

# L'ARTISTE TRAVAILLE-T-IL ?

## PROPOSITION DE CORRECTION

Se demander si la création artistique est un travail, c'est se poser la question de la nature et de la spécificité de l'art au sein des activités humaines. *A priori*, on aurait tendance à répondre que l'art est hétérogène au monde du travail, le créateur se définissant précisément comme non réductible au technicien. Étymologiquement, art vient du latin *ars* qui signifie technique. Dès lors, on peut définir l'art comme l'ensemble des productions issues de l'habileté humaine : le monde de l'art se distingue ainsi du monde naturel. Pourtant, la création artistique se distingue d'une production dans la mesure où elle seule exprime une singularité. Dans cette mesure, le terme d'art ne désigne pas ici l'ensemble des productions humaines mais, plus spécifiquement, les beaux-arts, c'est-à-dire l'ensemble des créations humaines ayant une visée esthétique, et dans lesquelles s'exprime une sensibilité singulière, celle de l'artiste. Mais pourquoi serait-il impossible d'identifier la création artistique à un travail ? L'artiste n'est-il pas un travailleur, appliquant des techniques à un matériau extérieur à lui ? Et si l'art n'est pas un travail, d'où provient l'œuvre d'art ? Peut-on la penser, *a contrario*, comme issue d'une inspiration, d'un don propre à l'artiste ? Dans un premier temps, nous examinerons la proximité de l'art et du travail, avant de mettre en évidence la spécificité de l'art au sein des activités humaines : la création artistique n'est pas réductible à une activité technique. Mais détacher l'art du travail, n'est-ce pas s'inscrire dans une conception miraculeuse de l'art ?



Dans un premier temps, on peut penser que la création artistique est un type de travail, dans la mesure où elle appelle un effort porteur d'épanouissement. Car le travail, contrairement à ce qu'indique son étymologie, n'est pas pure souffrance, mais effort tendu vers un dépassement de soi et de ses possibilités.

Si l'effort peut sembler rebutant, il comporte aussi une dimension épanouissante. Dans *Le Capital*, Marx pose la question de la spécificité du travail. Il prend l'exemple de deux animaux dont l'activité est souvent considérée comme un travail dans la mesure où elle est productrice, à savoir l'araignée et l'abeille. « *Ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte, écrit-il, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche.* » Autrement dit, alors que l'activité de l'abeille est purement instinctive et ne l'amène pas à évoluer, le travail est une activité par laquelle l'homme, tout en transformant la nature extérieure à lui, transforme sa propre nature. Tout architecte, en effet, mobilise dans son activité des facultés intellectuelles (mémoire, attention, imagination, etc.), qu'il développe en affrontant la nature, autrement dit le matériau brut qu'il doit mettre en forme. Parce qu'il est avant tout transformation et développement de soi, le travail est donc source de plaisir, comme l'est la création artistique.

Tout travail se caractérisant comme une activité technique appelant l'homme à se transformer en même temps qu'il transforme la nature extérieure à lui, on peut penser que la création artistique, dans laquelle l'artiste applique des techniques visant à transformer un matériau brut, s'inscrit dans cette définition du travail. L'œuvre d'art, en effet, n'est pas

**« Il reste à dire maintenant en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaye ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une œuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. Pensons maintenant au travail du peintre de portrait ; il est clair qu'il ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qu'il emploiera à l'œuvre qu'il commence ; l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître. Et c'est là le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de nature et s'étonne lui-même. Un beau vers n'est pas d'abord en projet, et ensuite fait ; mais il se montre beau au poète ; et la belle statue se montre belle au sculpteur à mesure qu'il la fait ; et le portrait naît sous le pinceau (...). Ainsi la règle du beau n'apparaît que dans l'œuvre et y reste prise, en sorte qu'elle ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre. »**

**Alain – *Système des beaux-arts***

issue de la nature mais de l'action exercée par l'homme sur la nature, par le biais de techniques. Mais n'y a-t-il pour autant aucune spécificité de l'œuvre d'art au sein des productions humaines ? La genèse d'une œuvre d'art est-elle vraiment la même que celle de n'importe quel objet technique, fruit du travail humain ?

C'est précisément la question que se pose Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, en s'efforçant de mettre au jour la spécificité de la création artistique. L'œuvre d'art, dit-il, se caractérise avant tout par sa singularité, et par sa nouveauté. Le propre d'une œuvre d'art est « *d'être toujours nouvelle, en sorte qu'on ne se lasse jamais de la regarder* ». Par conséquent, on ne saurait expliquer sa genèse par la seule application de techniques à un matériau brut : car ceci supposerait que l'œuvre d'art soit reproductible. Or, la valeur d'une œuvre nous semble liée à son caractère unique

(c'est ce qu'explique Alain dans le *Système des beaux-arts*, en explicitant la différence entre l'artiste et l'artisan). Il faut donc

distinguer l'œuvre d'art en tant que création du reste des productions humaines, ces productions étant, elles, indéfiniment reproductibles par des hommes indifférents, pourvu qu'on leur apprenne les techniques ayant présidé à leur apparition. Mais qu'est-ce qui permet d'expliquer, alors, l'unicité de l'œuvre d'art ?

La différence fondamentale entre l'artisan et l'artiste tient au fait que la seule fin de l'artiste est la beauté de l'œuvre. Or, aucune règle précise ne permet à coup sûr de produire la beauté : il n'y a pas de recette pour produire le beau. Si l'artiste ne peut pas savoir *a priori* quel sera le résultat de son œuvre, c'est bien qu'il n'y a pas de règles objectives et déterminées pour produire une œuvre belle. Il y a bien des règles en art, mais il ne suffit pas de les suivre pour produire un chef-d'œuvre.

Par conséquent, c'est l'artiste lui-même qui doit trouver ses propres règles : à la fois l'artiste doit être libre et ne pas suivre des lois qui lui sont imposées de l'extérieur, et à la fois il obéit à un principe de composition qu'il se fixe lui-même. Où l'artiste trouve-t-il ses règles ? Dans son génie.

Si la création artistique n'est pas réductible à un travail, explique Kant, c'est parce qu'il existe, au-delà de l'humanité commune, ce qu'il appelle des « génies ». Étymologiquement, rappelle-t-il, le génie désigne une divinité singulière, propre à un lieu – il s'agit donc de ce qui anime un lieu, ou un homme, sans que l'on puisse expliquer d'où vient cette force. Le génie, précise-t-il, se caractérise par son caractère singulier – autrement dit, par sa différence – et original – le génie crée ce qui n'existait pas avant lui. Investi d'un don miraculeux, le génie créerait facilement et librement, comme une nature incarnée dans un homme, et sans que l'on sache pourquoi tel homme, et non tel autre, est investi de ce don.

Mais alors, la création artistique est-elle rigoureusement distincte d'un travail marqué par l'effort, la pénibilité et la reproductibilité de ses créations ? Et si nous restons impuissants à expliquer la genèse de l'œuvre d'art autrement que par un don, le génie n'est-il pas, au fond, l'objet d'une simple croyance ?

**« Le génie est le talent (don naturel) qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art. Quoi qu'il en soit de cette définition, qu'elle soit simplement arbitraire, ou qu'elle soit ou non conforme au concept que l'on a coutume de lier au mot de *génie*, on peut toutefois déjà prouver que, suivant la signification en laquelle ce mot est pris ici, les beaux-arts doivent nécessairement être considérés comme des arts du *génie*. Tout art en effet suppose des règles sur le fondement desquelles un produit est tout d'abord représenté comme possible, si on doit l'appeler un produit artistique. Le concept des beaux-arts ne permet pas que le jugement sur la beauté de son produit soit dérivé d'une règle quelconque, qui possède comme principe de détermination un *concept*, et par conséquent il ne permet pas que l'on pose au fondement un concept de la manière dont le produit est possible. Aussi bien les beaux-arts ne peuvent pas eux-mêmes concevoir la règle d'après laquelle ils doivent réaliser leur produit. Or puisque sans une règle qui le précède un produit ne peut jamais être dit un produit de l'art, il faut que la nature donne la règle à l'art dans le sujet (et cela par la concorde des facultés de celui-ci) ; en d'autres termes les beaux-arts ne sont possibles que comme produits du génie. »**

**Kant – Critique de la faculté de juger, § 46**

C'est là le sens de la critique nietzschéenne de la notion de génie : comment expliquer la genèse d'une œuvre indépendamment d'un travail ? Autrement dit, comment rendre compte rationnellement de la notion de génie ? En tant que telle, dit Nietzsche, il s'agit là d'une notion qui ne peut être expliquée – car pourquoi certains hommes seraient-ils investis d'un don, et pas d'autres ? Et si nous ne pouvons pas l'expliquer, pourquoi devrions-nous accepter de croire à l'idée de génie ? En réalité, dit Nietzsche, le génie ne correspond à aucune réalité, et il faut chercher l'origine de cette croyance en se demandant à quel besoin elle répond – car toute croyance, suppose-t-il, a pour origine un besoin.

Qu'est-ce qui explique notre croyance au génie ? Tout d'abord, dit Nietzsche, il est profondément rassurant, pour des hommes fondamentalement médiocres et paresseux, de croire qu'il existe, au-delà de cette humanité moyenne, une humanité supérieure, quasi divine, élue sans que l'on sache pourquoi ni comment. Car ces élus inspirés que seraient les génies ne sont donc pas à notre portée, mais distincts de nous par nature : ce qui rend inutiles nos efforts pour les rejoindre, et nous dispense de les jalouser. Par conséquent, croire au génie, c'est-à-dire croire que l'œuvre d'art provient d'un naturel génial et non d'un travail, nous conforte dans notre paresse, dans notre refus de l'effort.

Par ailleurs, croire au génie nous procure un plaisir enfantin : c'est que, dit Nietzsche, nous aimons croire aux miracles, c'est-à-dire aux faits qui se produisent sans qu'on puisse leur assigner de cause. Il s'agit là d'un plaisir enfantin, qui nous porte à croire à ce qu'on n'est pas en mesure d'expliquer. Ainsi, nous préférons croire que la création artistique est

facile et engendrée spontanément par le génie, que d'envisager l'art dans sa dimension laborieuse. Mais derrière la perfection de l'œuvre, dit Nietzsche, ce que nous ne voulons pas voir, comme des enfants refusant de voir le mécanisme à l'œuvre à l'intérieur d'un pantin, c'est la genèse de l'œuvre, à savoir l'effort, l'échec, le tri opéré par l'artiste au sein des techniques et des matériaux, et, au final, le labeur nécessaire à la réalisation de l'œuvre.

Au § 155 de *Humain, trop humain*, intitulé *Croyance à l'inspiration*, Nietzsche dénonce l'idée selon laquelle la création artistique serait une spontanéité immédiate, étrangère à toute peine, à toute réflexion et à tout travail. Nietzsche établit que la création est autant une intuition qu'une conception : « *Toute peinture, disait Léonard de Vinci, est chose mentale.* ».

Ce texte établit que l'artiste est davantage un artisan conscient de sa technique qu'un enthousiaste médiateur de forces qui le dépassent. Cette thèse est en même temps une démythification : en effet, les artistes ont intérêt à ce que le public croie à l'inspiration. Nietzsche montre que la création est aussi un exercice

**« Les artistes ont quelque intérêt à ce que l'on croie à leurs intuitions subites, à leurs prétendues inspirations ; comme si l'idée de l'œuvre d'art, du poème, la pensée fondamentale d'une philosophie tombaient du ciel tel un rayon de la grâce. En vérité, l'imagination du bon artiste ou penseur, ne cesse pas de produire, du bon, du médiocre et du mauvais, mais son jugement, extrêmement aiguisé et exercé, rejette, choisit, combine ; on voit ainsi aujourd'hui, par les *Carnets de Beethoven*, qu'il a composé ses plus magnifiques mélodies petit à petit, les tirant pour ainsi dire d'esquisses multiples. Quant à celui qui est moins sévère dans son choix et s'en remet volontiers à sa mémoire reproductrice, il pourra le cas échéant devenir un grand improvisateur mais c'est un bas niveau que celui de l'improvisation artistique au regard de l'idée choisie avec peine et sérieux pour une œuvre. Tous les grands hommes étaient de grands travailleurs, infatigables quand il s'agissait d'inventer, mais aussi de rejeter, de trier, de remanier, d'arranger. »**

**Humain, trop humain, § 155**

du jugement, et examine la pauvreté créatrice de l'artiste qui oublie cet exercice indispensable.

Pourquoi les artistes ont-ils intérêt « à ce que l'on croie à leurs intuitions subites » ? Parce que la beauté semble décuplée lorsque n'apparaît pas la peine qui l'a fait naître. De même que l'on retire les échafaudages pour qu'un monument se dresse dans toute sa splendeur, de même les artistes n'ont pas intérêt à ce que le travail d'esquisse, de reprise, de correction transparaisse dans la contemplation de leurs œuvres. Le beau doit s'offrir aux yeux du spectateur comme un don, une « grâce » et non comme le résultat d'un labeur harassant. Un artiste semblera d'autant plus grand que sa main paraît avoir été guidée par une transcendance descendue jusqu'à nous par son intermédiaire. L'artiste semble alors un intercesseur du divin, un homme plus qu'humain et non un tâcheron laborieux. Il est dans l'intérêt de l'artiste que le spectateur le croit surhumain, possédé par une inspiration divine, tombée « du ciel tel un rayon de la grâce ». De fait, c'est bien ainsi que nous apparaît l'œuvre d'art dans le miracle de la contemplation esthétique : un don divin. Ne s'extasie-t-on pas devant les portées sans ratures de Mozart, « Amadeus », c'est-à-dire « aimé des Dieux » ?

Néanmoins, si l'œuvre nous apparaît au final comme le fruit facilement mûri du génie inspiré, il n'empêche que la réalité de la création dément cette illusion rétrospective. Il est bien possible que l'artiste crée dans la spontanéité, mais cette spontanéité est toujours reprise, et toute production doit être soumise au crible du « jugement ». L'esprit met en forme la matière sensible, et la lueur de l'inspiration a tôt fait de s'éteindre si un travail conscient et patient ne vient pas le reprendre et l'organiser. Paul Valéry déclarait ainsi que l'intuition n'apporte à l'esprit du poète qu'une lueur plus éblouissante qu'éclairante et qu'il faut ensuite « passer au laboratoire » et travailler « comme le contremaître de soi-même ». On peut, contre cette conception, évoquer les tentatives d'écriture automatique faites par les surréalistes pour faire surgir l'œuvre à partir d'une spontanéité inconsciente ; mais on peut également montrer les limites d'une telle esthétique...

Cette analyse de la vérité de la création ainsi menée, Nietzsche examine alors ce que serait une création faite hors de tout travail et de toute reprise du jugement. Une telle création, faite toute de spontanéité, ne serait pas une œuvre à proprement parler, et l'artiste spontané, qui ne croit pas aux vertus ascétiques du travail n'est finalement rien d'autre qu'un « improvisateur ». Son œuvre peut être brillante comme l'est une improvisation de jazz, mais comme beaucoup d'improvisations, elle finit vite par s'éteindre dans la fulgurance même de sa naissance. Pour que l'étincelle se transforme en brasier, pour que l'œuvre soit durable et véritable, il est nécessaire qu'elle soit polie, ciselée, travaillée. L'inspiration produit des pierres brutes qui ne deviennent diamants qu'après un travail artisanal long et patient. C'est bien pourquoi Nietzsche conclut en disant qu'il ne suffit pas d'« inventer », mais qu'il s'agit aussi de « rejeter, de trier, de remanier, d'arranger » pour qu'assomption véritable du beau il y ait. En ce sens, l'artiste est bel et bien un artisan, c'est-à-dire un technicien qui informe la matière brute de l'inspiration. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le jugement n'est pas la stérilisation de la création mais la condition même de sa fécondité. Le spectacle du beau doit nous faire oublier le travail qui l'a fait naître, mais cet oubli du travail ne doit pas se confondre avec une absence pure et simple de travail.

En définitive, la création artistique est bien un travail, travail spécifique puisque visant l'expression d'une singularité, mais qui reste de l'ordre de l'effort, de la pénibilité et, en même temps, du plaisir lié à la réalisation de soi à travers l'œuvre. Séparer la création artistique du travail, c'est finalement nier le processus de réalisation de l'œuvre pour se réfugier dans une conception miraculeuse de l'art que rien ne saurait justifier.

