

L'artiste travaille-t-il ?

Pendant des siècles, l'artiste n'existait pas au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Les artistes faisaient partie de la catégorie des artisans, ils étaient considérés comme des producteurs. Quand on contemple aujourd'hui les œuvres d'art de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, il est rare qu'un nom d'artiste leur soit associé et des œuvres magistrales, telles les grandes cathédrales, étaient le fruit d'un travail collectif. Seule la catégorie très spécifique des poètes, c'est-à-dire de ceux dont l'art a pour matière le langage, occupait une place à part.

Or à partir de la Renaissance, la catégorie des « beaux-arts » commence à s'autonomiser de la catégorie générale de « l'art » et l'artiste commence à être dissocié de l'artisan. Émerge alors la figure du créateur génial dans les domaines de la peinture, de la sculpture, de la musique... La plupart des grandes œuvres d'art seront alors associées à un « grand nom », conférant dès lors à l'artiste un statut et une reconnaissance sociale particulière.

Cette dissociation tardive de l'artiste et de l'artisan nous interroge donc : l'artiste travaille-t-il ? Autrement dit, en quoi peut-on toujours le considérer comme un producteur et quels sont ses points communs avec les autres « travailleurs » ? Qu'est-ce qui au contraire le différencierait de tous les autres producteurs et que posséderait-il que les autres ne posséderaient pas ? S'agit-il d'une différence dans la qualité du travail et des œuvres auxquelles celui-ci aboutit ? Ou s'agit-il d'une qualité particulière que lui seul posséderait ? Enfin, si nous idéalisons tant les artistes, n'est-ce pas parce qu'ils nous proposent un modèle idéal de ce que devrait être tout travail véritablement humain ?

Dans un premier temps, nous verrons que certes l'artiste travaille, mais que la façon dont il produit et le résultat auquel il aboutit – l'œuvre d'art – se distinguent à bien des égards du travail de l'artisan ou encore de l'ouvrier.

Il est en effet a priori évident que l'artiste fait partie de la catégorie des producteurs. Par conséquent il travaille dans le sens où il fournit des efforts physiques et intellectuels permettant la transformation d'une « matière » extérieure et aboutissant à un résultat, qu'on nommera généralement dans le cadre de la pratique artistique « œuvre d'art ». Dans le cas où l'objet produit est un objet utile auquel est ajoutée une dimension esthétique ou originale, on parlera alors plutôt d'« objet d'art ». Mais en sus de la production des œuvres à proprement parler, une grande partie des efforts que fournissent la plupart des artistes sont consacrés à un travail préparatoire intensif. Maîtriser la technique d'un instrument de musique par exemple requiert de très nombreuses heures de travail propédeutique à la performance musicale telle qu'elle sera montrée au spectateur. Ont été également souvent conservés les travaux préparatoires de grands artistes, comme les nombreux carnets de Victor Hugo qui attestent de l'intense travail de documentation, de réflexion et d'esquisse des œuvres préalablement à la rédaction de celles-ci.

De plus, l'activité de nombreux artistes est bien un travail au sens cette fois-ci économique du terme. Autrement dit, leur activité est pour eux source de revenus et s'insère dans le cadre d'un marché de l'art. La peintre française Rosa Bonheur est à ce titre un exemple particulièrement intéressant : sa peinture animalière eut au XIX^e siècle un succès tel que, bien que femme à une époque où il était quasi impossible, non seulement d'embrasser une carrière artistique, mais a fortiori d'en vivre, elle réussit à vivre confortablement de la vente de ses œuvres et à acquérir un château en région parisienne où elle put installer son atelier. À la même époque, Van Gogh quant à lui n'eut pas la même chance de pouvoir tirer bénéfice de son œuvre et vécut misérablement.

Cependant, si on a avec le temps dissocié la catégorie des « artistes » de celle des artisans et a fortiori de celle des « travailleurs », dont l'ouvrier de l'industrie deviendra à partir du XIX^e siècle une figure emblématique, c'est que l'on a reconnu une spécificité du travail et des œuvres de l'artiste. Premièrement, si l'artiste est reconnu socialement en tant qu'individu remarquable, de telle sorte que son nom est associé à ses œuvres, c'est qu'on attribue à son travail une spécificité : l'originalité qui confère à sa production la dimension d'une création. Si bien que ce qui différencie spécifiquement l'artiste, c'est qu'il est un « créateur ». On emploie d'ailleurs aujourd'hui ce terme de « créateur » pour désigner plus particulièrement ceux qui se sont fait un nom dans les domaines des arts appliqués comme les grands couturiers et les grands designers tels Yves Saint-Laurent ou Philippe Starck. Ce que l'on reconnaît donc ici chez ces grands créateurs et artistes, c'est qu'ils parviennent à produire quelque chose de foncièrement nouveau, émanant de leur sensibilité et de leur vision

spécifique du monde, que les amateurs d'art reconnaîtront comme un « style », c'est-à-dire comme la marque d'une irréductible singularité.

De plus, les objets auxquels aboutit leur activité créatrice se distinguent des objets produits par le travail des artisans et des ouvriers : ils sont « inutiles ». Dans une interview récente, Philippe Starck disait : « Je fais un métier inutile, mais qui aide un peu. » En disant cela, il va tout à fait dans le sens de la distinction qu'Hannah Arendt proposait dans *La crise de la culture* entre les objets d'usage et les œuvres d'art.

Faisant partie de la même catégorie générale des choses du « monde fabriqué » par les êtres humains, les œuvres d'art se distinguent premièrement pour Arendt par le fait qu'elles n'ont « aucune fonction dans le processus vital de la société », autrement dit elles se distinguent par leur inutilité. On attend en effet des artisans et de l'industrie qu'ils nous procurent les objets essentiels à la satisfaction de nos besoins : le boulanger tout comme les grandes entreprises de l'agroalimentaire nous procurent par exemple de quoi nous nourrir. L'industrie de l'ameublement nous fournit des chaises sur lesquelles nous s'asseyons, mais ce qu'un designer comme Starck apporte à l'industrie de l'ameublement n'a rien à voir avec une amélioration de la fonctionnalité des chaises produites. Il leur ajoute une dimension esthétique qui de toute évidence nous « aide » à vivre dans un monde plus beau et donc plus agréable à vivre. Mais ce qui distingue également pour Arendt les œuvres d'art, c'est leur temporalité. Car les objets d'usage sont aussi des objets d'usure : ils finiront par disparaître et par être remplacés quand ils ne seront plus fonctionnels. Par contre, n'étant pas utilisées, les œuvres ne s'usent pas et beaucoup d'entre elles peuvent atteindre une « immortalité potentielle ». En effet, les compositions de Mozart durent depuis le XVIII^e siècle dans la mesure où elles sont toujours aujourd'hui interprétées et écoutées. De même, on restaure de nombreuses œuvres architecturales ou picturales afin qu'elles échappent à l'usure du temps. Pensons par exemple aux efforts pour préserver les peintures de la grotte de Lascaux. Détachées de la sphère de l'usage, les œuvres d'art transcendent donc l'usure et le temps.

Cette spécificité du travail de l'artiste et des œuvres auxquelles il aboutit nous invite cependant à nous interroger sur ce qui confère à l'artiste cette capacité à être un créateur original dont on chérit les œuvres comme des objets précieux pour l'ensemble de l'humanité. D'où vient donc cette originalité particulière de l'artiste ?

Dans un deuxième temps, nous verrons donc que si en un sens l'artiste travaille, ce qui fait de lui un artiste ne se travaille justement pas : c'est la dimension du génie qui lui permet d'être un créateur original.

Le film *Amadeus* de Milos Forman est un biopic mettant en scène Mozart, considéré assez unanimement comme l'un des plus grands génies de l'histoire de la musique. Il était donc fondamental dans ce biopic de réussir à mettre en évidence le caractère génial de l'artiste, ce qui sera chose faite en établissant un parallèle et un contraste entre Mozart et un compositeur renommé de l'époque – mais désormais oublié – Salieri. Milos Forman montre en effet Salieri travaillant laborieusement une composition – une marche en l'occurrence – en l'honneur de Mozart qu'il rencontrera prochainement en compagnie de l'empereur d'Autriche. Cette marche sans grand intérêt musical est jouée par l'Empereur lui-même à l'arrivée de Mozart. Quand l'Empereur lui propose de jouer la marche à son tour, Mozart s'installe alors au piano et joue la marche sans partition, démontrant ainsi son oreille absolue et ses qualités techniques. Mais là où s'exprime réellement son génie, c'est quand il se met à modifier la marche comme s'il s'agissait d'un pur jeu sans besoin ni de réflexion, ni surtout d'effort. Il aboutit alors à un résultat qui transcende complètement la partition initiale et crée ainsi *Non più andrai*, l'une des mélodies les plus fameuses de son opéra *Les noces de Figaro*. Le contraste entre l'artiste simplement talentueux et l'artiste génial est alors mis en relief de manière particulièrement saisissante.

Or la façon dont Mozart manifeste son génie dans le film fait particulièrement bien écho à la façon dont Alain dépeint et définit le génie dans *Le système des beaux-arts*. Alain part en effet d'une opposition entre l'artiste et l'artisan afin de mettre en évidence la différence spécifique de l'artiste. Dans les deux cas, il y a une production, mais la question qui se pose est de savoir ce qui préside à cette production. « Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie », nous dit Alain, c'est-à-dire que dans le processus de production de l'artisan, il y a un projet bien établi en pensée, qu'il ne reste plus qu'à réaliser. Si bien que l'artisan peut être comparé à une machine capable de reproduire la même chose des milliers de fois. Il n'est alors ici que le simple exécutant d'une idée, qui ne vient pas nécessairement de lui et qui peut être transmise à d'autres exécutants, permettant ainsi la reproduction du même objet. Peut-être se différenciera-t-il d'un autre exécutant par la

qualité de son travail et par sa maîtrise technique, mais il s'agira d'une simple différence de degré dans la qualité de l'exécution.

La figure de l'artisan s'oppose alors aux figures du peintre et du poète afin de révéler une différence de nature essentielle entre artiste et artisan : la création de l'artiste repose en effet sur le « génie » qui se présente ici comme une forme d'inspiration, se produisant en même temps que se fait la création et qui n'est par conséquent pas réductible à une idée préétablie. Au contraire si l'œuvre d'art se présente tout autant comme la réalisation d'une idée que la production de l'artisan, cette idée semble se créer en même temps qu'elle se réalise dans l'œuvre sans la précéder aucunement. Il semble même qu'elle apparaisse après la réalisation et Alain établit alors une identification entre l'artiste et le spectateur.

En effet, dans son processus de création, l'artiste est en quelque sorte spectateur de lui-même et de l'idée qui est en train de se réaliser devant lui : « Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ». S'il y a donc une règle qui définit la beauté de l'œuvre produite, celle-ci n'est pas dissociée de l'œuvre, et elle n'est alors ni explicable, ni par conséquent transmissible. Elle vient de la nature géniale de l'artiste et ainsi on peut dire qu'Alain reprend à son compte la définition kantienne du génie énoncée dans la *Critique de la faculté de juger* : « Le génie est la disposition innée de l'esprit (ingenium) par laquelle la nature donne les règles à l'art. »

En définissant premièrement le génie comme une qualité naturelle et innée, qui par conséquent ne s'apprend ou ne se travaille pas, et en faisant deuxièmement de ce génie la qualité spécifique qui différencie l'artiste de l'artisan, alors nous sommes tentés d'établir une frontière très nette entre l'artiste et le travailleur. Au premier revient la joie d'une activité créatrice à travers laquelle il se reconnaît et s'épanouit en exprimant sa singularité ; au deuxième revient la tâche peu gratifiante de produire et surtout de reproduire une idée, ce qui ne lui offre qu'une forme minimale de reconnaissance, voire pas de reconnaissance du tout quand l'activité est sous-qualifiée et ne requiert par ailleurs aucune maîtrise technique particulière.

Le propre du travail est-il alors de transformer l'humain en machine à produire et surtout à reproduire des idées qui ne viennent pas de lui, de l'engluier également dans l'univers du nécessaire et de l'utilité, le privant ainsi de sa liberté et le condamnant à subir, voir à souffrir ?

Ainsi dans un dernier temps, nous verrons que si la souffrance et l'aliénation sont caractéristiques du travail subi par de nombreux travailleurs, alors l'artiste n'est pas en ce sens un travailleur. Mais peut-être représente-t-il au contraire l'idéal de ce que devrait être tout travail véritablement humain.

L'ouvrier est généralement la figure emblématique de la souffrance au travail. Contrairement à l'artisan qui est maître de l'intégralité du processus de production de l'objet qu'il produit et qui à ce titre représente une certaine forme de travail « indépendant ». L'ouvrier salarié dans une industrie n'est au contraire que l'un des éléments d'une longue chaîne de production et n'assure que l'exécution d'une certaine tâche dans ce processus de production. Il apparaît donc dépossédé de la maîtrise de son temps, de son travail et du produit final auquel il contribue.

Alors qu'Alain comparait l'artisan à une machine, nous pourrions ici comparer l'ouvrier à un petit rouage d'une machine qui le dépasse largement et qui peut le broyer, comme le montre le célèbre film de Charlie Chaplin *Les Temps modernes*. Son personnage de Charlot, ne pouvant assurer la cadence infernale que lui impose l'organisation de la chaîne de production, se retrouve littéralement happé par la machine, écrasé entre ses différents engrenages. L'organisation du travail devient alors source de souffrance. Or cette souffrance, Marx la fait dériver de ce qu'il dénomme « l'aliénation du travail ». L'aliénation correspond au fait d'être rendu étranger à soi-même et d'être en quelque sorte dénaturé.

Le travail n'est pas en effet chez Marx par essence source de souffrance, au contraire. Pour lui le travail est le propre de l'être humain, il est une activité par laquelle l'être humain réalise ses projets et se réalise donc lui-même. On peut en effet penser à la fierté que nous éprouvons quand nous avons bien travaillé et que nous sommes enfin face au produit final de tous nos efforts. Nous nous retrouvons et nous nous reconnaissons en quelque sorte dans ce produit final, ce qui procure un grand sentiment de satisfaction. Notre œuvre, c'est alors la réalisation de ce qu'il y a de plus noble en nous, de nos idées et c'est également le fruit de notre volonté.

D'ailleurs, si le mot « œuvre » semble aujourd'hui avoir été quelque peu confisqué par le monde de l'art, au départ le verbe « œuvrer » est un synonyme de « travailler », et il est de la même famille que le mot « ouvrier ». L'ouvrier, c'est tout simplement au départ « celui qui

œuvre ». Ainsi, quand Marx fait la critique de l'aliénation du travail, il ne critique pas le travail en général, dont il a une conception en soi très positive, bien loin de l'identification fortement ancrée dans notre culture entre le travail et la souffrance (le travail est en effet dans la *Bible*, la punition infligée à Adam au moment où il est chassé du jardin d'Éden). Ce que critique Marx, c'est ce qu'est devenu le travail dans l'organisation économique imposée par le capitalisme. Pour lui, dans ce système économique, le travail est dévoyé, il n'est plus ce qu'il devrait être – un outil de réalisation au service de l'être humain – mais il est dénaturé.

Comme il l'écrit dans les *Manuscrits de 1844*, « dans son travail, [l'ouvrier] ne s'affirme pas mais se nie, ne se sent pas à l'aise, mais malheureux, ne déploie pas une libre activité physique et intellectuelle, mais mortifie son corps et ruine son esprit. » Cela signifie que dans le travail, l'être humain devrait s'affirmer, être heureux, être libre et déployer pleinement l'ensemble de ses ressources physiques et intellectuelles. Mais en vendant sa force de travail (principe du salariat) et en effectuant une tâche répétitive dont il ne comprend pas le sens, l'ouvrier ressent l'inverse de ce qu'il devrait éprouver dans un travail réellement humain. Au lieu d'être une activité libératrice par laquelle l'humain transcende son animalité, le travail aliéné devient donc une source de souffrance. Ainsi l'ouvrier s'enferme dans son animalité, là où résident désormais ses seules sources de plaisir. Il est lui-même aliéné, car ce travail déshumanisé est devenu déshumanisant.

En contrepoint, on peut donc se demander si, face à ce dévoiement du travail dans nos sociétés capitalistes, l'activité de l'artiste n'apparaît pas comme un idéal, un modèle de ce que devrait être un travail réellement humain. Le fait qu'on associe si fréquemment l'activité artistique à la liberté, à la passion et au loisir, c'est-à-dire à une activité librement choisie loin des contraintes et des nécessités du quotidien, est en effet révélateur. Ce n'est pas tant que nous n'apercevions pas les efforts nécessaires aux productions artistiques, mais nous y projetons justement cet idéal d'une activité parfaitement choisie et épanouissante qui ne correspond pas à ce que nous vivons généralement « au travail ».

Le travail de l'artiste est donc déconcertant. Il s'agit effectivement d'une activité productrice demandant des efforts que nous minimisons souvent parce que nous idéalisons cette activité. Mais en même temps, nous avons raison d'idéaliser une activité qui semble nécessairement impliquer le libre déploiement de nos ressources, de nos talents, de nos idées et de notre singularité afin de produire une œuvre à travers laquelle nous pouvons nous reconnaître et être éventuellement reconnus par autrui ou par la société.

Peut-être faut-il cependant tout de même faire attention à ne pas trop idéaliser l'artiste. La question de savoir si l'artiste est caractérisé par son génie peut dangereusement faire de l'artiste un être à part, éloigné du commun des mortels. tel l'*Albatros* de Baudelaire dont les « ailes de géant l'empêchent de marcher » une fois redescendu sur terre. Or, si l'activité artistique représente un modèle, c'est parce qu'elle est associée à une créativité que l'on est peut-être en droit d'attendre de tout travail digne de ce nom, c'est-à-dire de tout travail non aliéné.

Car créer, c'est peut-être tout simplement réaliser un projet à travers lequel nous nous reconnaissons et à travers lequel nous imprimons un peu de nous-mêmes dans le monde extérieur. Selon cette définition, nous pouvons alors tous être artistes dès lors que notre travail devient un outil au service de cette réalisation de soi à laquelle aspire, semble-t-il, tout être humain et dont nous détournons souvent le travail contraint répondant aux purs impératifs de la nécessité et de la vie en société.