

LA CONSCIENCE MATERIELLE, Ni métiers d'art, ni art contemporain: définition de l'angle mort.

Résumé

Le ready-made de Marcel Duchamp a modifié les paradigmes de l'Art en le définissant essentiellement comme un *non faire* ou un *mal faire*. L'académisation ultérieure de son geste dans l'art contemporain a entériné la partition radicale du *faire* et de la *création conceptuelle*. Cependant on assiste depuis peu, à la réintégration de la question du faire dans l'art sous la forme d'une collaboration avouée et valorisée entre l'artiste-designer et l'artisan.

Celle-ci, malgré la vulgate théorique la justifiant, ne remet en cause ni la hiérarchie traditionnelle des arts, ni la réalité de la division des tâches.

La reconnaissance respectueuse du savoir-faire de l'artisan et des praticiens par les plasticiens et les designers, pour autant qu'ils le « bousculent », met en scène l'abolition des hiérarchies pour mieux la maintenir ailleurs.

On notera en effet, que dans le champ de l'Art existe un espace artistique qui semble scotomisé ; il concerne des pratiques qui ne ressortissent ni à proprement parler au champ des métiers d'art ni à celui d'un *Art contemporain* soumis au dogme de *l'Immaculée conception*, et pour lesquels les moyens techniques et le contact intime avec les matériaux ne sont pas des tabous.

Ce champ reste à définir.

INTRODUCTION

Lorsqu'on aborde la question des matières ou des matériaux, du savoir-faire et des moyens techniques, de l'excellence et du métier, on se trouve renvoyé au domaine de l'artisanat et des métiers d'art ; il semblerait que ces questions ne concernent pas ou plus le domaine de l'art.

Cette impression se renforce quand on observe la volonté affichée des institutions d'accorder au champ des métiers d'art plus de visibilité, notamment en France au travers l'INMA, entité mixte associant culture, tourisme et artisanat. Cette institution a pour vocation de revaloriser ces métiers et de mettre fin à l'image d'infériorité voire de négativité dont ils seraient empreints. Il s'agit semble-t-il de sortir les métiers d'art d'une déconsidération injuste et de réhabiliter ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui « l'intelligence de la main ».

Pour résumer cette tendance, les artisans d'art (et artisans) seraient « intelligents », ils constitueraient non seulement une main d'œuvre de grande qualité, mais de plus, en tant qu'artisans créateurs, produiraient des objets uniques.

Le *faire* serait ainsi réhabilité et valorisé, en passe d'être à la mode. Ce mouvement paraît synchrone avec une certaine tendance de l'Art Contemporain à investir les matériaux; mais aussi avec le renforcement du marché du luxe français, qui mise aussi bien sur la créativité contemporaine que sur le savoir-faire *made in* France.

C'est en effet, en même temps que la promotion des savoir-faire, la créativité libérée des designers et des artistes dits Contemporains qui est mise en avant par les majors du luxe.

Un brouillage des frontières permet ainsi d'articuler un discours consensuel, moderne ou post-moderne, ouvert, niant en apparence les hiérarchies, en présentant un domaine où la division des tâches entre l'artiste-designer et l'artisan-exécutant aurait disparu pour laisser place à des collaborations créatives, à des dialogues entre égaux. Il va sans dire que dans cette répartition des rôles, seuls les artistes-designer sont valorisés et prennent une position dominante. Ceci consacre insidieusement la séparation de ces deux mondes apparemment si proches, mais en réalité très lointains.

Les œuvres issues de cette collaboration investissent progressivement le champ du verre et de la céramique et s'imposent comme les seules incarnations valables et représentatives d'un Art Contemporain lié aux matériaux.

La valorisation de ce mode de production caractérisé par la division des tâches et la position dominante de l'artiste-designer, rejette dans des marges obscures un domaine qui, tout en ne se reconnaissant pas pleinement dans l'artisanat, se définit néanmoins par la pratique des matériaux et la maîtrise de moyens par les artistes eux-mêmes.

Qu'en est-il de ce domaine, non divisé, lieu de création d'œuvres en verre ou en céramique ni utilitaires et ni décoratives, dans lequel l'artiste est à la fois le concepteur et l'exécutant? Apparemment, historiquement dépassé, il constitue un angle mort oublié depuis que s'est institutionnalisé ce mode de production de l'art.

Ce domaine recouvre tout un pan de la production artistique incluant tout aussi bien la peinture, la gravure, sculpture (etc.), et qu'Aude de Kerros a qualifié d' « art caché »¹.

1 Aude de Kerros, *L'Art Caché*, Paris, Eyrolles, 2009.

I) DUCHAMP ET « L'ART CONTEMPORAIN »

A) Le ready-made et le bricolage en Art

On se sert souvent des ready-made de Marcel Duchamp comme justification esthétique pour juger du caractère artistique ou non des œuvres d'Art Contemporain en même temps que pour disqualifier les pratiques artisanales, le faire et le savoir faire, dans l'art.

On se souvient que Marcel Duchamp a nié le travail artistique en inventant le ready-made, et par ce canular provocateur a fait vaciller l'esthétique établie, remettant en cause tout le système des Beaux-Arts de son époque. Ce faisant, il a fait exploser aussi bien les critères esthétiques que la morale sociale basée sur le bon goût et le bien fait.

Cependant, on notera, que la puissance subversive des ready-made n'a été reconnue comme telle que très tardivement. Duchamp lui-même y prêtait peu d'attention avant qu'on ne s'y intéresse au début des années 60. Il faut de plus replacer ce geste dans son contexte historique.

Duchamp visait avant tout les artistes professionnels; aussi bien les artistes virtuoses de la III^e République, que les peintres rétinien, impressionnistes ou fauves, « bêtes comme des peintres ». Ceux-ci n'étaient à ses yeux que des « artisans supérieurs », des « intoxiqués par la térébenthine ». C'est d'avec cet art-là, en tant précisément qu'il n'était que du « faire » impensé, une routine d'où était absente une réflexion conceptuelle sur la pratique même de l'art, mais aussi d'avec le système social et culturel qui le réclamait, que Marcel Duchamp voulût définitivement rompre.

L'œuvre de Duchamp ne se réduit pas, loin s'en faut, aux ready-made, ses autres créations manifestant à l'égard des procédures techniques un intérêt pragmatique. Il n'ignorait pas lui-même, qu'un travail manuel, aussi fastidieux soit-il, était nécessaire à la matérialisation de tout objet d'art, fut-il conceptuel. Aussi préconisait-il un certain « bricolage » en art, c'est-à-dire des moyens librement assumés dans le cours même du processus créateur et à la mesure de ce que celui-ci exigeait. Rappelons qu'il a notamment fabriqué lui-même ses couleurs pour le Grand-Verre, qu'il a choisi

délibérément le verre, le marbre, ou encore le cuir pour leurs qualités propres. Ainsi d'ailleurs, s'exprimait-il en 1967 dans ses entretiens avec Pierre Cabanne :

P. Cabanne: on a l'impression tout de même que les problèmes techniques passaient avant l'idée?

M. Duchamp: souvent oui. Il y a très peu d'idées au fond. Ce sont surtout de petits problèmes techniques avec les éléments que j'emploie; comme le verre, etc. Tout cela me forçait à élaborer.

P.C: Il est curieux que vous qui passez pour un inventeur purement cérébral ayez toujours été préoccupé par les problèmes techniques.

M.D: Oui. Vous savez, étant peintre, on est toujours une sorte d'artisan².

Il ne s'agit évidemment pas de faire passer Marcel Duchamp pour un artisan, il faisait allusion dans cet entretien à cette forme de bricolage par lequel il devait en passer nécessairement pour réaliser ses œuvres. Une sorte d'improvisation technique qui s'exprimait en même temps que l'œuvre se construisait ou qu'il devait élaborer avant d'en commencer sa réalisation.

En somme, une absence de sectarisme animait Duchamp relativement aux pratiques artisanales ou techniques en art. Il ne s'agissait pas tant pour lui de remettre en cause l'usage de moyens matériels en art mais bien plutôt d'en dénoncer leur fétichisation, leur systématisation et leur évaluation académique.

Duchamp ne faisait pas l'économie de techniques élaborées et complexes pour tenter de préserver une quelconque pureté de son concept.

En définitive, sa pratique ne saurait être abusivement réduite à une sorte de théorie posthume qui aurait exclu radicalement le travail manuel et aurait banni les matériaux de l'art, comme ont cru pouvoir l'affirmer ceux qui s'en sont réclamé afin de fonder, près de 50 ans après, une sorte de nouvelle Académie essentiellement conceptualiste et basée exclusivement sur le modèle du ready-made.

² Marcel Duchamp, Ingénieur du temps perdu. Entretien avec Pierre Cabanne, Paris, Belfond, 1976.

B) « L' Immaculée conception » de l'art : la disparition du faire, hégémonie du concept

L'héritage de Duchamp est pour le moins paradoxal. Non seulement, une Académie s'est installée sur les restes de celle qu'il avait détruite, mais de plus l'artiste qu'il avait voulu « dé-déifier » a repris une place centrale au cœur de l'imagerie traditionnelle du génie.

Les ready-made, en servant de modèles, ont précipité les arts plastiques du côté de l'activité mentale pure. Tout objet quotidien, selon N. Bourriau, qui est l'un des théoriciens de cette nouvelle Académie, a vocation à être « recyclé » en tant qu'œuvre d'art. À ses yeux, ils constituent un réservoir inépuisable de matériel à exploiter, sans intervention de la part de l'artiste autre que purement conceptuelle.

Cette Académie s'est imposée et a prospéré dans le confort des musées, des écoles, et des centres d'art au point de s'imposer aux artistes sous la forme de ce que j'avais appelé un dogme de l'« Immaculée Conception » de l'art.

Le rejet de l'artisanat au sein d'une pratique artistique est commandé par un préjugé philosophique ancien, basé sur la séparation du corps et de l'esprit.

Les designers et plasticiens actuels, de même que tous les formalistes et minimalistes s'inscrivent dans cette tradition, réactivant en cela des réflexes dualistes les plus conservateurs de cette philosophie, mais aussi ceux de la religion. Ils définissent l'objet à partir d'une forme, d'un concept ou d'un plan.

C'est ainsi que les minimalistes ont cherché à supprimer tout ce supplément venant du *craft*, en interrogeant la matérialité de la sculpture pour atteindre une présence pure, un corps sans matière.

Sol Lewitt ou Joseph Kosuth revendiquent ainsi l'œuvre en tant que « non à faire » par l'artiste. Dans leur création, seul le plan est requis. On pourrait dire que de la musique, ils n'ont conservé que la partition. Cette approche artistique a perduré et passé le moment de sa pertinence, elle est devenue norme académique, ce que nous déplorons.

Si l'œuvre d'art, comme le prétendent ces mouvements artistiques, n'est que le résultat d'une délibération, d'un choix purement conceptuel, dès lors sa matérialisation, ou son recyclage par l'artiste lui-même deviennent superflus, et peuvent être confiés à un tiers.

Paradoxalement, cet éloignement de l'artiste-designer par rapport à la matière et à la concrétisation de son projet, renforce son autorité.

Dans l'ordre symbolique, il devient pur esprit, ascète de cette nouvelle religion, génie éthéré en somme, puisqu'il s'est affranchi de ce qui est perçu comme les « contraintes » de l'artisanat : il est censé avoir libéré ses capacités créatrices.

Dans l'ordre de la production, on assiste au développement d'une division des tâches, et d'une génération d'artistes-entrepreneurs (Koon, Murakami, Hirst, etc.), qui travaillent avec des équipes depuis leur bureau, perpétuant ce mode de production de l'art promu sur le modèle de l'industrie et des manufactures, et basé sur un couple concepteur/praticiens.

C) Attitude, façon d'être et façon de faire.

Ainsi, on pourrait dire que les œuvres d'*Art Contemporain*, essentiellement produites dans le respect de la primauté du concept, s'affirment par leur rejet de la problématique du « faire » et ne se définissent plus comme des objets esthétiques mais bien plus comme des *attitudes* par lesquelles l'artiste se doit désormais de faire la démonstration de sa compétence au *non-faire* ou au *mal-faire*.

La création « Contemporaine » d'œuvres en verre ou en céramique, consiste désormais à « maltraiter », « bousculer », « interroger » ou encore « revisiter » la matière et les savoir-faire des praticiens, qui sont renvoyés quant à eux à la mise en forme sur commande des concepts imposés. L'œuvre doit de plus, bien souvent, se plier à des poncifs tels que le « scandaleux », le « dérangeant » ou « l'impertinent », tous indicateurs de conformité accréditant leur différence d'avec ce qui risquerait de passer pour traditionnel ou « ringard » ou pire encore, beau.

La *façon d'être* a en cela remplacé la *façon de faire* et l'on comprend dans ce contexte pourquoi Grayson Perry a pu obtenir le

Turner Price. C'est son travestissement en « Alice au Pays des Merveilles » qui a été récompensé, plus que la qualité de ses images sur des pots en terre, même si celles-ci donnaient déjà quelques gages aux thèmes obligés de l'Art Contemporain.

Ces *attitudes* définissent aujourd'hui le statut de l'artiste dit Contemporain, en reléguant celui qui *fait* au statut d'artisan ; sa compromission avec le terre-à-terre de la technique et le matériau le rendant incapable de recevoir l'illumination du Concept.

II) ART « SÉPARÉ » ET « ART OF NO MAKING ».

« *Ce n'est pas parce que des plasticiens font de la céramique ou des meubles que les frontières ont été abolies* » (Jorunn Veiteberg).³

A) Division des tâches: l'atelier en question

Michael Petry dans son livre « *The Art of no making* » (London, Thames & Hudson, 2011), a justifié la division des tâches dans l'art, et le recours à des artisans par des artistes conceptuels ou designer. L'Art Contemporain étant caractérisé par sa pluridisciplinarité, aucun artiste ne pourrait accéder au cours de sa vie à une compétence technique nécessaire à la matérialisation de tous ses concepts.

Le rôle du praticien se limite alors à donner corps au dessin, au design ou simplement à une intention (dessein), tout en disparaissant autant que faire se peut au profit de l'artiste.

Petry développe par ailleurs l'argument selon lequel depuis la Renaissance, les ateliers étaient au service des maîtres ; Rembrandt par exemple n'aurait pas réalisé entièrement toutes ses toiles. Cela serait vrai selon lui, de tout le mode de production de l'art depuis des siècles jusqu'à la fin du XIXe siècle.

Il oublie cependant une donnée essentielle: ces maîtres étaient non seulement, totalement et absolument en mesure de réaliser eux-mêmes ce que leurs assistants exécutaient mais et surtout ce sont eux

³ *Craft in transition*, Kunsthogskolen I Bergen, 2005)

qui leur avaient transmis leurs savoir-faire et leur manière.

Comparer Jeff Koon ou Damien Hirst ou Cattelan (qui revendique le fait de n'avoir jamais touché à une de ses œuvres) avec Vinci, Rembrandt, ou même Gérôme auquel ils ressemblent le plus, ne rend absolument pas compte de cette question du « faire » ou du « non faire » en art aujourd'hui. En faisant appel à un passé illustre, il confère aux artistes une légitimité fondée sur l'histoire de l'art, et ainsi fait passer pour « naturel » un rapport de domination basé sur l'autorité d'un donneur d'ordre.

B) Paternalisme et exclusion

Selon Michael Petry, il faut reconnaître aux praticiens leur place dans le processus de production des oeuvres d'art et citer leurs noms comme c'est par exemple le cas dans le prix « l'Intelligence de la main », où l'on a affaire à un tandem, designer-praticien.

Il est en cela un bon exemple de cette tendance paternaliste que l'on voit grandir dans les institutions actuelles et qui s'exprime dans le cadre de ces collaborations. Il est toutefois patent que malgré tous les cas de figures et les multiples collaborations possibles, personne n'émettra de doute sur la véritable paternité de l'œuvre. Primat de l'esprit sur le corps, bien sûr.

En réalité, la justification éthique, bien pensante et égalitaire, de cette séparation des tâches est une nécessité dogmatique. Car c'est essentiellement cette délégation à un tiers qui qualifie l'artiste en tant qu'artiste. C'est bien du fait de leur *non-faire* que les Artistes Contemporains sont des artistes de génie et c'est du fait de leur *faire* que les praticiens restent des artisans, formidables et incontournables.

Certains artistes ou designers vont même jusqu'à revendiquer leur *non-savoir-faire*, par humilité feinte ou une sorte de coquetterie, qui donne de l'importance au praticien auquel il est toujours rendu hommage. Cette attitude un peu condescendante dit bien en creux toute la puissance de leur génie énergumène. « Quel privilège, proclament-ils, de travailler avec ces maîtres ! »

De même entend-on de façon symétrique ces praticiens se féliciter de cette collaboration qui les a poussés dans leurs retranchements et qui leur a ouvert des horizons qu'ils n'auraient

jamais soupçonnés.

On remarquera que l'inverse n'est jamais vrai et que ce sont toujours les créateurs conceptuels qui sont d'avant-garde et qui font « bouger les lignes ». La technique serait en effet trop lourde, trop exigeante, elle ne permettrait pas cette légèreté de l'artiste libéré.

Il semble finalement admis par tout un chacun que ni les moyens, ni les matériaux n'entrent dans l'idée de l'œuvre d'art. Ceci maintient et justifie un positionnement hiérarchique basé sur des normes sociales, économiques, mais aussi symboliques.

III) HIERARCHIES ET L'ANGLE MORT

A) Technique, matériau et singularité

En tant que démarche artistique libre, le choix des artistes-designers de privilégier le dessein sur la matière est inattaquable, mais, pour une tradition artistique de la non-séparation que je vais évoquer plus loin, il est contestable. En effet, prétendre que la forme peut être séparée de la matière, c'est ne pas connaître la résistance de celle-ci. Un concept sans matière tel que des conceptualistes en ont affirmé la possibilité, n'est qu'une vue de l'esprit qui occulte tout à la fois la part sensible de la création et la réalité de la division des tâches.

Toute chose est composée d'une forme et d'une matière. Une sculpture est composée de la forme que lui donne l'artiste et du matériau qu'est par exemple, le bloc de pierre à l'état brut avec tout ce qu'il offre de potentiel plastique. La matière informe la forme autant que « la forme informe la matière ».

Pour Henri Focillon, le bois sculpté de la statue n'est pas le bois de l'arbre, comme la glaise n'est pas la glaise de la brique ou de l'œuvre céramique, dissociant ainsi une matière brute d'un matériau transformé. Cette relation entre la matière et technique est en général occultée dans *l'Art Contemporain*. Il n'y aurait ainsi pas de différences essentielles, entre le verre du verre à vitre et le verre d'un vase de Gallé, ou bien entre le verre d'un néon de Morellet et celui d'une sculpture de Libensky ou encore entre le tas de terre et une céramique d'Andoche Praudel ou de Christine Fabre. Toutes ces œuvres étant *du verre, de la terre ou en verre, en terre* peuvent

cohabiter sous l'appellation *verre ou terre ou céramique*, sans qu'il soit tenu compte ni de la place ni du statut que le matériau occupe dans la conception de l'objet ou de l'œuvre, et encore moins des procédures techniques de sa mise en œuvre.

Selon moi, c'est l'intention qui préside au choix de telle ou telle qualité du matériau ou de tels ou tels moyens pour le mettre en forme, et qui singularise l'œuvre d'art; elle participe d'un projet esthétique dont l'expérimentation sensible du matériau constitue le cœur.

On réalise bien ce faisant que l'action d'un praticien, comme celle de l'artiste quand il exécute lui-même son œuvre, n'est pas neutre et que toute délégation des moyens visant à donner corps à un concept, n'est pas sans conséquence esthétique sur l'intégrité de ce dernier.

La réalisation industrielle du projet que le designer a conçu abstraitement dans son bureau, en même temps qu'elle objective ses qualités formelles, détermine un style. Il n'est qu'à voir les éditions Berengo à Glasstress ou les éditions Daum, pour se rendre compte, *a contrario*, de ce qu'est un style, c'est-à-dire une singularité, une manière qui se manifeste dans la matière à l'issue de sa transformation. Se dégage une unité fondée sur des constantes liées au mode de production ; couleurs, état de la matière, état de surface ou encore manières, permettent de reconnaître une culture d'atelier, pour le meilleur ou pour le pire.

Parfois conscients de ces conséquences sur le plan formel certains artistes choisissent des mises en œuvre neutralisant l'idiosyncrasie des matériaux. Par exemple la porcelaine et la faïence coulées, l'émail au pistolet, le verre à la cire perdue, le casting, tout processus qui laissent moins de place à la *main* d'un tiers.

Malgré tout, et de façon générale, il semble que ces conséquences stylistiques dues à la réalisation séparée des œuvres en verre ou céramique soient non problématiques voire ignorées. Les designers ou les artistes conceptuels pensent avant tout la matérialisation de leurs projets c'est-à-dire le transfert de la forme ou du concept dans une matière. Ils ignorent bien souvent la pratique, les processus matériels de transformation et ils n'entrent pas en contact direct avec le matériau étant dépourvus de la culture, du savoir-faire et de la maîtrise nécessairement associés à son emploi.

De même que l'ignorance de ce qui distingue une matière d'un matériau dans l'art, la tendance à abstraire toutes traces de la main et des procédures techniques dans l'œuvre, tout en réduisant considérablement l'éventail expérimental dans lequel justement émergent des formes nouvelles, occulte la présence d'un corps au travail et participe au même brouillage idéologique qui entoure la prétendue abolition des hiérarchies entre les arts.

B) Réactivation des hiérarchies classiques

« *Il est étrange que certains artistes soient aussi méprisants pour les capacités conceptuelles et critiques de la céramique qu'ils sont enthousiastes à propos de l'usage de la terre ou du verre dans leurs propres œuvres* », Jorunn Vetterberg. »⁴

Au prétexte que certaines pratiques de l'Art Contemporain manifesteraient un intérêt accru pour des savoirs faire et des matières, on prétend aujourd'hui que les hiérarchies entre les arts auraient disparues.

Le verre et la céramique réputés arts mineurs sont certes entrés dans l'Art Contemporain, art majeur, mais, en y entrant en tant que matières, c'est le matériau en tant qu'il est l'indicatif d'un faire et d'un savoir faire qui en est exclu. Car ce n'est pas parce que l'Art Contemporain se tourne vers le verre ou la céramique que le *faire* est pour autant réhabilité. La nouvelle hiérarchie entre les arts et la division des tâches s'accomplissent dans cette distinction *concept/matériau* qui recoupe celles entre *matière et non-faire* d'une part, *matériau et faire* d'autre part. En effet là où le concepteur pense une matière, le praticien transforme un matériau.

C'est, semble-il, dans le maintien strict de cette séparation que des arts dits mineurs, les arts du feu, sont admis par cette Académie à intégrer l'Art Contemporain. Les œuvres en verre ou en céramique ne deviennent des œuvres d'art qu'à partir du moment où elles sont issues d'une production séparée, mettant en valeur d'un côté les qualités conceptuelles du créateur, et de l'autre la maîtrise du matériau

4 Craft in transition

et le savoir-faire de l'artisan d'art.

On assiste bien plutôt à un rétablissement de l'ancienne distinction entre les arts du savoir intellectuel et ceux des techniques et des matériaux.

En tant que genre dominant regroupant tout cet ensemble d'activités conceptuelles créatrices d'œuvres immatérielles, *l'Art Contemporain* refonde ainsi la catégorie des « arts libéraux », le reste, c'est à dire l'ensemble de ces arts qui ne ressortissent pas à ce domaine en ce qu'ils restent attachés au faire et aux matériaux, étant regroupé dans de nouveaux « arts mécaniques »

Ainsi, c'est paradoxalement en leur reconnaissant une existence propre et spécifique, mais minorée, qu'on a définitivement fait sortir les métiers d'art du champ de l'art.

Ceci ne serait pas contestable,- on peut en effet bien admettre que l'art et les métiers d'art possèdent chacun leur domaine dissocié par d'évidentes différences- si le curseur discriminant entre art et artisanat sur la question du *faire* et du *non-faire*, n'avait pas précipité dans une même exclusion toutes les autres pratiques artistiques relevant d'un savoir-faire et de matériaux comme le verre ou la céramique (et dans une moindre mesure la gravure, la sculpture, et même la peinture).

Ces pratiques déconsidérées poursuivent une réflexion sur le statut du matériau et des techniques dans une perspective émancipatrice par rapport à l'artisanat traditionnel. Elles refusent la séparation entre les matériaux, les moyens techniques et le concept. Elles s'opposent aux pratiques dominantes de *l'Art Contemporain* qui, fondées sur des *attitudes* et la division des tâches, assurent le primat du concept sur le matériau.

Elles suivent une trajectoire historique que l'on pourrait retracer, et qui va de la sculpture polychrome du XIXe aux pâtes de verre d'Henri Cros, de Jean Carries à Gauguin, de Marinot au studio glass et à l'école tchèque, du Bauhaus de Weimar au Bauhaus imaginiste d'Asger Jorn, etc...Elle se caractérise par un refus des hiérarchies entre les arts, de la séparation des tâches et par une revendication d'un rapport à la fois sensible et conceptuel ou symbolique aux matériaux.

C) Angle mort

« Choisir un matériau, une technique, revient à trouver la liberté à partir du manque de liberté. Ce qui devient critique, c'est la capacité à trouver une congruence entre, d'une part, la capacité et l'intelligence créatrice et, d'autre part, le savoir-faire et la maîtrise technique du matériau » Hashimoto Masayuki.⁵

L'artisan travaille en suivant une charte prédéfinie. Il s'inscrit dans une transmission du savoir-faire, dans un corpus de formes utilitaires ou non, et dans un marché ouvert à ses produits. Il s'approprie le matériau qu'il connaît intimement, en cherchant à trahir le moins possible l'idée initiale qu'il a formulée lui-même, ou qu'il a reçue d'un tiers ou d'une tradition.

L'artiste-designer, lui, conçoit des projets dont la réalisation et la matière lui sont peu familières. Il fait appel à des artisans ou praticiens. Cette réalisation se fait à sens unique, au sens où l'artiste-designer qui crée le projet, le concept ou la forme, n'entre pas en relation directe avec le matériau au cours de sa transformation.

L'artiste « non séparé », quant à lui, à la différence de l'artisan, et de l'artiste-designer, instaure un dialogue avec le matériau, prenant en considération sa résistance propre, et l'éprouvant, laisse son imaginaire, ses réflexions, s'orienter dans le cours même où il lui donne forme.

Les arts du feu en tant qu'expérience des états de la matière reproduisent au cours des processus d'élaboration des formes, une sorte d'*opera mundi*. qui s'exprime tout autant par l'accident, le hasard que par une volonté.

Ils ne transforment pas une simple matière première dans laquelle viendrait s'imprimer une forme préétablie mais bien un matériau, c'est-à-dire une matière singularisée par sa mise en œuvre.

Le matériau actualise les réponses aux questions qui

⁵ (Catalogue Biennale Vallauris, 2012)

s'enchaînent au cours du processus même d'élaboration, qu'il soit intellectuel, par l'anticipation de sa résistance, ou manuel par son expérimentation directe. Une sorte d'analyse, d'association libre ou de coq-à-l'âne permanent en quelque sorte.

Cette démarche artistique qui ne se limite pas à la pratique du verre et de la céramique, entretient un rapport non seulement intime, mais circulaire, entre projection de l'artiste et suggestion du matériau, une matière *projetée* en quelque sorte.⁶

On pourrait dire, dans ce cas, que le *projet* est à venir, ou en devenir, contrairement à l'art-design et à l'artisanat qui établissent leur *concept* a priori.

Cette approche constitue une troisième voie, s'opposant à la fois à l'artisanat traditionnel auquel il est abusivement associé, et à *l'Art Contemporain* dont le conceptualisme dogmatique nie la légitimité. Cette voie est semble-t-il inenvisageable pour cette esthétique « Contemporaine » dominante.

Cette démarche non séparée témoigne d'une conscience à l'aptitude à modifier les choses, *conscience matérielle* selon Richard Sennett⁷. C'est en somme la *Poïesis*, cette capacité d'action réfléchie sur la matière en vue d'un résultat. Elle se déploie par sauts intuitifs, aussi bien dans des solutions techniques que dans des innovations esthétiques.

Conclusion

Si on sortait de cette vue de l'esprit qui consiste à croire que la création de l'œuvre d'art serait totalement contenue dans son concept, sa matérialisation une formalité sans conséquences, on pourrait réconcilier l'art avec ses moyens.

Comprenons-nous bien, il ne s'agit pas de réclamer des œuvres d'art qu'elles soient faites de « main de maître » ou « bien faites »; ni même de demander quoi que ce soit à un artiste.

⁶ « ... je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance, et pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y ait peinture. L'une des raisons en est que j'emploie de très gros pinceaux et, de la façon dont je travaille, je ne sais en vérité pas très souvent ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. ». Francis Bacon. Entretiens avec David Sylvester. Paris Flammarion. 2013.

⁷ cf. Ce que sait la main, Albin Michel, Paris 2010

Il est incontestable que des artistes peuvent développer une œuvre en dehors de la considération du matériau et de sa mise en œuvre. Il est de la liberté de l'artiste de s'affronter au matériau ou bien de se servir d'une matière, de déterminer ses moyens ou bien même de confier la réalisation de son œuvre à des tiers.

Il s'agirait bien plutôt de ne pas disqualifier a priori une œuvre au prétexte qu'elle serait essentiellement liée à un matériau et à une pratique artisanale, de dénoncer et de combattre le dogmatisme et le mépris des institutions de l'Art Contemporain, de reconnaître les moyens de l'artiste tout en n'excluant pas la part dite « conceptuelle », voire poétique de son œuvre ou de son projet, et de poser enfin autrement le problème afin de dépasser ces débats réputés d'un autre temps: le faire et les matériaux sont-ils solubles dans l'art ?

En réalité, cette revendication du « faire » en art est selon moi tout aussi décisive que sa négation par Duchamp l'a été au début du xxe siècle. Les temps changent, mais l'urgence reste étrangement la même: venir à bout de toute Académie dont les dogmes esthétiques, fussent-ils fondés sur une prétendue rupture avant-gardiste, auront toujours néanmoins cent ans d'âge.

Antoine Leperlier
Mars 2013