Autour de la notion de travail artistique

GILBERT LASCAULT
Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre

Il ne s'agit ici que de présenter quelques éléments d'un dossier concernant la notion de travail artistique. Une histoire de cette notion reste à faire[1].

Un artisanat ascétique

Souvent, en Occident, l'activité artistique apparaît comme un artisanat extrême, qui exige préparation longue et intense application. Cennino Cennini (1360-1440) propose au futur artiste un impressionnant programme de formation : « D'abord il te faut un an pour étudier le dessin élémentaire que tu exécutes sur tablettes. Pour rester avec le maître dans sa boutique, te mettre au courant de toutes les branches qui appartiennent à notre art, en commençant par broyer les couleurs, cuire les colles, pétrir les plâtres, te rendre pratique dans la préparation des panneaux, les rehausser, les polir, mettre l'or et bien faire le grainé, il te faut six ans. Ensuite, pour étudier la couleur, orner de mordants, faire des draperies d'or et te rompre au travail sur mur, il te faut encore six ans, dessinant toujours, n'abandonnant ton dessin ni jour de fête ni jour de travail. Ainsi la nature, par grande habitude, se convertit en bonne pratique. » Ces treize ans pédagogiques sont suivis d'un travail acharné pour chaque production. Il y a, chez bien des peintres du passé, un mépris pour la hâte. Selon Dürer (1471-1528), « exécuter une œuvre rapidement et en un tournemain

1. Bien des recherches actuelles s'intéressent à cette notion, directement ou indirectement : par exemple Olivier Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973 ; les « recherches poïétiques » du Groupe de Recherches esthétiques du CNRS ; les travaux de René Passeron, de Louis Marin ; certains textes de Jean-François Lyotard ; Leonardo Cremonini et Marc Le Bot, *Les parenthèses du regard*, Paris, Fayard, 1979 ; et d'autres...

n'a aucune valeur, à moins que l'on ne soit dans l'obligation d'avoir une œuvre sans attendre ». Pour l'éducation du futur peintre, Dürer propose une ascèse, une répression permanente du désir : « Qu'il soit préservé du sexe féminin et qu'aucune femme n'habite près de lui; qu'il n'en voie pas une nue et n'en touche pas une et se garde de l'impureté. Rien n'affaiblit tant la raison que l'impureté... » Léonard de Vinci insiste davantage sur le savoir du peintre que sur son travail; mais il recommande : « Souviens-toi d'acquérir le soin plus que la facilité »; et aussi : « Si tu veux, ô dessinateur, étudier bien et utilement, applique-toi à travailler avec lenteur, quand tu dessines... » On pourrait facilement multiplier les éloges de l'effort. Pour David, l'artiste doit toujours être affronté à des difficultés : « Je veux qu'un peintre au bout de vingt ans soit aussi embarrassé qu'au premier jour. » Delacroix (le 20 juillet 1824) se dit : « Rends plutôt la matière difficile à travailler comme du marbre : ce serait tout à fait neuf. Rendre la matière rebelle pour la vaincre avec patience. » Il y a dans cette pratique une dépense d'énergie dont Van Gogh est conscient : « Si tu devenais peintre, une des choses qui t'étonneraient serait que le métier de peintre (...) est réellement un travail relativement dur du point de vue physique. »

Plaisirs d'un Chinois

A cette ascèse (qui, chez Dürer au moins prend un aspect sévère et répressif) on peut opposer d'autres gestions du temps : celle (par exemple) d'un récit chinois. Un peintre avait reçu la commande du dessin d'un petit crabe. Il voulut, pour le réaliser, un château, deux douzaines de domestiques et cinq ans de congé. Il se mit à jouir des biens octroyés par le prince qui ne cessait de s'inquiéter de son inaction. A la fin du délai, un crabe parfait fut dessiné en une seconde... A un temps des plaisirs dispersés succède une concentration instantanée, à l'inaction jouisseuse un acte sans doute lui-même heureux. Cette gestion du temps semble aux antipodes de celle de Cennino Cennini. Mais il serait faux de penser que dans les plaisirs le peintre chinois cesse d'être peintre, qu'il oublie alors la peinture. Les « vacances » du peintre sont prélude de sa peinture. Il ne dessine pas des crabes préparatoires, il ne se coupe pas de ses désirs non picturaux, mais il lie (peut-on imaginer) chaque expérience de bonheur à son désir pictural. A tout moment sa vie est orientée vers l'acte final; et l'œuvre à venir se charge des cinq ans de plaisirs. Ce n'est pas une paresse, mais un travail plus étrange, moins facile à justifier socialement, moins spectaculaire... Selon J. von Sandrart, son contemporain, Nicolas Poussin « réglait sa vie en n'ayant en vue qu'un seul but : son art ». Le peintre chinois règle lui aussi, de façon paradoxale, sa vie en fonction de l'œuvre finale.

De façon paradoxale : car elle s'oppose à la conception du travail

sur laquelle repose la société actuelle. Comme dans le nouveau monde amoureux imaginé par Charles Fourier (1772-1837), chez bien des artistes, la barre s'efface qui oppose, « en civilisation », le travail au plaisir. Hors de la contrainte, l'artiste peut jouir de ses activités, de ses inventions, parfois de son travail méticuleux. Et ses œuvres constituent en quelque sorte des « accumulateurs », des « condensateurs » de plaisirs, d'efforts, de soins, de désirs, de dispersions, d'acharnements, de rêves, d'actions, de refus d'agir. Les tableaux qui nous touchent sont ces accumulateurs.

Peindre avec la toile

On regardera par exemple le film de Jean-Michel Meurice sur le peintre Simon Hantaï (né en 1922). Tour à tour, Hantaï intervient et n'intervient pas. Il y a des moments où il se livre à un travail régulier, presque machinal, pliant les grandes toiles, les nouant avec des ficelles pour maintenir les plis. Il fait des centaines de nœuds, se rapprochant (comme il le sent) des travaux d'usine, répétitifs. Puis il écrase la toile pliée et nouée avec le rouleau dont on se sert pour égaliser les pelouses. Ensuite, au pinceau, avec attention, il peint les parties non cachées par les plis. Après s'être voulu le moins « peintre » possible, il se fait le plus « peintre » possible. Il nous aide à comprendre comment le pinceau est un instrument du dialogue possible entre le corps de l'artiste et la toile... A la fin du travail, avec violence, Hantaï défait les plis, révèle les blancs cachés de l'œuvre et fait déferler comme une mer les formes colorées. Il nous apprend à découvrir que les couleurs « chantent » par le blanc qui les entoure, que l'éclatement lumineux a pour condition la production de plis. de dissimulations provisoires... Comme l'a écrit François Mathey, « Hantaï peint avec la toile et non sur la toile ». Il collabore avec la toile. Tantôt il dialogue avec elle, tient compte d'elle, le pinceau à la main. Tantôt il la laisse faire, lui donne ses chances. Elle n'est pas un simple support. Elle favorise des effets et en refuse d'autres. En un tel travail, le peintre ne cherche pas à exprimer son « moi ». Mais dans des gestes qui se veulent en quelque sorte « impersonnels », parfois presque automatiques, des souvenirs se réveillent : ceux par exemple d'une jupe de sa mère, au tissu plié en carrés, que l'on retrouve sur une vieille photographie...

Le portrait et les accidents

Regarder les portraits que peint l'Anglais Francis Bacon, l'écouter parler nous conduiraient à une approche très différente de la notion de travail artistique[2]. Francis Bacon utilise la peinture à l'huile, qu'il aime à cause de sa fluidité, à cause des risques qu'elle fait courir au

2. Cf. par exemple F. Bacon, *Entretiens avec D. Sylvester*, Genève, Skira, 1976, 2 vol.

peintre. Il l'aime parce qu'il ne la maîtrise pas complètement, parce que certains de ses effets sont imprévisibles. Elle est (dit-il) « d'une souplesse si extraordinaire que vous ne savez jamais tout à fait ce qu'elle va faire ». Francis Bacon ne veut pas dominer sa technique. Il se cherche une technique qui ne se laisse pas entièrement maîtriser, qui joue des tours intéressants à celui qui l'emploie. Il utilise des pratiques traditionnelles, non pas (à vrai dire) en les dévoyant, ni en les respectant, mais en les contrôlant moins, en les laissant être plus fidèles à leurs propriétés : par exemple à la fluidité de l'huile, à ce que le peintre nomme la « souplesse » de la peinture à l'huile.

Dans son travail paradoxal, Bacon veut provoquer de l'imprévisible. Il cherche à faire surgir des accidents. Il presse de la peinture dans sa main et la jette sur le tableau en partie peint. Parfois il se sert de pinceaux énormes et de brosses de chiendent : parce qu'il n'en domine pas entièrement les résultats, parce que l'usage (difficile) de ses instruments vient perturber les habiletés et les habitudes de la main. Il imprègne de couleurs des chiffons, puis les passe sur le tableau pour produire « une espèce de réseau de couleur à travers l'image ».

Le peintre cultive l'accident. Il veut obliger le hasard à collaborer avec lui. Il veut provoquer un événement, quelque chose qui se produirait sans qu'il l'ait voulu, même s'il l'a désiré. « Quelquefois (dit-il) quand les choses allaient très mal, (...) j'ai mis de la peinture n'importe où, sans savoir en pleine conscience ce que je faisais, et parfois la chose a soudain commencé à marcher. » Il se met à l'école de l'accident. Il s'efforce, comme il le dit, de « bâtir, à partir d'une tache, d'une marque, l'apparence du sujet qu'il voudrait saisir ».

Car, pour le peintre, l'apparence n'est pas simple. Elle ne se constate pas, mais se construit, Il y a, selon lui, « un mystère de l'apparence » qui doit (non sans difficulté picturale) être « capté dans le mystère de la facture ». Un portrait de Bacon veut révéler l'apparence secrète d'un individu, celle qui est du côté du brouillage des traits, non pas dans leur immobilisation arbitraire et conventionnelle. Chacun de nous, pense-t-il, ressemblerait davantage à un chaos mouvant qu'à un ordre figé. « Lorsque je vous regarde parler (dit, en 1972, Bacon à Jean Clair) je vois une sorte de figure, mais tout le temps ça change : le mouvement de votre bouche, de la tête un peu; ça change tout le temps. J'ai essayé d'attraper *cette chose* dans les portraits. » *Cette chose* : ce que recherche le peintre est difficile à nommer, et même à décrire. C'est le résultat de travaux, d'impatiences, d'inquiétudes et de brefs plaisirs. Amoureux de la peinture, très informé de la tradition, extraordinairement habile, le peintre, rusé, cherche une inhabileté volontaire. Il s'invente des difficultés, des obstacles, non pas pour les vaincre, mais pour en faire profiter le dévoilement de l'apparence, ou plutôt sa construction...

Bien d'autres formes...

Bien d'autres formes du travail pictural devraient être analysées. On relirait les textes de Paul Klee (*Ecrits sur l'art*, Paris, Dessain et Tolra, 2 volumes parus), d'Henri Matisse (*Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972), *Ecritures* de Max Ernst (Paris, Gallimard, 1970)... On opposerait par exemple deux partis pris des choses, aussi fascinants l'un que l'autre : celui de Fernand Léger (1881-1977) et celui de Morandi (1890-1964)... Ou bien l'on pourrait étudier les lentes progressions des tableaux de François Rouan (né en 1943), lorsque les couches de peintures se superposent, lorsque le peintre entrelace dans la même œuvre divers motifs : les sinuosités des faux marbres (venus des peintures de Pompéi), les figures dansantes (reprises d'Ambrogio Lorenzetti), des éléments de paysage. Une surface alors est lentement tressée, jouant avec les pleins et les vides, captant la lumière, proposant des labyrinthes et des cryptogrammes...

Lentement, lentement

Non seulement les tableaux, mais d'autres formes d'œuvres peuvent nous aider à mieux comprendre ce qu'est un travail artistique. On regardera par exemple les « villes » d'Anne et Patrick Poirier (nés en 1942) : la rose *Ostia Antica* (72 m²) ou *Ausée la noire* (50 m²).

Lentement. Ils travaillent lentement. Ils choisissent les retards contre la hâte. Ils se méfient de la virtuosité, et aussi du travail bâclé. Pour chacune de leurs pièces, ils passent des mois dans leur cave : des milliers d'heures. Et même lorsque, quelques heures par jour, ils en sortent, leurs rêves et leurs gestes restent orientés par la pièce à faire. Pour désigner la montée hors de la mine, les mineurs (paraît-il) disent qu'ils « font bleu ». Lorsque Anne et Patrick Poirier « font bleu » hors de leur cave ils continuent à être fascinés par les histoires qu'ils se racontent et par les formes que se donnent ces histoires.

En 1971-1972, pour construire leur *Ostia Antica*, ils ont marché des mois dans les ruines. Ils ont pris des notes. Ils ont multiplié les plans partiels. Ils ont photographié les maisons (souvent les plus modestes : celles que vous, moi, eux, nous aurions habitées si nous avions vécu au temps d'Ostie vivante). Ils ont moulé des pans de mur avec du papier Japon humidifié. Ils ont accumulé les sensations et les affects : une odeur de menthe le 12 juillet, ou le 20 juillet le bruit d'un avion. Ils ont accumulé aussi les plantes en un herbier sauvage. Puis, de retour en France, ils ont construit, dans des caves, leur *Ostie*, celle qui mélange, qui combine quatre temps au moins : le temps où Ostia Antica était habitée; la longue durée pendant laquelle la cité, délaissée, est devenue ruines; le temps où les Poirier l'ont visitée; celui où ils l'ont miniaturisée, transformée et reconstruite.

En 1977, leur *Domus Aurea* est marquée par des mois d'errances (dans les ruines, les villas, les palais romains ; également dans les textes d'Hérodote, dans les livres de voyages, dans les recueils archéologiques) et par des mois de travail. Elle est lourde des temps qui ont permis de la produire. Elle renvoie d'abord aux gestes de production des Poirier ; mais ces gestes eux-mêmes sont liés à des sensations, à des rêves, à des récits, qui, à leur tour, évoquent d'autres gestes, sensations et rêves (ceux des fictifs habitants des *Architectures noires*).

Car, pour une part, le travail artistique des Poirier est à mettre en rapport avec le goût de la narration... On peut ici se souvenir de la phrase (si séduisante) du Rabbi Bounam de Pshiskhe (1762-1822) : « Un jour il y avait une histoire qui voulait être racontée. » Pendant qu'Anne et Patrick Poirier construisent, des histoires tournent autour d'eux et veulent être racontées. Leurs *Architectures noires* captent en quelque sorte ces récits flottants et incitent les spectateurs à se les conter. Les *Architectures* n'illustrent pas un texte antérieur à elles. Elles constituent au contraire des semences de récits multiples. Chacun de nous a quelque chose à narrer à partir de la Terrasse des Tigres sacrés, de la Tour de Solitude, de la Porte des Eléments fluides, des Jardins de Fruits et de Fleurs délectables, etc. Et les longs Débarcadères avancent sur une eau dépourvue de « toute apparence de limpidité », sur une eau proche de celle que Poe décrit dans *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*...

Les commandements de Duchamp

Un dossier sur la notion de travail artistique sera donc, en droit, immense et compliqué. Il faudrait multiplier les études individuelles, l'examen d'artistes contemporains ou plus anciens. Car il ne faudrait pas croire que pour Paolo Uccello, Poussin ou Delacroix, la pratique était simple et sans question.

L'un des apports les plus intéressants, les plus complexes aussi, serait constitué par l'étude des activités de Marcel Duchamp. De cette étude possible, seuls quelques composantes seront rapidement indiquées ici.

Il faudrait par exemple insister d'abord sur une certaine paresse de Duchamp. Dans ses mots d'esprit, le mot paresse revient souvent : « Faut-il réagir contre la paresse des voies ferrées entre deux passages de trains ? » ou bien : « Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous vous recommandons le robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas »... Souvent, lorsqu'il s'explique sur ses œuvres, il invoque la paresse non pas seulement comme un droit, mais comme un principe déterminant. « Je pouvais fignoler un agent de police, mais la paresse (affirme-t-il) m'inclinait à considérer comme suffisant et tout aussi significatif le dessin de son enveloppe, de son moule » : la paresse est alors une raison de

limiter la recherche du détail, de chercher le « significatif » seul, sans rhétorique, ni ornement. A d'autres moments, elle fonctionne comme façon de se détourner d'une œuvre, de la considérer simultanément comme interminable et en quelque sorte définitivement inachevée : « Voyez-vous, le *Grand Verre* m'intéressait, mais pas assez pour être désireux de le terminer. Je suis paresseux : il ne faut pas l'oublier. » La paresse est souvent fatigue, désir de se changer, d'orienter autrement son existence, de la désorienter parfois : « Je n'ai jamais fini le *Grand Verre*, parce que, après y avoir travaillé pendant huit ans, j'ai probablement dirigé mon intérêt vers autre chose; et puis j'étais fatigué... »

Les *ready-made* peuvent être considérés comme liés à une certaine paresse, judicieuse, qui invente des procédés pour fabriquer sans s'agiter. Par les *ready-made*, Marcel Duchamp produit du nouveau, sans feindre de le créer *ex nihilo*, sans jouer au Dieu tout-puissant. Parfois, il se contente de changer l'orientation d'un objet. Cloué sur le plancher, un porte-manteau mural devient un piège à homme, un *Trébuchet* (1917). Un urinoir, déplacé de 180°, devient une *Fontaine* (1917). Parfois, il isole une partie d'objet, transforme son orientation : la fourche de la *Roue de bicyclette* (1913) est renversée et vissée sur un tabouret de cuisine. Parfois il ne modifie pas l'objet, mais le métamorphose en changeant son nom : une housse de machine à écrire se fait *Pliant... de voyage* (1916).

Toujours, Marcel Duchamp aime le moins. Il pense en termes de moindre dépense, d'économie. Il a le goût du trop peu. Il s'efforce d'agir moins, de produire peu. Lorsqu'il fait entrer les *ready-made* dans le Musée, l'un de ses premiers soucis consiste à prévoir la limitation de leur nombre...

Mais la paresse de Duchamp n'est pas perte du temps. C'est une paresse complexe que, dans l'étrange roman *Victor*[3], Henri-Pierre Roché a décrite. Victor (qui est Duchamp) n'aime pas gaspiller le temps. Parmi ses commandements à lui-même, il y a ceux-ci : « Ton temps tu protégeras et celui d'autrui sagement. / Ton travail tu soigneras pour toi seul pieusement. » Mais ce travail n'est pas du côté de l'activisme, de l'acharnement. Il se veut complice des loisirs, du rêve, de la liberté : « Moitié de ton temps garderas pour ta fantaisie seulement. » Se mêlent travail, goût de la paresse, choix de la solitude et de la réflexion : « Je veux être seul chez moi plus d'un jour sur deux — j'ai à réfléchir. » Et réfléchir, c'est agir sur soi-même, d'abord...

Duchamp-Victor ne désire pas bien sûr la chasteté (que Dürer recomman-

3. H. P. Roché, *Victor*, publié en 1977 par le CNAC G.-Pompidou, à l'occasion de l'exposition Marcel Duchamp. On relira aussi Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975 ; Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977 ; *Duchamp*, Colloque de Cerisy, dirigé par Jean Clair, Paris, UGE, 1979, coll. « 10/18 », etc.

dait au jeune peintre). Mais il souhaite une certaine apathie. Il pense que vouloir la possession exclusive d'une amie est dangereux pour l'artiste : « Conviction que l'on emploie mal son temps et ses forces, que complications périmées, que gaspillage sans but, que la jalousie est à éteindre »... Telle serait une des curieuses particularités du travail artistique selon Duchamp : il ne saurait être isolé de manières de vivre, de façons d'aimer...

Plaisirs de peindre

Et, sans cesse, nous devons nous rappeler les liens très étroits qui unissent le travail artistique et les jouissances de l'artiste. Dans *Le chef-d'œuvre inconnu*, Honoré de Balzac fait parler le peintre Porbus devant le tableau étrange de Frenhofer : « Combien de jouissances sur ce morceau de toile! » On peut aussi se souvenir de Cennino Cennini affirmant que travailler sur le mur, peindre des fresques, « c'est le travail le plus doux, le plus délicieux qui soit ».