



HAL
open science

Démultiplication des identités artistiques comme outil de création

Jung Huh

► **To cite this version:**

Jung Huh. Démultiplication des identités artistiques comme outil de création. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03262403

HAL Id: dumas-03262403

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03262403>

Submitted on 16 Jun 2021

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

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

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

UFR 04 : École des arts de la Sorbonne

**DÉMULTIPLICATION DES IDENTITÉS ARTISTIQUES
COMME OUTIL DE CRÉATION**

Jung HUH

Mémoire de Master 2

Recherche Arts plastiques et création contemporaine

Sous la direction de Mme. Pascale WEBER

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Merci à Madame le professeur Pascale Weber
de m'avoir dirigé mon mémoire et pour son
écoute et sa disponibilité.

Un grand merci à mes amis pour leur aide et
leur soutien

*How can you say one style is better than another? You ought to be able to an Abstract-Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling you've given up something.*¹

Andy Warhol

*I've never been able to stick to one thing.*²

Bruce Nauman

¹ « Comment pouvez-vous dire qu'un style est meilleur qu'un autre ? Vous devriez pouvoir être un expressionniste abstrait la semaine prochaine, ou un artiste pop, ou un réaliste, sans avoir le sentiment d'avoir abandonné quelque chose. » (ma traduction).

GOLDSTEIN, Kenneth. *I'll Be Your Mirror : The selected Andy Warhol interviews*. New York : Carroll and Graf, 2004. p. 17.

² « Je n'ai jamais été capable de m'en tenir à une seule chose. » (ma traduction).

NAUMAN, Bruce et KRAYNAK, Janet. *Please Pay Attention Please*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2003. p. 119.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	8
QUESTIONNEMENTS :	9
INTRODUCTION	11
PARTIE I : GÉNIE ET SON NOM	15
1. IDENTITÉ ARTISTIQUE	17
1-1. Expression artistique.....	17
1-2. Sujet de recherche.....	18
1-3. Positionnement artistique	19
2. LE GÉNIE ET LE MARCHÉ DE L'ART.....	21
2-1. Concept du génie - singularité et originalité.....	23
2-2. Répétition/Variation comme processus de création	25
2-3. Visibilité dans la masse d'artistes et stratégie économique.....	27
3. EN QUOI LA FIGURE D'ARTISTE UNIQUE PRÉSENTE DES LIMITES AUJOURD'HUI ?.....	32
PARTIE II : DEVENIR PLUSIEURS	
: Bouleversement de la notion de l'identité artistique	38
1. DANS LA MUSIQUE POPULAIRE	40
1-1. Thom Yorke.....	44
1-2. David Bowie	49
2. DANS LA LITTÉRATURE	56
2-1. Fernando Pessoa	62
3. DANS LES ARTS PLASTIQUES	68
3-1. Marcel Duchamp	69
3-2. Hubert Renard.....	74
3-3. Déborah Bowmann	78
3-4. Olivier Castel.....	83
3-5. Clément Davout et Léo Fourdrinier.....	87

3-6. Gwendal Coulon.....	91
3-7. Louise Aleksiejew et Antoine Medes.....	95
CONCLUSION.....	98
ANNEXES 1.....	103
<i>Entretien avec Clément Davout</i>	103
ANNEXES 2.....	107
<i>Entretien avec Louise Aleksiejew et Antoine Medes</i>	107
ANNEXES 3.....	112
<i>Entretien avec Olivier Castel</i>	112
BIBLIOGRAPHIE.....	116
TABLE DES IMAGES.....	124

Résumé

DÉMULTIPLICATION DES IDENTITÉS ARTISTIQUES COMME OUTIL DE CRÉATION

L'objectif de ce mémoire est d'observer et d'analyser comment certains artistes contemporains utilisent plusieurs identités artistiques comme outil de création. Pour ce travail de recherche, dans un premier temps, il sera primordial pour moi d'exposer les différents facteurs qui définissent l'identité artistique d'un(e) artiste et son importance dans l'art. Dans un deuxième temps, j'étudierai d'abord des exemples d'artistes qui ont essayé de brouiller le statut d'artiste en multipliant leur identité artistique. Cette tentative se trouvant plus couramment dans la musique populaire et dans la littérature, l'observation de leur mode de création me paraît judicieuse pour, ensuite, envisager quelques modèles dans l'art contemporain. Enfin, j'essayerai d'évaluer la démultiplication des identités artistiques avec son point critique. J'étudierai l'impact de ce nouveau modèle d'artiste pour nourrir mes réflexions de créations à venir.

Mots-clefs : *identité multiple ; identité artistique ; nom d'artiste ; pseudonyme ; statut d'artiste ; collaboration ; outil de création*

QUESTIONNEMENTS :

- *Comment définir l'identité artistique d'un(e) artiste ?*
- *Pourquoi le nom d'artiste est-il si important dans l'art ?*
- *En quoi la figure d'artiste individuel présente-t-elle des limites ?*
- *Le fait de ne pas avoir une identité définissable constitue-t-il une crise dans l'art ?*
- *Pourquoi y a-t-il plus d'utilisations du pseudonyme dans la littérature et la musique ?*
- *Les projets collaboratifs sont-ils juste une activité supplémentaire de l'artiste ?*
- *Pourquoi certains artistes ont-ils besoin de l'identité multiple pour leur pratique ?*
- *Comment le projet collaboratif et la pratique individuelle peuvent-ils s'alimenter l'un l'autre ? Comment les artistes font-ils des allers-retours entre les deux ? Est-il possible de mener ces activités en même temps ?*
- *Quels peuvent être les avantages et les difficultés relatifs à l'activité multiple ?*
- *Comment va-t-on juger les positionnements artistiques paradoxaux ?*

INTRODUCTION

Aujourd'hui, nous vivons sous plusieurs identités. Je suis un individu qui est à la fois un homme, un Coréen qui vit actuellement en France, le fils de mes parents, le mari de ma femme, étudiant, artiste, curateur, vidéaste et photographe événementiel, réalisateur de films, traducteur, *installation supervisor*, fan de mes musiciens préférés, cinéphile, flâneur, etc. L'époque contemporaine et la société actuelle deviennent de plus en plus complexes et évoluent surtout rapidement et constamment. Une seule facette de notre identité ne supporte plus cette mutation et cette variation. Nous pouvons désormais nous émanciper de la pression et des définitions sociales et familiales. Nous pouvons devenir plusieurs, nous avons le droit de nous transformer, de nous trahir, d'abandonner le « moi », de devenir un autre « moi » et de nous multiplier.

D'ailleurs, avec internet, nous pouvons créer tout simplement une adresse mail et nous inscrire sur un site internet avec le pseudonyme que nous souhaitons. Même si mon prénom de naissance est *Romain*, je peux être *Michael* ou *Julia*, ou encore *Burning Bird722*. Avant, cette utilisation de différents noms était moins courante, mais aujourd'hui, les gens utilisent leur pseudonyme dans le quotidien et même dans la vie professionnelle. La transition entre les différentes identités devient plus fluide et courante de nos jours.

Chez les artistes contemporains, cette évolution influence également leur création, leur activité et même leur réflexion par rapport à leur positionnement artistique et l'approche de l'art. Nous ne vivons plus l'époque où un(e) artiste creuse une seule idée pour sa vie entière. Parce que le monde bouge trop rapidement pendant qu'il ancre quelque part. Il me paraît presque impossible et artificiel que l'artiste ait toujours la même vision. L'homme peut se tromper, regretter, se réveiller et apprendre des choses. Je trouve cela plus naturel et plus modeste comme attitude de vie.

*Bo R. Sanitioso : Nous vivons de nombreux événements et nous nous comportons parfois de façon très contradictoire tout simplement parce que la situation nous pousse à agir ainsi.*³

Pour ma pratique artistique, je m’amuse à m’adonner à plusieurs activités, comme la pratique de plasticien, le projet curatorial ou la création en duo ou en collectif. Je travaille avec mon propre nom mais aussi avec différents noms inventés selon les projets. Cette diversité représente pour moi un mode de production qui me donne une liberté de réflexion et qui me permet de me nourrir des différentes sources. Mais le monde m’impose sans cesse de clarifier le « moi » en tant qu’artiste : *qu’est-ce que tu pratiques ? Quel médium utilises-tu ? Sur quel thème portent tes recherches ?* J’ai essayé donc de cerner mes problématiques, de penser à un système de conception ou de production pour ma pratique et de trouver un sujet qui traverse tous mes projets. Cependant, j’ai du mal à les définir parce que j’ai tendance à travailler avec chaque fois le contexte du lieu ou du temps qui définissent souvent la nature de ma pratique. En plus, je m’ennuie très rapidement d’une chose, j’ai besoin d’explorer les mystères avec ma pratique artistique. J’aime tout autant le mystère dans une exposition et, quand je trouve facilement un fil conducteur, elle me déçoit vite.

Par ailleurs, je rencontre assez fréquemment des jeunes artistes qui pratiquent aussi ce genre de multi-activités artistiques et jouent avec les identités multiples. J’avais donc envie d’en connaître l’origine et l’évolution, et de partager ainsi nos intérêts, problématiques et réflexions. Il me semble en outre que le statut d’auteur traditionnel n’est plus intéressant à notre époque. La démultiplication de l’identité artistique est à la fois une réaction contre la violence du marché de l’art capitaliste ainsi qu’un nouvel outil de création voire une nouvelle attitude de vie d’artiste.

À l’époque où *les relations publiques*⁴ sont prépondérantes, l’identité artistique d’un artiste est parfois considérée comme une stratégie essentielle du marché. L’expression

³ WEBER, Pascale. *Mémoires et identités*. Paris : édition l’Harmattan, 2012. p. 122.

⁴ « Les relations publiques sont l’ensemble des méthodes et techniques de communication utilisées par les sociétés ou les groupements d’intérêt pour informer à une échelle interne mais surtout externe. Cela a pour but de promouvoir l’image de la marque et de véhiculer un message

d'*identité visuelle* est notamment employée plus souvent sous cet angle. Mais je vois l'identité artistique comme l'ensemble des identités de la vie, de sa création et de son positionnement artistique.

Pour ce projet de recherche, j'aimerais d'abord interroger la question de l'identité artistique : *comment définir l'identité artistique d'un(e) artiste ? Quels sont les facteurs de cette identité ?*

Ensuite, je me pencherai sur les autres domaines de l'art comme la littérature et la musique populaire. Dans la littérature, les écrivains deviennent fréquemment un « soi » pour parler d'une histoire fictive. Le style d'écriture et le point de vue varient selon les narrateurs. Fernando Pessoa a joué de ce principe d'identités fictives encore plus que les autres, à travers le procédé de l'hétéronymie. Je pense qu'il sera intéressant d'observer cet emploi de nombreux hétéronymes et le rapport entre eux.

Pour la musique, je voulais étudier le cas de David Bowie qui a réussi à éveiller ses multiples aspects par ses Personnas. Et Thom Yorke, connu comme le chanteur de *Radiohead*. Il fait son activité solo en dehors de son groupe et en a créé un autre, *Atoms For Peace*, afin de réaliser ce qu'il ne pouvait pas avec ses identités précédentes. Dans le domaine de la musique, il est fréquent de voir ce genre de jeu d'identités.

Enfin, je vais étudier plus précisément les artistes contemporains qui démultiplient leurs identités, depuis Duchamp jusqu'aux artistes de ma génération : Marcel Duchamp, Hubert Renard, Deborah Bowmann, Olivier Castel, Clément Davout et Léo Fourdrinier, Gwendal Coulon. Ils avaient chacun différentes motivations et stratégies. Je souhaite donc essayer d'observer leurs différentes pratiques et comprendre leur réflexion *via* les textes et les entretiens. Je compte réaliser également des entretiens avec certains d'entre eux afin

positif pour favoriser les bonnes relations. À l'échelle interne cela sert à fédérer et consolider la motivation des équipes de travail et à l'échelle externe cela vise à s'attirer la sympathie du consommateur et à agir sur le marché en marquant la tendance. »

Gestion d'entreprise. *Définition : les relations publiques. Petite entreprise.net* [en ligne]. Mis en ligne le 17 octobre 2013. [Consulté le 21 mars 2020] Disponible à l'adresse : <https://www.petite-entreprise.net/P-2625-85-G1-definition-les-relations-publiques.html>.

d'appréhender leur point de vue : comment ils conjuguent leur mode de création et ce qu'ils recherchent dans cette construction identitaire.

Par la suite, j'ai inséré dans ce mémoire quelques pages en couleur sur lesquelles je parle de mes différents projets artistiques. Je souhaite qu'une partie de mes productions restent anonymes, dans le but de respecter l'anonymat de mes collaborateurs. Je masquerai certaines lignes à leur sujet après le jour de la soutenance du mémoire.

PARTIE I : GÉNIE ET SON NOM

J'aimerais consacrer cette première partie à évoquer notre regard sur les artistes d'aujourd'hui : comment on perçoit et on évalue un artiste, selon quels critères de jugement, comment on le reconnaît... Dans la majorité des cas, on présente un(e) artiste avec son nom, sa nationalité, son année de naissance, la ville ou le pays où il vit et travaille, et ensuite raconte son médium principal, son intérêt artistique (ou plastique), son sujet, sa technique, sa formation ou sa carrière, etc. Ce sont des informations assez restrictives mais qui constituent tout de même les premiers indices qui donnent aux gens un accès à l'artiste ainsi qu'à son œuvre. Par exemple, une nationalité peut suggérer le regard vers le contexte culturel ou politique, on peut supposer des problématiques et des intérêts communs à partir de la génération de l'artiste, et une maîtrise de technique et certaines tendances plastiques peuvent apparaître avec sa formation.

Ces petits éléments peuvent imposer une grande influence sur notre regard. Son importance donc n'est pas négligeable. Pouvons-nous alors considérer la biographie et les carrières d'artiste comme une partie de l'œuvre ? Dans l'esprit de Fluxus, chaque individu peut être vu comme un événement artistique et sa vie comme une œuvre d'art. À ce propos, les artistes construisent leur vie avec chaque choix de vie et chaque piste de vie presque comme ils sculptent leur propre vie.

Nous pouvons observer l'avènement de l'intérêt sur la vie de l'artiste avec l'apparition de la biographie d'artiste. Vers la première moitié du XVI^e siècle, Giorgio Vasari a publié en 1550 *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, un recueil collectif consacré exclusivement aux artistes⁵. Il a étudié les grands peintres, architectes et sculpteurs de la Renaissance, que ce soient Masaccio, Fra Angelico, Botticelli, Léonard de Vinci, Raphaël ou Bramante, et parlé de la vie de ses grands contemporains, Michel-Ange

⁵ En 1568, Vasari y ajoute de nouvelles biographies et de portrait des artistes et sort une seconde version mise à jour.

et Titien, avec de multiples anecdotes. C'était une intention de valoriser le statut de l'artiste et d'élargir le regard jusqu'à la vie de l'artiste.

Il commence au XIII^e siècle avec Cimabue et Giotto, étudie tous les grands peintres, architectes et sculpteurs de la Renaissance, Masaccio, Fra Angelico, Botticelli, Léonard de Vinci, Raphaël, Bramante, et apporte une mine d'information sur la vie de ses grands contemporains, Michel-Ange et Titien. Écrites dans un style alerte, émaillées de multiples anecdotes, ces Vies sont encore aujourd'hui l'instrument idéal pour connaître la Renaissance artistique italienne et faire revivre les grandes personnalités qui l'ont forgée.⁶

Et puis, à l'époque des Lumières, au fur à mesure que les salons et les expositions se développent, la médiation publique prend aussi une place centrale et commence à employer l'écrit comme instrument par excellence. On inspecte désormais les nouveaux récits, en particulier les récits des artistes, y compris des récits biographiques. La publication des biographies de peintres et de sculpteurs apparaît de plus en plus couramment. Nous pouvons voir même des ouvrages entièrement dédiés à un artiste.

Le récit qui capte l'attention de l'auditeur est souvent lié à la vie d'une personne, au récit biographique. L'anecdote aime le vivant, l'événement singulier et exemplaire. Aussi les biographies sont-elles pleines d'anecdotes.⁷

C'est ainsi que l'intérêt de l'art réside aujourd'hui dans la personne de l'artiste, et non exclusivement sur l'œuvre elle-même. En outre, l'essor d'internet accentue encore la publication de la vie privée de l'artiste. Ce n'est plus étonnant que les artistes partagent leurs petits messages et leurs nouvelles sur Twitter, côtoient les internautes et échangent avec eux des messages sur Facebook, partagent des photos de l'atelier, de leur façon de s'habiller, de leurs loisirs, de *selfies* sur Instagram. Le public parle de leurs hobbies, du décor de leur appartement, et même du *gossip* des artistes. La vie de l'artiste s'infiltré dans l'art.

⁶ *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Wikipédia [en ligne]. 2020. [Consulté le 12 juin 2020]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Vies_des_meilleurs_peintres_sculpteurs_et_architectes#cite_note-4

⁷ DE RIBAUPIERRE, Claire. *Anecdote*. Zurich: JRP / Ringier, 2007. p. 29.

1. IDENTITÉ ARTISTIQUE

Comme chaque individu possède son identité qui le distingue des autres, chaque artiste a sa propre identité artistique. Cela peut être une caractéristique inhérente mais aussi construite et développée par la formation, les rencontres, les expériences, etc. Cela apporte une particularité et une originalité qui sont souvent considérées comme une qualité artistique. Les artistes pratiquent leur propre langage plastique et développent leur propre vision du monde. L'envie d'être original est un destin inévitable de leur naissance en tant qu'artiste. Être jugé comme un artiste ordinaire et banal est presque une insulte pour un artiste.

1-1. Expression artistique

Le premier critère qui rend l'artiste singulier est son expression artistique, comprenant le médium, la matérialité, la technique, le processus, la couleur, l'échelle, etc. L'originalité de l'expression était toujours au cœur de leur recherche. Surtout jusqu'à l'époque où les artistes étaient considérés comme artisans, recherchant la richesse, la diversité et la rareté de la technique pour leur création. Cette maîtrise de la technique était plus demandée et appréciée pour l'art figuratif et l'art décoratif et demeure toujours l'un des aspects importants chez certains artistes contemporains.

Les sculptures de Ron Mueck sont étrangement réalistes grâce à une technique élaborée et procurent donc une sensation forte au regardeur. Cette reproduction étonnante du corps est la signature de l'artiste. Par contre, le « *dripping* » de Jackson Pollock n'est pas une technique sophistiquée, mais sa technique singulière est reconnaissable par le grand public : « Ah, ça, c'est Jackson Pollock ! ». Donc le côté singulier de la technique rend l'œuvre reconnaissable, et son auteur aussi.



Ron Mueck, *Couple under an umbrella* (2013)ⁱ



Jackson Pollock, *Number 1*, (1950)ⁱⁱ

Quelques artistes ont leur matériel préféré. Richard Serra manipule les grandes plaques ou rouleaux d'acier inoxydable, qu'il pose en équilibre dans l'espace. Guiseppe Penone étudie le rapport réciproque entre homme et nature à travers ses sculptures en arbre. Roman Signer développe une poétique de l'explosion, qui est son médium préféré.

La couleur est aussi l'une des éléments importants de la représentation artistique. Quelques artistes possèdent une palette de couleurs bien exceptionnelle comme le bleu baptisé de Yves Klein, le rouge intense et profonde d'Anish Kapoor, le vert joyeux dans le travail de Fabrice Hyber et les traits lourds en noir de Pierre Soulages.

Et encore, les rayures de Daniel Buren, la multitude de points de Yayoi Kusama, les sculptures volumineuses en métal coloré et brillant de Jeff Koons, les sculptures en néons de François Morellet, le grand pouce de César, l'écriture de Ben, l'autoportrait de Cindy Sherman, etc. Marcel Proust a dit que « Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision ». L'expression singulière est donc pour l'artiste la manière de voir le monde autrement et c'est au centre de son identité artistique.

1-2. Sujet de recherche

Par la suite, la majorité des artistes ont leurs centres d'intérêt ou une source d'inspiration, ils produisent leur art autour de ceux-ci. On peut citer des artistes qui étudient

et approfondissent leur sujet de recherche pendant une grande partie de leur vie : Louise Bourgeois est connue pour ses grandes sculptures d'araignées mais aussi pour son univers assez sombre et cauchemardesque à partir de ses souvenirs d'enfance. Christian Boltanski traite l'absence et la présence comme sujet principal. Il varie l'utilisation de matériels comme la vidéo, la photo, les objets récupérés, la lumière, le son, etc., mais on retrouve souvent le portrait des gens et les vieux objets qui évoquent une lourdeur et un traumatisme. Et les sculptures scandaleuses et provoquantes de style réaliste font penser à l'univers de Maurizio Cattelan. Ufan Lee continue ses installations de grandes pierres et de plaques métalliques dans un espace épuré. On peut reconnaître ses œuvres par l'utilisation des objets mais c'est surtout grâce à son regard sur les relations entre les objets et la présence d'autrui dans son terrain de recherche. De plus, Gilbert et George s'habillaient toujours en costume, c'était à la fois l'expression et la volonté d'affirmer leur présence physique comme sculpture vivante.

1-3. Positionnement artistique

Un troisième critère à retenir réside dans le positionnement artistique de l'artiste. Cela peut être son rapport à l'économie, son attitude de vie, sa réaction vis-à-vis des questions politiques ou sociales, sa propre interprétation de l'art, son avis sur la place de l'art dans une société, etc. Par exemple, Erwin Wurm interroge la notion de sculpture en troublant les frontières entre spectateur et participant, performance et geste ordinaire, action et sculpture. Il invite le spectateur dans son travail, considère le geste ordinaire comme performance, l'action comme sculpture vivante. Son art renverse les concepts traditionnels de la sculpture et porte également un regard critique sur la société de consommation. Jiří Kovanda faisait des actions discrètes et absurdes comme marcher dans la rue et frôler les gens, donner rendez-vous avec des amis et quitter la place en courant, monter un escalator et se retourner en arrière, placer des morceaux de sucre dans un coin de la ville, etc. Il a tenté des moyens d'expression que n'étaient pas reconnus comme artistiques à l'époque. L'art chez Kovanda est à la fois politique et poétique. Jeff Koons, quant à lui, veut être artiste et une marque. Il produit des créations facilement

compréhensibles et luxueuses. Il joue avec l'économie, l'autopromotion *via* les médias, l'ambiguïté de l'œuvre d'art à la marchandise. C'est son choix et son positionnement artistique.

Ils développent une attitude critique face à la société et au contexte artistique dans lesquels ils travaillent ; l'idée, pour le dire autrement, que leurs œuvres comportent une dimension politique.⁸

Et son propre mode de financement appartient aussi à son positionnement artistique : vivre avec la vente de ses œuvres ou participer aux grandes expositions et biennales, vivre avec des subventions, des prix, des rémunérations, etc., ou bien gagner sa vie avec un travail alimentaire et continuer sa pratique artistique.

*Ingo Niermann : Aujourd'hui, il existe deux types d'artistes similaires : ceux qui vendent principalement des œuvres d'art, et ceux qui préfèrent faire la tournée des grandes expositions et des biennales internationales - et qui vivent d'allocations et de bourses.*⁹



Erwin Wurm, *Jakob/Jakob Fat* (1994)ⁱⁱⁱ



Jiří Kovanda, *XXX* (1976)^{iv}

⁸ GOUDINOUX, Véronique, GAITÉ, Florian, HENKINET, Catherine. *Collaboration et co-création entre artistes: des années 1960 à nos jours*. Futuroscope : Canopé éditions, 2018. p. 13.

⁹ OBRIST, Hans Ulrich. *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. New York : Sternberg Press, 2011. p. 46. (ma traduction).

2. LE GÉNIE ET LE MARCHÉ DE L'ART

Nous venons de voir les exemples des artistes qui détiennent une forte identité artistique et se consacrent à un seul sujet de recherche pendant leur vie entière. Comme la majorité d'entre eux appartient aux générations précédentes, on peut émettre l'hypothèse que c'est un mode de création d'une époque passée. Néanmoins, je retrouve encore cet effort d'établir une identité distincte chez beaucoup de jeunes artistes, notamment dans les grands salons des jeunes artistes, les expositions des étudiants diplômés ou des jeunes artistes, qui ont en général entre 20 et 40 ans. Souvent, ils maîtrisent une technique singulière, emploient toujours les mêmes matériaux pour leur création, répètent les mêmes gestes : on remarque une forte identité visuelle. Leurs œuvres se conjuguent, se juxtaposent, se transposent, on peut dire que ce sont des projets en série.

Nous trouvons souvent ce processus sériel et répétitif chez beaucoup de peintres. Ils ont leur propre palette de couleur, leur trait de pinceau très personnel et leurs sujets récurrents. Dans cette répétition, ils étudient le sujet, pratiquent leur technique et précisent ce qu'ils veulent montrer. Donc c'est un mode tout à fait raisonnable et constructif pour eux. Mais il faut tout de même avouer qu'il existe, dans l'enjeu de l'art contemporain, l'esprit de révolution, de découverte, de résistance, d'aventure, même de conflit, donc il me semble étrange que beaucoup de jeunes artistes fonctionnent ainsi.

Alors je me pose ces questions : pourquoi ce phénomène est-il aussi présent dans la jeune création ? Et pourquoi les artistes souhaitent-ils acquérir une identité aussi forte ? À quoi sert-elle ? Qu'est-ce qu'elle leur apporte ?

Il convient non seulement de ne pas répéter ce qui a été déjà fait (sauf à le faire pour la première fois, et en le revendiquant), mais aussi de ne pas se répéter soi-même (sauf à en faire un procédé distinctif assumé comme tel, une marque de fabrique). [...]

Le renouvellement perpétuel devient un impératif quasi catégorique : « Je suis conscient que beaucoup des choses que je fais en ce moment relèvent plus ou moins de la même idée, et ça m'inquiète. Je ne veux pas faire du Damien Hirst », confesse Damien Hirst (qui explique aussi qu'il est à soi-même son « propre

commissaire, comme s[‘il] étai[t] un groupe d’artistes »). Cattelan, lui, va plus loin ; conscient que « le risque principal maintenant est de [s]e répéter », il en vient à envisager, comme solution radicale à la singularisation obligée à l’égard de sa propre démarche, d’arrêter simplement d’être artiste : « Peut-être que la seule façon de le faire est d’arrêter. De faire autre chose. J’ai toujours considéré le fait d’être artiste comme un métier, je peux changer de métier. » Arrivé à cette limite, l’artiste ne se situe plus par rapport à l’histoire de l’art mais par rapport à son propre parcours, qu’il doit renouveler comme les artistes de la modernité devaient renouveler leur démarche par rapport à leurs prédécesseurs : l’artiste contemporain est devenu sa propre référence – à la fois le créateur et la création.¹⁰

¹⁰ HEINICH, Nathalie. Le paradigme de l’art contemporain : structures d’une révolution artistique. Paris : Gallimard, 2014. p. 74-75.

2-1. Concept du génie - singularité et originalité

Les beaux-arts ne sont possibles qu'en tant que productions du génie. Il en ressort : 1- que le génie est un talent qui consiste à produire ce pour quoi on ne saurait donner de règle déterminée : il n'est pas une aptitude à quoi que ce soit qui pourrait être appris d'après une règle quelconque ; par conséquent, sa première caractéristique doit être l'originalité ; 2- que, dans la mesure où l'absurde peut lui aussi être original, les productions du génie doivent être également des modèles, c'est-à-dire être exemplaires ; sans être elles-mêmes créées par imitation, elles doivent être proposées à l'imitation des autres, c'est-à-dire servir de règle au jugement.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*¹¹

Pour débiter, j'aimerais aborder le concept de génie. En Europe, dans l'Antiquité, le terme *génie* était plutôt réservé au domaine religieux, avec un sens surnaturel, puis il était utilisé pour juger le poète ou l'artisan, mais pas l'artiste. Comme on peut le voir chez les auteurs de la *Pléiade*, le génie était d'inspiration divine¹². Dans la pensée du Moyen Âge, le seul créateur devait être Dieu, l'homme ne pouvait avoir un statut élevé au même rang. Et c'est enfin vers la Renaissance que le terme de génie a commencé à être considéré comme la qualité suprême des artistes qui a trouvé son apogée à l'époque romantique, ceci a eu une vraie appellation excellente et populaire. En appliquant cette gloire à l'artiste, le sens ne se limite désormais plus à ses actions, mais consacre son existence entière. On ne dit plus le génie d'un savant ou d'un artiste, mais on l'appelle comme « un génie » maintenant.

Un génie peut développer son talent avec la formation et les exercices, mais ce talent est une qualité inhérente. C'est pour cela que quelques écoles des beaux-arts et des

¹¹ KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger, I. Analytique du sublime*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1985. §46, p. 261.

¹² La poésie est issue de la divinité. Traduction de sa parole et de sa création, elle est d'abord inspiration, « fureur divine ».

concours ont imposé pendant longtemps une limite d'âge pour émettre une candidature, parce qu'il y avait là l'idée que l'artiste ne se forme pas, mais qu'il naît avec son talent.

Au XIX^e siècle, lorsque l'histoire de l'art se constitua comme une discipline, les historiens de l'art commencèrent en effet par étudier les artistes, souvent considérés comme des figures d'exception, leurs œuvres et leur style.¹³

D'après l'idée du génie, il est demandé à l'artiste d'être unique et original, de se distinguer des autres. Le romantisme renforce la spontanéité et l'originalité. Les œuvres ne peuvent pas se reproduire, elles existent, uniques, dans le monde.

La conception courante de l'art est quasiment indissociable de l'impératif d'authenticité, sous toutes les formes que celles-ci peut prendre. C'est pourquoi les diverses entorses de l'art contemporain à l'égard de l'authenticité des œuvres – leur capacité à entretenir un lien direct avec leur origine, en l'occurrence la personne de l'artiste – comme de l'authenticité des personnes – leur capacité à être crédibles d'une transparence entre leurs créations et leur intentions – sont le plus souvent vécues comme des défis et à l'impératif d'expression de l'intériorité et, plus généralement, à la nature artistique des propositions.¹⁴

La singularité n'est plus seulement ce qui est attendu par les spectateurs, mais aussi ce qui est visé sciemment, et parfois prioritairement, par les artistes. Au-delà du principe de réception, elle est devenue un principe de création.

(...)

Aujourd'hui, où les artistes reconnaissent volontiers leur intérêt prioritaire pour la singularité (« Je regarde ce qui rend une œuvre singulière, ce qui la distingue des œuvres plus banales », déclare Cattelan¹⁵), il convient non seulement de ne pas

¹³ GOUDINOUX, Véronique, GAITÉ, Florian, HENKINET, Catherine. *Collaboration et co-création entre artistes: des années 1960 à nos jours*. Futuroscope : Canopé éditions, 2018. p. 9.

¹⁴ HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014. p. 65-66.

¹⁵ CATTELAN, Maurizio, GRENIER, Catherine. *Le saut dans le vide*. Paris : Édition du seuil, 2011. p. 90.

répéter ce qui a été déjà fait (sauf à le faire pour la première fois, et en le revendiquant), mais aussi de ne pas se répéter soi-même.¹⁶

2-2. Répétition/Variation comme processus de création

La répétition est-elle l'idée opposée à celles de « nouveauté » et d'« invention » ? Est-ce une zone de confort qui se déroule dans un système mécanique ? Dans quel but certains artistes répètent-ils leurs gestes et leurs projets similaires ? Dans cette partie, j'essaie de comprendre l'intérêt de la répétition.

La répétition permet à l'artisan d'avoir une bonne maîtrise de la technique. Elle valorise l'expérience, la tradition et le savoir-faire. Ce n'est pas un hasard si le terme a longtemps été réservé à l'artisanat. C'est peut-être un système qui refuse d'être « hors-contrôle ». L'artiste essaie de maîtriser son geste, sa pensée et sa conscience. C'est un processus dans lequel il essaie de se voir et de se découvrir ; presque comme une méditation.

C'est aussi une forme d'exploration. Il recherche un nouveau sujet, découvre ensuite quelque chose d'intéressant, l'observe, l'expérimente, continue cela, pousse cette exploration jusqu'au bout. Il n'y a pas de réponse mais il existe une possibilité qui attire l'artiste. Donc il pousse et pousse *via* son art.



Josef Albers, *Homage to the Square* (1967)^v

¹⁶ HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014. p. 72.

La répétition, c'est une série d'actions identiques. Les artistes pratiquent moins la répétition mais peut-être plus la variation. Il s'agit de « répéter », mais en modifiant. Il s'agit d'un scénario ouvert qui consiste à inventer le plus de récits possibles.

La variation peut toutefois engendrer une série ouverte. Comme l'écrit Jean-Marc Lévy-Leblond dans « La science n'est pas l'art » : « Rien de plus facile que d'imaginer une trente-et-unième variation Goldberg ». ¹⁷



Daniel Buren, *Mur de peintures* (ensemble de 20 peintures de 1966 à 1977) (1995)^{vi}

Daniel Buren précise aussi que ce n'est pas une répétition de type mécaniste. C'est une répétition avec différences.

Mais s'agit-il de répéter à l'identique ? Buren répond que non. La méthode rejette toute répétition de type mécaniste. Buren donne comme exemple la figurine d'un lapin : « Un lapin répété 10.000 fois ne donnera aucune notion de « neutralité » (degré O), mais éventuellement l'image 10.000 fois identique du même lapin ».

¹⁷ DURAND, Bruno. *Répéter et créer*. FRAC Franche-Comté [en ligne]. 2015. [Consulté le 16 juin 2020]. Disponible à l'adresse : http://arts-plastiques.ac-dijon.fr/IMG/pdf/repetition_bdurand.pdf

La répétition, pour Buren, est une méthode, pas une fin ; la forme de répétition qui l'intéresse est la présentation de la même chose mais sous un aspect objectivement différent. C'est une répétition avec différences

Et ce sont même ces différences, chez Buren, qui font la répétition : « il ne s'agit pas - écrit-il - de refaire le même pour dire qu'il est identique au précédent, ce qui est une tautologie, mais plutôt une répétition de différences, en vue d'un même. »¹⁸

Alors ce qui m'intéresse, c'est comment cette répétition s'adjoint à la question de singularité, Bruno Durand explique comme suivant :

Paradoxalement peut-être, depuis la singularité, depuis l'originalité, naît alors une nouvelle forme de répétition : celle de chacun. « Trouver son geste » va même devenir un des poncifs de l'art moderne : « Trouver son geste » et « faire du nouveau ». (...)

c'est le fait qu'elle croise, dans son acception moderne, répétition et unicité. Ce qui se répète rend unique ; la répétition engendre un « style » unique ; par exemple, une touche reconnaissable entre toutes (Van Gogh).¹⁹

L'artiste essaie donc de trouver un geste et un style qui lui sont propres. Il les pratique pendant des années comme son propre terrain, en essayant d'élargir, *via* des variations. Comme cela, je comprends maintenant comment le concept de génie et de répétition s'associent aujourd'hui.

2-3. Visibilité dans la masse d'artistes et stratégie économique

Nous devons considérer également notre époque capitaliste et compétitive. Chaque année, le nombre d'artistes augmente et il est toujours difficile d'attirer le regard des gens sur son art. Les artistes ont besoin de développer une stratégie d'entrepreneur, pour s'assurer une visibilité presque « publicitaire » afin de subvenir à leurs besoins financiers.

¹⁸ DURAND, Bruno. *Répéter et créer*. FRAC Franche-Comté [en ligne]. 2015. [Consulté le 16 juin 2020]. Disponible à l'adresse : http://arts-plastiques.ac-dijon.fr/IMG/pdf/repetition_bdurand.pdf

¹⁹ *Ibid.*

Entre 1999 et 2007, le nombre d'artistes auteurs affiliés a augmenté en moyenne de 6 % par an, passant ainsi de 13 000 à 23 000 ; depuis 2007, il est relativement stable (graphique 1).²⁰

Depuis les années 1960, la croissance des économies capitalistes a influencé le milieu d'art et a changé la conception générale qui voyait à l'époque les sphères artistique et économique en opposition. Désormais, l'œuvre peut devenir une marchandise voire un objet d'investissement, et être artiste devient une profession. La valeur économique de l'art devient un critère important et les stratégies économiques commencent à être appliquées et développées dans le marché de l'art. Aujourd'hui, les artistes rédigent leur curriculum vitae comme les autres salariés, investissent du temps et de l'énergie pour mieux se présenter au public, se préoccupent de leur chiffre d'affaires et construisent leur site Internet comme la vitrine de leurs produits.

L'identité de marque est donc l'un des éléments à prendre en compte dans la valorisation financière de celle-ci en cas de cession ou de rachat de l'entreprise. Il est raisonnable de penser que plus l'identité de marque est stable dans le temps, plus la marque est forte et valorisée (Kapferer, 1991).²¹

Trois idées forces :

- L'identité de la marque s'impose. Elle ne s'improvise pas. Ce sont les campagnes de communication qui créent le lien entre la marque et ses consommateurs.
- L'histoire de la marque maintient la permanence. Il appartient aux responsables marketing de maîtriser cette continuité en développant sans altérer le prisme d'identité.
- Garantir l'identité de marque est l'enjeu du marketing. Les extensions ou les évolutions doivent être fondées sur le prisme fondateur.²²

²⁰ GOUYON, Marie. Peintres, graphistes, sculpteurs... Les artistes auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2009, Culture chiffres [en ligne]. 2011/4 (n°4). [Consulté le 16 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-culture-chiffres-2011-4-page-1.htm>

²¹ DARPY, Denis. GOMY, Pierre. *Le prisme d'identité de marque, outil pour l'analyse historique des publicités - 30 ans de DIM*. Orléans : Centre de recherche DMSP, 1999.

²² LEBON, Yvelise, VAN LAETHEM, Nathalie. *La boîte à outils du Responsable marketing*. Malakoff : Dunod, 2012.

Dans la logique du marketing, il est primordial d'établir une identité de marque qui est attractive, séduisante mais surtout stable dans le temps. Cela permet au public de comprendre le produit et le service de la marque, et de les rassurer quant à la qualité de leurs prochains produits. Il est donc, pour les artistes, important de considérer cet aspect commercial pour accentuer la valeur financière de leurs œuvres. Nous pourrions ouvertement appliquer ces formules pour le marketing dans l'art :

- L'identité artistique ne s'improvise pas. Elle crée le lien entre son art et le spectateur.
- L'histoire de l'artiste maintient la permanence. L'artiste maîtrise cette continuité en développant sans altérer le prisme de l'identité.
- (Garantir l'identité de son art est l'enjeu du marketing artistique.) Les extensions ou les évolutions doivent être fondées sur le prisme d'artiste.

De ce fait, l'identité artistique devrait être claire et stable. Il s'agit d'un outil politique contre les pensées traditionnelles sur le statut d'auteur – le concept de génie, artiste singulier et rare, tout ce qui sont développés par le marché d'art pour augmenter davantage la valeur d'œuvre.

L'œuvre d'art, unique et originale, se distingue des biens marchands reproductibles. La rareté fonde à la fois sa valeur artistique et sa valeur économique. Le degré de rareté des œuvres segmente différents marchés de l'art.

[...]

Mais le phénomène n'est pas nouveau : la valeur esthétique des œuvres est depuis toujours étroitement liée au prestige des collectionneurs et, réciproquement, l'appropriation de la rareté artistique reste un enjeu de positionnement social.

[...]

" Un jour viendra, écrivait Vincent Van Gogh à son frère Théo, où l'on verra que cela vaut plus que le prix de la couleur. " Un siècle plus tard, en 1990, son Portrait du docteur Gachet partait en vente publique à 82,5 millions de dollars. Quelle alchimie préside à une telle transmutation des valeurs ?

À mesure que s'affirme l'identité propre de l'artiste, la valeur de l'œuvre transcende son coût de production. Le phénomène s'observe d'abord à l'échelle de l'histoire. Avant que ne se précise, à la Renaissance, la figure de l'artiste, quand son statut n'était pas encore bien distinct de celui de l'artisan, la valeur des

matériaux utilisés dans un tableau (la quantité d'or et de bleu outremer notamment) était un élément déterminant de son prix.

Aujourd'hui encore, bien des tableaux se vendent sur la base de leur coût de production. C'est le cas des œuvres destinées à répondre à la demande décorative d'un large public, généralement peu versé en histoire de l'art. Ici, le prix dépend au premier chef de la taille de la toile et de la durée de travail.²³

3. LE NOM D'ARTISTE

Pourquoi le nom d'artiste est-il si important dans le marché d'art ? Tout d'abord, la plupart des artistes travaille avec des collègues, étudiants, membres de leur famille ou même avec des assistants que certains artistes emploient. Mais on ignore l'existence de l'entourage car il est plus pratique et facile de mettre un seul nom et de mettre plus de valeur sur une seule personne. Van Gogh, Frida Kahlo, Jackson Pollock, Picasso, etc. Les noms iconiques se tiennent dans notre mémoire et cela peut aider directement la communication au public. Le nom fonctionne comme un fil conducteur : il peut représenter un style, signifier un genre, raconter un mythe, etc.

À ce propos, je pense à l'exemple du cinéma. L'œuvre cinématographique est en soi un travail collectif construit de plusieurs collaborations entre les équipes (réalisateur, acteurs, équipes techniques, distributeurs, fournisseurs, etc.) Mais le nom du réalisateur est très souvent cité à la présentation du film. C'est comme une labellisation qui représente un certain style, un sujet, une mise en scène, et peut même contribuer à garantir la qualité. Comme les films de Stanley Kubrik, Woody Allen, Martin Scorsese, Quentin Tarantino !

Dans le livre *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550), Vasari a proposé, avec l'hommage aux grands maîtres, la manière d'interpréter la biographie de l'artiste afin de mieux comprendre leurs œuvres. Pour justifier sa production,

²³ La valeur de l'art. *Alternatives Economiques* n.220 [en ligne]. Mis en ligne le 1 décembre 2003. [Consulté le 14 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.alternatives-economiques.fr/de-lart/00027953>

il était important d'utiliser un nom, une signature, comme éléments de la création propre de l'artiste.

Le nom d'un individu peut donner des indices sur sa nationalité, son origine, son sexe, sa génération, parfois sa religion, etc. La sonorité et la prononciation peuvent suggérer même certaines émotions ou certaines images. Il fait partie de son identité et il en est d'ailleurs souvent la première porte d'entrée. C'est pour cela qu'il existe de nombreuses histoires et théories autour du nom. Cependant, mon but n'est pas d'entrer dans toutes ces histoires, mais d'exploiter le nom pour comprendre les différents enjeux d'identité chez les artistes.

Hans Ulrich Obrist : Quel est votre mot préféré ?

Ai Weiwei : Mon mot préféré ? C'est "acte".

HUO : Qu'est-ce qui vous excite ?

AWW : La réalité inconnue. L'état de malaise.

HUO : Qu'est-ce qui vous éteint ?

AWW : La répétition.

-Entretien de Hans Ulrich Obrist avec Ai Weiwei²⁴

²⁴ Entretien 'Hans Ulrich Obrist in Conversation with Ai Weiwei'. In : WEIWEI, Ai, PINS, Anthony. *Ai Weiwei : spatial matters : art architecture and activism*. Cambridge, Massachusetts : The MIT press, 2014. p. 29. (ma traduction).

3. EN QUOI LA FIGURE D'ARTISTE UNIQUE PRÉSENTE DES LIMITES AUJOURD'HUI ?

La pression et l'épuisement

Aujourd'hui, l'artiste devient un chef d'entreprise. Il faut jongler entre de multiples projets et diverses tâches : créer dans son atelier, rencontrer les galeristes et les commissaires, faire des contrats, s'occuper de sa présence en ligne, postuler pour des résidences et des foires, communiquer avec la presse, rédiger des textes d'artiste, faire des entretiens, envoyer des factures, déclarer ses revenus et payer ses impôts, etc. C'est un travail de longue haleine, sans véritable pause. Ils créent et produisent, ou bien ils conçoivent toujours quelque chose. Puisque l'art se prolonge jusqu'à la sphère privée, de nombreux artistes montrent des photos d'atelier et partagent même leurs goûts personnels *via* réseaux sociaux. Les gens admirent leur énergie, leur passion et leur présence dans le milieu de l'art.

Dans une société où s'imposent la flexibilité, l'urgence, la vitesse, la concurrence, l'efficacité, etc., être soi ne coule plus de source dans la mesure où il faut à tout instant se mettre au monde, s'ajuster aux circonstances, assumer son autonomie, rester à la hauteur. Il ne suffit plus de naître ou de grandir, il faut désormais se construire en permanence, demeurer mobilisé, donner un sens à sa vie, étayer ses actions sur des valeurs. La tâche d'être un individu est ardue, surtout s'il s'agit justement de devenir soi.²⁵

L'identité est devenue une notion essentielle pour le questionnement de chaque individu et de nos sociétés, car elle est aujourd'hui en crise et alimente une "incertitude radicale sur la continuité et la consistance de soi" (Gauchet, 2004, 257). La transparence a disparu entre les différentes formes de socialisation et la subjectivité. Soutenir sa place au sein du lien social implique une tension, un effort.²⁶

²⁵ LE BRETON, David. *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*. Paris : éditions Métailié, 2015. p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

Tout comme David Le Breton l'exprime à propos de l'individu d'aujourd'hui, l'artiste doit également fournir un grand effort pour rester dans cette continuité et dans la consistance de soi. De plus, les gens attendent des artistes une surprise et des idées originales. Il est fatiguant, voire éprouvant, de répondre à tous ces attentes. Les artistes ont besoin d'une distance pour prendre le temps de recouvrer leur inspiration, revoir leur création actuelle et leur vision artistique, calmer un peu les enjeux sociaux et professionnels, et retrouver le plaisir du métier.

Le fait de prendre congé de soi sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi. Dans tous les cas, la volonté est de relâcher la pression. L'existence ne se donne pas toujours dans l'évidence, elle est souvent en effet une fatigue, un porte-à-faux. La blancheur répond au sentiment de saturation, de trop-plein éprouvé par l'individu.

(...)

Après ce moment de disparition dont il a eu besoin pour continuer à vivre. Il vit alors un moment paradoxal pour se recréer, faire le vide, se dépouiller de ce qui est devenu trop encombrant.²⁷

Ainsi, avoir une forte identité artistique et devenir une figure d'artiste important peuvent être pesants pour l'artiste. Il y a toujours la pression du regard et de l'attente et il devient souvent difficile de garder son esprit de défi et d'invention. Surtout, une « réussite » prématurée pour un(e) artiste peut devenir rapidement un enfermement ou un obstacle pour la suite de sa carrière artistique. Il existe le risque de s'épuiser, de perdre sa motivation et le plaisir ressenti au début de sa carrière.

En 1993, Michael Jordan, le plus grand joueur du basketball de tous les temps, a gagné son troisième championnat américain. Ensuite, il a pris soudain sa retraite de basketteur pour devenir un joueur de baseball. C'était un choix pour s'échapper de toute la pression et de la fatigue, car il n'avait plus la motivation pour gagner et se sentait épuisé. En outre, son père a été tué la même année et cette tragédie l'a conduit à quitter les salles de basketball. Devenir joueur du baseball était son rêve d'enfance, alors il a voulu le concrétiser tout en cherchant à retrouver son esprit de compétition. Après un an et demi, il

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

a arrêté le baseball et il est finalement retourné au basketball avec un fort désir de gagner et un nouveau plaisir de jouer. Finalement, il a réussi à remporter encore trois fois le championnat (1996-98), devenant une vraie légende.

L'espérance de vie plus longue

En 2019, en France, l'espérance de vie à la naissance est de 79,8 ans pour les hommes et 85,7 ans pour les femmes. Au cours des soixante dernières années, les hommes ont gagné 13 ans d'espérance de vie et les femmes 12,3. Cette augmentation suscite davantage la réflexion des gens quant à leurs choix de métier et le plaisir du travail. Exercer le même métier pendant sa vie entière est une décision honorable, mais ne convient pas à tout le monde.

Nous savons qu'il n'est pas facile de trouver un métier qui nous correspond et qui nous plaît vraiment. Nous réalisons tardivement que le travail est plus ennuyant que nous l'attendions, que la réalité est trop éloignée de notre imaginaire, ou que nous nous sommes trompés sur notre propre caractère.

D'après une étude Kantar TNS, près d'un Français sur cinq (18 %) a le sentiment d'occuper un bullshit job. Et pour 20 % des sondés, le salut passe par le changement radical de métier.²⁸ Pour sortir de cet état d'incertitude et de confusion, nous pouvons réfléchir à une reconversion. Les gens sont de plus en plus nombreux à passer d'un métier à un autre.²⁹

Le réalisateur américain Jason Cameron était chauffeur de camions quand il était jeune. Il a économisé de l'argent pour acheter les équipements et débiter sa création. Le jeune Robert Filliou a étudié l'économie à l'université et a été ensuite embauché par l'Agence des Nations-Unies pour la reconstruction de la Corée en 1953. Mais il a décidé

²⁸ GOLDBERGER, Corine. *Reconversion professionnelle : "J'ai envie d'une autre vie"*. Marie Claire [en ligne]. Publié le 27 avril 2020. [Consulté le 14 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.marieclaire.fr/reconversion-professionnelle-j-ai-decide-de-changer-de-metier,815947.asp>

²⁹ *Changer de métier ? Certains l'ont fait : quelques témoignages. Le Réseau des GRETA en Bretagne* [en ligne]. [Consulté le 14 mai 2020]. Disponible à l'adresse : [https://greta-bretagne.ac-rennes.fr/portail/web/greta-reseau/changer-de-metier/temoignages-de-reconversion - _=](https://greta-bretagne.ac-rennes.fr/portail/web/greta-reseau/changer-de-metier/temoignages-de-reconversion_-_)

de quitter son poste l'année suivante, pour commencer sa vie d'artiste.³⁰ Gaston Bachelard, lui aussi, était d'abord employé des postes puis professeur de physique et de chimie au collège. Il a passé tardivement, en 1922, à l'âge de 38 ans, l'agrégation de philosophie. Ce n'est pas un échec, c'est un choix.

Chacun « choisit » le métier vers lequel il « se sent attiré », « dont il a envie » et même, « si quelqu'un, qui excelle déjà dans une profession déterminée, désire en plus apprendre un autre métier, on lui permet de le faire... » (U., p.469). Et en Utopie, chacun est appelé, à tout de rôle, à travailler alternativement à la ville et à la campagne (p.453-454). En ce sens, Marx et Engels, on le sait, seront plus radicaux encore : dans L'Idéologie allemande ils estiment que « dans la société communiste, où chacun n'a pas une sphère d'activité exclusive, mais peut se perfectionner dans la branche qui lui plaît, la société régleme la production générale, ce qui crée pour moi la possibilité de faire aujourd'hui, ce qui crée pour moi la possibilité de faire aujourd'hui telle chose, demain telle autre, de chasser le matin, de pêcher l'après-midi, de pratiquer l'élevage le soir, de faire de la critique après le repas, selon mon bon plaisir, sans jamais devenir chasseur, pêcheur, berger ou critique.³¹

Même le concept d'utopie décrit notre désir d'exercer différents métiers selon notre plaisir. Exercer un métier pendant plusieurs années peut nous éreinter et nous mettre dans un état de crise. L'ennui est un ennemi de notre temps.

Apprentissage du savoir-faire et de la technique

Cependant, vivre une nouvelle vie en tant qu'artiste n'est pas une décision facile, parce que la longueur de notre vie est tout de même limitée et que d'autres ont déjà débuté cette activité bien avant que nous. Alors on a peur, on doute et on hésite devant ce grand risque. Avant, le « travail » était plus manuel. C'était un savoir-faire hérité de son maître. Il fallait pratiquer plusieurs années son métier afin d'acquérir de l'expérience. Aujourd'hui,

³⁰ CRAS, Sophie. 2018. *L'économie à l'épreuve de l'art: art et capitalisme dans les années 1960*. Presses du réel [en ligne]. [Consulté le 3 juillet 2020]. 2018. p. 5. Disponible à l'adresse : https://www.lespressesdureel.com/EN/file/ouvrage/6430/extrait_pdf_6430.pdf

³¹ LACROIX, Jean-Yves. *L'Utopie : Philosophie de la nouvelle Terre*. Paris : Fenixx, 1994. p. 214.

nous pouvons facilement accéder aux savoir-faire, à la technique et à la connaissance. L'apprentissage devient plus facile et rapide, grâce au développement des méthodes d'apprentissage, dans les livres, certes, mais aussi sur Internet, à travers des vidéos, des tutoriels, des applications téléchargeables sur son téléphone, l'échange d'informations sur des forums virtuels, etc. Nous n'avons plus besoin de passer des années avec un grand maître ou dans un institut. Cela nous aide à penser et à accéder à un nouveau métier.

La société à grande vitesse a bouleversé également le statut d'artiste

La société actuelle évolue à grande vitesse. Nos visions, nos critiques, notre rapport au monde, nos attitudes dans la vie évoluent également. Ce rythme devient de plus en plus court et rapide. Comme l'artiste est un être qui vit dans son temps et dans son environnement, il réagit à son monde. Donc rester toujours dans le même état d'esprit ou dans le même positionnement artistique semble comme un bateau qui a posé son ancre au milieu de l'océan.

Jung Huh

Après avoir vécu plusieurs fois des déménagements avec ma famille dans l'enfance, mon intérêt particulier sur autrui est né. Je m'amusais à observer les autres et la relation avec eux m'intéressait fortement. Et cette habitude m'a poussé à réfléchir à qui je suis et à apprendre l'attitude des autres et enfin m'a aidé à m'adapter aux nouveaux environnements. Alors le médium cinématographique m'a tout naturellement séduit, en lien avec l'intérêt anthropologique, et j'ai fait précédemment mes études en cinéma avant d'entrer dans une école d'art. Aujourd'hui, je suis plutôt dans les arts plastiques, mais j'ai toujours ce regard cinématographique et surtout autrui prend une place centrale dans ma pratique. J'ai trouvé deux potentialités pour travailler sur/avec autrui dans ce terrain.



Objet 4 (Pal), 2017
Céramique en faïence blanche



Objet 5 (Moureur), 2017
Bois, céramique en faïence blanche

Dans la première, j'essaie d'inviter le public dans mon art. Je m'intéresse à la forme de l'art qui existe dans la relation triangulaire artiste - œuvre - public : l'artiste sort de la place autoritaire et le public devient aussi un acteur et prend un rôle important. Je produis souvent des objets simples et énigmatiques qui suggèrent certains rapports au corps. Les formes incomplètes et imparfaites me plaisent davantage que l'objet bien construit et achevé, car elles signifient un espace vide dans lequel autrui peut être amené à entrer. La raison pour laquelle je ne les peins pas ou cette préférence de l'état brut de la matière est aussi une volonté de laisser la possibilité d'imagination au regardeur. J'utilise

volontairement les matériaux qui ne coûtent pas cher, comme le bois, le tissu, le plâtre, afin d'éviter une augmentation de la valeur d'objet.



Gauche, centre : *Les pièces*, 2017.

Fil, petit morceau d'éponge, anneau de rideau, absorbeur d'humidité.

Haut : *Objet 6 (Moja)*, 2017. Tissu en coton écru.

Donc il y a constamment un jeu d'équilibre entre moi et autrui. Si je prends trop de place dans mon art, le public va devenir un simple récepteur de ce que j'exprime. Et au contraire, s'il y a trop peu de moi, autrui n'aurait pas envie d'entrer dans ma proposition non plus.



Salon Louv, 2018. Ensemble des installations, des objets et des événements.



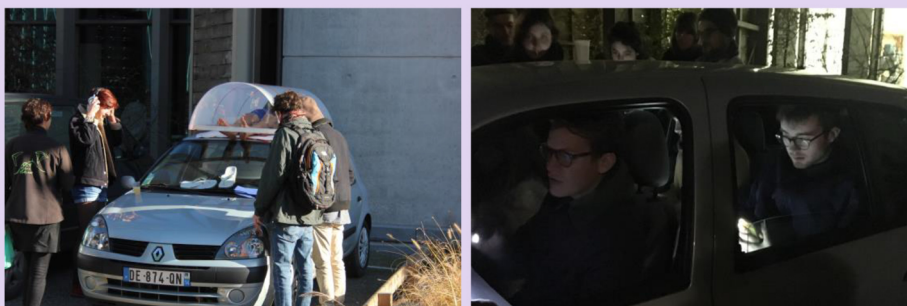
No concert tonight (2019), bois, terre (faïence blanche), tissu en coton, film PVC.

Au fond de ma réflexion, il y a du respect et de l'admiration envers les autres, en particulier leurs regards et leur histoires multiples qui complètent l'œuvre.

Plus récemment j'ai créé une sculpture en bois dans le prolongement de la même recherche. Des formes simples interpellent toujours des imaginations diverses comme de la nourriture, des fruits, du pain, de la viande, des outils, des instruments, une table mais certains publics m'ont répondu encore qu'ils voyaient du Kebab, une table de design, un dispositif de jeu, etc. Je voulais essayer dans ce travail des formes plus complexes et concrètes qu'avant, pour voir comment elles fonctionneraient différemment. Pour moi, la notion d'expérimentation et de recherche sont importantes dans ce sens.

Dans la deuxième potentialité, travailler avec les autres consiste à organiser une exposition collective avec des artistes invités. Je ne m'intéresse pas à monter une exposition personnelle ou une exposition dans un *white-cube*. Je vois l'exposition comme un médium artistique et l'organisation de l'exposition comme une autre forme de la pratique artistique. J'expérimente et je recherche avec ce format, ce n'est pas simplement

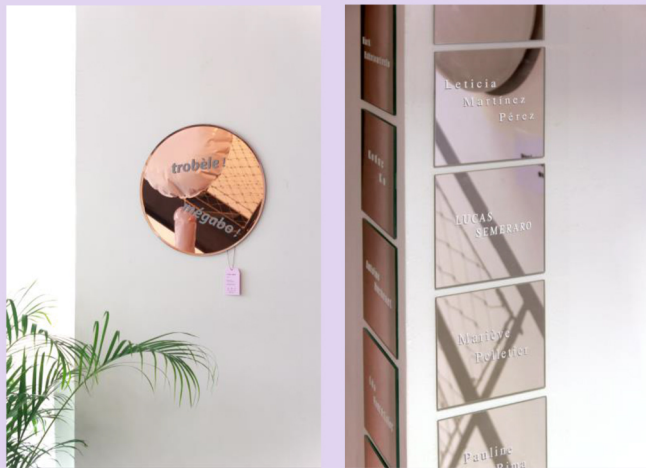
un lieu de présentation des œuvres achevées. Pour mes projets curatoriaux, j'essaie de trouver d'abord un lieu avec un contexte particulier, ensuite de trouver un thème et un titre d'exposition, et enfin d'inviter des artistes. Je ne cherche pas les œuvres mais plutôt des artistes qui ont une pratique intéressante par rapport au thème ou la possibilité de produire une forme qui résonne bien avec l'exposition. Par exemple, ma première exposition « *Drive me somewhere* » a eu lieu dans mon ancienne Clio qui était garée pendant une semaine dans un parking de la ville. Les artistes sont venus exposer leur proposition à tour de rôle dans ou autour de la voiture chaque soir. L'espace d'une vieille bagnole devient un excellent lieu d'exposition et aussi une œuvre à part entière. Le titre amenait une certaine mélancolie romantique avec l'idée du déplacement, du voyage et du départ. Et il y avait aussi la tentative d'évoquer un rapport à la narration fictive dans une exposition.



Gauche : *Drive me Somewhere* (journée deux). Léo Fourdrinier, *Le clash des côtelettes* (2015).
Droite : *Drive me Somewhere* (journée un). Cyprien Desrez, *Ma formule midi*, carton (2015).

En 2019, j'ai monté une exposition collective, « *Plastic Love* », avec une autre artiste-curateur, Pauline Creuzé, et onze jeunes artistes, dans la *Galerie 59* de la rue de Rivoli à Paris. C'était un projet d'exposition que je voulais réaliser depuis que j'avais visité la galerie, un an avant l'exposition, située dans une rue de commerces du centre de Paris. Nous sommes fascinés par l'univers du marketing et des dispositifs de vente, qui croisent ceux de l'art contemporain. Nous voulions donc monter une exposition collective qui accueillît le public dans un espace à mi-chemin entre le magasin et l'exposition. C'était une sorte de geste de piéger le public dans une autre forme d'expérience inattendue de l'art contemporain : attractif, ludique, mais restant énigmatique. Nous avons travaillé

l'exposition comme un environnement global, mettant les œuvres, la scénographie, la décoration toutes confondues. Nous sommes restés sur place tout au long de la durée de l'exposition comme des vendeurs de magasin et nous avons présenté l'exposition de façon mixte, de la médiation conventionnelle de l'art au discours promotionnel du commerce.



Plastic Love II (2019). Vue d'exposition.

J'alterne ma pratique personnelle et des projets curatoriaux depuis quelques années. Je les considère tous deux comme mes pratiques artistiques, mais chacun demande différentes réflexions et différentes manières de travailler. Ces différences se complètent clairement dans mon cas. La collaboration stimule des échanges avec les autres et le regard vers l'extérieur, qui sont très constructifs et rafraîchissants, et donnent des inspirations pour ma pratique personnelle. Cependant, travailler avec les autres ne peut pas être toujours plaisant, il peut y avoir des conflits, du stress et de la fatigue.

Et au contraire, lorsque l'on travaille seul, on peut se concentrer sur nos idées et essayer tout ce qui nous motive. Mais on est souvent seul dans l'atelier et on n'a pas l'occasion de parler du projet et d'entendre l'avis des autres. Cette solitude et des obstacles nous incitent à aller voir les autres.

Je garde pour l'instant mon véritable nom pour ces deux pratiques, parce que les deux sont liées dans un certain sens et le rapport me semble intéressant à explorer. Ce rapport ne signifie pas simplement une similitude, mais, à l'opposé, je me permets de produire des contradictions entre mes différents projets. Par exemple, l'esthétique et l'idée principale de « *Plastic Love* » étaient très éloignées des miennes, j'ai invité des artistes qui peuvent produire ce que je ne pourrais pas. Finalement, cette expérience m'a fortement impacté et a fait évoluer mon point de vue et ma pratique. Les deux coexistent assez naturellement jusqu'à maintenant.

En revanche, j'ai parfois envie de créer tout autrement, avec une nouvelle approche, ou expérimenter quelques choses que je n'oserais pas avec le mode du « je ». J'emploie donc d'autres identités.

PARTIE II : DEVENIR PLUSIEURS :

BOULEVERSEMENT DE LA NOTION DE L'IDENTITÉ ARTISTIQUE

Comment peut-on donc sortir de la pression ? de l'ennui ? Comment peut-on dialoguer avec le monde qui évolue aussi vite ? Qu'est-ce que l'on peut faire quand on traverse une période noire ? Quand on est épuisé ou qu'on a envie de faire autre chose ?

De mon point de vue, la démultiplication des identités artistiques peut être une alternative. Cela ne suffira pas à résoudre tous nos soucis mais nous pouvons prendre ce choix de vie comme une option. Je pense que l'on a besoin de repenser le concept actuel de l'identité artistique et du statut d'artiste, voire les bousculer afin de proposer un nouveau modèle plus complexe et plus divers. C'est comme ajouter une nouvelle couleur sur la palette et comme obtenir un nouvel outil pour notre création.

Dans cette partie, j'aimerais observer différents modèles d'artistes aux identités multiples qui ont pris leur vie comme une partie de leur pratique et qui ont tenté de trouver d'autres possibilités du statut d'auteur. Chacun avait sa motivation et sa stratégie. Mon but, avant tout, est de comprendre les enjeux qui les animent, voir leur vie dans une perspective artistique, élargir ma propre perception de l'art et de l'artiste et enfin, nourrir ma pratique artistique.

Mon analyse portera principalement sur leur nom et leurs pseudonymes car, comme mentionné précédemment, le nom ne signifie pas l'identité mais est le premier élément représentatif de notre identité. Il est d'habitude donné à notre naissance, il est ainsi le fruit d'une décision extérieure, sans notre consentement, mais il reste tout de même au principe de notre identité. Donc, le choix d'inventer un autre nom ou plusieurs noms et de vivre avec, c'est un choix résolu et nous rend propriétaire de notre vie.

Il me semble que ce choix est plus présent dans la musique populaire et dans la littérature que dans les arts plastiques. Je pourrais regarder les différences et analyser l'enjeu de chaque domaine afin de penser d'autres possibilités de l'art contemporain.

S'interroger sur l'identité humaine, c'est poser deux questions. La première est celle-ci : qu'est-ce qui, à un instant donné, fait que cette personne est unique, différente de toutes les autres personnes ? Il s'agit donc de la question de l'unicité de la personne. Comme nous le montrerons plus loin, cette unicité a un fondement biologique, avec un composant qui change peu, le patrimoine génétique (sachant que des mutations spontanées avec cassure de l'ADN se produisent régulièrement tout au long de la vie d'un individu, et font que l'on ne peut pas parler d'identité génétique "immuable"), et deux composants fortement évolutifs, le système immunitaire et le système neuronal. À un instant donné, ce sont principalement ces trois aspects (génétique, immunologique, neurologique) qui définissent l'unicité biologique de la personne.

La deuxième question caractéristique de l'identité est la suivante : qu'est-ce qui assure qu'une personne reste la même tout en changeant continûment ? C'est la question de l'évolution de la personne dans le temps, ce que Paul Ricœur a appelé « ipséité ». L'identité n'est pas la fixité, le maintien à l'« identique ». Quand on dit que deux objets sont identiques, on veut dire qu'ils n'ont pas de différences, autrement dit qu'ils sont parfaitement substituables. En revanche, quand la question de l'identité se pose pour une personne, la définition change radicalement.³²

³² CAROSELLA, Edgardo D. et PRADEU, Thomas. *L'Identité, la part de l'autre*. Neuilly-sur-Seine : Odile Jacob, 2010. p. 23.

1. DANS LA MUSIQUE POPULAIRE

Dans la musique, plus précisément dans la musique populaire à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, l'utilisation du pseudonyme et une approche différente de l'identité artistique sont couramment réalisés par les musiciens : Bob Dylan (pseudonyme de Robert Zimmerman), Lady Gaga (nom de scène de Stefanie Germanotta), Moby (pseudonyme de Richard Melville Hall), Elton John (pseudonyme de Reginald Kenneth Dwight), Sting (pseudonyme de Gordon Matthew Thomas Sumner), Serge Gainsbourg (pseudonyme de Lucien Ginsburg), Johnny Hallyday (pseudonyme de Jean-Philippe Smet), etc. De plus, les groupes inventent aussi un nouveau nom pour le collectif : ABBA, The Beatles, Bee Gees, Coldplay, Daft Punk, etc. On connaît très peu de musiciens qui utilisent leur nom de naissance et on peut trouver mille histoires intéressantes sur la naissance du nom de musicien.³³ Mais pourquoi y a-t-il moins d'histoires similaires dans l'art contemporain ? Qu'est ce qui fonde cette différence ?

Il s'agit de différences de caractère fondamentales entre deux domaines. D'abord, la musique populaire (même s'il existe aussi dans ce domaine des prix, des concours et des critiques qui donnent des évaluations sur la qualité de la musique) repose avant tout sur la popularité auprès du public. Car c'est lui qui « consomme » les albums et les morceaux de musique, qui permet l'organisation de concerts et qui donnent une réputation et une notoriété au musicien. La célébrité joue beaucoup dans la musique populaire. Comment attirer l'attention du public avec la première impression et faire retenir le nom du musicien ? La première chose à aborder : avoir un nom singulier et original qui le distingue des autres, pouvant même apporter un charisme ou une aura.

Ensuite, un motif intéressant chez les musiciens dans le cadre de l'utilisation du pseudonyme consiste à créer un outil qui permet d'exprimer leur identité. Ils le choisissent attentivement, selon la sonorité, la prononciation, la forme, des références directes ou plus

³³ *List of band name etymologies*. Wikipédia [en ligne]. 2020. [Consulté le 21 juin 2020]. Disponible à l'adresse : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_band_name_etymologies

ténues à d'autres. Il faut également que ce nom soit cohérent avec le style et le genre de la musique pratiqués.

Tu t'appelles Béatrice Martin, pourquoi avoir choisi le pseudo "Cœur de Pirate"?

"Cœur de Pirate" c'est à cause de la connotation vengeresse et je ne voulais pas le faire sous le nom de Béatrice Martin. Je trouvais que "Cœur de Pirate" représentait mieux les thèmes que je voulais aborder et le projet de l'album.

- Interview avec Cœur de Pirate³⁴

Le nom du musicien devient une marque et il est utilisé souvent dans les contrats avec les entreprises et importe dans le domaine juridique du droit d'auteur.

En 1993, le musicien Prince a annoncé qu'il ne s'appellerait plus ainsi, mais plutôt *"Love Symbol"*, qui était une fusion des symboles de genre, masculin et féminin. C'était une action de rébellion contre sa maison de disques, Warner Bros. Il a signé pour la première fois avec la société en 1977, alors qu'il était encore un adolescent, et ensemble ils ont produit certains de ses titres les plus célèbres. Cependant, Prince a été irrité par la rigidité du calendrier de production de la société. Musicien très prolifique, il voulait sortir ses titres et ses albums dès lors qu'ils étaient prêts – il avait d'ailleurs 500 morceaux inédits au moment où il a rompu son contrat. Mais Warner Bros a refusé, estimant que cela saturerait le marché et diluerait la demande pour la musique de l'artiste. Prince a comparé ses obligations contractuelles à de l'esclavage, et a commencé à se produire avec le mot *"SLAVE"* inscrit sur la joue. Il a vu son propre nom comme faisant partie de son piège contractuel.

Warner Bros a pris le nom, l'a déposé et l'a utilisé comme principal moyen de marketing pour promouvoir toute la musique que j'ai écrite" "La société est propriétaire du nom Prince et de toute la musique qui s'y rapporte commercialisée

³⁴ KHENG, Vincent. *Cœur de Pirate en interview. Pure Charts* [en ligne], mis en ligne le 28 janvier 2010. [Consulté le 22 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.chartsinfrance.net/actualite/interview-49210.html>.

sous le nom de Prince. Je suis devenu un simple pion utilisé pour produire plus d'argent pour Warner Bros."³⁵



Prince avec sa guitare “Love Symbol”



Couverture du 14^{ème} album de Prince

En 2000, il est revenu avec son nom initial, Prince, après la fin du contrat et il a recommencé à produire de la musique avec son propre label indépendant.

La question de l'identité chez les musiciens en groupe est également un sujet intéressant. L'entretien de Pascale Weber avec Bo R. Sanitioso est éclairant à ce propos.³⁶

Pascale Weber : En parlant de l'individu et du groupe, je pensais à Maurice Halbwachs et à son étude sur « La mémoire collective chez les musiciens » parue en 1939. Maurice Halbwachs dit que l'identité du groupe, sa mémoire partagée n'est pas la somme des individus qui le composent ou des consciences, des perceptions, des identités et des mémoires individuelles. Il existe une identité propre du groupe de musiciens, issue du croisement des identités individuelles.

³⁵ LUSSENHOP, Jessica. *Why did Prince change his name to a symbol ?*. BBC [en ligne]. Mis en ligne le 22 avril 2016. [Consulté le 17 juin 2020] Disponible à l'adresse : <https://www.bbc.com/news/magazine-36107590>

³⁶ WEBER, Pascale. *Mémoires et identités*. Paris : édition l'Harmattan. 2012. p. 125.

Les mémoires de chacun se nourrissent et interagissent. Il y a donc dans le groupe un niveau d'interconnaissance.

P.W. : Comment se construit l'identité du groupe ? Comment échangent les individus au sein du groupe ? Comment participent-ils tous du groupe ? Comment rester cohérent avec la perception que l'on a individuellement de soi-même et la représentation que l'on se fait du groupe ?

Bo R. Sanitioso : Il y a en outre des événements qui définissent l'identité du groupe, qui sont partagés et qui peuvent apporter des changements dans la perception que l'on a du groupe. Tout cela relève de la construction bien sûr.

L'identité du groupe est aussi une construction à partir des expériences et des événements vécus ensemble. Les membres construisent et complètent leur identité collective. Ce n'est pas une simple somme d'identités individuelles mais celles-ci se tiennent et se croisent, donc si une partie de l'ensemble se décale ou s'ébranle, cela peut causer une collision ou même un effondrement. Maintenir une structure identitaire pendant une long période est d'autant plus délicat dans le cadre de groupes. Certains membres d'un groupe peuvent avoir la sensation d'une restriction, d'une pression lourde et même d'un enfermement. C'est pour cela que les musiciens font parfois des activités à part, alternant avec différents groupes ou quittent définitivement un groupe quand ils ne ressentent plus ni dynamique, ni motivation.

1-1. Thom Yorke

Je propose ici d'observer plus attentivement le cas de Thom Yorke, le chanteur et le principal compositeur de *Radiohead*³⁷ depuis 35ans. Il mène d'autres projets parallèles, dont trois albums solos et un autre projet de groupe, *Atoms For Peace*.

Groupe fondé au milieu des années 1980 par des camarades de lycée, *Radiohead* a débuté avec le nom *On A Friday* pour le changer définitivement par *Radiohead* en 1991. Il a sorti neuf albums et de nombreux singles. Ce qui est impressionnant, c'est qu'il continue à expérimenter différents sons, instruments, textes, compositions. Au début de leur carrière, l'approche des membres du groupe était basée sur l'enregistrement en live, mais au fil des années, ils se sont tournés vers la composition en studio, utilisant activement des outils divers et créatifs. Ils travaillent aujourd'hui plus avec les détails et les couches d'enregistrement. Par exemple, l'album *Kid A* (2000) était un résultat étonnant par rapport aux précédents, influencé fortement par la musique électronique expérimentale, la musique classique du XX^e siècle, le krautrock et le jazz. Ils ont enregistré simultanément un autre album dans le même studio, avec un autre type d'expérimentation de la déconstruction musicale, et sorti, six mois plus tard, *Amnesiac* (2001). Cet album proposait un univers relativement différent et une autre atmosphère que son « aîné » musical.

Malgré l'évolution, l'expérimentation et le développement du groupe, ils ont solidairement construit leur identité collective et ils ont passé 35 ans ensemble. Donc, à côté de *Radiohead*, les membres mènent aussi d'autres activités de musiciens et Thom Yorke collabore également avec de nombreux autres artistes.

Alors, en 2006, Thom Yorke annonce la sortie d'un nouvel album solo, *The Eraser*, qu'il a écrit et interprété. Par la suite, il organise un nouveau groupe pour l'accompagner sur scène afin de pouvoir jouer les chansons de son album solo en live. Ce nouveau groupe est composé de Thom Yorke (chant, claviers, guitare), de Flea (basse), de Nigel Godrich

³⁷ *Radiohead*. Wikipédia [en ligne]. 2020. [Consulté le 21 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Radiohead>

(claviers, guitare), de Joey Waronker (batterie) et de Mauro Refosco (percussions). Il nomme officiellement ce groupe *Atoms for Peace* en 2010 et sort le premier album officiel en 2013, *Amok*.

Leurs fans s'inquiétaient alors de l'avenir du groupe *Radiohead*, mais Thom Yorke a répondu que cette activité ne signifiait pas la fin de *Radiohead*.

Ceci est juste une note pour vous dire que quelque chose se trame dans le fond dont je ne vous ai pas parlé.

Il s'agit de « The Eraser ».

Nigel l'a produit et arrangé.

Je l'ai écrit et joué.

Les éléments traînaient depuis quelques années et il fallait les terminer, et puis j'avais envie de faire quelque chose comme ça depuis un bon bout de temps.

C'était amusant et rapide à faire.

Forcément, il y a plus de rythmes et d'électronique.

Mais ce sont des chansons.

Stanley a fait la reprise.

Oui, c'est un disque !

Non, ce n'est pas un disque de Radiohead.

Comme vous le savez, le groupe est en train de tourner et d'écrire de nouvelles choses et de trouver un bon espace, donc je ne veux pas que l'on dise que je suis un traître ou quoi que ce soit d'autre et que je me sépare blablabla...

Tout cela a été fait avec leur bénédiction. Et je ne veux pas entendre ce mot « en solo ». Ça ne sonne pas bien.

Ok alors c'est comme ça.

-E-mail de présentation de l'album envoyé par Thom³⁸

Pitchfork: Donc, The Eraser. Y a-t-il quelque chose dans ces chansons en particulier qui vous a obligé à les enregistrer vous-même, loin de Radiohead ?

Thom Yorke: Je les ai enregistrées juste parce que je voulais voir comment c'était.

³⁸ YORKE, Thom. *L'E-mail de présentation de l'album envoyé par Thom*. *Radiohead.fr* [en ligne]. [Consulté le 21 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.radiohead.fr/the-eraser-thom-yorke/>

Pitchfork: De faire quelque chose par vous-même ?

TY: Oui, je suis dans le groupe depuis que nous avons quitté l'école et je n'ai jamais osé faire quoi que ce soit par moi-même, et c'était comme si "ça devenait stupide". C'était comme, "Mec, je dois découvrir ce que ça fait", tu vois ? Et c'était bien. C'était vraiment un bon moment.

Pitchfork: Y a-t-il eu des moments où tu n'as pas eu envie de te remettre avec le groupe ?

TY: Oui, on en a tout le temps. Ce serait profondément malsain si ce n'était pas comme ça. Et ce n'est pas seulement moi qui en suis l'instigateur. Parfois, les gens en ont juste assez... ils ne peuvent plus faire face.

Tout cela a souffert d'un manque total de confiance et d'élan. Il faut juste traîner un peu ensemble et se concentrer sur quelque chose, et une fois que vous avez passé ce cap, la voie se dégage à nouveau. Le fait d'avoir fait quelque chose qui ne ressemble pas à [Radiohead] me fait réaliser à quel point la dynamique de groupe est folle en quelque sorte. Ce n'est pas quelque chose qu'on prend pour acquis et qu'on peut allumer et éteindre. En fait il faut travailler et que tout le monde veuille le faire.

- Interview avec Thom Yorke³⁹

Le guitariste de Radiohead, Jonny Greenwood, a dit aussi : *"Il fallait qu'il fasse sortir tout ça, et tout le monde était content [que Yorke le fasse]... Il devenait fou si chaque fois qu'il écrivait une chanson, elle devait passer par le consensus de Radiohead.*"⁴⁰

"C'est une chanson assez personnelle, vraiment", a reniflé Yorke. "J'essaie de faire le lien entre ma vie et mon choix de faire cela, et je choisis de surmonter la peur que j'ai constamment. En tant que rock star, on est censé avoir une super-

³⁹ PLAGENHOEF, Scott. *Thom Yorke. Pitchfork* [en ligne]. Mis en ligne le 16 août 2006. [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://pitchfork.com/features/interview/6402-thom-yorke/> (ma traduction).

⁴⁰ PAYTRESS, Mark. *CHASING RAIN_BOWS. Mojo* [en ligne]. February 2008. p. 75–85.

*über-confiance en soi tout le temps. Et ce n'est pas le cas". Une pause. "Et c'est ma femme qui m'a dit de me reprendre en main."*⁴¹

Radiohead participe évidemment en grande partie de l'identité musicale de Thom Yorke, mais ne constitue pas son identité entière. Nous avons parfois besoin de sortir de soi pour mieux comprendre qui nous sommes, surtout quand nous nous sentons profondément épuisés ; nous avons besoin d'une certaine distance vis-à-vis de nous-même, d'un recul. Afin de mieux définir notre identité, on se compare souvent avec les autres : c'est un moyen efficace, identifier les points communs et les différences. Pour Thom Yorke, jouer de la musique en dehors de *Radiohead* était une tentative de rechercher et développer sa propre identité musicale, le désir de réaliser ce qui n'était pas possible dans le groupe mais qui était également propre à lui.

Ensuite, il est aussi intéressant de considérer son autre groupe, *Atoms for Peace*. Pour le musicien, il s'agissait d'un projet, d'une expérimentation et d'une expérience.

Une formation à but limité et éphémère qui a finalement pris racine et donné fleurs et fruits avec ce tout premier album, « Amok ». Pourtant, Thom Yorke ne considère pas *Atoms for Peace* comme un vrai groupe (on dirait qu'il tient ces temps-ci l'idée de groupe à distance), mais plutôt comme une expérience, voire « un processus ».⁴²

“Un processus de création particulier”

Il se trouve qu'« Amok » n'a pas été construit non plus comme un disque de groupe classique. D'abord, les musiciens se sont retrouvés au complet à Los Angeles, aux studios Ocean Way et chez Joey Waronker, pour enregistrer de longues plages de musique sans but, des compositions improvisées fluides et lâches, fruits de la spontanéité collective.

⁴¹ MCLEAN, Craig. *Thom Yorke: 'It's not my job to do business with politicians'*. *The Guardian* [en ligne]. Mis en ligne le 18 juin 2006. [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/music/2006/jun/18/9> (ma traduction).

⁴² NARLIAN, Laure. *En congé de Radiohead, Thom Yorke lance Atoms For Peace*. *Franceinfo* [en ligne]. Mis en ligne le 4 mars 2013. [Consulté le 21 mai 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/rock/en-conge-de-radiohead-thom-yorke-lance-atoms-for-peace_3299211.html

"Atoms for Peace a pris racine dans cette énergie particulière. Les choses se sont faites naturellement et nous nous sommes retrouvés en studio pendant trois jours, à enregistrer des trucs. Juste pour nous amuser, juste pour capitaliser sur cette énergie étrange que nous avons trouvée, collectivement", a récemment confié Thom Yorke aux Inrockuptibles.⁴³

Avec d'autres membres, il y a forcément une différente synergie et une différente réaction chimique. Thom York peut désormais jouer et montrer au public ce qu'il veut. Il peut faire des choix entre les catégories : Thom York, *Radiohead* et *Atoms for Peace*. Même s'il joue derrière plusieurs masques, et même s'il joue chaque fois différemment, on reconnaît tout de même Thom York quelque part entre ces trois. Ce n'est ni le style, ni le genre, ni son visage qui nous font remarquer son identité musicale, mais quelque chose de plus subtil et complexe, qui est présent dans le fond de ces trois identités. Je suppose que l'on connaît maintenant mieux Thom York.

⁴³ NARLIAN, Laure. *En congé de Radiohead, Thom Yorke Lance Atoms For Peace*. Franceinfo [en ligne]. Mis en ligne le 4 mars 2013. [Consulté le 21 mai 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/rock/en-conge-de-radiohead-thom-yorke-lance-atoms-for-peace_3299211.html

1-2. David Bowie

*L'homme aux cent visages*⁴⁴, *l'homme aux mille facettes*⁴⁵, *l'extraterrestre de la musique*⁴⁶, *une légende de l'espace*⁴⁷, etc., ce sont autant d'expressions qui décrivent David Bowie, une figure d'exception de la musique, qui jouait avec plusieurs personnages inventés par lui-même. L'identité était bien un outil artistique pour ce musicien. J'aimerais étudier comment il a sculpté sa propre vie avec ses choix biographiques, comment il est arrivé à avoir son propre langage complexe avec musique, costumes, performances, mythes, et comment jouer ses personas inventés comme des instruments.

La vie de David Bowie débute à Londres, le 8 janvier 1947. Son nom de naissance est David Robert Jones et c'est en septembre 1965 qu'il a décidé d'utiliser le nom de David Bowie, pour éviter la confusion avec un autre musicien britannique, Davy Jones, leader du groupe de pop rock *The Monkees*. Le nom Bowie vient du fameux couteau inventé en 1830 aux États-Unis. Dès l'enfance, il voulait devenir une star et il trouvait même chic d'être un artiste commercial. Il a eu une fascination pour la culture américaine et a absorbé beaucoup de codes des grands classiques de son temps. Beaucoup de gens témoignent qu'il admirait les autres et la musique des autres. Il s'est beaucoup inspiré d'eux, a créé avec ces rencontres et n'a cessé de collaborer avec les autres.

Il n'a pas connu facilement le succès au début de sa carrière. Il a sorti quelques singles et a collaboré avec plusieurs groupes, mais les résultats n'étaient pas si extraordinaires. Les critiques de musique trouvaient que sa musique, à cette époque, était trop fortement influencée par les autres et qu'il n'avait pas d'originalité.

⁴⁴ Le titre du documentaire : CHATAIGNER, Gaëtan. *L'homme cent visages ou le fantôme d'Hérouville*. France4, Diffusé le 12 janvier 2016 à 22h55. 70 min.

⁴⁵ Le titre de l'article : Nostromo. *Top 10 des personnages incarnés par David Bowie, l'homme aux mille facettes*. Topito. Mis en ligne le 11 janvier 2016. [Consulté le 22 mai 2020].

⁴⁶ Le titre de l'article : VALAIS, Lucie. *Davie Bowie : biographie de l'extraterrestre de la musique*. Linternaute [en ligne], Mis en ligne le 20 janvier 2020. [Consulté le 22 mai 2020].

⁴⁷ Le titre de l'article : SOPOCKO, Ninon. *Davie Bowie, une légende de l'espace*. *Le petit journal* [en ligne]. Mis en ligne le 29 avril 2020. [Consulté le 22 mai 2020].

Mais en 1967, est survenu un changement important dans sa musique et dans sa vie. Il a rencontré le danseur Lindsay Kemp et s'est inscrit à ses cours au *London Dance Centre*. Pendant cette période, il a découvert le théâtre d'avant-garde, le mime et la *commedia dell'arte*, ce qui a contribué à développer son intérêt pour son image et l'idée de personnages à présenter au public. Il a fait, avec la danseuse Hermione Farthingale et le guitariste John Hutchinson, des concerts où se mêlaient musique folk, Merseybeat, poésie et mime. Il a joué aussi dans une publicité et participé en tant que mime à une tournée. C'était l'expérience et le moment décisifs pour fonder son univers musical, car il a formé cette idée de fusionner musique, théâtre et mime pour sa carrière musicale. Il ne se considérait pas lui-même seulement comme un chanteur mais, selon l'expression de Charles Berberian, « *Il avait décidé de se voir plus comme un acteur qui lui-même créait des personnages qui chanteraient ses chansons.* »⁴⁸

À présent, examinons quelques personas que Bowie a inventés. J'utilise ici le terme *persona* car Bowie jouait ses personnages fictifs en portant chaque fois un masque, comme un acteur sur la scène.

Une ou un persona, du verbe latin *personare* (*per-sonare* : parler à travers), est une personne fictive stéréotypée. Le mot latin (qui est féminin) était utilisé en son origine pour désigner le masque que portaient les acteurs de théâtre romains, masque utilisé déjà avant dans le théâtre grec, où il était désigné comme *prosopon*.⁴⁹

A. Le major Tom dans *Space Oddity*

C'est une chanson sortie en single en 1969, l'année suivant la sortie du film de Stanley Kubrick, *2001 : A Space Odyssey*. C'est le premier succès de Bowie auprès du

⁴⁸ SOLIGNY, Jérôme, BOINET, Carole. BERBERIAN et Charles. *Bowie comme Bowie. Le nouveau rendez-vous*. France Inter. Diffusé le 8 janvier 2020. [Consulté le 22 mai 2020]. 56 min.

⁴⁹ *Persona*. *Wikipédia* [en ligne]. 2020. [Consulté le 23 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Persona>

grand public. Ce qui m'intéresse, c'est l'emploi du personnage, *le major Tom*, dans la chanson. *Le major Tom* dialogue avec le contrôle au sol depuis l'astronef. Bowie a créé un personnage, une situation, une histoire et une émotion, et puis les a racontés dans sa chanson. C'est presque un conte ou un court-métrage.

B. L'androgynie et la folie dans *The man who sold the world* – 1970

L'année suivante, en 1970, Bowie sort un autre album, *The man who sold the world*. Sur la pochette de l'album, il est allongé sur un sofa, habillé d'une robe, montrant l'image de l'androgynie. C'est dans ce costume qu'il a réalisé des entretiens avec la presse dans le cadre de la promotion de l'album. Il a dit plus tard publiquement qu'il était bisexuel mais que, pour un musicien à cette époque, c'était un geste risqué pour la promotion commerciale⁵⁰ : il était d'ailleurs l'une des premières stars de la pop à révéler sa bisexualité. Il s'agissait pour lui d'une stratégie commerciale et artistique pour explorer l'espace de subversion et une nouvelle forme de culture. Et il a finalement réussi à devenir une icône qui lie la culture populaire et la *sub-culture*.

Dans sa famille, son demi-frère, Terry Burns, souffrait de schizophrénie, était enfermé dans un hôpital psychiatrique et s'est suicidé en 1985. C'était un événement lourd à porter et une blessure profonde pour Bowie. L'album *The man who sold the world* semble évoquer sa sympathie pour les personnes atteintes de troubles psychiatriques et s'inspire de ses expériences vécues. Cette pathologie devait être un sujet important de sa réflexion et a influencé sa vision à venir. À partir de cet album, il commence à développer vraiment son univers de pluralité.

⁵⁰ JAMET, Cédric. *La Figure de l'Androgynie dans le Rock Représentation et Idéalisation d'une Subjectivité Queer. Post-scriptum* [en ligne]. Mis en ligne 2020. [Consulté le 24 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://post-scriptum.org/06-05-la-figure-de-landrogynie-dans-le-rock/#toc-conclusion>

En 1997, David Bowie offre cette explication lors d'une émission spéciale que lui consacre la BBC⁵¹ :

Je crois que je l'ai écrite parce que j'étais à la recherche d'une partie de moi-même. Aujourd'hui, je me sens plus à l'aise avec ma façon de vivre et avec ma santé mentale [rires] et mon état d'esprit et tout ça, j'ai une sorte d'impression d'unité. Pour moi, cette chanson a toujours symbolisé la façon dont on se sent quand on est jeune, quand il y a une partie de soi-même qui n'est pas encore tout à fait en place. Il y a cette période de recherche, ce besoin de découvrir qui on est vraiment.

Pour Bowie, c'était un album qui évoque à la fois la sexualité et la question de l'identité, on assiste ainsi au début de David Bowie. C'était une période de recherche de son propre caractère et de sa propre musique.



Couverture du 3^{ème} album,
The Man Who Sold the World



Ziggy Stardust

⁵¹ HOBBS, Marianne. *Changes now Bowie*. *BBC Radio1*. Diffusé le 8 janvier 1997. Transcrit par G.Wallace in TeenageWildlife.com. L'adresse : <http://www.teenagewildlife.com/appearances/radio/1997/0108/radio1-transcript.html> (Le lien n'est plus disponible.)

C. Ziggy Stardust – 1972

Sa persona la plus célèbre et la plus élaborée, *Ziggy Stardust*, est née dans un concert en février 1972 à Londres, où il s'est présenté en costume extravagant et les cheveux teints en rouge. Il raconte une biographie inventée : *Ziggy* est une rockstar, extra-terrestre et envoyé à l'humanité comme message de paix ; Bowie interprétait son personnage à la télévision et en concert. Son groupe, les *Spiders from Mars*, comprenant le guitariste Mick Ronson, le bassiste Trevor Bolder et le batteur Woody Woodmansey, jouait avec *Ziggy*. À travers cette incarnation, il a montré la couleur, la fantaisie et la possibilité d'être différent. C'est un événement marquant qui a signé la fin des années 60 et de l'ère *Woodstock*, et introduit une nouvelle ère pour la musique rock.

Ziggy Stardust marque une rupture, tourne le dos à ces groupes qui dominaient la scène rock à l'époque, je pense à The Who, Led Zeppelin, The Rolling Stones, ce qu'on a appelé les cock rocker, avec un machisme affirmé, il y a eu une voix nouvelle explorée par Bowie qui se renforcera tout au long de la décennie.

[...]

Ziggy Stardust est aussi un personnage en évolution, il n'est pas figé. Le *Ziggy* de 1973 n'est pas forcément celui qui était présent à l'apparition de l'album en 1972.⁵²

David Bowie est à ce moment précis devenu l'icône et la star qu'il voulait follement être. Il aurait alors pu continuer à profiter du succès de cette persona. Mais en 1973, il fait encore un choix audacieux en plein concert à Londres : « *De tous les concerts, celui-ci restera le plus longtemps dans nos mémoires. Car ce n'est pas seulement la 60e et ultime date de la tournée : c'est le dernier concert que nous donnerons, pour toujours* ».

Il a suicidé *Ziggy Stardust*, qui devenait trop célèbre, et du coup encombrant et lourd pour lui. Il a ainsi décidé de la disparition d'un masque pour en préparer un autre. Il préférerait toujours la prise de risque plutôt que de rester dans sa zone de confort. Il ne jouait

⁵² FICAT, Charles. *Ziggy Stardust, personnage créé par David Bowie*. France Culture. Diffusé le 24 septembre 2017. [Consulté le 24 mai 2020]. 29 min.

pas seulement avec les instruments mais jouait avec sa carrière pour inventer un nouveau style, un nouveau mythe, un nouveau regard : devenir un nouveau David Bowie.

D. Aladdin Sane – 1973

En 1973, Bowie incarne une nouvelle persona, *Aladdin Sane*, qui ressemble à *Ziggy* mais s'en distingue par l'ajout d'un maquillage caractéristique, l'éclair rouge et bleu qui zèbre son visage. Cet emblème n'est pas un simple élément de déguisement mais une représentation symbolique de l'état d'esprit de Bowie en tant qu'*Aladdin Sane*.

Le journaliste Chris Robert a décrit la différence ainsi :

*Si Ziggy était cool et présomptueux, Aladdin est nerveux et paranoïaque, plus puissant, plus grand, plus rapide.*⁵³

Pour Bowie, porter la persona est devenir vraiment comme elle : s'habiller, se comporter, chanter, danser comme cette personne. Si nous comparons *Ziggy* et *Aladdin*, nous pouvons voir deux différents styles : la chanson *Ziggy Stardust*⁵⁴ dans l'album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (1972)* et *Aladdin Sane*⁵⁵ dans l'album *Aladdin Sane (1973)*. *Aladdin Sane* est un jeu de mots à partir de « *a lad insane* » (un mec cinglé, en français). L'homme devient plus expressif, avec plus d'énergie, chante de manière plus agressive et rude, mais est aussi plus capricieux et ambigu que le précédent.

David Bowie : Je ne voulais pas être piégé dans ce personnage de Ziggy toute ma vie. Et j'imagine ce que je faisais avec Aladdin Sane, c'est que j'essayais d'avancer jusqu'à la case suivante - mais en utilisant une imitation plutôt pâle de

⁵³ BROOKER, Will. *Forever Stardust : David Bowie Across the Universe*. Bloomsbury Academic, 2017. p. 171-173.

⁵⁴ Youtube Chaîne, Mister Sussex. *David Bowie - Ziggy Stardust - live 1972 (rare footage / 2016 edit)* [vidéo en ligne via Youtube]. Mis à jour le 5 juillet 2016. [Consulté le 25 mai 2020]. 3 min 24. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/3qrOvBuWJ-c>

⁵⁵ Youtube Chaîne, Ziggiestarlet. *DAVID BOWIE - ALADDIN SANE (Diamond Dogs Tour)* [vidéo en ligne via Youtube]. Mis à jour le 3 février 2008. [Consulté le 25 mai 2020]. 4 min 56. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/4LWiqTEwIJM>

*Ziggy comme dispositif secondaire. Dans mon esprit, c'était Ziggy Goes to Washington : Ziggy sous l'influence de l'Amérique.*⁵⁶

En plus des personas citées précédemment, Bowie en a créées d'autres pendant sa carrière, telles que *Halloween Jack*, *The Thin White Duke*, *Pierrot*, etc. La motivation première de ces changements perpétuels était de rompre l'ennui. Il se lassait en effet très vite, et se lassait finalement de lui-même, de ces incarnations. Il a préféré prendre des risques et essayer d'évoluer. L'évolution à travers ces personas était le moteur et l'outil de création qui lui ont permis d'attiser son désir de créer autrement et de révéler ses aspects potentiels.

Carole Boinet : Il a une trajectoire quasiment philosophique : comment se transcender, faire de l'auto-détermination, de l'auto-affirmation constamment, et c'est ça qui me fascine, dit Carole Boinet. C'est comment la fiction rencontre la réalité.

*Marion Guilbaud : C'était quelqu'un de déterminé, mais c'est aussi un personnage qui n'a pas évolué dans le fond. Il est devenu, à un moment, sa propre source d'inspiration.*⁵⁷

⁵⁶ SHEFFIELD, Rob. *How America inspired David Bowie to kill Ziggy Stardust with 'Aladdin Sane'*. *RollingStone* [en ligne]. Mis en ligne le 13 avril 2016 [Consulté le 29 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.rollingstone.com/music/music-news/how-america-inspired-david-bowie-to-kill-ziggy-stardust-with-aladdin-sane-230827/> (ma traduction).

⁵⁷ SOLIGNY, Jérôme, BOINET, Carole. BERBERIAN, Charles. *Bowie comme Bowie. Le nouveau rendez-vous*. France Inter. Diffusé le 8 janvier 2020. 56 min.

2. DANS LA LITTÉRATURE

La création d'un autre soi se trouve plus couramment dans la littérature et le cinéma. C'est parce que l'auteur ne raconte pas seulement son histoire propre mais il peut raconter aussi l'histoire d'une autre personne. Dans ce chapitre, je vais me focaliser sur la littérature. L'auteur peut raconter ses pensées, ses émotions, sa vision en tant que « je ». Néanmoins, le narrateur n'est pas toujours l'auteur. Il peut être un personnage inventé par l'auteur, et il prête sa vision et sa vie à l'auteur. À travers cette collaboration, l'auteur est capable de vivre plusieurs vies dans sa littérature. Sans cette fiction, l'auteur devrait écrire seulement son autobiographie ou ses essais, et raconter tout le temps ses expériences vécues, sa vision unique, ses sentiments personnels. Grâce à cette liberté d'être l'autre, l'auteur peut obtenir une source d'inspiration éternelle et des expressions infiniment diverses. Donc, le jeu d'identité chez les auteurs est assez familier, mais il est divers et varié, parfois astucieux et mystérieux. Plusieurs éléments composent l'identité de l'auteur, comme son style d'écriture, son univers, son regard sur la société, etc., mais, pour ce travail de recherche, je m'appuierai sur l'utilisation du nom de plume des écrivains et j'explorerai de multiples stratégies d'usage du pseudonyme.

David Martens écrit dans *La pseudonymie dans la littérature française* que :

*La pseudonymie est un procédé destiné à établir un clivage entre personne et persona, soit à scinder la sphère de la vie privée et l'espace public de l'écriture et des rites liés à l'institution littéraire.*⁵⁸

Nous pouvons déjà entrevoir une des fonctions du nom de plume : mettre une distance entre son activité d'écrivain et sa vie privée. L'auteur peut vivre en tant qu'individu malgré son succès ou des débats controversés relatifs à ses écrits. Les

⁵⁸ MARTENS, David. *La pseudonymie dans la littérature française : de François Rabelais à Éric Chevillard*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017. In : *Un nom de plume : pour quoi faire ?*. Coollibri [en ligne]. Mis en ligne le 28 août 2019. [Consulté le 18 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.coollibri.com/blog/nom-de-plume-pour-quoi-faire/>

musiciens optent fréquemment pour cette stratégie également pour détacher leur vie de la célébrité.

Vivre plusieurs vies

Comme mentionné plus haut, le double enjeu est de vivre plusieurs vies et/ou de s'adonner à plusieurs styles d'écriture. C'est le cas de Jacques Laurent, amoureux de Stendhal, qui déclare : « *Je crois que j'ai très mal admis de n'avoir qu'une vie, alors je peux ainsi me jouer une comédie un peu facile.* » Frédérick Tristan, écrivain et poète, qui est aussi connu sous les pseudonymes de Danielle Sarréra et de Mary London, a également écrit : « *Le nom est un état de conscience qui amène un imaginaire donné à chaque fois différent.* »

Et pour Patrick Cauvin, c'est une distinction selon le genre et le style. Il signe ses livres de « polar » sous l'alias Claude Kotz et des livres plus sentimentaux de son propre nom. Mais la distinction n'est pas toujours nette, Un roman signé récemment Klotz, *Jungle*, aurait pu être partiellement signé Cauvin, et *Villa Vanille* aurait au contraire pu être signé Klotz. C'est assez drôle que l'écriture se situe entre les deux et l'auteur se met dans une situation difficile pour le choix de sa signature : « *C'est troublant. Est-ce que cela veut dire que je m'appartiens en totalité ?* »

L'exemple de la figure mystérieuse d'Elena Ferrante est aussi intéressant. L'auteur est connu de son œuvre inspirée de sa vie en tant que femme et mère de famille. Mais sa vie reste toujours en secret derrière ce pseudonyme et l'auteur refuse toute apparition dans les médias sauf dans la presse. Dans *La Frantumaglia*, elle révèle à ses lecteurs des aspects de la personnalité d'Elena Ferrante en écrivant son origine (mère couturière), son année de naissance (1943) et son lieu de naissance (Naples). Selon certaines hypothèses, il pourrait s'agir d'Anita Raja, éditrice et traductrice italienne, de 63 ans. Mais l'auteur affirme, dans une lettre adressée à Sandra Ozzola, éditrice de Ferrante chez Edizioni E/O :

J'ai déjà suffisamment fait pour cette longue histoire : je l'ai écrite », poursuit Ferrante. « Si ce livre vaut quelque chose, alors cela sera suffisant. » Ni

conférences, ni remises de prix, ni dédicaces : Ferrante prévient qu'elle acceptera, au mieux, des entretiens réalisés par écrit, et « un minimum », encore. « Je pense que les livres, une fois écrits, n'ont plus besoin de leur auteur. S'ils ont quelque chose à dire, ils trouveront leurs lecteurs, dans le cas contraire, ils ne les trouveront pas.⁵⁹

Elle trouve que la connaissance de l'auteur ne présente pas d'importance pour la lecture de l'œuvre, affirmant que c'est bien son choix volontaire d'éviter la célébrité et d'écrire derrière ce masque.

L'écrivain américain, Stephen King, a publié sa première nouvelle à l'âge de 14 ans, et présenté son premier roman, *Carrie*, en 1974. Ses premiers livres, comme *Carrie*, *Salem*, *Shining*, *L'Enfant lumière*, ont été adaptés au cinéma et ont gagné mondialement un grand succès, ce qui a fait de l'écrivain l'un des auteurs les plus vendus dans le monde. King écrit tous les jours et garde des romans, nouvelles et essais qui n'ont pas encore été publiés. Pourtant, l'avis général des éditeurs était qu'un auteur ne pouvait pas publier plus d'un livre par an, ce qui aurait été vu comme désagréable pour le public et bloquait aussi l'énergie de création de cet auteur très prolifique. Donc, Stephen King a voulu tenter la stratégie de l'identité secrète, en créant une autre identité, Richard Bachman, et vérifier par la même occasion si ses ouvrages pourraient remporter le même succès. Afin de brouiller le jeu d'identité, il a poussé le procédé jusqu'à inventer la vie de Richard Bachman⁶⁰ :

Richard est ainsi « né » à New York et a servi pendant 4 ans au sein d'une patrouille de garde-côtes avant d'entamer une carrière de 10 ans dans la marine marchande. Il s'est ensuite installé dans le centre rural du New Hampshire comme fermier, écrivant la nuit.

Sa cinquième nouvelle est dédiée à son épouse, Claudia Inez Bachman, qui est censée avoir pris la photo de l'auteur reproduite sur ses livres.

⁵⁹ OURY, Antoine. *Elena Ferrante, la grande inconnue : "Écrits, les livres n'ont plus besoin d'auteurs"*. ActuaLitté [en ligne]. Mis en ligne le 14 août 2015. [Consulté le 28 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/elena-ferrante-la-grande-inconnue-ecrits-les-livres-n-ont-plus-besoin-d-auteurs/60022>

⁶⁰ *Richard Bachman (pseudonyme)*. Wikipédia [en ligne]. 2020. [Consulté le 29 mai 2020]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Bachman_\(pseudonyme\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Bachman_(pseudonyme))

Il a eu un fils, mort tragiquement à l'âge de 6 ans, noyé dans un puits oublié.
En 1982, il lui a été diagnostiqué une tumeur au cerveau, retirée après une opération périlleuse.

Écrivain homme ou femme

Dans l'histoire de la littérature, les femmes ont eu plus de difficulté d'accès et de réussite que les hommes. Alors elles ont utilisé des noms d'hommes, comme une certaine Aurore Dupin qui publiait sous le pseudonyme de George Sand, ou les trois sœurs Brontë (Charlotte, Emily et Anne), sous les noms de Currer, Ellis et Acton Bell, ainsi que Jeanne Loiseau (Daniel Lesueur), Marie d'Agoult (Daniel Stern), Marie de Heredia-Reignier (Gérard d'Houville), etc. Nous pouvons facilement trouver de nombreux exemples similaires qui attestent de la primauté de l'homme dans l'histoire de la littérature.

Mais il existe aussi des cas inverses d'hommes qui choisissent un pseudonyme féminin, comme Prosper Mérimée, qui a inventé la personne imaginaire de Clara Gazul pour publier plusieurs pièces de théâtre, réunies sous le titre de *Théâtre de Clara Gazul*.

Selon les dires de Mérimée, il s'agirait d'une comédienne espagnole, qui a également écrit neuf pièces de théâtre, dont six d'abord traduites en français par un certain Joseph Lestranger (autre pseudonyme de Prosper Mérimée), et publiées en 1825 aux éditions Satelet (avec un portrait de l'auteur par Étienne-Jean Delécluze) sous le titre Théâtre de Clara Gazul. En 1827, un recueil de poèmes intitulé La Guzla (anagramme de Gazul), mais signé Hyacinthe Maglanovitch, pourrait pourtant lui être également attribué.⁶¹

Utiliser un nom français

Un nom peut souvent connoter l'origine de la personne. Certains écrivains étrangers peuvent estimer que leur nom d'origine pourrait susciter des préjugés de la part du lecteur

⁶¹ *Clara Gazul*. Wikipédia [en ligne]. 2020. [Consulté le 29 mai 2020]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Clara_Gazul

ou certains éditeurs proposent d'utiliser un nom français par stratégie commerciale. C'est ainsi qu'Henri Troyat, d'origine russe, a commencé à utiliser son nom français.

Lorsque j'ai reçu les épreuves de mon premier livre, Faux jour, j'étais très fier de moi et puis j'ai trouvé une lettre de mon éditeur en me disant Léon Tarassov, ce n'est pas possible parce qu'on va figurer que c'est une traduction, le livre ne marchera pas, toute votre carrière sera gâchée, il faut absolument que vous preniez un pseudonyme. Alors j'étais consterné parce que j'avais l'impression que le livre n'était plus de moi et personne ne saurait que c'est moi qui l'avais écrit, le livre est détaché de moi... Je me suis rendu aux raisons de l'éditeur, j'ai fait sauter les lettres de mon nom dans tous les sens, droit et à haute... J'ai téléphoné à mon éditeur pour lui annoncer que je suis tombé à un pseudonyme, c'était Troyat et donc j'allais m'appeler Henri Troyat mais il m'a dit que ça ne sonne pas bien, il faut un prénom avec i au bout alors je ne sais pas, j'ai proposé Henri et il m'a dit que Henri Troyat, ça pourrait marcher.⁶²

Claude Klotz s'est retrouvé dans une situation similaire, acceptant la suggestion de son éditeur Jean-Claude Lattès de publier sous le pseudonyme de Patrick Cauvin.

Il m'a expliqué que je ne pouvais pas le signer du même nom sous peine de me priver d'un nouveau public, plus romanesque, et de tromper l'ancien. Je me suis d'abord insurgé puis j'ai compris que Jean-Claude Lattès était un as du commerce. C'est d'ailleurs lui qui m'a conseillé le prénom Patrick, un prénom international. Et c'est lui aussi qui a décrété au vu du succès de L'amour aveugle qu'il n'était plus question de tuer Cauvin. Il a compris que cette histoire me poursuivrait toute la vie...⁶³

Par la suite, l'écrivain a développé simultanément deux identités dans sa production littéraire. Patrick Cauvin était ainsi l'auteur d'histoires d'amour telles que *Villa Vanille* ou *Présidente* et Claude Klotz celui de thrillers sombres comme *Le Sang des roses*,

⁶² JOËSSEL, Odile. *Quand son éditeur obligeait Henri Troyat à prendre un pseudo bien français*. France culture [en ligne]. Mis en ligne le 2 février 2016. [Consulté le 29 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/litterature/quand-son-editeur-obligeait-henri-troyat-prendre-un-pseudo-bien-francais>

⁶³ ARGAND, Catherine. *Pourquoi les écrivains changent-ils de nom ?*. L'express [en ligne]. Mis en ligne le 1 septembre 1995. [Consulté le 29 mai 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.lexpress.fr/culture/livre/pourquoi-les-ecrivains-changent-ils-de-nom_799092.html

Les Pantoufles du Samourai, Déclat et Darakan. Pour lui, c'est une distinction pratique qui lui permettait de garder deux identités d'écriture dans son cœur.

Pour des raisons de sécurité

Certains écrivains ont employé pendant la deuxième guerre mondiale un pseudonyme pour des raisons de sécurité. Alberto Pincherle a abandonné son nom de famille juif pour éviter la censure et la persécution du régime fasciste sous Benito Mussolini. En France les écrivains résistants adoptaient pour pseudonymes des noms de région françaises, comme Jean Bruller (Vercors) ou François Mauriac (Forez).

2-1. Fernando Pessoa

Fernando Pessoa est un écrivain particulièrement intéressant dans le cadre de cette étude. En effet, à travers son œuvre, il a montré une possibilité exceptionnelle d'explorer son identité d'auteur, en exploitant à l'extrême le concept d'hétéronymes.

Né en 1888, à Lisbonne, dans une famille de la bourgeoisie, Pessoa a perdu, à l'âge de 5 ans, son père, puis son frère. En 1896, sa mère l'amène en Afrique du Sud où elle rejoint son nouvel époux, ce qui constitue une deuxième perte pour lui. Plus tard, dans son œuvre, il a tué symboliquement sa mère.

D'aussi loin que j'ai connaissance d'être ce que j'appelle moi, je me souviens d'avoir construit mentalement - apparence extérieure, comportement, caractère et histoire - plusieurs personnages imaginaires qui étaient pour moi aussi visibles et qui m'appartenaient autant que les choses nées de ce que nous appelons, parfois abusivement la vie réelle. Cette tendance, qui me vient depuis que j'ai le souvenir d'être un « moi », m'a toujours accompagné [...]. Je me rappelle ainsi ce qui me paraît être mon premier hétéronyme, ou plutôt mon premier proche dénué d'existence - un certain Chevalier de Pas de mes six ans pour qui j'écrivais les lettres qu'il m'adressait, et dont l'apparence, pas tout à fait floue, continue de faire la conquête de cette part de ma tendresse qui confine à la nostalgie.⁶⁴

Avec une nouvelle famille, dans un nouveau territoire, en Afrique, il s'est senti vide. C'était un vide intérieur tellement profond qu'il sentait très tôt une sorte de « un dépassement de soi ». Il avait besoin de quelque chose pour remplir ce trou béant et avait besoin de quelqu'un pour remplacer l'absence d'un père et d'un frère. Il s'est très tôt adonné à l'écriture, produisant des poèmes et créant des personnages : *Chevalier de Pas* à l'âge de 6 ans et *Alexander Search* à l'âge de 10 ans. Pour un garçon confronté à la solitude, ces personnages étaient ses copains qui pouvaient s'exprimer à sa place et dialoguer avec lui. L'écriture, pour le jeune Fernando, était déjà une stratégie de se déjouer de sa vie qui est devenue une mission à laquelle il a décidé de consacrer toute sa vie.

⁶⁴ PESSOA Fernando, *Lettre à Adolfo Casais Monteiro*, in *Sur les hétéronymes*, op. cit., p. 23.

Revenu à Lisbonne en 1905, il n'a plus jamais quitté cette ville. Maîtrisant bien l'anglais, il a commencé à travailler dans une entreprise d'import-export comme traducteur de correspondance commerciale. C'était un travail modeste mais qui lui a permis de gagner sa vie en gardant énergie et temps pour se consacrer à l'essentiel : l'écriture. Ainsi, il composait ses journées en deux temps : il travaillait le jour dans son bureau, avec ses collègues, et, le soir venu, il flânait, buvait dans les cafés, lisait et écrivait toute la nuit.

[...] me voici aide-comptable en la ville de Lisbonne.

Mais le contraste ne m'écrase pas – il me libère ; son ironie même est mon propre sang. Ce qui devrait me rabaisser est précisément le drapeau que je déploie ; et le rire dont je devrais rire de moi-même est le clairon dont je salue et crée l'aurore où je m'engendre moi-même.

Quelle gloire nocturne que d'être grand, sans être rien ! [...]

Et assis à ma table, dans ma chambre, cette pièce embrumée et minable – moi, petit employé anonyme, j'écris des mots qui sont comme le salut de mon âme⁶⁵

Fernando Pessoa a créé, dans sa vie, environs 72 hétéronymes, dont les plus connus sont Alberto Caiero, Alvaro de Campos et Ricardo Reis. Ses hétéronymes sont plus complexes que des personnages : ils ont tous une biographie (très détaillée pour certains), un caractère, des opinions politiques, des idées esthétiques, voire une description physique pour certains. Ils ont en plus leur propre style d'écriture et leur propre inspiration, *créant* ainsi leurs propres œuvres.

[...] Je vois devant moi, dans l'espace incolore, mais réel du rêve, les visages, les gestes de Caeiro, Ricardo Reis et Alvaro de Campos. Je leur ai fabriqué des âges, des vies. Ricardo Reis est né en 1887 [...] à Porto, il est médecin et se trouve actuellement au Brésil. Alberto Caiero est né en 1889 et mort en 1915 ; il est né à Lisbonne mais a vécu presque toute sa vie à la campagne. Il n'avait pas de métier et presque pas d'instruction. [...]⁶⁶

⁶⁵ PESSOA, Fernando. *Le livre de l'intranquillité*. Paris : Bourgois, 2011. p. 44.

⁶⁶ GUILLERME, Jacques. *Les collections : fables et programmes*. Ceyzérieu : Édition Champ Vallon, 1993. p. 39.

Dans une lettre envoyée avant sa mort au critique Casais Monteiro, il a décrit la genèse de ses hétéronymes :

L'origine mentale de mes hétéronymes se trouve dans ma tendance, organique et constante, à la dépersonnalisation et à la simulation [...]. Cette tendance à créer autour de moi un autre univers, semblable à celui-ci mais peuplé d'autres êtres, a continué à hanter mon imagination. [...] Un jour [...] – c'était le 8 mars 1914 – [...] j'écrivis plus de trente poèmes à la file, dans une espèce d'extase [...]. Ce fut le jour triomphal de ma vie [...]. Je commençai par le titre, Le Gardeur de troupeaux. Et ce qui s'en suivit, ce fut l'apparition de quelqu'un en moi, à qui je donnai aussitôt le nom d'Alberto Caiero. Pardonnez-moi l'absurdité de l'expression ; c'est mon maître qui était apparu en moi. [...]. Cela est si vrai que, sitôt écrits ces trente et quelques poèmes, [...] j'écrivis d'affilée, là encore, les six poèmes qui constituent l'ensemble de *Pluie oblique*, de Fernando Pessoa. Immédiatement et intégralement... C'était le retour de Fernando Pessoa/Alberto Caiero à Fernando Pessoa tout seul. Ou plutôt c'était la réaction de Fernando Pessoa à son inexistence en tant qu'Alberto Caiero. Alberto Caiero à peine né, je m'employai aussitôt (de façon instinctive et subconsciente) à lui trouver des disciples. J'arrachai Ricardo Reis, [...]. Et voici que soudain, par une dérivation complètement opposée à celle dont était né Ricardo Reis, apparut impétueusement un nouvel individu. D'un seul trait, [...], jaillit l'Ode triomphale d'Alvaro de Campos – l'Ode avec son titre, et l'homme avec le nom qu'il porte. J'ai alors créé une coterie inexistante.⁶⁷

Son premier hétéronyme officiel, Alberto Caiero, est né ainsi naturellement pendant son écriture. Il est apparu devant lui, a surgi en lui. C'était une rencontre entre lui et Alberto.

Pourquoi avait-il besoin d'autant de personnages pour son écriture ? N'était-il pas suffisant d'employer de temps en temps l'un après l'autre pour sortir de l'ennui ? pour changer de style ? Effectivement, la particularité de l'hétéronymie de Pessoa par rapport aux autres utilisations des pseudonymes ou des personnages fictifs réside dans ce point. Pour Pessoa, il n'était nullement question de style ni de jeu. C'est un monde à part qu'il a voulu constituer, dans lequel chaque hétéronyme est un individu singulier, a sa vie et son

⁶⁷ PESSOA, Fernando. *Le chemin du serpent*. Paris : Christian Bourgois, 1991. p. 153-156.

point de vue. Certains d'entre eux apparaissent même ensemble, dialoguent et échangent entre eux. Par exemple, il y a même des philosophes et des penseurs parmi eux, dont certains pensent que la philosophie est importante et d'autres, au contraire, qu'elle est inutile. Mais Pessoa ne voulait pas qu'ils se contredisent, il voulait qu'ils discutent et argumentent, et *in fine*, qu'ils se complètent et se construisent ensemble. Ils écrivaient également les uns sur les autres. Des voix multiples, des visions, des savoirs, des traditions se croisaient. Ils créent des expériences et des connaissances par des rencontres, comme de véritables personnages.

*Judith Balso : Avoir une figure multiple de la poésie et de la création et pas une figure unique est pour pouvoir mener un constant dialogue avec différentes figures*⁶⁸

C'est peut-être pour cela que l'on trouve souvent certains passages contradictoires dans les écrits de Pessoa. Pessoa n'était pas l'auteur qui creusait une seule idée. Il avoue qu'il y a des contradictions dans le monde et le rôle de poésie n'est pas de dire la vérité. À travers la littérature, il essayait toujours d'avoir un recul. La création des autres « moi » était le moyen de se supprimer lui-même. Il a écrit et signé certains textes avec son nom Fernando Pessoa. Cependant, ils n'étaient pas tout à fait lui non plus. C'est un orthonyme, qui porte le même nom. Mais il est un poète à part et il est peut-être plus « Pessoa » que l'auteur « Pessoa ». Il n'est pas facile d'écrire sur soi-même : trop intime et trop profond à explorer et exprimer. D'une certaine manière, il se dénie et dénie le monde où il est. Mais, paradoxalement, c'est *précisément* une tentation de s'identifier. « Je me suis multiplié pour m'éprouver », dit Alvaro de Campos.

Et moi, écrit encore Soares, ce qui réellement moi, je suis le centre de tout cela, un centre qui n'existe pas, si ce n'est pas une géométrie de l'abîme ; je suis ce rien autour duquel ce mouvement tournoie, sans autre but que de tourner, et sans exister par lui-même, sinon par la raison que tout cercle possède un centre. Moi,

⁶⁸ BALSU, Judith Balso et DE LANCASTRE, Marie-José. *Fernando Pessoa (3/4) : Le Portugal et la Lisbonne de Pessoa. La compagnie des œuvres*. France Culture. Diffusé le 6 juin 2018. [Consulté le 18 juin 2020]. 59 min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/fernando-pessoa-34-le-portugal-et-la-lisbonne-de-pessoa>

ce qui est réellement moi, je suis le puits sans parois, mais avec la viscosité des parois, le centre de tout avec du rien tout autour.⁶⁹

La démultiplication de soi chez Pessoa rejoint aussi la question du réel. Il a créé des personnages fictifs et son monde littéraire. La fiction est aussi le réel pour certains, et chez Pessoa, elle est plus réelle même. *Le livre de l'intranquillité* a été écrit au nom de Bernardo Soares, hétéronyme dont la vie ressemblait beaucoup à la sienne, et qui a qualifié comme son demi-hétéronyme. Dans ce livre, il a indiqué « autobiographie sans événements » mais il y a effectivement le jeu de l'identité entre Pessoa réel et Pessoa fictif. Cette distance abstraite rend son univers littéraire toujours plus intéressant.

Pessoa n'a pas cherché absolument à être connu de ses contemporains. Certains poèmes et un livre ont été publiés, mais une grande partie de ses écrits n'a été découverte qu'après sa mort, dans une grande malle, dans laquelle il a soigneusement rangé près de trente mille pages de textes. C'était peut-être le meilleur dispositif qu'il rêvait pour présenter son univers.

Il calculait tous les mois le budget essentiel pour vivre et écrire, pour garder l'équilibre entre la vie et l'écriture. Certains peuvent dire que sa vie était une succession d'échecs. En effet, de son vivant, il n'a pas pu montrer assez ses écrits aux autres, n'a pas eu une grande réputation et n'a pas non plus gagné beaucoup d'argent. Mais il a réussi à écrire ce qu'il voulait, gardant l'essentiel de sa vie. Surtout, il a réussi à mener entièrement sa propre vie, comme il l'a dit : « Tous les jours sont à moi ».

Eh oui, c'est ainsi, je me vis esthétiquement dans un autre. J'ai sculpté ma propre vie comme une statue faite d'une matière étrangère à mon être. Il m'arrive de ne pas me reconnaître, tellement je me suis placé à l'extérieur de moi-même, tellement j'ai employé de façon purement artistique la conscience que j'ai de moi-même. (...) Je veux être celui que j'ai voulu être, et que je ne suis pas. Si je vivais, je me détruirais. Je veux être une œuvre d'art, dans mon âme tout au moins, puisque je ne peux l'être dans mon corps. C'est pourquoi je me suis sculpté dans une pose calme et détachée, et placé dans une serre abritée de brises trop fraîches,

⁶⁹ PESSOA, Fernando. *Le livre de l'intranquillité*. Paris : Bourgois, 2011. p. 381.

de lumières trop franches – où mon artificialité, telle une fleur absurde, puisse s'épanouir en beauté lointaine.⁷⁰

J'ai façonné ainsi ma vie, presque sans y penser, mais avec tant d'art et d'instinct que je suis devenu pour moi-même une individualité qui n'est ni clairement ni entièrement définie, mais absolument mienne.⁷¹

Pessoa était un homme qui ne pouvait pas se réduire à une personne. Il avait besoin de plusieurs vies et donc l'hétéronymie était un outil essentiel pour ce mode de l'être.

Pascal Dethurens : Pessoa écrit la littérature, c'est la preuve que la vie ne suffit pas. Alors si c'est vrai que la vie comme la mienne par exemple, n'est pas suffisante. Alors il faut que je la remplisse avec plus de choses que possible. Est-ce que je prendrai un (seul) hétéronyme ? Non, il me faut tous.⁷²

⁷⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

⁷² DETHURENS, Pascal. *Fernando Pessoa (2/4) : Work in progress. La compagnie des œuvres*. France Culture. Diffusé le 5 juin 2018. [Consulté le 18 juin 2020]. 58 min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/fernando-pessoa-24-work-progress>

3. DANS LES ARTS PLASTIQUES

Dans l'histoire de l'art, je connais moins d'exemples d'artistes qui ont exploré la notion d'identité en démultipliant leur nom. Il y avait effectivement des artistes qui ont travaillé sur leur identité multiple. Par exemple, Cindy Sherman démultiplie ses portraits qui se font miroirs de la représentation de notre société. Pourtant cela n'entre pas forcément dans ma problématique de recherche, car je vois ses autoportraits plutôt comme un médium ou une expression, et l'identité prend la place centrale chez elle. Mais elle n'a pas multiplié ses identités artistiques.

Ensuite, les *street artists* n'entrent pas non plus dans mon sujet. Même si la majorité d'entre eux cache sa vraie identité personnelle derrière son pseudonyme au sein de sa création, je ne connais pas d'exemple parmi eux qui se dédoublent afin de faire d'autres activités artistiques. Un artiste conceptuel qui continue à exposer dans le *white-cube* et, en même temps, fait un travail très différent dans les rues avec un autre nom serait susceptible de m'intéresser. J'entends ici la démultiplication des identités artistiques par la démultiplication des noms, des styles, des positionnements artistiques, donc c'est plus le statut d'artiste que j'interroge.

Je suppose qu'il y avait beaucoup moins de tentations par rapport aux autres domaines j'ai évoqués dans le premier chapitre : le concept du génie et la valorisation de la figure d'artiste ont incité les artistes à affirmer leur vision unique, consolider leur terrain artistique et le mettre en avant devant le public. Malgré cela, il y avait quelques artistes qui ont joué autrement cet enjeu d'identité.

3-1. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp a détourné la tradition du statut d'artiste et l'a pris comme un enjeu de l'artiste. Sa fameuse *Fontaine* a ainsi été signée avec un autre nom. En 1917, il était un membre de la Société des artistes indépendants de New-York. Tous les membres pouvaient, s'ils remplissaient un simple formulaire, présenter leur travail sans être refusé pour « raisons esthétiques » par le groupe. Duchamp a donc envoyé son urinoir en porcelaine comme sculpture sous le pseudonyme de « R. Mutt ». Personne n'a reconnu le vrai auteur de cette œuvre et elle a été considérée comme un simple appareil sanitaire et n'a donc pas été exposée sous prétexte que « sa place n'est pas dans une exposition d'art et que ce n'est pas une œuvre d'art, selon quelque définition que ce soit ». D'après Duchamp, dans ses *Entretiens avec Pierre Cabanne*, son œuvre a été entreposée derrière le mur de l'exposition et même perdue, puis retrouvée plus tard.

La *Fontaine* était une proposition provocante qui bouleversait les critères traditionnels du jugement artistique : *Comment comprendre l'intention de présenter une marchandise déjà produite par l'industrie ? Comment juger la valeur artistique pour cet objet banal signé par un nom inconnu ?* Pour l'artiste, cacher sa vraie identité et signer avec son pseudonyme constituait un geste essentiel pour compléter son œuvre. Il n'a pas dévoilé son identité pour l'exposition mais a écrit dans une revue d'art que *Fontaine* est une véritable œuvre car l'artiste l'a sélectionnée et a voulu la présenter.

Plus tard, en 1920, Marcel Duchamp a inventé un personnage, Rose Sélavy, et a signé 19 réalisations sous ce nom. Rose était déjà l'anagramme d'Eros, l'artiste y ajoute encore un R pour renforcer la signification érotique pour arriver à « Éros c'est la vie. ». Son premier travail, *Fresh Widow*, a été présenté en 1920, après l'apparition de ses fameuses œuvres comme *Nu descendant un escalier* (1912), *Roue de bicyclette* (1913), *Porte-bouteilles* (1914), *Le Grand Verre* (1915-1923), par lesquelles l'artiste a montré publiquement son langage de *Ready-made*. Pour ce nouveau projet, il a emprunté un autre mode de production : il a commandé à un menuisier la miniature d'une fenêtre « à la française » (une fenêtre à battants) et puis il a mis des morceaux de cuir noir sur des carreaux de fenêtre, avec une indication : « *cirés tous les matins, comme une paire de*

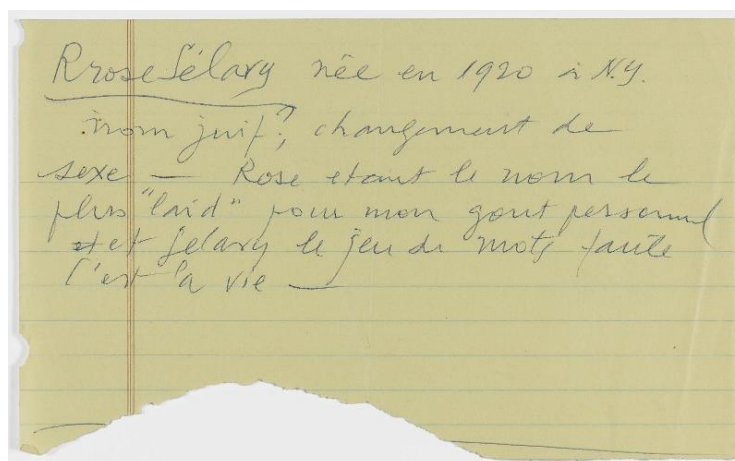
chaussures, pour qu'ils reluisent comme de vrais carreaux ». C'était une interrogation sur le concept classique de la peinture. Et en même temps, l'artiste insistait ainsi sur le fait que l'œuvre n'est plus une création manuelle de l'artiste, qu'elle peut être produite par d'autres, si c'est l'artiste qui prend la décision.

Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (historia).

- De Pictura (1435), Leon Battista Alberti

Duchamp ne s'est pas contenté d'utiliser le pseudonyme, il a créé un personnage fictif. Il s'est travesti en femme pour réaliser une série de photographies avec Man Ray. Duchamp n'a pas beaucoup écrit sur cette identité mais on peut trouver quelques idées-clés dans son entretien avec Pierre Cabanne.

J'ai voulu [...] changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre ! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy. Maintenant c'est peut-être très bien, les prénoms changent avec les époques mais Rose était un prénom bêta en 1920.⁷³



Note de Marcel Duchamp sur Rose Sélavy

⁷³ DUCHAMP, Marcel, CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris : Éditions Allia, 2014. p. 118.

Il voulait construire une identité éloignée de celle de l'artiste : une identité juive et féminine. Giovanna Zapperi, dans *L'artiste est une femme : La modernité de Marcel Duchamp*, met en évidence cette tentation de mettre une distance depuis le « moi ».

Il y a probablement dans ce « non-moi », dans cette altérité irréductible, incarnée par ces figures, quelque chose qui l'intéresse lorsqu'il cherche à se fabriquer une nouvelle identité. L'alliance de misogynie, d'homophobie et d'antisémitisme, on l'a vu, avait pour but de préserver les limites du sexe et de la race contre toute menace de désordre.

[...] Le Juif n'est pas seulement une figure marginale ; dans les discours antisémites, il est même moins qu'un individu, le simple élément d'un groupe ou d'une catégorie. On ne pourrait imaginer une identité plus éloignée de celle de l'artiste, figure par excellence de l'individualité. [...] Duchamp se résout enfin à passer du Juif à la femme en radicalisant encore sa position vis-à-vis des mythes et des stéréotypes culturels qui entourent la virilité du peintre. [...] Il choisit d'incarner l'autre par excellence, c'est-à-dire la femme en tant qu'objet du désir et en tant qu'image, Duchamp procède à une redéfinition complexe du rôle de l'artiste et de sa masculinité.⁷⁴

L'artiste William Anastasi se rappelle que ce qui l'avait frappé lorsqu'il a vu pour la première fois la collection Arensberg au Musée de Philadelphie, c'était "que chaque Duchamp était complètement différent de tous les autres Duchamp".⁷⁵

Son ami artiste, Man Ray, est né sous le nom d'Emmanuel Rudnitsky aux États-Unis, mais a changé son patronyme pour dissimuler son héritage juif, combinant son petit nom d'enfant, Manny, et a préféré vivre avec sa nouvelle identité. Il n'était pas le seul, parmi les proches de Duchamp, à changer son nom afin de cacher ses origines juives. Donc,

⁷⁴ ZAPPERI, Giovanna. Chapitre 2. La féminité de Rose Sélavy. In : *L'artiste est une femme : La modernité de Marcel Duchamp*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012. p. 59-60.

⁷⁵ GALENSON, David. *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art. NBER Working Paper Series* [en ligne]. NBER Working Paper. 2009. [Consulté le 2 juillet 2020]. Disponible à l'adresse : <https://ucema.edu.ar/conferencias/download/2009/galensonAgosto.pdf>. (ma traduction).

déjà, dans le choix intentionnel de créer un nom juif d'artiste, nous pouvons lire l'intention d'être à contre-courant par rapport à son temps.



Gauche : Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp en Rose Sélavy* (1921)^{vii}

Droite : Marcel Duchamp, *Rose Sélavy* (1921)^{viii}

Duchamp a posé devant l'appareil photographique de Man Ray en 1921. Ils ont réalisé deux séries de portraits photographiques de Sélavy. Dans les photos, elle s'est habillée et s'est maquillée en femme séduisante, telle une femme fatale. Cette image a été inspirée par celle des femmes dans les publicités et dans le cinéma. Duchamp a utilisé ici des codes populaires de la féminité du début du XX^e siècle : posture des mains, expression du visage, accessoires, tenues typiques du portrait des femmes. Et en outre, dans *Belle Haleine* (1921), l'artiste a présenté un flacon de parfum et a mis le portrait de Sélavy avec ses initiales, RS. Il s'est mis désormais en scène et a utilisé son image au service de la marchandise et a continué à imiter consciemment les images de la féminité marchandisée et médiatisée pour refléter les visages de la société capitaliste.

Donc, Rose Sélavy n'est, pour Marcel Duchamp, pas seulement un simple pseudonyme et une signature, elle est un prolongement du « moi » et de la réflexion sur la critique de l'art et de la société. Cela lui a permis de compléter son projet artistique et permis en même temps d'évoluer son langage *Ready-made*. La présence de cette nouvelle identité était déjà une œuvre à part entière.

Marcel Duchamp déplace la problématique du processus créatif en mettant l'accent sur le regard porté par l'artiste sur un objet, au détriment d'une quelconque habileté manuelle. Il affirme que l'acte de choisir suffit à fonder l'opération artistique, tout comme l'acte de fabriquer, peindre ou sculpter : « donner une idée nouvelle » à un objet est déjà une production. Duchamp complète ainsi la définition du mot : créer, c'est insérer un objet dans un nouveau scénario, le considérer comme un personnage dans un récit.⁷⁶

Duchamp a très vite compris la valeur de la figure de l'artiste et l'enjeu de la vie d'artiste, et s'en est servi du coup comme outil de sa création.



Rose Sélavy, *Belle Hairine* (1921)

Anoblissement, signature, biographie : dans tous les cas, la mise au premier plan du nom propre contribue à porter l'accent sur la personne de l'auteur, et non plus seulement sur l'œuvre elle-même. C'est, là aussi, une caractéristique de la conception moderne de l'art.⁷⁷

⁷⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*. Dijon : Les presses du réel, 2009. p. 19-20.

⁷⁷ HEINICH, Nathalie. *Etre artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris : Klincksieck, 1996. p. 27.

3-2. Hubert Renard

Une autre figure d'artiste intéressante par rapport à l'enjeu d'identité est Hubert Renard. Né en 1965 à Lyon, il a créé un artiste fictif, Hubert Renard, qui porte le même nom que lui-même. Il a produit des documents sur cet artiste qui est apparu dans les années 70. Il prend les codes de l'art contemporain et produit des objets : catalogues, affiches, cartons d'invitation, photographies d'exposition, de vernissage, d'installations, articles de presse, conférences, etc., pour fait exister Renard fictif. Ce personnage, dans l'histoire, et ses œuvres n'existent qu'à travers les écrits de Renard, être humain.

Hubert Renard n'est pas un artiste qui travaille avec un pseudonyme ou qui démultiplie ses identités artistiques comme les derniers exemples, mais qui s'est dédoublé en deux artistes, a mis un autre « moi » dans le passé fictif et travaille ensuite entre deux « moi ». Cette frontière entre deux est très ambiguë. Hubert Renard témoigne la présence de l'artiste du passé et son art de l'époque mais en même temps crée aussi des objets et expose son travail à lui ; il se met aussi devant le public. Le fait d'utiliser les mêmes noms nous plonge dans une confusion totale et crée des doutes sur la vérité de l'un à l'autre.

Sur son site Internet⁷⁸, Hubert Renard écrit : « Le présent site n'est qu'une partie de cette documentation, qui est la source d'expositions et de publications sur le travail d'Hubert Renard. » On ne peut pas savoir de quel Hubert Renard il parle ici. D'après les archives sur le site, la première exposition de l'artiste a eu lieu en 1971 à Lisbonne. Puisque l'artiste est né en 1965 alors il n'avait que 6 ans, l'exposition est donc bien celle d'un Hubert Renard fictif.

*Casa Manoel da Silva
34, praça da fonte, Lisbonne - Portugal
du 23 mai au 5 juin 1971*

⁷⁸ Site officiel de Hubert Renard : <http://hubrenard.free.fr/cv.html>

Première exposition de l'artiste, qui depuis 1969 travaille sur le thème du cadre vide et noir. La Casa Manoel Da Silva à Lisbonne lui propose une résidence de 3 mois, qui débouche sur une intervention publique : Hortus. Il s'agit d'une installation de cadres vides dans la villa Da Silva. Il en reste quelques photographies en noir et blanc, dans un dossier constitué par l'artiste.

Regardons un autre exemple dans ces archives, « L'exposition du bonheur », en 1988.

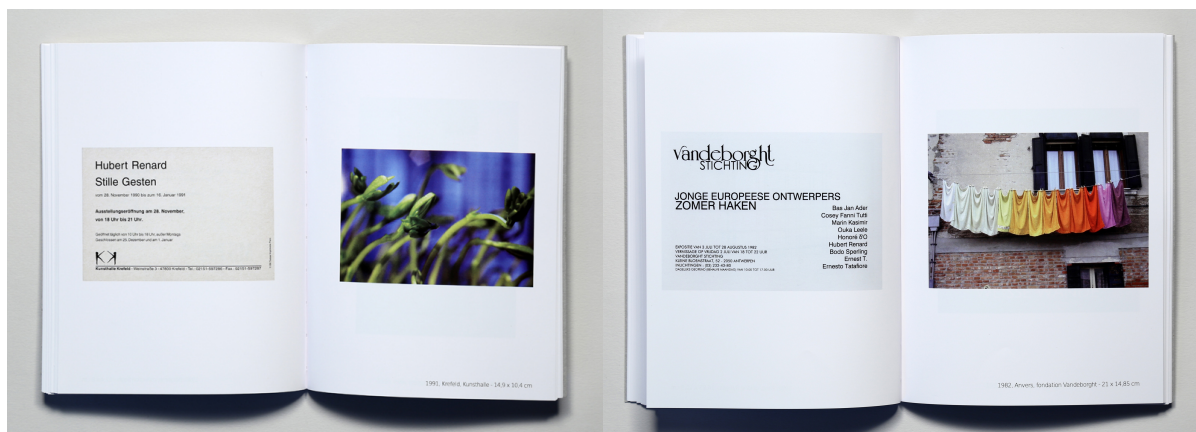
L'exposition du bonheur
Espace Zoom Avant,
8, rue des marronniers, 29000 Quimper - France
du 6 mai au 25 juin 1988
Livre : "L'exposition du bonheur (triptyque)"

L'exposition a eu lieu dans l'espace Zoom Avant qui se situe dans la rue des marronniers à Quimper. Est-ce que ce lieu existe vraiment ? Et cette rue à Quimper ? Je n'ai pas réussi à trouver la rue ni Zoom Avant sur internet. Mais est-il vraiment important que ces informations soient vraies ? L'artiste propose ici une fiction : qu'est ce qui va se passer s'il n'y a pas d'exposition dans ce cycle ? Et s'il n'y a pas non plus d'artiste ? Dans son travail, la fiction fait remonter le temps du présent au passé. La preuve devient l'original, les éléments fictifs deviennent les fragments de la réalité et son double devient le sujet.



Hubert Renard, *INVITATION*
Boîte documentaire contenant 42 cartons d'invitation aux vernissages^{ix}

Il est possible également de s'appuyer sur la dimension critique vers la fiabilité de la documentation et sur le rôle des archives, mais personnellement cet angle ne me paraît pas le meilleur pour envisager son travail. L'artiste avoue lui-même qu'il s'intéresse plus aux récits potentiels de l'art contemporain. C'est presque un voyage au passé ; est-ce qu'on peut revenir au passé pour travailler avec les artistes de l'époque ? Voyager dans le temps qui est déjà passé ? Est-il possible de faire vivre un artiste fictif dans l'histoire ? En même temps, il semble qu'il produit de vraies œuvres et de vrais événements en tant que Hubert Renard réel, qui se mélangent avec les projets imaginaires. C'est dans cet amalgame que l'univers de l'artiste se manifeste.



Hubert Renard, *Invitation, quarante-deux cartons d'invitation aux vernissages* (2015).
88 pages, dos carré cousu collé, offset quadrichromie, 20 x 15 cm.^x

Tout ce qui est document peut entrer dans le corpus. Il y a plusieurs niveaux : d'abord le C.V., que je considère comme un élément à part entière de mon travail (il peut, à lui seul, illustrer mon travail). Chaque ligne du C.V., chaque exposition, donne lieu à une documentation propre : photographies de l'exposition et, le plus souvent, carton d'invitation au vernissage, articles de presse, communiqué de presse, etc., laquelle documentation est plus ou moins abondante. Enfin, les catalogues d'exposition, les expositions réelles (les expositions de documents), le site web, La Conférence des échelles, sont les formes visibles du travail, sa sortie – son exposition.⁷⁹

⁷⁹ DUPEYRAT, Jérôme. *Entretien avec Hubert Renard (janvier-février 2007)*. Jérôme Dupeyrat [en ligne]. Mis en ligne le 19 janvier 2011. [Consulté le 8 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <http://jrmdprt.net/wp-content/uploads/2019/07/Entretien-avec-Hubert-Renard.pdf>



Hubert Renard, *Biographèmes* (2019).^{xi}

HUBERT RENARD EN QUELQUES DATES

1968

Après une enfance heureuse et sans histoires, Hubert Renard rencontre un étudiant des Beaux-Arts de Lyon qui l'initie aux joies de la création. Très vite, en autodidacte éclairé, mais aussi grâce à un sens aigu de l'observation, le jeune Renard part en quête du degré zéro de la peinture. Il lit Barthes, Nabokov, Musil, Benjamin, Borges, Grandin...

1971

Première exposition à la Casa Da Silva de Lisbonne, Hortus, un agencement de cadres en bois peints en noir. C'est le début du cycle des « Cadres vides ». Hubert Renard fait la connaissance du célèbre critique d'art Alain Farfall, avec lequel il partage des préoccupations intellectuelles et des aspirations artistiques communes.

1975

Invité par la galerie Viviane Ross de Genève, Hubert Renard crée le Monochrome débordant, protocole qui marque la série d'œuvres dites « contextuelles ». En Égypte, il visite les pyramides de Gizeh, c'est un choc visuel qui lui inspirera de nombreuses réflexions autour de la notion d'échelle.

[...]

Biographèmes (2019) illustre bien ses réflexions autour de l'identité et la mise en scène de la construction de soi. Il utilise la vie de l'artiste comme une matière et tricote avec ses récits inventés.

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted text block 1]

[Redacted text block 2]

[Redacted text block 3]

[Redacted text block 4]

[Redacted text block 5]

[Redacted text block 6]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

3-3. Déborah Bowmann

Déborah Bowmann montre un autre modèle de l'identité artistique qui se joue dans le système d'aujourd'hui. Elle est à la fois un personnage fictif et un espace d'exposition dirigés par les artistes Amaury Daurel et Victor Delestre. Ces jeunes artistes se sont rencontrés aux beaux-arts de Bordeaux et se sont retrouvés en 2014 à Amsterdam. Ils ont commencé à répondre à des appels à projets et à réfléchir ensemble. Ils ont écrit pour une bourse un *business plan* de 40 pages et le projet n'a pas été retenu mais, à partir de là, ils ont conçu l'idée de la sculpture vivante qui serait l'idée principale pour Déborah Bowmann. Je souhaiterais scruter ici les plusieurs aspects de leur identité.

Premièrement, ils ont choisi un nom féminin, Déborah Bowmann, et ils se présentaient comme ses assistants. C'était une intention d'ajouter une fiction, de créer une mythologie dans leur identité, d'en être les représentants et non les directeurs. Mais ils ne sont pas attachés à développer plus cette fiction et à faire croire à leur identité fictive aux gens. C'est plutôt comme un concept. Deuxièmement, ils sont un duo d'artiste. Quand ils étaient étudiants, chacun avait sa pratique et, à l'époque, ils ont fait des expositions comme deux artistes distincts.



Déborah Bowmann, *Grand Confort* (2017)^{xii} Déborah Bowmann, *Fred Chaussures* (2018)^{xiii}

Aujourd'hui, il me semble qu'Amaury Daurel ne produit plus individuellement et son site internet⁸⁰ a l'air fermé Je n'ai pu trouver quasi aucune trace de son travail individuel, sauf quelques images qu'il a publiées sur son compte Facebook, à la date du 6 novembre 2015.



Amaury Daurel, *Six variations on piano.(s.d)*

Quant à Victor Delestre, il a son site internet personnel⁸¹ et il présente à la fois sa pratique personnelle, Déborah Bowmann et Horrible Bise (une pratique de musique qu'il mène avec Amaury Daurel et Romain Juan). Pour sa pratique individuelle, on peut toujours constater des touches de Déborah Bowmann dans l'approche du design et la forme du support, et aussi dans certaines structure et finitions. Mais on voit, dans la forme de découpage et le motif sur le support, plus d'intérêt pictural de Delestre. De plus, d'après la documentation publiée sur son site, il a exposé plusieurs fois avec le travail de Ludovic Beillard et l'ensemble crée une autre synergie collaborative. Ils ont leur propre assiette à palette de couleur et maîtrisent davantage le travail manuel et enfin produisent des formes qui semblent quasi des objets préhistoriques.

⁸⁰ <http://www.amaurydaurel.com/> (Consulté Le 7 juin 2020.)

⁸¹ Site officiel de Victor Delestre : <https://www.victordelestre.com/>

Produisez-vous encore des pièces sous vos vrais noms ?

Oui, de temps en temps. Pour une pseudo invitation de Deborah Bowmann. Ce qui est intéressant c'est que Deborah Bowmann n'est pas encore clair pour beaucoup de gens.

- Interview avec Déborah Bowmann. Le Chassis.⁸²



Ludovic Beillard, Victor Delestre, *Les boudoirs du réel* (2018).^{xiv}

C'est un gros projet qui est très généreux, mais est-ce que vous arrivez à vous extirper de Deborah Bowmann ? Vous n'avez jamais été tentés de tout labelliser sous ce même nom ?

Victor : *L'intérêt de Deborah Bowmann, comme dans le trompe-l'œil ou dans la boule à facettes, c'est qu'il s'agit d'une façade. C'est pour cela que nous ne mettons pas en avant Amaury Daurel et Victor Delestre. Avec Amaury, nous avons un groupe de musique et un autre projet qui s'appelle Horrible Bise, qui est complètement différent. C'est important de séparer les choses de temps en temps, car elles peuvent être plus fortes et il faut qu'elles restent claires.*

⁸² TASSELL, Queenie. *Déborah Bowmann. Le Chassis* [en ligne]. [Consulté le 24 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <http://lechassis.fr/deborah-bowmann/>

Amaury : À la fois, il y a une forme de labellisation quand même, parce que nous jouons beaucoup avec des stratégies de marque pour réunir ou s'approprier ce qui se passe ici. Mais d'un autre côté, l'idée de travailler sous ce nom vient aussi du fait que nous aimons travailler sous des identités multiples.

- Interview avec Déborah Bowmann, *Manifesto XXI*⁸³

Ils expliquent que pour eux, il est nécessaire de séparer les différentes pratiques pour les distinguer et surtout pour les développer davantage. Et ils avaient dès le début la volonté de travailler sous des identités multiples.

Troisièmement, chez Déborah Bowmann, il y a plusieurs niveaux de doubles jeux d'identité. Déjà, Déborah Bowmann est le nom de l'artiste mais aussi le nom de la galerie qu'ils gèrent. Ils s'intéressent moins à représenter les autres artistes comme une exposition dans un *white cube* mais ils produisent des conditions particulières dans lesquelles les artistes invités réfléchissent aussi pour répondre au cadre. Ils produisent des socles et des structures sur lesquels les artistes peuvent poser leurs objets, ils repeignent les murs, ils remplacent le sol, ils allument une lumière de couleur, etc., ils créent une ambiance singulière et créent presque un plateau de théâtre pour que les autres artistes fusionnent avec ce décor, et produisent finalement une œuvre collaborative. C'est pour cela que la frontière entre leur statut d'artiste et de curateur est déjà assez floue. Et le statut de leurs productions aussi est aussi multiple : à la fois la sculpture, objets utilitaires ou objets de design.

Ensuite la particularité de ce lieu est qu'il est à la fois une galerie et un magasin. Ce lieu monte des expositions et vend des œuvres d'art, comme un espace à mi-chemin entre la galerie et le magasin commercial. Sur leur site internet, il y a un menu « Product » qui propose l'achat d'œuvres d'art. Leurs produits ne sont pas toujours très chers, certains prix sont plutôt accessibles au grand public. Ils jonglent encore entre l'objet d'art et l'objet de consommation.

⁸³ PALOMA. *Interview avec Déborah Bowmann : projet-œuvre en boule à facettes. Manifesto XXI* [en ligne]. Mis en ligne le 5 mai 2017. [Consulté le 24 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://manifesto-21.com/deborah-bowmann-projet-oeuvre-boule-a-facettes/>

Si tu vends cet objet hyper cher, ça le met forcément directement dans le champ de la sculpture, et si tu le mets à un prix entre-deux, ça repose une question à l'acheteur ou à celui qui le regarde. Ça rejoint aussi l'idée que ce projet se trouve entre la galerie d'art et la grande distribution. C'est une dialectique de questionnement entre l'objet de consommation et l'œuvre d'art et sa manière d'être présenté.⁸⁴

Ils emploient également des stratégies de marketing et de marques. Le nom est comme une marque et une labellisation, les artistes deviennent les agents de ce lieu et proposent du service au public. Et ils veulent devenir une œuvre eux-mêmes dans ce jeu de sur-représentation. De toute façon, pour ces artistes, leur vie en tant qu'artiste et curateur, leur lieu, les expositions des autres artistes font tous partie de leur projet de sculpture vivante et leur identité artistique est bien un médium propice pour amuser avec leurs enjeux complexe et ambigus.

C'est une sur-représentation de la marketisation de l'artiste. L'artiste en tant que producteur de services, de biens de consommation sont des faits ultraactuels à repenser. Depuis le début du XX^e siècle, les artistes sont des marques. Ils ont leurs styles et il se vendent comme ça.

[...]

nous nous approprions les outils et les stratégies actuelles pour nous représenter. Il y a une autre raison pour laquelle on décide de travailler sur cette sur-représentation, ce n'est pas tant dans nos rôles d'artistes' mais dans nos rôles de 'galeristes'. En fait, on sur-joue ce que font déjà certains galeristes qui se montrent beaucoup. Nous exagérons cette posture afin que le galeriste devienne une œuvre lui-même.

- Interview avec Déborah Bowmann. Le Chassis.⁸⁵

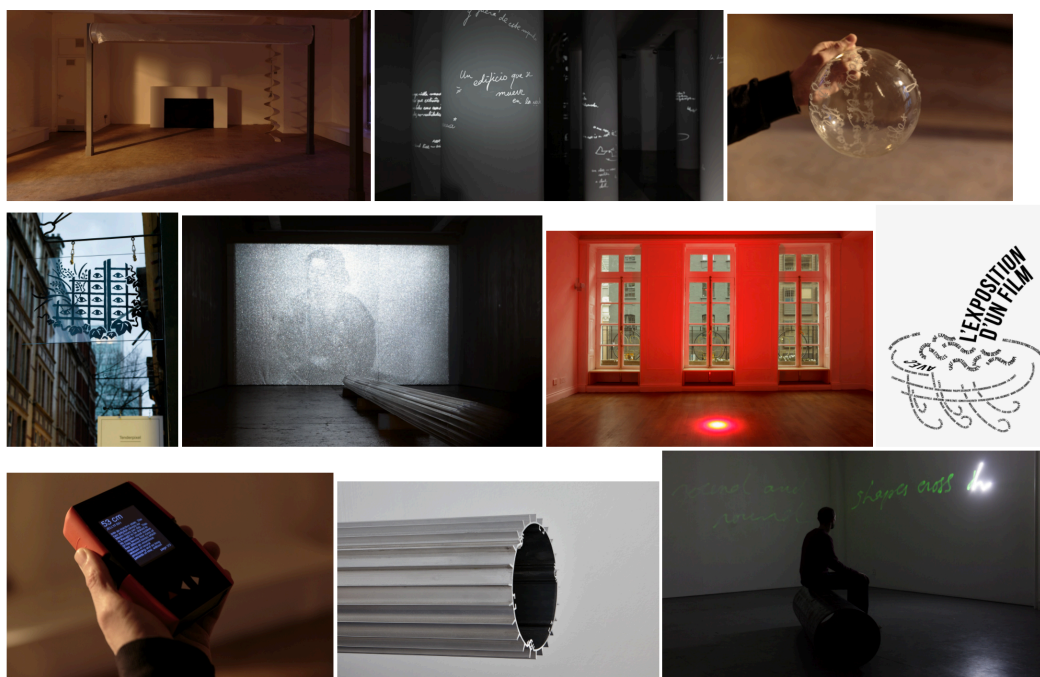
⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ TASSELL, Queenie. *Déborah Bowmann. Le Chassis* [en ligne]. [Consulté le 24 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <http://lechassis.fr/deborah-bowmann/>

3-4. Olivier Castel

Je ne me souviens pas exactement quand et comment j'ai découvert cet artiste mais j'avais sauvegardé son site internet dans mon ordinateur. C'était parce que son travail avec différents hétéronymes me semblait très intéressant. J'étais curieux de ses hétéronymes, son rapport à la pratique multiple, son approche à l'art, etc. Et heureusement Olivier Castel a accepté ma proposition d'entretien par mail et j'ai pu accéder à certaines de ses idées.

Olivier Castel (né à Paris en 1982) vit et travaille à Londres. Il présente habituellement son travail sous des hétéronymes et a créé plus de trente identités différentes depuis 2001. Utilisant souvent des formes éphémères ou temporelles, il travaille principalement avec des projections, des surfaces réfléchissantes, de la lumière, du texte et de l'audio. Son travail fonctionne comme un ensemble de propositions, employant l'imaginaire et explorant le processus par lequel quelque chose est rendu visible.⁸⁶



Site web d'Olivier Castel (Capture d'écran)

⁸⁶ Présentation sur l'artiste (ma traduction). Site officiel d'Olivier Castel. Disponible à l'adresse : <http://www.oliviercastel.net/work.html>

Il a grandi à Paris jusqu'à 19 ans et déménagé à Londres pour y faire ses études en art. Aujourd'hui, il vit et travaille toujours dans cette ville et emploie différents hétéronymes pour créer et exposer. Il dévoile sur son site qu'il a créé trente identités depuis 2001. C'est donc que l'hétéronymie, pour lui, n'est pas une stratégie de camouflage ou de décalage : il explique qu'il a délibérément révélé cet enjeu d'identité pour le communiquer à la presse ou dans l'exposition à laquelle il participe. Il s'intéresse plus à la fragilité d'un nom.

*Olivier Castel : La fragilité d'un nom, comme il peut être mince mais également quelle énorme présence il peut avoir – l'épaisseur d'un nom, sa présence.*⁸⁷

Solo exhibitions

2016

Communicating Vessels, Kunstraum, London
Soulstorm, Mumbai Art Room, Mumbai

2015

Des distances dans l'âme, Praxis Programme, Artium, Vitoria-Gasteiz, Spain

2014

Once across the bridge, phantoms came to meet them, And/Or, London
Fountain, Ibid., London (Raymond Roussel)

2013

The back of an image, Rowing, London (as Louise Weiss)
Imaginary Lives/ Eight Hearts, Concrete Cafe, Hayward Gallery, London (as Olivier Castel and Louise Weiss)

2012

Vive l'Amour, Schneeeule, Berlin (as François Morice)

2011

Variety, Dalston Superstore, London (as Edwy Plenel)

2010

RIBBONS! (The Shape of an Exhibition), Auto Italia, London (as Breer Lazidj Nahr)

2008

Terrence + Malick + Philippe + Parreno + Badlands + Smell of the Moon, 79A Brick Lane, London (as Olivier Castel, Censor, Whitney and Carl Laporte)
How Large the World is in the Light of Lamps, Curzon Soho Cinema, London (as Louise Weiss) with Kazimierz Jankowski

2007

A GOOD HOST IS A GHOST, Auto Italia, London (as Francis Frederick)
La Neige et la Nuit, Clockwork Gallery, Berlin (as Giorgio Silverio)

Site web d'Olivier Castel (Capture d'écran)⁸⁸

⁸⁷ Interview avec Olivier Castel. (Voir Annexe 3)

⁸⁸ <http://www.oliviercastel.net/about.html>

Sur son site, dans la liste des expositions auxquelles il a participé, il marque toujours le nom qu'il choisit pour présenter son travail. Et on peut cliquer sur le nom pour entrer dans le site de l'artiste et voir ses œuvres. Ces sites ont toujours le même graphisme et la même typographie.

Chacun de ses hétéronymes possède son propre travail, avec ses intérêts propres, son champ de recherche, ses matériaux, etc. L'existence des hétéronymes donne à l'artiste une liberté de jouer et de créer, et lui permet enfin d'éviter la répétition d'une esthétique ou d'un style et sortir de l'enfermement en soi. Il peut varier sa création avec ces différents modes. C'est la grande liberté que l'on peut obtenir lorsque l'on n'est plus dans le statut unique et que l'on se permet d'être plusieurs.



Capture d'écran du site web de Raymond Roussel⁸⁹ et celui de François Morice⁹⁰

il m'est rapidement apparu essentiel de considérer ce nom de l'artiste à deux fois, de ne pas le prendre comme donné et réglé d'avance.

[...]

Mais pour revenir aux noms, leurs intérêts premiers pour moi étaient les notions qu'ils pouvaient ouvrir de terrain de jeu et d'exposition. Terrain de jeu car je considérais ces noms comme des espaces ouverts, neutres, de pur potentiel, où tout -ou rien- pouvait être construit, ils n'existaient pas avant !

[...]

⁸⁹ <http://www.pagesofexhibitions.net/oliviercastel/raymondroussel.html>

⁹⁰ <http://www.pagesofexhibitions.net/oliviercastel/francoismorice.html>

J'ai donc choisi de le prendre comme un matériau brut et malléable, avec lequel il est possible de jouer.

C'était aussi primordial pour moi de lire ces noms comme des espaces : le nom devenait ainsi une extension de l'exposition. Une exposition dans l'exposition. Il en ouvrait un autre espace.⁹¹

L'identité est pour les artistes d'aujourd'hui un matériau à manier et à façonner. Chacun le traite de façon singulière et personnelle. Pour Castel, c'est un terrain de jeu et aussi un espace neutre, qui ont des possibilités de construction. S'imaginer dans la peau de quelqu'un, c'est devenir complètement un autre artiste : avoir une nouvelle vision et créer avec un nouveau langage. Enfin, l'artiste est aujourd'hui comme le propre éditeur de ses créations. Il ne suffit pas de créer mais réfléchir à la manière de présenter/représenter son art ; repenser son statut et ses contextes.

Qui sait ? Olivier Castel peut être aussi l'un des hétéronymes que l'autre artiste a inventé. Il m'a écrit son histoire et ses pensées, et il a montré son art via un site internet mais en réalité, je ne l'ai jamais rencontré et je n'ai jamais vu son œuvre. Mais une vraie expérience a déjà eu lieu pour moi : j'ai pu voir son art et j'ai pu réfléchir et ressentir grâce à son art. L'art n'est toujours pas le terrain de la vérité, on a droit de mentir et on a droit de rêver. Donc, comme l'interroge Paul Valéry, cité par Castel durant notre entretien :

Que serions-nous sans l'aide des choses qui n'existent pas ?

Paul Valéry

⁹¹ Interview avec Olivier Castel. (Voir Annexe 3)

3-5. Clément Davout et Léo Fourdrinier

Clément Davout et Léo Fourdrinier sont de jeunes artistes qui m'ont montré une synergie de la collaboration et de l'activité multiple en tant qu'artiste. Ils se sont rencontrés à l'école d'art de Caen (ils sont tous les deux diplômés en 2017) et c'est là qu'ils ont commencé à développer leur pratique à deux. Chacun a sa pratique individuelle et ils développent simultanément deux autres identités de duo, *Jonathan et Cécile* et *Devine*.

Clément Davout a commencé très tôt la musique. Il a pris le nom de musicien *Adhémar* quand il a commencé à jouer en club, vers 17-18 ans. Puis son identité de peintre est née plus tardivement, pendant sa formation aux beaux-arts. Au début, il ne voulait pas associer les deux : d'après lui, c'était le moyen de nommer les deux différentes pratiques, Clément Davout pour la pratique visuelle et *Adhémar* pour la pratique sonore. Il avoue que ce n'était pas facile pour lui d'affirmer le côté musical malgré plusieurs années de pratique.

Donc il gardait deux vies distinctes et c'est depuis peu de temps qu'il les présente au même niveau. Car, au fur à mesure qu'il jonglait entre les deux modes de création et de réflexion, il a pris conscience qu'elles peuvent fonctionner ensemble, même se développer en créant une synergie : « la musique comme visuelle et la peinture comme sonore »⁹².

Léo Fourdrinier, plasticien issu de la même formation, présente principalement des sculptures et des installations en mélangeant les sources contemporaines et les inspirations mythologiques de manière sensible et aussi intuitive. Il recherche, explore, manipule, construit, détruit ses matériaux pour ses installations. Son vocabulaire plastique est assez éloigné de celui de Clément Davout, et il garde bien son nom pour sa pratique individuelle.

⁹² Interview avec Clément Davout. (*Voir Annexe 1*)



Gauche : Clément Davout, *Dans une nouvelle embrasure* (2019).^{xv}

Droite : Léo Fourdrinier, *Les étoiles déprimés* (2019).^{xvi}

Leur dernière année aux beaux-arts a été un moment décisif. Ils ont partagé le même espace d'atelier à deux et passé beaucoup de temps à rigoler, s'amuser, discuter, échanger et enfin créer leur identité à deux, *Jonathan & Cécile*. Ils voulaient donner l'impression que c'étaient de vraies personnes, le faux couple d'artiste, Jonathan Cyprès et Cécile Gallo. C'est un léger degré de jeu sur la mythologie avec les noms mais ils les voient plutôt comme une identité artistique qui leur permet de réunir leurs sujets de recherche et les goûts esthétiques de chacun. On pourrait remarquer encore certains éléments individuels de chacun dans leurs installations : la fascination du végétal et la douceur provenant des objets de la nature chez Davout et la tension de l'équilibre et la sensation d'inquiétude des objets artificiels chez Fourdrinier. Ces deux univers se confrontent et fusionnent assez naturellement dans cette alliance. Cette rencontre fait penser à l'esprit de Mono-ha, le mouvement japonais des années 60-70, qui a exploré la rencontre entre les matériaux naturels et industriels, de manière minimale et éphémère.

Dans la même année, ils ont ensuite construit une autre identité, DEVINE (tout en majuscules, insiste Davout), qui sonne plus cool, comme le nom d'un groupe de musique. Ils souhaitaient développer une pratique de concert confrontant le mixage audio et la projection visuelle comme une performance scénographique. Pendant leur concert, ils se

sitent et jouent derrière un film opaque, de sorte que les projections laissent apparaître leurs silhouettes. D'après eux, c'est « une interjection avec le spectateur ».



Gauche : Jonathan & Cécile, *Wrecking Balls* (2018).^{xvii}

Droite : Jonathan & Cécile, *Mona* (2018).^{xviii}

Chez Clément Davout et Léo Fourdrinier, leurs identités artistiques sont clairement divisées. Chaque projet a un sujet différent de recherche, une différente manière d'exploitation et un langage plastique différent. Ils se déploient selon différents protocoles et concepts.

D'après mes observations, ce système de création est l'une de stratégies souvent utilisées par les collectifs d'artistes, parce qu'elle permet aux artistes de prédéfinir en gros leur zone d'aventure et d'organiser leur énergie créative et leur vie personnelle. C'est aussi la manière de garder l'équilibre entre les différentes identités. En plus, à travers la conversion entre les différentes modes, l'un peut distraire l'autre de son ennui ou l'un peut enrichir la réflexion de l'autre : ce qui fait un excellent outil pour la création à plusieurs.

Clément Davout : Le matin ou le soir je bosse sur l'ordinateur, je fais de la musique, de la communication pour mes deux pratiques. Je vis vraiment au travers de la création c'est mon moteur donc j'ai besoin de remplir mes journées avec ça. Le fait d'avoir plusieurs alias me permet aussi de changer de mode dans mon cerveau et peut-être de réfléchir un peu différemment en fonction de ce sur quoi je travaille.⁹³

⁹³ Interview avec Clément Davout. (Voir Annexe 1)

3-6. Gwendal Coulon

Gwendal Coulon est un jeune artiste (né en 1990) de multi-facettes qui vit et travaille aujourd'hui entre Metz et Paris. Il a fait des études de musique au Conservatoire et à la faculté de musicologie de Rennes, il est ensuite passé par une formation à l'école de l'image d'Angoulême en 2015 et à celle des beaux-arts de Paris en 2019. Pour sa pratique, il fait de la performance, de la peinture, du dessin, de la sculpture, de l'installation, de la vidéo et il écrit et fait aussi des projets éditoriaux. Il développe les enjeux performatifs et théâtraux via un concert accumulant sculptures, vidéos et textes qui créent au final son propre décor de scène théâtrale. Malgré les différentes apparences et médiums, l'humour et l'absurdité sont au cœur de plusieurs de ses projets.

Ce qui a attiré particulièrement mon attention, c'est l'utilisation de ses comptes Instagram. Sur son site, il présente 4 comptes Instagram.

gwendal coulon

works . texte . about . contact . cv . portfolio(en/fr)



gwendalcoulon@gmail.com
instagram1
instagram2
instagram3
instagram4

Capture d'écran du site web de Gwendal Coulon⁹⁴

⁹⁴ Capture d'écran du site officiel de Gwendal Coulon. Disponible à l'adresse : <http://www.gwendalcoulon.com/contact.html>

Le premier est bien son compte principal⁹⁵, nous pouvons voir les photos de son travail et le lien vers son site internet officiel, avec des photos du quotidien, comme les autres internautes. Beaucoup d'artistes utilisent aujourd'hui cette plateforme comme un portfolio en web, pour communiquer et vendre leurs œuvres. Le deuxième, plus douteux déjà, est au nom de *dj_ordjevic*⁹⁶. Il y a un petit indice dans la présentation : *peut-être @gwendal.coulon*. Un lien de Bandcamp⁹⁷ nous guide vers une liste de morceaux de musique. Dans le troisième compte, *making_black_squares*⁹⁸, avec toujours le même indice, *peut-être @gwendal.coulon*, nous voyons une série de variations d'un petit carré noir. C'est un protocole et un concept. L'artiste produit des images avec le carré noir ou prend des photos des carrés noirs qu'il découvre dans le quotidien.

*Gwendal Coulon : Faire toujours les mêmes choses mais quand-même différentes*⁹⁹

Nous avons déjà vu comment David Hockney peignait sur iPhone et iPad avec une palette numérique et Cindy Sherman employait Instagram comme une galerie et un support de ses photographies, utilisant l'application de retouche pour ses portraits. Aujourd'hui ce n'est pas étonnant que les artistes explorent ce format numérique, toujours avec une simplicité et des gestes légers, presque comme des Haïku en version numérique. À ce point, Claude Closky est un grand aventurier sur l'espace du net et il se sert de nombreux comptes Instagram pour les transformer en espaces d'exposition et d'expérimentation. Il a même un autre site internet personnel dédié à sa création d'internet¹⁰⁰. Arvida Byström, artiste qui utilise Instagram comme outil principal, comme un lieu de documentation de ses gestes artistiques, une galerie de ses photographies, et une création à part entière.

⁹⁵ Compte Instagram *Gwendal Coulon* : <https://www.instagram.com/gwendal.coulon/>

⁹⁶ Compte Instagram *dj_ordjevic* : https://www.instagram.com/dj_ordjevic/

⁹⁷ Compte Bandcamp *Djordjevic* : <https://linge.bandcamp.com/album/djordjevic-compilation-paule-nar-phe-lp-linge060>

⁹⁸ Compte Instagram *making_black_squares* : https://www.instagram.com/making_black_squares/

⁹⁹ COULON, Gwendal. *Entretien avec Gwendal Coulon. Entretien Artiste3000* [en ligne]. 28 mai 2020. [Consulté le 10 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://podtail.com/fr/podcast/artiste3000/gwendal-coulon-entretien-artiste3000/>

¹⁰⁰ Site officiel de Claude Closky : <http://ww.closky.info/> et un autre site : <http://www.sittes.net/>

La stratégie numéro un pour la réussite du compte Instagram est « Choisissez la thématique de vos photos Instagram ». Les gens veulent comprendre rapidement le concept du compte et ils y reviennent pour voir les mêmes sortes d'images. Cette possibilité a influencé également l'attitude des artistes. Ils peuvent facilement créer un nouveau compte, y mettre des créations sur le même principe, et développent ce sujet comme un micro laboratoire.

Le quatrième compte de Coulon fonctionne également selon ce principe, avec une thématique.¹⁰¹ Mais il a un autre compte secret qui m'intéresse plus, c'est son cinquième compte : *RoyRove*¹⁰². D'après Gwendal Coulon, Roy Rove est un artiste fictif qui habite à New-York et qui fait de la peinture. Les images sur son compte Instagram sont des peintures faites sur Photoshop. Il expose dans des espaces d'exposition grandioses et des *white cubes* énormes. C'était son rêve d'exposer un jour dans ce genre d'espaces, mais il n'oserait pas faire pareil, donc il le réalise sous pseudonyme sur Photoshop et le fait exister à travers les images d'Instagram.

*Gwendal Coulon : Le compte Instagram, les choses existent sur Instagram peuvent exister dans la réalité donc pour moi c'est une manière de faire de l'art et c'est une manière de rendre réel à cet artiste.*¹⁰³

Une anecdote : une personne lui a demandé un jour le portfolio de Roy Rove donc il a dû produire son portfolio dans la nuit, inventant les formations et les expositions dans lesquelles Roy Rove pourrait participer, avec le nom des galeries et des centres d'art.

Gwendal Coulon : C'est une manière de pirater mais aussi c'est une manière de faire les choses vraiment aussi pour moi : donner un objectif, une occasion aussi de faire les choses. C'est peut-être les choses que je ne ferais pas à mon compte

¹⁰¹ Compte Instagram extramuralexhibition : <https://www.instagram.com/extramuralexhibition/>

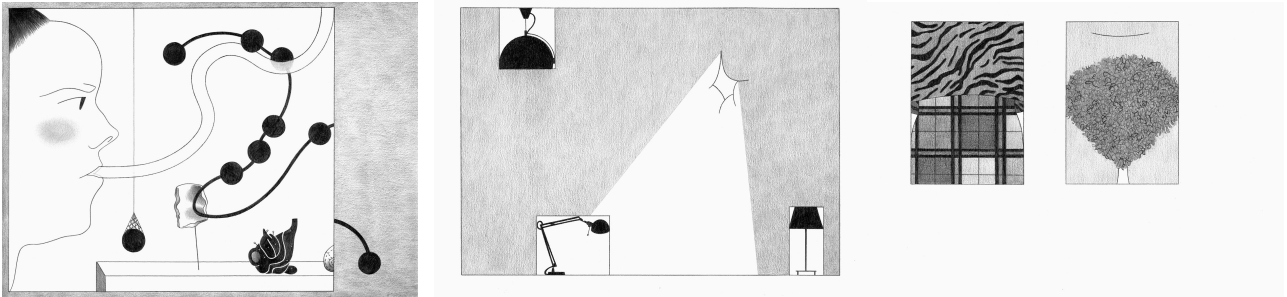
¹⁰² Compte Instagram RoyRove : <https://www.instagram.com/royrove/>

¹⁰³ COULON, Gwendal. *Entretien avec Gwendal Coulon. Entretien Artiste3000* [en ligne]. 28 mai 2020. [Consulté le 10 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://podtail.com/fr/podcast/artiste3000/gwendal-coulon-entretien-artiste3000/>

*mais que je mets sur d'autres comptes. Et Instagram, c'est vachement bien pour ce genre de pratique parce que tu peux faire ce que tu veux*¹⁰⁴

¹⁰⁴ *Ibid.*

3-7. Louise Aleksiejew et Antoine Medes



Louise Aleksiejew, *Tube* (2020).^{xix}



Antoine Medes, *Wah* (2020)^{xx}



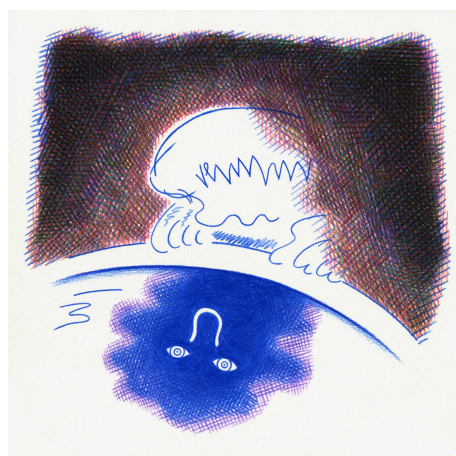
Antoine Medes, *Papillon* (2020).^{xxi}

Louise Aleksiejew et Antoine Medes ne sont pas exactement dans la catégorie des artistes que je traite dans ce mémoire, mais je les connaissais et j'ai assisté à l'évolution de leurs pratiques depuis quelques années, alors je voulais les interviewer afin de lire leurs expériences de la collaboration et leurs perspectives sur l'identité à deux.

Ils étaient dans une même promotion d'école d'art et ils ont commencé à échanger très tôt sur leurs intérêts communs pour le dessin, la bande dessinée et certaines formes issues de la culture populaire. Ils travaillent ensemble depuis 2014. Au début, ils ont fait une série de dessins, « Ping-Pong », qui s'est établie avec un protocole d'échange et puis

ils ont développé différentes productions s'ouvrant jusqu'au volume et à l'installation. En même temps, ils continuent chacun sa pratique et continuent à alterner les deux modes.

Ces deux artistes partagent beaucoup d'intérêts communs. Néanmoins, ils ont différentes visions artistiques, différentes approches de l'art contemporain et différentes touches de création. La différence dans la création à plusieurs serait un grand avantage parce que cet écart leur permettrait de se compléter, se critiquer et se soutenir. Louise insiste sur le fait que « Le duo n'est pas la fusion de nos identités, mais un dialogue constant, une mise en dialectique de tout ce qui nous anime. »¹⁰⁵



Gauche : Louise Aleksiejew et Antoine Medes, *Le lac avec des muscles* (2018).^{xxii}
Droite : Louise Aleksiejew et Antoine Medes, *L'idiot du village* (2016).^{xxiii}

Louise Aleksiejew et Antoine Medes considèrent cet espace à deux comme une liberté de création sans complexer ni se poser trop de question. La responsabilité et la pression sont partagées, et le plaisir et l'envie d'essayer de nouvelles choses prennent une place importante dans leur collaboration. En plus, le fait d'avoir une autre pratique pour l'artiste aide à sortir de la routine artistique et permet de s'étendre à ce qu'il n'est pas encore, et finalement peut nourrir sa création individuelle. Et à l'inverse, la création et l'expérience individuelle enrichissent également leur pratique collective.

¹⁰⁵ Interview avec Louise Aleksiejew et Antoine Medes. (*Voir Annexe 2*)

Antoine Medes décrit leur duo comme « le duo comme d'un dégradé entre nos deux pratiques »¹⁰⁶. Il n'apprécie pas le statut d'auteur autoritaire que l'on donne aux artistes, donc il trouve que le duo avec un nouveau nom est aussi une autre forme que celle du statut d'artiste unique. Il préfère une pluralité de l'identité que l'on se permet quand on a plusieurs pratiques. Il n'y a pas forcément de nécessité de diviser les pratiques sous des différents labels, comme par exemple donner un nom inventé pour le collectif. Il voit l'enjeu d'identité fictive comme un concept ou un thème imposé à l'artiste donc cela risque de bloquer une certaine fluidité de leur réflexion et limiter aussi le regard du public. Ce duo présente donc des projets individuels et collectifs sous leurs vrais noms, afin de développer les interprétations multiples des formes qu'ils proposent.

Je comprends tout à fait son point de vue. Certains artistes définissent, dans leur projet collaboratif, un terrain de recherche de manière conventionnelle et artificielle avant d'explorer suffisamment à travers leur pratique artistique. Dans ce cas, cette identité artistique reste comme un style ou une esthétique. Cependant, certains artistes, comme la majorité des artistes que j'ai cités dans ce travail de recherche, ont déjà plusieurs intérêts, plusieurs visions du monde, plusieurs esthétiques, plusieurs egos artistiques dans leur fond, donc leurs identités multiples ne sont pas un résultat factice, mais plutôt des natures internes en soi. Donc ce n'est pas un concept ou un thème pour eux mais une vraie façon d'être.

¹⁰⁶ *Ibid.*

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted text line]

[Redacted text block consisting of six lines]

[Large redacted text block]

[Redacted text line]

[Redacted text block consisting of nine lines]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted text block]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]

[REDACTED]

[REDACTED]

CONCLUSION

« Être artiste » ne signifie pas seulement exercer le métier d'artiste ou être capable de produire des objets : c'est plutôt une façon d'être, de vivre, de voir le monde. C'est pour cela que l'artiste doit dialoguer sans cesse avec le monde et être sensible à l'évolution de la société dans laquelle il vit. Dans ce mémoire, je n'ai pas pu traiter la culture Internet ni l'apparition de nouveaux modes de création et de diffusion de notre temps, mais il est indéniable que ces évolutions sont d'actualité dans notre quotidien, ainsi que dans la réflexion des artistes.

Je trouvais curieuse la tendance de jeunes artistes à inventer et utiliser des nouveaux noms pour eux, voire à multiplier leurs pratiques en employant de nouvelles identités. J'ai supposé qu'il y avait dans ce phénomène l'influence de la culture Internet, notamment celle de l'utilisation de plusieurs pseudonymes. Ce n'est plus nouveau pour cette génération de disposer de multiples options d'identité et de « zapper » selon l'envie ou la nécessité.

Parallèlement, les sociétés actuelles nous obligent à devenir nous-même une propre marque et exigent de plus en plus de nous une affirmation explicite et rapide de soi. L'individu souffre de la difficulté à se définir ou à insister sur une seule facette représentative de soi. Cela cause une crise identitaire, une sensation d'avoir un trou, une perte de motivation et d'énergie.

L'expression que j'emploie ici, « la démultiplication des identités artistiques », signifie être multiple en tant qu'artiste : bousculer le statut d'auteur traditionnel, maîtriser plusieurs langages plastiques, façonner sa vie comme un matériau, se permettre de contredire son propre positionnement artistique, et enfin de devenir un artiste bénéficiant d'une grande liberté. Donc le but de cette recherche était d'abord d'étudier les différentes stratégies et résultats obtenus par le passé, afin d'enrichir nos réflexions actuelles sur les enjeux identitaires, et l'invention de son propre soi autonome.

Premièrement, j'ai commencé par aborder la musique populaire, qui est le domaine le plus proche du public et du marché, comparé à la littérature ou aux arts plastiques. Les musiciens essaient de trouver un nom original, facile à retenir, et qui illustre le genre et le style de leur musique. Ensuite, ils établissent leur identité en pratiquant la musique pendant plusieurs années et en produisant plusieurs albums. Cette identité établie est évidemment une richesse pour le musicien, mais cela peut être également un poids, parce qu'il y a une attente constante et concrète de la part du public, et la maison de disques demande souvent au musicien de rester dans le même style et le même genre afin de ne prendre aucun risque.

Certains musiciens tentent de trouver des solutions pour échapper à cette pression, par exemple en changeant de concept à la production de chaque nouvel album. C'est une aventure pour les musiciens d'expérimenter un nouveau genre et d'éprouver ce qu'ils peuvent produire. Dans ce sens, Davie Bowie était un grand aventurier. Il s'est inspiré du théâtre et se considérait comme un acteur qui jouait ses personnages et chantait différentes musiques. Jusqu'à sa mort, il n'a cessé de se métamorphoser et se transgresser. Enfin, Bowie, avec de nombreux visages, devient en soi l'identité qui définit clairement David Bowie.

Les membres d'un groupe de musique jouent parfois en dehors de leur collectif, ou font partie de plusieurs groupes. Thom Yorke, le chanteur de *Radiohead*, voulait faire de la musique individuellement et aussi avec d'autres équipes. C'était pour lui un moyen de tester ce qu'il pouvait faire seul et de découvrir sa propre identité. Il a réussi à produire de la musique dans une autre synergie avec un autre groupe, *Atoms For Peace*.

Deuxièmement, j'ai observé la littérature, qui est par nature différente de la musique populaire. Dans ce domaine, les auteurs n'ont pas nécessairement besoin de montrer leur vrai visage et leur vie privée au public. Selon les auteurs, ils optent parfois pour l'organisation d'une promotion publique, une rencontre avec les lecteurs, un entretien, etc., mais, dans la plupart des cas, seulement le nom et la biographie accompagnent le texte. Les auteurs peuvent se situer entre le « je » réel et le « je » fictif dans leurs écrits, ils racontent des histoires dans cette oscillation. C'est la fiction qui permet dans la littérature ce double jeu d'identité. La littérature non-fictionnelle s'appuie davantage sur la vérité et

la réalité. Cependant, cela ne signifie pas que la fiction ne peut pas être considérée comme une vérité et une réalité. Pessoa, notamment, a inventé plusieurs hétéronymes et a vécu, écrit, fait dialoguer et se compléter ces hétéronymes « fictifs », qui sont à la fois les « autres » et aussi des différentes modes de « je », ces fictions sont aussi vraies et intimes, ou même plus réelles que le réel.

Troisièmement, j'ai pu voir comment les artistes ont détourné le statut d'artiste et créant avec plusieurs modes de soi. Chez Marcel Duchamp, la fameuse *Fontaine* (1917) a pu obtenir beaucoup de force, mystère et de provocation sous le nom de *R.Mutt*. Son alter ego *Rose Sélavy* était un médium artistique, qui aborde plusieurs questions à la fois : le regard sur l'artiste féminine et juive, la société de consommation, les images que l'on a des médias, la culture et la mode américaines, et la culture populaire.

Hubert Renard, lui, s'est carrément inventé un alter-ego, un artiste qui porte le même nom que lui, et qui vit dans le passé. Je me suis intéressé à la manière dont il crée entre deux temps, deux Renard entre réel et fiction, tout en gardant le doute et le mystère. Pour Déborah Bowmann, l'identité d'artiste est un matériau artistique qui permet d'entrecroiser au sein de leur « grande sculpture vivante » des notions aussi hétérogènes qu'artiste et galeriste, galerie et boutique, identité individuelle et identité collective, objet d'art et objet de design, sculpture et support.

Les jeunes artistes Clément Davout et Léo Fourdrinier ont chacun leur pratique individuelle. Ils mènent également deux autres activités artistiques ensemble, et les distinguent chaque fois en utilisant différents noms d'artiste : *Jonathan Cyprès & Cécile Gallo* et *DEVINE*. Il s'agit pour eux d'une séparation efficace entre différents modes de création et de réflexion, mais aussi une manière de gérer leur temps et leur énergie.

Pour finir, j'ai interviewé Louise Aleksiejew et Antoine Medes, qui travaillent souvent ensemble mais aussi individuellement. Ils ne souhaitent pas utiliser un nom de duo afin de laisser la possibilité d'interpréter de manière multiple les formes qu'ils produisent. Le duo pour eux n'est pas une simple fusion de deux identités, c'est plutôt un dialogue constant et une mise en dialectique de deux univers.

J'ai démarré cette recherche dans un moment où j'avais beaucoup de doutes sur ma pratique et ma carrière artistique. Je suis sorti d'une école d'art en 2017, je suis venu à Paris et j'étais passionné, comme tous les autres jeunes diplômés. J'ai travaillé proprement mon portfolio et mon CV, j'ai postulé à des expositions collectives et des résidences d'artistes, produit des objets et les ai montrés sur mon site. Cependant, je suis rapidement tombé dans un scepticisme. Parmi plusieurs questions, la plus ennuyeuse et pénible était : « Comment *bien* me présenter, moi et mon art ? », c'est-à-dire de la façon la plus juste possible. Présenter ma démarche artistique et mes projets en quelques lignes me semblait presque une mission impossible ! Le public souhaiterait connaître mon sujet, mes matériaux, mes techniques, etc., mais je n'ai pas encore pu les satisfaire car je ne les ai peut-être pas encore trouvés ou je ne préfère pas les définir. Le statut d'artiste singulier ne me convenait pas.

L'effort que j'ai mis à essayer de définir mon "champ" artistique, m'a amené vers un enferment, et cela a gâché une grande partie de mon plaisir envers l'art. Ce mémoire était donc pour moi une tentative de trouver un autre modèle d'identité, celui des « identités artistiques multiples ». Je ne pense pas qu'un tel modèle soit adéquat pour tous les artistes mais, encore une fois, pour les artistes qui ont divers intérêts et de multiples facettes, c'est une belle option qui procure plusieurs avantages. Enfin, je dirais que la vie d'artiste est un beau matériau, qu'il faut façonner de manière personnelle.

François Piron : L'évidence pour quelqu'un qui voit pour la première fois l'ensemble de ton travail, par exemple dans ce catalogue, est qu'il n'a jamais eu d'unité stylistique. À chacune des pièces est conférée une identité propre : cet état de fait est lié, il me semble, à une volonté d'adéquation ou d'inadéquation par rapport à une certaine « actualité » de l'art. J'ai le sentiment que la diversité de tes pièces est aussi liée à la pluralité des figures d'artiste que tu veux transmettre.

Boris Achour : Cette absence d'unité stylistique et formelle est tellement indéniable que chaque fois que je présente mon travail à des personnes qui ne le connaissent pas, c'est la première chose que je dis, comme pour mettre les choses

au point : à la fois comme un constat, une affirmation forte, mais aussi presque comme pour m'en excuser.

FP : C'est une problématique inévitable. D'un point de vue pragmatique, on pourrait dire que c'est une faiblesse parce qu'il y a manque d'identification, difficulté de compréhension, d'accès au travail. Mais, au regard de tant de modèles en série dans l'art, sans compter les succursales et les contrefaçons, c'est une force de tenir cette hétérogénéité de principe.

-Une discussion entre François Piron et Boris Achour¹⁰⁷

¹⁰⁷ PIRON, François. Une discussion entre François Piron & Boris Achour : WELCOME / FUCK OFF !. In : *Boris Achour* [en ligne]. [Consulté le 5 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <http://borisachour.net/textes-texts/welcomefuck-off-entretien-avec-francois-piron-2005/>

ANNEXES 1

Entretien avec Clément Davout

Le 19 avril 2020

Salut Clément, je te remercie d'abord d'avoir accepté cet échange. On s'est rencontré aux beaux-arts, on connaît bien la pratique de chacun et on a échangé parfois nos avis. Donc je connais ta pratique de peintre, de duo d'artiste avec Léo Fourdrinier sous le nom de Jonathan Cyprès & Cécile Gallo et également sous le nom de DEVINE pour des projets de concerts visuels, ainsi qu'une pratique musicale individuelle sous le nom d'Adhémar. Aujourd'hui je travaille aussi avec plusieurs noms donc je suppose que nous pourrions partager nos visions et nos intérêts sur ce mode de création. Je suis heureux de pouvoir partager ma vision sur cette question de multi-identité artistique qui est considérée par peu de personne dans le milieu d'art (jusqu'à aujourd'hui).

J'aimerais commencer par la naissance de chaque identité. Il me semble que ta pratique de peintre demeure ton activité principale ? Parce que tu utilises ton propre nom, Clément Davout, pour cette pratique, tu passes énormément de temps à peindre chez toi (plus que pour les autres pratiques), tu mets l'image de tes peintures en première page sur ton site et dans ton portfolio, et il me semble que tu te présentes comme peintre. J'aimerais savoir comment tu considères tes autres pratiques ?

Je te remercie aussi pour ces questions et cet échange, en effet la duplication des identités sont inhérentes à mes pratiques, mais je suis loin d'être le seul. Il a toujours été difficile pour moi d'accepter et de clamer qui je suis ou ce que je fais. J'ai dû faire un travail mental pour arriver à cela, maintenant j'arrive même à dire que je suis peintre ET musicien. Je fais de la peinture en signant de mon nom de naissance Clément Davout et de la musique sous le pseudonyme d'Adhémar, c'est avant tout pour moi le moyen de nommer les choses. Je mets en avant la peinture, oui, avant tout, car je suis passé par la case beaux-arts, là où l'on s'est rencontré, et c'est là que j'ai commencé à peindre ; je mets cela en avant comme si l'école légitimait cette pratique. Pour la musique étrangement se fût plus compliqué à affirmer alors que je fais de la musique depuis bien plus longtemps (j'ai commencé à huit ans environs, j'ai pratiqué plusieurs instruments, mais principalement de la batterie).

J'ai vu sur Facebook que tu as deux comptes différents, Clément Davout et Adhémarr. Pourquoi séparent-tu les deux ? Est-ce que tu parles de ton activité musicale dans ta présentation d'artiste ? Ça te dérangerait si les deux étaient liés en une seule entité ?

J'ai séparé les deux quand j'ai senti que cela était nécessaire, dans la musique il te faut souvent un nom, les alias sont vraiment plus répandus et utilisés. J'ai commencé à utiliser Adhémarr vers mes 17/18 ans environ, en même temps que j'ai commencé à jouer en club. Les organisateurs demandent souvent un nom de DJ donc la question me fut posée et j'ai dû y répondre.

Je voulais aussi clarifier les choses et écrire deux routes, celle de Clément Davout plus visuelle, et celle d'Adhémarr plus sonore, même si évidemment les deux sont intimement liées, car je vois ma musique comme visuelle et ma peinture comme sonore. Mais je préfère que ce lien passe par ma personne et soit moins palpable. Comme je le disais au dessus je commence doucement et seulement depuis très peu de temps à présenter la partie musicale dans ma présentation d'artiste. Pour répondre au dernier pan de ta question, je pense que si les deux activités étaient sous une seule identité ça me dérangerait, comme je fais beaucoup de choses j'aime bien les classer avec des alias, mentalement j'ai l'impression au moins pour moi que c'est plus clair. Ça permet de réfléchir et de développer une autre esthétique à chaque fois.

Pour ta collaboration avec Léo Fourdrinier, vous utilisez encore deux noms : Jonathan Cyprès & Cécile Gallo et DEVINE. Si je ne me trompe pas, Jonathan Cyprès & Cécile Gallo sont nés en premier puis vous avez créé un autre nom, DEVINE, pour vos projets de concerts. C'était nécessaire de créer un nom pour chaque pratique ? Si oui, pour quelles raisons ?

Oui exactement c'est dans ce sens là : Jonathan & Cécile puis DEVINE. Avec Léo, là encore, se posait la question de nos pratiques personnelles, lui est principalement sculpteur, mais c'est un plasticien (en ce sens qu'il travaille avec les médiums qui l'intéressent), il voulait tout comme moi garder son prénom et son nom identifiable à sa pratique solo. Trouver alors un nom de duo d'artistes fut assez dur mais très intéressant pour aussi poser les bases de ce que nous voulions faire en duo. Jonathan & Cécile ont des noms de famille, Cyprès & Gallo, on voulait donner l'impression qu'ils pouvaient exister, trouver un nom qui évoque déjà le duo ainsi que la parité qui était importante aussi pour nous. On a donc créé ce faux couple d'artistes pour réaliser nos sculptures, créer un nouvel espace de réflexion et de création. Pour DEVINE c'est un tout petit peu différent, on voulait collaborer musicalement et visuellement avec le live, on a eu dès le début l'idée de notre parti pris « scénographique » qui est de jouer derrière un film opaque de sorte que les projections laissent apparaître nos silhouettes. Quand tu as dès le début cette idée très forte,

très visuelle, il nous paraissait évident de trouver un nom qui suggère cela, DEVINE (tout en majuscules) sonnait bien. C'est un nom qui est déjà une interjection avec le spectateur, qui parlait des apparitions présentes dans mes peintures.

Chacun a sa stratégie ou son motif d'utilisation d'un pseudonyme : pour cacher son identité, pour pénétrer un milieu, pour utiliser un nom unique, pour créer un mythe derrière ce nom, pour mieux « se vendre » sur le marché, etc. Quelles sont tes motivations ?

Oui, il y a plusieurs motivations qui sont induites ou créées par des éléments personnels ou extérieurs. Je pense que dans mon cas c'est entre dissimuler son identité et jouer avec le côté créatif d'une narration autour de ces nouveaux alias.

Je sais bien qu'il n'est pas facile de concevoir un nouveau nom. Je passe parfois plusieurs jours seulement pour en choisir un nom (ahaha). Tu peux me dire comment tu as trouvé les noms que tu utilises aujourd'hui ? Il y a une source étymologique ou une référence historique/personnelle ? Oui c'est très souvent un casse-tête de trouver un nouveau nom, ça l'a été à chaque fois pour moi aussi. Pour Adhémar, je voulais un prénom, un vieux prénom qui soit simple. J'aime bien l'idée d'utiliser des noms d'alias qui sont, du moins dans mon esprit, possibles. J'ai fait des recherches ensuite pour voir quels noms étaient déjà utilisés, où est-ce que je pouvais les retrouver... etc. C'était important pour moi de n'être pas directement relié à quelque chose. Je pouvais ainsi pleinement construire l'histoire de cette identité. On a fait le même cheminement avec Léo pour notre projet en duo Jonathan & Cécile. D'ailleurs il y a une histoire assez drôle, Cécile au début s'appelait « Cécile Beau », Jonathan Cyprès & Cécile Beau pour nous c'était super ça sonnait vraiment bien on a signé nos premières pièces comme ça, puis on a fait des recherches en parallèle et on a découvert l'existence d'une vraie Cécile Beau...notre fausse identité été tellement bien que l'un des deux artistes existait vraiment ! Hahaha ! On a donc dû adapter le nom de Cécile, ce qui est très dur je trouve quand tu penses avoir trouvé un nom, en Cécile Gallo.

Pour moi, la plus grande difficulté d'avoir plusieurs activités est le manque de temps ! Parfois, certains événements tombent involontairement au même moment et il n'est pas évident de jongler avec tout ça. As-tu la même difficulté ? Toi, comment organises-tu tes activités dans le quotidien ?

Jusqu'ici j'ai eu plutôt de la chance de pouvoir tout articuler sans trop de soucis, mes deux pratiques principales sont des pratiques plutôt solitaires que je fais dans mon atelier. J'organise mes journées autour des couches de peintures que je dois faire, souvent l'après-

midi. Le matin ou le soir je bosse sur l'ordinateur, je fais de la musique, de la communication pour mes deux pratiques. Je vis vraiment au travers de la création c'est mon moteur donc j'ai besoin de remplir mes journées avec ça. Le fait d'avoir plusieurs alias me permet aussi de changer de mode dans mon cerveau et peut-être de réfléchir un peu différemment en fonction de ce sur quoi je travaille.

Pour toi, qu'est-ce qu'un nom en tant qu'artiste ?

Hum... c'est une question pas vraiment facile, je pense que c'est très subjectif justement cette perception. Je crois que pour moi la réponse change à chaque fois que je me pose cette question. Je serais d'ailleurs ravi d'avoir ton point de vu sur cette question et sur les autres ci-dessus d'ailleurs. Peut-être quand même que cela permet d'avoir une empreinte esthétique, les gens se disent « tiens tel nom je sais qu'il fait ça où ça... ». En tout cas je l'espère.

ANNEXES 2

Entretien avec Louise Aleksiejew et Antoine Medes

Louise Aleksiejew : le 5 juin 2020

Antoine Medes : le 19 juin 2020

On se connaît depuis l'école de Caen et je sais que vous travaillez parfois individuellement et parfois ensemble. Vous travaillez toujours ensemble ? Si oui, y avait-il un changement sur votre collaboration depuis que vous étiez à l'école ? (ils sont tous les deux diplômés en 2016) Comment se passe votre collaboration ? Vous avez un thème spécifique ? un protocole de travail ? Vous travaillez ensemble quand il y a une occasion ou un but spécifique ?

Louise : Nous travaillons ensemble depuis 2014, et notre collaboration évolue doucement depuis en s'ouvrant au volume et à l'installation, tout en conservant ses fondations dans le dessin. Nous avons plusieurs protocoles de travail, avec lesquels nous jouons, sans que rien ne soit gravé dans le marbre : pour Ping-Pong, l'un.e d'entre nous répond au dessin de l'autre grâce à un système de cases juxtaposées ; pour une autre partie des dessins en duo, nous travaillons au brouillon en faisant circuler la feuille entre nos deux bureaux avant de réaliser le dessin final... À mes yeux, il est important que le plaisir, l'échange et la surprise restent au cœur de notre manière de fonctionner. Que ce soit à des occasions spécifiques ou simplement pour répondre à nos envies, nous sommes réuni.e.s par des iconographies voisines, des intérêts communs pour certaines formes issues de la culture populaire et des systèmes de représentation qu'on aime explorer et se réapproprier.

Antoine : Jusque-là, notre travail a épousé les formes des circonstances : les espaces qui nous ont été donnés, l'économie que nous avons, les rencontres faites aussi. D'un côté, il y a une autonomie du duo, c'est une relation qui se suffit un peu à elle-même, mais de l'autre, nous n'évoluons pas coupé.e.s du monde et nous sommes sensibles aux contextes dans lequel nous exerçons nos pratiques. Nous parlons beaucoup du duo comme d'un dégradé entre nos deux pratiques. Il est dur de différencier tout ce qui le compose, pourtant nous savons que nos attitudes changent selon que nous sommes en duo ou en solo. Ce changement n'a pas de nom, mais c'est quelque chose que nous ressentons comme adéquat. Ce n'est pas une question de « thème », un terme que nous n'apprécions pas beaucoup car il pose des cloisons réductrices aux possibilités des formes que nous voulons mettre en place. Or, nous apprécions les interprétations multiples des formes que nous proposons.

Vous pouvez me dire comment vous avez commencé à travailler ensemble ?

Louise : Nous avons amorcé notre collaboration pendant l'été 2014. On se connaissait déjà bien, car on s'aidait régulièrement à l'école, notamment dans le cadre des accrochages, et on savait qu'on avait beaucoup d'intérêts communs dans les images qu'on regardait et qu'on collectionnait. Antoine m'a proposé de dessiner avec lui sur des chutes de papier issues d'un de ses projets de gravure et j'ai accepté. On s'est retrouvé à plusieurs reprises pendant les vacances pour dessiner. C'est ainsi que Ping-Pong a commencé.

Antoine : J'ai toujours voulu diluer ma pratique au sein d'un collectif, je n'apprécie pas beaucoup le statut d'auteur.trice autoritaire qui est l'identité un peu par défaut que l'on donne aux artistes plasticien.ne.s. Mon expérience des Beaux-arts fut peu propice à cette envie de production collective, l'individualité était le modèle le plus valorisé et les tentatives d'émulation ou d'expériences collectives sonnaient faux ; les bonnes volontés étaient en dissonance avec des attentes sous-jacentes. Cependant avec Louise nous avons beaucoup de choses à nous dire et après Ping-Pong, cette conversation plastique s'est établie de façon organique. - Ce mode de co-création apporte quels effets à votre création individuelle ? Quelle est l'influence, selon vous ?

Louise : Le duo alimente les pratiques en solo, c'est une sorte de terrain de jeu où tout est possible et où la responsabilité partagée en deux permet parfois de produire sans complexer ni se poser trop de questions, ce qui est très fertile. Après, on fait le tri. Les pratiques en solo alimentent aussi le duo, chacun.e a sa « patte », une palette de styles et d'habitudes (des formes molles chez Antoine et plus rigides chez moi par exemple), qu'on peut jouer à utiliser consciemment mais aussi à détourner et à imiter pour semer un peu le trouble.

Antoine : Travailler ensemble c'est pouvoir aussi quitter ce qu'on est seul, et même se déguiser en l'autre. L'alternance évite que l'une de ces deux facettes, solo et duo, ne se ternisse. Aussi, une image que j'aime mais qui s'insère mal dans mon travail en solo peut finir dans le bouillon iconographique du duo par exemple, je sais que ça m'évite une certaine linéarité dans ma pratique, une routine, que si je travaillais uniquement seul.

Vous forcez-vous pour produire ensemble ou c'est un simple plaisir qui vous stimule de créer ensemble ?

Louise : Notre production en duo dépend des invitations qui nous sont faites mais aussi et surtout de nos envies et du temps disponible pour les satisfaire en travaillant ensemble.

Antoine : La production est à l'image d'une relation, si trop d'efforts sont nécessaires c'est que quelque chose ne va pas, c'est donc c'est par plaisir principalement et par l'envie de voir de nouvelles choses émerger à deux que nous collaborons. Même si parfois nous

devons réagir à des invitations qui vont à l'encontre du rythme que nous adopterions naturellement.

Si vous ne pouviez répondre que par l'un des deux adjectifs suivants, vous diriez-vous similaires ou différents ?

Louise : Malgré nos points communs et l'influence qu'on exerce l'un sur l'autre, nous sommes très différent.e.s, dans nos regards comme dans nos gestes, nos habitudes de travail, nos envies, nos goûts mêmes. Le duo n'est pas la fusion de nos identités, mais un dialogue constant, une mise en dialectique de tout ce qui nous anime.

Antoine : Oui, je ne peux pas choisir l'un des deux termes. Le duo est formé autant par ce qui nous réunit que par ce qui nous sépare. Nous avons parlé de ce que nous avons en commun, mais nous vivons le milieu de l'art contemporain de façons très différentes. Notre cursus à la sortie du diplôme reflète ça. Louise est partie vers la recherche universitaire, tandis que je suis allé vers l'assistantat d'artiste et un retour rapide à l'atelier. L'écriture est une pratique importante pour Louise tandis que je préfère une pratique plastique qui s'en émancipe.

Je me souviens qu'un jour, à l'école, vous avez décrit votre collaboration comme une création à quatre pattes. Je trouvais assez juste, car je savais que vous êtes beaucoup influencés par l'univers de la BD et du dessin animé et vous produisiez souvent des formes qui ressemblent à un animal ou à un monstre ; alors je pouvais facilement imaginer un corps avec vos quatre pattes qui dessinent, peignent et sculptent les formes. Est-ce que vous avez aussi quatre yeux et deux têtes ? et deux cœurs ? J'imagine qu'il arrive parfois de voir une chose très différemment entre vous deux, non ? Comment ajustez-vous cet écart ?

Louise : Je crois avoir déjà écrit qu'on formait une collaboration à « quatre mains, quatre yeux et deux têtes », ou quelque chose dans ce genre. Ça colle bien avec les corps déformables à l'infini des cartoons et bandes dessinées qui font partie de nos influences, en effet, mais aussi avec l'image d'un corps rapiécé à partir de plein d'individus différents – une figure de monstre qui résonne bien avec notre manière de mélanger des éléments visuels et narratifs de sources très différentes. Lorsqu'on n'est pas d'accord sur un dessin, soit on se fait confiance et on le délègue entièrement à l'autre, si on voit qu'il.elle en a une vision très précise, soit on fait chacun.e notre version, qu'on assume toutes les deux comme produites par le duo.

Antoine : On laisse beaucoup faire l'autre là où l'un de nous deux n'a pas d'avis particulier. L'autre peut s'emparer d'un dessin et sait instinctivement ce qu'il a à faire. C'est très rare qu'un veto soit posé par l'un sur un dessin fini par l'autre. On est souvent plus dur.e.s avec nous-même que l'un.e vers l'autre. On est très peu autoritaires l'un.e vers l'autre, si quelque chose est important pour Louise, elle se débrouille avec et on voit. On sait implicitement ce qui est impossible pour l'autre et on l'évite sans trop d'effort. L'idée d'une chimère évolutive correspond bien à la transgression douce qui anime et active notre travail.

Dans mes souvenirs, vous n'utilisez pas un nom de duo. Vous présentez vos coproductions avec vos noms associés ?

Louise : C'est variable, de *Louise Aleksiejew + Antoine Medes* à *Antoine Medes + Louise Aleksiejew*, selon le moment et la mise en page du document sur lequel on l'écrit. Il n'y a pas d'ordre, pas d'identité unique, juste cette équation qui révèle explicitement la collaboration. Je suppose que si je travaillais avec d'autres personnes, ce qui est tout à fait possible, je pourrais utiliser le même système.

Antoine : Un nouveau nom, ce serait un nouvel auteur unique. Même à un homme de paille je n'ai pas envie de donner cette autorité. Personnellement je n'ai pas envie de déguiser le duo derrière un concept, une fiction ou un pseudonyme. La simplicité de la réalité de ce qu'est le duo est adapté à notre attitude.

Est-ce que je peux considérer que vous êtes un duo d'artiste comme « Louise et Antoine », « Antoine et Louise » et avec chacun sa pratique ? Ou vous n'aimez pas du tout le terme « duo » ? Dans ce cas-là, pouvez-vous m'expliquer pourquoi vous ne l'aimez pas ?

Louise : On emploie fréquemment le terme de duo, on a aucun problème avec cette notion. Le duo pour moi, c'est deux individus et tout ce qu'il se passe dans l'interstice entre les deux. Un peu comme l'espace entre deux cases de bande dessinée : s'il n'y avait qu'une seule image, on ne regarderait qu'à l'intérieur de son cadre. Dès qu'on les multiplie, on implique du hors-champ, de l'espace et du temps qu'on ne soupçonnait pas, et qui viennent enrichir les cases seules.

Y a-t-il une évolution dans votre collaboration ?

Antoine : Oui je pense, nous avons évolué individuellement, ne serait-ce que par les changements dans nos vies, dans le contexte politique et artistique général. Le duo a

forcément changé ne serait ce que par les circonstances souvent spécifiques d'expositions qui nous ont été proposées ainsi que par nos expériences pédagogiques.

Antoine, qu'est-ce que ta partenaire Louise t'apporte en plus ?

Antoine : Ce n'est pas quelque chose qui se nomme précisément. Mais je dirais que dans le travail, elle me propose à la fois une extension de ce que je suis et le complément de ce que je ne suis pas. Comme l'idée d'un dégradé qui se trouve entre nous.

ANNEXES 3

Entretien avec Olivier Castel

Le 29 juin 2020

Pour commencer, Olivier Castel, qui êtes-vous ?

Je suis un artiste résidant à Londres. J'ai grandi à Paris jusqu'à l'âge de 19 ans, une ville que j'affectionne tout particulièrement et qui m'a fortement marquée. Après le baccalauréat, j'entame des études en sciences économiques et sociales, avant de décider 6 mois plus tard et d'accepter envers moi de m'orienter vers les arts plastiques. Je déménage alors à Londres pour y mener des études d'art à la Saint Martins School jusqu'en 2005. J'ai à présent vécu autant d'années à Londres qu'à Paris.

C'est assez curieux, je serais donc un artiste français, mais je n'ai en fait jamais parlé de mon travail plastique en français, ni même jamais exposé en France – ça ne s'est tout simplement pas encore présenté. Toute mon activité artistique s'est donc développée en anglais, à Londres et à l'étranger. Justement le fait d'avoir fait tout cela dans une langue autre que ma langue maternelle a été très enrichissant et libérateur sous de nombreux aspects.

J'ai à présent deux jeunes enfants, ce qui je dois l'admettre, me laisse –pour le moment– beaucoup moins de temps à ma pratique artistique. L'équilibre est plus délicat.

D'après votre présentation sur votre site, vous exposez vos travaux sous différents hétéronymes depuis 2001. Qu'est-ce qui s'est passé en 2001 ? Qu'est-ce qui vous a motivé pour utiliser des hétéronymes ? Et est-ce qu'il y avait un ou des modèles de référence pour vous ? Par exemple, j'ai pensé à Fernando Pessoa qui a écrit sous ses hétéronymes et a gardé une grande partie de ses écrits dans sa malle. Votre site est-il comme la malle de Pessoa ? La différence serait-elle que chez vous, la malle est ouverte au public et vous dévoilez vous-même vos hétéronymes. Il existe aussi mille raisons pour l'utilisation des hétéronymes chez chacun : se cacher derrière un masque, faire un jeu de rôle, sortir de la pression sociale ou familiale, changer son esthétique, etc. Quel était votre premier besoin ?

En 2001, lorsque je décide d'être artiste (par là j'entends consciemment choisir l'art comme champ d'étude, avec pour objectif de continuer cette recherche artistique au delà de l'école d'art une fois celle-ci terminée), il m'est rapidement apparu essentiel de considérer ce nom de l'artiste à deux fois, de ne pas le prendre comme donné et réglé d'avance.

Certains livres à l'époque m'ont particulièrement intéressé et marqué – notamment une introduction aux Situationnistes et leurs jeux autour de la ville et des espaces urbains (Le Consul, de Ralph Rumney et La Tribu de J-M. Mention – édition Allia), mais aussi une étude plus sociologique de Raymonde Moulin sur l'art et son marché.

Mais pour revenir aux noms, leurs intérêts premiers pour moi étaient les notions qu'ils pouvaient ouvrir de terrain de jeu et d'exposition. Terrain de jeu car je considérais ces noms comme des espaces ouverts, neutres, de pur potentiel, où tout -ou rien- pouvait être construit, ils n'existaient pas avant !

Il y avait d'abord le premier postulat : qu'en plus d'avoir la chance de pouvoir exposer quelque chose, un titre peut être attaché à ce travail, titre qui a la capacité d'en orienter sa lecture, de le colorer d'une certaine manière. Le nom de l'artiste, à son tour, avait aussi cette capacité. J'ai donc choisi de le prendre comme un matériau brut et malléable, avec lequel il est possible de jouer.

C'était aussi primordial pour moi de lire ces noms comme des espaces : le nom devenait ainsi une extension de l'exposition. Une exposition dans l'exposition. Il en ouvrait un autre espace. J'en reviens à ces deux désirs : jouer et exposer – mais exposer dans une notion d'ouvrir des espaces, d'ouvrir un autre espace.

Ensuite, bien sûr, ce jeu autour des noms est extrêmement libérateur, me permettant – me poussant même, mais de manière délibérée– de ne jamais me répéter, de garder l'idée de jouer, de malléabilité, de transformation au cœur du travail. Retournant encore une fois à l'exposition et au désir de l'étirer le plus possible, à l'opposé d'un travail consistant à plus ou moins répéter une même forme.

Je ne suis venu à Pessoa que beaucoup plus tard. Curieusement, la première fois que quelqu'un m'en parle n'est qu'en 2011 je crois. Et l'idée de son travail me semblait tellement proche que je ne l'ai pas consulté ou recherché. Au contraire – peut-être parce que justement ça me semblait trop proche et à la fois sans doute trop loin car au final, ces approches regardées à la loupe en deviennent d'autant plus distantes. Dans mon cas, ce jeu autour des noms est vite délibérément révélé (dans le communiqué de presse par exemple), et cette 'minceur' des noms justement m'intéressait aussi particulièrement : la fragilité d'un nom, comme il peut être mince mais également quelle énorme présence il peut avoir – l'épaisseur d'un nom, sa présence.

A l'inverse de Pessoa, certains auteurs que j'ai découverts au fil des ans m'ont profondément marqué et influencé, tels Clarice Lispector, Virginia Woolf, Paul Valéry, ou encore Walter Benjamin – ouvrages non fictionnels, et souvent très courts.

Pour revenir à votre question – ces noms sont libérateurs, me permettent de toujours jouer, de fuir les carcans esthétiques, de ne pas me répéter, que je puisse être de n'importe quelle culture, langue, origine, sexe, âge, nombre de personne. Et ainsi garder toutes les possibilités ouvertes.

...Très important aussi, que le nom de l'artiste ne soit pas imposé au travail, mais à l'inverse que le travail dicte le nom y étant associé. Une inversion de hiérarchie qui n'est pas sans m'intéresser et m'exciter. C'est un peu ce que l'art a à offrir, un jeu où l'on peut définir et redéfinir les règles à sa guise – la coexistence de et l'ouverture de différentes perspectives. Il y a une citation sur laquelle je reviens souvent : 'Que serions-nous sans l'aide des choses qui n'existent pas ?' (C'est de Paul Valéry). Ces noms m'offrent des champs des possibles.

Par exemple, je vois des expositions dans lesquelles vous avez participé en tant que plusieurs personnes. Dans l'exposition, « Terrence + Malick + Philippe + Parreno + Badlands + Smell of the Moon » en 2008, vous avez participé en tant qu'Olivier Castel, Censor, Joe Lawrence, Woody Pollen, David Whitney et Carl Laporte. J'imagine que vous pouviez aussi utiliser un seul nom, peut-être ? Pourquoi vouliez-vous employer ces différents noms artistiques ? Qu'est-ce qui change ?

Comment concevez-vous vos projets, d'habitude ? Vous imaginez d'abord les projets ou vous choisissez un hétéronyme puis le laissez créer, avec sa vision et son esthétique ?

Chaque nom développe son propre travail, avec ses intérêts propres, son champ de recherche, ses matériaux de prédilection etc. Et de cela, en fait, découle un nom.

Parfois ces noms ne sont pas forcément prolifiques et ne peuvent exposer qu'une seule fois, tandis que d'autres vont faire/signer de nombreuses expositions personnelles ou au sein d'expositions de groupe – sur quelques mois ou années, ou bien avec également de longs temps morts avec aucune exposition pour plusieurs années, comme dormant.

Il y a là une question de visibilité, de résolution [comme la résolution d'une image] – certaines personnes n'ont pu ne réaliser qu'un seul film ou ne publier qu'un seul livre – mais une seule œuvre d'art ? Dans un sens, cela en reste complètement invisible - pour qu'une œuvre plastique existe elle a en fait besoin d'une constellation (d'autres travaux par cette même personne, mais également que celle-ci s'inscrive au sein d'un réseau social de collègues – d'autres artistes, critiques, commissaires, galeristes, collectionneurs, visiteurs/publics). L'être humain est un animal social.

Pour ce qui est de l'exposition dont vous parlez ici, le cadre que le commissaire d'exposition nous avait offert était tout à fait particulier, et d'autant plus libérateur je pense. J'avais opté pour ouvrir une série de chemins ou de chantiers, où chacun de mes travaux présentés apportait une perspective différente, un autre horizon/chantier. Il s'agissait d'une série de prémisses en quelque sorte. Dans ce cas précis, c'était autant d'une expo de travaux qu'une expo de noms... est-ce l'une des seules fois où j'ai fait cela, de traiter l'invitation à une expo solo en groupe ? Dans l'immédiat je dirais oui et non.

Comment concevez-vous vos projets, d'habitude ? Vous imaginez d'abord les projets ou vous choisissez un hétéronyme puis le laissez créer, avec sa vision et son esthétique ?

La plupart de cas, j'imagine d'abord, le nom venant après – malgré tout ces noms m'offrent la possibilité de toujours recommencer à zéro, tel une page blanche, un terrain neutre, mais inversement, travailler dans la tête, dans la peau de quelqu'un peut être extrêmement libérateur. Cela me fait penser au rôle d'un éditeur, qui peut en venir à faire parler, à couper, à élaguer, pour aller directement au cœur, à l'essence.

Parmi vos personnages, Olivier Castel est-il aussi un personnage fictif ? Ou c'est bien vous ? Est-il le personnage principal ?

L'idée qu'Olivier Castel soit un nom égal aux autres me plaît beaucoup, ni principal ni secondaire. Cela dit, son matériau et intérêt principal tournent autour des noms et de la multiplicité.

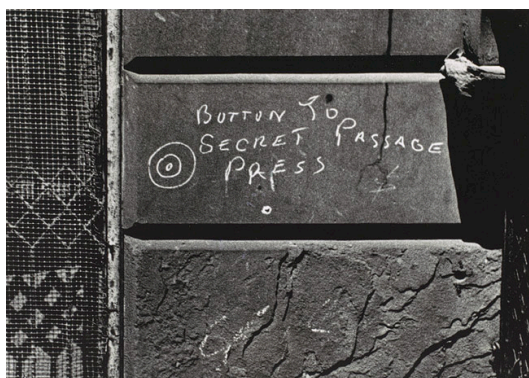
Parlons un peu de votre origine. Vous avez grandi dans quelle ville ? Avez-vous passé une formation en art en France ? Pourquoi vous avez décidé de partir à Londres ?

En fait j'ai déjà un peu répondu à ceci au début. Mais je tiens encore à souligner l'apport extrêmement riche je crois d'avoir pu développer ce travail dans une autre langue et culture que celles dans lesquelles j'ai pu grandir.

Voulez-vous ajouter quelques choses ?

Que serions-nous sans l'aide des choses qui n'existent pas ?

Et aussi cette photo de Helen Levitt avec l'inscription à la craie 'Button to passage secret - press'



Et puis encore une fois... Il me semblait important de ne pas prendre ce nom (attaché au travail) comme donné, comme imposé. Et par là, de toucher à une notion d'autonomie qui m'est très chère : comment ces travaux, en définissant leur propre nom, au final, en deviennent en quelque sorte autonomes. C'est un souhait en tout cas. Certainement quelque chose que j'aimerais poursuivre et approfondir. Une question d'autonomie et de vie.

BIBLIOGRAPHIE

Livre

Entretien 'Hans Ulrich Obrist in Conversation with Ai Weiwei'. In : WEIWEI, Ai et PINS, Anthony. *Ai Weiwei : Spatial matters : Art architecture and activism*. Cambridge, Massachusetts : The MIT press, 2014. 507 p.

ANISSIMOV, Myriam. *Romain Gary, le caméléon*. Paris : Denoël, 2004. 752 p.

ARDENNE, Paul. Implication de l'artiste dans l'espace public et participation des publics. In : Collectif. *Participa(c)tion*. Vitry-sur-Seine : MAC/VAL, 2014. 192 p.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris : Flammarion, 2002. 254 p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*. Dijon : Les presses du réel, 2009. 95 p.

BROOKER, Will. *Forever Stardust : David Bowie Across the Universe*. Bloomsbury Academic, 2017. 272 p.

CATTELAN, Maurizio, GRENIER, Catherine. *Le saut dans le vide*. Paris : Édition du seuil, 2011. 160 p.

CECCHETTI, ALEX. *Manque d'imagination*. Marseille : édition P, 2016. 133 p.

DE RIBAUPIERRE, Claire. *Anecdote*. Zurich : JRP / Ringier, 2007. 125 p.

DE WACHTER, Ellen Mara. *Co-art : artists on creative collaboration*. London, New York : Phaidon Press Limited, 2017. 239 p.

DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard, 2010. 596 p.

DUCHAMP, Marcel, CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris : Éditions Allia, 2014. 176 p.

GOLDSTEIN, Kenneth. *I'll Be Your Mirror : The selected Andy Warhol interviews*. New York: Carroll and Graf, 2004. 427 p.

GOUDINOUX, Véronique, GAITÉ, Florian, HENKINET, Catherine. *Collaboration et co-création entre artistes : des années 1960 à nos jours*. Futuroscope : Canopé éditions, 2018. 65 p.

GOUDINOUX, Véronique. *Œuvrer à plusieurs : regroupement et collaborations entre artistes*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2015. 237 p.

HEINICH, Nathalie. *Etre artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris : Klincksieck, 1996. 126 p.

HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard, 2014. 373 p.

HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris : Les édition de Minit, 1998. 380 p.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger, I. Analytique du sublime*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1985. 1005 p.

KIM, Hanmin. *Fernando Pessoa - Pessoa et Pessoas*. Seoul : Workroom Press, 2007. 405 p.

LE BRETON, David. *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*. Paris : éditions Métailié, 2015. 204 p.

LEE, Ufan. *Un art de la rencontre*. 1st ed. Arles : Actes Sud, 2002. 160 p.

MARK, Paytress. *CHASING RAIN_BOWS*. Mojo, February 2008. p. 75–85.

PESSOA, Fernando. *Le livre de l'intranquillité*. Villeneuve-d'Ascq : Christian Bourgois Editeur, 2011. 610 p.

PUGNET, Natacha. *Les doubles je[ux] de l'artiste : identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*. Aix-en-Provence : Publications Universitaires de Provence, 2012. 264 p.

ROUMETTE, Julien. *Romain Gary, l'ombre de l'histoire*. Toulouse : Presses universitaires du mirail, 2007. 289 p.

WEBER, Pascale. *Mémoires et identités : Rencontres et discussions entre Pascale Weber et Alain Berthoz*, Daniel Lance, Alain Milon, Pascale Piolino, Bo Sanitioso. Paris : Éditions l'Harmattan, 2012. 190 p.

ZAPPERI, Giovanna. Chapitre 2. La féminité de Rose Sélavy. In : *L'artiste est une femme : La modernité de Marcel Duchamp*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012. 145 p.

Page de Web

ARGAND, Catherine. *Pourquoi les écrivains changent-ils de nom ?*. *L'express* [en ligne]. Mis en ligne le 1 septembre 1995. [Consulté le 16 avril 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.lexpress.fr/culture/livre/pourquoi-les-ecrivains-changent-ils-de-nom_799092.html

BAUDUIN, Andrée. L'imposture Gary-Ajar. In : *Psychanalyse de l'imposture*. Cairn [en ligne]. Paris : Presses Universitaires de France, 2007. p. 51-85. [Consulté le 5 avril 2020]. (Le fil rouge). Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/psychanalyse-de-l-imposture--9782130558958-page-51.htm>

BRIGNONE, Patricia. *Les nouvelles pratiques du corps scénique : pour une approche élargie des rapports danse, arts plastiques, performance*. CCSD [en ligne]. Thèse de Doctorat. Art et histoire de l'art. Rennes : Université Rennes 2, 2018. [Consulté le 18 avril 2020]. 376 p. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01762425>

BYSTRÖM, Vilja. *Building an artistic identity in collaboration with a mediator : A case study on three Finnish visual artists at the first stages of their career*. ResearchGate [en ligne]. Mémoire de master, Arts management. Helsinki, Finlande : Université d'art de Helsinki, 2017. [Consulté le 11 avril 2020]. 92 p. Disponible à l'adresse : https://www.researchgate.net/publication/332292230_Building_an_artistic_identity_in_collaboration_with_a_mediator_A_case_study_on_three_Finnish_visual_artists_at_the_first_stages_of_their_career

CRAS, Sophie. 2018. *L'économie à l'épreuve de l'art: art et capitalisme dans les années 1960*. *Presses du réel* [en ligne]. [Consulté le 3 juillet 2020]. 2018. p. 5. Disponible à l'adresse : https://www.lespressesdureel.com/EN/file/ouvrage/6430/extrait_pdf_6430.pdf

DUPEYRAT, Jérôme. *Entretien avec Hubert Renard (janvier-février 2007)*. Jérôme Dupeyrat [en ligne]. Mis en ligne le 19 janvier 2011. [Consulté le 8 juin 2020].

Disponible à l'adresse : <http://jrmdprt.net/wp-content/uploads/2019/07/Entretien-avec-Hubert-Renard.pdf>

DURAND, Bruno. *Répéter et créer. FRAC Franche-Comté* [en ligne]. 2015. [Consulté le 16 juin 2020]. Disponible à l'adresse : http://arts-plastiques.ac-dijon.fr/IMG/pdf/repetition_bdurand.pdf

FIGES, Lydia. *Ten Women who used pseudonyms... and one man. Art UK* [en ligne]. Mis en ligne le 8 mars 2019. [Consulté le 16 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://artuk.org/discover/stories/ten-women-who-used-pseudonyms-and-one-man#>

FOURNIER, Marcel et MISDRAHI, Marian. *Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du CALQ. Globe : revue internationale d'études québécoises. Érudit* [en ligne]. Publiée le 12 février 2015. [Consulté le 9 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/globe/2014-v17-n1-globe01705/1028634ar/>

GALENSON, David. *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art. NBER Working Paper Series* [en ligne]. NBER Working Paper. 2009. [Consulté le 2 juillet 2020]. Disponible à l'adresse : <https://ucema.edu.ar/conferencias/download/2009/galensonAgosto.pdf>

GIRAUD, Céline. *[Analyse] Marcel Duchamp en Rose Sélavy, Man Ray. Deuxième Temps* [en ligne]. Publié le 20 mars 2018. [Consulté le 24 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://deuxieme-temps.com/2018/03/20/analyse-marcel-duchamp-rrose-selavy-man-ray/>

GOLDBERGER, Corine. *Reconversion professionnelle : "J'ai envie d'une autre vie". Marie Claire* [en ligne]. Publié le 27 avril 2020. [Consulté le 14 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.marieclaire.fr/reconversion-professionnelle-j-ai-decide-de-changer-de-metier,815947.asp>

GRACEFFA, Sandrino. *L'artiste, créateur de son propre employ. Smartbe* [en ligne]. Publiée le 7 mars 2011. [Consulté le 11 avril 2020]. Disponible à l'adresse : https://smartbe.be/wp-content/uploads/2014/03/03_propre-emploi.pdf

JAMET, Cédric. *La Figure de l'Androgyne dans le Rock Représentation et Idéalisation d'une Subjectivité Queer. Post-scriptum* [en ligne]. Mis en ligne 2020. [Consulté le 24 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://post-scriptum.org/06-05-la-figure-de-landrogyne-dans-le-rock/#toc-conclusion>

LUNEAU, Marie-Pier. *L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix. Érudit* [en ligne]. Mis en ligne le 27 juin 2007. [Consulté le 28 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n1-pr1756/015889ar/>

MCLEAN, Craig. *Thom Yorke: 'It's not my job to do business with politicians'. The Guardian* [en ligne]. Mis en ligne le 18 juin 2006. [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/music/2006/jun/18/9>

OURY, Antoine. *Elena Ferrante, la grande inconnue : "Écrits, les livres n'ont plus besoin d'auteurs". ActuaLitté* [en ligne]. Mis en ligne le 14 août 2015. [Consulté le 28 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/elena-ferrante-la-grande-inconnue-ecrits-les-livres-n-ont-plus-besoin-d-auteurs/60022>

PALOMA. *Interview avec Déborah Bowmann : projet-œuvre en boule à facettes. Manifesto XXI* [en ligne]. Mis en ligne le 5 mai 2017. [Consulté le 24 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://manifesto-21.com/deborah-bowmann-projet-oeuvre-boule-a-facettes/>

PFEIFFER, Alice. *Instagram est-il la galerie d'art de demain ? Antidote* [en ligne]. Mis en ligne le 5 septembre 2017. [Consulté le 10 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://magazineantidote.com/art/instagram-est-il-la-galerie-dart-de-demain/>

PIRON, François. Une discussion entre François Piron & Boris Achour : WELCOME / FUCK OFF !. In : *Boris Achour* [en ligne]. [Consulté le 5 mars 2020]. Disponible à l'adresse : <http://borisachour.net/textes-texts/welcomefuck-off-entretien-avec-francois-piron-2005/>

PLAGENHOEF, Scott. *Thom Yorke. Pitchfork* [en ligne]. Mis en ligne le 16 août 2006. [Consulté le 20 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://pitchfork.com/features/interview/6402-thom-yorke/>

RADERMECKER, Anne-Sophie V. E. *Quand un nom vaut des millions. État et limites d'un marché de l'art fondé sur une économie du nom d'artiste. Cairn* [en ligne]. 2019/1 (n° 28), p. 44-61. [Consulté le 12 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-marges-2019-1-page-44.htm>

TASSELL, Queenie. *Déborah Bowmann. Le Chassis* [en ligne]. [Consulté le 24 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <http://lechassis.fr/deborah-bowmann/>

TREMBLEY, Nicolas. *Tobias Kaspar, le mystérieux artiste devenu une marque*. Numéro [en ligne]. Publié le 28 mai 2019. [Consulté le 27 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.numero.com/fr/art/tobias-kaspar-why-love-hurts-the-category-is-vampire-city-provence-bonnie-and-clyde-mode>

Page de Blog

AFP, *Les pseudonymes, ces masques derrière lesquels se cachent les gens de plume*. *Le point culture* [en ligne]. Publié le 21 septembre 2017. [Consulté le 15 avril 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.lepoint.fr/culture/les-pseudonymes-ces-masques-derriere-lesquels-se-cachent-les-gens-de-plume-21-09-2017-2158641_3.php

Agence France-Presse, *What's in a name ? The stories behind famous writers and their pseudonyms*. *Hindustan Times* [en ligne]. Publié le 26 septembre 2017. [Consulté le 15 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.hindustantimes.com/books/what-s-in-a-name-the-stories-behind-famous-writers-and-their-pseudonyms/story-Svxx0VrBJFSLTw1WWuCfTL.html>

BART&BAKER. *En musique, l'identité artistique est morte, vive l'identité marketing !*. *Huffington Post* [en ligne]. 16 novembre 2016. [Consulté le 23 février 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.huffingtonpost.fr/bartbaker/conseils-marketing-musique_a_21590391/

MORSILLO, Sandrine. *Autofictions visuelles et identités artistiques*. *Autofiction* [en ligne]. Publié le 17 décembre 2008 par Isabelle Grell. [Consulté le 11 avril 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/12/17/AUTOFICTIONS-VISUELLES-ET-IDENTITES-ARTISTIQUES>

HOUDE, Caroline. *La construction de l'identité créative chez les artistes*. *Caroline Houde* [en ligne]. 22 décembre 2017. [Consulté le 24 février 2020]. Disponible à l'adresse : https://carolinehoude.com/2017/12/22/la-construction-de-lidentite-creative-chez-les-artistes/#_ftn14

PAVEAU, Marie-Anne. *Linguistique et numérique 4. Les écritures de Protée : identités pseudonymes. Les pensées du discours* [en ligne]. Publié le 21 janvier 2013. [Consulté le 24 février 2020]. Disponible à l'adresse : <https://penseedudiscours.hypotheses.org/10057>

Podcast / Radio

QUILLIER, Patrick. *Fernando Pessoa (1/4) : Vie de Pessoa. La compagnie des œuvres*. France Culture. Diffusé le 4 juin 2018. [Consulté le 10 juin 2020]. 59 min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/fernando-pessoa-14-vies-de-pessoa>

BALSO, Judith Balso et DE LANCASTRE, Marie-José. *Fernando Pessoa (3/4) : Le Portugal et la Lisbonne de Pessoa. La compagnie des œuvres*. France Culture. Diffusé le 6 juin 2018. [Consulté le 18 juin 2020]. 59 min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/fernando-pessoa-34-le-portugal-et-la-lisbonne-de-pessoa>

COULON, Gwendal. *Entretien avec Gwendal Coulon. Entretien Artiste3000* [en ligne]. 28 mai 2020. [Consulté le 10 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://podtail.com/fr/podcast/artiste3000/gwendal-coulon-entretien-artiste3000/>

DETHURENS, Pascal. *Fernando Pessoa (2/4) : Work in progress. La compagnie des œuvres*. France Culture. Diffusé le 5 juin 2018. [Consulté le 10 juin 2020]. 59 min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/fernando-pessoa-24-work-progress>

GALLIENNE, Guillaume. *Fernando Pessoa. Ça peut pas faire du mal*. France Inter. Diffusé le 16 mai 2020. [Consulté le 10 juin 2020]. 47 min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/ca-peut-pas-faire-de-mal/ca-peut-pas-faire-de-mal-16-mai-2020>

GUÉNA, Béatrice, CHANDEIGNE, Michel, QUILLIER, Patrick, *et. al.* *Fernando Pessoa (1988-1935), écrivain pluriel. Une vie une œuvre*. France Culture. Diffusé le 1 septembre 2018. [Consulté le 9 juin 2020]. 58 min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/fernando-pessoa-un-ecrivain-pluriel-1888-1935>

MANGEOT, Philippe. *Comment peut-on aimer Instagram. Le code à changer*. France Inter. Diffusé le 18 mai 2020. [Consulté le 22 mai 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/le-code-a-change/comment-peut-on-aimer-instagram-avec-philippe-mangeot>

SOLIGNY, Jérôme, BOINET, Carole et BERBERIAN, Charles. *Bowie comme Bowie. Le nouveau rendez-vous*. France Inter. Diffusé le 8 janvier 2020. [Consulté le 28 mai 2020]. 56 min. Disponible à l'adresse : <https://www.franceinter.fr/emissions/le-nouveau-rendez-vous/le-nouveau-rendez-vous-08-janvier-2020>

Table des images

-
- ⁱ MUECK, Ron. *Couple under an umbrella* (2013). [Photographie]. In : *FranceInfo Culture* [en ligne]. Publié le 17 avril 2013. [Consulté le 13 juin 2020]. Récupérée sur https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/les-sculptures-hyperrealistes-de-ron-mueck-s-installent-a-paris_304237.html
- ⁱⁱ POLLOCK, Jackson. *Number 1 (Lavender Mist)* (1950). [Photographie]. In : *Kazoart Blog* [en ligne]. Publié le 28 janvier 2020. [Consulté le 13 juin 2020]. Récupérée sur <https://www.kazoart.com/blog/minute-arty-jackson-pollock/>
- ⁱⁱⁱ WURM, Erwin. *Jakob/Jakob Fat* (1994). [Photographie]. In : *Fisheye* [en ligne]. Publié mars 2020. [Consulté le 23 juin 2020]. Récupérée sur <https://www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/actu/erwin-wurm-sculptures-et-autres-absurdites/>
- ^{iv} KOVANDA, Jiří. *XXX* (1976). [Photographie]. In : *gb agency* [en ligne]. [Consulté le 23 juin 2020]. Récupérée sur http://www.gbagency.fr/fr/24/Jiri-Kovanda/#!/A4-Actions/site_medias_listes/1189
- ^v ALBERS, Josef. *Homage to the Square* (1976). [Photographie]. In : *Artnet* [en ligne]. [Consulté le 24 juin 2020]. Récupérée sur <http://www.artnet.fr/artistes/josef-albers/sp-homage-to-the-square-8WGn46QZePsywEnzc-JwFw2>
- ^{vi} BUREN, Daniel. *Mur de peintures* (ensemble de 20 peintures de 1966 à 1977) (1995). [Photographie]. In : *Kazoart* [en ligne]. Mis en ligne le 7 septembre 2016. [Consulté le 23 juin 2020]. Récupérée sur <https://www.kazoart.com/blog/daniel-buren-les-rayures-controversees/>
- ^{vii} RAY, Man [Photographe]. DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp en Rose Sélavy* (1921). Négatif au gélatino bromure d'argent sur verre, 12 x 9 cm. Crédit photographique : © Man Ray Trust / Adagp, Paris. In : *DeuxièmeTemps* [en ligne]. Mis en ligne le 20 mars 2018. [Consulté le 24 juin 2020]. Récupérée sur <https://deuxieme-temps.com/2018/03/20/analyse-marcel-duchamp-rose-selavy-man-ray/>
- ^{viii} RAY, Man [Photographe]. DUCHAMP, Marcel. *Rose Sélavy* (1921). Tirage argentique, 14,9 x 9,8 cm. Crédit photographique : © Man Ray Trust / Philadelphia Museum of Art, USA. In : *DeuxièmeTemps* [en ligne]. Mis en ligne le 20 mars 2018. [Consulté le 24 juin 2020]. Récupérée sur <https://deuxieme-temps.com/2018/03/20/analyse-marcel-duchamp-rose-selavy-man-ray/>
- ^{ix} RENARD, Hubert. *Invitation* (2015). Boîte documentaire contenant 42 cartons d'invitation aux vernissages, 18 x 24 x 3,5 cm. Paris. In : *Hubert Renard* [Site officiel]. [Consulté le 24 juin 2020]. Récupérées sur http://hubrenard.free.fr/hrsite/editions/32-boite_invitation/invitation.php

^x RENARD, Hubert. *Invitation, quarante-deux cartons d'invitation aux vernissages* (2015). 88 pages, dos carré cousu collé, offset quadrichromie, 20 x 15 cm. Rennes, Éditions Incertain Sens / FRAC Bretagne. In : *Hubert Renard* [Site officiel]. [Consulté le 24 juin 2020]. Récupérées sur https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fiche_hubert_renard_invitation.htm

^{xi} RENARD, Hubert. *Biographèmes* (2019). Lettres adhésives, 140 x 140 cm
Courtesy Œil de Lynx. In : *Hubert Renard* [Site officiel]. [Consulté le 24 juin 2020].
Récupérées sur <http://hubrenard.free.fr/hrsite/expositions/36-macval2019/macval2019.php>

^{xii} BOWMANN, Déborah. *Grand Confort* (2017). In : Déborah Bowmann [Site officiel].
[Consulté le 1 juillet 2020]. Récupérée sur <https://www.deborahbowmann.com/?grand-confort>

^{xiii} BOWMANN, Déborah. *Fred Chaussures* (2018). In : Déborah Bowmann [Site officiel].
[Consulté le 1 juillet 2020]. Récupérée sur <https://www.deborahbowmann.com/?Fred-chaussures>

^{xiv} BEILLARD, Ludovic et DELESTRE, Victor. *Les boudoirs du réel* (2018). Vue d'exposition. In : *Victor Delestre* [Site officiel]. [Consulté le 29 juin 2020]. Récupérée sur <https://artviewer.org/ludovic-beillard-and-victor-delestre-at-pierre-poumet/>

^{xv} DAVOUT, Clément. *Dans une nouvelle embrasure* (2019). Huile sur toile, 90 x 70 cm. In : *Clément Davout* [Site officiel]. [Consulté le 25 juin 2020]. Récupérée sur <http://www.clementdavout.com/2019.html>

^{xvi} FOURDRINIER, Léo. *Les étoiles déprimés* (2019). In : *Léo Fourdrinier* [Site officiel]. [Consulté le 25 juin 2020]. Récupérée sur https://www.dropbox.com/s/c2b3ha0i1cidxr4/l%C3%A9o%20fourdrinier_portfolio_d%C3%A9cembre2019%20web.pdf?dl=0

^{xvii} Jonathan & Cécile. *Wrecking Balls* (2018). Chaines et pastèques, dimensions variables. In : *Jonathan et Cécile* [Site officiel]. [Consulté le 25 juin 2020]. Récupérée sur <https://jonathanetcecile.tumblr.com/>

^{xviii} Jonathan & Cécile. *Mona* (2018). Eau, verre, bois, graviers, sable, filtre. 176 x 34 x 34 cm. In : *Jonathan et Cécile* [Site officiel]. [Consulté le 25 juin 2020]. Récupérée sur <https://jonathanetcecile.tumblr.com/>

^{xix} Louise Aleksiejew. *Tube* (Hesse, Trockel, Tanning, Poder), (2020). Graphite sur papier Canson, 21 x 29,7 cm. In : *Louise Aleksiejew* [Site officiel]. [Consulté le 30 juin 2020]. Récupérée sur <https://louisealeksiejew.fr/2020>

^{xx} Antoine Medes. *Wah* (2020). Céramique, verre, 35,5 x 48,5 x 4 cm. In : *Antoine Medes* [Site officiel]. [Consulté le 1 juillet 2020]. Récupérée sur <https://antoinemedes.com/2020>

^{xxi} Antoine Medes. *Papillon* (2020). Encre aquarelle sur papier BFK Arches, 25 x 32,5 cm. In : *Antoine Medes* [Site officiel]. [Consulté le 1 juillet 2020]. Récupérée sur <https://antoinemedes.com/2020>

^{xxii} Louise Aleksiejew et Antoine Medes. *Les Pics* (2018) dans l'installation "Le lac avec des muscles" (2018). Peinture acrylique, gesso, encre de Chine colorée, 315 x 513 cm. In : *Louise Aleksiejew et Antoine Medes* [Site officiel]. [Consulté le 2 juillet 2020]. Récupérée sur <https://aleksiejew-medes.tumblr.com/tagged/lladm>

^{xxiii} Louise Aleksiejew et Antoine Medes. *L'idiot du village* (2016) dans la série "Dessin à quatre mains". Crayon de couleur sur papier Arches, 25 x 25 cm. In : *Louise Aleksiejew et Antoine Medes* [Site officiel]. [Consulté le 2 juillet 2020]. Récupérée sur <https://aleksiejew-medes.tumblr.com/tagged/4mains>