

Au-delà de l'artiste créateur

Philippe Kaenel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/1782>
DOI : 10.4000/estampe.1782
ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Référence électronique

Philippe Kaenel, « Au-delà de l'artiste créateur », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 266 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 02 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1782> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1782>

Ce document a été généré automatiquement le 2 janvier 2022.



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Au-delà de l'artiste créateur

Philippe Kaenel

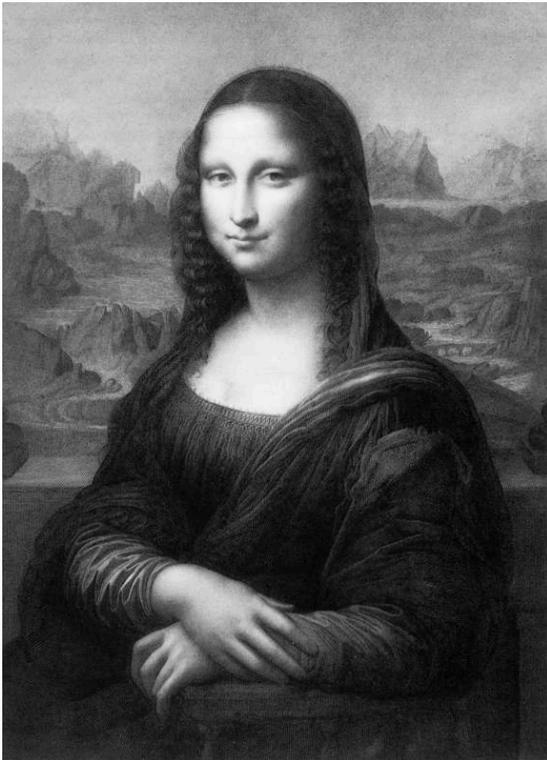
RÉFÉRENCE

Emmanuel Pernoud, *Le Serviteur inspiré. Portrait de l'artiste en travailleur de l'ombre*, Paris, Les Presses du réel, 2020

- 1 Dans *Le Serviteur inspiré*, ce n'est pas tant à une histoire de la gravure de reproduction ou de la servitude en art que nous convie Emmanuel Pernoud, mais à une suite d'éclairages qui s'inscrivent dans une histoire sociale des représentations. Le statut et la posture du serviteur dans la culture contemporaine se voient ainsi déclinés dans le champ sémantique, tant il est vrai que les mots « habités » (Bakhtine) non seulement expriment le monde social, mais en font partie, le monétisent. La question ou la notion qui courent dans cet ouvrage, sans occuper vraiment son centre, est celle de la valeur ou plus largement des valeurs des arts, hiérarchisées, normées, et... reproduites, autant par les acteurs (les artistes, au sens large) que par ceux qui parlent d'eux et les étudient (les auteurs). Emmanuel Pernoud ne se prive d'ailleurs pas de critiquer les biais du discours de deux auteurs que tout semble pourtant opposer : le vénérable professeur d'université parisienne et expert dans le domaine de la gravure, Henri Focillon, dans sa vénération de Piranèse, et le critique et théoricien d'art marxiste américain, Clément Greenberg, dans sa détestation de la peinture d'Edward Hopper. L'un comme l'autre reproduisent en fait un ensemble de préconceptions attachées à l'idée de création artistique. Ironie du sort, d'une certaine manière, ces « maîtres » de l'historiographie apparaissent en fait au service de valeurs qu'ils ont incorporées. Ils sont tels les chefs du personnel de maison, mis en scène dans la série anglaise à succès, *Downtown Abbey*, qui montre les changements de paradigmes à l'œuvre durant l'entre-deux-guerres, mutations qui sont homologues de celles étudiées dans *Le Serviteur inspiré*.
- 2 L'ouvrage s'ouvre et se clôt sur des études de cas cinématographiques et télévisuelles qu'il faut lire comme des fables ou des paraboles de la servitude car les liens entre la figure du larbin, groom ou valet et la pratique de la gravure de reproduction ou de

l'illustration de presse peuvent sembler aussi ténus que métaphoriques. Ces deux chapitres permettent toutefois se pencher sur des postures, précisément, penchées : celles de la révérence faite au maître de maison d'une part, et de l'application ou de la soumission au Maître (le grand artiste) d'autre part. A la page 36, le doute plane d'ailleurs sur un lapsus possible qui devient jeu de mots signifiant, lorsqu'on lit à propos du film de Buñuel *Susanna* que « la servante met sens dessus dessous les principes moraux de la famille qui l'emploie ».

- 3 Le deuxième chapitre tourne autour de l'idée, devenue syntagme figé, de la « reproduction servile ». Il y est question de l'œuvre de Calamatta et Gaillard, maîtres du burin autour de 1850, l'un et l'autre obnubilés par la reproduction en grand de *La Joconde*.



Luigi Calamatta, *La Joconde*, burin, 565 x 463, 1857.

- 4 Sans le vouloir (peut-être) la reproduction de la gravure de Calamatta datant de 1857 (un cuivre de 56,5 cm sur 46,3 cm résultant de plusieurs années de travail) tient à elle-seule un discours méta-iconique sur la reproductibilité et ses impossibilités. En effet (et on ne saurait le reprocher ni à l'éditeur ni à l'auteur), l'œuvre de Calamatta disparaît dans sa reproduction en offset sur la page 46. On dirait une reproduction photographique de l'original du Louvre, tant le travail du graveur (son œuvre) s'avère tout simplement impossible à montrer à cette échelle et dans cette technique de reproduction. Cette impossibilité est concomitante de la disparition de ce que les anglais appellent le *connoisseurship* : qui donc aujourd'hui (ou même au siècle passé) serait capable d'expliciter la valeur de la gravure de reproduction, de son jeu savant de tailles et de contre-tailles, de ce métier dans sa virtuosité technique ? Depuis l'essor du goût pour le dessin au XVIII^e siècle, amplifié par le romantisme, c'est le paradigme autographe qui domine tant les pratiques que les discours et les valeurs de l'art : le geste, la main, le « style » comme expression « spontanée » tantôt du corps, de l'esprit,

de l'*originalité* ou de la singularité de l'artiste. En fait, ces idées se trouvent aux fondements de la pensée occidentale, dans les écrits de Platon et de Socrate qui l'un comme l'autre rejettent l'idée que l'art puisse reproduire le monde tel quel, le premier à cause de la déperdition ontologique actée dans les images, le second au nom d'une poétique transformant la réalité. Relayée par les théoriciens et critiques d'art depuis la Renaissance, ces parti-pris philosophiques et normatifs déterminent l'idée même de reproduction et les valeurs qui lui sont attachées.

- 5 Au cœur de l'ouvrage se trouve la question de l'eau-forte, technique qui va devenir le moteur du renouveau (et de la revalorisation) de la gravure peu après 1850, face à la menace que fait alors peser la photographie et les techniques de report mécanique sur une économie des arts graphiques qui repose essentiellement sur la reproduction. C'est l'eau-forte, cette écriture graphique, qui va d'ailleurs légitimer, vingt ou trente ans plus tard, l'idée de « gravure originale », un oxymore, comme le rappelle Emmanuel Pernoud, après Michel Melot.
- 6 Le chapitre se poursuit avec l'exemple, qui paraît anachronique, de deux graveurs de reproduction au xx^e siècle : Jacques Villon gravant Manet, mais aussi Matisse et Picasso, et Cécile Reims, graveuse des dessins de Hans Bellmer, l'un et l'autre oeuvrant sous le contrôle des artistes. Matisse corrige les épreuves de Villon tandis que Reims s'avoue sous l'emprise du Maître, allant jusqu'à vouloir disparaître, au nom de l'« humilité » : « je me dépouillais de ma personne pour devenir « l'autre » », déclare-t-elle dans *Cécile Reims graveur* en 2000. Notez le masculin du titre (« graveur »), alors que la relation de travail décrite et la soumission voulue de la buriniste au dessinateur apparaissent d'autant plus *genrées* que les œuvres reproduites traitent de sujet érotiques, pornographiques *soft*, car destinés à un marché de collectionneurs (le masculin s'impose ici) à la recherche d'une plus-value que la reproduction photographique n'aurait pu garantir. Notons à ce sujet que l'estampe érotique est de longue tradition et qu'elle fut relayée dans l'entre-deux-guerres tant par le surréalisme (auquel est rattaché Bellmer) que par les clubs de bibliophiles. C'est à ce double public que s'adressent les gravures d'après les dessins de Bellmer, qui, comme le souligne avec justesse Emmanuel Pernoud, permettront à Reims d'obtenir entre 1969 et 2011, au fil de catalogues raisonnés, le statut d'artiste « à part entière ».
- 7 *Le Serviteur inspiré* est un rappel de tout ce que le marché et une histoire de l'art conservatrice tendent à négliger. À savoir que les œuvres, particulièrement dans le domaine de la gravure et des arts appliqués, sont le produit de collaborations qui ne se limitent pas au graveurs dits « de reproduction », mais à tous les intervenants, que l'on songe aux imprimeurs (l'exemple fameux du travail essentiel accompli par Mourlot pour Chagall ou Braque est rappelé), mais aussi (et ceci ferait l'objet d'un autre livre) des éditeurs qui, notamment dans le domaine du livre d'artiste, revendiquent leur part d'aura et de maîtrise dans la création de l'oeuvre. L'exemple du burin (mais aussi de l'héliogravure), longtemps vus comme des techniques de reproduction avant d'être redécouverts au moment où elles regagnaient de la valeur de par leur rareté, répète un processus entamé dès le xix^e siècle, lorsque l'eau-forte, puis la xylographie et la lithographie sont passées de la servitude à une certaine noblesse. Les chapitres du livre d'Emmanuel Pernoud montrent à quel point les oppositions hiérarchiques entre art et commerce, invention et reproduction, artistes et ouvriers d'art sont, en définitive, l'objet de malentendus qui structurent la perception de ce que l'on appelle « l'art ». Ces oppositions négligent cependant une pratique fortement inscrite dans la formation

artistique, ceci depuis l'invention des académies d'art : l'art de l'*émulation*, une notion qui n'est pas équivalente à celle d'« affranchissement » et qui aurait mérité d'être prise en considération dans l'ouvrage. Les « travailleurs de l'ombre », quant à eux, ne cesseront d'exister dans l'ombre – imaginaire et néanmoins bien effective – de la figure du *deus artifex*.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : 19e siècle

AUTEUR

PHILIPPE KAENEL

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Lausanne