



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais?

Esner, R.

DOI

[10.4000/perspective.4297](https://doi.org/10.4000/perspective.4297)

Publication date

2014

Document Version

Final published version

Published in

Perspective : la revue de l'INHA

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Esner, R. (2014). Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais? *Perspective : la revue de l'INHA*, 2014(1), 7-9. <https://doi.org/10.4000/perspective.4297>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ?

Rachel Esner

« Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve » déclarait Daniel Buren dans un entretien en 1988¹, résumant ainsi sa conviction que seul l'art produit *in situ* a une chance d'échapper aux conditions idéologiques qui lui sont imposées par les institutions du monde de l'art – dont l'atelier fait partie. À l'époque, les artistes avaient déjà commencé à délaisser leurs espaces de travail depuis plus d'une décennie. Pourtant, l'atelier demeurerait intimement associé aux notions d'identité artistique et de production artistique, comme en témoigne la célèbre déclaration de Bruce Nauman : « Ma conclusion était que j'étais un artiste et que j'étais dans l'atelier, donc tout ce que je faisais dans l'atelier était nécessairement de l'art »². En dépit de ce qu'affirment les artistes, les critiques et aujourd'hui les administrateurs d'académies désireux de réduire leurs frais, la « chute » de l'atelier ne s'est jamais concrétisée, pas plus que l'avènement d'une ère « post-atelier »³. En réalité, il semblerait que même ceux qui prétendent aujourd'hui n'avoir besoin que d'un ordinateur portable et d'un café pour mener à bien leurs activités créatives continuent toujours à se définir, ainsi que leur art, par rapport à cet espace mythique et mythifié qu'est l'atelier d'artiste⁴.

Pour l'artiste, l'atelier est ainsi une donnée incontournable bien que périodiquement contestée. Comme Robert Storr l'écrit : « Au final, les artistes travaillent où ils peuvent, et comme ils peuvent. Il n'y a rien de mystérieux là-dedans, puisque les artistes se doivent d'être pragmatiques même lorsqu'ils prétendent ne pas l'être ou lorsqu'ils s'évertuent à se déguiser ou à masquer leur démarche »⁵. Qu'est-ce donc qui suscite un tel intérêt (public) autour de l'atelier – le lieu de travail concret, mais aussi ses nombreuses représentations dans la peinture, le dessin, la photographie et même des médias plus récents comme le cinéma (documentaire ou biographique) et la vidéo ? L'intérêt pour l'artiste et son lieu de travail remonte à l'Antiquité : Pline l'Ancien consignait déjà dans sa *Naturalis Historia* les visites qu'il rendait aux artistes célèbres de son temps. À partir de la Renaissance, à commencer par les *Vite* de Giorgio Vasari et jusqu'aux visites des souverains et des adeptes du Grand Tour aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'atelier a été un lieu de pèlerinage. Le XIX^e siècle, avec l'avènement du romantisme et du positivisme, a vu l'émergence d'une croyance en un lien indissoluble entre l'artiste, son art et son lieu de travail : chaque élément était le reflet des autres, si bien que connaître l'atelier du peintre revenait à connaître le peintre et à comprendre ses créations, souvent considérées comme une extension de l'homme⁶. Selon les termes de Charles-Augustin Sainte-Beuve – il parle d'écrivains, mais la formule s'applique aussi bien aux peintres et aux sculpteurs –, « La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : *tel arbre, tel fruit* »⁷. Ce phénomène se double d'un intérêt grandissant de la presse pour les artistes⁸, au point qu'à la fin du XIX^e siècle nous pouvons parler d'un véritable culte non seulement de l'artiste, mais aussi de l'atelier – qui se poursuit bien sûr jusqu'à nos jours.

À côté de cette fascination pour la personne de l'artiste telle que son environnement de travail la reflète s'exerce une fascination presque aussi importante pour les détails de sa démarche artistique⁹. La croyance ancestrale qui veut que l'acte créateur ait lieu dans l'esprit

(et non au moment de la réalisation), et soit par conséquent à la fois invisible et indicible, fait partie intégrante du mythe de l'artiste. Au fil des siècles, elle a conduit à une certaine fétichisation de l'objet créé et de l'exécution en tant que telle, considérés comme des substituts de ce qui reste nécessairement hors de vue. L'accès à l'atelier, que ce soit dans la réalité ou par la représentation, semble donc receler la promesse d'un accès au véritable instant de création, au moment où l'acte créateur prend forme. Or s'il y a une chose que les artistes ont toujours pris soin de soustraire aux regards, c'est ce qui se passe réellement dans l'atelier ; ils veillent à entretenir l'illusion d'une pratique artistique assimilable à une forme de magie, en mettant en avant leur statut et leur personnage plutôt que le travail manuel¹⁰. La promesse demeure néanmoins entière et renforce la nature fétichiste du trio artiste/œuvre/atelier, en entretenant une sorte de désir perpétuel.

Ces notions, me semble-t-il, ont sérieusement besoin d'être déconstruites. Mais comment parvenir à nos fins ? Il y a plusieurs années, j'ai écrit, dans un article publié dans *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* : « Représenter [...] l'atelier n'est ni un simple exercice ni un inventaire, mais plutôt une forme de réflexion philosophique sur l'un des problèmes les plus fondamentaux de l'artiste dans le monde moderne : le conflit entre l'autonomie et l'engagement, entre les besoins du discours autour de l'artiste moderne et la réalité tangible de l'artiste. C'est évidemment une problématique qui a continué de préoccuper les artistes tout au long des XX^e et XXI^e siècles. [...] De fait, peu de chose sépare les méditations peintes de Caspar David Friedrich ou de Frédéric Bazille de celles d'Henri Matisse ou de Pablo Picasso, ou même – en dépit de la différence de médium – de celles de Bruce Nauman ou de Paul McCarthy. Une réelle compréhension de la fonction de l'atelier à travers les différentes économies de la modernité nécessitera une approche qui ignore les limites du temps et de l'espace, sans pour autant négliger les conditions spécifiques dans lesquelles chaque artiste travaille »¹¹.

Comprendre les différentes manifestations de l'atelier d'artiste en tant que lieu de la praxis et en tant qu'idéologie appelle donc une méthodologie transhistorique, transnationale et à travers différents supports. Pour cela, il faut également une connaissance de l'histoire, de l'économie du monde de l'art, des stratégies que les artistes emploient (et ont dû employer) pour acquérir ou maintenir leur statut. Par ailleurs, cela nécessite de connaître les conditions matérielles et les paramètres cognitifs qui sous-tendent concrètement le travail des artistes. À mesure que la science et l'anthropologie affinent notre compréhension des bases neurologiques et philosophiques de la créativité, et de la « fabrication » en général, ces champs d'exploration prendront sans doute une importance croissante. Ils représentent certainement un des meilleurs moyens de rompre avec la dichotomie entre l'esprit et la matière qui a nourri pendant des siècles la mystification et la fétichisation de l'artiste, comme de ses créations¹².

Finalement, pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ? Ces dernières années, on assiste à un retour de l'artiste comme figure centrale dans le monde de l'art. Après avoir été déclaré « mort » par Roland Barthes et par Michel Foucault il y a environ quarante ans, l'artiste (souvent masculin) connaît actuellement un renouveau en tant que messie et moteur économique – songez à Thomas Hirschhorn, dont les projets sont conçus pour initier un changement social, ou à l'extraordinaire cote de certains artistes sur le marché de l'art. Ce retour est heureusement contrebalancé avec force par les spécialistes qui abordent « l'artiste » (historique et contemporain) non plus comme un producteur unique et autonome, mais plutôt comme un signe discursif¹³. Je voudrais suggérer, cependant, que si nous voulons éviter de retomber dans une conception moderniste et universaliste de l'artiste, avec sa rhétorique du génie et son attachement à la biographie individuelle et à l'œuvre, nous devons non seulement continuer à déconstruire l'homme (ou la femme), mais aussi l'atelier. Nous parviendrons ainsi à une meilleure appréhension du lieu de travail de l'artiste comme n'étant jamais neutre ou naturel, mais incarnant en soi un paradigme institutionnel. Telle est, me semble-t-il,

la tâche qui nous attend, et elle est d'importance, car l'œuvre d'art comme fétiche et l'artiste comme héros mythique – dont l'atelier est l'emblème – sont un obstacle à la compréhension de la production artistique et de sa réception en tant que pratique sociale et matérielle, profondément enracinée et complètement engagée dans le cours du monde.

Ce texte a été traduit par Géraldine Bretault.

1. « Entretien avec Phyllis Rosenzweig (1988) », dans Daniel Buren, *Les Écrits*, 3 vol. (1984-1990), Jean-Marc Poinsois éd., Bordeaux, 1991, III, p. 358.
2. « My conclusion was that I was an artist and I was in the studio, then whatever I was doing in the studio must be art » (Ian Wallace, Russel Keziere, « Interview with Bruce Nauman », réédité dans Janet Kraynak éd., *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, Cambridge [MA], 2005, p. 194).
3. Pour une discussion intéressante sur ce sujet, ainsi que des démonstrations pertinentes sur le rôle constant de l'atelier dans l'après-guerre et dans la production contemporaine, voir Wouter Davidts, Kim Paice éd., *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam, 2009, en particulier p. 2-20.
4. La bibliographie des travaux sur l'atelier d'artiste est déjà vaste et semble être en expansion constante. Les publications récentes incluent : Rachel Esner, Sandra Kisters, Ann-Sophie Lehmann, *Hiding Making – Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, 2013 ; Guido Reuter, Martin Scheider éd., *Inside/Outside: Das Atelier in der zeitgenössischen Kunst*, Petersberg, 2012 ; Alex Coles, *The Transdisciplinary Studio*, Berlin, 2012 ; et Michael Diers, Monika Wagner éd., *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, Berlin, 2010.
5. « The bottom line is that artists work where they can, and how they can. There is nothing mysterious about this, since artists must be pragmatic even when they pretend not to be or do the best they can to disguise themselves or conceal their process » (Robert Storr, « A Room of One's Own, a Mind of One's Own », dans Mary Jane Jacob, Michelle Grabner éd., *The Studio Reader: On the Space of Artists*, Chicago/Londres, 2010, p. 62).
6. Pour une discussion approfondie sur ces questions, voir Rachel Esner, « In the Artist's Studio with *L'Illustration* », dans *RIHA Journal*, 69, mars 2013, publié en ligne : www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration (consulté le 6 mai 2014) ; Rachel Esner, « Visiting Delaroche and Diaz with *L'Illustration* », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 11/2, printemps 2012, publié en ligne : www.19thc-artworldwide.org/summer12/rachel-esner-visiting-delaroche-and-diaz-with-lillustration (consulté le 6 mai 2014) ; et Rachel Esner, « Nos artistes chez eux. L'image des artistes dans la presse illustrée », dans *L'Artiste en représentation : images de l'artiste au XIX^e siècle*, Alain Bonnet éd., (cat. expo., La Roche-sur-Yon, Musée municipal/Laval, Musées de Laval, 2012-2013), Lyon, 2012.
7. Charles Augustin Sainte-Beuve, « Étude de biographie morale », dans *Revue Contemporaine*, 1869, p. 597.
8. « The Mediatization of the Artist » est le titre d'une conférence que l'auteur organisera en juin 2014 à Amsterdam (avec Sandra Kisters) et qui explorera ce phénomène dans la culture d'élite et dans la culture populaire, du XIX^e siècle à nos jours. Voir <http://asca.uva.nl/conferences/mediatization-of-the-artist/mediatization-of-the-artist.html> (consulté le 8 mai 2014).
9. Voir Ann-Sophie Lehmann, « Epilogue: 'Good Art Theory Must Smell of the Studio' », dans Esner, Kisters, Lehmann, 2013, cité n. 4, p. 246-249.
10. Tel est le postulat sur lequel les auteurs et les directeurs de publication ont fondé leurs essais dans Esner, Kisters, Lehmann, 2013, cité n. 4.
11. « To depict the [...] studio is no mere exercise or stock-taking, but rather a form of philosophical reflection on one of the most fundamental problems of the artist in the modern world: the conflict between autonomy and engagement, between the demands of the discourse of the modern artist and the reality of actually being one. This is of course a problem that would continue to occupy artists throughout the twentieth and twenty-first centuries. [...] In fact, very little separates the painted meditations of Friedrich or Bazille from those of Henri Matisse or Pablo Picasso, or even – despite the different mediums – those of Bruce Nauman or Paul McCarthy. A real understanding of the function of the studio in the various economies of modernity will require an approach that ignores the boundaries of time and space without, however, ignoring the specific conditions under which individual artists work » (Rachel Esner, « Presence in Absence – The Empty Studio as Self-Portrait », dans *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 56/2, 2011, p. 262).
12. Voir Lehmann, dans Esner, Kisters, Lehmann, 2013, cité n. 4, p. 245-255.
13. C'est l'approche choisie, par exemple, par les auteurs présentés dans Sabine Fastert, Alexis Joachimides, Verena Krieger éd., *Die Wiederkehr des Künstlers: Themen und Positionen der aktuellen Künstler/Innenforschung*, Cologne, 2011. Voir aussi les écrits de Beatrice von Bismarck, en particulier *Auftritt als Künstler: Funktionen eines Mythos*, Cologne, 2010.