

Thierry de DUVE

L'avant-garde et la "perte du métier" — une explication simple

Toutes les civilisations et toutes les cultures du passé ont lié l'art à la technique, au métier, au savoir-faire, au tour de main, à l'excellence du travail artisanal. Et toutes les civilisations et cultures du passé ont compris que le grand art commence là où la technique s'arrête. Elle peut s'arrêter très loin ou très près, demander une habileté diabolique ou n'être qu'un jeu d'enfant, mais il y a grand art si elle s'arrête là où l'amateur s'incline devant un mystère esthétique que le métier n'explique pas. Une grâce, un don, un miracle, quelque chose que la plupart des cultures reconnaissent comme surnaturel, ou divin, ou démoniaque, c'est-à-dire autre qu'humain, mais qu'on pourrait se contenter de dire, plus prosaïquement: autre. C'est dans le métier que se perçoit quelque chose qui rompt avec le métier, dans la main quelque chose qui n'est pas l'œuvre de la main, dans la trace laissée par le travail de la matière quelque chose qui semble venir d'ailleurs que du travail et qui ne s'adresse pas, chez l'amateur, à sa capacité à reconnaître le travail bien fait. La marque du grand art, c'est donc ce quelque chose d'*autre* que l'amateur perçoit et auquel il acquiesce. Toutes les cultures du passé ont donné des noms religieux à cette altérité (transcendance, par exemple), mais ce n'est pas nécessaire: altérité est un nom qui lui suffit. Comme dit Hsieh Ho, qui codifia et transmit à tous les peintres chinois après lui les "Six principes techniques de la peinture": "Il paraît que l'art a été apporté par les immortels, mais personne ne les a jamais vus."

Dans quelque civilisation que ce soit, le métier des artistes obéit à des conventions. Celles-ci sont des règles techniques qui donnent corps à un savoir-faire professionnel propre à une corporation donnée, mais aussi des règles esthétiques imposés aux artistes de l'extérieur, par la partie de la société qui les entretient et leur passe commande. Une tradition artistique est stable quand les artistes se soumettent de bonne grâce au goût de leurs commanditaires et quand ceux-ci cultivent le respect de l'artiste, c'est-à-dire quand les conventions artistiques sont ce que doit être toute convention: un pacte, un accord signé tacitement ou explicitement entre deux parties qui se connaissent, qui savent qui elles sont et ce qu'elles veulent. Par exemple, j'aimerais demander à nos hôtes si l'extraordinaire stabilité de la tradition picturale chinoise ne

s'explique pas par la nature hautement ritualisée des rapports entre peintres et amateurs. Fallait-il que le pacte entre eux soit solide pour que l'Empereur Hui Tsung, peintre lui-même et protecteur de l'Académie, inscrive une épreuve de peinture à l'examen de tous les candidats fonctionnaires de l'Etat! Quoi qu'il en soit, quand les artistes et leur public ont signé de telles conventions autour des règles technico-esthétiques qui disent aux uns comment faire et aux autres comment apprécier les œuvres d'art, les conditions culturelles normales de l'art sont réunies. Quand les uns et les autres s'attendent aussi à ce qu'à un certain endroit la règle cesse de valoir, que la convention s'arrête et que le miracle ait lieu, alors les conditions culturelles qui permettent l'éclosion du grand art sont réunies, car d'un commun accord les uns et les autres s'appêtent à s'incliner devant l'autre, devant l'altérité telle quelle.

Parmi les grandes civilisations, l'Occident moderne a, pour le meilleur et pour le pire, une place tout à fait à part. Le moment de l'histoire, appelé modernité, où l'Occident conquiert et colonise le monde est aussi le moment où pour lui se perdent radicalement l'espoir, la possibilité et même l'envie du grand art. Les causes sont connues et trop vastes pour être traitées ici autrement que comme une toile de fond. Ce sont, en gros, l'industrialisation, le progrès de la démocratie, le déclin de la religion. Sur cette toile de fond, voici maintenant le phénomène dont je voudrais parler: la naissance de l'avant-garde picturale vers le milieu du XIX^e siècle, c'est-à-dire la naissance de l'art moderne, avec tout ce qui s'ensuivit jusqu'à l'art contemporain international. Et voici l'explication que j'en propose, une explication qui a, c'est inévitable, le défaut d'être beaucoup trop simple mais aussi, je l'espère, l'avantage de partir d'un point commun à toutes les cultures, l'ancrage de la notion d'art dans le savoir-faire artisanal. L'explication est en trois points: 1° L'avant-garde commence quand on ne sait plus à qui l'art s'adresse. 2° Elle s'impose quand on ne sait plus non plus qui est légitimement un artiste. 3° Elle veut l'impossible, elle veut le grand art.

Prenons-les dans l'ordre: 1° L'avant-garde commence quand on ne sait plus à qui l'art s'adresse. Il se fait que l'avant-garde picturale est née en France, et ce n'est pas un hasard, car la France a produit dans le champ des arts plastiques une institution qui n'a d'équivalent nulle part ailleurs: le Salon. Au départ une émanation de l'*Académie royale de peinture et de sculpture*, laquelle se réservait aux XVII^e et XVIII^e siècles le quasi-

monopole sur l'accès des artistes à la profession, le Salon fit dès sa création cette chose inouïe qui est d'ouvrir régulièrement la production des artistes vivants (agréés par l'Académie, puis, au XIX^e siècle, par l'Institut et l'École des Beaux-Arts) au jugement de la foule, du peuple, du tout-venant. N'importe qui pouvait visiter le Salon, à quelque classe sociale qu'il appartienne, et les gens ne s'en privaient pas: il y eut 850.000 visiteurs au Salon de 1855. Ils ne se privaient pas non plus de juger. Un espace public pour le jugement esthétique privé s'est ainsi créé en contradiction patente avec les mesures protectrices dont s'entourait l'Académie afin de maintenir ses canons esthétiques et la continuité de sa tradition. La naissance de l'avant-garde picturale est inséparable de l'histoire conflictuelle du Salon, comme le montre une série d'événements bien connus tels que la querelle de Courbet avec le Salon en 1851, le Salon des refusés en 1863, le rejet partiel de Manet du Salon en 1874, et le premier Salon des Indépendants en 1884, dont la devise était "Ni récompense ni jury". Arrêtons-nous là.

2° L'avant-garde s'impose quand on ne sait plus non plus qui est légitimement un artiste. Avec la création de la Société des artistes indépendants, société à laquelle n'importe qui pouvait se joindre sans avoir dû passer l'épreuve d'un jury, non seulement on ne sait plus à qui l'art s'adresse, mais on ne sait plus non plus qui est et qui n'est pas légitimement un artiste. L'autorité capable de le dire s'est écroulée. Les Indépendants ne sont pas seuls en cause, bien entendu, mais ils sont exemplaires des conditions sociales qui ont rendu nécessaire la naissance de l'avant-garde. Si tout le monde est juge de l'art et si n'importe qui peut être artiste, faire de l'art n'a plus de sens. Seul pourrait avoir un sens de faire du grand art et rien de moins. Le lien que toutes les civilisations et toutes les cultures du passé ont établi entre l'art et la technique, le métier, le savoir-faire, le tour de main, l'excellence du travail artisanal, ce lien n'est pas rompu mais il est devenu insignifiant. La possession du métier ne fait plus la différence entre artiste et non-artiste. Seul pourrait faire la différence le jugement collectif qui reconnaît à tel praticien la capacité mystérieuse de faire toucher du doigt l'endroit où la technique s'arrête et où se produit le miracle esthétique, et la refuse à tel autre. C'est tout ou rien.

3° L'avant-garde vise ce tout ou rien, elle veut le grand art, elle veut l'impossible. Mais pourquoi le grand art est-il devenu impossible? Pas parce qu'il y a moins de talents qu'auparavant, ni parce que le métier s'est perdu faute d'enseignement rigoureux. Au contraire, si on devait juger la peinture académique du XIX^e siècle à la qualité de son artisanat, elle mériterait toutes les palmes. Et Bouguereau est bourré de talent. Le grand art est impossible parce que le grand art commence là où le métier s'arrête et qu'on ne sait plus où le métier doit s'arrêter. Comment voulez-vous que quand les artistes ne savent plus à qui ils s'adressent et que le public doute de leur qualité d'artistes, les uns et les autres puissent d'un commun accord attendre de l'art qu'il leur offre ces ravissements esthétiques qui surviennent là où ni l'habileté ni le talent n'expliquent plus rien? Comment voulez-vous qu'ils acquiescent ensemble à ce quelque chose d'autre qui fait le grand art? Comment voulez-vous qu'ils soient prêts à mettre au même endroit le point mystérieux où il faut que le métier s'arrête? Ils ne s'entendent même pas sur les conventions du métier. Forcément. Pour signer une convention avec quelqu'un, il faut avoir quelqu'un en face de soi et savoir qui il est. Il faudrait que le peintre sache pour qui il peint et que le bourgeois parisien qui se rend au Salon sache avec qui il traite. Prenons le Salon de 1851. (Il est intéressant tant par le nombre des œuvres exposées, 4.000, que par son contexte politique, puisqu'il ouvre un mois après le coup d'état de Louis-Napoléon.) Avec qui faut-il que traite le bourgeois parisien? Est-ce avec le digne Edouard Dubufe qui montre un très ingresque *Portrait de Mme F.*? Avec le troublant Chassériau dont la *Sapho* n'en finit pas d'hésiter entre Ingres et Delacroix? Avec le suave Gérôme et son *Gynécée*? Avec Corot, mythologique pour une fois? Ou faut-il qu'il pactise avec la nouvelle école qu'on appelle les réalistes: Tassaert, Antigna, Haussat, Lacoste, Pils, qui sont un peu "peuple" pour lui? Ira-t-il jusqu'à accepter que le *Semeur* et les *Botteleurs* de Millet, si peu finis, si bâclés, mais qui lui font de l'émotion voire de la répulsion, incarnent les nouvelles conventions en peinture? Comment voulez-vous qu'il sache, le bourgeois parisien, si ce M. Courbet dont tout le monde parle et dont l'*Enterrement à Ornans* trône au Salon malgré un jury hostile, est un dangereux révolutionnaire qui prêche la haine même de l'art, comme le prétend le critique Chennevières, où si, comme le soutient mordicus Champfleury, M. Courbet invente l'art du réel? Le bourgeois parisien est perdu. Il a le sentiment, pas faux du tout, que par-dessus sa tête certains artistes se sont entendus avec le jury et que d'autres — au diable le jury! — ont pactisé avec le diable, précisément. Encore ces artistes-là

feraient ils bien de savoir qui est ce diable à qui ils ont vendu leur âme. Rien n'est sûr de leur côté non plus. M. Courbet lui-même ne devrait-il pas décider si c'est aux intellectuels parisiens qu'il s'adresse, ou si c'est aux paysans de Flagey et aux fossoyeurs d'Ornans, ou encore à la bourgeoisie de Besançon, sur qui il teste le tableau avant de l'envoyer au Salon? Et ce qui vaut pour Courbet vaut pour les autres; Gérôme est logé à la même enseigne. Lui non plus ne sait plus très bien pour qui il peint: pour le jury, pour les membres de l'Institut, pour la foule qui se presse au Salon, pour son maître Gleyre, pour Théophile Gautier qui l'a tant complimenté trois ans plus tôt sur son *Combat de coqs*, pour le musée, c'est-à-dire le public de l'avenir?

Puisqu'au Salon de 1851, Courbet et Gérôme partagent les mêmes conditions et qu'ils peignent tous deux pour le Salon (ce qui sera vrai de Manet, de Seurat, même encore de Cézanne), pourquoi le premier est-il le peintre de l'avant-garde naissante et le second guère plus qu'un habile académicien? La modernité a jugé: il n'y a qu'à regarder côté-à-côté l'*Enterrement à Ornans* et le *Gynécée* pour voir que Courbet vise le grand art et Gérôme un créneau du goût. C'est vrai. Que Courbet est un artiste et que Gérôme a du métier. C'est vrai. Et que les deux peintres traitent très différemment les conventions de leur métier. La vision courante dit que Courbet les brise et que Gérôme les respecte, ajoutant que Courbet est grand parce qu'il brise. Admettons que cette explication est problématique. Elle l'est certainement pour quelqu'un qui aborderait l'art occidental moderne de l'extérieur, à partir de la culture chinoise, par exemple, et qui, sachant que toutes les cultures ont toujours lié l'art à l'excellence technique, aurait du mal à comprendre pourquoi rompre avec cette excellence serait une valeur en soi. Elle est problématique également pour certains critiques et historiens d'art occidentaux d'aujourd'hui qui, déçus ou alarmés par le discours avant-gardiste, ses promesses non tenues de libération et son apologie de la rupture, constatent qu'à chaque génération les artistes d'avant-garde ont perdu un peu plus de leur métier et jugent que l'art a fini par sombrer dans le n'importe quoi. Et elle est surtout problématique pour ceux qui ne se laissent pas séduire par les sirènes révisionnistes et ne veulent pas jeter le bébé avec l'eau du bain. C'est pour ceux-là surtout, qui refusent la fausse alternative d'avoir à légitimer ou à rejeter en bloc tout l'art contemporain au nom de la logique de l'avant-gardisme, qu'il est urgent de trouver une autre explication à ce que les nostalgiques du

passé appellent la perte du métier et les modernistes purs et durs sa réduction à l'essentiel.

Donc, pour tenter de comprendre ce qui s'est joué pour l'avant-garde, à même son traitement des conventions du métier, il faut mettre l'accent sur la convention, non comme règle technico-esthétique mais comme pacte. La vision courante a simplement passé un pacte avec l'avant-garde, il ne faut donc pas s'étonner qu'elle valorise par convention la brisure de la convention. Elle a raison dans le cas de Courbet, mais pas toujours. Et de toute façon, elle n'explique rien. Mieux vaut donc comprendre que si les partenaires du pacte sont flous le pacte est incertain, et que les artistes n'en sont pas responsables. Ils sont seulement responsables de ne pas se tromper d'époque. La nouveauté créée par le Salon est que toute convention picturale brisée signifie un pacte rompu avec une faction du public en même temps qu'une demande de pacte nouveau adressée le cas échéant à une autre faction. Réduire ces factions au combat de l'académisme et de l'avant-garde est trop simple. Il y a certes l'Académie, le jury, les Beaux-Arts, mais tout ce beau monde ne professe pas une opinion monolithique et passéiste par définition. Et d'autre part, il y a certes des critiques sensibles et audacieux, quelques amateurs et collectionneurs éclairés, une *intelligentia* artistique et littéraire qui défendra l'avant-garde, mais il y a aussi une critique conservatrice, une bourgeoisie bornée, un peuple inculte, des philistins de toutes sortes. De toute manière, les peintres ont tous affaire au public indéterminé du Salon; aucun ne peut se dire qu'il plaira à tout le monde à la fois; tous peignent avec une foule anonyme aux réactions imprévisibles qui les observe par-dessus leur épaule. Les peintres vivent les attentes contradictoires de cette foule comme des *desiderata* esthétiques, des goûts et préjugés qui leur viennent des autres, mais ils les vivent pinceaux en mains et devant leur toile. Ils vivent donc esthétiquement, avec leur sensibilité, et par la médiation des contraintes techniques de leur métier, la nécessité de passer un pacte avec un destinataire indéterminé. C'est sous la pression esthétique de ces contraintes techniques qu'un artiste digne de ce nom crée, accepte ou brise une convention, c'est-à-dire, le pacte. Et réciproquement, c'est sous la pression du pacte — pacte que l'artiste peut ressentir comme naturel s'il est en harmonie avec son public et comme usurpé, violent, injuste, inadéquat, absurde, dépassé, scandaleux, moralement ou politiquement inacceptable si le public avec qui il est censé le nouer n'est pas celui qu'il souhaite, ou auquel il veut s'adresser, ou qu'il estime

digne de son oeuvre — qu'il crée, accepte ou transgresse esthétiquement une contrainte technique. En brisant la convention (la règle), les artistes d'avant-garde provoquent le public à prendre acte du fait que la convention (le pacte), étant incertaine, est en quelque sorte déjà brisée et doit être renégociée, cas par cas. Réciproquement, en brisant la convention (le pacte), les artistes d'avant-garde font des conventions (des règles) technico-esthétiques de leur métier le lieu de la négociation. S'il faut qu'un nouveau pacte esthétique soit conclu, ce ne saurait être qu'entre des artistes qui auront mis en jeu leur légitimité d'artistes sur des questions techniques et des amateurs sophistiqués qui auront compris que c'est précisément là où les conventions de leur goût auront été violemment bousculées qu'on les met au défi de reconstituer le pacte. Là, en d'autres termes, où la technique s'arrête.

Le sentiment dominant, à travers toute la période qui voit la naissance de l'avant-garde, c'est que la technique s'arrête trop tôt. Que le tableau est inachevé. Que le peintre a le front de soumettre au public une esquisse, tout au plus. De Daumier au monochrome blanc, l'histoire de la peinture moderne n'a cessé de rapprocher le moment de la dernière touche de celui de la première, de chercher à faire voir comme tel l'endroit où le métier n'explique plus rien, d'isoler ce quelque chose d'autre qui fait qu'on acquiesce au tableau en dépit de la technique la plus rudimentaire, de faire toucher du doigt cette pure altérité qu'un aphorisme prêté au grand peintre lettré Su Tung P'o résume à merveille: "Si un poème est écrit comme doit être écrit un poème, vous pouvez être sûr que son auteur n'est pas un poète." Bien sûr, la comparaison s'impose (et elle a été faite souvent) de la peinture abstraite occidentale avec la peinture ou la calligraphie chinoise, et particulièrement avec cette peinture lettrée précisément mise à l'honneur par Su Tung P'o. Déjà Hsieh Ho disait qu'une peinture réussie doit donner l'impression que l'artiste a le métier pour en faire plus et la volonté d'en faire moins. "Less is more" n'est ni une invention occidentale ni une invention moderne. Et dans le fameux traité de peinture connu sous le nom de *Jardin des graines de moutarde*, il est dit que chez un grand maître, "l'idée est présente même là où le pinceau n'est pas passé." Sur le plan esthétique, la comparaison avec la peinture moderne, Hartung ou Tal Coat, par exemple, est légitime. Mais sur le plan des traditions respectives auxquelles appartiennent les artistes, la similitude est trompeuse. L'art chinois est un art extrêmement formalisé, qui repose sur une tradition de très haute technicité transmise

avec une très grande rigueur sur de très longues durées, ce qui suppose, naturellement, des conventions stables passées entre des parties qui savent très bien qui elles sont et avec qui elles traitent. L'Occident est arrivé à des choses stylistiquement semblables par une voie diamétralement opposée: c'est à partir du moment où, au Salon puis au Salon des Indépendants, la distribution des rôles entre les artistes et le public s'est faite de plus en plus incertaine, que les uns se sont mis à provoquer l'acquiescement des autres en rapprochant de plus en plus de la toile vierge, de la couleur telle qu'elle sort du tube, du matériau brut et du geste élémentaire, le moment où la technique s'arrête.

Il serait erroné de penser que l'art issu de l'avant-garde ne repose plus du tout sur le savoir-faire technique. Ce serait confondre le moment où la technique s'arrête avec le moment où le métier se perd. Il serait par contre juste, je pense, de dire qu'il ne suppose plus le consensus, le pacte, sur le savoir-faire technique. C'est pour cela que l'avant-garde, ce mouvement artistique qui commença en France au XIX^e siècle, a été forcée de viser au tout ou rien, au grand art. Qu'elle y ait réussi, c'est une autre affaire. Le grand art est rare, évidemment, en Occident comme en Chine et comme partout. Plus: le grand art est devenu impossible, les conditions n'y sont plus. Mais la visée du grand art est devenue pour ainsi dire la norme pour toute la tradition issue de l'avant-garde. Faire de l'impossible la norme, voilà qui donne une idée de l'orgueilleuse ambition de l'avant-garde. Et de sa fragilité extrême. Si tout le monde est juge de l'art et si n'importe qui peut être artiste, faire de l'art n'a plus de sens. Seul pourrait avoir un sens de faire du grand art et rien de moins. C'est fou mais c'est ainsi. Nous n'en avons pas la preuve mais seulement l'indice, qui est que c'est souvent quand quelque chose risque de ne pas être identifié comme de l'art du tout qu'il vise au grand art.

© Thierry de Duve