

*Les Conditions du succès*

ALAN BOWNESS

*Les Conditions du succès*

COMMENT L'ARTISTE MODERNE  
DEVIENT-IL CÉLÈBRE ?

Traduit de l'anglais par  
CATHERINE WERMESTER



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV<sup>e</sup>

2011

TITRE ORIGINAL  
*The Conditions of Success*

Cette vingt et unième conférence à la mémoire de Walter Neurath, exilé autrichien fondateur à Londres des éditions Thames and Hudson en 1949, a été prononcée le 7 mars 1989 à l'université de Londres par Alan Bowness (né en 1928) et publiée pour la première fois en 1989.

Traduite et publiée ici avec l'autorisation de Thames and Hudson Ltd, Londres. © 1989 Alan Bowness.

© Éditions Allia, Paris, 2011, pour la traduction française.

LA PLUPART DES GENS – y compris au sein du public cultivé – s'accordent à croire que le succès en art a quelque chose d'arbitraire. Les histoires largement répandues de génies mourant sans avoir été reconnus ou d'artistes dépérissant de faim dans des mansardes constituent autant de mythes qui gauchissent la perception du public quant à la manière dont l'artiste devient célèbre et, tout en sachant qu'ils sont sinon faux, du moins exagérés, il a du mal à admettre que le hasard ne joue en général pas de rôle majeur dans le succès croissant d'un artiste.

J'entends défendre la position inverse, et soutenir que la progression vers le succès artistique est claire et régulière. Je crois en effet que ce succès dépend de conditions parfaitement énonçables, et obéit à un schéma presque déterministe. La renommée artistique est prédictible.

J'ai donné à cet essai un sous-titre, "Comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?", et il me faut commencer par définir mes termes. Il me semble que l'idée d'artiste moderne – écrivains et musiciens compris – émerge avec le mouvement romantique ; plus explicitement peut-être qu'elle remonte à ce que les Allemands appellent le *Geniebewegung* (mouvement du génie) de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon moi, un réel changement s'est alors produit dans le statut de l'artiste créateur et, à certains égards, rien d'essentiel n'a changé depuis.

On pourrait citer un certain nombre d'autres événements témoins de cette mutation ; ils signalent tous une conception nouvelle de l'indépendance ou, mieux, de la liberté de l'artiste. Il y eut toutefois certains précédents dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle, et dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle, où l'apparition d'une classe moyenne puissante donna de nouvelles opportunités aux artistes. L'un des premiers à en prendre la

mesure fut Turner, qui devint tout à fait indépendant à l'âge de vingt-deux ans, à la suite de son premier succès académique, en 1797, et de son élection comme membre de la Royal Academy quatre ans plus tard. Il est à maints égards le paradigme de l'artiste qui m'intéresse.

Turner est un type très particulier d'artiste et, avant de poursuivre, il me faut opérer une distinction – sommaire et non absolue, mais néanmoins essentielle pour mon propos – entre l'artiste en tant que génie et l'artiste artisan d'une part, et entre l'art pour les musées et l'art pour le marché d'autre part. Ces deux dichotomies sont corrélées ; ce sont les artisans qui fournissent le marché, et l'œuvre des maîtres, des artistes de génie, qui, espérons-le, emplit les musées.

Le marché de l'art se développa énormément au XIX<sup>e</sup> siècle. Au cours de la première moitié de ce siècle, les expositions plus ou moins annuelles du Salon parisien et de la

Royal Academy de Londres jouèrent un rôle essentiel : en 1850, 3 993 œuvres furent exposées à Paris, et 1 456 à Londres. Plusieurs milliers d'artistes y participèrent. Ces expositions attiraient un nombre impressionnant de visiteurs ; le chiffre d'un million avancé pour les Salons correspond approximativement à la population de Paris. Dans la seconde moitié du siècle, on assiste à l'essor des sociétés indépendantes, bientôt suivi par celui des marchands privés qui accroissent encore l'importance du marché. Le même schéma perdure au xx<sup>e</sup> siècle avec la participation du public des musées et des galeries d'art. Toutefois, aucun changement significatif n'intervient.

Le marché de l'art qui a soutenu un énorme volume d'activités absorbe désormais la production de centaines d'artistes. La grande majorité d'entre eux sont ce que j'ai appelé des artisans. L'apprentissage qu'ils ont suivi les a rendus à même de produire un travail honnête et convenable, qui correspond

aux attentes de la plupart des gens. Ils ne comptent cependant pas au nombre des artistes de génie, dotés d'une extraordinaire capacité d'invention et d'originalité. Ces derniers sont nécessairement peu nombreux, et l'on n'en trouvera pas beaucoup parmi les exposants des expositions annuelles de la Royal Academy, ni aujourd'hui, ni il y a 150 ans. De son côté, la collection muséale a l'ambition de donner à voir une séquence chronologique du travail de ces artistes, avançant un discours qui constitue le matériel de toute histoire de l'art moderne.

C'est sur ces artistes exceptionnels que j'entends à présent me concentrer, en m'interrogeant sur les modalités de leur accès à la reconnaissance. Mais avant cela, je voudrais préciser un point. Lorsqu'ils sont au tout début de leur carrière, le marché est largement indifférent à leur travail. Par la suite, à un moment donné, la situation change de façon spectaculaire. Ces artistes de musées sont les seuls dont l'œuvre commence à

atteindre des prix exceptionnels, et dans un marché régi par l'offre et la demande, c'est évidemment leur très grande rareté qui justifie les prix phénoménaux aujourd'hui atteints dans les maisons de vente. Quand l'œuvre d'art se trouve être une sculpture ou une peinture plutôt qu'un poème ou une composition musicale, c'est un objet unique, susceptible d'une exploitation spectaculaire de la part d'un marché qui tente de nous convaincre que les *Iris* de Van Gogh valent vraiment 30 millions de livres.

Van Gogh justement, bien qu'il puisse au départ apparaître comme un contre-exemple, illustre tout aussi parfaitement que Turner ma thèse de l'inévitabilité du succès artistique.

QUATRE CERCLES SUCCESSIFS de reconnaissance sont traversés par l'artiste exceptionnel engagé sur la voie du succès. Je les appellerai la reconnaissance des pairs, celle des critiques, celle de la clientèle des marchands

et des collectionneurs et, pour finir, le triomphe auprès du grand public.

La reconnaissance des pairs est la première et à maints égards la plus significative. Par pairs, j'entends les égaux du jeune artiste, ceux qui sont ses exacts contemporains, puis le cercle plus large des artistes en exercice. Ces derniers sont en général capables d'une très grande perspicacité bien qu'il leur arrive à l'occasion de se montrer obtus, et parfois jaloux du succès d'un artiste plus jeune.

Dans tout groupe d'artistes, certains se démarquent. On le voit avec les étudiants en art et, parfois, la personnalité joue au départ un rôle aussi déterminant que les réalisations. Bien sûr, l'émergence d'un talent exceptionnel n'est pas un phénomène réservé au monde de l'art, mais il peut s'observer dans tous les domaines.

Permettez-moi d'illustrer ce point par une anecdote personnelle. Début 1960, Lawrence Gowing et moi-même achetions des peintures pour la collection de l'Arts Council.

Nous songeâmes qu'acquérir quelque chose lors de l'exposition annuelle du London Group – une société d'artistes établie de longue date et dotée d'une histoire vénérable – constituerait un geste d'encouragement. Lawrence et moi-même parcourûmes l'exposition en tous sens, en quête de quelque chose à acheter. L'expérience se révéla un peu démoralisante, d'autant que les peintures des artistes dont nous connaissons le travail n'étaient pas toujours leurs meilleures. Finalement, nous nous décidâmes pour *November* (Novembre), une peinture abstraite impressionnante, un peu dans la manière d'Alan Davie, réalisée par quelqu'un dont ni Lawrence, ni moi-même n'avions jamais entendu parler. Nous en recommandâmes l'acquisition à l'Arts Council.

Ses membres s'exécutèrent mais nous firent cependant remarquer que nous achetions le travail d'un étudiant de vingt-deux ans, en première année d'étude au Royal College of Art et que, dans ces conditions,

il était difficile de dire que nous encourageions les membres du London Group, alors presque tous dans la cinquantaine. Notre geste de soutien avait fait chou blanc.

Cette histoire n'aurait aucun intérêt si ce peintre inconnu n'avait pas été David Hockney. En d'autres termes, ni un peintre enseignant de quarante ans comme Gowing, ni un historien et critique d'art de trente ans comme moi ne pouvaient douter qu'ils avaient affaire là à un talent exceptionnel. J'allai voir Hockney à l'école de peinture du Royal College – on était au début de 1960 – et rencontrai quelques autres peintres inscrits dans la même année que lui – R. B. Kitaj, Allen Jones, Peter Philips, Derek Boshier – soit le groupe sans doute le plus remarquable qu'une école d'art ait jamais réuni. Ils étaient décidés à développer un nouveau type de peinture, en réaction à l'abstraction influencée par celle des États-Unis, qui avait envahi toutes les écoles des beaux-arts britanniques à la fin des

années 1950. Lors de leur première année, ces peintres ne furent pas bien vus de la direction de l'école qui demanda même à Allen Jones de partir. Mais, vers la fin du cycle de trois ans, tout le monde était convaincu. David remporta la médaille d'or et la reçut vêtu d'une veste dorée, les cheveux également teints en doré. Son travail avait changé de nature et, en 1961, il avait autorisé l'Arts Council à échanger sa peinture abstraite, œuvre de jeunesse, contre une nouvelle, *We Two Boys Together Clinging* (Nous – deux garçons – ensemble enlacés), aujourd'hui reconnue comme l'un de ses premiers chefs-d'œuvre. Deux ans plus tard, en 1963, la Tate Gallery faisait l'acquisition de son premier Hockney, *The First Marriage* (Le premier mariage) (1962).

La réunion d'un groupe de peintres talentueux, telle celle dont le Royal College de Londres fut le cadre en 1959-60, est significative en elle-même. J'y reviendrai plus tard, au moment de discuter de la

créativité artistique. On est frappé de voir avec quelle fréquence le renouvellement de l'art moderne a résulté de la synergie précoce de talents exceptionnels. Songez aux Pré-Raphaélites, à la rencontre de Monet, Renoir, Sisley et Bazille dans l'atelier parisien de Gabriel-Charles Gleyre en 1862, ou à Kirchner, Schmidt-Rottluff et Heckel à Dresde, en 1906 – à chaque fois, un groupe de peintres encore dans la vingtaine.

À ce stade de mon raisonnement, j'entends démontrer que les artistes eux-mêmes sont toujours les premiers à reconnaître un talent exceptionnel. Cela reste vrai, même pour des peintres aussi difficiles que Van Gogh. Van Gogh eut la malchance de commencer au mauvais endroit, autre point que je soulèverai plus tard en parlant de l'exil et de la réimplantation, comme facteurs susceptibles de jouer un rôle considérable dans l'ascension de l'artiste vers le succès. On ne peut cependant manquer de remarquer que, lorsqu'en février 1886, il arriva à Paris pour

y rester deux années durant lesquelles son art allait se transformer radicalement, il entra rapidement en contact avec tous les talents exceptionnels de la nouvelle génération post-impressionniste : Gauguin et Bernard, Signac et Seurat. Je ne crois pas que ces derniers se seraient embarrassés de ce Hollandais difficile et mal dégrossi, s'ils n'avaient pas cru qu'une nouvelle et extraordinaire sorte de peinture sourdait en lui, luttant pour venir au monde.

Des artistes plus âgés peuvent être jaloux et méfiants, tel Cézanne, qui pensait que Gauguin avait volé sa "*petite sensation*". Peu semblent être généreux par nature, comme l'était Pissarro qui reconnut et encouragea Cézanne, Gauguin, Seurat et Van Gogh, tous à un stade remarquablement précoce de leurs carrières. C'est cet altruisme qui peut expliquer en dernier ressort que Pissarro ne soit pas leur égal.

\* Les mots en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte.

SI LE PREMIER STADE DE LA RECONNAISSANCE est le fait de la communauté des artistes, ce sont ceux qui écrivent et parlent sur l'art, les critiques (j'entends les critiques sérieux, non les chroniqueurs) qui forment le deuxième cercle. Certes, le rôle des critiques est parasite, mais l'artiste ne peut s'en passer ; ils ne sont donc pas aux artistes ce que les ornithologues sont aux oiseaux, comme cela a été dit.

L'écrivain d'art a deux fonctions importantes : la première est de contribuer à créer le langage verbal qui nous permette de parler de l'art. La peinture et la sculpture sont, comme la musique, des arts non verbaux. Toutefois, il est impossible d'en discuter sans recourir aux mots. S'agissant de la musique, Hans Keller a essayé de développer une analyse musicale avec un certain succès parmi les connaisseurs en la matière mais, autant que je sache, il ne s'est trouvé personne pour mettre en œuvre une analyse visuelle des arts visuels. Débattre d'une