



HAL
open science

Quand l'atelier se fait texte : les livres de travaux amateur et les voies nouvelles de l'autodidaxie

Claire Le Thomas

► To cite this version:

Claire Le Thomas. Quand l'atelier se fait texte : les livres de travaux amateur et les voies nouvelles de l'autodidaxie. BONNET Alain, LAVIE Juliette, NOIROT Julie, RINUUY Paul-Louis. Art et transmission. L'atelier du XIXe au XXIe siècles, Presses universitaires de Rennes, p.161-173, 2014. hal-01074996

HAL Id: hal-01074996

<https://hal.science/hal-01074996>

Submitted on 18 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quand l'atelier se fait texte : les livres de travaux d'amateurs et les voies nouvelles de l'autodidaxie

Claire LE THOMAS

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle se développe une littérature didactique entièrement dédiée aux arts de faire : les livres de travaux manuels d'amateurs. Ces guides pratiques, divulguant aussi bien les arts de la maison, les arts de vivre, les disciplines créatrices que les nouveautés scientifiques et techniques, présentent essentiellement des moyens pour occuper le temps libre et « se procurer à la maison les simples jouissances de la vie¹ ». Ils suggèrent des activités aux personnes désirant faire des économies ou employer, chez elles, leurs moments de détente à des occupations « utiles et agréables² ». Ces écrits s'attachent non seulement à exposer des procédés pour faciliter la vie quotidienne et fabriquer des objets visant à embellir le domicile et augmenter le bien-être de ses habitants, mais aussi à enseigner des savoirs spécialisés. Un certain nombre de ces publications se propose notamment de former le lecteur à des pratiques de création : les manuels de travaux artistiques d'amateurs offrent aux néophytes la possibilité d'apprendre des techniques relevant des beaux-arts – le dessin, la peinture ou la sculpture – ou de l'artisanat – la vannerie, la ferronnerie, la mosaïque ou la menuiserie... Ils transmettent les bases de ces arts, vulgarisent des connaissances professionnelles pour les rendre accessibles à tous. Ces opuscules participent alors, à l'instar de l'atelier, à l'apprentissage de savoir-faire propres aux arts majeurs et mineurs.

Ces guides représentent un espace pédagogique particulier, un atelier réifié où l'image et l'écrit se substituent au geste et à la parole ; ils communiquent à distance une instruction qui relève normalement de la vue, de l'ouïe et de la co-présence du maître aux côtés de l'élève. Que signifie ce changement de mode de transmission pour la création artistique ? Quelles modifications subissent les pratiques au cours de ce passage au texte et de cette ouverture à un nouveau public d'amateurs ? Si au premier abord l'essentiel de l'enseignement traditionnel semble préservé dans ces ouvrages, ceux-ci diffusent en réalité des processus de création inhabituels et peu orthodoxes. La valeur et le rôle de l'atelier dans la formation artistique se trouvent ainsi doublement remis en question : non seulement cette initiation singulière se présente sous les dehors de l'authenticité et de la conformité, permettant aux amateurs de s'inscrire par l'imaginaire dans une tradition, mais en tant qu'apprentissage autodidacte, elle entend se substituer au cursus artistique ou artisanal classique. En offrant la possibilité de se former seul et de réaliser des objets esthétiques, ces publications ouvrent la voie à une démocratisation des pratiques de création et à une nouvelle figure de créateur : l'autodidacte. Elles ont favorisé le développement d'une culture créatrice extrêmement novatrice qui anticipe sur les révolutions artistiques du XX^e siècle.

Le livre-atelier ou comment dévoiler à distance les ficelles du métier

Les manuels de travaux créatifs pour amateurs s'efforcent de mettre à la portée du plus grand nombre des activités artistiques et artisanales. Ils initient les novices aux fondements d'un métier et les guident dans leur pratique créatrice. À cet effet, ils s'inspirent des méthodes publiées pour les apprentis et adoptent les grands traits des formations traditionnelles dispensées à l'école et à l'atelier.

Les livres de travaux artistiques d'amateurs reprennent en effet la composition et le style des traités professionnels : les techniques et les procédés de création, organisés par discipline, sont décrits dans un langage non littéraire, à la fois technique et vulgarisateur. Les chapitres débutent par la définition du vocabulaire spécialisé et des connaissances de base ; ils se poursuivent avec

¹ CHEVALIER M., *L'immense trésor des sciences et des arts ou les secrets de l'industrie dévoilés, contenant 650 recettes et procédés nouveaux inédits*, Saintes, Chez Fontanier, 1856, p. 7.

² *Album des arts utiles et amusants qui peuvent être cultivés par les Dames, les Jeunes Personnes et les Jeunes Gens*, Paris, Chez Dentu Imprimeur-libraire, 1840, page de garde.

l'énumération des outils et l'explication de leur usage et de leur maniement. Les étapes et les gestes de fabrication sont ensuite décomposés avant d'aborder, en guise de conclusion, des recommandations et des conseils généraux. L'auteur, pour faciliter l'apprentissage, anticipe les réactions, les hésitations, les problèmes rencontrés par le débutant. Il prévoit sa maladresse, ses doutes, de telle sorte que ces manuels possèdent un caractère performatif : les amateurs étant toujours présents implicitement dans le texte, la lecture du mode opératoire fonctionne comme s'ils étaient effectivement en train de réaliser la technique décrite sous l'œil attentif d'un professeur. Le lecteur s'imagine, et même se voit, pendant qu'il parcourt le commentaire explicatif, accomplir l'opération exposée, tout comme l'auteur paraît effectuer l'action au moment où il la rédige.

Les images viennent en complément du texte. Tandis que les schémas explicitent le propos de l'auteur en permettant de visualiser les différents outils, la suite des gestes à accomplir, les dessins fournissent des modèles à reproduire. Il s'agit en effet non seulement d'enseigner un art, mais également de donner une application concrète à cet apprentissage en proposant des méthodes de fabrication pour réaliser des objets décoratifs ou usuels : cadres, statuettes, boîtes, tableaux, vases, corbeilles, fleurs artificielles, bijoux, jouets... La transmission des connaissances s'effectue alors souvent par le biais d'une création précise, telle peinture, tel coussin, tel paravent reproduits en exemple dans le livre.

L'exposé est émaillé d'indications sur les prix et les lieux d'achat des fournitures et des outils. Des marques spécifiques sont mêmes préconisées au lecteur : outre les publicités insérées dans ces livres, les auteurs mentionnent les marchandises de compagnies particulières tandis que les illustrations représentent souvent, non pas un produit générique, mais une boîte à outils de la maison Tiersot, des couleurs des établissements Lefranc et C^{ie} – le nom étant visible sur le dessin. S'il est fort probable que ces sociétés aient un contrat avec les éditeurs pour inciter à l'achat de leurs articles, les manuels ont également une fonction de conseil auprès des lecteurs. Les auteurs sélectionnent les fournitures proposées aux amateurs pour faciliter leur choix et leur conseiller des matériaux et des outils de qualité adaptés à leur budget, à leur maîtrise technique et à leur ouvrage. Significativement, les marques évoquées dans ces écrits – les couleurs et ustensiles Sennelier, Bourgeois, Lefranc, les instruments Tiersot, les papiers Canson ou les crayons Conté – ne diffèrent pas de celles employées par les gens du métier, exactement comme les illustrations et la forme littéraire et éditoriale de ces guides ne se distinguent pas des manuels pédagogiques pour spécialistes. Ainsi, ces livres apparentent la formation des amateurs à celle que pourrait suivre un véritable apprenti : non seulement, les lecteurs consultent des ouvrages qui ressemblent aux publications techniques à destination des élèves, mais ils sont invités à acquérir le matériel créatif en usage dans la profession.

Cette similarité avec l'apprentissage professionnel se retrouve dans la progression pédagogique proposée aux amateurs. La plupart des manuels commencent par un chapitre sur le dessin – père de tous les arts selon la doctrine académique et fondement de l'enseignement traditionnel des beaux-arts et des arts appliqués³ – et cette instruction passe, conformément aux usages en vigueur dans les écoles et les ateliers, par la copie. Jean Émile-Bayard, en particulier, semble prendre la méthode académique comme référence. Il explique que le dessin s'apprend progressivement depuis le modèle en plâtre jusqu'au modèle vivant et qu'il faut commencer par « une copie servile, appliquée et méticuleuse⁴ » avant de pouvoir créer ses propres compositions et passer à la couleur, à l'instar de la formation aux beaux-arts, où le passage à la pratique, à la peinture et à l'invention n'intervient qu'une fois que l'apprenti sait dessiner. Plus généralement, tous les ouvrages expliquent l'importance et la primauté de cette compétence dans la pratique des arts manuels et recommandent, pour s'y exercer, de reproduire les modèles qu'ils mettent à leur

³ BONNET A., *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'école des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; LAURENT S., *Les arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, Édition du C.T.H.S., 1999.

⁴ ÉMILE-BAYARD J., *Les arts de la femme, Encyclopédie pratique*, Paris, Charles Delagrave, 1904, p. 280.

disposition. Ainsi, pour Henri de Graffigny⁵, la base de toute bonne exécution réside dans un dessin correct tandis qu'Henri-L.-Alphonse Blanchon⁶ propose, pour se familiariser au maniement du crayon, de tracer des formes géométriques simples, des cercles, des spirales avant de dessiner des formes ornementales plus complexes. Au cours de cet apprentissage du dessin, les auteurs divulguent également des savoir-faire professionnels à application concrète comme la mise au carreau et l'utilisation du carreau diviseur afin que les amateurs sachent agrandir, réduire, élargir un motif et l'adapter aux besoins particuliers de leur création.

La suite de la formation se déroule, comme dans l'atelier de l'artisan, par étapes et par niveau de difficulté, en tenant compte de l'inexpérience de l'apprenti. Il faut au préalable s'initier à un geste, à un procédé, au maniement d'un outil avant de pouvoir continuer l'enseignement. Pour la peinture au pochoir, par exemple, la méthode d'Oscar-Edmond Ris-Paquot⁷ consiste à s'entraîner d'abord à se servir d'une brosse et à poser la matière picturale sur le fond pour reproduire un motif simple, une pêche, représenté en illustration. Il dévoile quelques ficelles de métier pour aider dans cette première approche : comment appuyer sur la brosse, étaler les pigments colorés par petits mouvements concentriques, utiliser un patron. La représentation se complexifie progressivement – il s'agit de représenter deux pêches, une feuille, et de rendre le volume en respectant les règles du clair-obscur. Les amateurs acquièrent alors une connaissance spécifique à l'art de dessiner et de peindre, la théorie de la lumière et des ombres et son application.

Au cours de cet apprentissage de techniques et de savoirs réservés aux initiés, les ouvrages d'amateurs divulguent également les secrets d'atelier, les trucs de la profession indispensables à la pratique du métier. Pour décaper les camions de peinture sèche, H.-L.-A Blanchon⁸ explique par exemple que les peintres en bâtiment les brûlent avant de les gratter. Il suggère également une astuce pour nettoyer les peintures à l'huile, utiliser de la mie de pain rassis, tandis qu'H. de Graffigny⁹ dévoile une ficelle essentielle du métier de céramiste et faïencier : la pratique de l'échantillonnage des couleurs. Pour se rendre compte de l'effet produit par la cuisson et les mélanges, il faut tester toutes les teintes, en prenant bien soin de noter leur référence, sur des tessons séparés afin d'obtenir un nuancier complet. Les livres d'amateurs mettent particulièrement l'accent sur ces "trucs et astuces" de professionnels, sur la révélation des "recettes", des "secrets d'atelier", des "tours de mains" qui facilitent la tâche, aident à surmonter les difficultés, comme l'atteste l'occurrence de ces termes, aussi bien dans les titres que dans le corps du texte.

Si les manuels forment à la pratique manuelle de techniques artistiques et artisanales, ils enseignent également les méthodes conceptuelles et imaginatives nécessaires à l'élaboration de compositions personnelles. Tous les auteurs insistent en effet sur la supériorité des créations originales qui seules reflèteront la personnalité, le goût de leur auteur et lui permettront de s'exprimer artistiquement : pour réaliser un véritable objet d'art, les amateurs doivent s'affranchir des modèles proposés dans les livres pour créer leurs propres dessins. Au même titre que les artistes et les artisans, ils sont soumis, pour faire œuvre, aux impératifs d'originalité et d'expressivité qui ont progressivement envahi le monde de l'art au cours du XIX^e siècle ; leur ouvrage doit posséder des qualités inventives et idiosyncrasiques. Les guides pour amateurs comportent de la sorte un versant plus intellectuel où sont abordés l'invention, la composition et les principes esthétiques généraux à suivre pendant la création. Les amateurs apprennent, d'une part, à concevoir une forme décorative, à l'intégrer dans une disposition d'ensemble, à styliser une plante, un insecte pour engendrer de nouveaux motifs. Ils reçoivent, d'autre part, sous forme de recommandations, une initiation aux

⁵ GRAFFIGNY H. de, *Les industries d'amateurs : le papier et la toile, la terre, la cire, le verre et la porcelaine, le bois, le cuir, les métaux*, Paris, J-B. Baillière et fils, 1907.

⁶ BLANCHON H.-L.-A., *L'Atelier de tout le monde*, Paris, J. Hetzel, 1908.

⁷ RIS-PAQUOT O.-E., *Les petites occupations manuelles et artistiques d'amateur*, Paris, Renouard, Henri Laurens, 1893.

⁸ BLANCHON H.-L.-A., *Comment on orne, on entretient et on répare sa maison à la ville et à la campagne*, Paris, Hetzel, 1908.

⁹ GRAFFIGNY H. de, *op. cit.*

règles du bon goût. J. Émile-Bayard¹⁰, surtout, multiplie les appels à la sobriété, les autres auteurs se contentant de préciser les styles de décoration adaptés à chaque technique et espace d'habitation.

Les manuels proposent ainsi une sorte d'apprentissage accéléré, condensé sur les quelques pages du livre, d'une pratique. Ils contiennent non seulement les outils, les gestes et les connaissances nécessaires à telle ou telle discipline, à tel ou tel procédé, mais aussi l'analyse des mécanismes intellectuels d'élaboration de nouveaux motifs et objets. L'ensemble des processus de création, de l'invention à l'exécution, est analysé, explicité, opérant une véritable mise à nu du faire : les livres de travaux artistiques d'amateurs montrent les savoirs à l'œuvre dans l'atelier de l'artisan ou de l'artiste ; à l'instar des écrits pour les techniciens, ils forment à un métier – ou tout du moins transmettent des savoir-faire spécifiques aux arts majeurs et mineurs – et, comme les recueils de formes, ils diffusent un répertoire iconographique et décoratif.

Les balbutiements d'une vie d'artiste

Les livres de travaux manuels permettent de la sorte aux amateurs de s'inscrire dans une tradition, dans une lignée de maîtres dont ils perpétueraient l'art. Pratiquant une activité créatrice, connaissant les techniques et les secrets d'ateliers des spécialistes, les amateurs se sentent autorisés à se comparer aux professionnels. Les manuels eux-mêmes, qui ne cessent de valoriser le travail des amateurs pour les désinhiber, favorisent cette identification aux gens de métier et à la figure du créateur. Selon leurs termes, les amateurs exécutent de "véritables œuvres" aux "effets artistiques" qui présentent une incontestable "originalité" et déploient autant "d'imagination et d'ingéniosité" que "de goût et d'adresse". La plupart des publications emploient d'ailleurs le qualificatif d'artiste pour désigner le lecteur et invitent à l'appréciation esthétique du résultat : « L'œuvre étant ainsi complètement terminée, l'artiste ou l'amateur, comme on voudra l'appeler, pourra l'admirer tout à son aise et recommencer un autre sujet encore plus parfait si c'est possible¹¹. » La comparaison avec l'œuvre du spécialiste est donc induite implicitement dans ces textes. Le but des amateurs semble de rester au plus près, dans le résultat final, de cet idéal à atteindre, de ne pas laisser voir les défauts, les écarts obligés avec ce modèle ; plus l'artefact achevé est proche de celui du spécialiste, plus ils sont fiers de leur réalisation. Le parallèle est même accentué par l'absence de frontières hermétiques entre les domaines professionnels et amateurs. Les manuels favorisent en effet la confusion en se présentant comme les équivalents des traités techniques et des livres de modèles et en certifiant l'autorité de leurs écrivains dont les fonctions et emplois sont précisés sur la page de garde. Une telle inscription dans le registre professionnel possède une importance primordiale pour les amateurs : en assurant la validité et le caractère savant du contenu, elle garantit la légitimité des compétences acquises et justifie le transfert identitaire vers le professionnel et l'artiste.

Ces termes de référence sont alors au cœur de la pratique des travaux créatifs. La satisfaction apportée par les occupations manuelles repose en grande partie sur l'acquisition de compétences valorisantes qui singularisent leur détenteur. Les manuels offrent aux amateurs la possibilité de réaliser seuls un artefact qu'ils ne savaient pas faire auparavant ; ils ouvrent la voie à l'apprentissage autodidacte de savoirs et de techniques spécialisés. L'importance accordée dans les manuels aux trucs et astuces, à la divulgation de secrets d'atelier, est révélatrice de cette volonté d'accéder au statut d'initié dans une discipline. La réalisation manuelle par soi-même est d'autant plus gratifiante que les savoir-faire appris sont complexes et réservés aux seuls spécialistes, la distance avec le professionnel s'atténuant. Les amateurs assimilent et s'approprient ainsi des procédés et des gestes plus ou moins étrangers à leurs domaines de connaissance, ce qui leur permet de se distinguer et d'affirmer leur valeur auprès de leur entourage.

L'adoption d'une activité créative est en effet indissociable du désir de marquer sa différence, son identité.

¹⁰ ÉMILE-BAYARD J., *op. cit.*

¹¹ GRAFFIGNY H. de, *op. cit.*, p. 135.

« Toutes les personnes de goût cherchent à s'initier aux procédés des arts plastiques. [...] Les objets les plus modestes, ceux servant même aux usages courants, changent entièrement d'aspect par la décoration, car le tour de main individuel laisse une empreinte personnelle qui s'harmonise forcément avec la disposition générale d'un intérieur et lui donne un cachet spécial¹². »

Fabriquer de ses mains des artefacts ornementaux et usuels, embellir son habitat par ses créations relèvent d'une volonté d'individualiser son logement, de s'approprier son espace de vie afin de lui "donner un cachet spécial". Le domicile révèle ainsi les goûts de son occupant, il matérialise sa personnalité pour mieux témoigner de la singularité de celui qui l'habite. La fierté du travail réalisé par soi-même égale elle d'être reconnu comme l'auteur d'objets individualisés portant une "empreinte personnelle" – les amateurs prodiguent autour d'eux de "jolies bibelots" « qui acquièrent aux yeux complaisants des amis, l'immense valeur d'être l'œuvre de nos mains¹³ ». Réifiés dans leur environnement, dans leurs œuvres, les amateurs déploient des mécanismes de personnalisation multiples. Ils s'approprient des savoir-faire étrangers, se singularisent par les compétences ainsi apprises et en font montre dans leurs créations ; ils particularisent leur habitation en créant une décoration personnelle et des objets uniques faits par leurs soins¹⁴.

L'envie de se différencier exprime alors une autre aspiration que laisse sous-entendre Émile-Bayard : « De nos jours, [...] notre intérieur réclame une harmonie, un décor personnels ; de même qu'un tableau, une statue, ne doivent d'être une œuvre d'art qu'à leur originalité, il importe de soigner jalousement son "paysage"¹⁵. » L'originalité qui caractérise les œuvres d'art est aussi celle que sollicitent les amateurs ; à l'image de celles-ci ou des artistes, ils cherchent à se "sursingulariser"¹⁶, à être reconnus pour leur unicité. Il s'agit, en s'occupant à des travaux créatifs, d'accéder au rang de créateur, de créer des objets signés assimilables à des œuvres et vus comme tels par leur entourage. « Chacun veut produire et montrer ses œuvres.[...] On veut s'occuper d'objets qui laissent des traces, et attacher par un léger travail son nom à une foule de [...] petits objets¹⁷. » La pratique d'une activité de création participe alors des balbutiements d'une vie d'artiste. D'une part les loisirs créatifs s'inscrivent dans une démarche esthétique : affiliés à la décoration, ils s'offrent à l'appréciation plastique et concernent la création d'artefacts appartenant au domaine des beaux-arts et des arts appliqués. D'autre part, les amateurs confectionnent des œuvres où s'exprime leur individualité ; ils s'engagent personnellement dans leur création, c'est-à-dire qu'ils adoptent une posture d'artiste leur permettant de revendiquer des capacités artistiques, une âme créatrice.

C'est d'ailleurs précisément le dessein des livres de travaux artistiques d'amateurs que d'enseigner des activités créatrices, de les démocratiser car, comme l'écrit Félix Moser, « aujourd'hui les œuvres artistiques ne sont plus le privilège de quelques-uns, mais tout le monde s'y intéresse¹⁸ ». Au fondement de ces ouvrages se trouve le désir de rendre les techniques de représentation et de création, qu'elles soient artistiques ou artisanales, accessibles au plus grand nombre. Le changement de mode de transmission qui s'opère avec les manuels d'amateurs ne suit cependant pas la logique de complémentarité orientant habituellement les guides pratiques destinés aux artistes et aux

¹² BRIEUVRES M. de, *Les arts féminins*, Paris, Garnier Frères, s. d., p. III.

¹³ GRAFFIGNY H. de, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴ Le désir d'un espace personnalisé est ainsi lié à l'émergence du sentiment de l'identité individuelle. Les loisirs créatifs répondent indirectement à l'aspiration croissante au cours du XIX^e siècle à l'intimité et à la réalisation personnelle ; ils rendent visibles la conception de la personne comme individualité singulière et sont le reflet de l'apparition, avec la Révolution, d'une société d'individus définis par leurs qualités propres et non par leur naissance, leur rang ou leur classe sociale. Voir Ariès P., Duby G. (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 4, *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris, Seuil, 1987.

¹⁵ ÉMILE-BAYARD J., *op. cit.*, p. VII-VIII.

¹⁶ HEINICH N., « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n°6, 1993, p. 25-56.

¹⁷ *Album des arts utiles et amusants...*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁸ MOSER F., *Le livre des travaux artistiques d'amateur*, Paris, J. Dumoulin, 1906, p. 17.

artisans. Ces écrits n'ont pas pour objectif d'accompagner la formation professionnelle dispensée à l'école et à l'atelier aux apprentis, mais de se substituer à cette instruction scolaire et pratique traditionnelle. Ils ouvrent la voie à l'apprentissage autodidacte de savoir-faire et proposent d'emprunter un chemin de traverse pour accéder à des pratiques créatives normalement réservées à des individus ayant suivi un cursus artistique ou artisanal professionnalisant. Bien plus, en donnant l'impression de transformer l'atelier en livre, ces ouvrages légitiment l'autodidaxie par la culture savante ; ils autorisent les amateurs à se sentir artiste faisant partie d'une tradition. Les amateurs aspirent à s'élever au statut de créateur et les manuels les encouragent en ce sens.

Une culture créatrice originale

Néanmoins, il existe des spécificités à cet apprentissage par le livre en raison du public auquel il s'adresse et de l'optique autodidactique qui le dirige. Le modèle alternatif d'enseignement mis en place par les livres de travaux manuels est destiné à des néophytes dont l'activité créatrice ne constitue pas un métier, mais une distraction, un loisir, pratiqué en dilettante. Aussi, les techniques décrites dans ces ouvrages sont adaptées aux contraintes et aux exigences spécifiques à ces pratiquants.

N'ayant pas la dextérité et les savoir-faire du professionnel, les amateurs doivent se contenter d'une pratique simplifiée, tant dans ses procédures que dans ses outils. H.-L.-A Blanchon¹⁹ et H. de Graffigny²⁰ recommandent ainsi de limiter les instruments utilisés tandis que J. Émile-Bayard, leur conseille d'acheter les boîtes conçues spécialement à leur intention pour ne « point faillir à l'embarras du choix²¹ ». Ces assortiments tout faits, vendus dans le commerce, comprennent le matériel nécessaire à une discipline – l'art du cuir, le pastel, l'aquarelle, la pyrogravure... –, évitant d'acquérir un équipement pléthorique ou insuffisant. Pour mettre à la portée de tout le monde les pratiques de création, les auteurs réduisent également les méthodes de fabrication à une répétition de gestes simples et une combinaison de formes élémentaires. L'art de la ferronnerie consiste ainsi, selon les explications de *L'Atelier de tout le monde*²², à courber une bandelette de métal pour réaliser un cercle. De ce cercle naîtront demi-cercles, spirales et volutes qui, rivetés ensemble (fig. 1), composeront des motifs décoratifs plus complexes, une balustrade, une applique (fig. 2). De même, le dessin et la conception de nouveaux motifs décoratifs reviennent à assembler des figures géométriques simples : « Un motif central, fort élégant, n'est en réalité, si on veut le regarder de près, composé que de circonférences plus ou moins achevées, de spirales dont l'enroulement est plus ou moins marqué²³ » (fig. 3). À la limite, pour quelques activités manuelles, le contrôle d'un geste de base représente une technique, à l'image de la sculptolignie, art de sculpter à partir d'une entaille unique en triangle.

Les amateurs se trouvent malgré tout confrontés, face à certaines pratiques complexes, à leur absence de formation professionnelle et à leur manque d'habileté. Le dessin, notamment, pose problème aux amateurs, puisqu'il nécessite un long apprentissage. Des appareils viennent alors à leur secours, tel le pantographe, qui permet de copier, de réduire ou d'agrandir n'importe quel modèle, ou la chambre noire qui aide à dessiner d'après nature. Toutefois, ce sont les différentes techniques de décalcomanie et de report qui remédient le mieux à cette inhabileté, comme l'atteste l'impressionnante variété de procédés recensés dans ces ouvrages : le gaufrage, l'empreinte, le poncif, le calque (sur une surface vitrée ou avec un papier transparent), la projection (sur le principe du reflet sur une vitre ou de la diapositive après avoir rendu translucide le modèle), les transferts (au moyen de papiers ou de produits spéciaux) occupent de nombreuses pages, les auteurs détaillant les

¹⁹ BLANCHON H.-L.-A., *L'Atelier de tout le monde*, op. cit.

²⁰ GRAFFIGNY H. de, op. cit.

²¹ ÉMILE-BAYARD J., op. cit., p. 314.

²² BLANCHON H.-L.-A., *L'Atelier de tout le monde*, op. cit.

²³ *Ibid.*, p. 19-20.

différents produits en vente et expliquant même comment réaliser soi-même des papiers calques, autographiques ou des préparations chimiques de duplication.

Il y a une contrainte temporelle derrière cette simplification technique : les amateurs accordent à l'accomplissement prompt de leurs idées une importance considérable. Si la rapidité de fabrication n'est jamais clairement notifiée dans les manuels de travaux artistiques, elle reste sous-jacente à cette activité même : puisqu'il s'agit d'un loisir, celle-ci ne peut déborder du temps libre imparti aux amateurs. Que *L'immense trésor des sciences et des arts*²⁴ propose une méthode pour accomplir un tableau en deux heures témoigne exactement de cette exigence implicite, à laquelle il faut ajouter le découragement devant une matérialisation trop lente de la création en court. Sur la base de leur propre expérience – ils affirment avoir testé les activités qu'ils décrivent – les auteurs assurent aux amateurs un « résultat rapide et de bref contentement²⁵ » et soulignent la facilité des travaux contenus dans leurs publications : ce ne sont que des "petits ouvrages", des "bibelots", des "menus travaux", des "petits riens". L'emploi répété de ces euphémismes suggère une mise en pratique simple, réalisable par tous. Avec cette manière d'économiser le temps, l'exigence de lenteur de la création plastique traditionnelle, gage de son excellence, s'oppose au raccourci des descriptions des livres d'amateurs – expliquer une pratique en quelques pages – et à la vitesse qu'ils sous-entendent.

Bien plus qu'une simplification de procédés spécialisés, les manuels présentent en effet de nouveaux processus de création qui vont à l'encontre des normes artistiques et artisanales traditionnelles. La plupart des techniques décrites dans ces ouvrages se réduisent à l'assemblage de formes préexistantes : les amateurs utilisent des éléments naturels (comme des feuilles, des fruits secs et des insectes), manufacturés (vases, ornements décoratifs vendus en magasin), ou imprimés (modèles découpés ou copiés de provenances diverses), qu'ils agencent à leur guise pour créer une composition personnelle. Comme l'explique J. Émile-Bayard à propos de la peinture à la bruite, technique de pochoir négatif où la peinture est projetée sur un arrangement d'objets afin d'en faire ressortir les silhouettes, « c'est la nature qui nous fournit, matériellement, nos modèles, c'est-à-dire que, au lieu de se borner à nous inspirer, comme généralement en art, la nature nous offre positivement la silhouette de ses fleurs, de ses branchages, de ses graminées [...]. Au lieu de copier vos modèles, choisissez-les et prenez-les²⁶ ». Ainsi les cadres rustiques sont exécutés au moyen de graines et de végétaux collés puis peints avec des peintures métallisées bronze (fig. 4) ; les amateurs ne sachant pas modeler peuvent tremper des insectes, des feuillages, des coquillages, des pommes de pins dans une crème légère de plâtre pour obtenir des motifs à clouer sur un coffret, un vase, un encadrement. Les ciseaux, le canivet et la colle servent à recréer, à partir de morceaux découpés dans des livres de modèles, des publications illustrées, des tissus, des papiers peints, etc., un dessin original : « Il s'agit tout simplement de découper pour former un ensemble, c'est-à-dire de prendre une touffe de roseaux d'un côté, une ou deux fleurs et des feuilles de nénuphar de l'autre, y ajouter un cygne, un papillon ou une libellule se jouant dans les airs²⁷. » Les marchands eux-mêmes mettent à la disposition de l'acheteur aisé des produits manufacturés à décorer ou à assembler tels des pochoirs, des ornements en carton-pâte, des motifs transférables, des objets tout faits (boîtes, assiettes, vases...) revêtus de figures à peindre « rendant ainsi superflu tout dessin ultérieur de motifs » et « confirmant [...] ce que nous disions au sujet de l'accessibilité du procédé à tout le monde, même aux personnes ignorant le dessin²⁸ ».

Autrement dit, les amateurs fabriquent des artefacts selon une méthode de travail où le dessin n'est pas indispensable – comme le répètent les auteurs. Bien plus, en incluant dans leur travail des morceaux qui ne sont pas de leur main, ils n'engendrent pas la totalité de leur œuvre, *a contrario* de l'artiste ou de l'artisan traditionnel. Ils se contentent de choisir parmi les modèles de

²⁴ CHEVALIER M., *op. cit.*

²⁵ ÉMILE-BAYARD J., *op. cit.*, p. 1.

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁷ RIS-PAQUOT O.-E., *op. cit.*, p. 45.

²⁸ MOSER F., *op. cit.*, p. 72 et 73.

styles hétéroclites offerts à « leur goût et leur sentiment artistique²⁹ », – ceux-ci pouvant aller des mosaïques romaines à l'Art nouveau en passant par les vitraux roman ou les chinoiseries. La multiplicité des sources pouvant servir aux amateurs participe de l'ouverture éclectique des références qui caractérise l'art et la formation artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle et sera amplifiée au XX^e siècle. Toutefois, cette absence de hiérarchie entre les expressions plastiques relève surtout de la liberté qui distingue les amateurs. Ceux-ci possèdent en effet une latitude d'action beaucoup plus importante, comme le dévoile le matériel qu'ils emploient.

Si les amateurs acquièrent un équipement professionnel (brosses, couleurs, vernis...), ils disposent aussi de tout un arsenal de « matériaux originaux, poétiques et peu coûteux », d'« objets variés et sans valeur qui peuvent devenir avantageux³⁰ » : fil de fer, papier, carton, bois, papier peint, tissu, végétaux, coquillages, illustrations... ; autant de matières premières pauvres, usuelles, à portée de main qui coûteront peu à l'achat ou pourront être récupérées. La créativité est d'ailleurs particulièrement valorisée dans les manuels. Pour compenser leur inhabileté manuelle ou leur outillage technique et matériel limité, les amateurs doivent faire preuve d'ingéniosité, inventer de nouveaux usages aux choses, parer à l'imprévu. Les moyens les plus inattendus trouvent une place dans la réalisation. Un peigne aux dents cassées passé dans la peinture fraîche imitera les veines du bois ; l'association de morceaux de vaisselle brisée décorera un vase... Il n'existe pas de matières ou de procédés nobles, tout peut servir à achever l'artefact entrepris : « Il n'y a pas de méthode pourvu que la réussite soit agréable. [...] Servez-vous, en un mot, de tout ce qu'il vous plaira, cherchez l'esprit de chaque adaptation. [...] Les moyens sont infinis : à chacun ses trucs, sa pratique, son métier³¹. » Ainsi, les réalisations des amateurs associent à la peinture des plantes naturelles, recouvrent un vase de motifs découpés dans des étoffes ; elles amalgament sans scrupules dans une optique égalisatrice. Elles contreviennent alors aux normes matérielles et techniques des œuvres d'art : aucune hiérarchie ne s'y dessine, toutes les pratiques et tous les matériaux sont également valables pour l'achèvement de l'objet entrepris ; aucune unité n'y prévaut. Elles se trouvent à l'exact opposé des conceptions artistiques traditionnelles selon lesquelles un tableau ne doit être exécuté qu'avec un type de peinture, ou une sculpture ne peut être que modelée ou taillée dans un seul matériau en suivant les procédés naturalistes pour produire une œuvre cohérente dans sa forme, dans sa représentation et dans son style.

Les amateurs ne sont pas tenus de respecter une tradition particulière, ils s'approprient des savoir-faire sans être pour autant contraints par eux : ils n'ont pas besoin de s'inscrire à l'intérieur des règles édictées par une discipline, ni de connaître toutes les subtilités de la technique qu'ils emploient ; ils possèdent la liberté d'utiliser ce que bon leur semble. La seule limite à cet affranchissement vis-à-vis des normes opératoires d'une pratique créatrice se situe dans la convenance du résultat. Celui-ci doit ressembler à quelque chose de déjà fait ; il doit avoir une apparence "agréable", c'est-à-dire s'accorder aux conventions esthétiques en vigueur, d'où l'inévitable camouflage des matériaux trop extravagants par des revêtements nobles, poudres métalliques, peintures, patines, vernis...

De l'amateur artiste à l'artiste autodidacte

Les manuels sont ainsi au cœur d'une redéfinition de l'activité créatrice par les marges dont les conséquences sont multiples pour l'art. Sous couvert d'enseigner des procédés artistiques et artisanaux traditionnels à la manière de l'atelier ou de l'école, ils proposent non seulement une véritable démocratisation des pratiques créatrices, mais également de nouvelles méthodes de fabrication qui transgressent les usages attachés à l'exercice des arts majeurs et mineurs. De la sorte, ils questionnent indirectement à la fois la pertinence des formations plastiques et l'utilité de leur contenu : les livres de travaux manuels démontrent aux amateurs qu'ils peuvent se passer de tout

²⁹ Selon les termes d'O.-E. Ris-Paquot, RIS-PAQUOT O.-E., *op. cit.*, p. 45.

³⁰ MOSER F., *op. cit.*, p. 338 et 335.

³¹ ÉMILE-BAYARD J., *op. cit.*, p. 38-40.

apprentissage institutionnalisé tout en illustrant l'inanité des règles qui régissaient la sphère artistique depuis la Renaissance, et ce, au moment même où le monde de l'art était disposé à entendre ce message.

Depuis le mouvement romantique, qui contestait déjà un certain nombre de normes académiques, de nouvelles valeurs se diffusent. Les artistes aspirent à une plus grande liberté et tendent à désavouer l'obéissance stricte aux procédés conventionnels. Le concept d'originalité, notamment, qui transpose dans l'art, l'émergence du sentiment de l'identité individuelle, favorise la remise en question des règles traditionnelles. L'innovation, l'exploration de moyens plastiques inédits, requièrent d'enfreindre les conventions ; la formation apparaît alors comme une entrave au libre déploiement de cette créativité : elle bride la propension à l'invention en enseignant des traditions auxquelles il faut se conforter. Elle semble même superflue dans la mesure où les artistes novateurs engendrent des formes d'expression neuves, c'est-à-dire qui n'appartiennent justement pas aux savoirs transmis par l'école ou l'atelier. Simultanément la diffusion de la figure du génie créateur intensifie cette perception ambiguë de l'apprentissage et la méfiance à son égard. Puisque le génie ne s'enseigne pas, qu'il relève d'une disposition innée, d'une capacité personnelle native, l'instruction paraît inutile.

L'autodidaxie qui caractérise les amateurs devient ainsi une valeur partagée par les artistes. Les uns comme les autres réfutent les dispositifs de transmission des savoirs traditionnels et revendiquent l'autonomie de leur ligne d'existence. Le rapprochement qui voit le jour entre les artistes et les amateurs trouve même son accomplissement à cette époque autour de créateurs autodidactes accédant au statut d'artiste tels Jack London, Aristide Bruant, Vincent van Gogh, Paul Gauguin³² : l'oxymoron de l'amateur-artiste s'inverse en artiste-autodidacte, créant au tournant du xx^e siècle un chiasme dont il faudrait interroger l'origine. La concordance temporelle entre la diffusion de pratiques créatives à un large public de néophytes qui se revendiquent créateurs et l'essor du nombre d'artistes se déclarant autodidactes³³, invite en effet à examiner le rôle du premier phénomène sur le second, et ce d'autant plus, que la culture créatrice originale des amateurs a également eut un impact sur le renouvellement des moyens plastiques des avant-gardes à la même période. Les cubistes s'en sont inspirés pour introduire des techniques et des matériaux hétéroclites et inventer de nouveaux processus de création³⁴. De la sorte, si les conceptions de l'art et de la création artistique extrêmement novatrices des amateurs ont soutenu la révolution cubiste, elles peuvent également avoir favorisé l'apparition de la figure de l'artiste-autodidacte.

La rupture avec les conformismes culturels à laquelle procèdent les amateurs pouvait encourager les artistes à se libérer des conventions et à rejeter l'enseignement traditionnel. Se situant aux marges des pratiques traditionnelles, la position précise où se trouvent les artistes novateurs, les amateurs portent à son point d'aboutissement l'aspiration à la liberté des artistes. Avec leur manière similaire de vivre la création, où le plaisir, la passion et l'investissement personnel occupent une grande place, les amateurs représentaient un exemple d'autant plus proche des artistes que toute pratique artistique déploie des compétences autodidactiques³⁵. D'une part la

³² La littérature s'empare également de ce personnage : *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline, *Martin Éden* de Jack London mettent en scène des autodidactes.

³³ Comme c'est le cas des fauvistes et des cubistes par exemple.

³⁴ LE THOMAS C., *Racines populaires d'un art savant. Innovations cubistes et pratiques ordinaires de création (1907-1914)*, thèse de doctorat, Nanterre, Université de Paris Ouest – Nanterre la Défense, 2008 (prix du Musée d'Orsay en 2010).

³⁵ Selon Hélène Bézille-Lesquoy, si les autodidactes sont ceux qui se forment seuls, sans maître, les pratiques réelles de l'autodidaxie sont en réalité extrêmement banales : il s'agit d'un mode d'apprentissage informel auquel nous sommes initiés depuis l'enfance et auquel nous faisons naturellement appel dans la vie quotidienne pour répondre à des situations problématiques où les repères et les cadres de références traditionnels sont remis en question. Les solutions habituelles ne fonctionnant pas, le sujet doit produire de l'inédit en sollicitant les ressources de l'expérience, c'est-à-dire des savoirs appris de manière autodidacte auparavant ou constitués au cours même de la résolution du problème. BEZILLE-LESQUOY H., « *L'autodidacte* ». *Entre pratique et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003.

formation à l'expérience est une composante importante des activités créatives ; d'autre part, pour produire de la nouveauté, il faut s'écarter des usages enseignés, employer des ressources autres et donc recourir à un processus d'apprentissage autodidacte. Les pratiques créatrices des amateurs et la littérature qui l'accompagne, les manuels de travaux artistiques, ont alors sans doute participé à la légitimation des parcours formatifs singuliers qui se multiplient à la fin XIX^e siècle et au cours du XX^e siècle ; ils pourraient avoir conforté l'idée qu'il est possible d'embrasser une carrière d'artiste en contournant les cursus institutionnels.