
Jean-Pierre Brazs

SUR LA TRANSMISSION DU SAVOIR

Extraits d'un entretien avec Emmanuel Luc sur le site ArtRéalité.com, 2007.

Pour beaucoup, parler de transmission de savoir-faire techniques est incongru dans le domaine de l'art contemporain plutôt ouvert aux "nouvelles technologies" et qui conçoit autrement que par le passé la relation entre œuvres et processus de création. Il y a en effet une difficulté particulière à intégrer le problème des savoir-faire manuels dans des recherches artistiques contemporaines portant sur des "faits picturaux" qui, sans ignorer la matérialité de l'œuvre, mettent en avant protocoles et attitudes.

(...)

La notion de "rupture" a été propre à une certaine idée de "progrès" elle-même attachée aux "avant-gardes artistiques", concept daté et aujourd'hui dépassé par celui de "post-modernité", dépassé lui-même, etc. Fouiller dans la boîte à outil des idéologues nous apporte peu de moyens pour y voir clair dans la situation d'aujourd'hui. De toute manière on se rend compte qu'à chaque époque ont cohabité des formes "anciennes" et "modernes" qui peuvent être perçues comme des ruptures volontaires avec le passé mais aussi comme des connivences naturelles avec le présent. "Hériter" signifie pour moi circuler dans un paysage de blocs erratiques de savoir-faire entraînés par le temps jusqu'à nous. Errer dans ce paysage c'est le lire, construire un rapport avec lui et le transformer en continuant à le jardiner.

(...)

Un des aspects de l'art contemporain est l'éclatement des classifications académiques qui avaient ordonné les formes et les techniques. Cet éclatement a été précédé par l'accueil de nouvelles formes d'art dans le giron des "arts libéraux" au fur et à mesure que de nouvelles techniques (la photographie par exemple) apparaissaient. On était peintre *ou* sculpteur. Aujourd'hui on peut être peintre *et* sculpteur *et* photographe *et* vidéaste. De nouvelles formes d'art apparaissent: les "installations" par exemple (qui peuvent associer plusieurs des techniques autrefois séparées) ou les œuvres numériques qui utilisent des techniques entièrement nouvelles

(...)

La pratique artistique fonctionne pour moi sur la recherche et la manifestation de liens. L'œuvre dans son processus d'élaboration sédimente du temps et lui donne consistance, mais aussi crée des liens concrets avec des lieux. Le rapport au lieu est aujourd'hui reconsidéré, soit dans son abolition (art numérique + web) soit dans son intégration (art *in situ*). Ce constat d'ouverture et de métissage dans l'art contemporain (qui met en jeu à la fois le rapport à la matière et le rapport au lieu) provoque trois types de réactions.

Certains tenants de l'immatériel et de la délocalisation (ou plutôt de l'ubiquité) ringardisent les artistes "passéistes" qui persistent à manipuler la matière.

(...)

S'inscrire dans une "modernité" conduit souvent à réécrire l'histoire de l'art pour présenter le nouveau comme aboutissement ou dépassement de l'ancien dans une histoire linéaire : le progrès serait continu depuis la relation artiste-modèle-matière dans l'atelier de la Renaissance jusqu'à la situation d'aujourd'hui faisant de "la toile" le nouvel atelier de l'artiste et de l'immatériel son nouveau support de création.

(...)

Un exemple significatif est celui d'un texte justifiant la création à Aubervilliers dans les années 90 du siècle dernier d'un équipement (le Métafort) dédié à l'utilisation des nouvelles technologies dans le

domaine artistique. Pour Pierre Musso, chef à l'époque de ce projet, nous entrions dans "l'ère de la fabrication machinique de l'œuvre", ce qui le conduisait, pour valoriser son projet, à ringardiser l'ancien atelier de l'artiste ; *"L'atelier s'identifie à la représentation : il est organisé sur le jeu du triptyque: modèle ou référent, toile et artiste. Il est le lieu d'une représentation artisanale. L'exploration de l'aléatoire (..) n'est plus soumise aux tâtonnements des surréalistes ou de Pollock, mais peut être développée grâce à l'ordinateur"*.

Pour la politique culturelle locale cette nouvelle vitrine se substituait à une ancienne qui avait été la construction dans les décennies précédentes d'ateliers destinés à accueillir des artistes manipulant la matière, le volume et les images non virtuelles sur des supports de papier et de toile de lin. Mais nous sommes là dans un autre débat: celui du malentendu fondamental entre homme politique et artiste: le premier communique alors que le second questionne.

(...)

À l'opposé de la position "moderniste", se trouvent les tenants des "techniques traditionnelles". Ils les associent souvent aux formes du passé. Certains n'hésitent pas à dénoncer les dérives de l'art contemporain. Ils regrettent la perte du métier et du savoir-faire des Maîtres anciens, doutent de l'intérêt de la liberté offerte aux artistes d'aujourd'hui.

(...)

La polémique actuelle à propos de la Maison des Artistes est très significative: le soutien a-critique et démagogique à "toutes les tendances artistiques" est assorti de violentes diatribes contre, pêle-mêle, Marcel Duchamp, les FRAC, et les artistes "conceptuels". L'ouverture de façade cache donc une grave intolérance. Je pense que dans les années à venir il faudra veiller à ne pas laisser les traditionalistes distiller leurs pensées réactionnaires sans réagir.

(...)

Entre les deux positions extrêmes se trouvent des artistes (j'en suis) qui considèrent qu'une technique nouvelle ne doit pas engendrer l'exclusion des techniques existantes. Pour eux un artiste peut utiliser le patrimoine technique à sa disposition, constitué à la fois des techniques anciennes, accumulées au fur et à mesure des nécessités historiques, et des techniques nouvellement apparues. On connaît de plus en plus d'artistes qui utilisent conjointement ces techniques prétendument inconciliables.

Dans ce contexte, rapidement décrit, comment aborder le problème de la conservation et de la transmission des savoir-faire dans le domaine de la peinture ? Ma préoccupation artistique tourne autour de l'idée que la technique picturale, fondée sur une transformation et une manipulation de la matière, est chargée de signification en elle-même. Je me situe donc clairement dans une pensée et un agir qui questionnent les œuvres du passé pour produire une picturalité dans le monde d'aujourd'hui. La question, qui engendre des réponses sans cesse actualisées est "qu'est ce que la peinture ?"

En puisant dans le patrimoine des savoir-faire on utilise des techniques picturales dont l'invention (ou le perfectionnement) à une époque précise est liée à un besoin esthétique particulier. Elles sont indissociables d'un contexte économique-socio-politique. Ces techniques une fois mises au point acquièrent une autonomie et peuvent alors disparaître ou retrouver de nouvelles vies dans d'autres contextes, associées à d'autres formes et à d'autres significations.

L'exemple de "l'invention des glacis" par les peintres flamands du XVe siècle est sur ce point tout à fait exemplaire. La superposition de couches transparentes colorées met en jeu des phénomènes optiques qui, peuvent se décliner avec d'autres techniques que la peinture à l'huile, y compris dans le domaine des nouvelles technologies.

(...)

Il faut bien avoir à l'esprit que la peinture ne peut être considérée simplement comme une technique matérielle. Elle réunit plusieurs composants (des matériaux, une forme, et du sens) liés chacun à un savoir-faire particulier. On peut même considérer un savoir-faire "supérieur" : celui nécessaire pour réaliser une œuvre en associant ces trois composants. Il faut donc prendre en considération, sans exclusive, les différentes hiérarchies possibles entre ces trois savoir-faire. En survalorisant une des

composantes de la peinture on porte des jugements tronqués sur les recherches d'aujourd'hui fonctionnant sur d'autres hiérarchies.

Malheureusement dans le domaine pictural, en parlant de savoir-faire, on parle le plus souvent, de façon restrictive, des techniques de transformation de la matière pour créer des effets visuels. De ce fait on néglige non seulement les techniques optiques très tôt utilisées pour voir et transformer un objet, un corps ou un paysage en image (comme le montrent les passionnantes recherches de David Hockney) mais aussi la production de significations.

(...)

Il y a un danger d'immobilisme dans l'appropriation d'un héritage sans efforts pour le faire vivre (y compris en assumant la liberté de le critiquer et de le transformer) avant de le transmettre à nouveau.

S'il est justifié de conserver les techniques historiques en tant que telles, il faut par contre être vigilants en ce qui concerne un premier glissement sémantique. Il est dangereux de nommer "technique traditionnelle" ce qu'il faudrait nommer "technique ancienne" ou bien "technique antique", "technique médiévale" ou "technique classique". En effet tradition peut être compris comme "manière d'agir ou de penser transmise de génération en génération", mais aussi comme doctrine ou ensemble de "vérités incontestables" génératrices parfois de traditionalismes intolérants. Il est réducteur en effet d'associer la transmission de techniques picturales anciennes à des formes picturales considérées comme modèles indépassables, alors que la connaissance technique n'est vivante que par de continuelles actualisations et hybridations.

Il y a bien conflits de valeurs:

"Les réticences à l'encontre des œuvres contemporaines s'enracinent chez les spectateurs dans la persistance de catégories aussi éculées, et totalement obsolète, que la représentation, la ressemblance, le savoir-faire manuel, etc. Autant de critères que l'art moderne n'a, depuis les ready-made, pourtant cessé de mettre à mal. À l'époque des réseaux numériques, le culte de la main de l'artiste et la référence aux formes séculaires de l'art restent vivaces. Ce ne sont pas les matériaux traditionnels du dessin et de la peinture qui sont incompatibles avec l'art contemporain, mais les pensées et les sensations héritées du passé qui s'accrochent à eux. Le dessin, la gravure et la peinture ne seront donc contemporains que dans la mesure où ils sauront se détacher des oripeaux de l'art du passé et dépasser les habitudes visuelles et sensibles héritées de la tradition" André Rouillé, éditorial de ParisArt.com, 14 septembre 2006.

(...)

La peinture, ou plutôt ce que je préfère nommer un "fait pictural" résulte de l'association de savoirs purement techniques liés à la manipulation de la matière et d'une pratique picturale manipulant des significations, c'est-à-dire, pour ce qui concerne les arts visuels, engendre des rapports au monde par le biais d'un "faire voir".

Certaines formes et pratiques du passé ont certes permis de "faire voir" le monde d'alors, elles sont vis-à-vis du monde d'aujourd'hui des écrans, pire des outils d'aveuglement. Ce qui ne m'empêche pas d'être ému par l'autoportrait de Rembrandt âgé du Louvre. Une technique simple et rigoureuse permet à Rembrandt de poser des lumières dans l'ombre et des ombres dans la lumière. Dans un raccourci extraordinaire un peintre en se montrant quittant le monde, crée un monde de pure peinture. Yves Klein aussi, en se jetant dans le vide du monochrome bleu.

Les peintures sont conçues comme des questions et souvent regardées comme des réponses. Regarder a un sens. Pourtant jamais un regard ne sera totalement partagé. Un peintre ne peut que peindre et ce qui est peint n'est pas vu : ce qui est montré n'est que la possibilité de voir.

Et si l'important était de transmettre la capacité à voir ?

(...)

La question du sens en effet tout est là. Si nous dépassons l'aspect matériel et technique de la peinture comme objet et si nous nous intéressons à la "picturalité", alors le problème de l'héritage et de la transmission se pose tout autrement.

Imaginons un peintre dont le projet ne consisterait pas à réaliser des peintures mais à faire émerger des "faits picturaux". Considérons que la peinture au cours des siècles s'est située (peut-être de façon cyclique) dans le domaine de la représentation, puis de la présentation et émettons l'hypothèse qu'elle pourrait se situer tout aussi bien dans celui de "l'incantation". (Je mets le terme entre guillemets dans l'attente d'en trouver un autre qui n'évoque ni magie, ni religion). L'acte pictural serait alors un procédé propre à chaque artiste pour faire émerger, pour rendre manifeste et visible un fait pictural appartenant à un "champ pictural". Dès lors, toute notion de temps et d'espace étant abolie, pourraient être mis en relation actes picturaux d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Imaginons.