

ETC



Question d'identités Une entrevue avec Nathalie Heinich

Éric Chenet

Numéro 82, juin–juillet–août 2008

Être/To be

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34600ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chenet, É. (2008). Question d'identités : une entrevue avec Nathalie Heinich. *ETC*, (82), 36–38.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2008

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

é
rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

QUESTION D'IDENTITÉS :

UNE ENTREVUE AVEC NATHALIE HEINICH

Éric Chenet : *Vous avez porté une attention particulière au travail de construction de la figure de l'artiste moderne. Dans vos différents ouvrages, La gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration (Paris, Minuit, 1991), Du peintre à l'artiste : Artisans et académiciens à l'âge classique (Paris, Minuit, 1993) ou, encore, plus récemment, dans Être écrivain : Création et identité (Paris, La Découverte, 2000), vous examinez notamment la question du « régime de singularité ». Comment en êtes-vous venue à vous intéresser à ce sujet ?*

Nathalie Heinich : Concernant l'émergence de la conception moderne de l'artiste, j'ai commencé par rédiger une thèse – sous la direction de Pierre Bourdieu – consacrée à « la constitution du champ de la peinture française au XVII^e siècle », grâce à une série de hasards intellectuels, mais aussi, plus profondément, de par la volonté que j'entretenais à l'époque de « démontrer » le caractère « socialement construit » (comme on dirait aujourd'hui), donc « arbitraire » et non pas « naturel », de la figure de l'artiste et de son idéalisation actuelle. Je mets ces termes entre guillemets car ils représentent pour moi un style de pensée critique et, par ailleurs, naïvement naturaliste (comme s'il suffisait qu'un phénomène humain soit naturel pour être nécessaire, alors que le propre de l'humain est d'être, non pas naturel mais social, c'est-à-dire historique, fluctuant, contextuel...), avec lequel j'ai mis longtemps à rompre, en même temps que je me suis éloignée de la pensée de Bourdieu et de son obsession normative et critique – ce dont je m'explique dans mon dernier livre, *Pourquoi Bourdieu* (Gallimard 2007), ainsi que dans un recueil d'entretiens, *La Sociologie à l'épreuve de l'art* (Éditions Aux lieux d'être, 2006 et 2007). En revanche, j'ai gardé de cette problématique un intérêt constant pour la question du statut d'artiste, qui me paraît la dimension la moins explorée jusqu'à présent par la sociologie de l'art, beaucoup plus occupée par la question des œuvres, des publics ou des institutions. C'est un sujet passionnant, et très actuel – à condition du moins qu'on l'aborde dans un esprit de curiosité intellectuelle et non pas de règlement de compte idéologique, comme c'est malheureusement si souvent le cas aujourd'hui dès lors qu'il est question d'art.

Concernant la problématique du « régime de singularité », elle ne se réduit pas au statut d'artiste, car toutes sortes de choses, dans nos sociétés, relèvent d'une telle réflexion sur les régimes de qualification des êtres, soit par la singularité, l'originalité, l'unicité, soit par son contraire – la communauté, le nombre, le standard, propres au « régime de communauté ». J'ai été amenée à mettre en place cette problématique dans mon premier livre, *La Gloire de Van Gogh*, car il fallait bien se donner les moyens conceptuels de comprendre par quelles opérations « axiologiques » (relevant des valeurs) on était passé d'une disqualification, ou même d'une invisibilité de son œuvre et de sa personne, en raison de leur singularité, à une qualification, une valorisation voire une surexposition aux regards, pour cette même raison. C'est l'histoire de ce basculement, et ses différentes modalités, qui fait l'objet de ce livre. Et c'est à partir de ce terrain de recherche que j'ai tenté d'étendre cette question au statut des œuvres d'art et des « objets-personnes » en général, des personnalités de tous ordres, des situations, des actions et, plus généralement, de tout ce qui peut donner lieu à évaluation.

En rédigeant *L'Élite artiste*, qui synthétise vingt années de recherches sur l'histoire du statut d'artiste, j'ai mieux perçu – et tenté de faire comprendre – à quel point ce « régime de singularité » concerne beaucoup plus que les seuls artistes, même s'ils en sont aujourd'hui les représentants idéal-typiques ; et à quel point, du même coup, la question de l'identité d'artiste est cruciale pour comprendre le fonctionnement actuel des sociétés démocratiques, dans leurs tentatives récurrentes pour rendre compatibles des valeurs aussi centrales en démocratie, et pourtant aussi antinomiques, que la recherche de l'excellence, l'aspiration à l'égalité et le respect de la méritocratie.

É. C. : *Pensez-vous qu'au XIX^e siècle, les artistes, plus que toute autre catégorie sociale partageant une identité collective, ont joué un rôle marquant dans le processus d'autodéfinition de l'individu et d'autonomisation de la société ?*

N. H. : Je pense que l'idée d'une « autodéfinition de l'individu » et de son « autonomisation » par rapport à la société relève largement du fantasme, même s'il existe effectivement, depuis au moins une génération, un mouvement vers une valorisation de l'individu au détriment du collectif, et de la marginalité au détriment de l'intégration sociale (il s'agit simplement d'un déplacement sur l'axe « individualisme/holisme » tel que le définit Louis Dumont). Aucun individu n'est « autodéfini », parce que nous sommes tous soumis au langage, au regard d'autrui (Todorov), aux « institutions du sens » (Descombes) – et heureusement, car qui souhaiterait être un « enfant-sauvage », ou Robinson sur son île déserte mais sans les objets récupérés du naufrage, sans la notion du temps, sans la rencontre avec Vendredi ? C'est cette illusion de l'« homo clausus » qu'a bien démontrée Norbert Elias, en montrant qu'elle n'est qu'une projection de l'expérience personnelle à l'ensemble du corps social – une illusion, donc, pré-sociologique, même s'il existe encore des sociologues pour y croire voire – pire ! – pour la promouvoir. Que l'on valorise actuellement (et non pas que l'on expérimente) une certaine autonomisation de l'individu, essentiellement par rapport à la cellule familiale, c'est là la seule réalité observable. Et l'on peut en effet noter que cette valorisation s'appuie souvent sur l'image de l'artiste-roi (comme on dit aussi « l'enfant-roi »), qui créerait tout seul dans son coin, inventerait par lui-même des expressions inédites, ne se nourrirait d'aucune tradition, ne se déterminerait en fonction d'aucun autre artiste, à imiter ou par rapport auquel se démarquer.

Mais ce qui m'intéresse, en tant que sociologue préoccupée non seulement de l'expérience réelle, mais aussi des représentations, imaginaires et symboliques – ce qui m'intéresse, ce n'est pas de « démonter » cette illusion, mais d'en comprendre les ressorts, d'expliciter à quels types de valeurs elle renvoie, quelles fonctions elle occupe dans l'imaginaire collectif. Ce que j'ai essayé de faire dans *L'Élite artiste* comme dans *Être écrivain*, en dégageant les raisons historiques de la mise en place du « régime de singularité » avec le Romantisme, et en tentant d'en repérer certaines conséquences.

É. C. : *L'autodéfinition de l'individu et l'invention de soi relèvent effectivement du fantasme, d'une illusion de toute-puissance même. Et cette aspiration de l'être à vouloir à tout prix se redéfinir semble connaître une croissance fulgurante dans le contexte technoscientifique actuel. La manipulation du vivant, les sciences de la génétique et du clonage et les biotechnologies, ou encore le traitement numérique des images se révèlent pour ceux qui en font usage comme autant de manières pour l'individu de se réinventer. Paradoxalement, il me semble qu'on assiste non plus à une quête identitaire de type essentialiste mais davantage à une affirmation des soi possibles, un peu comme si plusieurs individus pouvaient coexister sous une même identité.*

N. H. : Je ne suis pas certaine que les recherches menées actuellement en biologie, qui engagent des équipes de recherche, des budgets, des équipements, des procédures d'accréditation, des comités d'éthique etc., aient quoi que ce soit à voir avec l'« individu » : rien de plus collectif, de plus soumis à des conventions, à des statistiques etc. – et heureusement, car c'est ainsi que la science avance ! Certes, au niveau individuel, le clonage humain peut apparaître comme une nouvelle liberté offerte au très vieux fantasme de reproduction à l'identique ; personnellement, j'espère bien qu'on en restera au stade du fantasme, car je ne vois pas quel bénéfice l'humanité pourrait tirer de ce déni de l'autre dans la reproduction de soi-même, typique du fantasme infantile de toute-puissance – je renvoie à l'intéressante description de ses sinistres conséquences qu'en donne Michel Houellebecq dans son dernier roman, *La Possibilité d'une île*. Quant au traitement numérique des images, il atteint en effet la stabilité de l'image de soi (ce qui n'est qu'une toute petite dimension de l'identité individuelle), mais à grande échelle, puisque la technologie en question est utilisée au même moment par des millions d'individus : là encore, les individus face à leur ordinateur peuvent

bien cultiver le fantasme d'une souveraineté exercée sur leur propre image – mais avec quelles conséquences, quels effets pratiques, quelles modalités de stabilisation dans le temps ? On ne le sait pas, et je ne suis pas certaine qu'il y ait là un changement important et effectif. On peut toujours jouer à multiplier les images de soi – il n'en reste pas moins qu'on ne possède jamais qu'une seule carte d'identité ou qu'un seul passeport, avec un seul nom et une seule image. Et heureusement, car sinon, la schizophrénie serait vite là !

É. C. : *Au cours du XX^e siècle, on voit se mettre en place tout un courant d'idées qui, à partir des ready-made de Duchamp en passant par le discours de Barthes sur « la mort de l'auteur » – ou encore celui de Foucault pour qui l'auteur semble accessoire –, radicalise l'importance accordée au rôle du spectateur dans la production de sens de l'œuvre d'art. Selon cette perspective, le rôle du spectateur devient primordial au détriment de l'artiste réduit à une fonction tout au plus passive et latente. Dans ces conditions, considérez-vous que le « régime de singularité » soit encore un critère essentiel dans la construction identitaire des artistes actuels ?*

N. H. : Je crois qu'il faut mieux différencier les choses : ce qui concerne le fonctionnement effectif du monde des arts plastiques n'a pas forcément grand rapport avec les concepts élaborés par quelques philosophes, dont on surestime souvent l'impact sur la réalité de l'expérience (parce qu'on ne cherche pas à observer la réalité de l'expérience, faute de considérer qu'elle est au moins aussi intéressante que la production de concepts). Dans le cas de Duchamp, il s'agit d'une entreprise exceptionnellement intelligente pour déplacer les frontières du monde de l'art, et pour expliciter les opérations par lesquelles une œuvre s'y trouve intégrée, non pas seulement grâce au travail de l'artiste, ni même au regard du spectateur (sur lequel a insisté, en effet, Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux »), mais surtout grâce à l'action des intermédiaires de l'art, que Duchamp a su mobiliser avec une remarquable dextérité, et qu'il est ensuite revenu aux sociologues de décrire (cf. la troisième partie de mon livre *Le Triple jeu de l'art contemporain*). Ce déplacement a bien à voir avec le régime de singularité, puisqu'il ne peut s'opérer sans valorisation préalable de l'originalité, de l'inédit, de l'innovation. Et il s'est largement identifié, pour beaucoup de participants au monde de l'art, avec la figure de Duchamp, considéré – à juste titre – comme son talentueux précurseur. En ce sens, les artistes contemporains sont au plus loin du topo de la « mort de l'auteur », lancé dans les années 1960 par Barthes et par Foucault : ils sont, encore et toujours plus, dans la fascination de l'auteur tout-puissant, capable de repousser indéfiniment les frontières de l'art, d'imposer à tout un chacun sa propre singularité. Je dirais volontiers que les plus naïfs d'entre eux – ceux qui, probablement, n'iront pas très loin dans la carrière – croient qu'ils sont seuls à jouer ce jeu-là, tandis que les plus doués savent qu'il y a au moins trois joueurs dans le jeu (les artistes, les spectateurs et les intermédiaires) ; et surtout, que le tout n'est pas de montrer qu'on en connaît les règles, mais d'utiliser l'espace de jeu pour produire, non pas de la singularité, mais de l'universalité. Seulement là, ça devient difficile !

Quant au lieu commun sur « la mort de l'auteur », qui fut naguère un paradoxe, il faut le replacer dans son contexte : à l'époque, Barthes en avait contre la focalisation universitaire sur le biographisme et la psychologie des écrivains. Qu'on ait pris cette position purement académique (ou plutôt, à l'époque, anti-académique) pour un symptôme de la réalité en dit long sur l'enfermement du milieu intellectuel sur lui-même, et sur son incapacité à regarder autour de lui ! Je reste toutefois très admirative du travail réalisé par Foucault dans son célèbre article « Qu'est-ce qu'un auteur ? », car c'est un remarquable exercice de définition des fonctions imparties dans nos sociétés à la figure de l'auteur. Dommage que les lecteurs et admirateurs de Foucault aient rarement l'intelligence de leur idole... (mais le propre des idolâtres, en général, n'est pas précisément l'intelligence).

É. C. : *Votre commentaire à propos des artistes susceptibles de produire de « l'universalité » se révèle très heuristique. Qui-sont, pensez-vous,*



Nathalie Heinich

les créateurs actuels qui recourent à cette pratique et en quoi leur production représente-t-elle une remise en question de l'identité artistique telle qu'on la conçoit depuis le Romantisme ?

N. H. : La visée d'universalité n'est pas de l'ordre d'une création effective, d'un type d'art pratiqué : elle est une valeur, qui s'incarne ou pas dans la réalité. L'idéalisation moderne de l'art s'accompagne inévitablement de ce que certains sociologues appellent aujourd'hui une « montée en généralité », l'exigence de toucher un grand nombre de gens et pas seulement l'artiste lui-même ou quelques-uns de ses pairs, en jouant sur des affects partagés par tous. Le problème de cette « montée en généralité », constitutive de tout processus de valorisation, est qu'elle est antinomique de la « montée en singularité », dont j'ai essayé de montrer le caractère fondamental dans l'art depuis le Romantisme. Plus précisément, la « montée en généralité » est la forme de grandeur propre à ce que j'appelle le « régime de communauté », alors que la « montée en singularité » est la grandeur propre au « régime de singularité » – avec cette propriété intéressante que toute singularité, pour devenir une valeur, doit s'objectiver dans des critiques, des institutions, des prix, etc., donc s'accompagner d'une « montée en objectivité », considérée comme antinomique des propriétés du singulier – subjectivité, imprévisibilité, irréductibilité, insubstituabilité... Dans ces conditions, un artiste reconnu comme « grand » devra faire la preuve qu'il est non seulement singulier (original, novateur, hors du commun) mais aussi universel (touchant des émotions, des affects, des représentations communes à toute son époque, voire à toute l'humanité), pour voir sa valeur reconnue comme « objective ». En ce sens, la visée d'universalité ne remet pas en question l'image de l'artiste telle qu'elle s'est construite à partir du Romantisme : elle en est partie prenante, car la singularité de l'artiste est indissociable de sa capacité à incarner l'idéal d'universalité, du moins s'il veut parvenir à la grandeur – celle qui dure.

Comment cela s'applique-t-il à la situation concrète de l'art contemporain ? Il me semble que les artistes qui ne jouent que sur la corde de la singularité, avec la transgression des frontières assignées à l'art, la visée critique, et le caractère auto-référentiel d'œuvres qui n'ont de sens que rapportées à l'histoire de l'art, voire à l'histoire de l'art contemporain – ceux-là ont peu de chances d'être perçus comme touchant à une forme d'universalité, donc comme vraiment grands, vraiment susceptibles de passer à la postérité. Reste un petit nombre qui ne se contentent pas de faire la preuve qu'ils connaissent les règles du jeu de l'art contemporain en jouant sur le second degré, le clin d'œil, la distanciation, mais qui prennent aussi le risque du premier degré, du sérieux, de l'expérience sensorielle ou émotionnelle en profondeur. Ce sont ceux-là, probablement, qui dépasseront la mode pour passer à la postérité. Mais ne me demandez pas de noms : je ne suis pas critique d'art.

É. C. : *Pensez-vous qu'il soit possible d'imaginer, comme le propose Giorgio Agamben dans La communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque, une société composée d'individus affranchis de toutes revendications identitaires, d'êtres qui ne seraient plus subordonnés à des catégories (de races, de nationalités, de religions ni même de patrimoine génétique), bref, des êtres singuliers mais sans identités ?*

N. H. : J'espère bien que non : nous serions alors comme des monades sans forme, sans attachements, sans liens, sans « prise » sur le monde ni « prise » à donner à autrui pour nous atteindre – et probablement, aussi, sans émotions. Ce qui me paraît souhaitable, en revanche, c'est que le fait d'avoir une identité – ce qui est constitutif de l'existence humaine – ne s'accompagne pas inévitablement d'une « revendication identitaire », qui est quand même le degré zéro de la conscience citoyenne ; et qu'on ne traite jamais un individu en fonction des propriétés natives, sur lesquelles il n'a aucune responsabilité, comme le sexe, l'appartenance raciale ou ethnique, la nationalité. Mais c'est là un combat politique – pas une utopie philosophique, ni un fantasme individuel !

É. C. : *Enfin, de la même manière que vous avez réfléchi à la problématique identitaire des auteurs, pouvez-vous préciser sous quelles conditions un sujet peut dire « je suis artiste » ?*

N. H. : J'ai montré, dans *Être écrivain* (et cela peut aussi s'appliquer aux artistes), qu'il faut pour cela, premièrement, pouvoir se percevoir soi-même comme artiste (ce qui ne va pas de soi, car ce sentiment n'est pas conféré par un diplôme ni même une formation spécifique) ; qu'il faut aussi, deuxièmement, être désigné comme tel par autrui, ou par les institutions compétentes (ce qui exige un travail assez complexe, à travers un certain nombre de preuves et d'épreuves : production d'œuvres convaincantes, expositions, constitution d'un curriculum vitae adéquat, etc.) ; et que, grâce à ce sentiment intérieur doublé d'une reconnaissance extérieure, il faut enfin, troisièmement, pouvoir s'autoriser à se dire comme tel, à se représenter à autrui comme artiste (éventuellement par l'adoption d'une posture ou d'un « habitus » adapté). Auto-perception, représentation, désignation : tels sont les trois « moments » de l'identité, parfois cohérents entre eux, et parfois dissonants. Dans ce dernier cas, on a affaire à une « crise d'identité », à laquelle les créateurs sont particulièrement vulnérables du fait de l'indétermination constitutive de leur activité, notamment l'indétermination de la frontière entre amateurisme et professionnalisme.

Ce qui me frappe aujourd'hui, c'est à quel point l'accès à cette identité d'artiste semble, chez certains, constituer le véritable but de l'activité de création, laquelle devient non plus une fin mais un moyen pour obtenir l'appartenance à la catégorie des artistes. C'est la conséquence inévitable du prestige dont celle-ci bénéficie, et qui n'a cessé de s'amplifier depuis le début du XIX^e siècle. Mais vouloir être un artiste n'est pas forcément le gage qu'on est un bon artiste – si même cela ne favorise pas des comportements mimétiques, tendant à faire ce qu'il faut pour se couler dans les représentations actuelles de l'artiste, au rebours de quêtes plus personnelles. Plutôt, donc, que de vouloir à tout prix être artiste, il me semble préférable de concentrer ses efforts sur la volonté de faire œuvre. Mais peut-être est-ce là une conception de l'art déjà datée, c'est-à-dire trop « moderne » pour être vraiment « contemporaine » ?

ENTRETIEN DIRIGÉ PAR ÉRIC CHENET, EN FÉVRIER 2008

ÊTRE/TO BE

This special issue—*Être/To Be*—is the result of an exciting, rich and harmonious collaboration between Isabelle Lelarge and I; it is the result of our mutual interest in issues of identities.¹ Indeed, it was impossible to reflect on the idea of identity—to see how it takes shape, how it is constructed or claimed—without also considering the essentialist connotation it often carries.

The ultimate source of philosophical questions, the concept of Being, generates many views and interpretations. In Antiquity, the notion of Being was generally questioned in relation to ideas of permanence, immanence and transcendence; in our time, Being is seldom explained through its foundations or by the origin of existence, let alone by deduction from some general essence *a priori*. Plato would imagine Being as immutable identity, whereas in the 20th century it would be considered in a more empirical way. Facing chaos, degeneration and the absurdity of existence, Being gets vulnerable and loses its majesty. It's the end of pure reason, of absolute rational Being. This scenario shifts under the emergence of another concept, obviously more appropriate in a context of irrationality: indetermination.

"Where are we in our pursuit of truth and identity?" asks Luc Courchesne, for whom, unlike Jean-Jacques Rousseau, nature can no longer provide an answer. Moreover, if Being isn't the core of our universe anymore, does its position require indeterminate coordinates? Nevertheless, for several artists in this issue, just as for Courchesne, the environmental context represents a strong influence for identity. For example, Claude Lévêque presents us with a series of images that paint a rather dark portrait of suburbia, a commercial zone offering many conveniences, but which leaves humanity out of its scope. As for Julie Faubert, she is interested in the architecture of cloisters, with their capacity to preserve identity from any disturbance. The associates of *Mousse Architecture de paysage* try as much as possible to avoid being passively subjected to the places we live in, rather attempting to endow them with new community identity.

But the question of Being isn't limited to an environmental relationship. Julianne Rose is more interested in the manner in which the identity is constructed, and how media and advertisement influence our personal choices and desires. Her reflection gives rise to hybrid beings—half-women, half-dolls—and it questions the way we perceive ourselves. Michel Goulet also attempts to reveal the artificial and codified nature of existence. His multitudes of little pennants are as many signs reminding us that the subjective decision capacity is always relative, fundamentally related to the social apparatus in which we thrive. Also conceptual but more lyrical, Irène F. Whittome's project leads us to think about the immutability of identity: apparently as solid as a rock, but in reality unstable, uncertain and indeterminable. Just as the connection between environmental context and identity is a core concern for artists, the relation to others creates a lot of interest: Elise Mougin invites her subjects to project a negative image of themselves. Finally, the indetermination of identity reaches a climax in the work of some other artists: bizarre genetic breeding—whether done with software (Dalia Chauveau) or with a simple photographic collage (Andréa Szilasi)—give birth to beings directly supernatural, whose identity are beyond control.

Identity tends increasingly to be indeterminate, uncertain and contingent. For this reason, we have invited many artists to share their exceptionally original visions of the versatility of the identity process. Far from being comprehensive in the treatment of this current topic, we hope that this issue of *ETC* will bring pleasure as well as reflection to the reader.

Éric Chenet

Art critic and historian, **Éric Chenet** holds a degree from the Université de Montréal. He is interested in, among other topics, the contemporary forms of creation that question the conventions of construction and explore new types of habitation and space occupation. His research also focuses on the use of comic effects in current artistic practices. Éric Chenet has published essays distributed by the centre des arts actuels Skol and by the Musée national des Beaux-arts du Québec. He has recently collaborated on a critical work concerning the last twenty years in Canadian contemporary creation (*Deux relèves: ETC 1987-2007*). He works as an assistant editor for *ETC* art magazine.

Note

¹ "Identités/Identities", *ETC*, No. 81 (March-April-May 2008).

A MATTER OF IDENTITIES: INTERVIEW WITH NATHALIE HEINICH

Éric Chenet: *You have paid particular attention to the construction process of the modern artist figure. In your books—La gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration (Paris, Minuit, 1991)[The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration, Princeton University Press, 2004]; Du peintre à l'artiste: Artisans et académiciens à l'âge classique (Paris, Minuit, 1993); and more recently, Être écrivain: Création et identité (Paris, La Découverte, 2000)—you investigate the issue of a "singularity system" ("régime de singularité"). How did you become interested in this topic?*

Nathalie Heinich: Concerning the emergence of a modern conception of the artist, I began by writing a thesis—under the supervision of Pierre Bourdieu—about the development of French painting in the 17th century. I did so partly through a series of intellectual incidences, but mostly because I was determined, then, to demonstrate how "socially constructed," arbitrary and unnatural the figure of the artist is, and how it is also much idealized today. I put this expression in quotes, because for me it represents a style of critical theory—a theory that is naively naturalistic, (as if any human phenomenon would be necessary if natural), whereas it is peculiar to man to be, not natural but social, that is: historical, changing, contextual... This is a theory with which I had difficulty breaking, and meanwhile I have distanced myself from Bourdieu's theories and from his prescriptive and critical obsessions—I explain all of this in my last book, *Pourquoi Bourdieu* (Gallimard, 2007), as well as in a collection of interviews, *La Sociologie à l'épreuve de l'art* (Aux lieux d'être, 2006 and 2007). That said, this ignited my interest in artist status, an issue which seems to have been left widely unexplored