste l'auto édition photo en se disant que dans cette collection, dont cette archive dans cette plateforme, je sais pas trop comment on peut dire. On s'intéresserait à tout ce qui est auto édité avec de la photo, mais du coup, c'était pas juste du fanzine photo, un peu édition d'artistes ou pas juste du livre photo auto-édité ou du livre d'artiste, mais du fanzine de skate, par exemple, où il y aurait des photos de skate, du fanzine de graffiti, du fanzine politique qui serait illustré par de la photographie, des livres de poésie auto édités avec de la photo, fanzine de collage, des fanzines collectifs où il y aurait de la photo. Et pour rappeler aussi que cette histoire de l'auto édition photo, elle fait partie d'un patrimoine vachement plus large de l'édition indépendante, micro-Edition, éditions illégales,

et donc voilà. L'idée, c'était de pouvoir faire ce mélange des formes qui, de toute façon, tournaient globalement autour d'une forme de livre et avec de la photo et et de pas les contraindre à un espace donné où les gens viendraient pour consulter parce que c'est un peu mortifère.

On s'est dit on va plutôt choper un fourgon et partir sur les routes à la rencontre de gens qui auto-éditent pour voir pourquoi les gens font de l'auto édition, qu'est ce qui les anime là dedans. C'était aussi pas mal guidé par une curiosité vis à vis des formes d'indépendance, d'autonomie, d'émancipation, par des savoir faire, des outils, etc. Par le modèle économique que ça induisait aussi autour du fanzina. Et donc, à partir de là, on a créé un mobilier pliant, plusieurs fois, plusieurs dispositifs de mobilier pour la scénographie, qui puisse être transporté facilement. Et on est parti d'abord pour un tour d'Europe. Et là, depuis, on continue de tourner avec un peu moins depuis un an et demi où il y a le COVID. Mais on a quand même réussi à faire six dates l'année dernière pile dans la brèche et on va dans différents lieux. Ça va du squat au centre d'art en passant par toutes sortes de lieux périphériques, entre ces deux extrêmes, si je puis dire. Et on déploie le mobilier, on fait des sélections. Là, on a un peu moins de 3000 éditions dans la collection et à chaque fois, on en montre 150/200. Parfois, on fait des commissariats, parfois on n'en fait pas, sachant que de toute façon, on fait dans tous les cas une sélection. Et quand je dis qu'on ne fait pas de commissariat, c'est que, par exemple, on se donne pas un thème, un thème donné. On essaye d'être hyper hétéroclite sur la représentation de diverses formes de pratiques et d'objets qu'on a dans la collection. Et donc, on montre des objets qui, pour beaucoup, sont épuisés, que les gens qui les manipulent ont souvent envie d'acheter. Et donc, on doit beaucoup faire une médiation autour du fait que c'est gratuit et en même temps non marchand, que du coup, on n'est plus là à essayer de valoriser l'expérience esthétique ou affective que tu peux avoir avec un objet, essayer de se détacher, de détacher ton regard de la possibilité d'acquiescer ou pas cet objet. Parce qu'au final, tu te rends compte que sur un salon d'édition, moi je le fait la première, tu vas sur un stand, en fait tu regardes les prix et du coup, en fait parfois les bouquins qui sont trop chers je les regarde même pas, parce que je sais que je vais pas pouvoir les avoir. Alors que c'est débile, déjà parce que j'en achète quasiment jamais. Mais ensuite, je devrais justement le regarder. Parce que ce qui coûte cher, c'est que peut être, ils ont été façonnés d'une manière incroyable. Mais ça oriente vachement ton regard, que tu le veuille ou non.

Donc l'idée, c'était ça avec Zines of the Zone au départ. Et depuis, il y a eu pas mal de plateformes qui se sont développées, qui étaient pour la promotion de l'autoédition aussi.

Mais je crois que ce truc politique de projet non marchand ou du coup, en plus, on est, on n'est pas salarié, on est totalement bénévoles. C'est quand même un peu à part. Et cette économie là, je pense qu'elle est intéressante pour répondre aussi à tes questionnements parce qu'on a demandé des subventions à la création du projet en 2013 en vue de faire le tour d'Europe. Donc déjà, on a eu une subvention qui nous demandait pas rendre de comptes derrière, qui nous a permis d'acheter le fourgon qui roule encore. Je fais ça parce qu'il est en bas. Du coup, ça nous a permis d'acheter du bois pour faire le mobilier et ça nous a permis de mettre de l'essence pour faire le tour d'Europe. Et à partir de ce tour d'Europe et de cette première subvention, on a constitué une grosse partie du fonds de l'archive et depuis, on n'a jamais redemandé de subventions. Depuis, on fonctionne comme un groupe de rock ou comme un groupe de musiciens. En gros on fait des tournées, on s'arrête trois/quatre jours dans différents lieux où on fait l'expo. Ces lieux là, on leur demande une contribution financière qui soit une partie de la prise en charge des frais de transport, une partie pour... On appelle ça les honoraires, mais du coup, qui sert au fonctionnement de l'asso. Les gens peuvent te filer 100/150 € en fait, ça suffit. Mettons si tu fais une tournée, après, ça dépend la taille de la tournée et ça dépend où tu traîne, ais avec 50 ou 100 euros en fonction du tronçon que tu as fait jusqu'à l'étape suivante, tu rentres dans tes frais sur la route. Et après avec les 50 € cumulées au 50 € suivant, cumulés au 50 € suivant, ça nous permet en gros de juste payer l'assurance du fourgon, d'essayer d'avoir une marge de manœuvre pour des réparations si jamais il y a besoin, et le loyer de l'association, qui est de 50 euros par mois. Donc à l'année, quand on fait une tournée avec, disons, si on part un ou deux mois, si on fait 10 dates vendables dans l'année, on est sûr que notre roulement il est ok et qu'on est autosuffisant en termes économiques pour que ce projet roule. Après, là où c'est délicat, c'est que moi, pendant 3 ans, j'ai habité nulle part parce qu'on faisait des dates tout le temps, donc c'était assez cool. Ça veut juste dire que t'es pas disponible pour sa pratique personnelle de la photographie. Ça veut aussi dire que là, maintenant que j'ai un loyer à payer, soit je sous-loue quand je ne suis pas là, soit, en fait, je me retrouve avec certes, cette économie qui fait que le projet peut fonctionner en indépendance, en autosuffisance comme ça sur un temps donné. Mais moi, par contre, à titre personnel, je peux ni travailler ni payer mon loyer et c'est arrivé que j'ai des commandes qui tombent. L'année dernière, je me souviens, on était en pleine tournée. C'était la seule tournée. Du coup, en plus de l'année, donc, c'était le seul moment où on pouvait réussir à créer cette autosuffisance pour Zines of the Zone ce mois là, et pile à ce moment là où je n'avais pas eu du tout de rentrées d'argent pendant des mois. À titre personnel, on a

proposé une commande de quatre jours pour un reportage, pour un journal et en plus, sur un thème qui me plaisait, que j'étais dégoûté. Et ben oui, non, ça, c'est un peu chiant. Il faut faire des choix, mais du coup, voilà le choix. Il était fait comme ça. J'aimerais bien trouver une manière d'avoir cette autosuffisance pour mon travail personnel qui fasse qu'à un moment donné ça roule à plein d'endroit. Mais le fait de cumuler les casquettes, là ça fait que c'est hyper difficile de pouvoir réussir à créer ses économies pour tout type de pratiques et de projets.

Léo :

Mais du coup, ça veut dire qu'à travers Zines of the Zone, personne ne se paye mais tout roule, vous n'avez pas de frais à avancer...

Julie :

Oui, en fait, on essaye aussi. On demande aux gens tant que l'on est invité, d'être nourris, logés. Tu vois, donc, on essaye aussi de ne pas avoir à dépenser d'argent pour manger. Et après dans la mesure où si on arrive à bien négocier, on peut selon l'argent que donnent les structures pour accueillir le projet, réussir aussi à payer notre bouffe le temps où on voyage. Après ça, te demanderait d'être constamment nomade et de pas avoir autre chose à faire ou de pas avoir de loyer. Après, si tu squatt ou je ne sais pas quoi, si tu payes un loyer dérisoire et que t'arrive à l'englobé dans ce truc là, pourquoi pas.

Mais ça n'a jamais été trop l'idée. Et puis là depuis 3 ans ce projet je le fais avec Tinmar, qui lui est graphiste, qui a un loyer aussi à payer, et qui bosse gratuitement sous forme de bénévolat auprès d'autres projets qui lui tiennent à coeur. Ca lui demande donc de ne pas être trop souvent absent de chez lui, et je sais que quand je lui dis : là on pourrait partir 3 mois faire une tournée, dans des endroits que l'on a pas encore exploré pour aller voir des pratiques et des méthodes auquel on ne s'est pas encore confronté, lui me répond que 3 mois pour ne pas répondre aux propositions en tant que graphiste, c'est se tirer une balle dans le pied et arrêter sa propre pratique. Donc c'est compliqué à plein d'endroits. Lui il est auto entrepreneur, c'est une autre logique en terme de charges, de cotisation, de comment ramener de l'argent.

Léo :

J'avais une question aussi sur le prix libre. Parce que c'est un truc qui fonctionne vachement, même en milieu indé, même en fanzine... Est ce que vous avez essayé de mettre ça en place ?

Julie :

Nous on n'a pas besoin de mettre en place du prix libre parce qu'on vend rien.

Léo :

Mais même par rapport à la prestation ?

Julie :

Et par rapport à la prestation, ça a déjà été fait dans des endroits où, par exemple, les... Enfin... En fait nous de base on n'a pas envie de faire payer l'entrée et l'accès à cette collection. Donc, c'est plutôt les structures qui nous accueillent qui voient si ils peuvent au moins nous défrayer, quitte à pas mettre plus qu'un défraiement. Du coup, dans ces cas là, enfin, je ne sais pas comment expliquer ça.

En gros, quand on tourne, s'il y a que la collection, on ne veut pas que le public ai à payer pour voir des livres. Ne serait ce que même en prix libre. En fait, on est pour la gratuité d'accéder à cette collection. Ensuite, par contre, ce qu'on a beaucoup fait ces dernières années, c'est que parce que nous, on la connaît aussi et que... Je ne sait pas comment expliquer ça... En gros, on n'a pas juste envie spécialement de proposer cette expérience là. On invite souvent des potes musiciens sur nos tournée. Musiciens, musiciennes, je ne féminise pas tout le temps... Mais en gros, on sait aussi que comme on prévoit en amont nos tournées et qu'on négocie les défraiement et que nos tournée elle nous coûte rien à la fin. Et bien, c'est tout bénéf pour faire venir des potes musiciens. Et donc là, dans ce cadre là, il peut y avoir du prix libre sur les soirées qu'on organise et auquel cas à la fin on se distribue l'argent quoi. Auquel cas les structures qui nous accueillent, elles ont pas filé plus que le défraiement. Ou alors on compte le défraiement dedans Ça dépend un peu du lieu. Ça, c'est vraiment des logiques pour les squatts, pour des gens qui n'ont pas de base en roulement, avec des sous. Après les structures un peu plus institutionnelles, ils ont des subventions. Donc de base, on peut demander une enveloppe parce qu'on vient proposer un événement et que, de fait, il y a des sous pour ça.

Donc on utilise et assez souvent. On est un peu les Robins des bois du fanzine. Assez souvent, il va y avoir aussi une invitation formulée par une structure qui a de l'argent et

qui va pouvoir payer une grosse partie de la tournée. Pas spécialement tout, mais en tout cas, qui va dire voilà, nous, on veut vous avoir à telle date et on peut mettre tant.

Et nous, on va se dire OK, c'est chouette, on y va. Et ensuite, on crée une tournée, soit sur le retour, ou on essaye de négocier, voir si la structure, elle, veut l'exclus. Qu'on commence par là. Si elle ne se sent pas l'aisée qu'on fasse une tournée avec cette proposition. Mais généralement, on utilise la thune des institutions pour ensuite aller proposer à moindre coût, dans des structures qu'on pas de thunes, des concerts et des expos, quoi.

Equilibres financiers menés comme ça quoi... Mais après, parallèlement moi dans la pratique. Enfin, c'est marrant parce que du coup, je me suis défini comme photographe qui fait un peu d'autres trucs en parallèle à la photographie, et j'ai complètement occulté un autre truc, c'est que assez souvent, quand j'essaye de définir ma pratique, j'explique qu'il y a à la fois cette pratique visuelle, ou d'ailleurs en plus, je disais que j'aime pas enfermer une pratique dans une production et l'aboutissement dans un objet, ou je préfère une sorte de mise en circulation ou d'expérience autour des images. En fait, c'est un peu drôle parce que au delà de ça, je me définis aussi comme quelqu'un qui fait des pratiques curatoriales. Et du coup, ça induit le fait de mener Zines of the Zone, qui pour moi a quand même à voir avec des pratiques curatoriales juste dans le sens où tu propose des événements donc tu gères à la fois une archive, tu organises des tournées, tu crées des scénographies, tu fais de la construction et en même temps, du coup, tu proposes aussi des expériences de concerts, de musique live, de performance. On crée pas mal de rencontres, de tables rondes sur des sujets,

Mais l'année dernière, pendant quasiment un an, j'ai fait un commissariat d'expo pour la ville de Brest. Ça pour le coup c'était un plan payé, mais c'est du commissariat. C'est donc des pratiques curatoriales. Et sinon, en parallèle avec des potes à Brest, on organise des concerts. Là, ça fait un an et demi qu'on le fait pas, mais du coup, on avait monté une asso qui s'appelle "Querelle". Et là, on a fait des trucs dernièrement, un peu en dehors des radars et sans nom.

Mais en faite moi, ce qui m'anime aussi complètement en dehors de ma pratique, c'est organiser des concerts. Et pour le coup, dans l'organisation de concerts, c'est : prix libres, évidemment, avec ce principe de dire "les gens parce que tu les accueille dans l'économie du DIY et bien tu les accueilles bien. Donc déjà, ils sont bien logés. On fait un Kathrin de fou avec de bons produits, avec à nouveau Tinmar avec qui je fais Zines of the Zone, qui est le chef du Kathrin et qui fait ça trop bien. Et pour le public, parce qu'on leur propose une expérience à vivre, qu'on pense de A à Z dans l'ordre des concerts, avec les groupes qu'on a

invité tout ça... On pense à chaque fois à un lieu différent. Enfin à Brest, on essaye de trouver un lieu différent à chaque fois à investir pour que l'expérience elle change. On pense à notre programmation en fonction du lieu qui va accueillir le truc, par rapport à une esthétique aussi globale, et une scéno en fonction du lieu.

Et pour moi, le fait d'avoir une pratique, enfin... Tous les projets que je mène en tant que photographe, ils ont toujours à voir avec comment occuper des espaces, que ce soit des espaces de fête, que ce soit des brèches du paysage, que ce soit comment sortir d'une expérience de la prison. Que ce soit, là, comment trouver des réseaux parallèles dans les souterrains, c'est éminemment politique ! Et du coup, cette question là de comment occuper des espaces, elle se trouve complètement dans ma pratique. Plus curatoriale d'organisation de concerts, de mise en... Je ne sais pas comment dire, de... D'actualisation à chaque fois de Zines of the Zone, différents lieux et du commissariat que j'ai fait l'année dernière qui questionnaient la frontière entre la terre et la mer et qui, du coup, sur cette question de l'espace, rendaient des zones hyper poreuses. Mais du coup, complètement la dedans, en fait. Du coup, pas juste photographe, mais dans ces espèces de brèches tout le temps.

Léo :

Et du coup toi c'est quoi ton rapport au territoire ? Je veux dire, tu parlais du nomadisme aussi tout à l'heure...

Julie :

J'arrive pas habiter. Je n'arrive pas à habiter. Je suis jamais aussi heureuse que en circulation. Je pense que je suis hyper angoissé et je pense que dans le fond, je suis profondément dépressive et que je mets en œuvre tout un tas de stratagèmes pour être carrément l'inverse. Ce qui ce qui m'anime, c'est de me dire que je suis vivante à un moment donné, dans un espace donné, qui est immense, et que cet espace ça va être mon terrain d'expérimentation et que ça passe par la découverte de la rencontre et une sorte de jeu perpétuellement renouvelé de Comment est ce que je vais venir créer quelque chose à un moment donné ? C'est un truc assez situationniste je pense. Oui, de créer, créer des situations à des endroits et me déplacer et sans cesse questionner les choses qui m'enferme en fait. Je... Je crois que je suis profondément triste quand je suis enfermé quoi, il y a plein de choses qui m'enferment. Du coup, je crois que ça répond à la question du territoire. Et j'adore explorer, j'adore explorer. Mais ça ne t'empêche pas d'avoir tout de même un pied à terre.

Oui, mais en fait, je n'ai jamais réussi à habiter là où j'habite. Là, je suis à Brest depuis deux ans et demi. Il se trouve qu'avec le COVID j'ai un peu habiter chez moi et encore. En fait non, je ne me suis pas du tout confiné. J'ai été tout le temps... J'ai toujours trouvé un peu des brèches, quoi. Et avant d'être à Brest, j'étais où... J'étais un an à Arles. J'ai pas réussi à faire un travail salarié pour plein de raisons d'ailleurs. Mais on peut en parler parce que le travail salarié dans le monde de la culture s'est aussi bien sclérosé et pas très épanouissant et pas toujours très bienveillant. Mais du coup, ça fait que ça a été un échec cuisant qui n'a pas duré très longtemps. J'aspirais à une forme de stabilité économique pendant un moment et je me suis dit qu'en fait, j'étais bien plus heureuse dans une instabilité perpétuelle.

Avant ça, j'étais 2 ans à Douarnenez, qui est ma ville d'origine, où, en fait, j'ai passé plus de temps sur la route à ne pas être chez moi. En fait, j'ai toujours bien aimé l'idée d'avoir un pied à terre. , qui est l'endroit où tu peux revenir et qui est l'endroit où tu peux te retrouver et retrouver tes affaires. Parce que, donc avant Douarnenez, pendant trois ans, j'habitais nulle part et en fait, c'est hyper fatigant parce que tu es dans une déperdition d'énergie tout le temps, parce que j'avais des affaires stockées chez des potes à Paris et parfois je devais aller faire des trucs à Marseille, et t'es obligé de passer par Paris pour prendre tes affaires, pour descendre à Marseille. Et en fait, c'est une logique pas possible. Et économiquement, ça, c'est encore plus un bricolage. Donc, je crois que je serais assez heureuse avec idéalement un stockage et un atelier où je peux mettre un matelas, mais qu'en fait, je serais très bien avec mon fourgon et cet endroit de stockage hybride quelque part. Et en même temps, je suis très heureuse dans ce mode de vie qui est assez solitaire de vagabondage, mais je suis aussi hyper épanouie dans des projets de faire collectivement. Donc ça veut dire dans des endroits d'espaces où il y a des amis et des camarades pour lutter collectivement, agir collectivement, créer des expériences collectives.

Léo :

Ca veut dire que même ton lieu fixe, c'est une zone de passage.

Julie :

C'est ma zone de repli. c'est ma zone de repli. Je pense que c'est bien qu'il soit seul. Par exemple, je me vois pas habiter avec des gens. Enfin déjà je me vois pas habiter, donc je me vois pas habiter avec des gens.

Par contre, je sais aussi que j'ai vachement besoin de se replier et qu'il est nécessaire pour bien vagabonder quoi. Sinon t'es dans l'errance. Ah ça me fait penser à un podcast que j'avais entendu, justement, qui parlait de ça. Je crois que c'était avec Sylvain Tesson, même si je crois que dans le fond je le déteste. Mais je crois que c'était lui qui disait ça : que le vagabondage, c'était la stabilité du mouvement et qu'en fait, si t'as pas ta zone de... Enfin c'était un truc comme ça, peut être que là, je me l'approprie différemment, mais que la zone de repli, c'est ce qui sert justement à ne pas être dans une errance. Et je me suis retrouvé pas mal errante à plein de moments, ne serait ce que dans une espèce d'errance mentale, dans les moments où justement ça ne va pas, et où j'ai l'impression de pas d'ancrage, mes oui sans que ce soit un enfermement, je pense qu'on a besoin quand même d'un endroit où revenir. Physique ou métaphysique quoi.

Léo :

Tu parlais du collectif, et c'est vrai que c'est une autre façon aussi...

Julie :

D'accéder à l'autonomie. Clairement, tu t'épuises moins à dix à faire un potager que tout seul, surtout quand tu veux vagabonder. Du coup, oui, c'est sûr, c'est des choix, c'est des curseurs à positionner. Mais bon, en tout cas, l'élan collectif, il est trop bien pour faire des choses quoi... Je vois sur de l'organisation, ce qui est hyper bien.

Léo :

Il est nécessairement même des fois.

Julie :

Oui, oui, tu peux pas faire des trucs tout seul. Et puis ça induit un truc d'égo qui est hyper bizarre.

Léo :

À noter que t'a parlé aussi de projet de commande quand même, parce que ça t'arrive aussi de faire de la commande ?

Julie :

Ça m'arrive rarement, ça me stresse beaucoup et je suis de plus en plus en train de refuser les projets de commande, parce que c'est pas comme ça que j'ai envie de faire des images. Après, j'ai fait des projets de commande qui ont été de supers expériences. J'ai bossé pour un festival de théâtre. Enfin, oui théâtre contemporain et musique il y a 2 ans et je vais rebosser cette année. Ou l'idée, c'est vraiment du reportage, donc ce n'est pas spécialement ce qui m'éclate. Mais en fait, j'étais tellement au contact de gens cool qu'en fait c'était pas du tout désagréable. Mais c'est vrai que déjà, c'est con mais la commande je le fais en numérique et je déteste ça. Déjà, quand je peux faire des commandes à l'argentique, je suis déjà un peu plus dans mon écriture et à faire les choses avec la temporalité qui me plaît. Et sinon, non. Mais globalement, j'aime pas, je crois, ce truc de reportage. Après, je crois que là, ces derniers temps, je refusais un peu les commandes parce que j'avais eu pas mal de bourses ou de droits d'auteur pour des projets perso et que, du coup à choisir je préfère largement avoir des sous qui tombent pour mener des projets qui m'intéressent, que de répondre à des demandes. C'est plus une forme de travail qui est plus pour les autres que pour moi. Du coup, en fait, c'est juste ça. Je crois que j'aime pas les commandes parce qu'à un moment donné, j'ai plus simple de travailler pour les autres que pour moi et qu'en fait, je déteste le travail pour les autres. J'aime pas rendre des comptes. Et alors que je suis vraiment, en tant qu'employeuse de moi même, je suis un etortionnaire quoi, une grosse tortionnaire de travail avec moi même. C'est mon problème quoi.

Léo :

Parce que bosser pour les autres tu as une mission à faire, que tu appliques jusqu'au bout. Mais du coup, la pression et sur toi mais c'est pas toi qui te la met directement.

Julie :

Ben oui. En plus, tu vas avoir envie de répondre hyper bien avec une exigence énorme sur la commande qui t'a été donnée. Tu vas faire des images qui plaisent vachement et c'est pas celles qui vont être choisies à la fin. Du coup, c'est frustrant. En même temps, c'est moi. J'ai qu'à restreindre mes editing aussi, mais en même temps, quand tu fais une commande, du coup, tu dis tu veux être consensuel, tu vas proposer un large panel de propositions que les gens vont pouvoir s'approprier ou pas, mais ils s'approprient toujours les trucs que toi tu aimes le moins. Non, pas toujours. Mais quand même un peu parfois.

Léo :

Pourquoi l'argentique déjà ?

Julie :

Pourquoi l'argentique ? Hyper bonne question. Je crois que j'ai toujours eu un truc hyper low-faille. Je suis hyper réac. J'aime bien la matérialité des trucs. J'écoute des disques vinyles et des cassettes. J'ai pas de smartphone, je regarde des cartes pour m'orienter. Je suis vraiment hyper old school, même pour les jeunes de maintenant. C'est vraiment incompréhensible et j'aime bien l'argentique pour cette matérialité. Et j'aime bien le grain J'aime bien cette texture. J'aime bien l'idée d'avoir une matière dans laquelle tu peux aller fouiller quoi. J'aime bien la temporalité que ça induit entre déjà le temps que tu mets à regarder les choses. J'aime bien ce que tout photographe devrait faire, même en numérique. Le fait de tourner autour de ton sujet, sachant que j'ai une approche hyper sculpturale, des choses que je photographie même dans le portrait. Mais en fait, j'aime vraiment bien regarder les formes. C'est ce qui me plaît le plus. L'aspect formel des choses, du coup pour vraiment saisir le bon moment où la lumière sera propice. Le bon angle pour avoir la forme qui me convient. Et du coup, je pense que quand tu es en numérique, c'est un peu un cliché de dire ça. Mais tu peux plus photographier, tu t'en fous de trier après. Moi, j'aime bien, justement parce que comme j'ai pas beaucoup de thune, ça me coûte cher du coup ça m'oblige à un truc précis. J'aime bien et je déteste en même temps, le côté accidentel de l'argentique de " ah purée t'as une fuite de lumière ". Du coup, c'est un peu foireux en même temps du coup, c'est un peu cool, parce que ça amène autre chose sur le moment que t'as vécu. Ou alors la poste qui perd tes négatifs. Mais voilà c'est foireux un peu j'aime bien.

Léo :

Et tu développe aussi ?

Julie :

Et je développais en plus en noir et blanc quand j'avais vraiment vraiment pas de sous. Mais là, j'ai un voisin qui développe pour pas très cher et qui est cool. Du coup, j'aime bien aller le voir pour chercher mes films. Il est marrant. Et non j'ai un peu la flemme. J'aime pas ce truc technique en fait, ça me saoule un peu. Après, je peux passer énormément de temps par contre après le scan. J'adore ce temps. En fait, c'est ça. J'aime pas du tout le temps de développement

qui m'ennuie parce que t'es là à faire ton truc. Et comme je bosse quand même beaucoup en couleur, j'ai jamais eu envie trop de m'y coller. Peut être que ça viendra encore une fois pour un truc d'autonomie, mais pour le moment, j'arrive à m'arranger avec mon voisin.

Par contre, j'adore passer énormément de temps en zoomant à fond dans mon image, à dépotouiller, à faire ma correction couleur. Et là, c'est un temps où j'écoute des podcasts. Et en fait, je me fais mes sélections de podcast ou pas. Mais juste les moments où je scanne ces des moments souvent ou... Oui la nuit ou des journées entières. Je suis, je peux m'écouter, 6 heures de podcasts en continu. Et d'ailleurs, ça me sert vachement dans mes projets parce que du coup, je vais chercher des podcasts sur les sujets qui m'intéressent, et donc c'est toujours un objectif de rentabilité. Je suis complètement dans ce truc capitaliste de moi même. Mais du coup, ce sera pas du temps perdu. Après, j'écoute plein de trucs qui me servent pas, mais. Mais hyper poétique et tout. Mais souvent, j'aime bien écouter aussi des choses, me mettre dans dans ce truc du sujet, je suis en immersion totale, que ce soit visuelle pour enlever les poussières ou faire mes petites retouches et écouter des sujets où je suis là. Ah oui, c'est trop bien. Il faut que je note et que j'aille écoute d'autres trucs sur ce sujet là. Tu vois, je prends pas le temps du développement, mais je prends trop ce temps. Et encore une fois, j'aime parce que je suis dans la matérialité, donc je suis devant mon écran et il y a juste du grain et je suis là hyper... C'est abrutissant, mais en fait, j'adore ce truc et pareil quand je fais tout le façonnage de fanzines. J'adore ce temps. Ça me coûte moins cher de façonner à la main, donc de faire tous les encartage, le pliage à la main du papier. Et c'est hyper long et fastidieux. Et les gens y trouvent ça pénible à fond.

Et en fait, moi, j'adore ce truc où t'es dans un geste méga-mécanique, où tu as fait tes tas. Tu fais comme ça et en même temps, ben avec le cerveau happé et concentré sur ce que tu écoutes. C'est trop marrant parce que là, j'ai un flash back du dernier fanzine pour lequel j'ai fais... BIP BIP... ATTENDS JE VAIS JUSTE COUPER MON TELEPHONE...

Léo :

Si tu veux répondre vas-y

Julie :

Non je rappellerai après.

82 88.

Alors tout le monde, mais absolument tout le monde, a un avis à donner sur ma sonnerie parce qu'elles laissent personne indifférent. Un jour, j'ai entendu mon voisin du dessous la siffloter. J'étais où, là ? du coup, ce que je disais c'était trop marrant parce qu'en même temps que j'étais en train de parler du fait que j'écoutais les podcasts et que je façonnait, j'ai eu vraiment le lespèce de flash back du dernier fanzine pour lequel j'étais en train de plier toutes les couv. Il y a un livret annexe qui va dans la couv et j'étais en train d'écouter une émission d'une heure de France Culture Je pense sur à la ligne de comment il s'appelle. Tu vois cet écrivain qui a écrit des "feuillettes d'usines ". Il est mort il y a pas longtemps là... Josef... J'ai perdu son nom. Enfin, en tout cas, trop marrant. J'écoutais cette émission sur le travail d'usine. J'étais en train de faire mon...

Léo :

Edouard Louis ?

Julie :

Non, non, non. C'est... J'arrive plus à me souvenir... Je trouve ça un peu marrant parce que...

Léo :

Josef Ponthus.

Julie :

Ah oui Josef Ponthus.

Léo :

Ah oui pardon, c'est que j'ai lu ces deux bouquins en même temps...

Julie :

Et du coup, j'ai écouté... Il parlait de son bouquin à la ligne. J'étais en train de faire mon travail. Ptit travail d'ouvrier quoi, d'ouvrier de moi même. Il y a un truc trop bien dans l'édition !

Le rapport à la matérialité. Il est essentiel d'être là en train de toucher ton papier, d'avoir ce. Et puis, je ne sais pas. Tu veux faire bien quoi. Ca a plus de sens, forcément, que d'emballer de la mâche quoi.

Léo : Et tu as beaucoup parlé de ton rapport à la temporalité du coup. Qui a aussi un lien avec l'errance dont on parlait à l'heure. Je sais pas, c'est quoi ton rapport?

Julie :

C'est marrant parce que j'ai à la fois un planning ultra millimétré. En fait, je suis hyper organisé. Les gens, je crois, les gens qui me connaissent pas trop ont une image de moi un peu fouillis. Genre parce que je fais pas mal la fête, que je traîne, que je rigole et j'ai pas l'air sérieuse. En fait, les gens qui me connaissent bien sont terrorisés parce que j'ai vraiment une organisation de listes, de calendriers hallucinants, qui me permettent aussi tout le temps d'avoir une sorte de flou où les choses peuvent arriver. Mais, genre là mon agenda est rempli jusqu'à hiver 2022. On en parlait tu vois, avec des histoires de résidences et tout. Mais du coup, qui dit résidences dit c'est des projets sur lesquels je veux bosser donc c'est des travaux de création qui induisent du coup une documentation, une recherche, une méthodologie, des prises de contact, des repérages...

Et en fait, tout ça, c'est des choses qui doivent se faire avec une grande ouverture, mais en même temps qui nécessite une organisation super fléchée, sachant qu'en fait, je fais plein de projets en même temps, sachant qu'après aussi moi dans ma vie quotidienne, j'essaye d'être dans des projets de lutte, qui demandent des réunions, là pas mal autour de la défense d'un lieu à Brest qui prenait pas mal de temps et qui m'a pris pas mal de temps là avant que je parte. J'ai aussi hâte de retrouver ça en revenant, mais je sais que là, je vais beaucoup plus dans ce travail de résidence.

Mon rapport à la temporalité, il est bizarre. Les gens me demandent alors t'as fait quoi ces derniers temps? Et parfois, j'ai l'impression d'être incapable de répondre en me disant mais au final, je n'ai pas fait grand chose et je pense que c'est encore une fois parce qu'on est dans cette optique d'aboutir dans quelque chose alors qu'en fait j'ai fait mille choses et j'ai rencontré plein de gens. Je pense que juste, c'est plein de choses qui me nourrissent et je ne sais pas. Je pense aussi que c'est tellement millimétrées que j'ai du mal à bien me rappeler. " Oui, j'ai fait ça ce jour là. Le lendemain, j'ai fait ça". C'est assez bizarre. J'ai du mal à répondre à cette question de Qu'est ce que tu as fait? Soit parce que j'ai fait beaucoup trop de

trucs, soit parce que j'ai du mal à dire des choses arrêtées de ce que j'ai fait. C'est pas très clair. Ce que je raconte

Léo : En soit, dans notre rapport au temps habituel, on nous demande une productivité acharnée. On nous demande toujours de produire quelques chose, même le temps libre, même le loisir devient une production.

Julie :

Mais moi, je suis hyper prisonnière de ça. C'est un truc plein de fois. Je me suis dit "J'aimerais trop m'extraire de ce truc de productivité que je m'impose aussi à moi même", en mode machine de guerre pour l'amour de l'art. En plus, tu vois, c'est ça, c'est un truc, c'est même pas. C'est un espèce d'idéal complètement débile, quoi, qui serait carrément critiquable à plein d'endroit. Et en même temps, je crois que aussi les moments où j'ai essayé de me détacher de ce truc de productivité et d'être beaucoup plus dans l'oisiveté ou du loisir, en fait c'est un truc ça me rend pas bien. En fait, je suis hyper épanoui dans mon travail. Encore une fois, on revient. Du coup, c'est un travail et en fait, je suis hyper épanoui dans mon travail, du moment où c'est mon travail et ou en fait, c'est moi qui décide d'aller me mettre dans telle logique. Et sachant que ce travail, il est guidé par l'envie d'aller explorer des espaces, rencontrer des gens et créer du sens ou quelque chose à mi chemin entre quelque chose de poétique ou politique, hyper symbolique et d'aller me casser la tête sur des concepts, d'aller me documenter. J'adore ce truc. En fait, je crois que je suis vachement plus chercheuse d'une manière universitaire que photographe, dans le sens où tu veux juste produire des images et ensuite les agencer parce qu'il y a des gens qui bossent comme ça. Moi, je m'en fous un peu, presque des images que je vais faire. En fait, c'est ma méthodologie, ma recherche et les moyens d'arriver à cette recherche. Et du coup, ce que ça induit de rencontres, d'exploration, d'espaces, d'organisation... En fait, c'est ça qui me plaît et du coup, c'est aussi pour ça que j'essaie de me détacher de la photographie. Donc, ça veut dire que c'est un travail comme un travail de recherche. En fait, c'est ça. C'est un travail de recherche. En fait, c'est ça qui m'anime et donc je suis hyper exigeante envers moi même, sur ce travail, en ce qui n'est pas vraiment un travail tel qu'on le conçoit dans la société. Et donc, c'est OK parce que moi, c'est ça qui me donne envie de me lever le matin. Parfois, j'adore ces moments là, où quand je commence un nouveau projet ou du coup, je ne suis pas déprimé. Je me lève le matin 6 7 heures. Trop bien. J'ai trop envie d'aller à la médiathèque. Enfin, je vais prendre un café tôt, écouter des trucs,

lire des trucs, m'organiser. Ou alors me motiver à aller produire les images avant le lever du jour. Et en fait, cette dynamique de tu te lèves le matin ultra tôt parce que t'as trop envie de faire quelque chose ou d'explorer quelque chose. C'est trop bien. Trop trop bien. Ca, c'est pas donné à tout le monde, quoi. En fait, ça, c'est la vraie richesse de la vie d'artiste. Et c'est pas le truc que va imaginer ma conseillère CAF qui me dit "Il faut trouver un travail moins hobby". Elle elle doit se dire que je me lève à 11h et que je fais trois petites photos. Et c'est cool, tu vois, j'ai fait un truc.

Léo :

T'as envie de parler d'un truc ?

Julie :

Est ce que j'ai envie de parler d'un truc ? Non.

Léo : On est des chercheurs...

Julie :

Moi, c'est clairement ça qui me booste en fait. Et du coup, ça m'a permis de dédramatiser ce truc, d'être, de me rendre malade de travail parce qu'on fait par moments, je me rends malade de travail, mais dans le fond, je sais aussi tellement pourquoi je fais ça. C'est tellement...

Mais bon, ça a amené là une rupture récente. Parce que parce que clairement, mon copain avec qui j'étais depuis 3 ans, j'avais peu de temps à lui consacrer parce qu'au final, le fait d'avoir un petit copain, c'est quelque chose qui relevait du domaine de la vie quotidienne, comme habiter. Et qu'en fait, je suis incapable d'avoir un truc un peu stable et de m'y dédier quoi. En fait, j'avais toujours des projets qui passaient avant lui. J'avais toujours des choses. Ben à moins de... Tu vois dà moins de recréé à chaque fois, un truc qui fait que c'est exceptionnel, ce couple, et qu'on est tout le temps dans une découverte En fait juste le plaisir simple d'être ensemble. Il devrait exister, mais dès qu'il est un peu dans cette forme de stabilité où tu dis bonsoir tous les soirs et où tu dois un peu rendre des comptes aussi, en fait ça m'opprime. Mais du coup, clairement... Je pense que c'est sacrifié à cause de cette espèce de truc de travail, quoi.

Léo :

Ça, c'est un des mythes de l'artiste aussi...

Julie :

Je ne sais pas si c'est un mythe, mais plus une mite comme un espèce de sale insecte qui tronche... Enfin, je ne sais pas tu vois c'est pas un mythe parce que je le vis. Tu penses que le mythe de l'artiste, c'est de pas être capable d'être seul?

Léo :

Non. Ce que je veux dire, c'est que l'artiste, tout au long de l'histoire s'est aussi mystifiée lui même. Oui, pour se créer une classe... c'est un peu ce que j'ai lu aussi dans pas mal de bouquins de sociologie sur l'artiste, et il y a ça le côté célibat, comme quoi l'artiste, en fait, ne peut pas être vraiment avec quelqu'un.

Julie :

Je ne sais pas si c'est un mythe parce que moi, du coup, je n'ai pas lu ces livres là et je le vis. Et c'est franchement parfois un peu dur parce que c'est hyper beau, parce qu'au delà de ça, je suis hyper romantique...

Léo :

Il y a quand même beaucoup de trucs sur lequel il s'est construit... C'était à toi que j'avais dit ça ? Que dans un des bouquins, qui disait que quand les rois sont morts les artistes sont apparus.

Julie :

Ah oui nan...

Léo :

À part les génies dans l'histoire...

Julie :

Une Sorte de figure

Léo :

C'était que des mécénats, figure géniale de l'artiste. Et le maître divin, quoi.

Julie :

Oui, mais on n'en est plus là non plus. On a même carrément dans un truc assez dégradant. En fait, les artistes sont plus que le mythe d'eux même, tu vois. En fait le reste de la population. Ça s'est vu d'ailleurs avec le COVID quand on disait c'est quoi les métiers essentiels et non essentiels ? Les gens disaient le personnel soignant en premier et les artistes en dernier. Oui, je pense ça dit bien ce que ça veut dire. Et puis en fait, justement les artistes sont toujours perçus comme soit des fainéants. Enfin, pour rebondir sur ce que je disais par rapport à la conseillère CAF, soit des gens égocentriques, ce qui est pas faux non plus quoi. Parce qu'en fait à faire ton propre mythe, du coup, tu es complètement égocentrique, mais enfin, je pense qu'il faut réussir à balayer tout ça et décroisonnée. D'où je pense peut être ce truc de réussir aussi à changer... Enfin de toute façon tout serait à changer dans l'art honnêtement... L'art c'est un truc de marché, les institutions liées à l'art tout est à changer. Là depuis tout à l'heure, Le seul truc dont on parle, c'est au final l'art comme processus, comme étant le moteur créatif. Et du coup. Moi, ce qui m'intéresse, c'est ça. Mais par contre, après de faire inscrire l'art dans un système, c'est un enfer quoi... C'est vraiment. Tu penses être... Ca c'est ce qu'on se disait aussi. Tu penses être à l'avant garde. Enfin, ça, c'est encore un mythe... L'artiste avant-gardiste, éclairé sur la société dans laquelle il vit. Je l'espère en fait aussi. Quelque part, c'est chouette. Mais on peut aussi juste revenir à une sorte de simple poésie. L'art, c'est la vie, la vie, c'est l'art. Pour moi, c'est imbriqué. Il n'y a pas trop de différentiel.

Et du coup, cette idée de recherche, pour moi, les chercheurs, c'est aussi des artistes quelque part. Enfin y'a plein de gens qui seraient des artistes si on décide de décroisonner et sortir de ce truc d'objets. Mais en effet, d'être dans le système, le marché, la construction d'idole, de gens qui vont valoir plus ou moins cher... Des gens pour qui d'autres vont travailler si on n'est pas en train d'homogénéiser les travailleurs et travailleuses de l'art. Et à ce moment là, on est dans le culte de la personne et donc dans l'ego. Et c'est pour ça que les gens se disent les artistes, c'est des gens hyper égocentriques. Je pense que les artistes qui sont dans le système, le marché, les institutions, ont tout qui est construit autour d'eux pour être dans ce truc de l'ego. Alors qu'en fait, purée, ça serait bien que l'art soit autre chose, quoi. Ou alors vraiment, il n'y a plus d'art. Tabula rasa. Moi, ça me va d'être juste chercheuse hein ! Je sais pas, c'est bizarre quand même ce truc. Tu en dis quoi toi ?

Léo : Par rapport à l'artiste je suis d'accord qu'il y a tellement de trucs à changer et le truc principal, c'est quand même la marchandisation. Sauf que du coup un des buts de l'art... Une des définitions de Kant sur l'art, c'était " l'art. ça doit être quelque chose qui se suffit à lui-même, qui n'a pas d'autres fins que lui-même". Donc, en gros, ça veut dire de base qu'en fait, tu ne veux pas marchandiser l'art. Parce que ce que tu fais, ça peut être utile pour toi. Ça peut être utile pour les autres, mais ça ne peut pas être utile pour payer un loyer.

Julie :

En fait, là. Moi, je suis arrivé ici dans cette résidence, avec ce projet autour des souterrains. Et le but, c'était ça. C'était de partir de quelque chose qui existe sur le territoire, qui est un ensemble de cavités, de réseaux souterrains, particulièrement ici, qui font partie aussi des plus vieux et des plus riches dans le monde pour faire un parallèle avec la nécessité des outerrains dans la société. Et c'est Marcel Duchamp qui a utilisé pour la première fois le terme underground tel qu'on l'entend maintenant dans ce truc qui échappe au mainstream, ou du coup à la logique de marché. Et il faisait ce constat. Je crois que c'était en 1961 à Philadelphie, il disait : "que vont faire les artistes maintenant par rapport à la marchandisation de l'art ? They will go underground", donc ils vont aller sous terre, ils vont se rendre invisible et ils vont faire des pratiques qui répondent à ta question sur l'autonomie. Et moi, c'était ça qui m'intéressait d'observer quelles sont les méthodes, les moyens mis en oeuvre pour échapper à ce truc là. Alors après, c'est complètement paradoxal parce que je me retrouve dans une résidence et donc dans un cadre institutionnel, a posé ses questionnements sur le secret, sur ce qui est enfoui, sur ce qui échappe au contrôle. Donc, quelque part ça met à défaut aussi une partie du raisonnement, c'est un problème d'ailleurs maintenant sur la pratique artistique, à nouveau sur comment est-ce qu'elle s'exprime. Je trouve ça terrible parce que pour accompagner les artistes maintenant, c'est du mécénat d'entreprise et des cabinets d'avocats qui font du licenciement abusif, qui vont faire du mécénat d'entreprise. Ça va être Lagardère, ça va être... À un moment donné comment est ce que tu peux avoir un propos un peu politique ou même juste créer de la poésie quoi, un truc poétique dans la société, si c'est complètement financé par le capitalisme, c'est vraiment un monde sinistre total...

Léo :

Je trouve, ça hyper intéressant, ça, parce que moi, c'est un questionnement avec lequel j'ai lutté longtemps aussi, sur la réappropriation par le capitalisme de l'art et du coup son

l'immobilisation d'une certaine manière. Tout ce que tu dis, ça a plus de sens parce que t'es en contradiction.

Julie :

Mais en fait, tout le monde s'approprie ton propos. T'es juste un ouvrier comme un autre, en fait. En tant qu'artiste, tu vas générer un travail qui va servir à défiscaliser. Enfin c'est quand même hyper con quoi... Ou alors, à l'inverse, et c'est là où moi, en plus, avec mon intérêt pour le territoire, c'est compliqué. C'est qu'en fait, si t'es pas en train de répondre à une demande de la part de privé, de structures, d'entreprises, de fondations, etc. Tu vas à l'inverse répondre aux dernières tunes proposées par les services publics et les pouvoirs publics, c'est à dire les DRACs pour la valorisation des territoires. Et comment est ce que maintenant l'art sert aussi maintenant à revaloriser, touristifier, muséifier des endroits ? Comment est ce que Thoret La Rochette, par exemple, ou la région Val de Loire vont pouvoir s'enorgueillir d'avoir des artistes qui travaillent autour de leur région naturelle ? Au fait, c'est hyper compliqué, quoi. Moi, ça me va mieux de m'accomoder avec de la tune public dans des territoires. Mais en attendant, quand je fais des marches par ci, par là, je suis aussi complètement atterré d'observer la muséification de certains endroits. Ca, c'est essayer de préserver pour échapper à l'industrialisation, ce qui est une bonne chose. Mais en fait, dans le tourisme et il y a plus d'entre deux. Moi c'est aussi pour ça que je m'intéresse aux brèches. Mais enfin, là, je fais un travail sur les brèches et sur ce qui échappe au regard, dans une résidence qui est financée par des gens qui veulent quelque part muséifier aussi leur région. Du coup, c'est hyper compliqué et paradoxal.

Et ce que je voulais dire pour revenir aussi sur la figure de l'artiste et de ce truc d'ego. En fait, ce serait chouette dans ce qui est par exemple mis en avant par les travailleurs et travailleuses de l'art, comme cette volonté de faire partie d'un même groupe, d'une même famille et d'unifier les artistes, les techniciens et les médiateurs, etc. Ceux qui sont dans la transmission, dans la construction et enfin, après tous les gens qui travaillent autour de l'art. Ça voudrait aussi dire peut être abolir l'artiste de son aura d'artiste pour le faire redevenir juste un technicien ou un chercheur comme un autre, ou quelqu'un qui transmet. Et ça, moi, pendant 7 ans, j'ai bossé autour de la culture free party et sound système, et ce qui m'intéressait énormément dans la free party, contrairement à tous les autres univers musicaux. C'est qu'en fait, les gens qui font la musique sont des ingénieurs ou des techniciens. Enfin, il n'y a pas... Il y a toujours eu ce truc, contrairement après, à la Techno Club où là, tu vas avoir

une estrade avec le DJ en mode David Guetta, pleins feux sur la star, "wouhou je fais mes petits trucs, Attention, c'est canon et tout le monde me regarde et j'empoche des millions". En fait, dans la freeparty les gens sont devant une façade de mur, c'est à dire qu'ils sont devant le son dans sa matérialité. Et ça, c'est trop bien. Parce qu'en faites moi, ça rebondit vachement sur la manière dont je voudrais que les gens perçoivent, peut être là où la photographie ou quoi aussi tu vois ? T'es dans la matérialité de quelque chose qu'on est en train de te donner. Et les gens qui jouent, c'est juste des passionnés qui sont sous une bâche, derrière, dans un coin, et ils sont là en train d'envoyer leurs trucs. Et les gens sont face aux son quoi. Ils sont dos aux musiciens et à la base, les pressages vinyles de techno, c'était pochette noire. Il n'y a pas de visuel, il n'y a pas de y'a pas un truc clinquant qui attire l'attention. Il y a un nom, à la limite et encore souvent des crews ou quoi. Les premiers à Detroit, "Underground Resistance", ils étaient cagoulés. Il y avait ce truc de... Les Daft Punk, je pense, même malgré le fait qu'ils aient viré un peu star system et tout, il y avait cette idée de : on ne veut pas être vus, on veut pas être identifié. On est contre la starification, on est contre ce truc emblème de la star. On est juste des ingés son qui avons envie d'envoyer un gros truc lourd dans sa matérialité. Et donc, le sound system devient la figure totem. Tu vois, les gens se tournent vers le système, mais du coup, ils sont tournés vers le centre qui est juste... Oui le coeur de l'expérience, en fait. Et j'aime trop cette idée, en tout cas de cette culture free party. Parce que normalement, il n'y a pas de stars, quoi. et c'est des Soundsystem, en fait, les collectifs, les crews on les appelle des Soundsystem. Du coup, ça veut dire qu'en fait, le collectif, c'est la façade, enfin le mur de son. Donc c'est génial. Parce que pour moi, le B.A.BA de l'autonomie, en tout cas de ce truc politique qui m'intéresse. Après, il trouve qu'il y a plein de choses hyper critiquables dans la culture free parties dont on pourrait parler des heures. En tout cas juste sur le mode opératoire et sur la manière de s'auto définir. Ce truc de l'élan que tu donnes et de l'expérience que tu fais vivre, c'est un collectif de gens qui font du son qui vont se relayer toute la nuit, discrètement, sous une bâche, pour essayer de faire kiffer les gens. Et en plus, ce collectif là, quand bien même il aurait un nom, ce sera le Soundsystem. C'est génial, on va être dans l'abolition totale de l'ego et de la figure de Star quoi.

Léo :

Et tu aimerais ramener cette idée dans la photographie ?

Julie :

Franchement, ça pourrait être bien. Enfin moi, j'aimerais bien ne pas être dans la photographie déjà, mais ça serait un peu cool. Oui, t'avance masqué. Tu proposes des expériences et il y a plus ce truc d'ego, plus ce truc de nom. En vrai Zines of the Zone c'est assez similaire. Pendant longtemps, on a voulu déjà faire un truc, pas du tout mettre en avant que c'était un projet porté par des artistes, avec des artistes. Voilà ça on s'en fout en fait. Le but, c'était on fait ça. On va arriver là. On veut proposer une expérience et disparaître pour réapparaître. Le truc de la zone autonome temporaire, mais clairement.

Léo :

Ca peut être avancé groupé plutôt qu'avancer masqué aussi ?

Les deux en fait.

Léo :

Et pourquoi tu dis que tu veux pas faire partie de la photographie ?

Julie :

Bah parce qu'en tant que milieu, parce que c'est un enfermement... Enfin tu vois j'aime juste pas être dans une case quoi, et j'aime pas trop ce milieu. Et aussi parce que c'est très lié au marché, quoi. Ce n'est pas un domaine ou une pratique qui a su encore trouver ces brèches, contrairement à d'autres univers, notamment la musique, tu vois, je sais pas trop. C'est large quoi... Mais...

Léo :

C'est très récent la photographie aussi...

C'est hyper associé à des logiques de marché et justemen d'égos. Et tout ce que je déteste... Hyper patriarcal. Oui c'est vraiment compliqué. Je trouve quand même.

Léo :

Je suis d'accord, c'est devenu un rouage complet du capitalisme. Oui, enfin, tout est image maintenant.

Julie :

Ben, voilà déjà tout est image. Après la photographie, ça veut plus dire grand chose. Enfin, comme on se disais, je pense maintenant, c'est devenu un langage l'image. Chacun le fait un peu comme il peut. Je crois que c'était André Gunthert qui avait écrit... Voilà, il y a l'alphabet écrit quoi. C'est pas parce que tu maîtrises l'alphabet que tu sais écrire. C'est pas parce que tu fais des images que t'es photographe, par exemple. Tout le monde maintenant fait des photos et du coup, moi, j'ai pas de smartphone. Donc en fait, je fais carrément moins de photo que la plupart des gens autour de moi au quotidien. En fait, il y a des semaines où je ne fais pas une photo et je ne mets pas la même implication. Je ne mets pas le même sens à faire une photo. Je regarde pas pareille. Et en même temps je pourrai ne pas faire de photos. Je ne sais pas, ça me questionne. C'est marrant ce truc. Tout le monde maintenant, absolument tout le monde fait des photos. Poulinière, elle m'a dit Ah, mais t'as pas de smartphone, mais du coup, ça te bloque pas dans ta pratique de la photo ? Et en fait, moi, je vois pas ce qu'elle veut dire quand elle dit ça. je ne comprends pas cette question.

Léo :

Elle parlait des réseaux sociaux. Parce qu'elle y passe du temps elle.

Julie :

Mais du coup, c'est de la communication et c'est là où c'est très poreux. Au final ta photo c'est un support de com. Soit c'est hyper informatif, soit c'est... un support de communication, du placement de produit. Je trouve Instagram hyper vicieux pour ça. Plein de gens vont suivre des Instagrameurs parce qu'ils font des photos de ouf dans des endroits incroyables et en fait, c'est juste du placement de produit. C'est vicieux.

Léo :

Mais il y a plusieurs choses par rapport à ça. Déjà les influenceurs, les photographes sont aussi des influenceurs et les influenceurs sont aussi des photographes. Et il y a plein de photographes qui sont financés par des marques pour faire la pub de ce produits là en lien avec la photo. Le salon de la photographie, c'est l'enfer !

Julie :

C'est exactement pour ça ! C'est un très bon exemple que je ne veux pas du tout me définir comme photographe. Vraiment ! Si c'est ça, la photo, c'est sans moi, clairement sans moi.

Léo :

Après créer une brèche dans la photo, je trouve ça hyper intéressant. Ce serait quoi la brèche pour toi ? Tu l'expérimentes ?

Julie :

Bah je sais pas... Oui faut le vivre je sais pas... Peut être la brèche, c'est déjà ça tu vois, de se dire c'est pas la photo. Juste que c'est un rayon de la FNAC. C'est Yellow Corner versus la FNAC. C'est compliqué quand même.

Léo :

C'est sûr. Et puis, il y a un autre truc aussi, c'est à travers les réseaux sociaux, l'uniformisation totale en cours. Des images, des caractères, des lieux à visiter...

Julie :

Ah oui, oui. De tout temps, je pense qu'il y a quand même eu des influences qui, jusque là, ont fait... C'est l'époque aussi qui... Enfin c'est le libéralisme quoi. Il y a plus de régulation du tout quoi... c'est parti.

Léo :

Après le libéralisme actuel, c'est quand même un base de régulation, pas de régulation du marché mais j'ai quand même l'impression que les États soutiennent tellement les banques et les entreprises que ça devient limite du communisme-capitaliste, je sais pas comment dire, mais je trouve ça complètement fou. L'Etat-Providence. Mais dans l'autre sens. Enfin bref et du coup, il y avait un autre truc par rapport à l'uniformisation qui est la singularisation dont tu as parlé. Et les Daft Punk dont tu as parlé tout à l'heure. Le truc qui faisait leur distinction, c'était justement qu'ils voulaient pas se distinguer des autres....

Julie :

Comme Banksy,

Léo :

Oui totalement. Donc la singularité de l'artiste devient sa force. Et c'est comme ça qu'est aussi né le mythe de l'artiste. On est unique. Ce que l'ont fait ne peut être fait que par nous.

Julie :

Je pense que Daft Punk ils sont aussi uniques parce que de bons producteurs, tu vois en vrai. Ce qui est assez cool, c'est que demain, tu vas acheté des abricots Montoire sur le Loir,. Ca se trouve il y a Daft Punk, au moins, ils sont pénard, quoi. Ils ont quand même au moins réussi ça? Je sais pas. Je pense que certainement, ça a excité les gens dene pas voir qui c'est. D'ailleurs, ça se trouve le jour où il y en a un qui est malade. Il en a mis en autre à la place avec un masque. En fait, c'est eux. Ils s'en sortent gagnants quand même. C'est quand même plutôt bien joué. Après, si les gens y ont envie de s'exciter sur le fait que "trop bien, on ne sait pas qui, c'est forcément le secret, c'est hyper excitant".

Léo :

Je parlais pas tant du fait qu'il soit inconnu et tout, c'est juste que ça, c'est leur marque. Mais chaque artiste a un peu sa marque et se détache des autres par un truc. Ca peut être Dali et sa moustache, ou ce genre de trucs à la con, tu vois. Du coup, des gens deviennent des symboles, dans un costume, pour se faire croire différent des autres, se crée un mythe autour d'eux aussi.

Julie :

Oui, mais encore une fois, je pense que Daft Punk peut être, je dis des conneries, mais quand ils ont fait ça, ils venaient de la culture techno. À la base, qui était justement dans ce truc de ne pas avoir d'identité. Et c'était pratiqué quoi. À Détroit c'était pratiqué. Je pense que Détroit a largement influencé une scène... Détroit, Berlin, ça se nourrit. Mais du coup, Paris dans son sillage. Et si Daft Punk s'est masqué, enfin casqué... C'était peut être aussi pour répondre à ces propos qui étaient déjà mis en oeuvre à Détroit par Underground resistance et tout ça. C'était peut être pas si original. C'est peut être aussi s'inscrire dans un mouvement, sauf qu'ils ont été les seuls à ce moment là, peut être les premiers en France et qui faisaient le son qu'il fallait. Et que du coup, ça a pris. Je ne sais pas si. Ou alors c'est de super bon startupper. Ils se sont dit "yes on a trouvé en filon". Enfin je ne sais pas, je ne les connais pas.

Léo :

Mais une fois de plus ce qui me questionne c'est comment le système a récupéré un groupe qui se voulait à la base underground.

Julie :

Ça, c'est ça. C'est l'histoire sans fin.

Léo :

Ca te parle 'Internationale situationniste ?

Julie :

Oui mais pareil, faut que je fouille plus. J'ai le bouquin chez moi...Mais oui, oui, carrément ça m'intéresse Ben c'est sûr que c'est un mouvement où mes lectures, elles, sont sans cesse revenues vers la.

Léo :

Et tu en penses quoi ? Même si tu n'as pas tout creusé ?

Julie :

Parce que je pense, on pense que toi, je reviens souvent. Il faut que je fouille et que j'en ai une idée plus précise pour enfin je me pose. C'est bizarre de dire qu'on pense qu'au nom d'un mouvement et d'une. Je pense qu'ils ont eu une place justement dans ce qu'ils faisaient et disaient, de l'art qui est hyper nécessaire et qui serait bien nécessaire aujourd'hui. Après, je ne sais pas. C'est un peu aussi. C'est comme si tu me demandais t'en pense quoi de Mai 68? Je pense que c'est très bien les gens qui ont fait mai 68. Je pense qu'à l'heure actuelle, c'est de vieux croûtons grabataires qui feraient bien de mettre un peu leurs idées à la page. Tu vois, enfin, c'est bizarre de dire t'en penses quoi?

Léo :

Bah je sais pas... Ce qu'ils ont réussi à faire pour l'art. De dire que l'art ça sert à rien et qu'il faut faire uniquement du politique. Moi, ça, c'est un truc qui va beaucoup travailler.

Julie :

Il y a un texte qui est sorti il y a un peu plus d'un an je pense sur "lundi matin" qui était chouette, qui s'appelait "par tous les moyens, même artistiques", et qui parle un peu de ça, je pense où on en est en fait de l'art et du politique dans la société à l'heure actuelle.

Léo :

Tu as envie de parler de quelques chose que l'on aurait pas abordé ?

Julie :

Non, mais j'ai bien envie de voir tous les entretiens des gens après, enfin voir ton film final.

Léo :

Je ne sais pas trop ce que ça va rendre. Que les entretiens, ça me parle bien, moi. Après, je vais peut être filmer des trucs par ci par là, mais ce sont vraiment les discussions qui m'intéressent. Et puis imaginer ça, c'est compliqué. Sans tomber dans un truc nul.

Julie :

Sauf si tu l'illustre pas des photographies.

Léo :

Oui, c'était une idée aussi, mais

Julie :

Parce qu'en fait, c'est marrant, mais par ces axes là je me suis retrouvée à parler pas mal de ma pratique personnelle.

Léo :

Ca c'est le but aussi. Mais j'aime bien le côté du coup. En fait, on parle de philo, on parle du monde actuel, mais du coup, on parle aussi de la personne à travers ça, on fait un portrait et à la fois on parle de pratique. Je trouve ça chouette. Après, comme je te dis je ne sais pas à quoi ça va ressembler.

2- Annexe 8 : Arno Fabre

Transcription de l'entretien réalisé le 23 juillet 2021 avec Arno fabre, Artiste contemporain

Durée de l'entretien : 3 h 10

Léo :

Du coup je voulais commencer. je n'ai pas de question prédéfinies. J'ai un plan dans ma tête, plus ou moins clair et qui dévie selon les gens d'ailleurs. Et la première question que je pose en général, c'est : est ce que tu as un travail? Et si oui c'est quoi ton travail?

Arno :

Moi je suis artiste. C'est plein de travail. C'est plein plein de travail et c'est plein de métier. C'est plein de métier parce qu'il faut faire des dossiers de production pour trouver des financements, il faut faire la communication, la diffusion, faut faire la technique, et de temps en temps t'es un peu artiste. Donc là, c'est plein, plein de métier en même temps. Moi, j'ai plein de métiers et voilà je ne fais que ça, et je vis de ça.

Léo :

Donc c'est ta profession.

Arno :

Oui, oui, Si ce qui t'intéresse, c'est la notion de : est-ce que artiste c'est un métier, est-ce que c'est une profession. Si c'est ça que tu pose comme questions, moi, je ne le formule pas. Je ne formule pas profession, artiste. Mais quand on me dit : "Qu'est ce que tu fais ?" Je dis que je suis artiste. Je fais ce que je veux, je suis artiste.

Léo :

Alors déjà je n'attends rien.

Arno :

Mais qu'est ce que tu questionne quand tu poses cette question? C'est quoi qui t'intéresse?

Léo :

Ce que je questionne c'est le travail. Et est ce que en tant qu'artiste, est ce que c'est un travail ou non ? Ou est ce que au contraire, ce serait plus un loisir? Et dans le même temps, il y a différentes formes de travail. Mais si on prend le travail comme profession, ça veut dire qu'il rapporte de l'argent, quoi. C'est assez contradictoire avec le fait d'être artiste, justement parce que de base, si on reprend la définition de Kant sur l'art, il porte par définition sa propre finitude.

Arno :

En ce moment, je ne me pose pas la question, mais ça, c'est vachement important. Des fois, ça m'est arrivé de rentrer dans des discussions et de chercher à justifier des choses. Ca arrive dans le couple aussi ça, très fort, où tu vas répondre à des questions, donc tu amènes des réponses, mais en fait, c'est des questions qui ne se posent pas en toi. Donc tu réponds forcément à côté. Peut être qu' Il faut arriver à voir quelle est la question qui moi me parle et à ce moment là, comment je réponds. Mais cette question de loisir ou de travail, je ne me la pose pas. Tu vois pendant mes journées, je vais gratter dans le jardin pour m'occuper de mes pissenlits. Et puis après, je retourne faire un dossier de sub.. Tout est assez mélangé, c'est la vie, Je n'ai pas une grosse distinction comme ça.

Léo :

Intéressant sur...

Arno :

Et c'est ça qui m'intéresse aussi. Tu vois depuis tout petit, ou tout le monde attend le weekend, tout le monde attend les vacances pour pouvoir enfin vivre. Merde, la vie, elle est là, elle est maintenant. Donc, si tu te fais chier fort dans ce que tu fais, moi, je me fais chier dans ce que je fais aussi des fois. mais bon heureusement des fois il y a des parties où ça va. Mais si tu passes ta vie comme ça, c'est dommage.

Léo :

Je suis d'accord.

Arno :

Donc après oui, enfin voilà, je ne suis pas riche héritier, donc j'ai besoin de rentrer des sous et donc dans mon travail d'artiste, il y a plein de choses que je fais qui me font chier. Donc l'histoire à un moment c'est qu'il y a une balance à faire.

Léo :

Il y a un avion....

Arno :

Et ça va durer un petit moment...

Léo :

Mais du coup. C'est quand même. Un truc qui te passionne quoi, quand tu disais prendre ... En gros on a un peu qu'une vie et il faut en profiter... ça veut dire que c'est quand même quelque chose qui te fait plaisir et qui te passionne ?

Arno :

Bah oui ! Après, il y a plein de choses qui me... Je vais dire : ce sont des choses pour lesquelles j'ai du désir. Ça t'occupe l'esprit, tu as envie de le faire. De faire telle œuvre. Si ça ne me passionnait pas un petit peu ça serait compliqué...

Léo :

Oui mais des métiers de passion, il y en a plus tant je trouve.

Arno :

Je ne sais pas si on peut dire des métiers de passion, c'est selon tu vis les choses, c'est selon tu vis ce que tu fais. Donc de dire qu'il n'y a plus de métiers de passion, je ne sais pas...

Léo :

Et pourquoi tu le fais toi ? Parce que tu as du désir justement ?

Arno :

Parce que je n'ai pas envie de vivre autrement. Enfin j'ai pas eu envie de vivre autrement... je te dis je le fais parce que ça m'a... Enfin ça m'a appelé ce que je fais. Tu vois quand tu es

gamin, tu as envie de construire ta cabane, et tu penses qu'à ça. Donc J'ai construit ma cabane et puis après, tiens, je pense à faire une œuvre et je pense qu'à ça, tu te couche et tu t'imagines les trucs, comment tu vas t' y prendre. Et le lendemain t'y vas, tu le fais, et tu te lèves parce que tu as envie d'aller le faire. Si je pense à mes heures quand je fais mes œuvres, c'est pareil que quand je faisais mes cabanes. Je ne sais pas ce que je dis en disant ça, je ne sais pas ce que ça implique... mais ça procède de ce même désir.

Léo :

Une part du désir d'enfant qui n'est pas encore contraint.

Arno :

Alors, quand on me demande c'est quoi ton travail, moi mon travail c'est de savoir qu'est ce que je veux, vraiment moi, sans chercher à plaire à un tel, à une telle, ou à essayer d'avoir telle subvention. Qu'est ce que je veux vraiment ? Et ça, je ne dis pas que j'y arrive. C'est super compliqué, mais au fond, c'est ça. Pendant longtemps, pour arriver à savoir qu'est ce que je voulais, je faisais souvent un très très grand tour. Aller explorer tous les possibles, regarder ce que les autres artistes ont pu faire, pour s'inscrire peut être, mais en même temps en essayant de rester soi. Et là, de plus en plus, et c'est assez récente pour moi. Et quand je faisais ce grand tour, je revenais à l'intuition première. Et l'intuition d'un projet, c'est t'es en train de conduire en écoutant la radio, il y a des balles rondes dans la campagne et un oiseau qui passe, et tu entends un truc à la radio, qui n'a rien à voir, mais tout ça, ça se télescopent. Et hop, tiens ! Il y a un germe d'idée qui apparaît. Chez moi les projets c'est comme ça qu'ils naissent. Donc là j'en prends note.

Léo :

Et tu les laisse de côté un moment avant d'y revenir ou alors ta cabane tu la vois direct et tu as envie de foncer ?

Arno :

Après ça dépend. Souvent, ça peut être des gros projets. Donc, en fait, j'ai ma boîte à idées comme ça et ça va être en fonction des fois, soit des appels à projets ou des invitations qu'on me fait de me dire tiens, eux c'est tel type de lieu. Ils sont plutôt sensibles à ceci/cela. Et moi, je vais voir dans cette boîte à idées lesquelles peuvent correspondre et lesquelles de ces idées

sont toujours vivantes en moi. Et à ce moment là, je les mets en route. Mais parce que finalement, je sais qu'il y a déjà un partenaire, ça va déjà être montré où il y a un financement ou un truc. Je ne dis pas que c'est tout le temps comme ça, mais c'est très souvent comme ça. Et maintenant, du coup, je ne fais plus ce grand tour d'exploration. J'essaye de... Je fais confiance à la première étincelle d'idée. Elle était là.

Léo :

Oui je suis assez d'accord. J'ai souvent suivi ma première intuition aussi. Après le tour d'horizon, il permet de se nourrir déjà de pas mal de choses.

Arno :

Oui, bien sûr, il permet de se nourrir. Et moi, je pense que si je l'ai fait, c'est aussi qu'il permet... C'est qu'on a besoin de se donner des justifications et des fois des justifications plus théoriques ou conceptuelle. Et certes ça me nourris, mais moi, ça ne me rend pas vivant et ça ne me met pas forcément en joie. Même si je suis nourri intellectuellement par ses explorations, c'est plus dans le vivant de cette étincelle qu'il faut aller chercher vraiment. Qu'est ce que c'est qui a fait l'étincelle à un moment ? Et ça, j'ai oublié. Je te dis c'est en conduisant, t'écoute la radio, et Toc. Et c'est plus d'aller rechercher ça finalement qui est stimulant. Et après, je me nourris. Après, je me nourris de mes lectures, et par d'autres endroits en même temps. Mais concernant le projet, c'est plus là.

Léo :

Du coup tu disais que tu allais piocher dans ta boîte à idées, par rapport à ce que tu pouvais faire dans des résidences. Tu travailles beaucoup dans des résidences ?

Arno :

Non... J'ai pas de... Ca peut être d'être invité par un lieu et d'avoir une carte blanche. Ca peut être exploré tous les appels à projets. Et puis des fois c'est des festivals qui proposent. Donc là c'est une invitation c'est pareil. Il y a les appels à projets, les appels à résidence et les invitations. Dans ces trois cas, je vais souvent chercher s'il y a des adéquations entre moi, un projet qui a pu avoir des germes plus anciens, et ce que le lieu ou l'appel à projet attend.

Et des fois ça ne se passe pas comme ça, il y a un projet et j'ai trop envie de le faire. Donc à ce moment là, je vais le mettre en route, et à ce moment là, chercher la résidence qui correspond au projet. Donc il n'y a pas d'absolue. Il n'y a pas de règle.

Léo :

Et par rapport au mode de vie, tu travailles sur des projets. Il peut y avoir plein de modes de vie en fonction des projets. Être artiste nécessite un mode de vie particulier quand même par rapport à d'autres formes de profession.

Arno :

Concrètement, à quoi tu penses?

Léo :

Je pense à l'atelier par exemple, au travail d'atelier donc le fait de se fixer à un endroit. Ou justement, en totale contradiction, le nomadisme. L'encrage ou la mobilité.

Arno :

Donc, c'est quoi ta question ?

Léo :

Quel mode de vie, toi, tu t'es mis en place pour ta pratique ? Est-ce que tu as adapté ton mode de vie à ta pratique, ou adapter ta pratique à ton mode de vie ?

Arno :

Les deux se mélangent forcément. Alors, il y a des projets, et des gros projets que je fais. Là, le dernier que j'ai fait c'est un spectacle. Là, il faut avoir un lieu, il faut trouver une salle, une résidence, tous les financements pour l'équipe etc... Donc là ça amène à partir en résidence pendant une semaine, 15 jours, avec toute l'équipe, dans un lieu qui nous accueille. Il y a d'autres projets ou c'est juste du texte. J'ai fait un travail, c'est des questions posées au loup. 666 questions posées au loup. C'est "Loup y-es tu ? M'entends tu ? Que fais-tu ?" Et puis après, c'est parti. Il y a 666 questions. Ca c'est un travail quotidien. J'ai pris note des questions dans la vie courante. C'est drôle de parler de notion de vie courante , dans ce que l'on est en train de dire. Dans la vie. Mais je ne suis pas mis à la table de travail à me dire "tiens c'est

quoi mes questions ?". Non je discute avec quelqu'un. Une question et tac. Je note mes petites questions en permanence. Ça, c'est génial. Ça, c'est génial parce que t'as ton petit carnet et c'est tout le temps. Là, tu remplis ton carnet de page. Donc à la fin je ne sais pas j'avais trois mille questions, donc là, après, je me suis mis au bureau, pas à l'atelier, au bureau, à la maison, du coup. Et il a fallu que je malaxe et que j'agence toutes ces questions pour pour leur donner corps. Donc, voilà, c'est ça. À chaque fois, c'est des modes qui peuvent être différents, selon la nature de l'œuvre.

Au lieu de dire projet, je vais dire poème. L'oeuvre, c'est un poème. Et c'est le poème qui va appeler tel ou tel medium, telle ou telle technique qui sera le plus juste, à mon sens, pour ce poème. C'est là où je me retrouve des fois à faire de la photo, d'autres fois à écrire du texte, d'autres fois à construire des robots. C'est ça, à mon sens, le plus adapté et le plus adéquat. Et j'adore. Je me retrouve à devoir apprendre des choses nouvelles et j'aime bien ça.

Léo :

Du coup tu apprends en fonction des projets que tu as envie de faire ? Ou t'as envie d'apprendre quelque chose et du coup, tu fais un projet ? Ça peut arriver dans ce sens là aussi ?

Arno :

Non, je ne crois pas. Mais ça, ça s'est transformé. Ca, ça a pu exister. Et je pense que ça a donné naissance à des oeuvres pas très... Moins intéressantes. Tu vois quand j'ai fait des études photo a Louis Lumière, comme tu le sais, j'ai pu... Du coup, j'ai pu des fois vouloir concevoir un projet pour faire de la photo à tout prix. Finalement c'était mon outil, et du coup, des fois, c'est tordre ce projet initial. Parce que ce projet initial il pouvait ne pas s'intéresser nécessairement à la photo. Ça n'avait peut être rien à voir. Donc, ça peut être. Bon j'allais dire un truc auquel je crois pas vraiment. Je me dis ça peut être un enfermement, mais j'y crois pas non plus. Ca peut être dans ton travail de photographe et c'est cohérent de faire ce que tu veux avec.

Léo :

Je relance juste ma caméra car des fois elle s'arrête.

Arno :

Ah oui c'est limité à 30 minutes.

Léo :

Donc toi tu es quand même sorti de cet enfermement là. Quand tu dis "je ne veux pas m'enfermer" [dans une forme spécifique]. Mais toi tu es sorti de la photographie.

Arno :

Ouais. J'avais fait Louis-Lumière. Directement après le bac. Grande école, prestigieuse. Et je ne sais pas combien de temps. 3, 4 ans plus tard, je passe mon CAP de tailleur de pierre. "Wah le mec il passe un CAP"... Donc j'ai fait ce que j'avais envie de faire, ce qui me parlait, ce qui était vivant en moi, voilà. À ce moment là, quand j'ai fait la photo, j'ai fait la photo et elle est toujours... Enfin tout ce que j'ai appris, Ça me sert aujourd'hui. Et puis dans le parcours, à un moment donné, j'ai eu envie de travailler, de m'impliquer physiquement dans le travail de la pierre pour faire de la sculpture ou aussi de l'architecture. Et j'avais cette envie, cette implication physique dans la matière, qui me manquait dans la photo. C'était pas renier la photo, c'était juste que j'avais un manque que je suis venu... Donc j'ai rajouté une corde à mon arc. Donc ouais, ouais, je me suis pas. J'aurais pu me sentir obligé de rester après avoir fait cette grande école et de me sentir obligé d'y rester. Mais non. Non. On ne m'a pas enseigné la vie comme ça.

Léo :

Et c'est aussi pour revenir à des trucs plus manuels et plus concrets que la photo ? Qui est quand même assez immatériel. Même si l'argentique pour le coup peut être un peu plus matériel, physique et concrète, même si ça reste du développement, du tirage... Travailler la matière directement ?

Arno :

C'est quoi la question ?

Léo :

C'était ça qui t'intéressait, de travailler la matière directement ?

Arno :

Oui, j'avais besoin de ça. J'avais vraiment besoin de ça, d'avoir l'implication physique du corps. Après, j'ai fait de la danse aussi. Il y avait vraiment cette implication physique. La matière, et le travail d'un geste qui a une action immédiate. En photo, t'as le temps de la prise de vue, où là tu es dans une immédiateté aussi, avec quelque chose de très direct et animal. Mais le résultat tu l'as plus tard. Il y avait ce temps qui devient un temps qui est plus en suspend, plus... Plus? Comment tu l'a formulé, toi ? Je sais plus. Mais oui, en tout cas, effectivement, à ce moment là, j'avais besoin ... Ce temps là, cette distance là me posait problème à cette époque là. Ca c'était il y a longtemps, et je ne sais pas si je dirais encore ça aujourd'hui. Mais je m'en fous parce que si j'ai un projet où il faut faire de la photo, je ferais de la photo et je serai content.

Léo :

Mais tu cherches pas des projets pour coller directement à la photographie ?

Arno :

Non, non, non, non à rien. Tu vois, là, l'an dernier c'était un spectacle. C'est la première fois que... Là je suis là j'étais metteur en scène. C'est la première fois que j'ai tyrannisé toute mon équipe.

Léo :

Et dans cette question du temps aussi, l'idée de revenir à un truc un peu plus brutal et direct. Tu aimes bien travailler sur des projets condensés dans le temps ?

Arno :

Aujourd'hui, je suis un peu lasse et fatigué de ça, de la gestion de projets, de... On dit trop le mot "projet" là, j'en ai marre...

Léo :

De poème.

Arno :

Ouais ! Oui tous les dossiers de demande de financement tout ça... Je le fais, mais ce n'est pas mon métier. Des fois, là sur le spectacle, j'ai travaillé avec une chargée de production sur le projet.

Ouais il y a des Pigeons et puis il y a même un écureuil qui se ballade. L'autre jour j'étais là prêt du puis, en train de régler mes trucs... Et j'entends des petits bruits. Je me dis c'est quoi? Je vais essayer de voir. Je rentre la tête, j'ai rien vu. Et c'est ce matin, en travaillant que j'ai vu l'écureuil qui se baladait entre les arbres. Et là, depuis qu'on discute, je l'ai vu derrière plusieurs fois.

On disait quoi ?

Léo :

Mais les animaux c'est pas mal aussi !

[JE RACONTE TOUT UNE HISTOIRE DE CHEVREUILS DANS LA FORET]

Arno :

Tu étais à la lisière de la forêt ou dedans ? et tu étais à la belle étoile ou en tente ?

Léo :

Dans la forêt, en hamac avec un tarp, mais j'aimerais bien avoir plus d'étoiles.

Arno :

Ecoutes, tu n'as pas trop chaud comme tu oses pas mal.

Léo :

Ouais, ouais, mais je me suis tapé des beaux orages. J'ai l'impression de vivre trois jours en un. Et le vélo, c'est un bon moyen pour le rapport au temps, justement ça faisait partie de ce projet là. De reconquérir mon temps. Prendre le temps de se perdre, de faire des rencontres hasardeuses...

Arno :

Mais c'est là, où tu vois quand je te dis "je suis lasse", C'est tout ce travail hors du travail de l'œuvre... Tu te perds pas quoi là dedans, tu t'emmerde... Tu te perds à t'emmerder mais tu te

perds pas comme ce que tu viens de dire. Voilà donc là, j'avoue, je suis un peu lasse de ça. En fait il faudrait. Et même pas forcément... J'allais dire il faudra une grosse équipe qui permet de tout déléguer les choses. Ca se fait, bien sûr.

Léo :

Certains artistes qui marchent bien, ils ont un studio avec 4/5 personnes, Rodin faisait ça aussi.

Arno :

Je ne suis pas dans ce cas là. Donc j'ai eu embauchés des fois pour la production ou la diffusion et il faudrait plus. Et en même temps, tu ne sais pas du coup, du coup, tu te retrouves à la tête d'une grosse machine. Et ça, ça peut faire peur aussi par rapport à cette liberté de temps.

Léo :

Parce que du coup en étant seul, tu es libre ?

Je suis libre de ne pas faire les choses.

Arno :

Ouais. Après, c'est qu'il faut trouver... Il faut trouver les bonnes personnes pour faire tout ça. Comme tu vois, je suis dans des champs, pour la diffusion, Je suis dans des champs très différents. Ça peut être la musique contemporaine, ça peut être l'art contemporain, la marionnette, le spectacle, les œuvres accrochées... Je ne sais pas trouvé la personne adéquate pour faire agent d'artiste, pour moi. Je ne sais pas trouver. Je veux bien, je veux bien, en vrai.

Léo :

Est ce que tu as déjà cherché une autonomie ? au niveau financier ou autre, pour dégager du temps, une temporalité propre à la création d'un poème, sans passer par toute la phase dossier....

Arno :

Donc ça veut dire une autre activité en dehors... ?

Léo :

Pas forcément. Ça veut dire trouver des moyens de se consacrer uniquement à un projet. Ça peut passer par plein de trucs, aussi bien par l'intermittence que par créer son propre système financier.

Arno :

Je suis intermittent. Donc, voilà, c'est une bonne solution que j'ai réussi à mettre en place. J'ai une structure, une asso qui est la structure administrative. Et dans mon travail, il y a des choses qui ne relèvent pas du tout de l'intermittence. Donc souvent, je vends très peu d'œuvres, et dans l'art contemporain on vend peu d'oeuvre, il faut vraiment avoir conscience de ça. Et du coup les rentrées, c'est surtout par des droits de représentation, ou des sessions de représentation. Des fois, c'est des sessions de représentation qui sont dans le champ du spectacle vivant, tu vois là je fais un spectacle. donc là, je peux me salarier en tant qu'intermittent à ce moment là. Et puis des fois, c'est pas dans ce champ là et la session, soit je me la verse un peu en droit d'auteur, mais je le fais peu. Soit ça reste dans la structure de l'association et ça sert après à des productions ultérieures. Donc ça, je peux le faire parce que mon activité touche plein plein de champs différents. Et le fait d'avoir une asso, ça me permet de tout regrouper en un seul endroit et administrativement, moi, de cotiser à une seule caisse plutôt que de cotiser à plein de trucs différents.

Arno :

Et ça, ce serait... Les artistes plasticiens, artistes-auteurs, y travaillent un peu... Ils ne sont pas assez fédérés, mais il y a des mouvements qui essayent d'aller dans ce sens là, de généraliser ce fonctionnement là aux artistes auteurs. Parce que le statut d'artiste auteur, c'est quand même pas cool.

Léo :

Oui c'est chaud...

À la fois, si on prend le cas de la photographie, c'est quand même compliqué aussi, un statut d'intermittent pour la photographie, c'est pas évident. Mais c'est sûr que par un eclectisme ça

peut le faire. Et quand je parlais de système de financement, je pensais à l'intermittence, et aussi, tu as parlé de la vente d'oeuvre...

Arno :

Attends Garde ta question. Parce que malgré tout l'intermittence, ça veut dire qu'il y a une asso. C'est moi qui gère l'association, donc le côté administratif. Et tout ça m'augmente en même temps la charge de travail finalement, hors de mon travail de création. Donc, il y a une stabilité, mais en même temps, tu as toujours à faire.

Léo :

Mais oui, quand je parlais de système de financement, je pensais à un documentariste qui est devenu un ami et qui m'a un peu parrainé au départ, qui s'appelle Antoine Page. Mon questionnement est un peu parti de sa façon de fonctionner aussi. En gros, il s'est acheté une baraque qu'il a complètement retapée, et qui est un lieu incroyable. C'est pour ça que je parlais de mode de vie et d'atelier dans le sens où il a réussi à créer son havre de travail, lié principalement à la vidéo, mais il fait aussi plein de trucs manuels, du genre édition de pochettes de DVD, sérigraphie. Il a fait tout son truc en perpétuant aussi le mythe de l'artiste sur plein de truc tu vois, à travers le célibat, le travail acharné... Mais du coup, il a réussi, à travers la vente de DVD, de se créer un petit système financier avec tous les projets qu'il a déjà derrière lui, et à travers la marchandisation aussi des DVDs, qui s'y prêtent parce que ce sont des objets multipliables, à créer une certaine forme d'autonomie.

Arno :

Une stabilité. Mais c'est quoi ces DVDs ?

Léo :

Des documentaires qu'il a réalisés. Celui qui est sorti nationalement c'est C'est Assez Bien d'Être Fou. Avec un grapheur, ils sont allés jusqu'en Russie, en camion et ils ont tout repeint sur leur passage. Il a fait plein de trucs, il a pas mal bossé avec le Cirque Plume.

Du coup, il s'est créé un système financier. Après, ça pose la question de la marchandisation des oeuvres, justement, et dans les arts contemporains c'est vrai que c'est plus compliqué...

Arno :

Après ... Je n'ai pas fait suffisamment ce travail là de commercialisation de mes oeuvres et je ne suis pas rentré dans ce circuit là. Tu vois, je te dis mes oeuvres. Du coup, moi, les rentrées, c'est comme si mes oeuvres étaient des spectacles et je les fais tourner. Mais ce n'est pas que je tiens à tout prix à les garder pour moi. Je veux bien les vendre, au prix qu'il faut, mais je ne suis pas dans les réseaux, et j'ai pas fait le travail suffisamment. Je l'ai un peu fait, mais pas suffisamment pour y être. Après c'est souvent des gros gros dispositif. Donc oui...

Léo :

Mais t'es pas contre cette marchandisation de l'art et contre le marché de l'art en général ?

Arno :

Alors, être contre... C'est gentil d'être contre un truc, mais à quoi ça sert d'être contre ? je peux être contre, le marché il s'en fout quoi ! Il vit sa vie. Donc, je pourrais dire tiens, je joue pour être... Pour ne pas être dedans au moins. Donc, être contre, ce serait ne pas être dedans.

Léo :

C'est déjà un premier pas oui.

Arno :

Ben oui, donc, de fait. De fait, je ne suis pas dans ce marché là. Mais je te dis voilà, moi, je veux bien vendre mon œuvre. Après, c'est sûr... C'est sûr que si tu vois que tu vends tes oeuvres à des gens qui ont juste envie de faire joli dans leur grand parc à côté de leur piscine et que... Et qu'ils consomment ça comme comme si c'était des yaourts, qu'ils changent de marque en fonction de ce qui est bien par rapport aux copains... C'est sûr que ça te fait pas trop plaisir de savoir que ton oeuvre est là. Là, c'est vrai que tu vois cette oeuvre qui est là, elle va être vue par n'importe qui. Et autant il peut y avoir des richissimes qui viennent acheter du vin ici et qui vont voir l'oeuvre, autant t'as... Bah tu vois hier, il y avait des l'électricien qui étaient là, qui est venu. Il a regardé l'oeuvre et on en a parlé. Il va venir avec sa femme, donc alors là, ça touche largement et facilement. C'est vrai que ça, c'est satisfaisant. Ouais. Après, ce qui serait satisfaisant, c'est de les vendre avec tous les zéros qu'il faut derrière et moi d'être à l'aise, financièrement parlant. Ça, ce serait satisfaisant aussi.

Léo :

Mais c'est vrai que c'est plus facile avec la photo et la vidéo, qui sont des oeuvres reproductibles.

Arno :

Oui, tu peux les mettre dans plein de formats différents, donc tu peux être dans des milieux marchands très différents. Et là, en tout cas, j'ai jamais réfléchi une oeuvre par rapport à ça. De me dire tiens, bon, ça, ça peut faire businesses, ça peut être reproductible facilement.

Léo :

Après, je ne pense pas que ce soit, quoi que, un critère de forme non plus, la reproductibilité. Et pour revenir sur la question du temps, cette oeuvre là, enfin ce poème là, a quand même un rapport direct avec le temps.

Arno :

Ah carrément ! C'est même pas "quand même". C'est carrément. Il y a vraiment cette notion là qui est très forte.

Léo :

Et qu'est ce que tu voulais dire ? C'est facile comme question.

Arno :

Alors à ton avis qu'est ce que je voulais dire puisque c'est facile ?

Léo :

Moi ce que j'aime beaucoup, c'est justement que ce n'est plus un temps chronométriques. Il sonne quand il a envie, car je pensais au début que c'était aléatoire, justement pour ça : il sonne vraiment, quand il veut. Ce n'est plus un marqueur d'heure.

Arno :

Donc, oui, la cloche... Soit quand c'est le curé qui l'a sonne, c'est l'appel à la prière. Donc, en tout cas, ça marque le temps. Soit quand c'est la mairie qui est à la cloche, qui marque les heures. Là aussi, ça reste le marqueur du temps. C'est comme la sonnerie de l'école. Bon, la cloche est effectivement très très associée à cette maîtrise sociale du temps des humains.

Donc en convoquant la cloche et en lui donnant un rythme, qui est... Tu ne peux pas savoir à quelle heure elle va... Elle a quand même que c'est un cycle qui est assez régulier, mais qui est un peu fluctuant. Mais ce n'est pas des grosses fluctuations. Donc on est pas dans l'aléatoire de dire je ne sais pas quand elle va sonner, mais je fais des réglages, je change le pignon, j'ai un variateur, donc je peux faire tourner le moteur à telle ou telle vitesse. À peu près. Parce que ça, ça change. J'ai vu des petites fluctuations en fonction de la température il me semble. Donc l'électronique du variateurs doit être sensible à la température, donc il y a des micro-fluctuations. Donc des fois elle va sonner au bout de 33 minutes 52. Et puis après, ce sera 34 minutes 12. Tu reste dans la fourchette, soit 33, 34 minutes. Donc je peux dire, quand je vois si elle vient de sonner, je peux dire aux gens repassez à peu près dans une demie heure, mais c'est à peu près. Tu peux pas dire j'ai fini la journée de travail quand elle va sonner. Tu ne sais pas. Donc voilà, elle est libre. Et de ça. Et si elle n'est pas attachée à un lieu, bah, c'est une sculpture sur un socle. Et puis, elle peut se déplacer. Il y a aussi le rapport au temps dans son cycle, où il y a cette montée très lente, presque un peu imperceptible. Mais tout à l'heure, tu pensais presque qu'elle ne bougeait pas. Et puis, finalement, elle est déjà là. Donc il y a vraiment ce temps là, de montée lente et progressive, mais inéluctable, finalement. Et puis c'est un peu ce suspends quand elle est là haut. Et la libération quand elle tombe, qu'elle sonne avec ses différents rythme à l'intérieur. Il y a le rythme de la cloche et le rythme du battant. Donc il y a le balancement global, et le balancement relatif de la cloche et du battant, qui fait qu'elle ça va sonner plus ou moins fort comme tu l'as vu. Et puis elle retourne à l'arrêt, pour recommencer. Donc là, ce qui est assez beau, c'est de voir le public, les visiteurs. Quand ils sont là, ils repèrent un peu à quelle vitesse elle va. Et moi, je leur dis "bon ça va peut être sonner dans à peu près 10, 15 minutes" et à un moment quand elle est, comme elle est actuellement dans la position haute, il y a comme une communion qui se fait. Les gens s'attroupent. Finalement elle a fait un appel, par son silence elle fait appel. Et les gens se regroupent pour la voir tomber, basculer. Tant qu'il y a un peu ce petit moment de suspense, c'est un peu un film à suspens. Il y a aussi ce rapport là au temps.

Léo :

Donc tu as recréé un lieu de partage finalement ?

Arno :

Oui. Mais ce n'était pas une volonté initiale, et j'ai trouvé ça très beau de le voir. Ben oui, c'est quelqu'un hier qui me disait ça : en Amérique latine, où la cloche est pour lui, l'appel pour les réunions de la communauté, pour des débats, pour des décisions politiques, de gestion de la communauté, etc. Donc pour lui, il y avait vraiment cette notion d'appel de la communauté et du coup de le voir se faire c'est chouette.

Léo :

Je veux te relancer, je voulais juste regarder un peu ce que l'on peut aborder, mais on a déjà dit pas mal de trucs.

Arno :

On a pas tout dit. On n'a pas tout dit.

Léo :

On dira jamais tout

Arno :

[rire]

Léo :

Toi tu as envie d'aborder quelque chose ?

Arno :

Hum, hum. J'aime bien que tu poses les questions, je me laisse faire.

Léo :

Je repensais au statut d'artiste, et au statut social de l'artiste, qui est quand même un peu à part de la société, sur certains points. Mais pour toi, c'est peut être un peu moins le cas, quoi que ça peut l'être quand même, quand tu disais au niveau administratif, que tu es artiste à ton compte. Il y a un sociologue qui a fait un travail assez intéressant sur comment l'artiste est en train de devenir le modèle actuel d' En Marche [partie politique d'Emanuel Macron], et de la société libérale. Parce qu'il est complètement autonome, il possède ses propres moyens de production.

Arno :

C'est Bernard Friot c'est ça ?

Léo :

Non, c'est pas Bernard Friot, c'est Pierre-Michel Manger. Mais c'est vrai que Friot aborde un peu ça aussi. Donc comment toi, tu t'inscris par rapport à ça ? Et est ce que au final, on va pas tous devenir un peu artiste à notre manière, c'est à dire passionné par un truc et se lancer à corps perdu dedans ? Ca peut avoir des côtés positifs comme négatifs.

Arno :

C'est quoi les négatifs ?

Léo :

Ca peut être une sorte ubérisation qui est déjà en cours dans d'autres milieux , plutôt dans d'autres profession, mais qui peut le devenir aussi au niveau artistique. Donc il n'y a pas vraiment de question.

Arno :

Non, il n'y a pas vraiment de questions. Après, il y a cette notion de l'artiste entrepreneur, et c'est là où suis. Je ne suis pas le méga entrepreneur. Mais c'est vrai que du coup, je fais ce travail là, et ça ne me fait pas plaisir, ça me remplit pas. Et c'est vrai que tu as des formations pour être artiste professionnel, et donc on t'apprend à te vendre, on t'apprend à faire des contrats, on apprend tout ça. Et donc, effectivement, tu apprends à tout faire

Et c'est pas... Non, ce n'est pas souhaitable ça, moi je trouve, même si je le fais. Après, mais après, je suis... Où est ce qui situe l'artisan dans cette question là ? L'artisan, tout seul dans sa boîte ? Il est auto entrepreneurs, donc... Je ne sais pas c'est une question que je te pose.

Comment, dans cette réflexion sur l'ubérisation, où est-ce qu'on place l'artisan ? Je ne sais pas, le sabotiers du coin. Je ne connais pas de sabotiers !

Léo :

La différence...

Arno :

C'est qu'il est à son compte. Dans l'uberisation, c'est une espèce de sous traitance, par des grosses boites qui, eux, se déchargent de tout un tas de choses. Moi. En tant qu'artiste, il s'agit pas de ça, on est pas à cet endroit là.

Léo :

Dans la photographie, de plus en plus, quand même.

Arno :

Ah oui, mais pas la photographie d'auteur. En illustration, en photo de presse,

Léo :

Mais à travers le marché de l'art, ça peut être un peu ça par certains aspects. Mais oui, c'est vrai que toi ça te touche quand même moins directement. Et par rapport à l'artisan, peu de choses changent. L'artiste est un artisan d'une certaine manière.

Arno :

Pas tout à fait quand même, mais dans le fonctionnement, les questions administratives, il peut y avoir un peu un fonctionnement qui peut ressembler, mais bon, c'est pas pareille non plus.

Léo :

À quel niveau du coup ? Tu ne fais rien d'utile ? Dans le sens pratique, de la vie quotidienne... T'installe pas des fenêtres quoi.

Arno :

T'installe des tableaux au dessus des canapés.

Léo :

Quell rapport tu as à l'utilité d'ailleurs ? À travers l'art je veux dire.

J'ai oublié son nom. Il y a un centre d'art qui s'appelle Vassivière, le Centre d'art de Vassivière, c'est l'île de Vassivière, dans la Creuse. Centre d'art du paysage Et la directrice, là, il n'y a pas très longtemps, elle a démissionné. Elle a été directrice de plusieurs centres d'art en France. C'est un lieu reconnu. Elle a démissionné. Elle a fait une lettre. J'ai peur de dévoyer son message là, mais elle a envoyé une lettre à tous ses confrères directeurs de centres d'art pour un peu expliquer pourquoi elle démissionnait. Elle arrête tout parce qu'elle était trop prise et enfermée... Tu vois on t'impose des artistes, toujours des histoires de financement, de machin, de devoir être rentable. Et elle dit "mais, ça ne correspond pas à ce que j'ai toujours cherché, ce qui me motive dans mon travail". Et donc elle arrête, en disant que elle, ce qui peut la motiver et la rendre heureux, c'est de voir des gens qui, quand ils rencontraient une oeuvre d'art, ont une expérience de vie et qui ont leur regard qui change sur le monde. Et ça peut être un regard conceptuel intellectuel, spirituel, physique. C'est tous les champs. Et là, dans ce qu'elle dit, elle dit "mais moi, je vais me rapprocher des gens qui font de l'art tous les jours et sans le savoir même, par quelqu'un qui fait son jardin, mais qui le fait avec tout son coeur et qui partage des choses et tient tête à quelqu'un qui vient et ça lui fait une révélation et sa vie se transforme parce qu'il a rencontré ce jardinier. Putain, mais ça, c'est génial. C'est ça qui m'a toujours motivé quand j'étais directrice d'un centre d'art. C'est des gens qui viennent et qui, après, sont plus les mêmes". Et donc là, elle dit "mais voilà, ça, ça existe partout et aussi en dehors des centres d'art". Donc elle dit "je vais aller là moi, je vais aller là".

Et ça, pour un peu te répondre sur la question de l'artisanat et de l'utilité. Tu vois tu peux faire une cuillère, tu te dis tiens, je vais juste sculpter une cuillère, c'est une cuillère pour manger ma soupe, mais en même temps, tiens, c'est un objet, et celui qui va l'avoir en main il va se rendre compte qu'il y a... Donc là, on est, on était dans... Donc là on est dans les objets usuels, mais où tu les travailles, chacun. Et quand je dis ça, c'est pas non plus contre, c'est pas pour dénigrer en même temps tout le travail de l'art qui vient aussi travailler la pensée et bouleverser vraiment nos représentations du monde. Et on est aussi là pour faire justement, ce pas de côté.

Léo :

Ça me fait penser à un truc qui était pas mal, que j'ai lui aussi pour mon mémoire, qui a été lancé par des médecins, des chercheurs scientifiques dans un centre médical vers Marseille, et c'était le manifeste des ouvriers. Ca revient à ce que l'on disait au tout début, par rapport à la passion, quand je disais que j'ai l'impression qu'il y a plus de passion dans certains métiers et

ou c'est ça, en gros, c'est un appel à refaire oeuvre, individuelle et collective, dans la société de manière générale, et pas que oeuvre en tant qu'artiste. Oeuvre dans le sens de vivre. Ca fait un peu échos à ça... Du coup, est ce que tu fais de l'art pour toi ? Ou est ce que tu fais de l'art pour les autres aussi ?

Arno :

Quand je fais une oeuvre, je la fais comme je te disais tout à l'heure, en essayant d'être plus juste avec moi-même. Donc, quand je fais une oeuvre, je pense pas à ceux qui vont forcément... Je ne la fais pas pour tel ou tel public, je ne la fais pas pour les petits enfants blancs du 12e arrondissement.

Je la fais parce que j'ai envie... Comme je te disais, tu te lèves le matin, tu as envie de faire ton truc et tu le fais au plus juste. Après le travail, il est montré.

[BAFOUILLAGE]

Tu peux parler en étant au plus juste, sans penser aux gens, au plus avec toi même. Finalement, ça parle à du commun. Après, je ne fais pas des oeuvres qui veulent faire du commun. Tu as des artistes qui peuvent avoir des oeuvres comme ça, ou ça peut être tu passes par des ateliers pratiques à plusieurs, ou tu vas convoquer, tu vas réunir des gens. Moi, je ne suis pas forcément à cet endroit là. C'était quoi ta question ?

Léo :

Si tu faisais de l'art pour toi ou pour les autres.

Arno :

Ah pour les autres. Il y a forcément les deux. Parce que si c'était pas montré, je le ferais pas. Je ne ferai pas ces choses là. Je ferai peut être d'autres choses, beaucoup plus petites, modeste, je ne sais pas...

Léo :

Mais est-ce que tu fais des choses pour toi que tu ne montre pas ?

Arno :

Des fois, tu poses dans la salle de bain, tu poses un petit bidule. Oui, des fois tu as des attentions, tu portes une attention à des objets. Mais après, je ne construis pas des grosses

œuvres qui sont que pour moi. L'oeuvre une fois qu'elle est faite. Bon... Il se trouve que je ne les vends pas, et que je les gardes et que je les fais tourner. Mais quand je les fais tourner, je me sens plus technicien. Elles font leur vies, elle ne sont plus pleinement à moi, ce n'est plus vraiment moi. Après, je suis super content quand t'as des bons retours et les gens qui te disent des choses, en plus pour l'égo c'est sympa. Et après, ils disent des choses que je n'avais pas forcément vu. Mais l'oeuvre c'est pas à moi. C'est l'oeuvre, c'est cet objet. Mais après, je préfère vraiment... Tu vois si je regarde quand tu vas mourir à la fin, tu te dis qu'est ce que tu as fait dans ta vie? Je préfère vraiment avoir fait ça que d'avoir construit des voitures électriques. Ou des immeubles en béton. Pour faire du fric.

Je pratique des massages aussi et administrativement en France, tu as le massage thérapeutique, où là c'est les kinés qui sont apte de le faire, et tous les autres, c'est le champ du massage bien être. Mais moi, je dis jamais que je fais des massages bien être. Bien être du coup, tu penses aux autres, tu vas faire du bien aux autres. Moi, quand je fais ces massages, je ne cherche pas à faire du bien à la personne à qui je donne le massage. C'est aussi un voyage. C'est un moment de présence ensemble. Donc, tu vois, c'est pas... Pour essayer de répondre à la question que tu poses "est ce que quand je fais les oeuvres, c'est pour le public ?" Ce n'est pas pour faire plaisir, pour faire du bien au public. C'est un moment de vie et qui se partage avec des gens à un moment donné. Mais quand je pense l'oeuvre, je pense pas aux gens. Je pense à être là. Là, je suis là à faire l'oeuvre.

Léo :

Est ce que tu mets une distinction, même si elle peut être assez naturelle, entre la conception et la fabrication manuelle, ou est ce que c'est des choses qui interagissent directement entre elles ? Est ce qu'il y a une barrière finalement pour toi entre l'intellect, la conception d'une idée et la fabrication, la concrétisation de cette idée en œuvre ?

Arno :

Non.

Déjà, je n'aime pas mettre des barrières comme ça. Tu vois on met masculin ou féminin, ton conceptuel ou ton sensible, ton yin yang. Mais le yin et le yang c'est justement entremêlés. C'est des choses différentes, mais qui sont en dialogue et qui sont dépendantes l'une de l'autre. Il n'y a pas l'un à la place de l'autre. Donc oui, moi quand je fais une oeuvre, j'ai besoin quand je la pense, j'ai aussi besoin de connaître la matière, de savoir comment ça se fait... Bon là tu

vois, Pour celle là, c'est vraiment un cas très rare pour moi, parce que toute la structure, c'est pas moi qui l'ai faite. Moi, je l'ai dessiné, j'ai dessiné le dispositif, j'ai conçu le principe mécanique et je les ai donnés à réaliser par des spécialistes, des campanistes qui font tous les mécanismes de cloche. Parce que moi je n'y connaissais rien, il y a des problèmes de sécurité, de poids que je ne peux pas maîtriser. C'est eux qui l'ont fait la cloche. J'ai fait tous les décors et j'ai travaillé avec une fonderie de cloches. Quand je te dis que j'aime apprendre, il y a un moment faut quand même pas délirer non plus. Tu vois, je suis allé à la Fonderie et j'y ai passé du temps à la fonderie pour apprendre un peu , savoir quel est leur métier, comment ça marche et quelles sont les possibilités. Et dans la conception du décor d'intégrer aussi l'intelligence de leur métier. Donc oui, évidemment j'ai besoin... Tout ça joue en même temps, le sensible, le conceptuel, le matériel, l'intellect, le spirituel, la météo qui fait

Tu l'a peut être un peu évoqué tout à l'heure, selon ton atelier, tu vas pas concevoir les mêmes choses si tu habites au milieu de la forêt, si t'habite en ville, tu vas pas voir les mêmes choses, tu vas pas faire les mêmes oeuvres.

Léo :

Ça, c'est un truc que je vais creuser un peu, qui m'intéresse bien avec certains artistes. Je pense notamment à Denis Brihat qui, du coup, a un peu vécu deux vies en une. La première dans le cas de Denis Brihat, et c'est un peu le cas d'Édouard Steichen aussi, et de Mat Jacob, des photographes, où ils étaient principalement à la ville. Ils étaient un peu dans le système, au sens large du terme. En tout cas, il avait une pratique artistique qui était une pratique citadine comme tu as dit tout à l'heure, et dès qu'ils sont partis de la ville, leur pratique a changé. Mais du coup, est-ce qu'ils voulaient changer de pratique et donc ils ont changé d'environnement ? Ou est-ce que le fait d'avoir changé d'environnement a fait évoluer leurs pratiques ?

Arno :

Il y a une possibilité qui es : voilà toi tu es en ville, t'es à Paris puisque c'est Paris/province. J'ai lu il n'y a pas très longtemps, je crois. Le budget de la culture des régions, la dotation aux régions. je crois qu'il y a 84 %, c'est Paris et Ile de France, et le reste, c'est les "provinces". donc, tu vois, tu peux avoir un gars qui a tout son réseau à Paris, il bossse avec des agences à Paris et il en a marre et il va habiter à la campagne, mais il continue à bosser avec son réseau.

Et là, il continue à faire le travail qu'il faut pour ce réseau là, des choses qu'ils attendent. Il peut y avoir ça, tu vois, donc tu changes de lieu, mais ton travail ne vas pas tant changer. Après, tu peux vouloir changer de vie complètement. Donc, tu vas changer ton réseau aussi. Tu vas aller à la campagne et tu vas rencontrer d'autres gens qui ont aussi d'autres attentes. Ça c'est peut être plus en tant que photographe d'illustration. Moi, ce que je voulais dire, c'était plus... Voilà t'es artiste, tu fais du travail d'atelier, et si ton atelier est au milieu de la forêt, si tu as un atelier immense, ou si tu es à Paris et que tu as un petit atelier. Tu vas vraiment pas faire les mêmes choses. Tes préoccupations ne vont pas être les mêmes. il y en a, leurs préoccupations, c'est le SDF qui est en bas de chez toi. Et puis l'autre, c'est si le rouge gorge qui frappe à la fenêtre, donc c'est quoi ? Ton quotidien n'est pas le même et tes œuvres se nourrissent de ton quotidien et de ta pensée, de ce quotidien là aussi. Donc là-dedans, ton travail change, c'est évident.

[Un passant :

Bonjour

Arno :

Bonjour, bonsoir! Ils doivent travailler là.]

Mais oui, vraiment, c'est vraiment une question qui se pose. On en a un peu parlé tout à l'heure où tu vois. Moi, j'ai grandi à la campagne dans une ferme et ce qui pouvait me toucher et m'a habité, quand je suis arrivé à Paris à Louis Lumière, tu te rends compte que bon, tu vas pas en parler parce que... Parce que ça ne vas pas matcher du tout.

Léo :

Mais c'est triste qu'il y ai un tel gouffre.

Arno :

Bienvenue sur Terre ! Il y a plein de choses très, très tristes. Ce n'est pas la plus triste.

Léo :

Non, c'est sûr. Mais du coup, est ce que pour toi, il y a une forme d'engagement politique aussi ? Dans le fait de faire de l'art.

Arno :

Bah déjà oui, parce que tu es quand même hors des gros systèmes dominants déjà. Rien que par ça tu essayes un peu de faire ce que t'as envie, de ne pas trop être dicté... T'essaye, parce que malgré tout tu veux faire plaisir aux commissaires d'exposition et compagnie. Puis quand tu fais tes dossiers, toi, quand tu écris ton dossier de demande de subvention, tu formules les choses un peu pour que ça passe. Mais oui quand même. Le fait d'être engagé dans une pratique, une vie d'artiste. C'est quand même globalement une vie assez précaire. Donc, si tu le tiens, c'est qu'il y a... Parfois, c'est génial de se dire... Tu vois quand tu fais des fois des interventions en milieu scolaire, et t'as des fois y'a des enfants y voient des trucs, tu leur montre des trucs ils sont jamais vu ça. Jamais ils se sont dit : on pouvait penser autrement. Donc, là, il y a quand même un truc un peu politique. De dire que t'amène les gens, de dire tiens, ce que vous croyez être normal, c'est une chose, mais il y en a d'autres.

On n'a rien de normal, c'est juste une époque, un mode de fonctionnement, un mode politique. Et après t'as des œuvres qui sont résolument, mais ta question était plus large, il me semble, parce que tu as des œuvres qui sont résolument des œuvres qui viennent questionner le politique. Politique au sens large.

[ON FAIT UNE PAUSE, ET EN FAIT ON NE REPREND QUE LE LENDEMAIN MIDI]

Léo :

Du coup un peu comme hier, ça va être des questions aussi peu claires, histoire de finir ce que l'on avait commencé. Et principalement par rapport au statut de l'artiste que l'on avait assez peu abordé. Notamment sur la singularité. Donc comment tu t'inscris par rapport aux autres artistes ? Et qu'est ce que tu penses de la compétition en général entre les artistes ?

Arno :

Pouh... Je n'ai pas envie de répondre, J'ai rien à dire moi.

Léo :

Non, mais c'est vrai que c'est un peu ce dont on parlé tout à l'heure avec Vincent [Olinet, artiste contemporain], la compétition permanente entre les artistes. Mais si tu n'as pas envie de répondre tu es libre.

Arno :

Non dans ce qu'on disait tout à l'heure, c'est une compétition... C'est la façon dont tu pose la question là, soudain. Ça vient trop brutalement

Parce que tout à l'heure, on en parlait voilà, on parlait de ce que l'on donne à voir de soi, de son travail et de ce qui se passe dans la réalité de nos vies. Et ça, ce n'est pas propre aux artistes. Bon, après, ce qui est un peu spécifique aux artistes, c'est que la vie privée et la vie personnelle et le travail peuvent s'interpénétrer beaucoup plus. Mais voilà, tout le monde sur les réseaux, les machins, tout le monde donne une image qui essaie de se valoriser à fond. Et ça peut être très loin de la réalité. Donc ce qu'on disait tout à l'heure avec Vincent, on disait que c'était globalement compliqué pour beaucoup d'entre nous, mais que jamais on se le dit et qu'on laisse paraître, même entre nous, que ça bosse et tout va bien.

Vincent :

À tout à l'heure. Et puis à une prochaine

Arno :

à tout à l'heure. Oui, c'est quoi? On n'a rien de...

Vincent :

La conférence de presse...

Arno :

Ah ben oui, c'est ça, bien sûr. Voilà... [Rire]

Ca va ça ne sera pas trop loin. Moi, ce sera à côté.

Vincent :

Ciao

Léo :

Salut ! Ce que je disais hier aussi, c'est qu'il y a eu un basculement un peu entre un moment où l'artiste s'inscrivait dans un collectif, dans un mouvement, dans une école qui a finalement quelque chose de collectif et qui voulait se rapprocher d'une forme d'artisanat, même si ça ne

l'était pas vraiment. je. Et à partir de la Révolution, il y a eu basculement du côté individuel, singulier, où l'idée c'était de se démarquer. Et... Il n'y a toujours pas de question.

Arno :

En tout cas après la révolution, il y a eu plein d'écoles. Donc là, je vois pas de bascule au moment de la révolution par rapport à ce que tu dis sur les écoles. Et le collectif. Et peut être qu'il n'y en a pas en ce moment, mais ça va revenir. Et tout le monde n'est pas là dedans.

Léo :

Ouais, mais on prime l'individualisme tout de même, en ce moment.

Arno :

Ouais, je sais pas, je sais pas te dire d'un point de vue historique. [AVION] C'est le deuxième qui passe, sur la même route, ils ne sont pas très hauts. Je pense qu'on est vraiment sur une ligne pas loin. Il y a un aéroport.

Léo :

Donc toi, est ce que tu aimerais t'inscrire dans quelque chose de plus collectif dans ta pratique?

Arno :

Au moins dans ma vie. Dans ma pratique, là, tu vois le dernier travail que j'ai fait, c'est un spectacle. Donc on est, on est un petit groupe. Et on a on a vraiment co-créé. Donc c'est moi qui ai porté, qui suis à l'initiative, mais du coup, j'ai créé, ça crée un travail collectif. Et c'est vrai que ça me manquait ça. Et donc j'y ai remédié comme ça. Ce n'est pas le collectif d'artistes, c'est pas l'école de peinture...

Et je peux en avoir le désir, mais pas nécessairement dans du collectif d'artistes. Ça peut être dans tout plein de domaines différents ensemble, et ça peut être. Ouais. Dans d'autres pratiques, soit qu'il y ai une diversité de pratiques ou soit s'inscrire dans un collectif, dans d'autres pratiques, d'autres choses que je fais qui ne sont pas. Ce qui est bien, c'est qu'avec le travail de l'art, j'arrive à mettre plein de choses différentes dedans. Ça, c'est chouette.

Léo :

Est-ce que c'était déjà arrivé aussi de partir d'une idée qui n'était pas forcément la tienne, ou que tu as construite progressivement avec d'autres gens ? Je pense notamment à un truc qui se fait beaucoup...

Arno :

[off, un lézard est coincé] Dans le pot de fleurs, c'est un lézard ? il est coincé. Il faut lui mettre un petit bout de bois

[on aide le lézard...]

Léo :

C'est un truc qui se fait pas mal ces temps-ci, de faire participer le public à la création.

Arno :

Je regarde, non, j'ai pas du tout... C'est pas du tout une pratique que je fais. Après, quand des fois il faut faire des ateliers, on te demande de faire des ateliers pédagogiques ou des ateliers avec les habitants. Des choses comme ça. Donc j'ai pu faire des choses, mais je ne dis pas que c'est des oeuvres, que je signe moi. C'est le travail d'un atelier, un workshop qu'on a pu faire, Mais il y a des artistes, effectivement, c'est très ancré. C'est très important dans leur pratique, pas moi.

Léo :

Donc pour toi est-ce qu'une œuvre est personnelle ?

Arno :

Ah non, c'est juste qu'il y a des artistes ou c'est pertinent dans leur démarche. C'est parce que c'est un des éléments fondateurs importants de leur démarche. Et moi, ce n'est pas mon cas aujourd'hui, j'en sais rien, mais jusqu'à présent, ça n'a pas été. Oui, je ne suis pas en recherche de ça.

Une autre question qui se pose, ce n'est pas la même question que tu as posé, c'est l'interactivité. Donc ça, c'est aussi autre chose. Et ou là non plus ça ne me touche pas. J'ai vu très, très, très peu d'oeuvres vraiment pertinentes sur cette notion d'interactivité. En général, on est dans les oeuvres technologiques, c'est là qu'on se retrouve. Et alors soit on est avec des

oeuvres qui sont très complexe, comme si on était avec un violon, et là il faut apprendre à l'utiliser, il y a plein de finesse. Il faut apprendre à utiliser ce dispositif pour vraiment pouvoir jouer avec et faire quelque chose d'intéressant pour les regardeur. Mais là, du coup, ça sous entend un temps d'apprentissage. Ça, ça veut dire qu'on le donne à des interprètes qui l'exploitent sur une performance, sur un spectacle. Ce n'est donc pas donné vraiment au public si c'est trop complexe. Si c'est trop complexe, mais où il y a de la finesse et où ça peut être intéressant. Et donc, en général, ce qu'on donne au public, c'est des jouets stupides pour enfants ou ça fait bip. Si tu tapes très fort, ça fait bin. Si tu tapes un peu, ça fait boum. Et des gens qui ne sont pas musiciens ou qui vont faire un truc avec Tu t'amuses quand tu le fais, mais en tant que public, moi, je ne vois pas l'oeuvre. Donc j'ai vu, je ne les ai pas en tête, mais j'ai vu quelques oeuvres vraiment où il y a une pertinence sur cette notion d'interactivité, d'interaction avec le public et où tu sens qu'il y a des choses qui viennent tout bousculer, des repères qui changent. Mais c'est très rare.

Et donc, moi, dans mes dispositifs qui sont qui peuvent être complexes dans des installations sonores. Voilà, j'ai une machine qui peut être pilotée soit par une partition, soit par un interprète ou soit par des capteurs à gogo où je vais capter la météo à Tombouctou en même temps que le nombre de personnes qui ont un tee shirt vert. Et ça va faire une musique. Bon, franchement, ce c'est pas très pertinent. Moi, j'ai souvent fait d'écrire la partition musicale pour ces oeuvres là. Et donc le public vient, il y en a qui me posent la question : "qu'est ce que c'est ?". Il y en a qui me disent que c'est aléatoire. Ou "est-ce que c'est interactif ?" Franchement, sur l'aléatoire, je suis très surpris quand on me pose ces questions parce que c'est des partitions où il y a des moments rythmiques très, très écrits, donc ça serait un aléatoire contrôlé. Mais non, vraiment. J'ai vraiment écrit et écrit une musique linéaire. Et mon plaisir et mon souhait étaient là aussi. J'utilise...

[Ah, ça y est il est sorti, le petit lézard.]

Arno :

J'utilise les nouvelles technologies dans plusieurs de mes installations, donc je peux me retrouver dans des festivals d'art numérique, mais d'une part, il n'y a pas une exclusivité, comme je l'ai dit hier... Le médium, les outils que j'utilise dépendent de l'oeuvre. C'est l'oeuvre qui va convoquer. Les besoins de l'oeuvre qui vont provoquer tel ou tel dispositif, moyens techniques et médiums. Et c'est pas l'inverse. Donc, des fois, je vais faire des oeuvres

robotiques parce que c'est pertinent pour moi. Et puis des fois non. Donc il n'y a pas du tout de fascination par rapport à la technologie, par rapport aux œuvres technologiques. Et puis, j'avoue que ces derniers temps, avec le monde que l'on construit, je peux même avoir du coup une réaction qui va être politique de vouloir vraiment sortir le sur-technologique de mon travail. Sans forcément, tu vois la cloche, elle est très simple dans le mécanisme, il y a l'intelligence du mécanisme qui permet...

Dans les machines, il y a vraiment eu une bascule au moment du numérique. Il y a une bascule ou un moment. On avait des machines où c'était par des intelligences d'engrenages qu'on faisait un mouvement complexe. Et en regardant l'engrenage, tu peux arriver à anticiper et imaginer le mécanisme qu'il peut y avoir, comme dans une horloge. Mais ces machines ne peuvent souvent faire qu'une chose avec. Avec les outils numériques, tu as des capteurs, donc tu viens en butée, puis là, tu fais changer ça... C'est la programmation qui, elle, a l'intelligence et qui selon pleins de capteurs partout, tiens, on va changer l'action, donc tu a des vérins. Mais toi, si tu vois... Si t'as pas le programme sous les yeux et que tu vois la machine, tu peux pas comprendre l'intelligence qui est dedans. Donc, ça va a un niveau plus petit qui est dans la programmation. Mais la machine vu de l'extérieur est assez stupide en fait, par rapport à des machines antérieures. Toutes celles qu'on peut imaginer de l'ère industrielle ou T'as des choses qui moi m'interpellent plus, où on est encore dans quelque chose de matériel, de concret. Donc je peux avoir plus envie d'être là. Et la cloche, elle est un peu à cet endroit là. Le mécanisme est très simple, le moteur tourne à vitesse constante.

Mais après même... Putain ! Un compteur ! Tu vois un gars qui arrive. Il arrive là et un bon, un bon compteur. Il nous fait voyager. On est tous là et il nous fait voyager. Et il y a une économie de moyens qui est formidable et on fait le même voyage, ou mieux. Donc ça, c'est... Je fais pas ça moi, je ne suis pas dans ce champ là, mais des fois, ça m'enchanté d'imaginer ça, de se dire... Waouh, le mec il arrive là, il est à vélo, pof il se pose là, on a rendez vous, on a invité des gens. Il te raconte, sous les étoiles. Fortiche ! Après, ce que je te dis, c'est un moment de ma vie, de mes questions. Forcément, pour chacun de nous.

Mais ce que je veux dire, c'est qu'en ce moment, j'ai vraiment... Il y a vraiment une lassitude de certaines choses... Forcément, le contexte politique influence très fort là dedans.

Léo :

Du coup tu essaies de trouver un nouveau souffle pour toi ? Par la solw tech ou d'autres choses ?

Arno :

Tu vois, quand je parle de slow tech, c'est après coup, c'est quand je regarde ce que j'ai fait, quand j'analyse les choses. Ce n'est pas "tiens je vais essayer de faire du slow tech". Non, c'est moins un état antérieur qui fait que : " Oh putain, je veux plus... Je veux pas me faire chier avec cet ordinateur. Et je veux prendre une ficelle. J'aurai le même résultat." Des fois l'ordinateur va être pertinent. Mais comme j'ai ça en tête, les oeuvres qui émergent tiennent compte finalement de ça, sans que ce soit conscient. Donc, quand je parle de slow tech, c'est après coup et. Et oui, il y en a d'autres. Il y a d'autres choses qui ne sont pas nécessairement identifiées dans le champ de l'art, mais qui m'interpelle et dans lequel je vais. Mais comme je te dis tout à l'heure, en même temps dans le champ de l'art, je peux arriver à mettre tout ce que je veux, donc ça va trouver forme , je pense. Je ne sais pas, mais aujourd'hui, ces chose que je n'ai pas vraiment évoquée, mais qui sont là, pourront prendre forme dans mon parcours artistique. Et où on est dans de l'humain, dans du corporel, dans de la relation, de la présence...

Je fais des oeuvres... Je mène des oeuvres en même temps, dans des champs différents et des moyens différents. Donc ce que je t'évoque avec un peu de mystère, en même temps il y a des projets d'installation sonore, comme la cloche, dans le même genre de principes qui sont aussi en route.

Léo :

Du coup pour reformuler ma question du tout début qui était très mal posé.

Arno :

De quel début, d'aujourd'hui ou d'hier ?

Léo :

Ce que tu m'as dit hier, qui était super intéressant sur l'idée qu'il y a des moyens de faire collectifs... Comme à Louis-Lumière, il y a, il y a ciné, son et photo, où photographie c'est quand même beaucoup plus un truc individuel qu'un truc collectif comme en ciné/son. Pareil pour les artisans et l'artiste...

Arno :

Je te disais, moi, dans mon parcours, j'étais à Louis-Lumière où il y a des sections. Son ciné et photo, et moi j'étais en photo. Et c'est un travail qui est beaucoup plus solitaire d'atelier, alors que le cinéma, c'est du travail d'équipe. Après Je te dis, j'ai été tailleur de pierre et le tailleur de pierre, il taille son caillou à l'atelier. Il est seul avec son caillou et on travaille avec les maçons qui, eux, vont plus être dans la pose et tout ça, et eux ils sont plus en équipe. Et ensuite, je t'ai dit oui, comme je suis aussi... Mon travail et dans les arts plastiques et dans le spectacle vivant, là c'est pareille. Dans les arts plastiques t'es plutôt en solitaire dans ton atelier, et le spectacle vivant, t'as toujours des équipes : en musique, en théâtre... Et donc, je vois que moi, ma nature m'amène tout le temps à être plutôt dans du solitaire. Mais je côtoie. J'ai à côté de moi. J'ai été collectif. Mais même familialement, tu vois, j'ai pu être un électron libre, proche du collectif. Et oui, c'est un peu de ça dont je peux avoir envie et aussi dans ma pratique, je suis dans mon travail, mais il y a un collectif qui est là et avec qui je vis avec. Je peux avoir plus envie de ça plutôt que de faire une œuvre à 12 personnes. Mon tempérament, il est là. Tout ce que je te dis de tiens, je fais de la photo et après la taille de pierre, c'est après coup. Quand tu regardes le chemin, tu dis ben ouais, il y a vraiment une ligne qui est là. Et du coup, c'est inhérent à mon tempérament et mon éducation, tout ça. Mais j'ai une soeur et elle, elle n'est pas au même endroit. Donc, si, il y a une question de tempérament. Je ne sais pas si ça répond à la question que t'as pas pu formuler en entier...

Léo :

Si si

Arno :

Donc ce collectif face à l'électron libre... Avec le collectif... Enfin j'habite à Toulouse et la politique de la ville est catastrophique pour les arts plastiques, et avoir un atelier, c'est très compliqué. Il y a toute une pression immobilière qui est énorme. Une ville qui est en croissance autant et la ville ne fait rien. Donc, tout le monde galère pour déjà avoir un lieu de travail. Et puis c'est éparpillé. Voilà ce dont je pourrais avoir envie. Et puis on est beaucoup à avoir envie de ça, c'est d'avoir des ateliers. Ou tu as une friche où t'as plusieurs ateliers. Toi tu fais ton boulot, si tu as envie tu es tout seul, mais tu sais que t'as des confrères qui sont à côté et qui peuvent être artistes. Mais ça peut aussi être des artisans, des choses mélangées, mais où tu as un peu un vivier d'activités.

[VOITURE]

Mais où nous, artistes, où on est dans des économies très fragiles, où l'on puisse accéder. On est dans des économies plus fragiles qu'un artisan, tu vois quand je te dis "tiens c'est mélangé", il faut qu'il y ai quand même politiquement un soutien. Donc oui, ça, c'est. Ça ça fait envie,

Léo :

Et ça tu l'as recherché, des ateliers partagés et les lieux de création ?

Arno :

Je ne vais pas dire que j'ai cherché activement, mais dans mes rendez-vous à la mairie, vraiment c'est quelque chose que j'évoque fort quand je le peux. Moi, j'en ai eu des... ça m'est arrivé d'avoir un atelier comme ça, mais là, non, à Toulouse je n'ai pas cherché activement, mais j'ai un peu cherché et je n'ai pas trouvé.

Léo :

Ca te parle les épuisettes culturelles ?

Arno :

Non.

Léo :

je crois que c'est à Bordeaux ou Toulouse. Et c'est une espèce d'AMAP de culture qui essaye de recréer une localité dans la diffusion culturelle. C'était il y a quelques années. Je ne sais pas si ça s'est cassé la gueule entre temps ou pas, parce que je n'ai pas trouvé des trucs récent, ça remontait à 2007 je crois. Et je voulais essayer d"aller les voir en vrai.

Arno :

C'est les étourneaux, quand on les voit comme ça, ils paraissent pas de mines, Mais si tu les vois de prêt, s'il y en a un qui descend, Ils sont assez beau ! ils ont des reflets

Léo :

Est ce que ça te parle toi, revenir à une forme de localités, y compris dans l'art et dans la diffusion culturelle ?

Arno :

Donc, qu'est ce que tu entends par localité ?

Léo :

Et bien à l'échelle d'une ville ou d'une région. Comme il peut y avoir dans les différentes AMAPS De se rapprocher du territoire en fait, du territoire que tu habites.

Arno :

Donc ça veut dire faire l'œuvre, faire les œuvres vers là où j'habite. Pas partir en résidence à 300 km, c'est ça que tu veux dire ? Et ensuite montrer les oeuvres dans un rayon de 20 km autour de chez moi ? C'est ça que tu veux dire ?

Léo :

Mais disons qu'il y a un peu plus que ça quand même, dans l'idée de l'épuisette culturelle. Il y a l'idée de promouvoir et de soutenir une activité culturelle proche. Donc tu peux aller faire des résidences à l'autre bout de la France, mais c'est plus pour recréer du lien entre les artistes et les spectateurs à une échelle locale.

Arno :

Et ça passe par quoi?

Léo :

Ce qui est proposé dans les épaisseuses culturels, c'est un espèce de panier culturel tous les mois ou tous les deux mois, où il y a... C'était un peu de tout, il y avait autant des billets pour des pièces de théâtre ou des concerts, ou des bouquins... Je trouvais ce principe intéressant.

Arno :

Je réfléchis à la comparaison avec l'Amap où l'Amap elle se suffit. Enfin, le gars qui produit des tomates à petite échelle où il n'a pas besoin de vendre 15 000 tonnes de tomates quand il écoule les tomates en proximité. Il a fait son job. Là, on n'est pas... Ça dépend des œuvres,

mais moi les oeuvres que je fais actuellement. Elles peuvent pas se suffire de ça pour me faire vivre. Et les oeuvres que je fais peuvent être chères à mettre en place et donc j'ai besoin d'aller dans des lieux qui ont les moyens, je suis obligé de bouger. Dans du très local c'est compliqué... parce que tu vois tu dis ce sont des places de spectacles ou des choses comme ça. Là, ce que tu dis ça pour moi, ça impliquerait un changement dans le type d'oeuvres. Pour le moment, je n'ai pas répondu à la question. J'essaye de comprendre tout ce que tu dis.

Léo :

Pas forcément... Mais si ça prend pas c'est pas grave...

Arno :

J'entends ce que ça sous tend,

Léo :

C'est créer des nouveaux espaces de diffusion. Un soutien vers le local.

Sinon comment t'imagines le futur pour les artistes ?

Arno :

je ne me suis jamais posé cette question, je me pose plus la question de l'avenir de l'humain sur Terre.

Léo :

Comment tu l'envisages ou comment tu le souhaites ? Et comment tu le souhaites par rapport à ce que tu envisages ?

Arno :

Il y a le problème démographique qui est pour moi primordial et qu'on susurre un peu, mais qui reste quand même très tabou. Dans la question du problème démographique. Je dis ça par rapport aux ressources de notre terre. Je me suis mis sur des groupes un peu de Facebook, sur la démographie pour un peu voir ce qui se dit, comment ils parlent les gens. Et en fait t'as une dérive très dangereuse qui est de parler de la démographie des pays en développement qui viennent nous envahir... Blablabla

La question importante pour moi, c'est de lier démographie et coût environnemental par personne. Sous entendu, un Américain a une empreinte écologique qui vaut 10 000 Maliens. J'en sais rien dans les chiffres, mais quand on vient taper sur la démographie des pays en développement, ceux qui font ça oublient consciemment de penser cet indicateur que je viens de dire. Donc, quand je dis la question démographique elle est liée à ça, au coût environnemental par individu. Je ris parce que c'est pas très politiquement correct de parler comme ça des êtres humains, comme le coût environnemental. Donc, comment je vois l'avenir des artistes ? Je t'embête, je ne réponds pas bien à tes questions...

Léo :

Je m'en fout ! Non, mais c'est plus que quand j'imagine le futur de l'humanité, je ne le vois pas très glorieux, il...

Arno :

Excuse, moi je te coupe la parole, Mais... Ca ne peut que péter. Il ne peut qu'y avoir une très grosse catastrophe, avec des violences terribles. On ne va pas y couper à ça. On a beau faire toutes les conférences, groupement d'Etats.

[VOITURE]

Je ne suis pas optimiste de ce point de vue là. Et oui, il faut une grosse catastrophe pour qu'on agisse. Le COVID ça a été génial, quoi. C'est fabuleux. On a été capable d'arrêter de s'agiter en tous sens. Un truc impensable Putain ! La terre s'arrête quoi ! C'est fantastique ce qu'on a vécu. On a vécu un truc de fou , inimaginable. Soudain, il n'y a plus d'avion. Soudain, chez moi... J'ai parlé un peu d'oiseaux plusieurs fois, j'ai fait de l'ornithologie mais... Chez moi, à Toulouse. Des fois, j'entends : "tiens, il y a un merle et il y en a un autre qui lui répond, gentiment". J'arrive à en entendre deux/trois. Là pendant le confinement, mais c'était génial. On en entendait une douzaine à la ronde, qui chacun, marquaient leur petit territoire en chantant. Je n'avais jamais entendu ça là où j'habite. Et ce qui est fantastique, c'est de se rendre compte à quelle vitesse le bleu du ciel, la couleur du bleu du ciel a pu changer. Une vitesse mais... En deux mois... Mais tu te dis wah... En deux mois, on peut résolument changer ça. Alors que moi, je me disais putain, Il faut quelques siècles pour tout nettoyer. Mais j'étais vraiment très agréablement surpris de me dire "Putain, ça va si vite", le jardin d'Éden est pas loin... Et toutes les vidéos qu'on a vu d'animaux qui se baladent en ville, qui se rapprochent, des chevreuils qui viennent toquer à la porte, et là de se dire aussi Wow, ils sont vraiment pas

rancunier. Et ils se disent "Mais qu'est ce qui se passe soudain ?" Ça a du être folie pour eux aussi. Je ne nie pas que ça a été de la souffrance pour beaucoup. Moi j'ai une personne proche qui est décédée pendant le premier confinement. Impossible. Enfin, avec les malade, donc impossible, interdiction d'aller à la cérémonie. Ils étaient douze de la famille, des trucs de fou horrible. Mais globalement, de me dire wow! Historiquement, on a vécu un truc impensable. Bon après, on reprend...

Et là, je lisais un livre de Jean-Paul Demoule, sur "les dix millénaires oubliés qui ont fait l'histoire" où nos livres d'histoire. C'est tout le temps un point de vue quand on parle de l'histoire. On met en avant certaines choses, on en met de côté d'autres et la façon de raconter, c'est toujours... J'avais en projet... Là, j'ai laissé tomber un projet de faire des lectures comparées de nos manuels scolaires d'histoire sur un même événement et tu vois que tu racontes vraiment pas la même chose. La chose, l'événement, tu le racontes jamais de la même façon et t'as des orientations différentes. donc ça au sein d'un pays, et puis si tu regardes comment on raconte la guerre d'Algérie en Algérie ou en France, forcément, ce n'est pas pareil. Donc, c'est toujours nos manuels d'histoire qui, quand t'es petit, tu crois que c'est la vérité. Non. Bon, c'est un regard particulier et qui est au service d'un fonctionnement, d'une culture, d'un Etat, de toutes ses représentations... ce qu'on peut voir, c'est que dans toute notre histoire ancienne, on parle beaucoup des cultures qui ont laissé des monuments en pierre, donc qui sont là encore aujourd'hui et des cultures qui ont de l'écrit. Et nos religions sont basées sur le livre, et donc quand t'es petits... Qu'est ce qu'il y a eu au deuxième siècle en France ? Il y avait peut être des sombres Gaulois qui vivaient dans des huttes, dans la gadoue. C'est ça qu'on nous raconte et on imagine qu'ils étaient assez rustres et une vie rude. Mais on n'en sait rien. On n'en sait rien de ce qu'ils ressentaient de leur vie. Et nos livres d'histoire nous parlent aussi toujours des puissants. Le peuple bon bah le peuple... Des fois on parle de quelques révolutions, mais leur quotidien, on en sait rien, on ne nous raconte rien. Et donc, dans ce livre, les dix millénaires oubliés de l'histoire, ou du coup ils parlent de tout ça, C'est assez drôle de voir comme... C'est arrivé à plusieurs moments dans le livre, deux ou trois moments où des cultures, des civilisations ont commencé à grandir, à vivre dans des grosses villes, des grosses cités. Et à un moment, il y a un déclin, toujours. Et ce déclin ? Donc, quand tu vis dans des grosses cités, il y a forcément une relation pyramidale du pouvoir. Et tous les monuments en pierre sont à la gloire, soit d'un dieu, soit d'un seigneur. Donc, les cultures d'antan qui ont laissé des traces sont un mode pyramidal. Celles où c'est reparti à la terre, et où peut être la vie entre les humains étaient des relations beaucoup plus équitable. Mais eux

ont pas laissé de traces et on n'en parle pas. Enfin, ont laissé beaucoup moins de traces. Et donc, voilà donc dans ces grosses civilisations au moment du déclin, ça se réduit à des petites entités spécifiques. Et il avait dans le livre à deux ou trois reprises, il y avait des petites entités à 100, 200, 400 individus. De se remettre en petites communautés, à cette échelle là, enfin ça tournait autour de 200. [RIRE]. Moi ça me fait rêver, j'aime bien ça. Ca ne veut pas dire que t'es en petite communauté fermée, dans ton truc, c'est plein de relations. À ce niveau là, tu arrives à connaître tout le monde et tu peux arriver à gérer collectivement les décisions et à être impliqués. Et pas à déléguer. J'ai la sensation qu'au dessus de ce chiffre là, tu commences à déléguer. Donc tu commences à donner du pouvoir à certains et on commence à avoir des déconnexions. Et puis, on regrossit tout le temps. Donc moi, je peux imaginer notre avenir comme ça. La grosse grosse catastrophe qui nous amène à refaire des petites entités. Et c'est pas des entités isolées, tout en réseau. Mais où tu as cette gestion que tu peux concevoir. Alors là dedans ? L'artiste? L'artiste c'est pas le problème. Le problème, c'est comment on vit ensemble. Avec les étourneaux. Eux ils sont plus que 200. Quand ils se regroupent le soir, ils se retrouvent dans des dortoirs, en ville, il y a plein de crottes. Ça fait des problèmes pour les voitures. Ca c'est quand ils se regroupent le soir, mais après, ils partent en plus petit groupe. pour aller manger à droite, à gauche.

Léo :

Du coup, je suis assez d'accord avec tout ce que t'as dit...

Arno :

Assez ? En même temps, ce que je te dis, c'est pas pour que tu sois d'accord.

Léo :

Non mais philosophiquement je te rejoins.

Arno :

Quand tu me dis que t'es assez d'accord, du coup, c'est embêtant parce que moi, ça me mets... J'aimerais ne pas savoir où tu es.

Léo :

Ah oui, bien sûr, mais même moi je ne sais jamais complètement où je suis. En tout cas c'est un chemin assez proche de celui que j'imagine, et de celui que j'ai envie d'emprunter aussi. Mais quand tu dis que l'artiste il ne sert pas vraiment là dedans...

Arno :

C'est pas ça que j'ai dit, j'ai dit on s'en fout de l'artiste.

Léo :

Oui on peut se dire on s'en fout. Mais l'art c'est quand même un truc auquel je continue de croire, qui peut aussi permettre de recréer du lien entre les gens, De faire passer des messages, de faire ressentir des choses... C'est quelque chose dont on a besoin. On a vu aussi pendant le confinement que la culture manquait énormément à beaucoup.

Arno :

Qu'est ce qui a marché pendant le confinement? C'est Netflix, Amazon et les jeux vidéo. Tous les jeux vidéo, ils ont explosé

Léo :

Les bouquins aussi...

Arno :

Faut voir les chiffres. Des fois, on parle de ça parce que c'est bien de le dire quand même.

Léo :

Perso j'ai quand même lu des milliards de BD, vu tous les films qui durent 4h que j'avais pris le temps de voir... Et il y avait ce rapport au temps aussi dont on parlait hier, qui prenait une autre ampleur. Avec des amis on a caché nos montres pendant une semaine, on avait plus d'heure et chacun vivait à son rythme. C'était une chouette expérience. Et comment changer notre rapport au temps.

Si je ne réponds pas vraiment à ces questions que tu poses, c'est que...

Léo :

C'est assez éloigné de la réalité ?

Arno :

Attends, il y a plusieurs choses, donc il y a déjà un truc que tu as dit, du lien social et tout... Le nombre de fois où t'es invité en tant qu'artiste en résidence, à tel endroit, tel patelins. Et on veut que tu fasses du lien social. Que l'artiste, il va montrer son travail pour faire du lien... Ce n'est pas mon job, c'est pas mon job. Je suis pas un animateur social. Et puis après, quand tu fais ça, mais de toute façon, qui vient ? C'est toujours les mêmes qui sont déjà en lien, ces gens qui vont venir. Et toi tu vas faire une petite présentation tout ça. Toujours les mêmes, et ils sont un tout petit groupe. Donc quand on demande à l'artiste de faire ce rôle là de par son travail, ou par ses oeuvres, que ça doit recréer du lien social... Mais bon sang, c'est grave. En fait. C'est grave parce que déjà, d'avoir besoin de recréer ça, ça veut dire qu'on l'a détruit. Ca, c'est grave et ce n'est pas le rôle d'une oeuvre, ça peut le faire, mais ce n'est pas sa fonction. Enfin, après, est-ce qu'il y a une fonction à une oeuvre ? Il y en a 36 000... Mais en tout cas, moi, je fais pas des oeuvres pour faire ça. Pour faire du lien social. C'est pas moi, pas mon champ. Certains le font, et ils le font bien. Et ça marche. Mais moi, je saurais pas faire ça. Et quand je dis "ils le font bien", je ne dis pas ça avec mépris. Vraiment. Et quand je dis, on imagine enfin la fin de notre civilisation et les petits groupes... L'artiste, en soit on s'en fout. Ce sont les relations humaines qui comptent et l'art et l'artiste, s'ils doivent continuer, trouveront leur place, leur chemin. Je ne sais pas si ça vaut le coup d'y penser, de faire des projections de choses où on ne sait pas...

Tu vois là, dernièrement, je travaillais. On était à plusieurs pour écrire une charte des règles de vie, pour un truc en collectif où on se retrouve, une quarantaine pendant 10 jours. On est en collectif et c'est autogérées.

Léo :

Attends juste un peu, ma caméra a trop chaud... Donc tu parlais d'une charte ?

Arno :

Qu'est-ce que je disais... Oui on a travaillé à plusieurs pour l'écriture d'une charte et de règles de vie pour un petit collectif autogéré. Donc c'est la question d'écrire des articles de loi. Et à des moments, il y avait des discussions qui rentraient, qui rentraient... On disait "oui, mais si il se passe ça et ça", et donc on commençait à envisager tous les possibles, tous les conflits

possibles. Et moi, je leur dis "mais attendez, arrêtez... Déjà pourquoi imaginer tout ça ? Là, on se prend la tête, On passe des heures à imaginer des choses qui ne vont peut être jamais arriver. Donc, restons sur les expériences qu'on a eu, les problèmes qu'on a eu et à ce moment là, on règle ces problèmes là". Mais à quoi bon imaginer se projeter sur des choses qui ne vont pas arriver ? Ils vont peut être pas arriver. Là quand je te dis ça, c'est par rapport à comment tu imagines que peut s'inscrire l'artiste plus tard. J'en sais rien, j'en sais rien. Et je n'ai même pas de désir de ça, les choses vont se malaxer, se construire. Après ça, peut être là aujourd'hui, je peux te dire "tiens, aujourd'hui, j'aimerais bien qu'on pousse un peu dans ce sens ou dans ce sens là".

Léo :

Moi, je parle pas forcément d'une projection. Après, c'est sûr que c'est plus facile de projeter, d'imaginer des trucs. Mais en fait, c'est juste un constat de : aujourd'hui, où on en est et où ? Et de moi personnellement où j'aimerais aller par rapport à ça ? Je vois bien que c'est en incohérence complète avec aujourd'hui. Du coup, mon questionnement, c'est OK, comment j'ai envie de m'inscrire aujourd'hui ? Sans projeter la fin d'une civilisation, même si ça peut arriver. On parlait d'Instagram hier et des trucs dans le genre... Personnellement ce sont des choses auxquelles je ne crois fondamentalement pas. Et donc qu'est ce que je fais contre ça et pour ce que je crois ?

Arno :

Alors il y a qu'est ce que je fais, moi, individuellement ? Et qu'est ce que moi j'aimerais que ce soit, ou qu'est ce que j'essaye de faire pour que soit autrement, collectivement ? Enfin, pour la collectivité, c'est compliqué. C'est compliqué parce que d'un côté, on a vraiment la machine qui me plaît pas, qui est ultra puissante

Tu vois comme ici, ce qui se passe ici, le festival, ça tient par une personne qui est à la retraite et qui a mis en place ce festival quand elle a été à la retraite, en convoquant des gens proches autour d'elle et qui font vivre ce festival. Et c'est aussi une énergie de fou et c'est tellement fragile. Tu sens que les gens sont tous bénévoles et s'ils sont fatigués et ils ont leurs petits enfants à côté. Je ne sais pas quoi te répondre, je sais plus.

Léo :

Il n'y a pas forcément de réponse non plus...

Arno :

Mais parce qu'il y a deux choses. C'est individuellement d'une part : qu'est ce que je fais, moi ? Vers où je vais ? Et il y a ce que j'espère. Je rêve. Et qu'est ce qui se met en place ? Et c'est vrai que pour le commun, putain, ça fait peur parce que tu vois que les choses sont très, très fragiles et dépendent de peu de personnes et qui donnent beaucoup d'eux mêmes. Et qu'en face t'as des monstres, des monstres qui avalent tout. Qui ont des puissances de fou.

Ça, c'est pour ce qui se fait ici, après il y a tout ce qui se fait dans les centres d'art subventionnés, etc. Mais là, c'est pareil... Quelle est la fréquentation ? C'est petit, ça touche peu de personnes. Si la question c'est notre commun.

Léo :

C'est ça aussi que je disais en recréant du lien en fait... C'est pas forcément avec les personnes qui ont l'habitude de fréquenter ces endroits là. C'est aussi à ça que ça sert l'art pour moi. Ça sert à créer des ponts. Des ponts entre des cultures, des classes sociales...

Arno :

Après, ce que je veux dire, c'est que moi, ce n'est pas mon travail, c'est le travail de ceux qui montrent l'art et c'est compliqué. Je ne veux pas faire ce travail là. Ça m'épuise d'avance. J'ai travaillé dans des centres d'art, mais. Je n'ai pas travaillé à la direction... C'est dur quoi...

Léo :

C'est pas ce que tu as envie de faire, il y a des gens à qui ça plait.

Arno :

Oui, oui. Ce n'est pas mon travail. Moi, ça me fatigue d'avance. Je parle de moi et heureusement qu'il y en a qui le font, parce que sinon je ne pourrais pas montrer mon travail. Mais c'est un sacerdoce quoi...

Léo :

Mon questionnement de base était assez simple. Alors j'ai déjà plus ou moins mes réponses, mais je vais aussi rencontrer des gens pour voir quelles sont leurs réponses, et ce que ça peut m'apporter aussi. Et mes questions c'était vraiment tout con. En gros, comment j'ai envie de

vivre ? À la ville ou à la campagne ? En solitaire ou en communauté ? Et dans le système ou complètement en dehors ?

Arno :

Ok ! Et alors, c'est quoi tes réponses pour le moment ?

Léo : Je pense que tout est un peu mitigé... Enfin je pense que ça sera clairement à la campagne. Que ça sera à la fois en solitaire et en communauté, et pour le système je ne sais pas encore...

Arno :

Je vais aux toilettes, je reviens

[...]

Arno :

Ca tourne ?

Bon, j'aime bien cette dernière question. Enfin, question... Tes questionnements, comment tu viens de le dire à la fin. Pourquoi je les aime bien ? Parce que là, tu te livres un peu et que du coup... Quand c'est formulé comme ça, c'est plus vrai et je peux avoir plus sentir comment te répondre et comment participer à ce qui te questionne. Pour moi depuis le début c'est la question qui me parle le plus. Voilà, comme tu l'as formulé tout à l'heure, là, ça me parle. Et du coup je peux te dire mon parcours par rapport à ça.

Léo :

Ce sont des questionnements que tu t'es posé aussi ?

Arno :

Oui, ben oui,

Léo :

Normal peut être...

Arno :

Je ne sais pas. Après ça, je ne sais pas si ça arrive à tout le monde comme ça. Faut vraiment... Vraiment, oest tous différents. On a vraiment tous des histoires différentes et une fenêtre sur le monde qui est différent. Tu peux pas savoir comment pense un autre. Et puis des fois, tu vois on a des choses qui semblent normal, des pensées ou des compétence, ou des ressentis des choses. Toi, tu a toujours vécu avec ça, donc tu crois que c'est la normalité. Toi, tu peux être très sensible au son. Tu crois que tout le monde est pareil, ou très sensible aux odeurs ou à des modes de pensée, des choses très mélancoliques... Et tu crois que tout le monde est mélancolique. Et puis, en fait, non. Non, Toi, t'entends un escargot qui farfouille dans les herbes et d'autres, mais ça n'a jamais existé pour eux. On est tous très particuliers et avec des. ... J'allais dire, des forces, mais un regard particulier. On a des proximités, tu peux pas savoir comment je pense et je peux pas savoir comment tu penses, même si on vit 20 ans ensemble.

Et oui, cette question, je me la suis posée. Moi, j'habite en ville et en fait ça n'a jamais été possible pour moi de dire ça. Je ne devais pas habiter en ville... Je suis né à la campagne, je vivais à la campagne. Après, je suis allé à Louis-Lumière à Paris pour étudier la photo. Et puis, les choses se sont un peu enchaînées. Tu rencontres quelqu'un, la vie s'est faite, et j'ai vécu en ville. Et jusqu'à présent, j'ai toujours vécu en ville et jusqu'à présent, c'est juste pas normal pour moi. Ça fait longtemps, donc il y a un problème. À un moment donné aussi, j'ai aussi pris conscience que j'habitais à la campagne, mais j'étais chez mes parents. Donc, il y avait la vie de la famille et mes parents... Mon père était éleveur de chevaux et il faisait des stages d'équitation. Donc il y avait du monde qui venaient pour acheter les chevaux et du monde qui venaient pour les stages. Donc, il y avait toute une vie dans la communauté où moi j'étais, comme je t'ai expliqué, électron libre autour , mais il y avait cette vie qui était là. À un moment dans ma vie où j'étais en couple et je voulais absolument qu'on aille à la campagne. Et puis, ça ne s'est jamais fait. Et puis à un moment, on s'est séparé. Et puis là, je me suis dit "bah je peux y aller". Sauf que là, je me suis dit "mais attends, je vais aller seul ?". Juste juste après la séparation, je n'étais pas en forme. Seul à faire l'artiste dans mon atelier, dans une campagne où je connais personne. Donc là, soudain, je me suis rendu compte que finalement, socialement, j'allais mourir quoi... Je n'avais pas la force, la capacité à ce moment là. Parce que quand tu as un métier, des collègues et tout ça, tu commences à créer du réseau Et ça c'était il y a longtemps où on n'avait pas encore... Aujourd'hui, je pense qu'il y a quelque chose de très différent. De foisonnement, un peu de fonctionnement collectif en milieu rural,

on va dire. Et où tu as des apports extérieurs qui se font plus. Là, je savais pas entrevoir ça, me dire putain, je suis à la campagne tout seul. Wow, J'étais pas cap ! Et voilà, ça ne s'est pas fait. Après, les choses se sont enchaînées... Mais oui, clairement, aujourd'hui, c'est pas bon... C'est pas bon pour moi. Après ma maison, les gens qui viennent y trouvent qu'il y a un petit jardin. La Maison elle est en plein chantier, il y a plein de gens qui disent "oh on se croirait en pleine campagne presque"... Alors que c'est dans Toulouse, donc ça me fait plaisir. Et moi, pendant le confinement, j'étais chez moi et il y avait tout qui était là. Ca marchait. Il y a la maison, l'atelier, en travaux, tout ça. Donc je peux faire des choses chez moi. C'était fabuleux, ça quand même... T'as des gens au moment du confinement qui se rendent compte qu'ils sont mal chez eux. C'est terrible. Donc là, nous, j'étais avec Florence, elle était venue chez moi pendant le confinement et on était tranquille quoi, ça allait. Bref, quand même. Oui, il va falloir que ça change. D'une part, ça, par contre, le fait d'avoir été en ville, j'ai pu faire du réseau professionnel ce qui fait que ça peut permettre de se dire tu fais ton réseau professionnel pendant que tu es en ville. Et après, tu peux partir parce que tu as déjà commencé à tisser le réseau professionnel et tu n'as plus besoin après d'être autant sur place. Si tu arrives à nourrir ton réseau. C'était quoi ton autre question ? Ah oui, avec le système ou sans le système.

Léo :

D'abord, il y a en solitaire ou en communauté, mais tu as répondu déjà.

Arno :

J'ai répondu un peu... Après jeune, j'étais en solitaire. Vraiment, j'étais en solitaire dans une petite ferme et même je pouvais être en couple, mais sans habiter sous le même toit. Donc ça, c'était jeune. Et puis toc, la vie s'est embarquée autrement. Et aujourd'hui ? Aujourd'hui, ce n'est pas seul et c'est pas... Dans le pas seul, et quand je dis pas seul c'est même au delà du couple. Et c'est plus que le couple. En fait, il peut y avoir plusieurs possibles. Il y a soit une communauté, quels que soient les fonctionnements, genre écolieux ou des trucs comme ça, mais où il y a un projet commun, quand même. Un collectif, un groupe d'humains qui a un projet. Donc on peut avoir des parties communes, où chacun à son petit bungalow. Il y a plein de possibles qui sont là dedans, mais ça reste un groupement commun.

Il y a aussi la possibilité d'être dans un petit village. Où là, chacun chez soi et les diversités aussi de gens et des politiques aussi. Mais dans le petit village, tu sens que quand même, c'est

une petite échelle. Donc qui est "maîtrisable", tu connais les gens . Et en fait, je pense à un copain qui est dans un village en Creuse, où il y a plein d'assos. Lui, il habite chez lui, mais il y a plein de trucs. Lui, il est dans plein de trucs. Ils reçoivent des migrants, ils font un truc avec la Ressourcerie, il y a des collectifs d'artistes, il va à la brasserie où ils brassent ensemble plein de trucs, mais chacun... T'es en village quoi, chacun chez soi. C'est pas mal. C'est pas mal aussi cette échelle là et. Et moi, je trouve que politiquement, tu vois... À l'échelle du canton, de la commune, c'est notre échelle normal quoi. C'est notre échelle humaine. Je pense, enfin qui moi me conviendrait. Notre fonctionnement est fait pour regrouper, faire du gros : on fait des communautés de communes, on regroupe les régions, on fait des fédérations de pays et compagnies, on fédère l'Europe... Donc on veut refaire des gros ensembles. Et les gros ensembles y tiennent pas le coup, parce qu'au bout d'un moment ça ne convient pas, et donc on repart à faire des petits groupes. Et si je dis ça, c'est par rapport à ce que je te disais tout à l'heure, de ce groupe de 200 dans le livre, Très souvent, au delà de 200 ou 300 personnes et quand cette communauté grossit, hop il y a un petit groupe qui se détache. Comme on peut imaginer des essaim d'abeilles. Tu vois, il doit y avoir un seuil critique ou un fonctionnement politique satisfaisant n'est plus possible, et donc là tu te détaches. Ça essaime. Donc, voilà, ça c'est ta deuxième question.

Léo :

Mais ce que je voulais dire aussi par vivre en solitaire ou en communauté, c'était autant du point de vue du mode de vie, que de la pratique et du travail. Mais on en a aussi parlé.

Arno :

Oui. Tu vois quand je te dis, je suis un peu électron libre. Quand je j'étais petit et qu'on jouait aux cowboys et aux indiens, j'étais éclaireur. C'est l'indien qui va au loin, qui regarde la piste. Tout ça pour le groupe, mais qui est en lien avec le groupe. Il travaille pour le groupe, mais il est tout seul. Moi, j'étais plutôt dans cette projection là et je pense que c'est ce qui me convient aujourd'hui encore. Tu vois dans ce groupe autogérées, je m'implique dans le collectif à travailler sur la charte, tout ça. Et puis, quand on est ensemble, je propose des pratiques, mais j'ai toujours... Et j'aime bien le faire cette autogestion parce que c'est une expérience de vie en commun que je n'ai jamais pratiqué en fait, donc là, j'aime beaucoup. Ce qui nous intéresse, c'est pas cette question de gestion politique, mais elle est nécessaire. Et

moi, ça m'intéresse beaucoup, il y en a ça les fait chier, ils trouvent qu'on perd du temps. Moi, au contraire, ça m'intéresse beaucoup de vivre ça, cette expérience là.

Léo :

Du coup dans le système ou complètement en dehors ? Même si une fois de plus, c'est pas forcément binaire.

Arno :

Moi, je suis dans le système. Sans aimer ce système. Mais bon j'en profite de ce système. Sans être une Sangsu, un parasite. Voilà, jusqu'à aujourd'hui, c'est comme ça que ça se passe. Dans le désir, je crois avoir envie d'un... Quand je dis que j'en profite, c'est pas vampiriser les choses, c'est pas ça du tout. Je lui donne au système. Donc forcément, ça va dans les deux sens. Parce c'est très compliqué si on veut pousser les choses, d'être totalement en dehors. Comment veux tu être totalement en dehors du système, si tu es en France ? Il ne faut pas que l'on t'es déclaré quand tu es né, tu n'as pas de carte d'identité, tu n'existe pas, et tu vis dans la forêt. Si tu commences à avoir une carte d'identité, t'es référencé quelque part et on va te demander des comptes. À un moment donné, quand il fallait faire l'armée on allait te trouver. Donc tu pouvais pas être 100 % en dehors. Et puis, tu n'es pas en dehors, là tu vois, tu voyages à vélo, c'est ce que je te disais hier, t'es pas en autonomie, t'as des routes. Tu voyages sur des routes, T'es pas autonome.

Léo :

Mais l'autonomie n'est pas forcément complète

Arno :

Oui, voilà, là, je pousse à l'extrême. Pousser à l'extrême j'aime bien faire ça pour essayer de comprendre les choses, et voir s'il y a une limite où est-ce qu'elle se situe. Jusque là, la question c'est elle est où la limite ? Enfin, de quel dosage entre "être dans le système ou être en dehors" ? C'est un peu ça.

Léo :

Je pense qu'elle est éthique et personnelle cette limite. Mais justement, où est ce que tu la fixe toi ?

Arno :

Donc, moi, j'agis pas contre le système, je ne fais pas des actes de terrorisme pour pouvoir mettre un grain de sable dans le système. Je ne fais pas ça. Je condamne vraiment pas ce qu'ils le font. J'aime bien ça. Mais encore une fois, je suis un peu électron libre. Mon rapport, ça, peut être un peu ça : "toc, toc". Je fais mes petits chemins. J'ai pas de honte à bénéficier de choses du système. Mais je m'y fait pas prendre trop fort. Donc, je veux pas me sentir dépendant du système. Mais malgré tout, moi, une fois, j'ai une grosse maladie et je suis allé à l'hôpital et on m'a opéré. Et heureusement qu'il y a la Sécurité sociale et tout ça. Et du coup, que j'avais cotisé avant et que je cotise encore. Et c'est OK. Mais voilà, dans le quotidien et dans la vie quotidienne, c'est très désirable d'en être assez loin. Mais voilà, tu peux, tu peux avoir un mode de vie... Ouais, ta question elle est peut être là. Tu peux avoir un mode de vie, ou un mode un peu communautaire, un peu autosuffisant, mais avec les communautés alentours, voilà ce que tu peux. En faisant ça aussi, et en étant artiste, mettons que je le sois. Moi, je pourrais être dans un fonctionnement comme ça et où, finalement, tout ce que je peux faire dans le collectif, il n'y a pas de notion d'argent de gagner sa vie... C'est l'entité collective qui se vit, mais où tu peux garder ta vie d'artiste et de temps en temps, tu fais une expo. Et là ça peut rentrer. Chacun peut donc. Et du coup, imaginons tu as plusieurs personnes, et chacun a ses fonctionnements. Là, donc, vient vendre des choses à l'extérieur, vraiment à la grande ville, aux gros systèmes et tu as des devises qui viennent dans la communauté et où ces devises peuvent être mises en commun. Mais du coup tu as les deux. Tu as le fonctionnement de la communauté un peu en proximité. Et tu viens pomper l'argent en dehors, donc t'as les deux modes. Tu vas dans le système. Et là, en local, tu fonctionne autrement.

Léo :

Je suis en effet plus dans une autonomie collective.

Arno :

Mais cette autonomie elle va jusqu'où par rapport à ce que je viens de dire ? Tu vois où il y a une forme d'autonomie, mais tiens, de temps en temps, tu vas aller travailler et ramener des devises. Donc là, il y a quand même une notion d'autonomie un peu différente ?

Léo :

Je me suis beaucoup intéressé au modèle zapatistes, où l'autonomie est presque complète et équilibrée. Si jamais il y a plein de communautés ou de collectifs disséminés un peu partout et que l'économie est entre ces collectifs là, ça peut être quelque chose de soutenable. Et j'aimerais bien imaginer cela aussi au niveau artistique. Mais ça nécessite de réinventer beaucoup de choses.

Arno :

Mais la notion de l'artiste, celui qui est artiste, il est pas artiste à plein temps. Quand il faut aller ramasser les patates, il ramasse les patates, avec le commun. Il y a moins de fonctions assignées à une personne, et c'est ce que je te disais dans les gros groupes humains. La notion de pays, de grosses villes, tout ça où on délègue, c'est ça que je trouve très problématique. En d'élégants, tu t'arrêtes de penser, tu dis aux autres de penser, c'est là que c'est grave, c'est les autres qui vont penser comme toi tu dois vivre. Donc, oui tu ne délègues pas l'art à un artiste. Le gars qui te dit je suis artiste, non, ça existe pas. justement, Après il y en a qui sont plus ou moins talentueux, quand il faut chanter, il faut jouer la musique en live. Ils ont des affinités et vont plus le faire.

Léo :

Tu crois en la vocation ? Je dis tu crois parce que pour moi, c'est une sorte de croyance.

Arno :

Pourquoi ? Pourquoi c'est une sorte de croyance ? Là tu t'es fait avoir, tu aurais du t'arrêter là...Pourquoi c'est une sorte de croyance ?

Léo :

Ca va pas du tout ça, oui je me suis fait avoir par mon propre jeu... Du coup je me lance... Pendant que j'écrivais mon mémoire, j'étais en train de lire un livre de sociologie sur le mythe de l'artiste, qui parlait donc de vocation.

Et donc j'avais déjà lu pas mal de trucs et je me suis intéressé à l'Internationale situationniste, mouvement de mai 68, avec pas mal de... Je ne sais pas comment dire, des pseudos artistes/philosophe un peu réac, qui dénonçaient l'inutilité de l'art et prônaient le dépassement de l'art pour revenir à des choses beaucoup plus politique. Donc c'était un petit doute existentiel. Si

tu veux participer, à ton échel, à changer le monde, autant le faire directement plutôt que de passer par l'art. Et je finissais un texte perso que j'avais écrit en disant que je continuais d'y croire parce que j'ai une flamme... Une flamme intérieure d'une certaine manière.

Et juste après, j'ai bossé sur la vocation de l'artiste, où c'est compliqué parce que c'est aussi très construit socialement. Il y a une étude sociologique avec des fils de vignerons et d'agriculteurs qui montre que leur vocation, et c'est eux qui le disent, c'est d'être vigneron ou agriculteur. Mais cette vocation personnelle est forcément construite, c'est une éducation. Et du coup, je pense que la vocation est une croyance. Mais c'est mon point de vue.

Arno :

Les arbres, ils ont un potentiel génétique énorme, mais il y a très peu de gènes, par rapport à ce qu'ils ont, qui s'expriment. Ça veut dire que l'arbre il est comme ça, mais il pourrait être très différent si c'était d'autres gènes qui s'exprimaient. Ce qui fait qu'il a une capacité quand il se reproduit, une capacité d'adaptation qui est énorme. La génération, d'après elle, va avoir un terreau différent dans un contexte climatique différent et elle a en elle des capacités qui, jusqu'à présent, s'exprimaient pas, mais qui là, vont pouvoir s'exprimer. Donc, ce que l'on est dépend forcément de, certes de notre potentiel génétique, mais aussi de là où tu nés. Ce qui est en toi est en toi, et va s'exprimer ou pas. On peut dire aussi que des fois, il y a des gens, et soi même aussi, on a des facilités à des endroits plus qu'à d'autres. Et tu peux être tombé dans une famille où ces facilités ont pu être encouragés. Et puis, tu peux tomber dans une famille où ces facilités n'existent pas, et tu te les exprime plus tard dans ta vie. Ou tu peux être dans une famille où cette facilité n'existe pas, dans une famille où quelqu'un va jouer merveilleusement du piano alors que dans la famille personne ne joue du piano. Mais juste les gens, ils sont assez intelligents, ils vont laisser leurs enfants jouer du piano et tu vas avoir un virtuose. Et tu te dis "mais c'est quoi ce truc" ... Ca vient ni des parents, ni les grands parents.

Voilà donc une chose que je sais, c'est que je ne sais pas grand chose. Donc, la vocation, le génie, bien sûr, la vocation et la notion de vocation, comme tu l'as dit sur les vignerons. Moi, tu vois, je suis artiste, mais je n'ai pas fait que ça, j'étais tailleur de pierre et je peux faire autre chose. C'est pas grave, c'est pas grave. J'ai connu des gens se dire je serai plus artiste, ça les rendait profondément tristes. Moi, je peux faire autre chose, mais ce qui intérieurement, en moi, est activé quand je fais de l'art et qui me rend vivant et exaltant. ces choses là, je peux faire autre chose, d'autres activités... Quand je faisais la taille de pierre... Il peut y avoir d'autres choses où cette même exaltation s'exprime, où j'ai de la créativité et où je me sens

vivant dans ce que je fais. Ce qui est embêtant dans tout cela, c'est de mettre ces mots "artiste", "art" ou "ça s'en est, ça s'en est pas"... C'est pas si nette.

Arno :

C'est quoi ce sourire ?

Léo :

C'est quoi l'art contemporain ?

Arno :

Ah je le savais ! Non, Joker ! Parce que ça va pas être intéressant.

Léo :

Oui c'était pour la blague !

[échange du livre de Julie à travers la chaîne d'objets.]

Fin de la retranscription de l'entretien.

3- Annexe 9 : Edouard

Extrait de la transcription de l'entretien réalisé le 27 juillet 2021 avec Edouard, Artisan zinguer et membre du collectif de la Déviation à l'Estaque

Durée de l'entretien : 40 minutes

À l'égard du nombre d'heures d'entretiens, je n'ai malheureusement pas pu transcrire la totalité des entretiens. Voici donc un extrait de l'entretien sur des propos utiles.

[...]

Léo :

Qu'est ce que tu penses du prix libre ?

Edouard :

J'étais un des rares à toujours remettre ça en question. Parce que j'ai rencontré des gens qui ont fait le prix libre bien avant la Déviation. C'était une amie qui faisait des cours d'équitation à prix libre, et qui s'en est mangé un peu les doigts. Je trouve tout à fait normal qu'elle se soit plantée là-dessus, parce que les gens, je ne vais pas parler d'équitation mais ça a toujours coûté un peu cher. Et quand tu fais un prix libre, les gens donne 5€, mais ça ne couvre rien du tout. J'ai dit qu'elle allait se planter. Elle s'est plantée, et est retournée sur ses prix. J'ai eu un ami qui était dans le Loiret, qui avait construit sa petite cabane, épicerie de lait autogérée et il s'est rendu compte très vite que finalement, les gens ne payaient plus. Jusqu'au jour où le gars, finalement, plutôt que de partir avec ses bouteilles de lait, il est parti avec toutes les bouteilles de lait, et la caisse aussi. Donc, je trouve que l'idée de faire des prix libres, c'est une super idée. Mais maintenant, c'est aux adhérents, aux clients de mettre le juste prix. Et là, il n'est pas encore tout à fait correct. Donc, je crois au juste prix, mais je crois pas aux gens qui vont payer.

[...]

Ce n'est pas qu'un collectif ou une communauté. Du coup, c'est beaucoup d'organisation. Donc, ce lieu tourne beaucoup avec des réunions, comme tu as pu le voir hier, qui était une petite réunion. Mais il y a des réunions qui peuvent durer tout un week end, comme toute une journée aussi. Et c'est cette réunion qui me pèse de plus. C'est que rester assis une journée entière, c'est un truc que j'ai vraiment du mal à faire, voir plus de 3 heures c'est compliqué. Ça demande un effort que je peux pas toujours offrir.

[...]

On a créé des pôles pour que chacun gère une chose, et tous les six mois ou tous les ans, on change. On bascule et on va visiter un pôle différent. Donc j'avais fait une année complète en régisseur général, parce que la manutention des outillages, des stockages, des voitures, des véhicules, des machines... J'étais bon. Un an après, on m'a décalé en régie technique, donc tout ce qui est installation sons et lumières, que je n'avais jamais fait de ma vie. Et Jules, lui, est installateur sons et lumières, justement de son métier. Et ils l'ont fait basculer à la régie générale. Du coup, je ne savais rien faire dans mon truc et lui ne savais rien faire dans son truc. On passait notre temps à s'échanger nos tâches. Finalement, six mois plus tard, on a dit " il y a des choses qu'il ne vaut mieux pas changer". Donc, avec Jules, on a repris chacun, nos postes et les autres continuent à tourner de poste en poste. Mais c'était pour éviter aussi de laisser la même personne quatre ans aux finances, qui n'est pas forcément très drôle.

[...]

On dit que ce sont les gens qui font le lieu, mais pas que pour moi. Ce lieu aussi peut faire les gens. Il y a ce "truc" qui donne envie.

Fin de la retranscription de l'entretien.

4- Annexe 10 : Santiago Borthwick

**Transcription de l'entretien réalisé le 29 juillet 2021 avec Santiago Borthwick,
Photographe**

Durée de l'entretien : 1 h 34

Léo :

Ok, c'est parti ? Du coup la première question que je pose en général, celle par laquelle je commence et ça sera la seule qui est définie, c'est est-ce que tu as un travail ? Et si oui c'est quoi ton travail ?

Santiago :

Oui, donc, du coup, moi, j'ai été photographe pendant beaucoup d'années, et j'ai fait ça dissons professionnellement. J'ai fait des événements, des portraits privés... Et j'ai fait ça surtout en Chine. C'était mon métier. Après, en ce moment, j'essaye de reconstruire ici à nouveau. Et pour l'instant, pendant que je reconstruit, j'aide des copains sur une ferme. Donc ça a été facile pour moi parce que c'est comme ça que j'ai commencé à faire de la photo. J'ai payé tout mon équipement en faisant les saisons. Du coup, quand je suis retourné [en Europe] qu'il fallait tout reconstruire, j'ai recommencé à faire un peu de maraîchage. Du coup, je fais deux jours par semaine pendant que je construis un nouveau ici.

Léo :

C'est dans quel coin ?

Ces terres de mars, ça s'appelle, c'est au Merlans. C'est juste dans les quartiers nord, juste en dehors de la ville. Quand la ville finit, la garrigue commence. C'est un endroit, assez beau en plus. Les gens sont sympa. Ça me prend pas beaucoup de temps. Ça me donne une stabilité pour essayer des choses. Si je n'avais pas, ça serait plus difficile d'investir dans de la chimie,

de me dire je vais essayer ça. Je vais refaire du collodion. C'est comme un métier à mi-temps, pendant que je reconstruit mon métier, mon métier à plein temps. Enfin à plein temps... Je ne travaille jamais à plein temps. Je me laisser des espaces de loisirs.

Léo :

C'est intéressant ça, parce que la première partie de mon mémoire, je questionnais ce qu'étais le travail justement. Et du coup, ce que c'était, le loisir aussi forcément. Et comment ça s'inscrit pour toi la photo ? Plus comme un loisir ou un travail ?

Santiago :

Ouais, ouais, là, j'ai une relation assez compliquée parce que pour moi, la photo, ça a commencé comme comme une méthode d'expression en fait. C'est quelque chose que j'ai appris. Je n'aimais pas du tout la photo, en fait. Moi, je peignais, je faisais des murs avec des amis, et c'était ce que je faisais un peu pour le plaisir. On faisait des gros truc, des grands Muro. Et un jour, un ami m'a passé une caméra et m'a dit "tu vas aimer, tu es très orienté vers l'image. Il y a un truc d'immédiateté de pouvoir concevoir des scènes qui va te plaire. Et il avait raison. J'ai gardé sa caméra un mois et après j'étais accroché. Et du coup, c'est devenu un instrument d'expression et de plaisir, de loisir à la fin. J'apprenais beaucoup de choses : de lumières, d'illumination, je regardais beaucoup d'images... C'était une façon de passer du temps et de m'évader des moments difficiles. Et après, j'ai voulu un peu en faire mon métier. Du coup, je me suis retrouvé confronté à me voir faire des budgets, gérer des clients, un sites, entretenir des relations avec des gens avec qui je n'avait rien en commun, qui, à la limite, des fois, ils étaient sympa. Mais à la limite des fois ils me saoulaient...Je ne suis pas quelqu'un qui était capable dans sa vie de se mordre la langue. Du coup, je me retrouvais dans des situations où je brûlais des ponts, ou je disais "ce que lui il est chiant", je lui donné les photos. Je faisais pas le travail de revenir, de relancer...

Et du coup, ça m'a confronté un peu à ce moment de transition, où en fait, ce qui était une méthode d'expression et quelque chose que j'aimais faire, c'est devenu un métier et j'ai fait de moins en moins de projets personnels. Et quand je les faisais, j'avais toujours un peu une appréhension. De qu'est ce que je vais faire avec ça ? Ça va être un livre, ça va être quoi? Et j'ai arrêté un peu de faire des photos juste pour le faire. Et c'est quelque chose que j'ai essayé un peu de reprendre. Ne pas avoir un objectif fixe, juste prendre des photos, voir que ça me fait du bien, parce qu'il y a de l'interaction avec les gens, ça permet de connaître de

nouveaux gens... Il y a un moment magique de jeu qui se crée et qui ouvre beaucoup de portes qui te laisse voir aussi la perception qu'ils ont de soi même, des gens avec qui tu n'as aucune relation. C'est des choses qui prendrait du temps si c'était dans une amitié normale, et là des fois, à cause du contexte, ça se donne très vite, d'une façon très condensée. et ça crée des conversations intéressantes avec des gens avec qui je parlerai peut être pas autrement. Donc, j'essaye de revenir un peu à ce que ce soit ça aussi.

Mais je n'ai pas envie de faire du maraîchage toute ma vie. C'est le truc facile, où si ça ne marche pas, je m'en fous. Je n'ai pas d'amour pour le maraîchage. C'est facile, c'est un métier agréable, tu es dehors sous le soleil. Tu travaille avec tes mains, ça fatigue, tu dors bien, mais ça structure. C'est pas stressant, mais ce n'est pas non plus quelque chose qui me comble. C'est quelque chose que je fais pour me payer d'autres trucs, pour pouvoir me payer des machines, des films, de la chimie pour essayer de nouvelles choses. Donc, oui, c'est un rapport compliqué. C'est un mélange entre vouloir que ça marche d'une façon que ça puisse générer des sous à la fin, parce que ça me plaît de faire des photos. mais j'ai une réticence, parce que je sais que si je me mets trop dans le mode "c'est un business, c'est un métier", ça devient stressant. Je perd un peu du jeu, de la beauté, de se dire "aujourd'hui, on va s'asseoir avec quelqu'un de nouveau et parler, trouver un espace entre les deux et quelque chose, où ils vont se montrer d'une certaine façon, où tu vas connecter avec quelqu'un et montrer un peu comment tu les vois toi, et eux se laisser ouvrir dans leur vulnérabilité ou se montrer figés". C'est très beau comme procédé. Et si c'est juste pour de l'argent, j'arrête d'avoir cette connexion émotionnelle envers mes sujets. Ça devient des "richards" [bourgeois]. Je vais les charger le plus que je pourrais en faisant quelque chose qui donne du prestige, en parlant de l'analogique... Oui, quand je fais du collodion et que tu leur vends du rêve : "en fait, c'est une pièce unique, machin chose..." Je ne crois en rien à tout ça, c'est juste que j'aime bien le procédé, j'aime bien ce truc un peu alchimique. Mais tu te mets dans un endroit où tu dis des choses, qu'ils veulent entendre. Et ça fait sentir un peu une hypocrisie. C'est dur le travail...

Donc oui, je me dis que j'ai pour métier d'être photographe, mais je ne suis pas sûr de comment l'entretenir pour que ce soit équilibré. Que ce soit quelque chose que je puisse faire le reste de ma vie. Là, je pense faire un peu des photos dans la rue. J'ai deux ou trois projets qui pourraient marcher, qu'il faudrait écrire. Ce serait de faire des portraits à la chambre, en papier, dans des villages. Et ça, ça s'est enchaîné avec un projet que je fais avec une amie qui avait déjà lancé quelque chose. Et ça m'a beaucoup aidé à donner un sens quoi, à

dire : "mais ça, ça a l'air intéressant". C'est se rapprocher de populations concrètes, de lutte concrète. Je crois que là, il y a peut être une solution à mon impasse.

Léo :

Mais sans que ça redevienne ton métier non plus ?

Santiago :

Mais sans que ça redevienne le métier, comme je l'ai exercé. Parce que avant de partir en Chine, et en Chine, je me sentais vraiment mercenaire. Donc il y avait quelqu'un qui me disait il y a un événement de grand bourgeois, un resto qui ouvre, j'y allais et je me sentais... Tu es toujours derrière la caméra, donc tu as toujours un buffer qui te donne ce regard donc je suis capable de voir des choses que j'aurais jamais aimé supporter. C'était vraiment dans l'excès, beaucoup de fois j'ai fait des photos d'événements, de restos de luxe. J'avais un client qui était propriétaire de deux, trois restos de luxe et il faisait des soirées un peu avec les gens de la jet set et tu les voyais débarquer. C'était très superficiel et je n'aimais pas du tout. Mais comme j'étais derrière la caméra, je me plaisais, mais ça prenait beaucoup de temps. Ça prenait beaucoup de temps d'être autour de ces gens qui ne sont pas mes gens, de mettre le savoir que j'ai acquis au service, de la promotion de choses auxquelles je ne crois pas. Dans un pays où l'ostentation est vraiment... Ça me poserait des problèmes, moraux presque, de voir ces gens arriver en voiture de luxe en sachant que c'est des "fils de", des petits fils de gens du Parti communiste, que c'est fait sur le dos de gens qui travaillent des centaines d'heures par semaine. Je me sentais un peu parasite. Et du coup, exercer ce métier de cette façon là, pour moi, c'était vraiment un truc parasitaire. Donc je me greff à des gens riches pour leur remonter ou pour leur montrer une image d'eux mêmes qui leur plaît : de beauté, de jeunesse, de joyauté, de joie... Et je me posais pas trop de questions sur le moment. Mais des fois, il y avait des moments où je faisais mes trucs personnels, où je faisais des photos avec des amis, où je partais en voyage. Je faisais des photos dans des villages, je m'approchais de gens commun, d'ouvriers. Je leur parlais... Et c'est là que j'aimais le plus la photo. Je retrouvais un espace où il y avait... J'ai ce moment un Hong-Kong qui était magique. Hong-Kong c'est une ville très dystopique, où tu as plein de petits chemins, sales et obscures... Et je me suis retrouvé à arpenter la ville et à trouver les cuistots qui sortaient fumer. C'étaient tous des immigrants. J'ai toujours été un immigrant, partout sauf en Chine, où j'étais traité en blanc. Donc je reconnectais un peu avec cette sensation : en fait on est des populations migrantes, et il y avait

des conversations super intéressantes qui s'entamaient. Quand je leur disais : "mais en fait, je veux vous prendre une photo", il y avait une confusion, pourquoi ? Ils ne voyaient pas leurs propres intérêts. Et dans la discussion, montrer mon intérêt à quelque chose, qui moi m'intéressait. Je ne trouvais pas seulement du plaisir dans l'interaction, mais je trouvais beaucoup plus de beauté dans l'idée de faire des photos. Et après des voyages comme ça, je revenais à Pékin et je revenais sortir dans les bars et essayer de trouver le travail suivant , à essayer de convaincre des gens de leur faire des portraits à la Chambre pour des sommes scandaleuses. Et c'était étrange, c'était très schizophrène. J'avais besoin de séparer ces deux parties de vie de la photo, et du coup je me retrouvais à faire moins de photos de choses que j'aimais. Donc, oui, j'ai envie de reprendre un métier, mais il faut trouver l'équilibre, où ça ne me fait pas me questionner sur pourquoi je prends mes photos. Que ça ne soit pas : " Je prends des photos parce que c'est moins dur que de faire du maraîchage". Parce que ça l'est ! Quand tu es payé une heure de travail au minimum 150, 200, 300 euros, et qu'au maraîchage tu es payé 10 euros de l'heure... Et l'instabilité, ne pas savoir si je vais avoir tel ou tel revenu, ça ne me pose pas tant de problèmes. C'est très facile de tomber dans le mercenaria. Il y a un événement, il y a un mariage à la fin tu finis par t'en foutre. Mais ouais, il y a un truc de ce travail qui t'aliène. La connexion émotionnelle au processus de prendre des images, de faire des rencontres, de t'intéresser aux gens. Tu finis juste par faire quelque chose pour de l'argent et les gens tu t'en fout un peu. Tu fais le polit, tu parles bien. Tu vends l'affaire parce que c'est la façon de te faire embaucher et qu'ils en parlent à leurs amis.

Ça devient très superficiel et très hypocrite pour moi très vite. Après il y a des gens qui ont un autre rapport à tout ça, qui ont un autre rapport à l'argent...

Léo :

Mais pour toi l'éthique reprend le pas ?

Santiago :

Oui, mais c'est pas vraiment que ça prenne le pas, parce que je l'ai fait pendant des années, j'ai pas eu de mal à le faire, Mais je trouve que quand je plongeants ça et que ça devient ce métier mercenaire, je délaisse un peu le premier côté qui m'a attiré à la photo, de connexion, de rencontre, d'espace de jeu. De raconter l'autre et de se raconter soi même. Et que ça devienne en fait un job. Tu racontes ce qu'ils veulent que tu racontes, tu mets tes capacités au service de récit dans lequel tu crois pas, parce que c'est là qu'il y a l'argent quoi... C'est dans les

événements, dans les mariages, c'est dans la mode. Après, je vais essayer de faire de la photo de rue, et ça va me reconnecter avec comment je vivais adolescent. Ça va peut être être une façon beaucoup moins taxante (?) pour moi de créer des ressources à partir de la photo. Puisqu'à la fin, ce n'est pas des rencontres. T'es pas en train de poursuivre le fric et du coup, tu ouvres aussi l'espace à des rencontres avec des gens de plein milieu.

Et en fait, quand je faisais le mercenaire, j'aimais beaucoup. J'ai connu des gens que j'aurais jamais connu d'autres façons, et tu as des discussions intéressantes. Des fois, quand les gens sont ouverts, tu arrives à avoir des conversations intéressantes. J'ai eu un ami... Ou j'ai eu un client qui est devenu plutôt un ami, avec qui on avait des vies complètement opposées, une vision du monde complètement différente et. On avait su passer de l'échange d'argent, quand on faisait des photos, à parler de choses intéressantes. Du coup, j'ai vu les perspectives de quelqu'un qui est né dans un certain privilège et il y a certaines questions qu'il ne se posait pas. Mais il n'était pas non plus attaqué ou fermé quand je lui posé des questions qui étaient inconfortables. Et ça, c'était c'était beau à voir. Après, la cliente que j'ai eu le plus longtemps en Chine, C'était vraiment quelqu'un pour qui je faisais des photos de peinture, qui étaient un peu derivatives, où je ne trouvais pas la valeur, et c'était juste une façon de se faire des tunes. Du coup, j'ai jamais... Elle avait des trucs intéressants, mais j'ai jamais réussi... Parce que c'était une stabilité, parce que ça me donnait beaucoup d'argent. Je n'avais jamais réussi à aller vers elle et lui dire : "en fait, je veux vous prendre en portrait", et à lui poser des questions, qui auraient pu, peut être, avoir une conséquence sur la poursuite de mon embauche. Donc, j'ai vu comment j'ai renoncé à ce que j'aimais le plus de l'interaction dans la photo pour avoir une stabilité.

Du coup, quand je suis parti [de Chine], j'ai fait faillite à Londres mais ça m'a fait me poser plein de questions sur comment je veux reconstruire en fait... J'ai passé des mois sans prendre de photo, pendant que j'atterrissais ici à Marseille. J'avais un peu de mal de me dire "je vais recommence. Mais recommencer comment ? Pour faire quoi ? Pour reconstruire ce qu'il y avait avant ? Pour faire quelque chose d'autre ? Pour changer ma vision ? Pour essayer de faire des projets personnels d'un autre type ?" C'est des questions que je commence à résoudre peu à peu.

Léo :

Et qu'est ce qui t'intéresse du coup maintenant ?

Santiago :

Ben là, j'ai repris un peu. J'aime beaucoup, toujours apprendre. Il y a un côté technique qui me satisfait. Donc, quand j'ai commencé à me remettre en marche, c'était je me suis dit que j'allais essayer de polir ma technique de collodion. Et après, on verra. En plus le collodion c'est une niche. Ce n'est pas quelque chose qui est seulement pour les très très riches. Si tu le fais assez bien, tu le fais assez clean. Il y a des moments où il y a des moyens de se poser à des endroits où il y a des gens, disons de mon niveau socio économique, qui peuvent être potentiellement intéressés, ou il peut y avoir un échange. Ce n'est pas forcément : "je vais essayer de faire le portrait à 300, 500, ou le plus d'euros possible pour avoir le plus de calme et de stabilité possible. Je trouve que ça peut être quelque chose qui peut donner lieu à des échanges qui soient beaucoup plus dans ma vision du monde, dans mon éthique personnelle. Et donc j'ai repris un peu avec ça, et là j'ai envie d'avoir des projets, peut être financé par des associations, des projets sur un rapprochement vers des populations, faire des portraits de situation, faire quelque chose qui s'inscrit un peu plus dans la durée aussi. Et après, faire des portraits de gens quand même ! Aller un peu aller dans la rue et voir ce qui se passe. Et je ne suis pas sûr que ça va marcher. Mais je me dis que même si ça ne marche pas, vu que j'ai une stabilité et que j'ai un truc qui ne me prend pas beaucoup de temps. Ici en France, c'est facile de vivre avec peu, parce qu'il y a beaucoup de ressources. Je peux approfondir tout ça et que la photo reprenne une partie importante de ma vie, sans que ça devienne stressant, sans que ça devienne la source de tout mon argent et la source de toutes mes préoccupations aussi. C'était quelque chose que j'avais ressenti très fort à Londres et en Chine, que ça ne marchait pas, qu'il fallait payer un loyer X , et que tu n'as pas accès à des aides ou à des emplois comme ceux auxquels j'ai accès ici. Ça devient stressant. En plus, j'étais en train de partager avec quelqu'un, c'était pas facile quoi. Au niveau personnel c'était pas facile, parce que je pouvais pas faire ce que je voulais. Ici, je crois qu'il y a plus de facilité à faire ce que tu veux, sans avoir forcément à renoncer à beaucoup. Moi je renonce à deux jours par semaine, pour ne pas être tenu de poursuivre l'argent, de faire des choses en photo dont je n'ai pas envie : de faire des événements, de faire des portraits de corporations que j'exècre.

Oui, en Chine, j'ai fait des portraits de gens qui construisaient des forêts pour les puits pétroliers. Après, c'était génial. L'usine était incroyable. Les machines, les forêts, c'étaient des objets beaux. Mais après, je suis en train de promouvoir quelque chose que je hais, dont je sais que ça va nuire au monde dans lequel je vis, et je le fais pour de la thune. Les trois jours que j'étais là bas, parmi les ouvriers que je voyais à la fonte, avec des grosses

machines en train de creuser les forêts... J'étais perdu dans la beauté de l'image et je me posais pas trop de questions. Mais quand je suis revenu avec l'argent dans la poche, j'étais : "en fait, c'est pas trop cool... Ce travail est un peu limite". Tu te sens complice de quelque chose qui est horrible. Et oui, je me disais, quand j'étais jeune, que je faisais tout pour ne pas être complice. C'était aussi parce que ça t'enlève la charge de faire des choix des fois, qui sont moralement compliqués. Et c'est des choix que j'ai eu à faire quand j'ai exercé la photo comme une profession à plein temps, que je m'étais interdit par peur que ça ne marche pas, mais aussi par commodité de ne pas avoir à faire ces choix là, je les ai fait. Je suis pas sûr de vouloir les refaire. J'ai envie que oui. Ma photo... Que je ne trahis pas ma propre vision. parce que là bas, j'étais vraiment un mercenaire. Du coup, j'ai travaillé pour le gouvernement local de Djieng Su, pour le Parti communiste, pour faire le singe blanc, de la propagande... J'allais à des événements, ils se montraient, ils paradaient de partout. Et après, ils s'en foutaient des photos, ils se paradaient avec des photographes étrangers. Une question de prestige. C'était marrant de me voir décrire par des officiers du Parti comme : " ce jeune photographe talentueux venu d'Europe". Moi, j'étais juste un "buscavidas", un "cherche la vie", un débrouillard. J'étais dans la débrouille . Et eux ils me donnaient, c'est ce que je trouve très marrant dans les milieux de riches. En fait, ils se donne des titres, ils se redorent, ils te poussent vers le haut parce que ça les poussent vers le haut aussi, et qu'ils n'ont plus besoin d'argent mais que c'est une question de prestige et de pouvoir. Du coup, tu te retrouves à représenter des papiers. J'ai été traité en blanc, quand que toute ma vie j'ai été traitée en immigrant, en "susac", en sud-américain. Ouais, en "ohr". C'était étrange. Mais bon, ici, c'est différent, c'est pas le même milieu, donc je crois que je peux une connexion à la photo qui va être beaucoup moins problématique. Surement beaucoup moins bien payée aussi. Mais ça va me poser beaucoup moins de questions de morale.

Léo :

Est ce que tu faisais déjà de la photo quand tu étais en communauté en Espagne ?

Santiago :

C'est en vivant avec des gens que j'ai découvert la photo. Donc quand j'étais jeune, ou presque, au début, quand j'ai commencé l'université, je me suis barré de la maison de mes parents parce que c'était tendu que ça ne marchait pas. Ils vivaient à moitié à Barcelone et ils avaient un petit truc ici à Madrid pour que moi je puisse faire mes études dans le confort, mais

ce n'était pas du tout confortable. Je me sentais un peu à nouveau parasite, et comme moi j'ai un problème à être un parasite... Disons que j'ai fait plein de festivals, j'ai vendu des bières, j'ai fait de la débrouille. Ça marche, ça ne me pose pas de problème. Mais quand c'est sur le dos de quelqu'un d'autre carrément qui te maintient, ça commence à me gratter, à me déprimer. en fait. Je peux "être", mais je ne me rends pas compte que je commence à m'isoler. Du coup, j'ai commencé à squatter avec des gens parce que c'était la façon d'accéder à une vie autonome, sans avoir à renoncer à mon temps, que j'ai essayé de garder furieusement. Jusqu'à ce que j'ai eu besoin de grandes sommes d'argent pour payer du matos, pour faire des voyages... Mais avant, c'était facile quoi. On squattait, on vivait en communauté, on partageait tout, on faisait des petits trucs ici et là, on vendait des bières, on vendait des savons, on faisait des choses qu'on vendait comme ça... C'était une vie très peu chère et très agréable. Du coup c'est en vivant dans une de ces maisons, où il y avait Aratz, un copain basque avec qui on a commencé à peindre beaucoup. Moi je peignais déjà. Leur maison, c'était génial, on avait tout plein.. C'était le délire, c'était des couleurs partout, des murs, des traits... Et des fois, les gens rentrés et ils étaient là "non mais ça fait mal à la tête"... C'était vraiment quelqu'un de très cool, ce gars là, et on s'entendait vraiment très bien. Et du coup, ça s'est fait comme ça. Donc, quand j'étais avec eux, lui il avait une caméra. Il faisait les Beaux-Arts et la caméra, c'était juste un truc de plus , c'était pas son truc, non c'était plutôt la peinture, la sculpture. Et du coup, il voyait que j'aimais beaucoup le figuratif, les portraits, je faisais beaucoup de portraits, dans les Murs je mettais toujours des visages. Et lui il me disait "mais vas-y essaye la photo", et moi j'avais toujours détesté un peu les photographes qui viennent, qui se donne des libertés, qui te prennent en photo sans demander. Il y a eu plusieurs fois en festival où j'avais des tenues complètement improbables, des grosses crêtes violettes avec des collants, j'étais déguisé. C'était normal qu'il y a eu des gens qui aimaient la photo et qui venaient et me prenaient en photo. Et j'avais toujours un blocage de : "mais en fait tu ne peux pas faire ça ! Qu'est ce tu fous à me prendre en photo comme ça ?" Du coup, des fois, je leur demandais de l'argent, des fois, je les insultais ou je leur demandais de supprimer la photo. et je ne me rendais pas compte d'à quel point moi aussi, ça me ça m'attirait de voir ça. Pas seulement l'aspect, les états émotionnelles ou la façon dont ils se présentent Et ce copain, Aratz, a vu que ça m'intéressait, que je regardais beaucoup les gens, que quand j'avais des conversations avec des gens, il y avait toujours un point où j'étais en train de scruter un peu, de trouver ce moment où, dans la conversation, il y avait une petite ouverture, quelque chose : une sensation, de l'émotionnel ou de la joie. Il a vu que ça me parlait. En fait, il m'a posé la

caméra [appareil] dessus et il m'a dit : "tu la garde un moi, fais pas chier. Casse toi, prend l'air, va faire des photos. Arrête avec tes conneries de "l'image machin chose... L'intrusion dans l'espace de l'autre". Parce que c'était le discours que j'avais et que je n'aimais pas la photo,. Pour moi c'était très en connexion avec la publicité, avec le bombardement de corps, de consommation, de produits. Pour moi, la photo, c'était ça, c'était seulement dans le visuel, fait pour vendre des choses.

Mais du coup, il m'a donné la photo. Il commençait à me montrer des photographes, montrer des livres. Je voyais beaucoup de peintres, mais j'avais. J'avais un truc... J'avais une réticence. Peut être que je savais que ça allait me plaire et que j'allais être un peu incommodes avec le rapport à l'autre, au regard que je porte sur l'autre, à m'approcher. Parce que d'une certaine façon, dans ma vie, j'ai été très timide envers l'autre, envers ce regard porté vers l'autre. Après, il y a quelque chose de tangible qui reste derrière. Il m'a juste secouaient quoi. Il m'a dit "arrête de faire chier. Tiens, regarde, on va voir ce photographe. Prochaine peinture murale qu'on va peindre, au lieu de prendre tes peintres romantiques à la con du siècle dernier, je vais te montrer des photographes géniaux et ça m'a complètement accroché. J'ai découvert, enfin il m'a montrer Crewdson [Gregory], un gars qui fait des photos en très grand format, je crois que c'est du 8 10, avec des grands formats hallucinants, et il fait des reproductions énormes de scènes surréelle, de scènes complètement barrées. Ouais, super cinématographique, et très poignant, Il y a une photo qui m'hallucine, c'est un nouveau né, c'est dans une chambre de motel et il y a une mère qui est en train de pleurer. Tu vois des petits flacons de Prozac, d'antidépresseurs, un peu ésemé dans la photo, et c'est des petits détails, mais il les illumine d'une façon trop belle. Et donc, il m'a montré des trucs comme ça et à un moment ça m'a captivé. Donc, j'ai commencé à faire... Typique photo un peu à la con : de jouer un peu avec l'appareil, de voir les limites, de faire des doubles expositions, de faire des flous, de faire des choses. Et à un moment donné, ça m'a plongé dans : chercher à construire une lumière, à construire des scènes, rentrer dans l'usage des flashes. L'agencement quoi : t'appropriez la scène pour montrer quelqu'un dans quelque chose : dans une mélancolie, dans une joie, dans l'usage pas seulement de ce qui existe, mais de créer quelque chose derrière. Et c'est ce qui me parlait en fait, la photo ça peut être beaucoup comme la peinture. Tu peux vraiment t'y plaire à construire des choses et du coup, ça m'a accroché. J'ai commencé à explorer tout ça.

C'est vivre en communauté qui m'a donné ça, c'était être ouvert à des gens qui venaient en tout cas, qui n'avaient pas de sous, qui devaient squatter aussi. La maison elle était

toujours remplie de gens intéressants, quoi. Donc c'est là que j'ai commencé à essayer de faire des portraits de gens qui m'entourés. Mais j'avais beaucoup d'appréhension. En plus, les squatts ce sont des milieux où on se méfie énormément de la photo. Quand tu arrives à un endroit où on ne te connais pas, avec une grosse caméra, des fois on assume que tu es des renseignements généraux, il y a toujours une petite méfiance. Méfiance que je partageais. Donc c'était aussi le travail de me débrouiller dans ce milieu là, de me débarrasser de cette méfiance et d'apprendre à m'approcher des gens. Et ça m'a pris énormément de temps. Du coup, il y a plein de photos que j'ai faites qui sont entassées, enterrées dans un disque dur que personne n'a jamais vu qui ont juste été cet apprentissage. Mais j'ai toujours regretté de ne pas avoir eu un rapport à la photo et à l'image plus construits avant de vivre comme ça, parce que j'aurais pu faire des belles séries de gens que j'ai aimé, et qui ont eu beaucoup d'importance et d'impact dans ma vie. C'était le moment, je savais pas. Après, je me suis saboté plusieurs fois dans d'autres occasions. J'ai fait des gros voyages où je ne me sentais pas à l'aise avec la photo, donc je laissais la caméra. J'ai vécu huit mois au Sénégal et j'avais la caméra du téléphone et j'ai fait des photos merveilleuses, très, très... qui me tiennent beaucoup, que j'adore voir de temps en temps. Mais c'était l'acte manqué. Je vais aller à un endroit, je le savais déjà , où j'allais vivre des choses intenses et j'ai laissé les caméras. C'était un peu me niez l'espace de montrer ça, parce que je me sentais peut être pas légitime, parce que j'allais vivre dans une famille de griotte, avec eux, passé 8 mois parfois galère, et je me suis interdit d'être témoin. J'ai décidé de participer et de le garder pour moi. Mais j'aurais bien pu participer en observant, en montrant aussi comment eux ils voulaient se montrer. Ça aurait été très beau si j'avais réussi à lâcher mes inhibitions et mes appréhensions envers l'image. Ça faisait partie de l'apprentissage aussi. Oui, c'est quelque chose que je suis encore dessus. Bon, là j'ai beaucoup moins de mal, je peux aller dans la rue et approcher quelqu'un lui dire "vous êtes magnifique, j'ai envie de prendre un portrait. Est ce que ça vous dérange ?" C'est quelque chose qu'il y a dix ans, quand j'ai commencé à exercer, à vraiment prendre beaucoup de photos, je n'aurais jamais réussi à faire. Et là, il y a des moments où j'ai envie de prendre certaines personnes en photo et je n'y arrive pas. Les gens que j'aime, Je n'arrive pas. J'ai beaucoup de mal à prendre en photo mes amis les plus proches, mes compagnes et en général, c'est douloureux parce que quand j'arrive, ça devient un espace d'intimité qui me lie beaucoup plus à ces personnes là, c'est compliqué quoi mon rapport à l'image.

Léo :

Du coup, pour revenir au moment où tu as découvert la photographie, est-ce que tu croyais en la vocation ?

Santiago :

Non, non, pas vraiment. Moi, j'étais toujours été un peu quelqu'un qui... J'ai pas du mal à apprendre, j'ai du mal à tenir. Donc toute ma vie, j'ai appris plein de trucs, j'ai lu plein de trucs, j'ai fait plein de trucs et j'ai jamais approfondi mes capacités au delà d'un certain moment. Je n'ai jamais trouvé quelque chose qui me tenaillait, ou qui devient une partie si importante de moi que ça me fait peur. J'ai toujours lâché avant que ça devienne une partie de ma construction personnelle, de mon individualité, de ma vision de moi même, . Et avec la photo, c'était le moment où j'avais trouvé quelque chose qui, dans tout, me convenait. Dans le truc très technique de compréhension, de défi, d'arriver à lire une lumière, de créer quelque chose dans le langage, dans l'apprentissage, de parler ce langage visuel d'une façon cohérente. Donc ça m'attachait dans tous les besoins que j'ai eu toute ma vie et ça les rejoignaient tous dans une seule pratique. Donc moi, j'ai toujours aimé discuter, parler, écrire, mais ce n'était pas quelque chose qui me tenaillait. Ce n'était pas quelque chose qui faisait partie de ma construction comme individu, de mon image de moi même, tandis que la photo, à un moment donné, c'est devenu ça. Je me suis vu photographe. Je me suis vu comme quelqu'un qui va d'une façon ou une autre prendre des images. Pas pour une postérité ou pas pour... C'est juste parce que ça fait partie de ma façon de m'exprimer, et que là, par exemple, j'arrive pas à apprendre des images de gens que j'aime beaucoup. C'est un peu dur, en fait, parce que j'ai cette peur qui me tenaille, de ne pas montrer ces personnes comme je les vois, de pas réussir à montrer la beauté et la tendresse que je vois en eux, qui me fait peur de me retrouver à avoir un regard froid d'observateur. Donc, je croyais pas du tout à la vocation, vraiment, c'était quelque chose qui m'échappait. Moi, je savais que j'allais faire mille choses dans ma vie, et que je sauterai d'ici à là, que je vivrai, je vivoterai un peu au jour le jour et je ne m'étais jamais dit qu'il y aurait quelque chose qui me prendrait un compromis et du temps. Parce que ça c'est une autre chose dans ma construction personnelle, dans ma vie, Je n'ai pas eu une famille énormément structurée. J'ai eu beaucoup de problèmes avec le compromis, avec le choix, le choix de persévérer dans quelque chose. C'est pour ça aussi que j'ai tant voyagé. J'ai vécu un peu partout. Ça fait une vie belle à raconter et très romanesque. Mais en fait, c'était des fuites dans beaucoup de cas. Et la photo, ça a été un moment où je me découvrais dans quelque chose qui m'a terrifié. Parce que je voulais le faire. carrément Le faire toute ma vie. Et que je

me trouvais à des moments à balbutier. Que tu n'arrives pas à dire ce que tu as envie de dire, et c'est dur. Mais au lieu d'avoir eu peur et d'avoir lâché l'affaire, je persévère à peu près avec des mois où je prends pas de photo ou avec des actes manqués, comme partir en voyage et me nier même la possibilité de voir si j'ai envie de faire des photos. Ça, je l'ai fait trop de fois. De faire des aventures, de belles aventures, intenses, durs, et me nier cette place d'expression, de langage, et aussi de mémoire. Il y a un rapport aussi à la douleur. Là j'ai plein d'images, de relations très fortes que j'ai eues et qui se sont mal fini. En ce moment j'ai des photos que je ne sais pas quoi en faire d'elle. Elles sont là, dans une boîte. Je les regarde pas. Elles sont là, donc ça devient plus qu'une vocation. Ça devient... Ce n'est pas un métier, c'est plus un métier, c'est plus un hobby, c'est plus un loisir. C'est un langage dans lequel je me trouve des fois très maladroit. Et c'est une construction de comment je me vois moi-même, et d'une mémoire que je ne suis pas sûr de vouloir garder, mais que je peux pas m'en défaire... C'est c'est beau, mais c'est difficile.

C'est le moment où... où il y a une partie, ou une envie de lâcher un peu et passer à d'autres choses. Mais tu ne peux pas quoi... Je me rend compte que il y a plein de fois où j'ai délaissé tout ça, parce que... Ouais, parce que c'était plus facile d'aller apprendre un nouveau truc, de passer à autre chose. Ne pas être confronté à la possibilité de faire faillite... "Del Fracasso". Je ne sais pas comment dire en français. "Fracasso", c'est vraiment quand les choses s'écroulent, quand ça arrivent à... Ce n'est jamais si dramatique en fait. Mais c'est la sensation que tu peux avoir quand tu n'arrives pas à t'exprimer, je crois que c'est ça qui me fait énormément peur dans la photo. Parce que je ne peux pas m'en empêcher. C'est devenu peu à peu. C'est devenu la seule chose où j'ai eu un peu de constance dans ma vie. J'ai vécu beaucoup au jour le jour, et que, à part les relations où j'ai mis un peu trop de poids et d'attention, et j'aurais peut être pas dû, c'est la photo. C'est cette recherche tâtonnante d'un langage propre.

Léo :

Mais c'est drôle parce que quand on en a parlé il y a quelques jours, tu me disais que tu te considérais plus comme un artisan qu'un artiste. Et là de ce que tu me dis, c'est ton langage.

Santiago :

Mais parce que... Je pense que j'ai une insécurité foncière, est ce que ce que j'ai à dire à un intérêt pour quiconque d'autre que moi ? Et je le trouve dans le portrait qui a un intérêt au

moins pour le sujet, que tu retrouves. C'est pour ça que le portrait m'attire tant, que je ne suis pas en train d'essayer de dire quelque chose de transcendantal ou d'explorer les difficultés ou la douleur, ou des choses que j'ai peut-être envie, ou eu envie à un moment d'exprimer en images, et que j'arrive pas vraiment. Donc je me prends pour un artisan parce qu'il y a tout le côté technique. Il y a tout le côté pratique, il y a tout le côté d'exercice de la photo comme processus, pas comme résultat, qui m'apaise, et qui, quand les choses ne vont pas, c'est un peu une méditation. C'est des gestes, c'est une mécanique dans laquelle on s'installe et on répète, on fait ça et ça remplit les heures, ça amène un sens, ça ouvre à d'autres perspectives, à d'autres vécus. C'est pour ça aussi que j'ai jamais trop aimé d'autres types de photos. Tu as des photos que je peux apprécier dans leur beauté, mais que j'aurai beaucoup de mal à exprimer. Le paysage, par exemple, ce n'est pas quelque chose qui m'attire et je peux voir où tu peux trouver une beauté, une plasticité, une image, une vision dans ça. Et t'y plaire, et construire un univers esthétique qui peut être très plaisant. Mais personnellement, c'est cet endroit du portrait qui m'attire parce que je me sens pas peut-être capable de. D'utiliser ce langage pour parler de moi. Ou quand je parle de moi ou de la relation quand je fais des photos avec ceux que j'aime, il y a toujours une difficulté à l'encadrer. Que ça ne soit pas juste la joie de partager le moment. Tandis que quand je prends des portraits de quelqu'un, il y a au moins le sujet qui est intéressé. Et il y a dans cet exercice des gestes, de l'artisanat, il y a un endroit très beau d'expression aussi. À la fin, moi, j'ai un problème avec l'art parce que je trouve que ça a été repris pour construire des égos, construire de la valeur monétaire. Pour. Donc j'ai une réticence très grande à tout ça. Et quand je vois quelqu'un qui se sent très très à l'aise dans cette idée qu'ils ont quelque chose de foncièrement intéressant à dire, ça me gênerait un peu de malaise. Parce que moi j'aurais beaucoup de mal à me voir de cette façon là par rapport à la photo. Après j'ai été très intransigent dans le discours. J'étais capable de discuter, de lire, de me projeter dans le récit, mais c'est éphémère. Si c'est de la parole, elle disparaît. Les images elle... mais je trouve de la valeur dans des choses qui sont faites par d'autres gens. Donc là il y a un rapport à moi-même qui dit beaucoup de mes engagements, de ma difficulté, de mes insécurités. C'est pour ça que oui, c'est un langage. J'aimerais arriver à être éloquent. Parler. Vraiment exprimer ce qui me tenaille : l'attraction, l'amour, la tristesse ou le désamour. J'ai essayé, j'ai essayé, des fois en utilisant des excuses, des portraits ambiants que j'ai un peu manipulé, ou des moments d'images qui étaient un peu recherchés, un peu poétiques dans l'intention. Mais je n'arrive jamais à être à l'aise avec ça. Donc, c'est toujours la photo. Pour moi, c'est quelque chose de plus compliqué qu'un métier.

Ca a été très intéressant de l'avoir vécu de plein de façons : comme mercenaire pour de l'argent, d'avoir construit comme une partie de mon image de moi même, comme quelque chose que je veux exercer, apprendre, approfondir mais où je ne me suis pas donné les moyens par peur de ne pas y arriver Là c'est un moment joli où je me donne l'espace d'essayer à nouveau.

Léo :

Et avec quels outils du coup ? Et pourquoi ces outils ?

Santiago :

Donc, du coup, je crois que j'ai une habitude de me compliquer un peu la vie, J'aime beaucoup l'analogique parce qu'il y a un mystère derrière. Tu prends des photos, le moment est passé, tu ne sais pas si tu l'as foutu en l'air, si tu as commis une erreur, si ça a bougé., si tu vas être bien exposé, surexposé, sous exposée... Bien sûr, tu sais ! T'as des photomètre. Moi, j'ai vraiment beaucoup d'expérience. J'ai beaucoup travaillé pendant des années. Maintenant, je peux sortir dans la rue avec la chambre sans outils et savoir que je vais avoir des portraits réussis. Réussis dans la technique, Peut être pas réussi dans l'émotionnel, ou réussi dans ce que je veux montrer des gens, ou dans d'autres paramètres que je trouve plus difficile et plus important. Mais il y a quand même toujours ce petit doute. Cette merveille, cette beauté de l'accident. Ce moment où les choses se passent différemment de ce que tu t'attends, et le résultat est beau. Quelqu'un d'arrogant dirait que c'est recherché et à la fin, c'est juste l'erreur qui crée une beauté, qui crée une surprise. Tandis que le digital, pour moi c'est vraiment mercenaire. Tu as le résultat immédiat, t'as tout le monde qui te demande de le voir. Ca génère un rapport au moment qui est très utilitaire, d'avoir un résultat X. Quand tu es avec le sujet, si dès le début, les résultats ne sont pas ce à quoi il s'attend ou ce à quoi tu t'attends, ça gâche un moment. Donc je, me lance dans des choses qui me sont de plus en plus compliquées, que je dois apprendre un peu pour donner de l'espace à toute cette faillite en fait, parce que dans la technique, j'y arrive. La technique, je sais que c'est quelque chose que je peux construire ou corriger. Donc, je me laisse un peu un espace à la déception dans quelque chose qui me génère moins de problèmes que la déception envers le langage, envers le langage visuel, envers le récit que je construis. Donc, c'est la chambre, c'est le moyen format, c'est le film. C'est de plus en plus des procédés anciens, donc collodion. À un moment donné, j'apprenais ou je lisais beaucoup pour essayer de faire des daguerréotype. J'ai eu un peu peur à cause du

prix, parce qu'à la fin, je dépense déjà la plupart de mon argent dans la photo. Donc le daguerréotypes... Je vais y arriver à un moment ! Je crois que j'ai cette curiosité. Il y a cette partie d'alchimie que j'adore dans l'analogique. Et après, on verra. À un moment donné, ça a été la construction de la lumière. Donc je faisais beaucoup de digital, des essais avec ce que j'apprenais à utiliser : des lumières constantes, des flashes... Et là, je suis dans des lumières très simples, dans des procédés plus compliqués. Peut être qu'à un moment donné, ce sera les deux choses. Je ne sais pas.

Santiago :

[PAUSE, rechargement de batterie]

Elle est trop bien Solène, elle est trop sympa; J'ai vraiment trop de chance, ici à Marseille, les gens qui m'entourent. Une belle ville.

Léo :

Et tu crois beaucoup en ce projet du coup ?

Santiago :

Avec Solène ?

Léo :

Oui.

Santiago :

Disons que j'apprécie beaucoup Solène parce que (à part qu'elle est intéressante, gentille et attentionnée), elle a partagé à un moment donné où j'étais un peu déprimé. J'avais beaucoup de mal à me remettre la photo, à me relancer, me dire j'ai envie de reprendre ça et on avait parlé. Et moi, je lui avais parlé de la chambre et m'avait parlé de son projet avec l'assp où elle travaille autour de thèmes de la commune, de faire des portraits un peu dans le même sens, dans un langage un peu similaire, visuel. Ca, ça m'a redonné une curiosité et elle connaît plein de gens intéressants en plus. Elle m'a offert disons, de participer à quelque chose qui n'est pas seulement à moi, où il y a déjà un travail derrière, il y a un support. Où la peur de que ça marche pas est beaucoup moins présente, parce que tu vois une autre personne travailler et faire avancer tout ça. Ca me permet de me abstraire de mes insécurités, de m'abstraire de mes

peurs et juste jouir et proposer des idées, et écouter aussi, ce qui en ce moment, me fait beaucoup de bien.

Léo :

Et c'est un projet collectif aussi ?

Santiago :

Oui, et disons qu'elle m'a ouvert les portes. Elle m'a dit : "ça serait bien que tu connaisses les gens de l'asso. Et il y a une expo à Lyon... Et en fait, on peut faire ça". Elle laisse beaucoup de place à ce que je disais. "Ah bah ça serait cool d'essayer ça et ça, ça... D'essayer peut être des diapositives en blanc et noir pour fixer à la fenêtre, que tu ai quelque chose de translucide". Elle s'enthousiasme à essayer des choses. Ce qui est moi m'enthousiasme, pour faire le pas de mettre les choses en place. Et qui me donne un lien et un rapport à la photo, qui est simplifié d'une certaine façon, où on partage, où je peux lui apprendre des choses, où j'apprends beaucoup de choses d'elle. Où c'est beaucoup moins solitaire, jusqu'à maintenant La photo, ça a été très solitaire dans ma démarche. J'ai jamais vraiment partagé ça avec d'autres gens, sauf quand j'étais en Chine. Ma copine était photographe aussi et on faisait des shooting ensemble. Je lui apprenais des choses, mais il y a toujours eu une petite chose maladroite ou on partageait des moments, des espaces de shooting, de jeux, mais où il n'y avait pas vraiment une construction d'un récit, d'un langage commun. Elle avait ces choses qu'elle exprime très bien, à sa façon. Elle a un rapport à elle même un peu différent. Je vais être méchant parce que je suis fâché avec elle , mais en ce moment, je la trouve un peu narcissique. Mais parce que je suis fâché avec elle, je suis sûr que quand ça se passera, je serais moins méchant.... Mais il y a un endroit où, pour moi, la photo ça a toujours été un chemin plutôt solitaire. Du coup, avoir un projet avec d'autres gens et m'ouvrir. Parce que j'ai eu et des collègues en Chine. J'avais plein de gens qui ont partagé des discussions sur l'analogique, des essais sur des procédés nouveaux. On se rencontrait, on échangeait des informations, mais il y a jamais eu le moment de se dire "on va faire un truc ensemble. Vient, on va partir à cet endroit, on va faire ce portrait". Je crois que c'est aussi parce que je n'ai pas eu, la capacité de m'approcher, de l'offrir , et j'ai pas trouvé non plus quelqu'un pour avoir la générosité d'ouvrir un projet personnel à quelqu'un d'autre, parce que ça peut faire peur . Il y a un autre regard, ça change un peu la direction, selon la personnalité, ou l'emprise ou les envies de l'autre. Et là, c'est un endroit où je trouve Solène très généreuse. Quand par exemple je disais des choses qui commençaient à

sortir un peu, peut être des frontières du projet, juste elle disait "en fait oui, mais là pour se projet on va pas là". Et parce que c'est une fille forte, c'est une femme qui a fait son travail, qui est sûr, je crois de sa place. Elle a l'air très épanouie, donc c'est cool. C'est génial qu'elle partage tout ça avec moi, parce que ça me donne aussi un repère et un apprentissage du projet collectif que jusqu'à maintenant, je n'ai pas vraiment eu, et que je crois que j'aurai envie d'avoir de plus en plus, trouver des gens avec qui partager. Si le langage se construit à deux, peut être que j'arrêterai de balbutier. Les idées, la discussion, les moments de rencontre, peuvent aider à avancer et à laisser derrière les accroches, les peurs, les moments de blanc, les moments de doute, de ne pas savoir comment exprimer. Donc, c'est plutôt un joli moment, pas facile, mais de croissance. Tumulueux. Ça me fait un peu peur.

Du coup, je crois que c'est le moment aussi où j'étais peut être ouvert à ça, parce que jusqu'à maintenant j'avais connu les gens du labo, j'avais connu des gens qui font de la photo, mais je n'étais pas prêt à partager, à me connecter, à demander et à offrir de faire des choses. Et là, je me trouve avec plein d'envies, de rencontres et du coup, ça a été ce projet avec Solène, qui en plus se raccroche au portrait que je veux faire dans ma vie personnelle. Et après je t'ai connu, et c'est cool, c'est le moment de se dire. En fait, il y a tout un univers autour de la photo à construire et à explorer, des liens à tisser, et que ce n'est pas forcément le mercenariat que j'ai vécu avant, ou la galère que j'ai vécu avant ça, ou la faillite que j'ai vécu à Londres, que ça peut être autre chose. Ça peut être des réflexions sur la construction collective, la réflexion sur le métier, la réflexion sur comment parler ce langage.

Léo :

Je ne dirait pas que c'est un métier non plus, mais je pense qu'il y a beaucoup de choses à réinventer. Que certaines choses se sont perdus.

Santiago :

Ouais. Oui, après ça, ça s'est modifié, non ? Ca s'est changé en selfie un peu narcissique, dans la récréation d'un journal de vie, dans un récit romanesque de "j'ai été ici, j'ai été dans le village, j'ai été à la Casbah, j'ai été un machin chose" et c'est un peu ça qui me fait un peu me poser des questions. Je vois ce rapport un peu narcissique à l'image et à la photo, et je crois que moi, je me suis saboté beaucoup de fois pour éviter de me nier cette tentation, m'éviter cet espace. Parce que j'ai pu être arrogant, j'ai pu être un peu trop centré sur moi-même. Et je crois que ça me fait peur un peu quand t'es trop porté sur le regard de ton entourage et à le façonner,

à essayer de raconter d'une façon. Moi, je ne suis pas dans le documentaire, donc un peu faussaire, ça peut te plonger dans un endroit où tu utilises l'autre un peu comme un objet. C'est plus un sujet. J'ai un peu peur de ça. Que l'autre devienne un objet. Un objet de désir, quand c'est des photos où il y a une intimité sexuelle ou émotionnelle, un sujet sans voix dans une image idéalisée que tu crées. Ça me rappelle un peu les photos de la chapelle horrible où il y a tous ces célébrités B qui paraissent plastiques, et que tu sais qu'il est en train de se moquer d'eux. Mais comme il est fameux, eux il rentre dans le jeu. Ça m'a toujours paru très cruel, comme ça peut être beau. Et on peut rire, mais il y a un moment donné où, quand tu te poses, tu retrouve un peu de cruauté dans son approche, que j'ai eu un peu peur moi même. D'utiliser les gens comme ça. Parce que c'est l'image de l'autre, il y a un rapport à l'image de l'autre qui est compliqué. Tu es en train de montrer l'image de l'autre l'autre peut changer dans le temps, il peut se retrouver à des moments où l'image qu'il a donnée à un moment donné n'est plus ce qu'il veut montrer de lui. Et c'est quelque chose où il y a un travail que l'autre doit faire de s'accepter dans ces moments, mais toi, t'es un intrus des fois. Nous revoilà dans les peurs. Dans le rapport compliqué à l'image. Ouais, c'est clair que c'est une activité qu'il faut réinventer. Il faut redonner un peu cet espace de l'expression émotionnelle.

Léo :

Après il a existé cet espace là. Et il existe, c'est juste que je le trouve noyé. on est perdu dans le mercenaria, et tout est super mélangé aussi.

Santiago :

Oui et ça n'aide pas que la photo soit utilisée pour capter des intérêts et nous revendre des choses derrière. Les apps et les réseaux sociaux qu'on utilise, c'est pas la créativité qu'ils veulent mettre en avant, ce sont les revenus. C'est pour savoir ce que tu aimes, quel genre d'image, quel genre de truc pour te vendre des choses. Et que même quand la photo essaye de s'échapper de ça, elle peut très vite tomber dans une pornographie de la misère, ou dans un discours faussé, parce que t'as l'impression que t'es en train de dire quelque chose de très important, parce que t'es en train de montrer des choses dures, sans que ça aide à les changer ou à les solutionner, c'est juste consommé. Ouais, consommé, dans les infos, ou dans la culpabilité blanche, mais qui ne mène pas à un changement. C'est compliqué. Moi, je suis vraiment pas sûr... J'utilise Instagram et je l'utilise très peu, je l'utilise beaucoup pour essayer de contacter les gens avec qui j'ai envie de faire des photos, mais il y a quand même un

endroit où ça me sert à communiquer, à dire des choses. Des fois, je sais que quand un pont de communication est coupé avec des amis ou avec une compagne, je peux poster quelque chose là et ils vont le voir. Et il y a un message. Donc, c'est étrange d'utiliser cette plateforme qui est faite pour nous vendre des trucs pour communiquer. Il y a toujours des enjeux dans la photo à dénouer.

Léo :

Et on essaye de nous vendre des trucs qui parfois sont les photographies elle-mêmes...

Santiago :

Oui... On nous vend du sens... vend On nous vend des images de vie... À la fin, c'est toujours médiatisé par ce qui va être consommé derrière, non ? C'est ce qui a fait toute cette apogée de l'image de voyage. Tu voyages pour te rendre intéressant, mais il y a plein de gens qui profitent pas du voyage. C'est un rite. "J'ai été ici et j'ai été ici et j'ai été ici", et c'est une question de prestige. C'est pas forcément ça pour tout le monde, mais il y a beaucoup de ça dans cette façon de vivre ces expériences. Mais après, comment ne pas faire partie de tout ça ? Comment on échappe à être comprise ? Comment on échappe à ne pas rentrer dans une glorification de la misère ? Comment on échappe à utiliser les gens comme des objets ? Comment on échappe à tout ça ? Quel est l'exercice d'empathie qui permet ça ? On ne s'échappe peut être pas... On fait de notre mieux mais...

Léo :

Je pense pas que l'on puisse échapper à tout... Qu'il faut choisir des luttes sur lesquelles on peut s'échapper ou lutter.

Santiago :

Après moi, la question que je me posais après, c'est quelle est la part de peur et de confort dans la cohérence éthique que je me suis donnée et quelle est la part de vérité, vraiment d'engagement ? Ça a été très facile pour moi d'être mercenaire, et je me suis retrouvé des fois à me dire qu'en fait, ne pas vouloir participer te sauvegarde aussi de de ne pas arriver à te construire une niche qui est acceptable selon tes idées, qui est acceptable selon tes valeurs dans ce monde là. Une niche qui puisse te permettre de vivre sur quelque chose que tu aimes. Après, peut être que ce serait bien de séparer. De laisser la photo comme un moyen

d'expression et de travailler dans d'autres choses. C'est la question que je me pose. Si j'ai envie de continuer à faire du maraîchage deux jours par semaine, même si je commence à faire un peu de thunes avec la photo, ou si je veux revenir à fabriquer des savons et les vendre aux bourgeois, parce que ça, ça ne me dérange pas. Faire des événements pour les bourgeois, ça me dérange un peu plus, mais leur vendre des trucs non. C'est adoptait une activité qui te permette de vivre la photo sans entrave. Mais est ce que ça fait aussi partie de la peur de ne pas arriver à construire la photo comme quelque chose que tu peux vivre ?

Léo :

C'est une question que je me suis posé aussi. Si ma fuite personnelle c'était pas de refuser de rentrer dedans par choix éthique, mais peut être aussi par fuite et par peur de ne pas vouloir y rentrer et de me confronter à ces choix dont tu parlais.

Santiago :

Ouais... C'est rude. Parce que ça renvoie une image de nous mêmes qui n'est pas flatteuse, l'image de peur et de manque d'engagement avec nos choix et de...

Léo :

C'est une question qui est importante de savoir jusqu'où éthiquement tu es prêts à aller.

Il paraît jusqu'à travailler pour le Parti Communiste Chinois pour moi... ce qui est vraiment très, très, très, très, très, très, très bas.

Non. Je ne sais pas. Je vois des amis qui sont intermittents, qui font des films et après ils travaillent dans des films pourris des fois. Du coup, ça ne leur pose pas de problème. C'est une carrière. De toute façon quelqu'un va le faire. Ce n'est pas non plus quelque chose, on est en train de vraiment remettre et renforcer les oppressions. C'est pas si grave, et ça les forment dans leur métier. Je trouve que s'il peut y avoir une valeur au choix de cette carrière, et que ça peut donner une stabilité, une vie réglée, que moi je me suis privé par peur de ne pas y arriver. Après c'est pas pareil d'être auto-entrepreneur et d'essayer que d'être dans un statut d'intermittent. C'est vrai qu'il y a des métiers où il y a une difficulté extra.

Léo :

Mais le statut d'intermittent est presque impossible à déplacer dans le champ de la photographie.

Santiago :

Ouais, non, on est foutu. Sauf si on faisait de la technique lumière. C'est la seule chose qui peut avoir un sens dans mon apprentissage de la photo, de la technique, de la lumière. Mais c'est se former à un métier. C'est se former à être directeur de la photographie, assistant à la photographie ou être technicien de spectacles vivants. Il faut un titre, ce n'est pas ça, c'est pas donné.

Léo :

Mais il y en a dans l'école., il y a beaucoup de gens qui sont assistant lumière [en photographie] sur des gros shoot, mais ça reste de la publicité, pour des énormes campagnes de pub avec tout ce que tu peux imaginer, principalement du luxe d'ailleurs, pour l'Oréal, Dior, Machin...

Santiago :

J'en ai fait. J'ai assisté des photographes. Je crois que je n'ai pas le tempérament pour être dans ce milieu là, D'avoir des conversations inane sur sur. La collection été de machin chose, la défaite, prendre de la cocaïne comme des gros bourrins... C'est des préjugés, c'est mon vécu dans ce milieu. Peut être pas pour tout le monde, mais j'ai pas eu... Mais je me demande quelle part de ne pas vouloir essayer et que ça ne marche pas il y a eu dans ma décision de ne pas blairer l'entourage. Parce qu'après, j'ai été dans les entourages horribles et j'étais en observateur externe et ça ne m'a pas posé tant de problèmes. Donc, le monde, si ce n'est pas une forme, de se saboter aussi, de se dire que je ne vais pas transiger à ça qui pourrait marcher avec mon métier de photographe, et se dire parce que je ne suis pas d'accord avec le milieu et que c'est plutôt parce que je n'ai pas envie que ça ne marche pas et que je me rends compte que je ne vais pas être un photographe et vivre de la photo de façon convenable.

Léo :

Bah je suis d'accord mais pour moi il y a quand même une idéologie avec lequel je ne peux pas transiger quoi... Ou bien tu essaye de transiger à cette morale mais elle te remet à un moment sur les rails et tu te rends compte de ce que tu as vraiment envie de faire ?

Santiago :

Ouais, c'est la question de comment construire tout ça sans que ça dépasse, sans que ça aille générer des stress, troublait ton équilibre intérieur. Moi, je suis pas sûr de comment. Je me lance sur des choses et je vais essayer, mais je ne suis pas sûr de réussir. Après, c'est pas grave si je réussis pas. On tentera quelque chose d'autre après.

Léo :

Oui on a le droit de se louper. Il faut même.

Santiago :

Oui, mais on vit dans une société où se louper, c'est traité d'une façon si intransigeante, comme quelque chose de mauvais. C'est très construit. Je crois que ma mère a eu trop, trop peur de me voir souffrir toute ma vie et que je n'ai pas grandi avec cette idée que ce loupé, c'était bien, c'était important, c'était la croissance et que c'est pas grave. Mon beau père me le dit tout le temps. Lui, il s'est loupé trente mille fois, de façon millionnaire. Il a tout perdu, il a tout regagné. J'ai choisi des villes de basse intensité pour pas avoir à faire à à me louper vraiment d'une façon catastrophique. Après, je l'ai vécu quand même. Je me suis quand même loupé de façon catastrophique en essayant de me sauvegardez de ça, je les transférer à d'autres parties de ma vie. On va tous, on va tous expérimenter ça. Il n'y a pas moyen de s'en échapper.

Fin de l'entretien pour parler de choses plus personnelle... Et réaliser l'échange et la chaîne d'objets.

5- Annexe 11 : Lucie Moraillon

Transcription de l'entretien réalisé le 5 aout 2021 avec Lucie Moraillon, Photographe et membre du collectif les Mains Libres

Durée de l'entretien : 1 h 31

Léo :

L'idée c'est vraiment que ça ne soit sans prise de tête. C'est juste une discussion.

Est-ce que tu as un travail, et si oui c'est quoi ton travail ?

Lucie :

Et comment je le définis ? C'est une question qui n'est pas encore très résolue pour moi, cette question du travail. Vu que c'est quand même un gros problème de société, la question du travail.

Donc j'ai une activité qui est rémunératrice en partie. Ça fait très longtemps que je ne cloisonne pas du tout ma vie privée de ma vie d'activité. Du coup c'est pour ça que j'ai du mal en partie à définir les choses. Je sais pas où ça commence où s'arrête, tout s'imbrique. Donc je pourrai plus facilement décrire ce que je fais, plutôt que décrire une fonction ou décrire un travail. Si je dis juste que je suis photographe, ça ne dit pas grand chose, puisqu'il y a autant de manières de faire que de photographes
Donc voilà en quelques mots.

Léo :

Donc c'est quoi tes activités ?

Lucie :

Alors il y a ici, tout ce que je déploie ici aux mains libres depuis quatre ans. il y a mes ateliers. Des ateliers de photographie que je propose dans différents cadres.
Bonjour [des gens entrent dans la galerie].

Léo :

On peut faire une pause sans problème si tu veux.

Lucie :

Donc oui il y a mes activités ici, et tous les ateliers que je mène dans différents cadres, peut-être que je préciserai. Tu veux que je précise maintenant ? Ou chacune des activités ? Ou globalement déjà ce que je fais et après je peux rentrer dans le détail ?

Léo :

Comme tu veux.

Lucie :

Bon alors je te donne déjà l'éventail des choses, et après on peut préciser. Et puis mon travail personnel, qui est lié à ici parce qu'aujourd'hui c'est le seul lieu où je le montre. Mais voilà je le distingue quand même dans mes activités en trois parties : travail de de création pour moi, qui vient complètement de moi. Les ateliers ça vient aussi d'envies, et ça s'apparente quelque part aussi à un travail personnel mais c'est pas moi qui photographie. Et puis ce lieu qui est pleinement dans la création mais qui a aussi d'autres rôles.

Léo :

Donc tu ne te considère pas comme photographe ?

Lucie :

Si si, photographe. Photographe accompagnante. Et photographe, dans mes trois grandes activités. Il y a toujours une recherche de faire se rejoindre la photographie avec une utilité sociale, d'une manière ou d'une autre. En tout cas le grand fil conducteur, c'est la rencontre et c'est "comment par la photographie qu'est ce que la photographie peut permettre de vivre et en quoi ça peut générer des rencontres".

[Bim ! un nuage passe, tu perds deux diaph.]

Léo :

C'est cool oui si on parle un peu de tes trois domaines de la photographie.

Lucie :

Oui, je peux rentrer un peu dans le détail. Je peux commencer par ici, parce qu'on est là. Et puis en plus ça peut permettre de te parler un peu de ce que je faisais avant. Parce que j'ai pas toujours fait ça, et c'est pas venu par hasard. C'est vraiment venu répondre à des envies à des moments de vie où j'avais besoin d'autre chose. Donc ce lieu existe depuis quatre ans. Quand on a ouvert, on avait une intention un peu flou. Mais en tout cas ce qui nous regroupait c'était d'avoir un lieu où l'on puisse exposer à la maison, où l'on ai nos enjeux à nous, et pas les enjeux de galeries, de festivals, de personnes qui ont d'autres enjeux, en tout cas pour moi et je pense que je partageais ça avec les autres. Des enjeux qui s'écartaient de plus en plus de mes envies, de ma vision, de mes valeurs. Donc voilà : expérimenter de faire vivre un lieu

avec ses propres enjeux, qui sont encore plein de contraintes, mais en tout cas qui sont les nôtres.

Léo :

Est-ce qu'il y avait une idée d'autonomie ?

Lucie :

Oui il ya eu une volonté d'autonomie. Mais je dirais avant tout d'expérimenter. De ne pas rentrer dans le schéma classique, normal... La voie classique, royal, ce fameux parcours d'artiste, où l'on passe d'un point A à un point B. On fait des résidences, on a tel prix... Et voilà ça sillonne comme ça petit à petit. Je l'ai un peu parcouru pendant quelques années, disons assez peu finalement mais suffisamment pour sentir que c'était pas du tout ma place, et que ce que ça me faisait vivre, c'était pas du tout quelque chose qui me convenait. Donc je le vivais en explosant dans le off à Arles, en faisant pas mal de workshop, de masterclass... Qui m'ont par ailleurs beaucoup appris, mais en tout cas il y avait trop de choses qui me mettait dans une position inconfortable.

Bonjour ! [d'autres personnes rentrent dans la galerie].

[PAUSE]

Léo :

Nous revoilà. On parlait des Mains Libres, et juste avant tu avais évoqué le monde de l'art en général.

Lucie :

Oui, je t'avais dit que j'avais eu quelques aperçus, et un peu le temps de me rendre compte que c'était pas un monde dans lequel j'avais envie de passer trop de temps. Et que ces expériences m'ont vite fait sentir que j'avais envie de vivre autrement autre chose. Et ce qui s'était lié à un côté assez frénétique, j'ai senti que ça mettait dans une sorte d'agitation, de vouloir absolument quelque chose, d'attendre la validation de certaines personnes, ces fameux experts, qui savent ce qui est bien ou pas, ce qui a sa place ou pas. Ca c'est quelque chose que j'avais déjà ressenti aussi un peu à l'école. Le côté vraiment institutionnels, et puis moi ce qui me ce qui me touchait, ce qui me faisait envie c'était manifestement plus ce qui était vu comme intéressant à ce moment là quoi. Donc on me renvoyait beaucoup que j'étais un peu en

retard, et ça c'était une première manifestation de "tiens il y a des codes et il ne faut pas trop s'en écarter" Et puis après, les quelques années où j'ai pu exposer, là c'est devenu très très clair. Et donc de vivre ce système assez dominant, de s'en remettre à des personnes, à des fonctionnements et à des attitudes qui sont, je trouve, insupportable et intolérable.

Léo :

Notamment par rapport aux institutions de la photo ? Ecoles, festivals...

Lucie :

Ouais ! La manière dont ça fonctionne, et puis vraiment dans le rapport d'humain à humain. Je trouve qu'il y a des choses qui sont mises complètement de côté, l'attention à l'autre, la rencontre est complètement biaisé. Ce ne sont pas du tout des choses que j'avais envie de vivre. Donc j'ai fait un pas de côté quoi, je me suis dit "ça, non merci". Tant pis si ça veut dire aussi de ne pas être visible de la même manière, ça veut dire des choses, ça implique de faire un certain deuil d'une projections dans lesquels on a pu être mis. Mais ça n'a pas été si difficile pour moi, parce que c'était assez clair que ça n'était pas ce que je voulais vivre. Et donc ici, l'idée de partager avec d'autres personnes, un peu comme un laboratoire, de se dire : "bon nous on va on va mettre nos enjeux à nous sur le papier, et on va voir ce que l'on arrive à ce à faire avec ça. Et peut-être que ça sera compliqué, et peut-être que ça marchera pas, peut-être que plein de choses... Mais au moins, ça sera nos contraintes à nous, et pas les contraintes imposées par d'autres personnes ou par un système".

Et ça c'était une super chance de pouvoir se lancer dans une aventure comme ça à plusieurs, et puis pas que avec des photographes aussi. Sentir que cette manière là, elle concerne n'importe quelle personne je dirais. C'est pas qu'une question artistique, mais plus largement quoi. Donc ici, depuis le début et je dirai de plus en plus, parce qu'au début c'étaient des choses un peu intuitive, mais c'est toujours en faisant les choses que les intentions se précise, il y a eu cette envie de créer un lieu qui fait une vraie place à la création, à nos créations, tout en essayant de vivre le défi de rendre ce lieu le plus vivant possible, et qui fait le moins peur possible, et qui attire le plus de monde possible. c'est cela l'utopie en tout cas : de ne pas cloisonner la galerie aux personnes qui en ont les codes, et pour ça il faut trouver des astuces, que l'on est toujours en train de chercher. Ca sera, je pense une assez longue comme recherche, parce que nous on se percute déjà la première limite : c'est nous et c'est nos représentations, vu qu'on a toujours vécu, ou plutôt on a beaucoup vu des galeries et un

certain fonctionnement, la première chose qu'on a fait c'est de reproduire ce fonctionnement. Même si c'était quelque chose qu'on n'avait pas envie de reproduire, on l'a fait, peut être de façon un peu déguisée, mais on l'a fait quand même. C'était peut-être une étape à vivre, et puis petit à petit on déconstruit quoi. Dans nos têtes, et puis même dans le lieu, suivant là où on en est.

Léo :

Vous êtes passés par où du coup ? C'était quoi votre objectif de base et qu'est-ce que vous avez mis en place pour arriver ?

Lucie :

L'objectif de base c'était ça : de rendre ce lieu de création accessible et vivant, et pas juste une boutique/galerie. On a quand même créé ça dès le départ, même si c'était parce qu'on voulait, on est quand même passé par cette étape là, qui, même si ce n'étaient pas la même esthétique, la même manière de se présenter, même s'il y avait déjà des choses un peu différentes, c'est quand même un peu ce qu'on a fait au départ. Mais parce que le projet n'était pas non plus hyper fin et hyper précis, et que l'on a dû aussi entre nous se mettre d'accord. Et d'ailleurs il y a eu des scissions, parce qu'on n'a pas réussi à se mettre d'accord sur ce qu'on voulait vraiment, et ceux qui finalement voulaient plus quelque chose d'assez "normal et traditionnels", se sont écartés du projet quand il a commencé à prendre une ampleur beaucoup plus associative et beaucoup plus ouverte à d'autres choses. Donc on est allé petit à petit vers un lieu qui laisse la place à des ateliers.

Là ça va rejoindre une autre partie de mon activité : accueillir des ateliers, et du coup complètement d'autres publics. Et puis des événements que nous on n'avait pas initiés, que ce soit l'association qui laisse la place aux gens qui nous entourent de proposer d'autres choses, en restant si possible, en tout cas au départ, dans ce grand domaine autour de la création. Et de plus en plus, ce n'est plus nécessairement le cas.

Léo :

Du coup en voulant faire un lieu dédié à la création, vous finissez par élargir complètement ?

Lucie :

Oui, on se rend compte encore une fois que l'on n'est pas obligé de cloisonner à cela. Si on veut qu'il y ait cette diversité, cette ouverture à plein de gens divers, c'est une bonne chose de passer par là.

Léo :

Donc qu'est-ce que vous faites d'autre ?

Lucie :

Ce qu'on a mis en place il ya à peu près un an, c'est les repas les repas du samedi. C'est encore un petit peu de la création les repas, mais en tout cas c'est un truc qui concerne tout le monde. Avant ça il y avait déjà la possibilité de venir et de boire quelque chose ici. Ca c'était déjà là depuis un moment. Et les repas on s'est dit que c'était un pas de plus pour faire rester les gens un peu plus longtemps. On se rend compte que les gens peuvent avoir des réticences, mais une fois qu'ils rentrent, qu'on leur parle et qu'on les met à l'aise, il y a tout de suite un truc qui tombe. Il faut ce temps là, il faut il faut casser la peur de se retrouver seul dans une galerie à devoir dire un truc intelligent, à vouloir vite ressortir parce qu'on ne se sent pas à l'aise. Il y a une personne qui est là, mais on ne sait pas trop qui elle est, ce qu'elle fait... Ca peut être intimidant. On sait que se poser boire un café, ou pouvoir venir manger avec d'autres personnes, ça peut aider à avoir un rôle et avoir un truc concret à faire, et donc engendrer une discussion, une rencontre plus facilement. Donc on propose les repas le samedi midi, c'est des repas vegan parce qu'on est pour la plupart vegan, et c'est en prix libre, parce qu'on tient à ce que ça soit encore une fois ouvert librement. Et puis c'est aussi une réflexion sur l'argent, arrêter qu'il y ai un prix déterminé, mais que l'on puisse se positionner par rapport à la valeur des choses, en fonction de notre contexte et comment on est situé financièrement. Donc il y a les repas. Qu'est-ce qu'on fait qui n'est pas de la création ?

Les siestes sonores, mais ça s'apparente encore un peu à de la création, et Clément pourra t'en parler.

Il y a les jeux, on aime tous bien joué aussi. Il y a quelques jeux ici, là aussi ça fait venir des enfants mais pas que, le côté plus festif, assez simple où on peut se regroupe autour de quelque chose qui fait moins peur. Je crois que c'est vraiment là l'enjeu. D'ailleurs on se dit encore maintenant que l'on renvoie encore trop l'image de galeries. Ca c'est encore quelque chose où malgré nous, on a du mal à sortir de cette représentation là. C'est peut-être quelque chose d'inconciliable, mais on veut à la fois bien présenter, même si on peut se poser la

question de ce que ça veut dire "bien", mais donner la chance à ce que l'on crée d'être lisible, et à la fois on sait que cette présentation là elle contribue à mettre de la distance, parce que ça renvoie à l'imaginaire du musée, des choses précieuses, des choses qui ne concernent pas tout le monde, dont tout le monde n'a pas les codes. Donc on se dit des fois que les gens seraient plus à l'aise d'avoir, comme dans des boutiques de créateurs il y a des piles d'assiettes, des piles de photos où l'on peut regarder. On a quelque chose à faire de plus tranquille. Donc c'est en cours, ça fait partie encore des choses à essayer, à ajuster parce qu'on sent bien qu'il y a encore plein de gens qui ne rentrent pas.

Léo :

Ca manque d'un canapé je trouve.

Lucie :

Alors il y en a déjà eu un, mais en fait les gens ne s'y mettaient pas. Le lieu a des limites physiques aussi, il est quand même petit. Si on avait vraiment un endroit canap, chill, tranquille, je pense que ça pourrait le faire mais...

Léo :

Donc comment vous vous organisez autour de la galerie ? Vous êtes combien ? Est-ce que vous faites des rotations ?

Lucie :

On est quatre. On tient la galerie à tour de rôle. L'été on est ouvert tous les jours, donc ça revient vite, mais le reste du temps on est ouvert en fin de semaine : vendredi/samedi/dimanche, et dans la période vraiment très creuse, en plein hiver, on est ouvert que le samedi, le jour du marché, où c'est un jour qui attire un peu de monde à cluny. Mais sinon il n'y a personne quoi, à Cluny au mois de janvier, donc nous on en profite pour vivre autre chose aussi. Donc on se relaie. On se relaie aussi pour faire à manger le samedi, et et on se retrouve une fois par mois tous les quatre, pour faire le point sur le lieu. Donc ça c'est le minimum, et puis régulièrement, on se retrouve plusieurs jours pour continuer à réfléchir au mieux et travailler chacun sur nos créations. C'est quelque chose qu'on aime beaucoup faire, et faire nos propres résidence commune.

On se retrouve, on passe plusieurs jours ensemble et c'est l'occasion, soit de créer quelque chose ensemble, soit chacun fait ce qu'il a envie de faire. Ça permet aussi de découvrir le travail des autres, notamment quand c'est pas de la photo et qu'on est photographe, de voir de plus près ce que c'est que le travail de la poterie, de se rencontrer aussi dans cette étape là, et de pouvoir mieux présenter aussi ce que c'est. Quand on accueille les gens, être capable de présenter le travail des autres, ça passe aussi par là : le voir de près ou même le faire ensemble.

Léo :

Dans mon mémoire je parle aussi de la valeur des œuvres. Dans des galeries, et même de façon générale, comment est-ce qu'on attribut la valeur d'une œuvre ? Qu'est ce que vous avez décidé de faire par rapport à la valeur de vos créations ? Comment attribuer un prix à une oeuvre ?

Lucie :

Oui, c'est pas facile... Au début on avait fait un système très simple avec Clément, qui nous a aidé bien... On avait déterminé un prix au centimètre carré. On avait juste ce prix au cm², y avait juste à faire une multiplication et ça donnait le prix. On n'a pas arrêté de descendre les prix en fait, depuis qu'on a commencé. On a commencé à des prix qu'on trouvait raisonnable, mais qui restait sûrement un peu cher. Tout est relatif, mais on partait de référence un peu trop élevé, et on n'a pas arrêté de les descendre, avec aussi des photos beaucoup moins grande. Au début on avait des grands formats, beaucoup plus grand format que ça, mais qui ne portaient jamais... On est dans un lieu où, si on ne veut pas être identifié comme galerie d'art, ce que l'on n'a pas envie d'être, on n'a pas envie de pratiquer ces prix de galeries d'art. Mais du coup quelque part ça nous empêche aussi de présenter des choses très grande, qui demande énormément de temps, parce que qu'après on ne s'y retrouverait pas. Nous notre rêve, ce serait d'avoir une sorte de salaire à vie, qui fasse qu'on a notre minimum, et du coup tout ce qu'on vend ça serait à prix coûtant. Ça serait l'idéal, mais bon on en est pas là... Du coup on négocie un peu chacun en fonction de notre contexte, de comment on peut gagner de l'argent autrement pour proposer des oeuvres qui sont pas à prix coûtant, mais pas non plus beaucoup plus.

Moi je compte très peu sur mes tirages pour gagner de l'argent. Ce lieu il a une autre fonction, il nous permet des rencontres, il me permet de vivre la fin de ce cycle : d'imaginer des images,

de les faire, de les mettre au mur, et là d'avoir le retour. Les gens qui les voit, qui nourrit les prochaines images... Tout ce cycle. Donc il y a cette aventure collective, et puis le côté de s'ancrer localement, avec un projet hyper social, dans une petite ville 4 000 habitants. À quoi ça sert d'avoir un lieu comme ça, quelle fonction ? Voilà, moi je le fais pour ça. Donc si j'ai pas trop d'argent lié à ça, sachant que je peux compter sur d'autres choses qui restent dans le champ de la photographie, moi ça me va. Après, on n'est pas tous dans la même réalité, donc on négocie chacun avec nous même à ce niveau là. Pauline te dirait autre chose, parce qu'elle compte vraiment sur la vente de ces pièces de céramique, plus que moi par exemple.

Léo :

Il y a un côté un tout petit peu paradoxale je trouve, c'est que vous numérotez quand même vos tirages.

Lucie :

Oui, on les numérote parce qu'on doit les numéroté par rapport à notre statut, enfin en tout cas moi, pas Clément parce qu'il n'est pas auteur photographe. Moi je suis sous ce statut, donc je les numérote, et parce que les gens me le demande souvent. Mais moi j'y accorde aucune importance, voir j'aimerais ne pas les numéroté, et en vrai il y a des tirages que j'ai vendu plus de 30 fois. Mais voilà, vu qui je suis, vu que je ne suis pas une artiste côté, vu que je ne veux pas l'être, je sais qu'il y a zéro risques ni pour moi, ni pour ni pour les personnes qui achètent. Je comprends pas cette idée que ce qui est rare est cher... Si une image plaît, très bien, qu'elles soient tirées en cent mille exemplaires, ça permet de la vendre moins cher aussi...Mais aujourd'hui, ce sont mes limites administratives de statut, qui font que je numérote, mais ce que ne fait pas clément parce qu'il n'a pas le même statut.

Léo :

Ce qui est rare est cher, c'est du luxe... Comme avec Benjamin sur la perte de l'aura de l'oeuvre par sa reproductibilité...

Lucie :

Oui et puis je trouve ça faux. On peut tous été ému sans se poser trop de questions devant n'importe quoi : une personne, un paysage. Et on ne va pas trouver ce paysage moins beau,

parce que cent mille personnes l'ont trouvé beau avant nous. C'est faux, c'est une construction qui me semble un peu archaïque en effet.

[...]

Je pense que les artistes peuvent aussi incarner cette radicalité là, d'un certain choix de vie qui peut venir tirer un peu d'autres choix de vie d'autres personnes dans cette direction là. Et ça, je trouve ça hyper utile.

[...]

En fait, je pense que de vivre ici et de m'ancrer ici, j'ai moins le besoin d'aller voir ce qui se passe loin, ce qui se passe ailleurs. Il y a moins ce côté frénétique, je pense qu'avant il y avait un peu de ça, parce que ça revenait souvent. Peut être que le ailleurs, il est moins loin ici. Mais je le cherche encore, il n'y a pas eu les mêmes évidences. Il y a aussi quelque chose qui a changé, que je sens, c'est que c'est moins essentiel. Avant, me projeter sans la photographie, c'était assez paniquant, parce que c'était mon identité « être photographe », c'est ce que j'ai toujours rêvé depuis que j'étais toute petite. J'étais photographe, et imaginer qu'un jour je ne puisse pu l'être, c'était vraiment une angoisse. Ce n'est plus le cas. Aujourd'hui, la photographie, elle est toujours là, elle a toujours une vraie place dans ma vie, c'est un outil qui m'aide beaucoup. Mais il y en a d'autres. Et si un jour mon chemin m'emmène ailleurs, c'est pas grave. Et ça, c'est quand même un autre vrai rapport à la création.

[...]

Léo :

Et qu'est ce qu'apporte le collectif ?

Lucie :

Déjà le collectif donne l'énergie, avant de se lancer dans une aventure comme ça, et puis des points de vue différents, même si on a un cap partagé tous les quatre. Mais c'est comme si on se tirait chacun vers des polarités, on a chacun notre rôle dans ce groupe, et ça crée quelque chose de commun au milieu. Et j'aime ce commun là. Cette exploration de ce vers quoi je ne serais pas allé, parce que j'aurais pas été mise en contact avec les autres polarités. Il se trouve que dans ce lieu là, dans cette expérience là, il y a quand même pas beaucoup de compromis. On prend beaucoup de temps. Beaucoup, beaucoup de temps à discuter, à débattre pour qu'au final, il y ai quelque chose qui nous aille vraiment bien à tous les quatre.

[...]

Léo :

Tu as parlé tout à l'heure que vous aviez réfléchi à mettre les œuvres à prix libre. pourquoi ce choix, pourquoi ne pas l'avoir mis en place ?

Lucie :

Ça serait là aussi une sorte d'idéal. Comme je disais que ça pourrait être à prix coûtant. D'idéal ou d'intermédiaires, d'ailleurs je ne sais pas trop. Mais en tout cas, ça serait dans cette volonté de débattre autour de la valeur des choses, de permettre à tous et à toute l'acquisition de quelque chose qui nous plaît.

Bon, après, il y a toujours la question aussi d'éducation à ce genre d'objet. Il n'y a pas que le prix qui fait obstacle, il y a aussi toujours tout le reste. Mais en tout cas, tout ce que ça génère comme discussion m'intéresse, parce que finalement le prix c'est un ajustement, ça permet de se rendre compte de ce qu'il y a derrière, de ce que ça représente. Et c'est des discussions qui ont finalement pas lieu s'il y a un prix, ou très peu. Si le prix libre est un prétexte à tout ça, pourquoi pas. Pourquoi on ne l'a pas fait ? Parce qu'aujourd'hui on a besoin tout simplement je pense d'un minimum de revenus, que l'on s'est un peu chacun fixé, et qu'on n'a pas sauté le pas, un peu par peur de ne pas atteindre ce seuil là. Mais de la même manière que, je pense qu'on est pas si loin de vraiment mettre tout ce qu'on a envie de mettre au mur, on pourrait aussi se permettre d'expérimenter ça sans trop de risques.

Il y a aussi une autre dimension, c'est aussi être prêt soi même au prix libre. J'ai pas envie de balancer un prix libre si je suis pas prête à répondre aux questions des gens et à les amener vers ça. Et aujourd'hui, je ne me sens peut être pas encore assez prête. Je pense qu'il y a un côté hyper pédagogique, il faut des arguments qui tiennent bien la route. J'ai pas envie de laisser les gens seuls face au prix libre. Ça, ça serait le pire des scénarios. Je préfère les laisser seuls devant un prix que seul devant le prix libre. Au moins, ils ont une référence, ils se positionnent. Laisser les gens seuls devant un prix libre, je trouve ça pas très sympa. C'est pas confortable, et peut être qu'il y a des gens qui viendraient encore moins dans les galeries. Si prix libre il y a, pour moi, ça demande encore plus d'effort qu'un prix fixe. Donc, faut y être prêt, quoi.

Fin de la retranscription de l'entretien.

6- Annexe 12 : François Royet

Transcription de l'entretien réalisé avec François Royet, réalisateur de documentaires, réalisé le 13 août 2021

Léo :

Est-ce que tu as un travail ? Ou un métier ?

François :

Ni l'un ni l'autre. Parce que avant j'exerçais, un travail, celui de charpentier. Et puis depuis, j'ai quitté ça et que je fais de l'audiovisuel au sens large, mais j'ai jamais eu l'impression de travailler. Ça fait 40 ans que je m'amuse, mais vraiment. Pour moi, c'était presque une sorte de rêve un peu in-atteignable et parce que, venant justement d'une famille de charpentiers, mon père était charpentier de métier, j'ai appris. Eh bien les choses sont très concrètes, ont un certain poids. Le temps qu'on passe à faire quelque chose, faire quelque chose d'utile. Il n'y a rien de plus utile qu'un toit qui nous protège de la pluie. Et voilà donc un rapport comme ça. Mon enfance, c'était donc quelque chose comme ça.

Et après, en avançant j'ai fait mon chemin tout seul dans un coin, pour me permettre de penser différemment. Ça prend un certain temps et je sais encore aujourd'hui que je peux avoir des réflexes de charpentier, mais je m'en éloigne le plus possible. Je sais que ce n'est pas à cet endroit qu'il faut être. Dans l'efficacité ou dans le temps. Parfois, dans le fait de chercher. Moi, j'ai un réel plaisir à chercher, tout le temps chercher à partir sur une idée un peu floue ou quelque chose qui n'est pas trop nette. Et il y a par exemple toute une époque où je pensais que c'était le matin, que je savais si l'idée que j'avais eu le soir était bonne. Et pendant longtemps, je me suis dit : "Si demain matin, tu la trouve encore bonne, c'est que ça vaut le coup. Tu peux s'appuyer dessus". Ça, c'était un réflexe de charpentier, quoi. Parce que c'est au moment où tout est bien concret le matin où tu commences ta journée. Évidemment, maintenant, je sais que ce sont les idées de la nuit, qu'il faut suivre, pas celle du matin. Le matin, de toute façon je dors maintenant. Et la nuit permet de partir à droite, à gauche. Entre le rêve et la réalité. Et c'est là que tout se passe. Et il faut surtout rester là.

Voilà donc le basculement entre l'artisanat. Enfin, plus j'avance, parce qu'il y a mon propre parcours au milieu de tout ça... Et puis je vais aussi beaucoup filmer les artistes parce que c'est ça qui me plaît le plus. Pour essayer de comprendre comment marche, comment fonctionne ce processus de création. Et je différencie les deux. Pas seulement par mon

expérience, mais par ce que j'observe chez l'un et chez l'autre. L'Artisanat, je connais bien, je viens de là et l'art, c'est totalement différent. Je ne les oppose pas. Et je ne dis pas qu'il y en a un qui est mieux que l'autre. Mais quoi que ce soit, on s'en fout. Ce n'est pas la question. Mais par contre, c'est vraiment des choses de nature vraiment différente. Et le fait qu'il y a encore beaucoup de gens qui pensent qu'un artiste, c'est quelqu'un qui sait bien faire quelque chose et qui va faire "ça", il va appliquer ce qu'il sait faire. Alors que pas du tout.

Quand tu es dans une démarche artistique, c'est que tu ne sais pas où tu vas et que tu as accepté d'être dans un flou total, et peut être même de ne pas pouvoir bien l'expliquer. Si c'est efficace, si tu fais un documentaire sur quelque chose, avec un vrai sujet [borné], à certains moments, on sort de l'art. C'est plutôt le chemin qui compte. Alors que chez l'artisan, c'est pas le chemin qui compte. C'est le résultat. Point. Vraiment. "Je suis arrivé à le faire mieux et plus vite, c'est bien", c'est tout. Alors que l'artiste, lui, c'est le chemin qui compte. L'oeuvre est le résultat d'un chemin et c'est ce chemin qui est important pour l'artiste, pas forcément le résultat.

[...]

Je fais ce que j'ai à faire, je fais mes films, il se passera ce qui se passera.

[...]

Et chaque film, je me dis chaque fois, c'est une page blanche. Donc ce sujet là, je ne sais pas... Les mecs qui font de la danse en prison... Il faut trouver la forme adéquate à ça. Jamais : "on fait un truc, ça fonctionne bien, parce que petit à petit, on a trouvé la forme qui fonctionne, et le coup d'après, on ne va pas refaire cette forme en traitant un autre sujet comme ça". Vraiment, à chaque fois, je me dis : "OK, la page est blanche, c'est génial. La page est blanche". Donc ce sujet là, il est comme ça. Ce qu'on peut en montrer, c'est ça. Comment on peut arriver à rendre ça signifiant. Voilà, je trouve une forme. C'est le sujet qui me donne la forme. C'est pas moi qui l'impose, j'arrive pas avec une forme en me disant "hop".

[...]

À un moment, je vendais un peu des DVD, mais là, j'avais l'impression d'être dans une petite épicerie. Ça ne m'allait pas. Donc, à partir du moment où le film est fait, je le mets en accès libre. Après tout, c'est fait. J'ai réussi à le faire, donc je ne suis pas là pour encaisser à un moment donné.

[...]

Par exemple, dans la vie et des moments plus difficiles que d'autres. Et chaque fois que je monte ou que je tourne, ça n'a plus aucune importance. Ça, c'est une force incroyable. À un moment, il y a une seule fois dans ma vie, j'étais perdu j'allais vraiment pas bien, où j'aurais pu bosser. Et là, je me suis inquiété vraiment beaucoup. Je me suis dit "Wahou, si tu n'as plus ça qui te raccroche, qu'est-ce qu'il va rester ? " Mais sinon, tous les moments de blues que je peux avoir dans ma vie très fort. Je fuis, je me mets à monter ou à tourner. Et ça va. ça me donne une distance par rapport au reste. Vraiment, et au point que je sais, a une bouée pour moi. Je sais que j'ai cette bouée, sauf la fois où ça n'a pas marché, mais elle a quand même fini par remarcher. D'avoir cette bouée, c'est énorme. Quoi que tu traverses, à un moment donné. Je ne sais pas, peut être parce que t'es pas complètement dans la réalité. Ça permet de te tenir à distance un peu des choses.

[...]

Je vis tranquillement, c'est à dire qu'en tant que chef hors sujet, j'ai pu acheter une maison, j'ai travaillé chez ma maison. Et puis, il y a un truc qui a eu en France, c'est aussi le statut des intermittents du spectacle. Il n'y aurait pas eu ça. J'aurais fait le même boulot que moi. Quand j'en ai eu, je suis revenu par que j'ai un statut. Je trouve privilégié et. Quand j'ai découvert Ça y est, ça, oui, c'est une sorte de filet quand même qui est quand même vraiment présent, et je suis ne pas duré longtemps que ça dure deux ans, soit avec le maximum, soit 40 ans plus tard, elle est toujours là. Les conditions ne sont pas tout à fait les mêmes, mais quand même. Et quelque part, je me dis allez faire de la commande alors que il y a cette possibilité là qui permet. C'est aussi fait pour ça. C'est à dire que la France, à un moment donné, choisit dans le milieu artistique qu'il y a une part de recherche de machin qui iquique qui, ce qui pour permettre aux gens de vivre. Si à ce moment là, on fait de la commande, on a, on s'est trompé de système, on ne devrait pas avoir droit quasiment. On peut pas tout avoir. Au moins, il faut chercher quoi en face. Au moins, faut faire son travail de créateur. Sinon, on peut tout à fait pour les arts plastiques. Pour tous, ça n'existe pas et ça rend les choses plus difficiles.

[...]

Je ne prends pas ça comme un poids, ou comme quelque chose qui serait à porter. Non, non, au contraire, c'est quelque chose qui me porte. C'est pas quelque chose qui est à porter. Sinon je ferais autre chose.

[...]

Fin de la retranscription de l'entretien.

7- Annexe 13 : Antoine Page

Transcription de l'entretien réalisé avec Antoine Page, réalisateur de documentaires, réalisé le 15 août 2021

Léo :

Tu es indépendant par rapport à quoi ?

Antoine :

Moi, je suis indépendant parce que je dirais que je prends en charge, je supervise, je m'associe. Mais je m'associe avec des potes tu vois, que je forme dans des trucs où on s'auto-forme. Moi, je ne dirige pas. Mais voilà, c'est à dire que personne ne nous dit quoi faire. On fait tout 100 % comme on veut.

[...]

Je suis intermittent parce que le statut existe, il ne conditionne pas mon mode de fonctionnement. Mais il marche vaguement mon fonctionnement, encore une fois à 1 500 € par mois, parce que je ne m'arrête jamais, et que j'ai un truc en développement, un truc en réalisation. Mais j'aime ça. Je ne le fais pas pour avoir l'intermittence. Et ça, qui va faire ça ? Tu sais les gens qui critiquent l'intermittence, moi, je ne suis jamais en vacances, mais jamais. C'est un non-sens. Je n'ai pas du tout envie d'être en vacances.

[...]

Mais il y a des trucs que j'auto-finance. *Wesh Gros*, je n'ai pas financé par le CNC. Qui est un projet, que tu connais. C'est tellement un projet atypique et en même temps, je trouve que c'est le seul projet qui est allé vraiment dans la bonne direction. D'aller dans un lieu, n'avoir aucune idée du projet, tirer au sort une ville. Tu te retrouves dans un lieu où tu n'as pas choisi vraiment. Tu te pointes là bas, tu t'installes dans un coin. Dans l'idée, toujours d'être réalisateur, de faire des films sans du tout savoir lesquels. Ça a une putain de gueule. C'est beaucoup plus dépaysants comme expérience que de traverser la Sibérie, comme pour être *C'est Assez Bien d'Etre Fou*. Tu te retrouves seul, dans un endroit à devoir faire des trucs. Tout est potentiellement intéressant. Tu sais pas dans quelle direction ça va. Et au final, c'est avec des jeunes que ça se fait. Il y a des films qui naissent. Ca, c'est vrai que je l'ai auto-financé. Mais parce que le système ne marche pas. Et j'auto-finance quasiment tout.

Parce que tu vois le film sur mon frangin, où j'ai passé dix ans à filmer ses études de médecine. Donc là j'ai filmé la thèse, donc c'est la fin. Si j'étais allé voir il y a dix ans, une chaîne de télé en leur disant "j'ai filmé mon frère, il part sur des études de médecine, je vais filmer pendant dix ans, voire il pourra faire autre chose, mais filmerai sur la durée". Moi, j'entends ça, direct je file un chèque en blanc. Parce qu'évidemment, c'est un engagement. Il aurait pu faire médecine ou n'importe quoi d'autre on s'en branle. Mais ça, les chaînes se seraient foutus de ma gueule, aurait dit "OK, vous revenez dans 10 ans, jamais on financera ça, c'est trop aléatoire."

Alors que t'arrives avec une chaîne, avec un scénario énorme, sur un documentaire que tu vas faire en disant : "Mais regardez, tout est écrit, il va se passer ça et ça". Les chaînes, elles disent banco ! C'est ridicule. C'est exactement l'inverse de ce qui devrait se passer. Si j'étais responsable d'une case documentaire, quelqu'un arrive avec un scénario de documentaire super précis, scénarisé, dialogué... Bah tu lui dis non, "fais de la fiction, casse toi".

Donc, j'auto-finance pendant dix ans le truc en prise de vue, et une fois que j'ai toutes les prises de vues et tout le bordel, j'écris le dossier et là, je trouve une prod de fait, tout le monde dit OK. Mais voilà, c'est ça qui est indépendant. Après, et je me sens pas du tout obligé, si ça va dans une direction qui n'est pas la mienne, de continuer. Si en cours de route, ils me disent non, la chaîne veut ça, j'arrête avec la chaîne et je fais mes trucs. Donc je dirais que c'est ça l'indépendance et que je suis libre. Du début à la fin de mes projets, avec des petites contraintes, quand même. Si ça pouvait se faire dans un cadre de prod, peut être. Mais non en fait, mais jamais.

[...]

Je ne sais pas comment fonctionne les autres réalisateurs de doc. Ceux que je rencontre toujours en festival, et tout ça, il y en a très peu qui vivent de leur boulot. Et ça, moi, je trouve que ça biaise un peu trop le truc. J'ai vu des trucs super faits par des gens, mais qui étaient prof ou tout ça. Mais moi, je trouve important quand même d'en vivre. C'est un métier et c'est très possible d'en vivre. C'est ce que je défends quand j'interviens dans des facs, puisque c'est des choix. Mais ce n'est pas plus compliqué. Je ne sais pas. En tout cas, c'est pas plus compliqué pour moi d'être indépendant que d'être dans le système. C'est une sorte d'évidence, et c'est possible. Après, c'est vrai que c'est du boulot non-stop.

Le truc aussi, c'est que ça que, ça tu le sais, mais c'est que je prends en charge tout en fait, du début à la fin de la chaîne. Ca s'est fait petit à petit, c'était pas prévu au départ. Mais

quand tu commences à être indépendant, tu t'aperçois que tu n'as aucun réseau, et moi j'en ai assez peu. Et que si tu ne fais pas les choses, personne va te proposer de les faire, ou t'es relativement invisible. D'où le fait qu'en cours j'édite en DVD. Je vends quand même beaucoup de DVD, pour dire que c'est quand même un format désuet mais ça se vend. Ça me fait des budgets de fonctionnement pour l'association [qui est son organisme de production], que je distribue moi-même mes films... Je bosse avec Elie, mais ça fait trois fois qu'on sort [des documentaires] en salle. Ça fait de la trésorerie aussi. Ça coûte des ronds, mais ça peut en rapporter aussi. Il n'y a pas d'intermédiaires, donc ça nécessite quand même d'être au courant de toutes les étapes. C'est moi qui m'occupe de la pré-compta de l'asso, c'est du temps passé là dedans. On parlait de Christophe Honoré ou autre tout à l'heure, je pense que ce sont des gens, évidemment, ils débarquent, en gros, ils sont que dans l'artistique, ils sont au courant de rien. Ils savent pas comment la distribution marche. Ce, c'est pas eux qui sont responsables de l'affiche, qui s'occupent du graphisme. Rien. Moi si je fais tout le reste, ce n'est pas par défaut ou parce que je suis contraint, mais parce que je trouve que c'est une évidence. Et je pense que c'est ça qui est classe. C'est quand même d'être responsable du début à la fin et de ne rien lâcher.

Léo

Tu fonce en permanence, au début d'un projet tu ne sais pas du tout à quoi ça va ressembler. Est-ce que tu as quand même un fonctionnement spécifique pour le choix des projets ?

Antoine :

C'est dur de dire comment on fonctionne. Mes projets est-ce qu'ils fonctionnent tous de la même manière ? Oui... Bah *Wesh Gros* c'est peut être particulier, mais c'est un peu la quintessence, l'idéal je trouve du doc. Pas l'idéal de mon mode de fonctionnement, mais de ce que devrait être le doc . T'es dans un lieu, t'es juste aux "aguets". C'est Deleuze qui disait ça, c'est pas mal, je trouve comme expression. Ah oui, il y a une autre citation. Je retiens jamais les citations, mais il y a une citation qui a compté à mort pour moi, mais c'est après avoir fait *Wesh Gros* où je me suis dit c'est exactement ça qu'il faut faire. C'est une citation de Corot, je crois, repris par Bresson, qui dit : "Il ne faut pas chercher, il faut attendre". Ca je trouve ça génial. En fait, ça, c'est génial parce qu'après avoir fait tout le truc, je me suis dit "c'est exactement ça qui s'est passé", et je ne savais même pas. En tout cas *Wesh Gros*, c'était vraiment ça. Je suis arrivé dans un lieu pour faire plein de trucs, et j'ai juste pris le temps

d'attendre que quelque chose s'impose et qu'il se passe quelque chose. Que ça soit pas moi, pour une fois qui aille solliciter ou je ne sais quoi. Et c'était flippant parce que tu te retrouves tout seul dans un lieu, tu ne sais pas. J'ai filmé un milliard de trucs, j'ai filmé, mais des centaines d'heures. En me disant "j'arrête", ou je ne sais même pas si j'arrêtais ou je continuais. Et c'est en rencontrant des jeunes, c'est en rencontrant Ahmed d'ailleurs, qui avait quatorze ans à l'époque. Tout d'un coup, il s'est passé un truc évident. On s'est entendu. Je le trouvais super, lui était curieux du truc. Puis on est partis là dessus. Et ça, ça, je pense que c'est juste ce que doit être, ce que devrait être le doc tout le temps. Et d'ailleurs, c'est ce que j'avais dit à Bilal au moment du tirage au sort. Il n'était pas encore décédé à l'époque. Je lui avais dit "j'ai trouvé un truc que je vais faire. Je vais tirer au sort un lieu, tous les deux ans. Je vais y aller sans savoir quoi faire. Et puis il se passera des trucs". Et ça il trouvait ça génial.

[...]

Fin de la retranscription de l'entretien.

8- Annexe 14 : Mat Jacob

**Transcription de l'entretien réalisé le 18 septembre juin 2021 avec Mat Jacob, Photographe, co-créateur de Tendance Floue et co-créateur de Zone i.
Durée de l'entretien : 1 h 36**

Mat :

Le monde va mal, mais c'est une banalité et c'est débile de dire ça. Mais certainement, il va encore plus mal quand on vit dans les villes, et qu'on est informé et sur informés et qu'on est au coeur du bouillonnement de la machine. Un jour, j'ai pensé que dans nos métiers, on pouvait, avec un petit grincement d'ailerons tout léger, contribuer à changer le monde. On ne fait pas ce métier pour changer le monde, mais on fait ce métier parce qu'il y a un moment où on croit à quelque chose. Et on pense qu'avec ce langage là, on va pouvoir participer à une meilleure amélioration du monde, etc. Tout ça, ça se vit dans la turbine, dans les villes. Il y a une énergie dans les villes qui va être positive (après il y a d'autres énergies négatives mais je ne parle pas de ça). Et puis il y a un collectif aussi dans les villes, être ensemble, etc. Le fait de quitter la ville, c'est renoncer, de façon positive, à cette espèce de croyance qu'on fait partie de la centrifugeuse centrale et que l'on participe tous, les uns et les autres, à un avenir meilleur. Alors que sur un tout petit territoire, où que ce soit, en faisant les choses différemment, on est tout aussi, voire plus actif dans la vie. Il y a pas mieux que la campagne pour faire les choses différemment, pour voir le temps passer devant soi. Je ne parle pas de

tranquillité, parce que je suis beaucoup moins tranquille ici qu'en ville quelque part, aussi parce qu'il y a plus de charges, plus de rendez vous. La météo, les saisons, et puis le planning que l'on s'est mis en tête aussi, qui est plus artificiel, avec un programme et tout. Donc il faut tracer.

[...]

Léo :

Et tu fais encore de la commande ?

Mat :

Je suis assez déconnecté au niveau professionnel. On ne m'appelle plus du tout pour des commandes par contre, ça, c'est fini, fini. Si j'en ai, c'est par Tendance [Floue].

Léo :

Mais tu arrives à tenir sans la commande maintenant ?

Mat :

Et bien... Ben non, mais là, on a eu une grosse commande à Tendance Floue qui me fait un minimum. Pendant un an, j'ai touché 1000 € par mois pour la commande. Avec 1000 € par mois, je vis à peu près. Un peu plus, peut-être 1 100 € , mais pas beaucoup plus. À Paris, c'était plus. Peut-être que l'année prochaine ça sera plus galère. Après nous, on se paye un peu [avec Zone i], pas beaucoup. Combien j'ai touché cette année ? 4000, 4 000€ depuis le début de l'année. Voilà. Après la fin de l'année, on verra si on peut se payer. Ça veut dire qu'on a touché 500€ par mois.

[...]

Je reste quand même persuadé que, comme dans tous les domaines, il faut décroître et que je cultive la décroissance. Faire moins de photos, mais mieux, c'est forcément plus intéressant que de continuer comme avant. Parce qu'avant, j'en faisais beaucoup entre les commandes et le perso. Mais pendant des années, je me suis baladé avec un tout petit appareil photo argentique à la ceinture. Et si je n'avais pas fait de deux bobines dans la journée, j'étais pas content. Donc, c'était du perso. Je prenais des photos dans tous les sens comme ça. Et puis les 3/4, je ne les tirais pas, à 98%.

[...]

Fin de la retranscription de l'entretien.

9- Annexe 15 : Monica Santos

Transcription de l'entretien réalisé le 19 septembre juin 2021 avec Monica Santos, scénographe, illustratrice, co-créatrice de Zone i.

Durée de l'entretien : 1 h 06

Monica :

Zone i en soit c'est une œuvre.

[...]

C'est un terrain de jeu, on peut se permettre tout ce que l'on veut dans la mesure où l'on a l'énergie pour le faire, il n'y a pas de limite. Après, il y a il y des contraintes. C'est un peu la philosophie du lieu depuis le début, mais petit à petit, on a réalisé qu'en fait, tout ce qui est contrainte, il faut le transformer en atout. La zone inondable, on peut la transformer dans un atout, la "déchetterie" que l'on a acheté, on peut la transformer en un atout. Et c'est ça aussi l'idée, c'est ce pouvoir de transformation et de donner de la valeur aux choses, artistiques ou pas. C'est ça la vrai acte artistique : cette transformation des choses qui était destiné à la ruine, ou à la déchetterie ou à l'oubli. C'est de leur redonner vie. C'est aussi de fédérer des gens autour. Et je crois aussi, que ça fédère les gens, de voir que c'est possible de faire des choses comme ça.

[...]

Oui, peut être que ça sert à rien... Mais tu vois ici on crée un œuvre qui est un lieu, un espace. Ce n'est pas une vision de l'art qui est nombriliste tu vois, où tu vas créer une pièce. C'est pas du tout ça, on n'est pas là pour créer des pièces unique, ou cette vision de l'artiste Bohème. On est un service public en fait. On est là pour eux, pour attirer des gens vers les campagnes, donner de la valeur à des campagnes, à la nature. Ce n'est pas pour l'art en soi. C'est pas ça qui est intéressant pour moi. Juste produire pour produire, pour son ego personnel, ce n'est pas ça. C'est un geste communautaire plutôt.

[...]

Je ne sais pas si c'était un défaut ou justement un atout, mais on a jamais de business plan : combien ça va nous coûter... Et heureusement, parce que sinon on ne l'aurait pas fait. On est un peu joueur. On joue. On y va. Ça arrivera tout seul ou pas. On verra. Mais pour l'instant, ça le fait quand même. On se dit aussi des fois, qu'on était complètement inconscient, ou très

courageux, ou un mélange des deux. Mais je pense qu'il y a une peur générale par rapport à l'insécurité. Et ça, franchement, si tu y crois pas, on fait rien dans ce monde. Pourquoi vivre si tu arrives pas à essayer tes rêves ?

[...]

Je pense que ce qui est fondamental c'est avoir une équipe, qu'on n'a pas forcément à temps plein pour l'instant. Et pour ça, il faut une certaine sécurité économique. Et ce n'est pas qu'avec les subventions que l'on va réussir à faire ça. Et il va falloir qu'on développe un vrai modèle économique qui soit complémentaire, et que l'on puisse générer nous mêmes une économie. Sinon ça va être difficile, et surtout on va s'épuiser à terme.

[...]

Ça parle d'eux, de leur vie. Et ça c'est très émouvant.

[...]

Léo :

C'est quoi l'exposition "Mémoire" du coup ?

Monica :

"Mémoire", c'est dans la continuité d'utiliser le patrimoine local oublié qui est destiné à un public.

[...]

C'est tellement riche de pouvoir travailler avec ce patrimoine oublié, de le mettre en valeur, de parler du passé pour éviter qu'il ne soit oublié, puisque ça a été une telle transformation ces 50 ans dernières années.

Il y a une richesse photographique, alors que la plupart des photographies ne sont pas prises par des photographes. C'était juste des amateurs de photographies. Et c'est aussi un moyen de dire qu'on n'a pas besoin d'aller à l'autre bout de la planète pour aller chercher du contenu photographique. On peut faire les choses avec ce qu'il y a sur place, partout, n'importe. Et je trouve aussi qu'il y a une richesse dans "mémoire" qui est de ne pas dater.

Parce que c'est pas juste une expo historique de la vie dans le temps avec des archives photographie, c'est une vraie immersion dans le passé, au sens large. C'est une déambulation dans un mélange d'époques, et tu ne sais pas si c'est dans les années 1800 ou 1900. Et je trouve ça vraiment intéressant par rapport au labyrinthe, où tu te perd dans l'intimité du passé, au sens large. C'est un vrai voyage à travers le temps.

Les images amateurs peuvent être aussi bonnes que des photographies réalisées par un professionnels. Mais il y a le filtre de la sélection, de la scénographie...

[...]

Ça, ça parle aux gens d'ici parce que ça les concerne directement, mais avec ce regard en même temps global, sur le présent.

Et je pense aussi que si ça parle aux gens, c'est parce qu'on a aussi choisi de le faire depuis l'intérieur, et pas en gens extérieurs qui viennent imposer des programmes artistiques depuis la capitale, qui restent deux mois et après qui repartent et qui n'ont plus de contact avec les gens.

[...]

C'est aussi le lieu qui dicte ce que l'on peut faire dedans. On le formalise de plus en plus, que tout ce qui est montré ici a été imbibé par le lieu, tant dans les images que dans les matériaux qu'on utilise le labyrinthe, l'exposition de Dominique, le travail d'Arnaud, etc.

C'est le lieu qui habite les photos aussi. Ce n'est pas que les photos qui habitent le lieux.

[...]

On pourrait rien faire sans les subventions qu'on perçoit de l'Etat... Et ça c'est quelque chose dont on profite en France, qui ne serait pas du tout possible ailleurs ou d'une autre façon. L'Etat américain, pour tout ce qui est culturel, il vit des subventions privées, du mécénat et ils critiquent tout le système français : "comment tu peux rester libre et indépendant par rapport à l'Etat ?". Mais l'Etat, quand il subventionne, il reste assez impartial. Des fois, il y a un cahier des charges, mais de cette manière là, il y a un certain respect de la liberté artistique, même dans cette forme de subvention.

Léo :

Et comment vous imaginez votre futur système économique ?

Monica :

Je pense que petit à petit, on va pouvoir maximiser plus sur les expositions qu'on fait, avec des ateliers, avec des stages autour de chaque exposition. Ce qu'on avait commencé, mais un peu timidement. Et après, il y a la Tiny House, pour faire de l'hébergement, on n'est pas forcément autorisé à le faire. Après il y a plein de choses qui ne serait pas trop autorisé, c'est encore une fois des gens qui jouent avec les mots. Il faudra essayer de détourner ça d'une façon ou d'une autre. Mais bon c'est le début. On a trois ans, on à passer un cap, on va embaucher

quelqu'un grâce à une subvention, pas grâce à nos propres moyens, ce qu'on ne pourrait jamais. C'est bien, il faut continuer à creuser, mais je pense qu'on serait jamais complètement indépendant, c'est pas possible.

Léo :

Après l'art c'est pas fait dans un but de rentabilité.

Monica :

Pas nous non. Il y en a, il y a un marché de l'art, qui marche comme il marche. Mais nous, on n'est pas dans cette optique là. Mais peut être, il faut qu'on rentabilise aussi les expériences, comme les stages et les ateliers, qui sont aussi des façons de vivre la photographie. Parce que ce sont des expériences immersives aussi, des gens qui viennent vivre le lieu. Et on peut "capitaliser" dans cette idée là, sans que ça devienne un parc d'attractions. Mais le modèle économique, c'est vrai que c'est un nouveau chapitre à creuser. C'est dans cet esprit qu'on avait commencé cette idée du tiers Lieu. On peut être peut être déjà un tiers lieu culturel, mais l'esprit du tiers lieu c'est de trouver un modèle économique autre, entre l'économie sociale, solidaire et durable. Ça, c'est un nouveau chapitre qu'on va essayer de creuser avec des spécialistes.

Léo :

Donc pour réussir à financer tous ce qui est artistique, tu passes par un truc pas du tout artistique, avec la restauration, ou autre.

C'est le principe des Tiers lieux, il survit beaucoup grâce à un petit café, un petit bar, un petit resto. C'est ce que je disais avec le potager associatif. Après, encore une fois, c'est que c'est pas nous. Là on a des bénévoles qui peuvent nous aider là-dessus, mais c'est pas notre spécialistes, on n'est pas des experts là dessus. Mais il faut aussi ouvrir aux autres et inviter les autres à créer sur place parce que sinon, ce serait impossible, on ne peut pas tout porter. Il faut qu'on crée des alliances avec les uns et les autres. Que les gens y trouvent aussi leur place et qu'ils puissent aussi participer. Peut être pas à la programmation mais d'autres synergies.

[...]

Mais c'est juste qu'après on est ambitieux mais on ne peut pas tout faire non plus. Il y a des idées pour l'année prochaine, un peu comme ce qu'on a fait cette année avec les journées de

travail. Hebdomadairement, il y a une journée avec un repas où on avait un chef cuisinier, ou un chef d'équipe ou quelqu'un qui se proposait, disant "je vais cuisiner, prendre en charge une soirée et faire avec le potager", et en même temps proposer une séance de ciné ou une rencontre, un petit spectacle. Mais il faut que tout soit plus rodé. Tu connais bien, à chaque élément, tout est à sortir : éclairages, les trucs, le câblage... Il y a rien qui est fixe, sauf maintenant les salles d'expos, et c'est épuisant. Du coup, dans cette idée, ça c'est une priorité, c'est de tout installer au début de la saison et c'est bon on touche plus jusqu'à la fin de la saison. Mais pour ça, il faut avoir un équipement assez conséquent qu'on n'a pas forcément, ou continuer à investir pour qu'on puisse laisser tout sur les deux côtés. Cette année, un coup, il y avait le vernissage côté moulin, l'autre fois côté labyrinthe... Il n'y a pas de lieux fixes pour le bar, pour la restauration. Et c'est dans cette optique là, si tu as des choses un peu fixes qui sont rodées, tu peux éventuellement proposer des petits rendez-vous un peu plus fréquents qui peuvent être plus rentable que pour une seule soirée, qui est très dépendante de la météo. Si ça foire toute la soirée est fichue, tu mets tes œufs dans le même panier... Finalement des petits rendez-vous avec des choses comme ça, mais la structure en elle-même doit déjà être sécurisée. Et quand l'électricité arrivera, ça va bien changer les choses. Quand il y aura un petit bar dans le petit moulin, qui est fixe, ou tu n'es pas obligé de tout ré-installer à chaque fois. C'est ce genre de truc. On est encore en construction et je pense que à travers ces choses là, on pourrait avoir une petite économie qui se consolide.

Fin de la retranscription de l'entretien.

PROGRAMME DE RECHERCHE

En plus des nombreuses sources textuelles, iconographiques, sonores et filmiques présentes en bibliothèques et sur internet, il a été préférable de rencontrer des créateur·ices au sujet de leurs créations, leurs inspirations, leur rapport à la liberté de création et leurs limites, leurs environnements de travail, leur mode de vie...

Ces entretiens ont été conçus pour apporter des informations biographiques, des réponses sur leurs processus créatifs, leurs démarches, leurs mise en pratique, leurs questionnements.

Définition de la population

- Artistes ayant choisis et suivis une démarche alternative du métier de photographe, cochant au moins 4 des caractéristiques suivantes :

- Engagement(s) politique(s) à travers l'art
- Engagement(s) politique(s) radicaux à travers le mode de vie
- Refus des travaux de commande
- Contrôle entier de la chaîne de production artistique
- Accès libre aux oeuvres
- Réalisation de projets aux longs cours
- Travail artistique collectif

Choix du mode d'accès aux interviewés

Les personnes interviewés ont été contactés par courriel ou via leurs site internet, en leur décrivant le sujet de mon mémoire et en leur proposant un entretien pendant l'été 2021. Ces entretiens ont été réalisés en face à face [présentiel...], généralement dans l'environnement de vie ou de travail de l'interviewé.

Elaboration de l'entretien

L'entretien a été filmé dans le but d'en réaliser un documentaire. Pendant toute la durée de l'entretien s'est instauré un dialogue avec la personne interviewée, via de nombreuses interrogations.

Exemple d'interrogations non exhaustives :

- Qu'est ce que le travail pour vous ?
- Quel est votre rapport au travail ?
- Quel est votre métier ?
- Où habitez-vous ?
- Pourquoi avoir choisi ce lieu ?
- Est-ce que votre lieu de vie et de travail influence votre pratique artistique ?
- Quelles sont vos ressources financières ?
- Pratiquez-vous un art engagé ? Si oui, de quelle(s) manière(s) ?
- Quels outils utilisez-vous ? Pourquoi ?

PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE

Ma partie pratique est un prolongement cohérent de ma partie théorique. L'une des choses primordiales à mes yeux dans les nombreuses pistes abordées précédemment, était la mise en place d'une temporalité propre, me permettant d'aller au bout de ce que j'envisageais pour ce projet. Le refus de la course se transposait donc par un élargissement de la durée propre au mémoire, ainsi que dans le choix d'un voyage. Le vélo était également un prolongement cohérent, permettant de remettre la temporalité au centre de ce voyage, d'étirer les durées, de faciliter les rencontres, de voyager de façon écologique, et plus personnellement de découvrir un pays que je connais finalement peu.



Figure 37 : GUILLET Léo, *Tracé d'un périple*, tracé GPX, 2021

Les rencontres étaient principalement tournées vers des créateur·ices concerné·es par mon sujet de mémoire. C'est à dire celles et ceux qui ont fait le choix d'un mode de vie dédié à la création artistique, sous toutes ces formes, et tendant vers une certaine autonomie vis à vis du monde artistique institutionnel.

Ce voyage de deux mois et demi et de près de 2 500 km à travers la France, m'a permis de découvrir quinze entités différentes : photographes, artistes contemporains, réalisateurs de documentaires, collectifs tournés vers la création artistique et la diffusion culturelle... Ces rencontres ont abouti à des entretiens filmés, concernant les réflexions propres à ce mémoire. La création artistique est-elle un travail ? Comment se rapprocher d'une autonomie dans les pratiques artistiques ? Quel modèle économique cela implique ? Quel environnement de travail avoir choisi ? Ces entretiens prennent la forme d'un film d'une heure, sorte de vulgarisation et de résumé des problématiques propres à ce mémoire.



Figure 38 : GUILLET Léo, *Photogrammes des entretiens*, images numérique, 2021

En réflexion vis à vis de la marchandisation de l'art, pour préférer une valeur symbolique à une valeur marchande, j'ai voulu mettre en place un jeu avec les différentes personnes rencontrées. Partant d'un livre que j'avais fabriqué en seulement 4 exemplaires, et voulant me débarrasser de cette idée de rareté pour préférer une reproductibilité démocratique, je l'ai échangé à la première personne rencontrée contre un autre objet ayant une forte valeur symbolique à ses yeux, en lien avec l'image et que je puisse transporter à vélo. J'ai échangé cet objet à la personne suivante et ainsi de suite avec chaque rencontre. Ce jeu m'a permis de créer un lien entre les différents participants, les connecter entre eux.



Figure 39 : GUILLET Léo, *Colportage*, Photographie numérique, 2021

