

Simon Borja

Sociologie (CRESS, Université Marc Bloch), associé Science Politique (PRISME-GSPE, Université Robert Schuman)

Caractères de peintres (dé)peints

« Il appartient aux techniques du sociologue de donner une image claire des contraintes sociales qui ont pesé sur l'individu. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'un récit historique, mais de l'élaboration d'un modèle théorique vérifiable de la constellation que constituerait un individu [...] par ses liens d'interdépendance avec d'autres personnages sociaux de son époque. »¹

Tenter de préciser sociologiquement la dynamique des *logiques de consécration des agents-artistes*² dans un espace géographique circonscrit tel que l'Alsace³ consiste à considérer l'ensemble d'un système de relations spécifiques (à la culture et à l'art) d'un espace national où la région apparaît comme un espace sélectif de reconnaissance susceptible alors d'ouvrir la voie à une visibilité plus large, étant entendu par ailleurs que l'un des premiers pôles de force consacrant du milieu artistique français se trouve, par *effet de lieu*⁴ (donc

géographiquement et symboliquement), situé à Paris⁵. Prendre l'objet par ce biais⁶ conduit alors à se pencher sur les institutions régionales (FRAC, Conseil Général, Conseil Régional, Ville, Associations, Ecoles d'art diverses, Musées, mais aussi Galeries, collectionneurs, etc.) qui, loin d'être autonomes⁷, retraduisent, diffractent,

¹ Elias Norbert, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991, p. 25.

² Notamment à partir des travaux de Pierre Bourdieu (« Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales (Les arts dans la société)*, vol. XX, n°4, 1968, pp. 640-664 ; « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, n°246-22^e année, pp. 1345-1378 ; « Disposition esthétique et compétence artistique », *Les Temps Modernes*, n°295-27^e année, pp. 865-906) ; de Christian de Montlibert (*L'impossible autonomie de l'architecte. Sociologie de la production architecturale*, Strasbourg, PUS, 1995) ou encore de Raymonde Moulin (en coll. avec Pascaline Costa), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion (coll. Art, histoire, société), 1992).

³ Il faut pointer ici tout l'intérêt de l'Alsace dans cette recherche, première région signant avec l'Etat des « chartes culturelles » (depuis 1976) et des « conventions culturelles » (dès 1982).

⁴ Cf. Bourdieu Pierre, « Effets de lieu », in id. (dir.), *La Misère du monde*, Paris, Seuil (coll. Points), 1998, pp. 249-262.

⁵ Outre le fait que cette dimension apparaisse quasi-unanimement dans les trente entretiens réalisés jusqu'à présent avec des artistes-peintres, mais aussi dans ceux effectués avec des membres d'institutions strasbourgeoises comme des galeristes, des conservateurs, etc., diverses études tendent à confirmer ce point en dépit des manifestations délocalisées comme la foire internationale d'art contemporain *St'art*. Ainsi, cette dernière, malgré le fait qu'elle se déroule tous les ans à Strasbourg, regroupe une majorité de personnalités venant de Paris (ce fut le cas par exemple lorsque cette foire a été consacrée aux collections des galeristes) ou d'autres « capitales artistiques » reconnues comme New-York, Londres ou Berlin. Pour une approche de la question ville-province, voir Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minit (coll. le sens commun), 1967.

⁶ Sur la relation entre les champs artistique et politique dans un espace localisé, on pourra consulter l'article de Laura Delavaud dont la thèse (« L'art contemporain à Nantes, les enjeux politiques et artistiques de l'art contemporain dans une métropole de province », sous la direction de Gérard Mauger) est en cours de réalisation : Delavaud Laura, « Tentative de création d'un nouveau "centre" : la lutte politique et artistique d'imposition d'une nouvelle référence », Premières Journées Doctorantes du SAP : *Les enjeux des notions de Centre(s) et de Périphérie(s) en socio-anthropologie des arts plastiques*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, septembre 2005.

⁷ Cf. Vincent Dubois (dir. – en collaboration avec Poirrier Philippe), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. XIX^e – XX^e siècle*, Paris, La documentation française (coll. du Comité d'histoire du ministère de la Culture – Travaux et document – n°8), 1998.

réfractent, selon diverses modalités et intérêts qui leur sont propres, les politiques culturelles, les visions sur l'art⁸, l'importance accordée à telle ou telle figuration esthétique, etc. On comprend donc que ces instances localisées entretiennent des liens entre elles, réseau qui en fait un pôle de multiples forces directrices dans un secteur de production de biens (culturels/artistiques) lui-même inclus dans un canton aux frontières physiquement (dé)limitées (Strasbourg, le département et la région)⁹.

Mais avant de se saisir de l'ensemble de ces contraintes économiques et politiques nous ne pourrions expliquer les aspects guidant les logiques de consécration si nous ne prenions pas en considération, en première analyse, les dispositions des personnes qui transitent dans ce milieu (culturel/artistique) *doublement localisé*. Pour rendre compte du caractère univoque, multiforme et polymorphe de la *domination* (artistique) intimement mêlée à l'*espace social*, nous analyserons donc dans cet article comment l'« agent-peintre » est soumis à des apprentissages que son milieu lui permet (ou non, ou mal) de faire fructifier (en même temps qu'il lui les transmet) et comment ces/ses intégrations sont elles-mêmes des possibilités (impossibilités ou demies-possibilités) de répondre aux injonctions réglées, réglementaires et régulatrices, des *champs* qu'il traverse. Cela implique de considérer que le peintre-plasticien est l'élément premier, le réceptacle d'une réalité au sein de laquelle ses dispositions acquises lui permettent de répondre, plus ou moins consciemment et de manières différenciées (ce qui veut dire *inégalement* par rapport aux

autres *agents*), aux injonctions sociales (ignorées comme telles, mais réalisées de manière *pratique*) des *espaces* dont il provient, avec lesquels il a partie liée, aussi bien qu'aux injonctions de l'*espace* où il désire se placer, être reconnu¹⁰. La visibilité et l'existence en tant qu'artiste¹¹, ainsi que la mise en avant du système qu'il revendique ne peuvent prendre effet qu'au travers de la construction d'une "identification" progressive à la figure de l'artiste comme figure reconnue dans et par le milieu que l'on tâche d'investir. De sorte que les éléments de trajectoire constitutifs de l'« être au monde artistique » restent indispensables pour appréhender les pratiques et la réception qui leur sont corrélatives¹²,

¹⁰ Ainsi, entre autres exemples, « Considérer la peinture de Jean-François Millet [...] et la mettre en rapport avec l'histoire de sa vie, avec sa trajectoire personnelle telle qu'elle est inscrite dans le milieu social de cette moitié du XIX^{ème} siècle est à cet égard très démonstratif » (Montlibert Christian de, *Introduction au raisonnement sociologique*, Strasbourg, PUS, 1990, p. 72). Lire à propos de Millet : Chamboredon Jean-Claude, « Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan : les deux manières de Jean-François Millet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, novembre 1977, n°17-18, pp. 6-28.

¹¹ Cf. Freidson Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de Sociologie*, XXVII, 1986, pp. 437-443 ; Vessillier Michel, « La démographie des créateurs », *Population*, n°2, mars-avril 1989, pp. 292.

¹² Dans la thèse en cours, nous reviendrons sur le terme même de « consécration » et émettrons l'hypothèse de l'émergence d'un sous-champ artistique à base locale qui produit ses propres instances de consécration (et donc ses propres artistes) à portée plus ou moins limitée. Espace qui fonctionne comme premier filtre, étape ou barrière sélective pour accéder au champ artistique, dans la perspective d'une consécration qui s'opère ultérieurement au sein des « instances légitimes de légitimation d'un art pur ». A partir de là, et en conséquence, l'émergence d'un système localisé (d'Écoles, d'institutions, de galeries, etc.) crée de manière « assez artificielle » un espace de relation entre prétendants, ou (demi-)artistes (mal capitalisés, donc nantis de *capitaux défectifs* ou *anti-capitaux* pour reprendre l'expression de David Naegel), en entretenant à la fois leur aspiration à la reconnaissance effective et leur maintien dans une position de relégation. Ainsi « la consécration localisée » produit des effets généraux de reconnaissance dans des segments précis, très spécifiques ; cette (re)structuration ayant des effets

⁸ A un niveau national, Patrick Vauday a montré, en prenant les cas de Delacroix, Gauguin et Monet, les répercussions, l'accompagnement et/ou les résistances des œuvres picturales face à la colonisation menée par la France (cf. *La décolonisation du tableau. Art et politique au XIX^e siècle. Delacroix, Gauguin, Monet*, Paris, Seuil (coll. La couleur des idées), 2006).

⁹ François-René Martin note que les « collectivités territoriales auront une tendance assez naturelle à développer la thématique de l'identité – alors que les grandes villes inscriront leurs projets dans une optique internationale » (« Quelques aspects des politiques culturelles en Alsace », *L'art et les artistes face au pouvoir politique et aux politiques culturelles*, Actes du colloque du 13 et 14 mars 1992, St-Dié, SBAM, 1992, p. 104).

c'est-à-dire les possibilités de s'ajuster à l'univers artistique. A l'aide de deux études qualitatives¹³ portant sur deux producteurs de peintures dont un grand nombre d'indices (sollicitations diverses, articles, expositions, récompenses, contrats avec des galeries, etc.) permettent de considérer qu'ils commencent à obtenir une certaine notoriété, nous aborderons, d'une part, la manière dont s'engendre un *habitus artistique* et, d'autre part, comment cet habitus, dépositaire et tributaire de la distribution des logiques sociales (en fonction de sa position initiale), est le lieu où se croisent et se superposent toutes les logiques sociales qui fondent, notamment, ce que le sens commun nomme son imaginaire¹⁴. Cet imaginaire est, en fait, la forme de l'*illusio* déposée en lui et qui résulte

sur l'orientation des habitus et sur les orientations artistiques des artistes dont les fondements « locaux » sont autant d'empêchement à l'accession au niveau « national ». (Christian de Montlibert, dirigeant ces recherches, m'a mis en relation avec divers chercheurs pour permettre d'étendre de manière *cumulative* les intentions contenues dans cette thèse : je remercie donc vivement Vincent Dubois pour le soutien et l'intérêt qu'il porte à ces investigations dans la mesure où la formulation de cette dernière direction de recherche est largement redevable à ces indications après lectures de quelques-uns de mes travaux).

¹³ Cette étude s'appuie sur le mémoire de Master de recherche (Borja Simon, *Production de l'art. 1. de l'œil du sociologue aux œillères de l'artiste*, (sous la dir. de Christian de Montlibert – membres du jury : Gilbert Vincent, Jean-Yves Causer), Strasbourg, UMB, juin 2006) et sélectionne, pour les besoins de l'article, des éléments et des aspects développés de manière systématique à partir du terrain effectué entre 2003 et 2005. Ces recherches et leurs mises en forme n'auraient pas été possibles sans les soutiens théoriques et pratiques autant qu'humain de ce professeur/directeur, ni, aussi et surtout, sans ceux de Clément Bastien, Anaïs Cretin, Camille Marthon, David Naegel, Sabrina Nouiri-Mangold, Olivia Rick dont les implications sociologiques fournissent le biais cardinal d'un travail de groupe dont les intérêts sont explicités, compris et partagés. Je remercie aussi Julia Laurenceau pour ses lectures et ses suggestions.

¹⁴ « L'histoire est impossible et inconcevable en dehors de l'*imagination productive et créatrice*, de ce que nous avons appelé l'*imaginaire radical*, tel qu'il se manifeste à la fois et indissolublement dans le *faire* historique, et dans la constitution, avant tout rationalité explicite, d'un univers de significations » (Castoriadis Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 204).

des différentes espèces de *capitaux* qu'il possède relativement aux champs qui les a engendrés ainsi qu'à celui qui est convoité. Un agent pourra avoir une situation émergente dans un *champ* dans la mesure où, pris par les règles structurantes du *champ* dans lequel il tente de se positionner, il aura les intentions incorporées et les possibilités afférentes d'intégrer (le mieux et le plus complètement pour, éventuellement, prendre des libertés avec elles et les (é)dicter aux autres) les dites règles ; c'est dire que *pour qu'un agent domine dans un champ, il faut d'abord qu'il soit dominé par lui*.

1. Caractères d'un producteur : incorporation et intériorisation

L est actuellement élève en cinquième et dernière année à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg (ESAD), en option Art où elle pratique la peinture et le dessin. Elle n'aime pas les installations, elle trouve que c'est du « baratin » :

« L : Il y a des gens qui mettent une réflexion en place grâce aux installations et que je trouve pertinentes et d'autres non. Il y a beaucoup d'opportunistes et un phénomène de mode et qui font ça pour ces raisons et en plus c'est une certaine facilité. C'est plus facile de faire quelque chose de spectaculaire et de grandiloquent en mettant en œuvre un travail dans l'espace en faisant tout un baratin autour, alors que c'est plus délicat de faire quelque chose qui est de l'ordre de la méditation, du ressenti, qui est plus timide, mais qui est plus fort à mon sens. Je crois qu'en France, il y a beaucoup d'artistes qui réussissent parce qu'ils baratinent et qu'ils développent un discours plutôt que de le vivre. »

Elle s'exprime avec aisance et toujours de manière soutenue. De plus, elle parle correctement quatre à cinq langues (dont un certain nombre acquis lors de résidences) et est nantie d'une double nationalité valorisée (double nationalité franco-X très rare et très « recherchée » qu'elle tient par son père – l'anonymat nous empêche de dévoiler cette particularité trop distinctive). Depuis maintenant un an que j'ai pu la « suivre », jamais je ne l'ai entendue proférer une seule grossièreté. L connaît tous les courants de peinture depuis Giotto jusqu'aux artistes les plus contemporains, des plus reconnus aux

moins réputés, elle se rend au *Musée d'Art Moderne de Strasbourg* au moins une fois par semaine et va voir le maximum d'expositions ici et ailleurs. Elle semble faire corps avec le monde de l'art, elle paraît, effectivement, le « vivre » comme elle le dit. Si elle connaît toutes les techniques de peinture et de dessin, elle est aussi très versée dans la gravure qui la « passionne » (elle était d'ailleurs très investie dans un « club » de graveurs). Déjà liée à une galeriste, elle veut être peintre professionnel, en faire son métier : encore étudiante, elle possède déjà un carnet de chèque professionnel (et le compte chèque correspondant) où est inscrit sa profession : « peintre ». Pendant des heures entières elle peut se plonger dans des livres d'art qu'elle possède. La lecture est aussi une de ses principales activités, mais lorsqu'elle consulte un de ses ouvrages d'art, c'est pour observer attentivement les reproductions, toucher les pages, remarquer les détails les plus infimes. Elle porte une attention particulière à la qualité des reproductions des livres qu'elle acquiert et n'hésite pas à déchirer les images des plus bas de gamme pour ses divers collages. Une grande quantité de livres divers s'alignent sur ses étagères : tous les numéros de *Beaux Arts Magazine* depuis 1996 (« c'est mon grand-père qui me réabonne chaque année » m'explique-t-elle), de très imposants volumes (d'éditions d'art spécifiques) sur différents peintres (Daumier, Goya, de Vinci, Dix, Bacon, Delvaux, Dürer, pour ne citer que les plus connus), de très nombreux livres de poche de littérature et de poésie (elle me confie que « Yves Bonnefoy est l'un de [ses] favoris et qu'un jour [plus jeune, elle] lui a écrit et qu'il a pris le temps de [lui] répondre quelques lignes »), et aussi des livres d'anatomie et de médecine légale très rare : « ce sont des livres que j'ai achetés d'occasion dans lesquels je me plonge avidement parce qu'on voit tous les détails du corps, des organes : j'aime cet aspect organique, mon inspiration puise là-dedans ». Elle possède un ordinateur et un scanner de très bonne qualité pour « garder des traces du travail effectué et faire des envois », mais aussi une grande quantité de compacts disques, de cassettes dont elle connaît par cœur la plupart des chansons, elle apprécie autant la musique classique que le jazz, le rock ou la chanson française. Dans sa ville d'origine – elle n'est à Strasbourg que depuis cinq ans –, elle est membre d'au moins deux associations

d'artistes, connaît très bien tout ce milieu et y a « de nombreux amis » ; de même qu'à Strasbourg, elle connaît beaucoup de personnes du monde de l'art (outre divers peintres, des musiciens, des photographes, des galeristes, des critiques).

Sa pratique stricte du dessin et de la peinture est un moyen de distinction et de réalisation de ses intériorisations tout en se conformant au jugement, socialement valorisé, de la peinture. Une des deux pièces de l'appartement qu'elle occupe est réservée à son atelier qui est un grand chantier organisé (un peu à l'image de celui de Francis Bacon, peintre qu'elle admire – elle possède d'ailleurs un livre contenant de nombreuses prises de vue de l'atelier du peintre). Elle accorde peu d'importance au ménage sans pour autant que son appartement soit en désordre¹⁵. Elle dit aimer la solitude pendant laquelle elle dessine et peint selon un processus très long : elle use, à ce propos, du terme de « sédimentation » qu'elle affectionne tout particulièrement. Sa vision du monde est en apparence très joyeuse, elle adore trouver des images dans les nuages, dans les ombres, tout est prétexte au jeu, à la « légèreté ». Son positionnement à l'égard des autres artistes est très critique, elle sait qui a du « talent », s'il y a du « travail derrière », elle connaît parfaitement tous les codes picturaux sans pouvoir cependant entièrement les expliquer¹⁶ (ce qui (dé)montre aussi les intériorisations dont elle est l'objet, le lieu). Il faut bien comprendre, la concernant, que tous ses jugements sur les artistes et les œuvres d'art concordent avec ceux que j'ai pu entendre venant de grands galeristes, de

¹⁵ Les critères régissant l'organisation de l'espace y sont, en fait, d'un type bien particulier, et l'apparente indifférence au ménage cache un sens pratique *décalé* (cliché courant dans le monde de l'art) mais néanmoins réglé, codé, de l'ordre et du désordre, ce qui explique, précisément, que de son appartement ne se dégage pas pour autant une impression de désordre.

¹⁶ « [...] L'amateur d'art peut, en s'abandonnant en quelque sorte à l'œuvre, en intérioriser les principes et les règles de construction sans que ceux-ci soient jamais portés à sa conscience et formulés en tant que tels, ce qui fait toute la différence entre le théoricien de l'art et le connaisseur, le plus souvent incapable d'explicitier les principes de ses jugements » (Bourdieu Pierre, Darbel Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit (coll. Le sens commun), 1969, p. 104).

collectionneurs avertis, de conservateurs de musées ou d'historiens de l'art.

La mise au point du peintre

Au cours de l'une de nos premières entrevues, j'avais réalisé une expérience afin de cerner les objectivations dont elle était le fruit. Je l'invitai dans mon appartement et lui demandai son avis sur différents tableaux que je possédais en insistant sur le fait que j'étais vraiment « un béotien en matière d'art » et qu'elle pourrait peut-être m'éclairer sur la qualité des toiles sans avoir peur de me blesser dans ses jugements. En effet, nous ne nous connaissions presque pas, elle n'avait jamais vu aucun de ces tableaux et je ne lui avais pas parlé des objets que je lui soumettais. Ainsi, en un *clin d'œil*, me fit-elle des commentaires éloquentes qui situaient exactement les auteurs des différentes toiles.

Une personne qui n'avait rien à voir avec le monde de l'art m'avait donné deux cadres rectangulaires de même mesure contenant chacun trois carrés multicolores mouchetés et de dimensions égales, objets que cette personne avait elle-même réalisés dans la pratique d'amateur qu'elle a de la peinture. Voici, en gros, ce que L me dit : « ça, c'est de la décoration, ce travail a été pensé pour être encadré de la sorte et ça peut plaire au tout venant. Oui, l'artiste pensait à le vendre en le faisant. De plus, cela a déjà été vu mille fois et beaucoup mieux chez Pollock, c'est peut-être joli, mais c'est tout, c'est une recette. De plus, il n'y pas d'évolution dans les couleurs, de dégradés, il n'y a pas de maîtrise, on ne ressent rien ». Puis, je lui montrai un tableau¹⁷ abstrait d'un peintre cannois d'un certain âge, toujours en vie, dont les œuvres sont cotées aux alentours de quatre cents à mille euros¹⁸ suivant les toiles, et qui est un peu reconnu dans sa région ; ce, il est vrai, davantage pour son humour que pour son art. Ses ventes s'effectuent essentiellement dans la vieille

¹⁷ Tableau que j'avais récupéré dans une poubelle à Strasbourg. Lorsque je contactai le producteur de l'œuvre pour le rencontrer, il accepta de s'entretenir avec moi lors de sa prochaine venue à Strasbourg et me dit que je pouvais garder sa production.

¹⁸ A propos des côtes artistiques, on pourra lire la très fournie, mais tout aussi contestable me semble-t-il, vision économique qui divise en quatre segments le marché de l'art, ce, en lui retirant sa cohérence voire en naturalisant sa fonction : Rouget B., Sagot-Duvaurois D., Pfliger S., *Le marché de l'art contemporain en France. Prix et stratégie*, Paris, La documentation française, 1991.

bourgeoisie (au sens propre comme au sens figuré) de la région. Un décor de caverne, s'étalant sur les deux tiers de l'espace, ressemblant aux œuvres de Marx Ernst et laissant apparaître, sur le dernier tiers, un fond bleu, le tout dans un cadre de trente sur cinquante centimètres en plastique bleu et noir : « C'est déjà un peu plus intéressant, c'est quelqu'un qui reprend Ernst et l'interprète assez mal. C'est le type de tableau qui peut plaire à des vieilles personnes. Il y a une maîtrise technique, c'est tout ! ». Ensuite, je lui présentai un animal imaginaire, vert et fleuri, figuré sur un diptyque (formule qui fait que le corps de l'animal est coupé en deux) très coloré et qu'avait réalisé une « artiste » strasbourgeoise¹⁹ formée, jusqu'à la licence, à

¹⁹ Cette artiste a, comme de nombreux autres producteurs, ce besoin de se débarrasser de ce qu'elle ne vend pas. Ainsi, au lieu de les détruire, comme le font là encore nombre de producteurs, elle les donne aux personnes qu'elle côtoie. C'est un point précis et important sur lequel je me pencherai au cours de la thèse. En effet, la mise en avant artistique passe par cette exposition de la destruction de ses propres œuvres (l'exemple des postures de Serge Gainsbourg quant à la destruction des valeurs est très éloquent). Ce processus a deux corollaires : d'abord, il fait partie de ces rites dans lesquels se manifeste la souffrance du producteur (nous analyserons aussi dans ces recherches en quoi consiste le principe de la *plus-value de la souffrance*). Celui-ci affiche ouvertement son mécontentement par rapport à lui-même ce qui lui procure, en retour, la consécration, au moins symbolique, que confère ce signe de déni de soi (qui n'est qu'une stratégie valorisante passant par un *dénigrement de soi* alors même que l'ensemble de sa production plait à une majorité). La destruction n'aurait pas de signification valorisante (et valorisée) si elle s'effectuait sur un mode discret, caché (on peut même y voir la forme moderne, extrême et nécessairement exposée, du *repentir* et du *repeint*, figures si chères à l'analyse artistique actuelle). Car, et c'est le second corollaire, les producteurs ont à *cœur/corps* de (dé)montrer qu'ils travaillent, qu'ils produisent. Aussi, en affichant leur insatisfaction, ils expliquent par là qu'ils n'appliquent pas de recette (qu'ils ne travaillent pas comme sur un chaîne de montage – ce qui ne les empêche pas de préférer d'anciennes usines pour un atelier voire un loft). La constante (observée) dans ce « besoin » d'affirmer qu'ils « travaillent » et qu'ils détruisent, indique à quel point le producteur a incorporé et intériorisé l'idéologie néo-libérale de l'économie individuelle ou l'agent, en général, n'est censé trouver ou devoir sa place, dans la société, que grâce au travail. Nous retrouvons donc dans l'art, sous une forme

la faculté des arts plastiques. C'est une personne qui a réalisé plusieurs livres d'enfants édités, qui a eu un contrat temporaire avec une usine de fabrication de jouets pour refaire la ligne graphique de cubes en bois, petits chevaux, etc., et qui vend très bien sur *La place des arts*²⁰. Son travail plaît en effet beaucoup aux parents comme aux enfants, voire aux jeunes couples, car son univers très figuratif et, pour ainsi dire naïf, représente des personnages bigarrés, des animaux fabuleux, où chacun (c'est-à-dire quelques-uns) peut projeter ses propres images d'enfance (elle expose et vend dans divers magasins d'habit, de jouets de Strasbourg et de Paris). L fit ce commentaire : « J'aime bien. C'est quelqu'un qui maîtrise l'agencement des couleurs et parvient à des associations originales. Ce qu'elle fait doit plaire énormément, c'est plus une illustratrice qu'une peintre. Dans son domaine, elle est douée ». Enfin, elle resta longtemps devant une toile de JD (dont la trajectoire est exposée comme second exemple). Ce peintre commence à être reconnu sur Strasbourg, il a reçu, entre autres indices, le prix du Rotary Club, fut exposé à la foire internationale *St'art* et a été l'objet d'un court reportage sur une grande onde radio nationale (en 2004, ses toiles valaient cinq cents euros et aujourd'hui près de trois milles²¹). L qui ne le connaissait pas

masquée, cette logique naturalisée et naturalisante de l'identification au travail qui anime l'ensemble des agents dans notre société, mais aussi cet enclavement dans la consommation en tant que celle-ci est aussi, étymologiquement, combustion, anéantissement.

²⁰ *La place des arts*, anciennement *Quai aux art* en raison de l'éponyme localisation géographique, consiste actuellement en un regroupement d'artistes divers, sélectionnés par une association, qui exposent en plein air au centre de Strasbourg. Depuis douze ans, cette manifestation organisée sur plusieurs week-ends entiers tout au long de l'année, s'est institutionnalisée, réglementée et apparaît actuellement comme un espace d'exposition incontournable et attendu du tout Strasbourg. Une enquête dirigée avec Christian de Montlibert est en cours de réalisation sur ce point et réunit les étudiants suivants : Clément Bastien, Anaïs Cretin, Caroline Ducarme, Antoine De Brun, Dominique-Anne Hoffner, Camille Marthon, Sabrina Nouri-Mangold, Cyril Pflumio, Charlotte Philippot, Olivia Rick, Chloé Spitz.

²¹ Il s'agit bien de montrer que l'intérêt du producteur, dans et pour sa consécration, nécessite de passer par une évaluation du prix correspondant à son degré de reconnaissance par le champ artistique (preuve pour lui et pour les autres de ce degré de reconnaissance). Dans divers entretiens JD

m'affirmait, d'un côté, que ce qui l'intéressait était simplement le fait que ses œuvres soient vues, diffusées et que ceux qui les détenaient sachent « vraiment apprécier la valeur de ses toiles ». D'un autre côté, il me confiait qu'un couple venait souvent à son atelier contempler ses diverses toiles parce qu'elles « lui plaisaient vraiment », mais qu'il n'avait « pas les moyens de les acheter ». Lorsque je lui demandais pourquoi il ne baissait pas ses prix à 100 ou 50 euros (ses toiles se vendaient alors autour de 800 euros) ou pourquoi il ne trouvait pas un compromis en fonction du budget de ce couple, alors même que ce dernier rentrait dans les critères que JD m'avait définis, il s'est littéralement offusqué en affirmant que, faire cela, serait réduire la qualité de son travail, le dénigrerait et, même, que « ça porterait atteinte à [son] image de peintre ». L'incohérence patente de sa position marque peut-être, pour le producteur, le tiraillement (qui est un jeu où, en se dupant, JD dupe le public sur la réalité d'une âpreté au gain qui ne s'exprime pas sur les modalités que l'on a l'habitude de percevoir – bien que vendant des œuvres très souvent, il restait toujours au RMI) entre la pratique de l'art et le marché de l'art dont il est l'objet, mais elle est probablement aussi le révélateur du public qu'il cherche à atteindre (stratégie inconsciente pour être consacré par les dépositaires d'un certain ordre social), en d'autres termes des agents qu'il perçoit comme aptes et seuls légitimes à participer à sa consécration symbolique. Le prix constitue une sélection sociale où transparait la division en classes sociales. Ceux qui peuvent « apprécier » ses toiles « à leur juste valeur » sont aussi ceux qui peuvent se les payer et qui sont de nature à faire monter les cours, la cote des toiles et, finalement, l'estime (de soi) de leur producteur (il est certaines de mes connaissances qui ont un intérêt fort pour la peinture et surtout une connaissance artistique puissante et valorisante, mais, qui, n'ayant pas les capitaux financiers appropriés, ne peuvent s'offrir la moindre production d'art). Ainsi, en exprimant « son » et le bon goût (dans la mesure où, au regard de ses dispositions, on peut y atteindre et y prétendre) et en pouvant s'offrir ce qui le représente, on exprime avant tout sa position dans *l'espace social*. « L'appropriation des objets symboliques à support matériel comme le tableau porte à la seconde puissance l'efficacité distinctive de la propriété, réduisant au statut inférieur de *substitut symbolique* le mode d'appropriation purement symbolique : s'approprier une œuvre d'art, c'est s'affirmer comme le détenteur exclusif de l'objet et du goût véritable pour cet objet, ainsi converti en négation réifiée de tous ceux qui sont indignes de le posséder, faute d'avoir les moyens matériels ou symboliques de se l'approprier ou simplement, un désir de le posséder assez fort pour "tout lui sacrifier" » (Bourdieu Pierre, *La*

s'exprime ainsi : « Là, c'est très intéressant, on voit qu'il y a du travail, une intensité dans ce qu'il fait, ça me plaît bien. Il a vraiment du talent et il transcende vraiment l'objet qu'il figure. Cela me fait penser à du Ming. C'est vraiment très bien, on sent le geste, oui, c'est quelqu'un qui fait du bon travail ».

Cette « faculté » à pouvoir juger avec assurance exprime à la fois sa connaissance des techniques et des codes picturaux, mais révèle aussi un œil artistique avisé, formé à l'élaboration et au jugement d'une production capable de s'inscrire dans les attentes du pôle de force artistique consacré. Il semble, en effet, que dans l'œuvre même puissent se retrouver tant les intentions du producteur-créateur que celles du producteur-observateur. Désireuse de se placer dans le champ artistique par la pratique de la peinture, L, dans ses jugements, véhicule les cadres dans lesquels s'opère la reconnaissance de l'artiste et, ce faisant, nous révèle qu'elle sait et peut, elle-même, émettre une production intégrant les codes valorisants et valorisés. Son élection, en tant qu'« artiste » reconnue, passera par ce mimétisme différenciateur consistant à s'ajuster aux principes dominants de l'« esthétique pure » (ou reconnue comme telle, c'est-à-dire à utiliser les codes et les attitudes identifiant l'esthétique canonique en les *digérant* et en les *réurgitant* de manière à (se) faire croire qu'ils viennent de sa personnalité, laquelle les agencerait selon une logique proprement individuelle, ne devant à rien d'autre qu'à soi) et à se distancier des manières dont les autres producteurs ont intégré et reformulent ces règles. Il semble donc que la capacité différenciée d'absorber ces codes valorisants et la façon de les faire coïncider avec certaines demandes prévalent dans l'expression de l'image du « véritable artiste ». De sorte que, ce que chacun nomme « génie », s'explique par la saisie des logiques incorporées par l'« agent-artiste », logiques qui lui permettent de maximaliser l'ordonnancement des attentes du champ artistique. Ainsi, l'inscription particulière de L dans l'*espace social*, résulte d'une trajectoire dont les différents entretiens et les nombreuses observations nous donnent quelques-unes des logiques déterminantes, lesquelles expliquent la mécanique complexe,

Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit (coll. Le sens commun), 1979, pp. 318-319).

mais pas indéchiffrable, de cet actuel positionnement.

Dispositions familiales, habitus et trajectoire : « un noble art »²²

Son parcours scolaire est « brillant », ses résultats correspondant aux canons de ce que l'institution scolaire attend et à ce que les agents sociaux jugent généralement comme « brillants » (lieu commun au sein duquel se mélangent d'autres lieux communs comme ceux de la « facilité », du « don », etc.). Elle obtient, en 1998, son baccalauréat de lettres, option art, avec mention « très bien » et 20/20 en dessin. Ensuite, assidue et rigoureuse, elle poursuit son cursus en hypokhâgne et khâgne sans redoubler. Cela lui permet d'intégrer la faculté en licence de lettres modernes, qu'elle réussit avec la mention « bien », puis de continuer en maîtrise où elle enlève, alors, la mention « très bien », ce, avec un mémoire sur le thème de « la mise en abîme » lui valant les félicitations du jury. Elle m'explique que c'est sa famille, et surtout sa mère, qui l'a forcée à intégrer hypokhâgne et khâgne puis la faculté, alors qu'elle avait toujours voulu s'orienter vers les cursus d'art. Il fallait, m'explique-t-elle, qu'elle ait « des diplômes sérieux » ; aujourd'hui encore, une partie de sa famille lui demande « souvent et de manière insistante » à quel moment elle se décidera à pratiquer un « vrai métier ». Comme elle me le signifie, elle aurait « pu être professeur », c'est d'ailleurs un fait avéré concernant sa pratique impeccable de la syntaxe, de l'orthographe et de la grammaire ; même dans leurs moindres détails toutes les règles de l'expression écrite (et orale) française lui sont parfaitement

²² S'il s'agit de le prendre dans tous les sens du terme en ce qui regarde L, la pratique artistique consiste en une codification ayant un effet symbolique puissant mais dont les conditions d'apprentissage sont majoritairement implicites, inculquées au sein d'une pratique disposée à les recevoir ; de sorte qu'on peut rapprocher sa logique opératoire à celle de la boxe décrite par Loïc Wacquant où « Le Noble Art présente à ce titre le *paradoxe d'un sport ultra-individuel dont l'apprentissage est foncièrement collectif* » (*Corps et âme. Carnet ethnographique d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone (coll. Mémoires sociales), 2000, p. 99). Ce « paradoxe » apparent étant résolu justement par la logique de la pratique engagée.

acquises²³. Lorsqu'en 2000, elle passe, avec succès, le concours d'entrée à l'ESAD de Strasbourg réputé très sélectif, L trouve aussi par-là le moyen de « gagner sa liberté » en se dégageant de l'instance familiale et de ses mises au pas.

Cette succession d'évènements ne peut suffire pour expliquer sa situation actuelle d'apprentie peintre tâchant de se faire reconnaître comme « artiste professionnelle », il faut, en effet, prendre en compte l'ensemble des dispositions de son habitus qui orientent cette réussite. Son père est professeur d'anglais dans une Université de sa ville d'origine. Il est lui-même le fils d'horticulteurs fameux de Provence, spécialisés dans les fleurs et les plantes ; L me dit d'ailleurs que ses « grands-parents sont très fiers d'être parmi les fournisseurs officiels des roses du Vatican ». C'est en partie grâce à son père qu'elle côtoie très tôt cet univers de la peinture ; en effet, ce dernier peint beaucoup et possède non seulement une vaste bibliothèque de livres d'art, mais aussi un réseau important de connaissances dans le monde artistique. La mère de L exerce comme professeur de français dans un lycée de la même région et elle est elle-même issue d'une famille dont le père est président directeur général d'une banque de dimension internationale et dont la mère, femme au foyer très versée dans la religion catholique, pratique avec passion la reliure.

Au sein d'une famille dont l'assise paternelle et maternelle perpétue, au travers de ses héritiers, les avantages d'un capital économique puissant et d'un capital culturel important, L se retrouve à un carrefour social très valorisé et valorisant où se croisent et s'imbriquent logiquement les codes inscrits dans des dispositions qui sont « un ensemble

²³ Comme nous l'avons vu, tout se passe comme si ses intériorisations syntaxiques étaient en homologie parfaite, en fidèles accointances, avec ses incorporations artistiques. Ce qui nous (dé)montre bien que la détention d'un capital culturel puissant permet l'expression, parfois majoritaire dans l'habitus, d'une sorte d'habitus culturel réalisé sous la forme particulière d'un *habitus artistique*. L'agent peut donc être considéré comme un champ de force dont l'habitus originel constituerait le noyau, ferment des incorporations futures et orientant, dans le même temps, la trajectoire.

cohérent et orienté, qui peut et doit être appréhendé comme expression unitaire d'une "intention" subjective et objective, d'un projet [...]»²⁴. Les intentions artistiques qu'elle exprime alors (et qu'elle réalise aujourd'hui), loin d'émaner d'une volonté individuelle, ont une *constance* et une *consistance* offrant un point d'appui à la possibilité de satisfaire positivement²⁵ les ambitions déjà fixées dans les attentes et les exigences implicites d'une telle concentration en capital. L raconte qu'elle passait du temps à regarder son père peindre, que sa mère est aussi une grande amatrice d'art et qu'elle collectionne tous les objets représentant la *Joconde* (lubie qui, dans d'autres univers, aurait été très qualifiante ou portée sur d'autres objets comme les dauphins ou les pompiers pour les agents les moins capitalisés). De même, elle voyageait beaucoup pour aller passer ses vacances chez les divers grands-parents disséminés aux « quatre coins de la France ».

A partir de cette dynamique familiale, se projette aussi le capital social qu'elle reçoit de ses parents et qui lui ouvre, très jeune, les portes de milieux où les personnes sont galeristes, artistes même, en tout cas indéniablement versées dans l'art. L explique qu'un couple d'amis de ses parents, eux aussi professeurs (l'un à l'université, l'autre au lycée), ont acheté un prieuré qu'ils ont entièrement restauré et aménagé, où ils organisent des week-ends entiers consacrés à des réjouissances artistiques. Au cours de ces agapes, ils invitent des écrivains, des chanteurs, des peintres, tout en conviant leurs amis. C'est du mari de ce couple dont L se souvient parce que, me raconte-t-elle, « il lui a bien expliqué [elle avait alors 11 ans] que si elle voulait devenir artiste, il fallait qu'elle connaisse l'histoire de l'art. Parce qu'il était déplorable que des artistes ne puissent s'y connaître en la matière, que ce n'était pas de vrais artistes ». Très tôt, donc, L intègre les règles à suivre pour accéder au rang de peintre reconnu. Ambitions enfantines, ayant la caution d'une fierté parentale, dans laquelle chacun des géniteurs reconnaît, sans le

²⁴ Bourdieu Pierre, « L'illusion biographique », *in id., Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil (coll. Points-Essais), 1994, p. 81.

²⁵ Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (coll. Points-Essais), 1998, p. 21.

reconnaître, ses propres aspirations, ambitions qui lui font reprendre automatiquement à son compte, sans le savoir et sans être complètement prise au sérieux puisque étant une enfant qui doit encore faire ses preuves, les normes de l'éducation qu'elle reçoit et les projets que celle-ci implique. Le divorce de ses parents, qui la fait rester avec sa mère, ne l'empêche pas, dit-elle, « d'avoir une enfance heureuse où elle aimait parcourir avec [sa] mère, ou [ses] grands-mères, les forêts ou les vastes campagnes ». Sa mère, héritière d'une ancienne aristocratie et de ses valeurs, l'élève alors selon les principes de la « petite fille modèle » en la forçant à adapter son comportement et ses sensibilités aux siens. Un petit frère, de 7 ans son cadet et fruit du remariage de sa génitrice, redouble ce devoir de coller à l'image de la mère : être une mère (en devenir ou en *puissance*) autant qu'être, pour l'image qu'on a de soi, l'image attendue par sa mère. Cet axe programmatique se structure, évidemment, autour du jeu classique récompense/réprimande et si l'éducation qu'il implique est « réussie », il crée les conditions d'ajustement automatique chez l'enfant, grâce à la pression encadrée de sa mère, symptomatiquement ressenties sous la forme de la culpabilisation.

L confirme cette idée lorsqu'elle m'explique qu'elle s'est très tôt « sentie en devoir de protéger [son] petit frère ». De surcroît, l'incorporation des codes de bonne conduite passe par un comportement scolaire exemplaire, la pratique de la danse, la natation, la lecture, l'écriture, tout cela, au travers d'une mise en scène constante de la jeune L. En effet, cette dernière m'expose « qu'un nombre incalculable de films ont été réalisés par sa mère, qui, caméra au poing, [la] filmait tout le temps et à tous les âges »²⁶. Si nous pouvons voir, sur les bandes, L à toutes les fêtes de famille (anniversaires, Pâques, Noël, vacances, etc.), se promenant, ou encore pratiquant ses activités physiques, d'autres films sont de véritables pièces de théâtre. En effet, dans le cadre de jeux d'enfants, leur mère demandait à L et à son frère d'apprendre par cœur des textes dits classiques (comme ceux de Jean de La Fontaine par exemple) et de les réciter dans une véritable mise en scène (faite de

déguisements et de divers ustensiles) où les deux enfants jouaient tour à tour le renard ou le corbeau, suivant le contexte. D'autres saynètes consistent simplement en une prise de vue de l'enfant jouant ou récitant des morceaux de son choix tirés de la télévision ou imitant les adultes. En fond sonore, outre les mots échangés entre les participants, nous pouvons entendre les commentaires et les demandes de la caméraman les encourageant à se montrer, à expliquer ce qu'ils font, les félicitant ou les rabrouant sur un mode affectif. L'opération n'est pas anodine puisque, même effectuée sans cette intention, non seulement elle inculque aux enfants les conduites réglementaires qu'il faut rendre légitimes, mais elle leur donne aussi ce regard (flatteur et soucieux, valorisant et inquiet) sur eux-mêmes dans la mesure où le film qui leur fournit le premier rôle leur permet, déjà, d'être adulés et reconnus, mais aussi jugés et appréciés, par la famille soucieuse quant à l'évolution de sa descendance.

La mère « est le lieu et l'instrument d'un "projet" (ou mieux, d'un *conatus*) qui, étant inscrit dans ses dispositions héritées, se transmet inconsciemment, dans et par sa manière d'être, et aussi, explicitement, par des actions éducatives orientées vers la perpétuation de la lignée (ce qu'en certaines traditions on appelle "la maison"). »²⁷

La mère, elle, trouve par le truchement de sa progéniture ainsi dévoilée par l'image (et aux yeux des gens) la fierté d'avoir accompli une tâche typique de l'amour filial lequel est, avant tout, une attitude dont elle a hérité de son milieu, qui se colore d'une manière particulière dans le sien et qu'on peut résumer d'un mot : l'apparence. L me dit clairement que sa « mère est prétentieuse et qu'elle fait tout pour échapper à cette attitude qu'elle déteste parce que tout chez [sa] mère n'est qu'apparence ». Elle m'explique que c'est un point dont elle a conscience, qui l'a longtemps habitée mais dont aujourd'hui, sans mépriser sa mère, elle est « débarrassée ». Cette « prétention que [L] déteste » se transmet (en perpétuant le *conatus* maternel) pourtant, tout en transmutant ses modalités opératoires, au travers des carnets

²⁶ Cf., sur ce thème, le terrible film de Michael Powell : *Peeping Tom* (*Le voyeur*, en version française), Royaume-Uni, 1960.

²⁷ Bourdieu Pierre, « Les contradictions de l'héritage », in id., *La Misère du monde*, op. cit., pp. 1092-1093.

que la jeune fille commence à tenir avec assiduité dès l'âge de quinze-seize ans et dont elle prolonge non moins intensément la pratique aujourd'hui. Aussi les premières années, ses carnets contiennent-ils des considérations sur elle et le monde qui l'environne. Des pages entières où s'alignent des mots et des phrases (quelques dessins commencent à apparaître) qui sont des questionnements privés s'agrémentant de citations d'auteurs récemment lus²⁸. Plus tard, vers 1997, c'est le dessin et la peinture qui remplissent les pages et les notes prises sont davantage des références précises d'auteurs littéraires ou de peintres, de beaux (et bons) mots entendus, des jeux de mots et surtout des phrases sur elle-même, succinctes et allégoriques (sans grande signification pour qui ne la connaîtrait pas) tout en restant précises ; il semble qu'elle ait petit à petit transmuté sa disposition à écrire sur elle en aptitude à dessiner sur elle²⁹.

Simon : Ça fait combien de temps que tu peins ? (*Nous regardons ses carnets.*)

L : (*Sans y prêter attention.*) **J'ai commencé à faire des carnets en 1997.** (*Elle désigne un dessin au hasard dans un carnet récent*) **Là, c'est des dessins en aveugle, en regardant un film. C'est un bon exercice.**

- (*En en désignant d'autres alors qu'elle feuillette ses carnets*) Et ceux-là renvoient à des expositions où tu étais ?

- **En fait, c'est des expositions, je prends des notes, je dessine des choses qui m'intéressent, je m'attarde sur certains trucs. Là, c'est à Beaubourg. Ça m'apprend par rapport à ce que je développe.**

- Tu as toujours ton cahier avec toi ?

- **Oui, toujours sur moi, plusieurs même. C'est rare que je fasse des carnets thématiques, c'est un peu tout ce qui**

vient. Il y a les carnets de voyage qui sont un peu plus précis. [...]

- Et donc, tous ces carnets, tu les ouvres souvent, tu te les repasses comme un livre ?

- **De temps en temps, j'y reviens parce que j'ai pris des notes ou fait des dessins sur telle ou telle exposition, c'est tout mon vivier d'images aussi, tu vois ? C'est très important.**

- C'est marrant la façon dont change le style entre ces carnets et les autres.

- **Oui ! C'est plus tourné vers l'extérieur, c'est moins figé et introspectif, il s'agit de découvrir l'autre plutôt que soi, même si ça en fait partie. C'est une découverte constante finalement. Ce sont des souvenirs extraordinaires, tout ça.**

- [...] Et tu réalises ça rapidement, en deux trois coups de crayons !?

- **Oui, c'est important. C'est bien de pouvoir prendre le temps de rencontrer les gens, mais c'est bien de pouvoir faire un petit croquis rapide pour marquer une situation, pour se souvenir [...] c'est une hygiène, comme tu dis, mais au bout d'un moment, c'est un besoin dont je ne peux plus me passer.**

- Oui, tu veux dire que ça le devient à force de le pratiquer.

- **Enfin oui, c'est ça, ça l'est devenu à force de le pratiquer. [...]**

Cette attitude introspective, que son milieu lui permet de figurer sous forme de carnets, est aussi un refuge révélateur d'une enfance solitaire corrélative, entre autres, à une

²⁸ Je la remercie encore pour les quelques pages qu'elle m'a autorisé à lire, lesquelles sont autant de confidences qui me permettent de lier les événements entre eux comme de saisir, de façon plus cohérente, certaines des logiques qui orientent son *habitus artistique*, et de manière plus générale, de cerner les logiques d'ajustement de l'*habitus*.

²⁹ Un jour que je lui demandais comment elle se portait, elle me répondit qu'il suffisait de regarder les toiles qu'elle faisait pour en avoir une idée.

très grande précocité³⁰. En effet, ses soucis ne correspondent pas, en moyenne, aux personnes de son âge, ni au statut qu'elle se donne et sait légitimement avoir : elle lit beaucoup, dessine de plus en plus, s'intéresse aux plantes et aux fleurs, se rend dans les diverses galeries de la ville où elle réside. Bref, elle se « complait » dans une auto-dissection distinctive dont l'agencement, dépendant des codes que lui prodigue son milieu, lui permet de projeter et transformer ses réflexions en écritures et en dessins, eux-mêmes alimentés par une capacité d'imagination dont la fertilité réside sûrement autant dans cette solitude que dans les références que lui procure cet environnement culturel.

Les principes éducatifs qui la rapprochent de sa mère, et plus particulièrement de ses possessions en termes de biens culturels, constituent un *ethos* et une *hexis* en rupture avec l'intégration de la

majorité des jeunes de sa classe d'âge³¹. Cette précocité relève donc d'avantages d'un contexte culturel qui, grâce à l'école, mutent en "don(s)" et en "vocation". Au collège comme au lycée, L est considérée comme « une enfant sage et sérieuse par ses professeurs » et elle avoue avoir pris ses compagnons de classes de haut et surtout avoir reçu une quantité de lettres de compagnons de lycée qui la faisaient rire quand ils lui déclaraient leur flamme. Cette modeste monographie ne serait pas complète si l'on ne prenait en compte le fait important que L est, déjà à cet âge, une fille que nous pouvons qualifier de jolie, ce, en considérant les critères de beauté véhiculés par et dans notre société. Relativement au principe de la distribution sociale de la beauté³², le visage de L porte les stigmates valorisés que le sens commun (déposé, entre autres, dans les errements de la physiognomonie) attribue aux personnes

³⁰ « Les transformations des bases sociales du familialisme, notamment celles qui ont affecté l'économie domestique de la bourgeoisie, se sont traduites dans les expériences individuelles des agents dispersés, sous la forme d'un malaise confus, quasi inexprimable, comme en état de suspension, selon l'expression de chimistes, dont on pourrait trouver trace chez ces spécialistes de l'ineffable que sont les romanciers et en l'occurrence les romancières qui décrivent ce sentiment d'inanité, de vacuité et d'ennui, sorte d'anomie morale, atteignant entre les deux guerres mais surtout dans les années 1950 certaines femmes de la bourgeoisie, notamment provinciale. On trouve, dans beaucoup de ces romans écrit par des femmes, souvent issue de la bourgeoisie traditionnelle [...] l'opposition quasi systématique [...] entre la jeune fille [...] n'ayant pas poursuivi ses études ou les ayant faites "pour rien" [...]; et l'autre – laquelle s'identifie souvent à la romancière [...] – qui incarne presque toujours de façon positive, même si est souligné le prix qu'il en coûte à se "libérer", la femme indépendante, au moins de ses parents et de son mari ou des ses amants, et qui trouve en général dans ses activités professionnelles ou en voie d'être professionnelle l'occasion de valoriser le "goût" (décoratrice, modéliste, artiste), la "sociabilité" de sa classe [...], et éventuellement les apprentissages scolaires, surtout dans la fraction intellectuelle de ces classes (essentiellement le professorat et les diverses professions intellectuelles [...]) » (Lenoir Remi, « Transformation du familialisme et reconversions morales », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°59, septembre 1985, pp. 24-25).

³¹ « [...] On rencontre ainsi beaucoup d'exemples de pères ou de mères qui, projetant sur leur fils [et fille] des désirs et des projets compensatoires, [leur] demandent l'impossible. C'est là une des sources majeures de contradictions et de souffrances : nombre de personnes souffrent durablement du décalage entre leur accomplissement et des attentes parentales qu'ils ne peuvent ni satisfaire ni répudier » (Bourdieu Pierre, « Les contradictions de l'héritage », *art. cit.*, p. 1094).

³² « Produit sociaux, les propriétés corporelles sont appréhendées à travers des catégories de perception et des systèmes de classement sociaux qui ne sont pas indépendants de la distribution entre les classes sociales des différentes propriétés : les taxinomies en vigueur tendent à opposer, en les hiérarchisant, les propriétés les plus fréquentes chez les dominants (c'est-à-dire les plus rares) et les plus fréquentes chez les dominés. [...] Le fait que la distribution des propriétés corporelles (taille, force, beauté, etc.) soit partiellement indépendante de la distribution des propriétés qui commandent la position dans la hiérarchie sociale n'autorisent en rien à traiter comme *aliénation générique*, constitutive du "corps-pour-autrui", la relation que les agents entretiennent avec la représentation sociale de leur corps, ce "corps aliéné" qu'évoque l'analyse d'essence, corps générique, comme l'"aliénation" qui advient à tout corps lorsqu'il est perçu et nommé, donc objectivé par le regard et le discours des autres » (Bourdieu Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°14, avril 1977, pp. 51-52).

nobles³³. Ce *capital physique* (un visage aux traits fins, un nez volontaire, un grand front, une expression intelligente, etc.) se sur-ajoute au *capital confiance* (conscience, plus ou moins claire, que l'on est du bon côté de la barrière culturelle, physique, économique, etc.) que lui octroient et permettent de prévoir les apports culturellement valorisés de son éducation. Elle possède donc tous les atouts ouvrant sur des considérations et des pratiques d'ordre esthétique lui donnant toutes les chances d'être prise au sérieux puisque son *corps visible* est lui-même le dépositaire de l'esthétique valorisée et valorisante pour la majorité de l'espace social (statistiquement)³⁴.

2. Caractères d'un second producteur : l'*habitus artistique* visible dans l'espace

La trajectoire de JD n'est pas similaire à celle de L, mais elle permet de saisir l'homologie des logiques qui animent ces deux producteurs qui tâchent, selon leurs potentialités, de recevoir l'onction du champ artistique par la pratique de la peinture. Si avec L j'ai tâché d'insister sur la manière dont les logiques sociales sont incorporées et liées à partir d'éléments spécifiques sous la forme d'un *habitus artistique*, nous verrons avec JD la manière dont l'*habitus* pratique (et la pratique de l'*habitus* s') organise (et est organisée par) l'espace qu'il occupe, lequel fait corps avec ce qu'il peint et tente d'être³⁵.

³³ Pour une objectivation particulièrement pertinente de l'incorporation des codes de la grande bourgeoisie/noblesse et du maintien afférent des corps, voir Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, *Voyage en grande bourgeoisie. Journal d'enquête*, Paris, PUF, 1997.

³⁴ Ce sont les outils développés à partir de ceux de Goffman qui nous permettent, lors de nombreuses observations, de considérer le niveau de joliesse d'une personne, ce, en notant attentivement le type de regard porté sur une personne donnée par l'ensemble des agents rencontrés avec cette personne. Observer A,B ou C alors que L est en interaction avec D (Cf. par exemple, Goffman Erving, « Le travail de terrain », extrait de *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 18-n°2, juillet 1989, transcription d'une intervention aux rencontres de la *Pacific Sociological Association* en 1974, traduction Pascale Joseph).

³⁵ Comme le précise Christian de Montlibert, les espaces réifiés (les « sphères de la vie sociale ») doivent leurs aménagements et leurs dispositions spatiales « aux processus d'appropriation de

Dispositions familiales, *habitus* et trajectoire : « un art brut »

JD ne vient à la peinture que tardivement. Il est issu d'un milieu socialement aisé : ses grands-parents possèdent l'une des plus grandes fortunes de Strasbourg (ce qui ne signifie pas qu'il en bénéficie directement beaucoup) et font partie du Rotary Club. Sa mère a fait des études de psychologie et son père est directeur d'un centre à caractère social en Suisse (il est rare pour un Français, à moins d'être doté en capital économique important, de pouvoir résider et exercer en Suisse). Même s'il me dit dessiner des « choses torturées depuis tout jeune », c'est d'abord vers seize-dix-sept ans, au contact de sa belle-mère qui peignait, qu'il se frotte directement à la peinture (les agents cherchent toujours à légitimer leurs pratiques aux yeux des interlocuteurs au moyen d'une « histoire », d'une « mythologie personnelle », parce que c'est aussi de cette manière que sont socialement considérés les peintres : comme produit d'une « vocation », d'un « destin », voire d'une « malédiction », bref des élus que tout amenait à exercer ce métier). Puis, il apprend les rudiments techniques notamment aux côtés de son amie JJ, avec laquelle il vit, dont le cursus passe pour elle par la faculté des Arts Plastiques de Strasbourg. Je dis « notamment » parce que ses fréquentations amicales (qu'il connaît depuis qu'il est enfant)

l'espace, de marquage ou de signature par les dominants [...] » (Montlibert Christian de, *La domination politique*, Strasbourg, PUS, 1997, p. 9). Ainsi, les cadres qui définissent la détermination de l'espace ne sont jamais structurés « par les seules caractéristiques fonctionnelles de l'action », mais « dépendent de l'arbitraire d'une division sociale du travail. L'organisation de l'espace est mobile et exprime, comme la réalisation d'une image (peinture, photographie ou film...), une volonté de persuader (du bien fondé de l'action qui s'effectue dans l'espace aménagé, de son efficacité, de sa valeur, etc.) toute aussi vive que celle qui s'exprime avec des mots » (Montlibert Christian de, *L'impossible autonomie de l'architecte...*, op. cit., p. 11). Pour des exemples quant à ce principe d'organisation, on pourra lire : Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Dans les beaux quartiers*, Paris, Seuil (coll. L'épreuve des faits), 1989, chapitre 3 : « A chaque élite son espace » ; ou encore, Wacquant Loïc, *Parias urbains. Ghetto. Banlieues. Etat*, Paris, La Découverte, 2006, (traduit par Sébastien Chauvin).

s'organisent autour de personnes elles-mêmes différemment investies dans le monde culturel de Strasbourg : beaucoup de membres du théâtre d'improvisation ou ayant des rapports avec la troupe de la *Choucrouterie* (dont certains ont pu accéder aux émissions régionales de France 3 ou commencent à être des membres reconnus du champ culturel strasbourgeois), des artistes, des journalistes indépendants, etc. Il est d'autant plus intéressant ici de noter que certains de ses amis sont eux-mêmes issus de familles dont les membres appartiennent au champ politique alsacien (quelques uns de leurs parents sont même ministres ou attachés ministériels dans l'actuel gouvernement). Pendant quelques années et comme ses amis commençant « au bas de l'échelle » des espaces investis, il a dû, pour exister comme peintre, exercer un « petit boulot » de livreur de courrier en mobylette. Dans ce cadre, il a accédé à des (mi)lieux où on le « considérait à peine », raconte-t-il, comme par défiance d'une époque dont le souvenir contraste avec ce qu'il est devenu et la reconnaissance artistique qu'il commence à acquérir. N'exerçant plus cet emploi pour « se consacrer entièrement à la peinture », il raconte avec satisfaction que, par exemple, retournant dans l'un de ces endroits pour (tenter de) vendre une toile à un dirigeant bien placé, il a pu en quelque sorte remettre en place un secrétaire qui le prenait encore pour un livreur.

Aujourd'hui, son discours sur l'art est reconnu, sans l'être autant qu'il le désire par le champ artistique, comme celui d'un « véritable artiste » (il a fait de nombreuses expositions, il a été le sujet d'une émission sur une radio nationale et de quelques articles dans plusieurs revues à caractère régional et national, possède un site internet, etc.). A force de développer cette assurance de la valeur de sa peinture, corrélée à l'assurance d'une image de soi en s'immisçant avec persistance et par oscillation dans le monde très fermé de l'art strasbourgeois, il a intégré une grande partie des dimensions qui lui manquaient pour aspirer à apparaître comme un peintre reconnu et les capitaux dont il dispose lui laissent à présent la possibilité de s'adapter presque miraculeusement aux attentes du champ artistique sans avoir trop le souci de la forme et de son discours tant elle laisse la place à la souffrance-engagée de l'artiste sur le monde et sur lui-même.

JD peint sur de grandes toiles d'un format de deux mètres sur un mètre vingt environ ; la tonalité dominante est le noir et les sujets sont des visages, des personnages qu'il emprunte essentiellement aux événements du 11 septembre 2001 à New York. Il faut s'arrêter sur les sujets que JD traite et qu'il croit éminemment « politiques » dans la mesure où les peintures qu'il en retire sont censées témoigner de la guerre en Irak, des otages ou des victimes des attentats en Amérique, des tremblements de terre à Los Angeles (sans compter les hommages aux comics book, particulièrement à ceux de l'univers Marvel) et cela toujours sur fond noir, veiné, coulé, de blanc, avec, dans un coin mais très nettement désignés, les sigles de « CNN », des horaires tel « 1 : 02 AM » (qui sont aussi les noms de ses œuvres), etc. Une véritable paraphrase de la télévision contemporaine, une image d'actualité, enfin fixe et pour toujours fixée, destinée à ceux qui peuvent (et ont, d'une manière ou d'une autre, intérêt à) être touchés par « ces problèmes d'actualité » dont on nous parle tant et auxquels on donne une importance capitale. Le point commun entre toutes les productions de JD est, évidemment, les Etats-Unis³⁶. Ceci implique un choix dans l'actualité (en phase avec celle qui intéresse prioritairement ses destinataires : médecins, avocats, cadres supérieurs sont ses acheteurs comme j'ai pu le constater) qui fait que, à quelques exceptions près, des drames extra nord-américains ne seront en aucun cas traités ; que si la guerre en Irak tient une place importante, jamais, par exemple, ne seront présentés le génocide du Rwanda, la misère du Soudan, les conflits entre l'Ethiopie et l'Eritrée ou le massacre des Tchétchènes. Ce qui ne l'empêche pas de se considérer comme « un artiste engagé, critique ». Cette approche permet de considérer que JD s'inscrit dans des dispositions sociales moins contestataires qu'elles ne le paraissent. En l'espèce, il s'agit plutôt d'une continuation de ce qui est seulement permis à l'artiste et que l'idéologie dominante, influençant largement le champ

³⁶ Ce monde peuple une partie de l'environnement (son atelier) de JD, son imaginaire mais aussi ses aspirations. Hypothèse confirmée par le fait qu'il m'a clairement révélé le projet d'envoyer ses toiles à New York pour participer à un concours permettant, s'il était primé, de bénéficier d'une année de résidence là-bas, tous frais payés.

artistique, récupère en certifiant qu'elle est éminemment critique. De l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui, on retrouve des œuvres qui peuvent être non seulement représentatives de l'évolution de l'art mais aussi de celle des mentalités et, plus particulièrement, de la critique, de sa place et des possibilités qui lui sont données. Les conflits sont ce qui fait l'histoire et on ne retient, d'ailleurs, que ceux qui sont en rapport avec ce qu'une société veut bien conserver de ce qui lui semble fondateur et exemplaire dans son passé. Une mosaïque de sol, trouvée à Pompéi, met en scène la bataille d'Issos entre Alexandre et Darius III : « Darius III est terrorisé alors que Alexandre le toise d'un œil Jupitérien et ils sont entourés de la masse des guerriers dont se découvrent les lances qui ont inspiré *La Bataille de San Romano* de Uccello ou la reddition de Breda peinte par Velázquez intitulée *Les lances [...]* »³⁷. Le thème de l'œuvre, traité par l'artiste, réaffirme, par l'art, les représentations socio-historiques qu'intègrent, de manières variées, les agents, et s'impose donc à eux comme fondamental (fondateur) et représentatif de leur temps ; ce thème, légitimé (ou cherchant à l'être davantage par la voie de l'art), n'est pas choisi par l'artiste mais s'impose à lui par tout un ensemble de relais dont l'un des plus importants et des plus aveuglants est sans doute le miroir aux alouettes de sa propre notoriété. Lorsque l'on sait que la majeure partie des toiles de JD réinterprètent « grandeur nature » des images d'une actualité hyper-déformée de magazines tel que le *Monde-2* on saisit aussi les relais idéologiques auxquels il est soumis et qu'il soutient : « Son » sujet s'adapte, *miraculeusement*, à ce que l'idéologie d'une époque fait vivre, fait subir, fait prendre en compte, fait accepter aux agents, sans que ceux-ci aient, généralement, le pouvoir de la remettre en question.

Il utilise des pigments de couleur et réalise toutes les opérations relatives à l'élaboration de l'œuvre : de la construction du châssis, en passant par la préparation de la colle de peau de lapin pour tendre ses toiles, jusqu'à la confection de sa couleur à base

d'œuf³⁸. Dans cette pratique se retrouve la figure mythique de l'artiste total, polyvalent, celle-là même que le public et les spécialistes attendent³⁹. Presque tous les artistes peintres rencontrés lors de cette année d'enquête utilisent cette méthode d'amont en aval, une sorte de production en « flux tendu ». Bien avant notre rencontre, JD avait déjà fait

³⁸ Comme le note Ernst Gombrich dans son *Histoire de l'art* (Paris, Flammarion, 1990), c'est une technique couramment utilisée au Moyen-Âge et c'est aussi, dit-on, l'un des ingrédients employés, au moins à l'origine, dans le vernis utilisé pour enduire le bois des violons. Encore un résidu historique contribuant plus ou moins consciemment (par les figures de l'érudit, du connaisseur, du petit artisan, par exemple qu'il implique) à valoriser socialement le travail de JD.

³⁹ Notons à nouveau, à ce propos, que JD n'a pas suivi de formation en école de peinture, ni à la faculté (sauf un an de philosophie en dilettante), mais qu'il doit beaucoup, en technique, à son amie JJ qui a obtenu un diplôme aux Arts Plastiques. D'une certaine manière il fait corps avec cette idéologie, très en vogue dans notre espace social mais généralement fautive, du « self made man », de l'autodidacte, qui est une image valorisée et valorisante et qui nourrit celle de l'artiste de génie et talentueux dans le champ où il évolue. On peut remarquer que JJ, ayant largement formé la pratique de JD, se retrouve dans une situation où son compagnon réussit et se fait voir sans, par ailleurs jamais (tenter) de la mettre en avant. De surcroît, et plus terrible si c'est possible, alors même que chacun d'eux affirme la personnalité propre de leur peinture (et dans l'art en général), JJ dont l'impact est moindre, finit par adopter le format de JD, les morphotypes figuratifs, bref quoique avec un peu plus de couleur, le style de JD. Sans rien présumer de la qualité antérieure des peintures de JJ, mais uniquement parce que son *aura* n'arrivait à se faire voir sinon par l'image de son compagnon, elle a changé de pratique : tout se passe comme si la qualité de sa pratique première se trouvait remise en cause, non par des critiques directes, mais à cause de son manque de réception. Cette adaptation aux méthodes de JD est telle que nombre de badauds de *La place des arts* où ils exposent ensemble et qui ne les connaissent pas, ne distinguent pas un style de l'autre (sauf, certains, quoique rares, au niveau des couleurs). C'est dire à quel point la domination masculine opère dans ce milieu d'autant plus peut-être que la réussite par l'œuvre individualisée renforce cette occurrence. Dans leur cas, cela est peut-être plus patent encore lorsque, comme on le verra, c'est l'univers masculin qui occupe l'atelier-appartement tandis qu'elle dispose d'un atelier à une demi-heure à vélo de ce même appartement.

³⁷ Phrase reprise d'une conférence d'un historien de l'art dont il m'a été impossible de retrouver les références.

quelques expositions, mais n'avait jamais trouvé une réception favorable : ses toiles, alors, étaient en couleur, plus petites, bariolées et vives, mais la thématique était déjà, dès cette époque, dominée par les visages⁴⁰ (un des nombreux points communs avec L). Il semble que son style actuel se soit adapté et s'adapte, plus ou moins consciemment, à une attente, plus ou moins comprise, de l'espace social, ce qui ne signifie pas que ce constat soit admis par l'intéressé ; déni qui signe, là encore, l'aspect clivé de l'agent. On peut encore observer les conséquences de cette schize dans son intérêt pour l'iconographie⁴¹ des livres d'art qui est, par ailleurs, cause que, quoi qu'il puisse en penser et en dire, ceux-ci sont une large source d'inspiration. Ainsi, nombreux sont ceux qui lui ont fait remarquer que ses toiles se rapprochent de la peinture de Ming (ce qu'avait aussi noté L, comme nous l'avons vu), artiste chinois très connu et très à la mode. Cela le vexait considérablement, parce qu'il lui aurait fallu admettre qu'il appartenait, en quelque sorte, à une école, même reconnue et en vogue ; ce à quoi l'artiste, tellement persuadé que ce qu'il exprime ne peut provenir que de lui (parce qu'obnubilé par un auto-centrage propre à l'image et à la mythologie de l'artiste auto-poïétique qu'il a incorporées sans s'en rendre compte), certain de son originalité, ne peut, sauf stratégiquement, se résoudre à être « réduit » (ce qui ne signifie pas que JD n'ait pas été, par ailleurs, flatté d'être comparé avec un maître tant admiré).

⁴⁰ Il semble que le producteur « tente des coups », comme le dirait Pierre Bourdieu. Au travers de ses expositions, lesquelles sont des tentatives, le peintre estime, plus ou moins consciemment, le degré d'intérêt du public. Suivant cette estimation, souvent exprimée sous forme de sentiments, de sensations, il reconfigure alors sa pratique en fonction des possibilités que son habitus a permis de reconnaître et appréhender les formes valorisées à l'œuvre dans l'*espace social*. Dans l'évolution de son « style », tout ce passe comme si JD, grand amateur de films d'auteurs-à-grand-budget (il va régulièrement à l'Odyssée ou plus souvent encore au cinéma *Star*, tous deux réputés pour leurs côtés « underground »), appliquait à sa pratique picturale les codes en vogue et valorisants du moment, qui s'expriment notamment dans l'utilisation du noir et blanc, voire du sépia.

⁴¹ Comme il nous l'avoue, il ne lit pas, pas même les revues américaines ou magazines desquelles il tire ses portraits.

L'environnement de l'artiste

L'appartement de JD et de JJ, tous deux artistes et en couple depuis 7 ans, se situe sous les toits d'un immeuble cosu de six étages à Strasbourg ; il résulte, comme le peintre aime à le rappeler, de l'aménagement d'anciennes chambres de bonne. La situation de cet espace et son aspect locatif peuvent susciter d'intéressantes réflexions. Lorsque JD exprime ce fait apparemment anodin, le sociologue est renvoyé au parallèle pouvant exister entre l'endroit qu'il occupe, où logent des ménages au capital économique et culturel plutôt important, et sa volonté d'investir et de se faire reconnaître par le monde de l'art, lequel est constitué (pour ne pas dire géré) par des agents nantis des mêmes formes de capitaux que lui mais dont il ne possède pas (encore) le statut, les moyens, le train de vie.

Constitué de deux pièces et d'une cuisine, ce lieu habitable se situe au bout d'un long couloir où sont entreposés différents matériels de construction de châssis et où l'on distingue diverses affiches de spectacles. L'accès à ce dernier étage n'est gardé par aucune porte, de sorte que tout un chacun peut librement l'atteindre. Le faible éclairage additionné au papier peint, à la fois vétuste et désuet, ne marquent pas une rupture flagrante avec les six étages traversés, mais simplement un investissement différent du lieu. Une porte s'ouvre sur une minuscule entrée faisant office de salle de bain. Une cabine de douche en plastique placée au fond ainsi que deux petits meubles en bois, où sont exposés de nombreux produits de bains et d'autres objets, confirment cette utilisation. Notons encore que tous les murs disponibles de cette pièce sont littéralement couverts d'affichettes, de cartes ou d'objets « rigolos »⁴² comme les qualifie

⁴² Ainsi que le note Christian de Montlibert, il faut systématiser cette grille d'analyse et prouver que cette caractéristique ludique est l'une des propriétés attendue du champ artistique, c'est-à-dire l'un de ses capitaux spécifiques. En effet, si la souffrance est une *plus-value symbolique* qui prodigue à l'objet d'art et à l'artiste une « *efficacité symbolique* » déterminante, c'est-à-dire une valeur de reconnaissance puissante dans le monde de l'art, on comprend que savoir y réinjecter une forme d'hédonisme reste apprécié d'autant plus que, mêlé à cela, le réinvestissement de l'absurdité existentialiste post-moderne comme un autre des piliers de l'art contemporain semble avoir fini de vider l'art de toutes ses capacités subversives.

JD. Deux ouvertures sans porte donnent, à gauche, sur la cuisine, et à droite, sur une des chambres. La cuisine (qui sert de lieu d'accueil et de vie lorsqu'il y a du monde, où les murs blancs sont, là encore, décorés de tableaux, d'affiches ou de photos) se compose d'un évier, d'étagères et de plateaux pour les ustensiles et pour les plats, d'un four à gaz avec quatre plaques de cuisson, d'une table en bois entourée de cinq chaises désassorties et d'une table basse noire servant de rangement pour les assiettes, les bols et les services à thé ou à café. Dans la chambre, la plus petite des pièces, se trouvent un lit double, deux étagères, deux coffres en bois, une chaîne hi-fi aux baffles énormes et une grande quantité de compacts disques. Les meubles sont uniment ouverts, aucun ne possède de portes (tout comme les chambranles d'ailleurs, à l'exception de celui situé à l'entrée) : tous les objets, des habits aux cuillères, sont à la vue du visiteur, tel qu'on l'attendrait d'une galerie d'art. La facture des meubles ainsi que l'équipement (ménager et livresque) ne reflète ni le dénuement, ni l'ostentation (à première vue), mais dénote une recherche, presque une affectation, où se confrontent, à la fois, le souci de l'aspect net, propre, présentable et une impression, savamment maîtrisée, de désordre ambiant. Ce désordre apparent semble calculé, mais pas nécessairement conscient, car il est en homologie avec l'univers intérieur des habitants du lieu. Si nous avons dit, plus haut, « à première vue », c'est qu'en y regardant de plus près, on constate que les encadrés sont des gravures très anciennes et recherchées – que JD dit avoir récupérées par un ami –, que certains meubles en bois sont parmi ceux qui sont prisés par les antiquaires et revendus à des prix prohibitifs, que les disques (récemment achetés et neufs) sont ceux d'interprètes contemporains et à la mode, que les livres de peintures (certainement fort chers et au format aisément reconnaissable) émanent de grands éditeurs d'art consacrés. Il n'y a pas deux mondes qui s'affrontent, mais un premier qui est proposé superficiellement, encadrant (ou même cachant presque) un second plus opulent qui peut renvoyer à l'aspiration des locataires.

C'est la chambre à coucher qui mène à la pièce la plus importante (en taille comme en ce qui concerne la fonction qui lui est attribuée) aménagée de façon à laisser croire tantôt à une espèce de salon, tantôt à une sorte de bureau, alors qu'elle est aussi un véritable

atelier⁴³. Une place importante est donnée aux livres et aux revues qui sont disposés sur les nombreuses étagères qui bordent un bureau, une table basse, deux chaises. Une bâche dépliée le long d'un mur et se déroulant sur une partie du sol marque le dispositif qui transforme la pièce en un lieu fonctionnel pour l'utilisation de la peinture.

⁴³ Ce procédé se retrouve dans toute la matérialisation de l'espace social urbain. Les bars, des restaurants, les salons de coiffure, les banques, les magasins, etc., se transforment en espaces ostensiblement intimes (avec un type afférent de mobiliers), visibles de l'extérieur avec leurs vitrines immenses ; ces lieux apparaissent tels des salons privés dans l'espace public où chacun peut voir et surtout être vu (ce principe se manifeste aussi à la télévision avec les émissions en lieux clos telles que, par exemple, les *Colocataires* ou *Loft story* dont les logiques sont reprises dans un certain nombre de happenings ou de performances d'artistes qui invitent, dans leurs appartements, des inconnus à être filmés pendant leur nuit, c'est-à-dire à participer à leur intimité et (donc) à leurs œuvres quand d'autres artistes habitent, eux, des appartements de verre à la vue de tous comme ce fut le cas à Rio). On remarque cette tendance jusque dans les noms attribués à ces endroits, comme à Strasbourg, avec *Le Bureau*, *Le Divan*, *Le Living-room*, *La Passerelle*, etc. Mais c'est aussi tout l'espace public qui tend à user des codes en vigueur dans les intérieurs de maison. La multiplication des cafétérias, des complexes cinémathèques ou des centres commerciaux à l'américaine qui regroupent tous les services possibles, ou, par exemple, le développement de places aménagées pour rappeler, sciemment, un « living-room » (place Kléber à Strasbourg), concourent, dans leur organisation et leur disposition, à faire en sorte que l'univers urbain se transforme en un grand salon, en un espace commun réductible à une pièce, en une scène commune où chaque « acteur » jouerait un rôle. Toute une manière de penser est réifiée dans l'organisation architecturale. Comme le souligne d'ailleurs Christian de Montlibert, « les lieux de formation continue ont été parmi les premiers à adopter cette structure : accordant de l'importance aux échanges "informels" dont la rentabilité est certaine ». « Le rapport entre l'organisation de l'espace matériel et cet espace particulier – métaphorique, bien que très présent – que constitue l'espace social (c'est-à-dire l'espace déterminé par le rapport entre les positions sociales), devrait [...] constituer l'objet privilégié de tout travail d'analyse de la constitution de l'espace aménagé fut-il restreint à l'espace domestique ou élargi à l'espace urbain » (Montlibert Christian de, *L'impossible autonomie de l'architecte...*, op. cit., p. 11).

C'est par une porte située au bout d'un mur que nous entrons. Dégagée en son centre, à l'exception d'une chaise rouge tachée de matières indéfinissables, la pièce contient des meubles alignés le long des murs reposant sur un parquet ancien et cependant bien entretenu. Un bureau, où s'entassent, toujours proprement, des piles de papier et des classeurs, est placé vis à vis de l'entrée et oblige à pénétrer immédiatement au centre de la pièce. Celle-ci mesure environ six mètres sur cinq et se situe sous les toits, de sorte qu'un de ses murs se compose d'une pente partant des trois-quarts du plafond et rejoignant un mur droit de cinquante centimètres. Cette partie est divisée, en son milieu, par une étagère en escalier, qui épouse partiellement le dénivelé du toit, où trônent nombre de livres de poche. En partant de cette étagère, nous pouvons voir, sous une première grande fenêtre en chien assis, un bonzaï, une chaîne hi-fi, puis, le long du mur attenant, une large étagère en demi-pyramide où tout un matériel de peinture, pinceaux, seaux et petit pots éclaboussés de couleurs, côtoient une multitude d'ustensiles qu'un profane ne peut définir immédiatement. Toute la partie centrale de ce mur est occupée, entre l'amoncellement d'outils et la porte d'entrée, par la bâche transparente à l'origine, mais constellée de tâches de peinture. De grosses encoches, permettant d'accrocher des toiles de tailles diverses, jouxtent des photocopies punaisées (modèles, sources d'inspiration que l'artiste emprunte à divers journaux illustrés) de sorte que ce presque salon peut aisément, ainsi qu'on l'a déjà noté, se transformer en un atelier aux murs inlassablement blancs : ce qui pourrait aussi s'apparenter à une galerie munie d'installations.

Sur le bureau dont le plateau blanc devient opaque, de même que les classeurs couverts de traces, paraît un désordre bien organisé. En effet, les piles sont nettes, distinctes, rappelant l'organisation générale de la pièce bien ordonnée malgré la profusion de documents qui s'entassent sur les étagères. Là encore, on éprouve ce sentiment d'une inorganisation apparente, seulement apparente. Au-dessus de ce qui sert aussi de reposoir pour pots de peinture, d'anciennes cartes scolaires représentent les Etats-Unis ; deux affiches seulement sont accrochées, nombre qui dénote avec la profusion observée auparavant. Comme

si seul le peintre avait droit de citer en ce lieu. Après ce bureau, une étagère de métal vert est entièrement remplie de bandes dessinées, de beaux livres de peinture, de classeurs, de dossiers, de boîtes. Tout est à vu. Aucun meuble n'est fermé à l'instar des autres dans l'appartement, tout est accessible à l'œil, immédiatement. Dans le coin reposent, près de l'étagère, des rouleaux de toiles peintes ou vierges et, devant, des tableaux sur châssis mis en épi.

Sur le troisième mur, là encore, une étagère, en bois cette fois, plus clairsemée en ce qui concerne les objets et les livres ; une petite table (qui est surmontée de la seconde carte détaillant les Etats-Unis) sur laquelle sont éparpillés stylos, papiers et photos, et la pente du toit nantie de la seconde fenêtre. Dans ce coin, des livres s'empilent encore sur une étagère placée au ras du sol et qui va rejoindre le jeu de la division permise par l'étagère en escalier initialement décrite et où les livres s'ouvrent, différents, sur ses deux côtés.

Avec la chaise rouge de l'artiste, observant par intermittence du centre de la pièce son propre travail qui évolue, c'est tout son univers qui tourne autour de lui, il reflète ce qu'il est, ils se confondent. Dans cet univers, il y a aussi une démonstration de ce qu'on veut présenter aux autres, un étalage qui en dit plus que ce qu'il pense réellement mais qui est pensé pour faire penser ce qu'il veut qu'on pense de lui.

C'est dans cette pièce que je retrouve JD, jeune homme fin de vingt-cinq ans au visage d'une « évidente » beauté, qui termine une toile. Il est en grande forme et après quelques brèves salutations, il me dit : « En ce moment, je me sens vraiment peintre ! »⁴⁴. Nous discutons alors de ses dernières toiles et de la satisfaction qu'il en retire, ainsi que de l'article fraîchement rédigé par un journaliste qu'il a rencontré récemment. Mon intention

⁴⁴ Il serait intéressant de formuler plus précisément cette capacité de l'agent, et particulièrement de l'artiste, à être dans de bonnes dispositions lorsque les choses vont dans son sens (alors que l'on peut « bien se porter » tandis que rien ne se passe de particulier). Ce qui arrive de positif est toujours l'occasion de se persuader que l'on vient de passer une étape, un cap, que l'on a « réfléchi » sur soi et dépassé les problèmes relatifs à sa « démarche » et à sa propre position, alors que ces mêmes problèmes resurgissent toujours lorsque le producteur ne va pas bien, et inversement.

était de le faire parler de sa famille, point que nous avons à peine abordé précédemment, c'était le troisième entretien.

3. Caractères de « l'agent-artiste »

Si pour Pierre Bourdieu « chaque système de dispositions individuel est une variante structurale des autres, où s'exprime la singularité de la position à l'intérieur de la classe et de la trajectoire »⁴⁵, il semble que tous les mécanismes de contraintes qui pèsent sur l'agent dès sa prime enfance permettent l'agencement et l'expression sociale des dispositions dites « individuelles ». De sorte que ces contraintes, elles-mêmes fruits d'une logique sociale donnée, constituent une *impression* structurale qui, mécaniquement appréhendée, dénie toute substance à l'individu, car elle exprime à la fois tout le poids des règles sociales et toutes les modalités pratiques que peuvent prendre ces règles. JD utilise les codes dominants actuels, notamment au travers de l'événement du 11 septembre 2001, en reprenant à son compte et en véhiculant toute l'idéologie venant des Etats-Unis, ce qui est, bien sûr, aussi une stratégie de visibilité. L quant à elle, suit les interrogations, les murmures propres à ses références esthétiques pour dispenser dans ses toiles les codes les plus valorisants. La capacité du *corps* à trouver une dynamique translatant les capitaux acquis dans la trajectoire en *capitaux artistiques* dans l'espace occupé se trouve justement comprise dans l'ensemble des dispositions incorporées. Les dispositions de l'*habitus artistique* sont d'un côté les capitaux mesurables (au travers des indices objectivés dont j'ai tenté de faire état), mais aussi, d'un autre côté, les logiques pratiques ordonnant ces capitaux. Les solutions que trouve la conscience pratique des agents dans les sollicitations produites par les champs de force et de lutte ne sont donc pas de nouvelles manières de penser, ni même de nouvelles actions, mais d'abord des solutions contenues en *puissance* dans l'*habitus* qui sont ensuite orchestrées, réalisées, mécaniquement, de manière inconsciente, par lesdites sollicitations. L'improvisation n'a donc rien d'individuel, mais reste le résultat d'une implication sociale implacable où ladite *improvisation* n'a plus le sens d'une logique de

⁴⁵ Bourdieu Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit (coll. Le sens commun), 1980, p. 101.

soi, mais le sens d'un processus *en soi* ignoré et que la pratique sociologique nous permet d'appréhender. Les possibilités de l'improvisation ressortent donc autant de la puissance des capitaux que de la force des logiques (l'agent peut être considéré comme un champ) organisant la configuration de ces capitaux. Nous voyons donc que le "moi" n'est que l'expression indirecte des contraintes sociales qui pèsent directement sur l'inconscient et que la forme prise par le "je" résulte du jeu, de l'ajustement, entre une croyance, reprenant la logique sociale empreinte de l'idéologie individuelle, et une trajectoire marquée par certains attributs. Les modalités du "je" dépendent à la fois des capitaux, de la possibilité de faire fructifier ces capitaux⁴⁶ et des logiques organisant ces capitaux. Cet enchaînement structuré, cet enchâssement hiérarchisé des perceptions appliquée à un milieu n'est possible qu'au travers un « inconscient que l'on est en droit de dire *aliéné*, puisqu'il n'est qu'extériorité intériorisée »⁴⁷ de sorte qu'on peut considérer qu'« il y a en effet autant d'espèces de *libido* qu'il y a de champs : le travail de socialisation de la *libido* étant précisément ce qui transforme les pulsions naturelles en intérêt spécifique »⁴⁸.

⁴⁶ Nous voudrions insister, à la suite de David Naegel qui parle à ce propos d'*anti-capital* et de *contre-capital*, etc., sur un fait fondamental à nos yeux, à savoir que les propriétés d'un capital ne sont pas toutes positives (au sens des conventions sociales dominantes) et aussi que la possession, la maîtrise, imparfaite ou incomplète des propriétés, même les plus valorisantes, du dit capital sont susceptibles de générer un type d'*habitus* qui peut aller à contre sens des processus de légitimation historiquement admis et requis dans les champs et dans l'espace social.

⁴⁷ Bourdieu Pierre, *La Noblesse d'Etat. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit (coll. Le sens commun), 1989, p. 47. Marcel Mauss « pénétré de la nécessité d'une étroite collaboration entre sociologie et psychologie, [a] constamment fait appel à l'inconscient comme fournissant le caractère commun et spécifique des faits sociaux [...] » (Lévi-Strauss Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF (coll. Quadrige), 2001, p. XXX).

⁴⁸ Bourdieu Pierre, « Intérêt et désintéressement », *Methodologica*, mai 2002-n°1, p. 22.

Des pratiques caractérisées

Ainsi, la pratique stricte du dessin et de la peinture reste pour L un moyen de distinction potentielle et de réalisation de son habitus tout en se conformant au jugement socialement valorisé concernant la peinture, ce, avec une facilité, une aisance, qui s'expliquent nettement par la proximité sociale entre ses intériorisations et ce jugement. Dans cette pratique, elle se place sur le marché symbolique de l'art comme « peintre pure » en se situant à l'écart des producteurs actuels qui investissent des moyens d'expression en vogue comme la vidéo, les installations, etc. Sa connaissance profonde du monde de l'art ne peut que l'orienter automatiquement vers une pratique capable de la faire remarquer comme remarquable non pas uniquement dans les scènes qu'elle peint ou dessine mais dans le spectacle de sa propre personne qui peint, dessine et est ce qu'elle est. Il faut bien concevoir qu'en possédant une telle érudition, ne peuvent lui échapper certaines des règles d'élection d'autres « artistes » qu'elle connaît consciemment pour les avoir lues, observées en même temps que s'opère inconsciemment (mais ce n'est jamais exprimé ainsi) cette synthèse entre cette constatation et les intériorisations dont elle est le produit. Cet ajustement entre un habitus important en volume de capital de tous ordres et les règles de l'espace social qu'elle tâche d'investir lui permettent de tenir cette posture dans le champ artistique où la peinture et le dessin, s'ils restent parmi les formes d'arts les plus éminentes et les plus reconnues, demeurent des domaines par le biais desquels n'importe quelle personne peut s'autoproclamer « artiste » d'un côté et où, d'un autre, les possibilités de visibilité sont les plus incertaines. L'existence sociale de L peut apparaître comme l'idéal type de la formation de l'*habitus artistique* et en ce sens, elle témoigne clairement des dispositions nécessaires pour s'inscrire sur le « chemin » de la consécration maximum de l'artiste. Le caractère « intime » de la peinture ou ce quelque chose de « l'ordre de la méditation », que L oppose au spectaculaire, sont des (jugements de) valeurs en forte congruence avec sa formation qui est celle de la « légèreté » permise à (mais aussi requise de) ceux qui appartiennent aux milieux bourgeois et qui ont les moyens et l'obligation de se

distancier de l'objet dans lequel ils sont investis ; qu'on ne s'y trompe pas : c'est précisément parce qu'ils font tellement corps avec cet objet (étant « du même monde »), parce qu'ils ont la faculté de le considérer puis de l'imposer à l'aune des valeurs drainées par leurs milieux, qu'ils ont aussi les moyens de (et intérêt à) prendre une distance distinctive d'avec lui (être dans le coup pas sous le coup). De plus, en écartant le spectaculaire, L est payée en retour par tous les dividendes inscrits dans le principe même de cette distanciation dans la mesure où cette mise à distance attire, justement, l'onction d'un regard prêt à y voir le « don de l'artiste véritable » ou cette fameuse « grâce » ânonnée à tout bout de champ (comme le fameux « supplément d'âme »). A l'inverse de JD dont les apprentissages artistiques s'effectuent en quelque sorte par procuration et sur le tard comme *avoir* qui tente de *devenir être*⁴⁹, L possède en partage toutes les capacités de « vivre l'art » ainsi que celle, dans sa pratique intéressée, de mettre à distance cet intéressement stratégique. Les conditions stratégiques d'émission de son discours sont déjà contenues dans la logique de son *habitus artistique* ; JD connaît lui aussi les principes de la consécration, mais les affiche avec moins de « finesse » (ce qui peut être aperçu comme une stratégie déficiente : le mythe de l'artiste rude et bourru est souvent rentable) que L, dont les catégories de pensées et d'actions déterminées lui laissent la possibilité de vivre ce registre plus « délicat »⁵⁰.

« JD : ...En plus j'ai une stratégie qui n'est pas la même que JJ. Par rapport à la peinture : je mets en place des choses pour arriver à des choses, et JJ c'est pas pareil. Je sens peut-être un peu plus les choses, je vois d'autres choses... En plus je travaille sur du noir et blanc, donc forcément..., on ne voit pas tout à fait les choses tout à fait pareil. Là, par exemple, il y a plusieurs choses de prévues, une exposition au CIAL-

49 Bourdieu Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°30, novembre 1979, p. 4.

50 Concernant les distances temporelles d'incorporation du capital culturel comme effet sur les pratiques objectives, lesquelles permettent de comprendre le « degré de dissimulation » des intérêts de JD et de L, on pourra lire : *ibid.*, pp. 4-6.

Wacken⁵¹ avec les lauréats du Rotary Club et après *La place des Arts...*, et après, il y a peut-être monsieur K. (le galeriste le plus réputé de Strasbourg) qui va venir à la maison [...].

Simon : Est-ce que je pourrais assister à vos entrevues ... ?

...A long terme, ça peut être bien s'il y a une notoriété qui s'installe. Là je suis un peu un merdeux, il faut attendre que je sois..., il y a des choses qui se passent, mais il faut attendre. [...] Tant que c'est pas un inconvénient. Parce qu'il y a des choses qui ne sont pas faciles à accepter et que tu veux être seul, mais de temps en temps, il faut se mettre en danger et te le montrer me semble nécessaire pour, surtout pour toi. Sinon il y a une dimension qu'on élimine et c'est pas bien : c'est tout ou rien ! [...] Concernant C (l'homme qui lui a permis d'avoir une émission radio), il ne m'a toujours pas rappelé. Mais bon, c'est parce que je suis en demande aussi, je suis compliqué à ce niveau là !

Tu es en demande ?...

Je suis en demande d'avoir des gens qui viennent plus facilement voir ma peinture, j'ai besoin..., je voudrais qu'il y ait plus de gens qui m'appellent pour venir voir, que ça les intéresse... Tu

⁵¹ L'un des objets de ma thèse consiste à montrer que l'art est autre chose que ce qu'il paraît et dit être et qu'en définitive, l'art est un enjeu de pouvoir parce qu'il soutient (peut-être malgré lui) les pouvoirs détenus par les champs politique et économique dominants. Ainsi que le montrait déjà Raymonde Moulin, la *doxa* relative à la liberté créatrice et aux valeurs esthétiques pures voile les logiques économiques guidant l'édification de la valeur de l'œuvre d'art sur/comme un marché particulier (Cf. Moulin Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion (coll. Art, histoire, société), 1995). Les chefs d'entreprise instigateurs et patrons d'écoles d'art privées ou, comme ici, le soutien d'une banque suffisent à pointer l'intérêt que représentent les objets artistiques pour les agents politiques et/ou économiques, intérêts loin d'être nourris par un *amour de l'art, parce que, comme avec l'amour dans les mariages aristocrates, cet amour est fondé sur d'autres objets que l'art*. (Lire sur l'amour de l'art, l'« Avant propos » de Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art...*, *op. cit.* ; et sur les rencontres et mariages aristocrates, Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Dans les beaux quartiers*, *op. cit.*, pp. 145-191).

vois ? Des conneries, que C m'invite chez lui pour qu'on discute...

Mais ça va venir.

Bien sûr que ça va venir, mais c'est pas encore là ! Et le problème, c'est qu'avant je voulais avoir un prix et maintenant que j'en ai, je veux être dans une galerie connue, après je veux être sur Paris... Ca veut dire, heureusement, que je veux et que j'ai besoin d'une reconnaissance de manière universelle. J'ai pas envie d'être le chef du village, mais d'être connu plus largement que sur Strasbourg. »

Illusio fondatrices

La condition d'émission du discours sur soi, sur ses productions et sur les représentations qu'elles figurent, apparaît d'autant moins artificielle qu'elle est davantage une incorporation inscrite dans la durée (la personne de L nous le démontre) ou alors que les acquis ultérieurs permettent de masquer la distance à l'art, surtout dans une pratique tardive et donc de faire passer le discours tardivement acquis comme discours natif, « véritable »⁵², c'est-à-dire de le faire coïncider avec une incorporation apparemment « originelle » aux yeux des gens (ce qui est le cas de JD). S'il est possible pour le sociologue de faire la différence entre, d'une part, un positionnement orienté précocement vers l'art, grâce à un type valorisé et à un volume puissant en capital qui se transmute en *capital artistique*, et, d'autre part, le type et le volume en capital qui permet d'incorporer plus tardivement les codes du discours sur l'art (ne pas avoir d'accent dévalorisant, posséder la posture allant avec les mots, etc.), il n'en demeure pas moins que l'une et l'autre trajectoires sont assises sur une absence d'essence du discours artistique, et qu'elles se fondent donc sur la possibilité, plus ou moins grande, d'entrer en accord avec les canons

⁵² C'est-à-dire entendu et attendu comme « véritable » par ceux qui ont la mainmise sur l'élection de l'artiste : galeristes, marchands d'art, collectionneurs, conservateurs, directeurs d'associations à caractère artistique, etc.

socialement admis et valorisés de l'art⁵³. De sorte que, tel un langage, la combinaison des dispositions favorisant tout accomplissement artistique (tardif ou précoce) résulte d'une (*im*)*posture généralisée* issue d'une formation à l'ordre social où se distinguent « le capital nécessaire à la simple production d'un *parlé ordinaire* plus ou moins légitime et le capital d'instruments d'expression (supposant l'appropriation des ressources déposées à l'état objectivé dans les bibliothèques, les livres, et en particulier les « classiques », les grammaires, les dictionnaires) qui est nécessaire à la production d'un discours [...] »⁵⁴. Les ressources, en terme de capital, dont dispose L lui offrent donc toutes les possibilités de s'inscrire et d'inscrire son nom, avec la désinvolte assurance d'une confiance objectivée dans les codes qu'elle véhicule et qui la constituent, dans les attentes implicites (et dont elle a implicitement hérité) de la norme de l'« artiste véritable », « douée », dont le travail de peintre peut se qualifier

⁵³ Nietzsche, semblant trop contradictoire, trop scientoclaste et trop happé par l'idéologie artistique/post-moderne pour que nous nous en servions théoriquement beaucoup (mais nous pouvons l'utiliser pour illustrer la genèse et les catégories de cette idéologie), écrit pourtant fort justement : « Les artistes *glorifient* sans cesse – ils ne font que cela – : ils glorifient toutes les situations, tous les objets qui ont la réputation de pousser l'homme à se sentir bon, ou grand, ou ivre, ou joyeux, ou sain, ou sage. Ces situations, ces objets *de choix*, qui ont pour le bonheur humain une valeur qu'on estime certaine et établie, sont les sujets de l'œuvre des artistes ; l'artiste est sans cesse aux aguets pour en trouver afin d'en faire une matière d'art. J'entends, non point qu'ils taxent eux-mêmes ce qui est bonheur ou événement heureux, mais qu'ils s'empressent toujours auprès des taxateurs avec la plus grande curiosité et le vif désir de profiter immédiatement de leurs taxations. Aussi, ayant, outre leur impatience, des poumons de héraut et des pieds de coureur, ils se trouvent toujours des premiers à glorifier les *nouvelles* valeurs et *passent* souvent pour ceux qui les ont découvertes et taxées. Mais, je le répète, c'est une erreur : ils sont seulement plus rapides et plus bruyants que les véritables taxateurs. Et qui sont ceux-ci ? Les riches et les oisifs » (Aphorisme 85, *Le Bien et le Beau*, in Nietzsche Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard (coll. Folio/Essais), 1988, pp. 121-122).

⁵⁴ Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 46.

d'« artistique »⁵⁵. Il s'agit là d'une propriété sociale dont le caractère central est la

⁵⁵ [Notes du 19 novembre] L revient enthousiaste d'une exposition au CEAAC où elle a « admiré » les toiles de l'artiste GM. A la fois « heureuse », « gênée de ce qui s'est passé », mais surtout « bouleversée », elle me raconte en détail les événements qui se sont produits. Alors qu'elle regardait « une dernière fois les œuvres dans cet espace magnifique avant de partir », un homme arrive et observe les pièces de l'exposition tout en venant à sa rencontre. Ils se retrouvent au même endroit de la pièce (qui compte deux niveaux) et l'homme lui demande : « comment vous sentez-vous devant ces toiles ? » Toujours ravie d'avoir des échanges portant sur l'art, L part dans diverses considérations critiques touchant autant à la technique utilisée pour peindre qu'à la représentation même des peintures ; elle disserte sur l'intérêt des toiles, les œuvres d'« artistes » que lui rappellent les toiles qu'elle observe, l'utilisation de « recettes » (ce qui est négatif pour tous les producteurs que j'ai pu rencontrer) faites par cet « artiste », ce qui l'intéresse. L'homme lui répond, après l'avoir attentivement écoutée : « merci pour votre honnêteté ». Il s'agissait en fait de l'artiste en question et L, malgré sa gêne, entre en discussion. Elle m'explique qu'ils avaient tout en commun concernant leurs soucis picturaux, qu'ils avaient les mêmes préoccupations et que la discussion était passionnante. Au bout d'une heure de discussion, le peintre GM lui a proposé de passer à son atelier et, même, de prévoir une visite dans celui de L. Ce qui fut bouleversant, pour L, réside moins dans l'échange lui-même que, pour le sociologue, dans l'homologie quasi miraculeuse entre les discours de ces agents. L voit en effet, dans ce personnage à peu près consacré de la scène strasbourgeoise, un pair. Les préoccupations de ce dernier sont homothétiques d'avec celles de L, lui indiquant, plus ou moins consciemment que ses propres interrogations correspondent avec ce qui est attendu dans la pratique artistique. Cela est d'autant plus vrai que l'homme est âgé et qu'il peut s'apparenter à un maître, voire à un père dont les conseils sont rassurants, fournissant ainsi à L toute la caution, en même temps que cela la conforte dans la poursuite de sa pratique. La distance sociale de l'âge contribue à donner à L toutes les faveurs de l'élève « douée » qui, à son âge, seulement 26 ans, a les mêmes préoccupations que cet homme n'ayant lui-même que partiellement réussi dans le champ artistique. Il est important de noter que, comme L me l'a dit, « ce n'est pas, n'importe qui. Il est peintre, mais c'est surtout un médecin, il est neurochirurgien ». En fait, en disant cela, non seulement elle (re)trouve un membre rassurant de son monde, possédant les codes et les qualifications de la *caste* à laquelle elle appartient, mais elle

(con)fusion de son existence, dans le champ de l'art d'abord, mais aussi dans tout l'espace de production culturelle. Ainsi, les possibilités objectivement inscrites dans l'habitus de L coïncident avec le discours sur l'essence de l'art et les catégories artistiques nodales de cet espace de production (en ce qui concerne JD on peut affirmer, par rapport à ce qui précède, qu'il doit, grosso modo, *obtenir* ce qui est *donné* à L).

« Tant que la socialisation professionnelle repose pour l'essentiel sur les acquis de l'expérience, la figure de l'autodidacte, comme métaphore de la grâce et de la révélation, reste l'un des plus puissants stéréotypes de la vie d'artiste et "le don", "la vocation", "le talent", "la créativité", version banalisée du "génie", grandeur dont l'origine est aléatoire et indéchiffrable, occupent une place centrale dans la *doxa* propre aux mondes de l'art. »⁵⁶

Désireux de se positionner dans le champ particulier de l'art (canton dont la densité des symboliques valorisantes en fait l'épicentre de l'espace de production culturelle), le producteur contribue à perpétuer, à reproduire, à fixer et à pérenniser, voire à décaler les enjeux et les luttes réglant l'état du dit champ et, par voie de conséquence, celui de l'espace de production culturelle⁵⁷. Il ne change pas et n'influe pas directement sur le champ, mais dans le suivi des règles et des contraintes qui s'imposent à lui, il est le conducteur conduit, voire éconduit, traversé

indique aussi par là qu'elle sait que ses propres investissements dans la peinture doivent être totaux, au risque de ne se réaliser qu'à moitié. Après qu'ils se soient revus, L m'explique de façon critique le travail de MG, mais aussi le nombre d'éloges qu'elle a reçus et qui se résument à des constants : « C'est magnifique, vraiment c'est magnifique ce que vous faites. » « Vraiment » conquis par la production de L, MG lui a dit (et c'est ce qu'il a fait) qu'il fallait absolument qu'elle expose dans une galerie ce dont il allait parler à l'une de ses connaissances qui dirige l'une des galeries les plus en vue et les plus cotées de Strasbourg.

⁵⁶ Mauger Gérard, « Le capital spécifique », in id. (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Editions du Croquant, 2006, pp. 237-238.

⁵⁷ « Comme ailleurs le champ de production artistique délimite à chaque moment le champ des positions artistiques possibles » (Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art...*, op. cit.)

par les intérêts et les luttes qui se manifestent dans les différents champs et qui construisent les logiques d'action de l'agent en pérennisant particulièrement la logique du champ artistique. L'agent ne peut faire autrement que de s'ajuster automatiquement aux injonctions qui sont à l'intersection entre les catégories inconscientes de son *habitus artistique* (et de son habitus en général) et les attentes implicites du champ artistique (et de la société en général). Ces injonctions le dominent et se répercutent dans ce qu'il croit ressortir de sa propre conscience laquelle reste la somme indirecte, sorte d'émanation complexe, des rapports sociaux qui l'ont formée et vont la former car en définitive :

« En se voulant solitaire, l'artiste se berce d'une illusion peut-être féconde, mais le privilège qu'il s'accorde n'a rien de réel. Quand il croit s'exprimer de façon spontanée, faire œuvre originale il réplique à d'autres créateurs passés ou présents, actuels ou virtuels. Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le sentier de la création. »⁵⁸

⁵⁸ Lévi-Strauss Claude, *La voie des masques*, tome II, Genève, Skira (coll. Les sentiers de la création), 1975, p. 124.