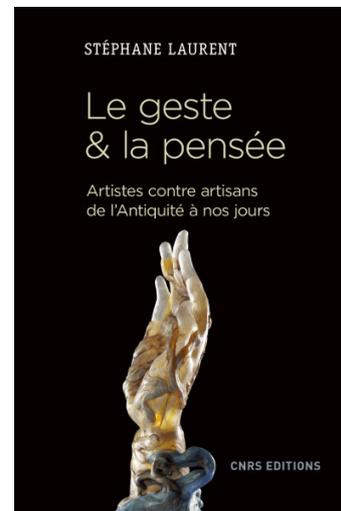




- *Nicolas Cordon*

A propos de l'ouvrage :

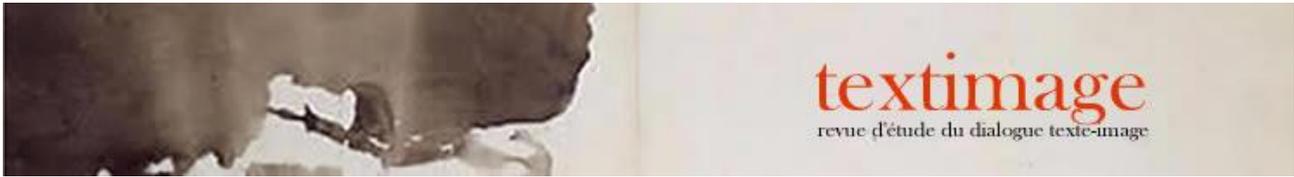
Stéphane Laurent, *Le Geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Editions, 2019, 426 p.
9782271119001



Comme son titre le dévoile clairement, l'ouvrage de Stéphane Laurent aborde l'histoire des rapports entre « beaux-arts » et artisanat du point de vue social, centré en premier lieu sur les créateurs. Mais c'est surtout une histoire de l'antagonisme entre deux domaines à l'origine indissociés que l'auteur se propose de faire. Dès l'introduction, la thèse est exposée : à partir du XIII^e siècle, en Occident, les peintres, sculpteurs et architectes se mirent à faire « bande à part », définissant leurs propres règles esthétiques et s'attirant le respect et les honneurs des classes dirigeantes de la société, à la défaveur des autres professions artistiques, qui finirent par être reléguées au rang de subalternes. Stéphane Laurent retrace les étapes de cette évolution, de l'Antiquité à nos jours, en ne cachant pas sa sympathie pour les subalternes. En effet, les artistes sont vus comme des usurpateurs, recevant « le soutien de la critique par intérêt complice entre glossateurs et praticiens, les uns renvoyant l'ascenseur à l'autre »¹, et finissant par perdre « la vérité de l'objet d'art, qui repose sur une unité de l'expression esthétique, quelles que soient la forme et la technique qu'elle revêt »². Les artisans quant à eux, à l'exception de certaines périodes durant

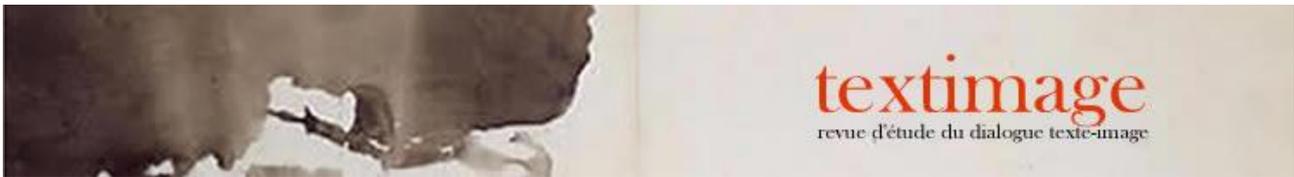
¹ S. Laurent, *Le Geste et la pensée. Artistes contre artisans de l'Antiquité à nos jours*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.



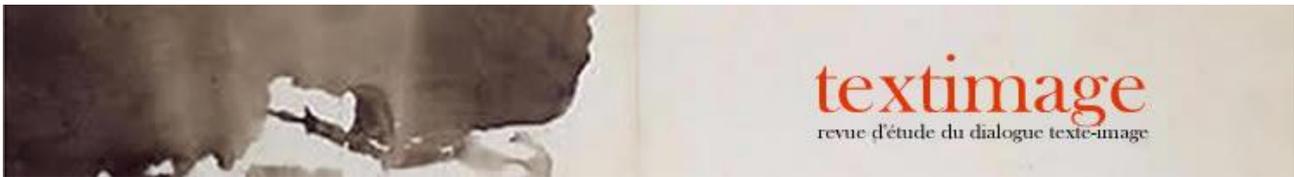
lesquelles leurs productions parvinrent à rivaliser avec celles de l'« Art », sont perçus, dans cette histoire, comme les victimes d'une sorte de méprise de la société, qui se laissa séduire par la vanité et l'égo des artistes pour ne plus considérer la pratique artistique qu'à l'aune du « génie », de la créativité, de l'originalité. A travers cette dichotomie entre beaux-arts et artisanat, c'est en filigrane une critique de la prépondérance des arts « visuels » sur les arts « précieux », ces derniers plaçant la vérité du geste et de la matière avant l'idée, qui est méticuleusement construite par l'auteur, lequel adopte une approche à la fois panoramique et chronologique.

Le discours est divisé en dix chapitres. Dans le premier, St. Laurent commence par s'intéresser aux arts des cultures « anciennes et premières », où se trouvent réunies la préhistoire, l'Égypte, l'Amérique précolombienne, l'Océanie, la civilisation minoenne, la Chine ou l'art celtique. Ce tour d'horizon nécessairement synthétique permet à l'auteur de montrer les prémices d'une individualisation de certaines pratiques artistiques, bien que liées au sacré, notamment dans l'Égypte de la XVIII^e dynastie ou en Crète, où le succès des peintures murales minoennes est selon lui un signe précoce de la prévalence de l'art visuel sur les artefacts. Ce chapitre est aussi l'occasion de montrer, un peu plus loin, les premiers signes de l'acointance entre le pouvoir non religieux et certains créateurs sortant du lot, comme dans l'Athènes de Périclès avec la figure de Phidias, et de poser les termes du problème introduit par la notion de *technê*, tout comme la distinction entre art « libres » (qui donnera les arts dits « libéraux ») et « serviles » (les arts « mécaniques », dont le but est principalement fonctionnel et utilitaire). Si elle ne faisait jusqu'ici que se profiler, c'est dans les trois chapitres suivants que la séparation entre art et artisanat devient un phénomène plus prégnant, avec d'une part le retranchement de certaines pratiques artistiques – comme la peinture – au sein des monastères, et d'autre part l'émergence, durant le Moyen Âge, des corporations. Organisations socioprofessionnelles puissantes et efficaces, celles-ci avaient pour but de donner un cadre et une protection juridique aux arts, sans pour autant empêcher l'émancipation, vers le XIII^e siècle, de certains *ymagiers*, qui entrèrent au service particulier des cours d'Europe. En effet, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas dans l'Italie de la Renaissance, mais durant la période gothique, en Angleterre puis en France, que le statut de l'artiste individualisé et honoré comme on l'entend de nos jours semble d'abord avoir germé.



A la Renaissance cette fois-ci, l'importance que prit la pratique du dessin devint pour St. Laurent le symbole manifeste de l'assujettissement des artisans aux artistes, lesquels endossèrent peu à peu le rôle de concepteurs, déléguant l'exécution effective des décors et objets aux métiers manuels qui, quant à eux, se trouvèrent contraints de se plier à cette répartition des tâches. La Renaissance engendra en effet une valorisation intellectuelle de l'invention artistique qui n'aurait bénéficié qu'aux arts « visuels » et dont le dessin, « trait d'union entre l'architecture, la gravure, la sculpture et la peinture », fut l'instrument, devenant « une forme de discrimination à l'égard des artisans, qui ne sont pas en mesure de s'aligner sur les mêmes capacités que les artistes dans ce domaine ».

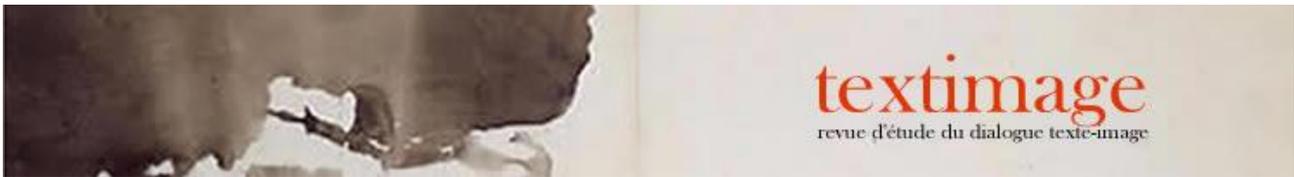
Le dessin, activité graphique, doit être compris comme manifestant le *dessein*, l'idée de l'artiste bien avant le produit matériel, relevant de la *cosa mentale* dont parlait Léonard de Vinci. Un exemple de la domination des artistes est le différend qui opposa à Bruxelles, dans l'art de la tapisserie, les lissiers aux peintres, ces derniers fournissant aux premiers les cartons et imposant leurs modes de composition. Cette situation se trouva confortée par une ordonnance de 1476 cantonnant les lissiers à la réalisation de détails mineurs et les obligeant pour tout le reste à utiliser les dessins exécutés par les peintres. La valorisation du dessin dans la perception de l'art comme activité intellectuelle et non plus manuelle aboutit, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, à la naissance des académies artistiques, lieux de formation et de socialisation fournissant un enseignement bien plus généraliste que celui de l'apprentissage réglé par les corporations. Les académies actèrent la rupture entre art et artisanat en formant des artistes capables de s'adapter aux besoins multiples des commanditaires en termes d'images et de célébrations. Elles découlaient notamment de l'emploi des artistes, en particulier des peintres, comme responsables de grands chantiers décoratifs à l'instar de Raphaël, de Primatice ou d'Annibal Carrache, puis de Charles Le Brun. La polyvalence de ces artistes, capables de fournir des dessins tant pour des cycles de peintures que pour des objets d'art ou encore des décors de fêtes et de cérémonies, les transforma en véritables « directeurs artistiques », et les arts que l'on dira plus tard – pas avant la deuxième moitié du XIX^e siècle – « décoratifs » se résignèrent à déléguer le pouvoir de création aux grandes figures des arts « nobles », comme cela se passait, en France, dans les manufactures royales. Si certains artisans parvinrent, à l'instar d'André-Charles Boulle au XVII^e siècle, à se muer en de véritables



créateurs honorés par le pouvoir, des « artistes-artisans », selon une formule utilisée avec récurrence dans l'ouvrage, ces cas furent isolés et ne remirent pas en cause la fracture entre l'esprit et la main, pour utiliser la métaphore mise en avant par St. Laurent.

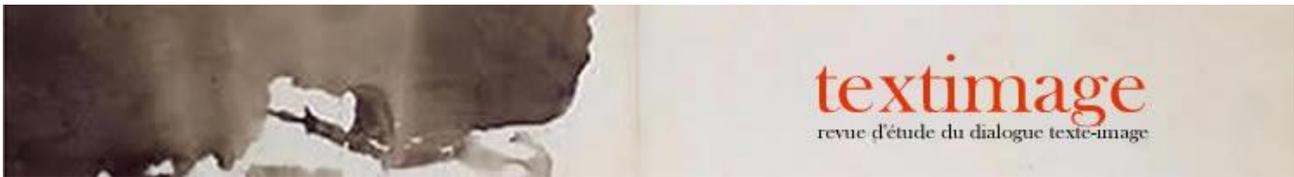
Les trois chapitres suivants voient une première remise en cause de cette mainmise de l'esprit sur la création artistique à travers l'avènement, au XVIII^e siècle, d'un goût européen davantage enclin à la légèreté et au luxe que porté sur les pompeux sujets de l'iconographie princière et monarchique. C'est le développement du style rococo, où les motifs inspirés des formes de la nature prirent le pas sur l'imagerie narrative et au sein duquel les artisans purent faire valoir leur sens de la composition et de l'expression plastique. Surtout, le principe d'une unification du décor devint plus systématique et renouvela la fonction de l'objet d'art, y compris dans sa capacité à inspirer l'architecture, la peinture et la sculpture. Paris fut dans la première moitié du XVIII^e siècle le centre de production le plus important d'Europe pour les arts décoratifs, avec des concentrations d'ateliers et de boutiques très actives dans certains quartiers, comme le Faubourg Saint-Antoine. De nouvelles industries firent leur apparition, telles que le papier peint ou la porcelaine, et partout en France des manufactures ouvrirent, rivalisant de progrès technique et d'innovations. Cet état de grâce du « décoratif » n'eut cependant pas pour effet d'évincer les artistes de la production, mais plutôt de les contraindre à se renouveler et à s'adapter, à l'instar d'un Antoine Watteau ou d'un François Boucher, qui inventèrent des motifs plaisants et à la mode, loin de la grande peinture d'histoire qu'avait plébiscitée le siècle précédent. Boucher, en particulier, sut épouser avec beaucoup de brio le nouveau goût, dont il devint l'une des principales influences, collaborant avec de nombreuses manufactures, à Beauvais et aux Gobelins pour la tapisserie, mais aussi à Vincennes ou à Sèvres pour la porcelaine. De la manufacture textile d'Oberkampf à Jouy-en-Josas aux papiers peints Réveillon, la collaboration des peintres aux arts décoratifs fut plus que jamais opérante et constitua pour les artisans une occasion manquée de prendre le contrôle de leur production. De fait, malgré les bouleversements de la Révolution et l'engouement de Napoléon Bonaparte pour les arts somptueux issus des manufactures, c'est le système de l'artiste référent hérité de la Renaissance qui perdura jusqu'à la révolution industrielle.

Celle-ci permit d'accroître la production d'objets à des échelles jusqu'alors inimaginables, ce



qui alla de pair avec une standardisation des formes et techniques et une mécanisation du travail, au détriment du geste et du savoir-faire de l'artisan. Les trois derniers chapitres de l'ouvrage analysent les effets de l'industrialisation de l'art décoratif et l'émergence, au faîte de la production, de nouveaux acteurs : le designer, l'ingénieur, l'entrepreneur. L'esthétique des arts décoratifs est désormais dominée par un marché se pliant aux exigences de luxe et de confort de la bourgeoisie, nouvelle classe dominante. Pour faire face à la demande, des écoles professionnelles d'« arts appliqués », destinées à former des créateurs polyvalents selon le modèle des académies de l'Ancien Régime, s'ouvrirent partout dans le monde occidental. Mais ceci ne remit pas en cause l'idée d'une hiérarchie des arts, bien au contraire, et le clivage entre beaux-arts et arts décoratifs s'en trouva renforcé, chaque domaine ayant ses propres lieux d'enseignement. Si les peintres, sculpteurs et architectes se montrèrent intéressés par les arts décoratifs, auxquels ils continuèrent de collaborer ou dans lesquels ils trouvent une source d'inspiration – comme c'est le cas des Nabis –, le XIX^e siècle finit par reléguer définitivement l'art décoratif au rang de pendant des beaux-arts, lesquels conservaient le monopole de l'invention et du « génie » artistique. L'engouement pour le mouvement Art Nouveau, né dans les années 1890, et son prolongement, l'Art Déco, peut être considéré comme le chant du cygne des arts décoratifs dans la première moitié du XX^e siècle. L'expressivité des matériaux s'y trouva valorisée, tout comme l'investissement des techniciens dans la création des formes, toutefois le succès de ces styles et de leurs réalisations ne résista pas à tournant du modernisme et à l'avènement de la société de consommation. En atteste l'échec du Bauhaus allemand à rapprocher, selon son idée initiale, l'enseignement académique de l'atelier de l'ouvrier, en favorisant en réalité l'affirmation des parcours individuels, et en se pliant finalement à la réalisation de projets destinés à la production en série.

Après la Seconde Guerre Mondiale, l'artisanat fut définitivement délaissé au profit de l'industrie, seuls quelques « métiers d'art » comme ceux de la haute-couture parvenant encore à tirer leur épingle du jeu. Les Trente Glorieuses virent le triomphe du *design* et la « ringardisation » des objets de fabrication manuelle, qui ne pouvaient récupérer une aura qu'à travers les réalisations individuelles de certains artistes comme Picasso. Les beaux-arts quant à eux, à travers leur mutation en « Art contemporain », survécurent grâce à l'appui de la critique et des hautes sphères de la société, selon le modèle issu de la fin du Moyen Age, dans lequel une partie de la production



artistique s'adresse à une élite par la recherche d'une connivence et d'intérêts communs.

L'ouvrage de St. Laurent embrasse donc le champ chronologique le plus large, ce qui n'empêche pas un traitement très précis et détaillé de la problématique. L'écriture est fluide et rythmée et, bien que les informations contextuelles et les exemples analysés soient abondants au fil des pages, cette richesse n'entrave pas la lisibilité du texte, clair et facile d'accès. Au-delà de l'approche dichotomique, dont certains pourront discuter la validité, la principale qualité de l'ouvrage réside dans la formulation d'une synthèse efficace sur la situation de l'artisanat dans les sociétés occidentales, en particulier en France, un domaine ayant rarement fait l'objet d'analyses globales. Dans le sillage d'auteurs comme Martin Warnke, souvent cité, Stéphane Laurent construit une étude à la fois historique et structurelle, facilitant les comparaisons à travers le recours à d'habiles fils conducteurs. En particulier, la mise en parallèle de l'émergence du statut d'artiste et de la distinction entre conception et production dans l'œuvre d'art est très intéressante, tant elle concerne la question de la paternité du travail, entre celui qui le pense et celui qui le fait.

De nos jours, les ateliers des grandes figures de l'art contemporain reproduisent, en somme, un modèle issu de la Renaissance, où un « cerveau » créatif peut déléguer l'exécution effective de l'œuvre à ses « petites mains », tout en cristallisant sur sa personne tous les honneurs et mérites. A l'heure où la question de la matérialité de l'œuvre est sensiblement une source d'inspiration et de questionnement pour l'art, la moindre prise en compte par la critique des mécanismes de production eu égard aux intentions de l'artiste peut sembler paradoxale. C'est en quelque sorte l'historique de cette rupture conceptuelle que St. Laurent se charge de dresser en fournissant, pour les époques et les contextes considérés, un luxe d'informations et de points de repères.