

Article

« L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre »

Véronique Rodriguez

Sociologie et sociétés, vol. 34, n° 2, 2002, p. 121-138.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/008135ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca



L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre

VÉRONIQUE RODRIGUEZ

Collège Ahuntsic
9155, rue Saint-Hubert
Montréal (Québec) Canada H2M 1Y8
Courriel : vrodrig@cam.org

*Je n'ai rien contre l'atelier (...), l'atelier est
vraiment une survivance de l'esprit du XIX^e siècle.*

DANIEL BUREN,
cité par Lawless, 1990, p. 221.

UN PHÉNOMÈNE RELATIVEMENT NOUVEAU A FAIT SON APPARITION : des artistes ont introduit une pratique différente dans le monde de l'art en abandonnant, au cours des années 1970, l'usage de l'atelier. Cette désertion d'un lieu de création fixe, dans lequel l'artiste produit des œuvres qui seront éventuellement exposées ailleurs, ne semble pas résulter de difficultés économiques, mais plutôt de la recherche d'une meilleure adéquation entre la production et la diffusion de l'œuvre. En effet, les transformations de la pratique artistique, après la Deuxième Guerre mondiale, ont entraîné des modifications de ses conditions de production dont témoigne, chez certains, l'économie de l'atelier¹. Les fonctions traditionnelles de ce dernier, celles de conception, de production, d'emménagement et, à l'occasion, de diffusion des œuvres, sont alors décomposées en divers espaces, l'atelier ne devenant qu'un moment, s'effaçant dès l'œuvre exposée.

Les nouvelles modalités de création que ces artistes inaugurent n'ont guère été analysées globalement ni liées à un refus de délégation de la diffusion de l'œuvre. En effet, les études sur l'atelier ne s'attachent, bien souvent, qu'à un artiste ou à un courant artistique, regroupant les individus selon des affinités stylistiques, comme la peinture en

1. Précisons immédiatement que s'il existe des pratiques artistiques sans atelier, ces pratiques n'ont pas complètement renversé l'autre tendance et beaucoup d'artistes, pour ne pas dire la majorité, produisent encore leur œuvre dans un atelier.

plein air des impressionnistes par exemple. Ces ouvrages décrivent alors les conditions de production des créateurs en accentuant cependant les particularités de chacun. Alors, que l'on s'arrête aux monographies ou aux fictions littéraires (Rodriguez, 1999), ces récits renforcent l'idée qu'un artiste est indissociable d'un atelier et que tous les deux demeurent irréductibles dans leur singularité (Heinich, 1996, p. 51-78). Pourtant, dès que l'on aborde le lieu de production de l'œuvre par le biais des transformations du métier artistique, il apparaît que la pratique d'atelier subit des modifications dont l'explication ne repose pas uniquement sur des considérations individuelles, car elle s'appuie sur le mode de diffusion des œuvres d'art depuis le milieu du XIX^e siècle. Lorsque nous portons un regard rétrospectif sur la modernité artistique, nous constatons que l'exacerbation de la valeur d'exposition est à l'origine de pratiques artistiques sans atelier, autrement dit d'un lieu de travail permanent indépendant du devenir public de l'œuvre.

MÉTHODOLOGIE

Pour préciser notre point de vue méthodologique et dans le but d'expliquer, comprendre et situer ces formes atypiques de travail artistique, il importe de ne pas isoler le créateur de son milieu, mais plutôt de le replacer dans un contexte élargi afin de mieux cerner les multiples éléments qui interviennent dans et sur l'atelier. Autrement dit, en abordant l'espace de travail de l'artiste sous un angle sociologique, notre propos vise à dépasser la relation en vase clos généralement entendue entre le créateur et son atelier pour nous attacher à les observer en réseau. Cette approche méthodologique a particulièrement été développée par Antoine Hennion (1994; 1993a; 1993b), sous le titre de sociologie de la médiation. Celle-ci commande de replacer l'objet d'étude dans les chaînes de relations construites par ses usagers afin d'identifier les lieux affectés par ce médiateur. Alors, selon cette perspective, dans laquelle peu d'auteurs se sont encore risqués en ce qui concerne l'atelier², quelles médiations cet espace exerce-t-il dans le champ de l'art pour que des artistes, dans les années 1970, décident de s'en départir afin de prendre en main la diffusion de leur œuvre ?

Afin de répondre à cette question, nous commencerons par préciser le contexte d'apparition de l'atelier d'artiste, à la Renaissance, ainsi que les effets de la multiplication des expositions sur ses fonctions, au milieu du XIX^e siècle. L'atelier, alors redéfini comme le lieu d'origine du travail artistique en opposition à celui de la diffusion qui se situe dorénavant à l'extérieur, est placé au centre d'un réseau de médiations, entre le créateur et l'exposition de son œuvre. Nous verrons ensuite que la médiation de l'atelier impose désormais certains types de production et de relations avec les autres in-

2. En dehors de notre thèse de doctorat (2001b), seule Svetlana ALPERS (1991) semble s'être intéressée aux médiations exercées par l'atelier. Cependant, en montrant comment Harmenszoon van Rijn Rembrandt a conçu son atelier comme un centre de production afin de contribuer à construire sa propre valeur artistique, Alpers tient une position fidèle à celle des historiens d'art, l'auteure se limitant à l'étude d'un seul artiste, Rembrandt, d'autant plus isolé qu'elle ne fait aucune mention des pratiques similaires, à la même époque, aux Pays-Bas et en France.

tervenants du monde de l'art, principalement, en ce qui concerne les modalités d'exposition de l'œuvre que des artistes, à partir des années 1970, contesteront. Enfin, après avoir exposé les raisons pour lesquelles ces créateurs remettent en question un système de diffusion mis en place depuis le milieu du XIX^e siècle, nous présenterons les répercussions de ces réflexions sur l'atelier. Mais avant de conclure sur la translation que ces artistes vont introduire, en se libérant de la médiation de l'atelier pour devenir, à leur tour, les médiateurs actifs de leur propre diffusion, précisons les contextes d'apparition et de transformation de cet espace de travail artistique.

LA NAISSANCE DE L'ATELIER ET SES TRANSFORMATIONS LIÉES À L'EXPOSITION

Tant que l'artisan est réglementé par les corporations, celui-ci n'a que peu de possibilités de s'affranchir des règles très strictes qui associent son métier à un savoir-faire. Si quelques maîtres du Moyen Âge sortent de l'anonymat et occupent des positions de responsabilité et de prestige, l'artisan imagier, dans l'ensemble, est considéré au même titre que n'importe quel travailleur manuel (Castelnuovo, 1989 ; Antal, 1970 ; Gimpel, 1969 ; Martindale, 1966). Il travaille principalement sur le chantier même pour lequel il est engagé ou bien dans sa boutique lorsque les travaux commandés sont de moindre envergure.

En revendiquant pour leur pratique le statut d'art libéral, autrement dit de savoir appartenant à l'ensemble des connaissances théoriques qu'un homme libre doit posséder et qui n'implique pas seulement « la connaissance mais une production qui découle immédiatement de la raison » (Le Goff, 1957, p. 68), le but principal des artistes réside dans leur dissociation des artisans. Afin d'obtenir une meilleure position sociale, les artistes insistent, dès le XV^e siècle, non sur le caractère mécanique, qui désigne au sens propre ce qui requiert l'usage de la main, mais intellectuel de leur art, lié aux connaissances de la mathématique, telles la perspective ou la théorie des proportions, et des différentes formes de savoir³. Leur situation dans les cours princières leur permet d'obtenir la reconnaissance de leurs pouvoirs de création individuelle, proche de ceux des lettrés, alors admis comme savants (Warnke, 1989 ; Chastel, 1961 ; Blunt, 1940). En distinguant l'invention de l'exécution, l'artiste se rapproche de l'homme libre qui, pour mériter cette désignation honorifique, ne doit effectuer aucun travail physique ni être rémunéré pour sa tâche⁴.

3. Sur la constitution des arts libéraux, voir Jacques LE GOFF (1957, p. 64, 68).

4. Un « art » était dit « libre » lorsqu'il était digne d'un homme libre, il ne devait pas requérir de travail physique ni être pratiqué contre un salaire. Cet *ars* émane d'une *virtus* qui s'exprime d'une manière originale et inimitable dans l'*ingenium*. C'est un don de Dieu ou de la nature. La *virtus* agit par l'invention guidée par le *judicium*. Ce dernier utilise, pour mettre la « vertu » en pratique, des règles et des techniques intelligibles qui constituent la *scientia* d'un art donné. L'homme qui exerce cette faculté intellectuelle « invente » entièrement son œuvre (*opus*) dans son esprit, et peut en abandonner l'exécution à d'autres, par exemple à des artisans qui possèdent les techniques de la *scientia*. Cette activité secondaire peut être évaluée, sa valeur peut être appréciée et payée. Mais l'œuvre de la *virtus* échappe quant à elle à toute mesure : elle peut uniquement être « encouragée » et « favorisée » (Warnke, 1989, p. 45-46).

Contrairement à l'artisan, l'artiste ne peut donc tenir boutique. De sorte que, dès le début de la Renaissance, la notion d'atelier, en tant que local où un individu doué de génie, crée une œuvre originale, paraît attachée à ce changement de statut⁵. L'atelier devient alors le lieu de l'audace, l'espace respecté d'un travail plus ou moins solitaire où l'artiste, s'il se conduit toujours en maître, est également un pédagogue de culture générale ainsi qu'un théoricien. Dans l'atelier, l'artiste, qui signe les œuvres de son nom, commence alors à s'accorder quelques libertés sur l'engagement contracté envers le mécène et, parfois même, exécute des ouvrages autres que ceux ordonnés. Sa mission prédomine sur la commande, il souhaite contribuer au progrès de l'art en apportant ses propres solutions aux problèmes éprouvés⁶. Précisons cependant que, si l'atelier est à l'origine des idées modernes qui font de l'artiste un créateur ne travaillant que pour lui seul, celui-ci reste encore grandement tributaire de la commande à cette période.

La boutique, dont disposait l'artisan, conjugait de multiples fonctions dont celle de la promotion permanente du travail parce qu'elle était ouverte sur la rue, à tout public. En revendiquant le statut d'artiste, le créateur a donc perdu la boutique, trop fortement associée au commerce. Contrairement à celle-ci, l'atelier, « plus proche du cabinet de l'homme de lettres ou de l'officine du médecin » (Heinich, 1993, p. 32), devient un lieu relativement fermé, dans lequel seuls pénètrent quelques privilégiés. En améliorant sa position sociale, l'artiste a, par contre, perdu un moyen de diffusion, « particulièrement dommageable pour les jeunes praticiens, non encore dotés d'une réputation, dépourvus de clientèle susceptible de s'adresser à eux pour des commandes ou des achats » (*Ibid.*). C'est dans ce contexte que sont nées les expositions⁷. L'exposition

5. WARNKE (1989, p. 163) a par ailleurs montré que l'atelier est, au sein d'une cour, ce qui distingue l'artiste du reste des courtisans parce que si, comme tout membre du personnel de la cour, il avait droit au vivre et au couvert, il disposait également d'un local particulier où exercer son art, témoignant ainsi d'une forme d'existence professionnelle spécifique. Plus généralement, sur l'association de l'atelier au changement de statut, voir Jeannine BATICLE et Pierre GEORGEL (1976) et René DÉMORIS (1993).

6. In the Middle Ages, as social historians always remind us, the artist was really a craftsman, or rather — since this word has acquired a certain Romantic lustre — a tradesman who made paintings and sculptures to order and whose standards were those of his trade-organizations, of the guild. The idea of progress brings in an entirely new element. Now, if I may put it epigrammatically, the artist had not only to think of his commission but of his mission. This mission was to add to the glory of the age through to progress of art (Gombrich, 1966, p. 3).

7. Nous ne pouvons évoquer la valeur d'exposition sans auparavant rappeler que Walter BENJAMIN en a fait une de ses thèses principales dans un article (1936), largement critiqué depuis les quinze dernières années (citons, à titre exemplaire, Antoine HENNION et Bruno LATOUR, « L'art, l'aura et la distance selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, 1996, p. 235-241). Il ne nous appartient pas de trancher la question des facteurs qui contribuent à constituer l'authenticité de l'œuvre d'art, de la valeur de ses reproductions ou de son aura, pour reprendre le lexique de Benjamin, mais plutôt de remarquer qu'au fur et à mesure que l'œuvre d'art est devenue moins dépendante du lieu dans lequel elle prenait place, les occasions de voir cette production artistique se sont multipliées (que l'on pense à la fresque ou la mosaïque opposées à la peinture sur toile par exemple). L'objet d'art, qui était auparavant offert à la vue dans des circonstances particulières, a été de plus en plus exhibé lorsqu'on l'a détaché de sa valeur rituelle. Et parallèlement à l'émancipation de l'œuvre de sa fonction première de production — pour servir au culte — et de développement de nouvelles techniques de production, on assiste à une diversification des sujets représentés — le portrait apparaît à la Renaissance — et à une augmentation du nombre d'expositions.

apparaît comme le moyen de donner à voir la production artistique, sans que l'artiste ne se soumette pour autant à une opération commerciale puisque le but premier de la manifestation demeure l'appréciation des œuvres et non leur vente. Par ce moyen, l'artiste recherche une reconnaissance sociale ; il reste, en principe, avide de gloire et non de gain.

L'Académie royale de peinture et de sculpture en France, fondée en mars 1648 et soutenue au plus haut niveau à partir de 1661, a grandement contribué au développement du concept de l'exposition⁸. En intellectualisant la pratique artistique, en plus de protéger des artistes de la tyrannie des corporations par l'intervention royale, l'Académie constitue véritablement une élite qui institutionnalise le goût comme faculté autonome, sans autre fin qu'elle-même. Et, bien entendu, afin de se démarquer complètement des arts mécaniques, elle interdit entre autres à ses membres de tenir boutique (Heinich, 1993, p. 31-32). Pour se composer une nouvelle clientèle ou développer leurs relations, les académiciens n'ont donc d'autre alternative que la présentation de leurs œuvres dans des expositions, dont le « Salon » (Crow, 1985 ; Causibens-Lasfargues, 1961), qui ouvre ses portes dès 1667 au Louvre, et dont l'accès est un privilège de l'Académie. Née dans le cadre du mécénat public, cette exposition prestigieuse constitue un pari pour l'immortalité en dépassant le rapport de dépendance au protecteur pour en appeler à un public élargi. C'est alors dans l'exposition, comme espace public de la consommation des images, que ce public développe son appréciation et son jugement, et non plus dans un rapport direct avec l'artiste, comme dans le cadre d'une commande par exemple⁹.

Outre l'« Exposition de la jeunesse »¹⁰ et le « Salon », les expositions publiques étaient interdites sous l'Ancien Régime (Sandt, 1988, p. 333) parce qu'elles devaient rester la marque de la puissance et du pouvoir royal envers les arts. Cependant, des artistes se sont malgré tout risqués à produire des expositions individuelles avant 1789, date à laquelle l'Assemblée nationale mit fin à ce « privilège » royal. Ainsi, par l'intermédiaire d'annonces dans les journaux et les revues, certains convient le public à les rencontrer dans leur atelier, pour voir un tableau, une série inédite de dessins ou de gravures dès 1728 (McAllister Johnson, 1992 ; Chatelus, 1991, p. 28-36). D'autres font preuve d'émancipation et produisent des expositions particulières comme moyen de protestation à la domination du Salon¹¹. C'est le cas bien connu du peintre Jean-Baptiste Greuze qui, à partir de 1777, attire le public chez lui afin de contester sa classification parmi les peintres de genre (Chatelus, 1991, p. 31-33 ; Crow, 1985, p. 134-174), mais il n'est pas le seul à agir

8. Sur les débuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture, voir Nathalie HEINICH (1993). Dans cet ouvrage, l'auteure montre également que les académies étrangères ont copié le modèle français (1993, p. 68-70).

9. Cette notion d'espace public, empruntée à Jurgen Habermas, a été appliquée au champ artistique français du XVIII^e siècle par Thomas E. CROW (1985).

10. L'Exposition de la jeunesse a eu lieu chaque année, de 1722 à 1788, le matin de la Fête-Dieu, sur le Pont Neuf et la place Dauphine. Elle s'est tenue une dernière fois en 1789, du 18 au 21 juin, dans la salle Lebrun, au 96, rue de Cléry à Paris. Voir Maurice du SEIGNEUVE (1882, p. 537-538).

11. Pour des exemples d'expositions et leur critique, voir Elizabeth Gilmore HOLT (1980 ; 1981).

de la sorte et ne serait-ce que pour le Salon de cette même année, M. Delorge tient lui aussi sa propre exposition dans son atelier (Chatelus, 1991, p. 32).

Il est par ailleurs difficile de séparer cette multiplication d'expositions individuelles de l'ouverture successive des musées en Europe. En effet, dès 1737, le public est admis à la galerie des Offices à Florence qui renferme l'héritage de la famille Médicis légué à la cité, afin qu'il ne soit pas démembré ou transporté à Vienne à la suite du passage de la Toscane à la Maison d'Autriche. Si, dans ce cas-ci, le patrimoine national est encore confondu avec celui du prince, l'inauguration du British Museum, ouvert en 1753, atteste à son tour de l'adoption d'une politique de conservation des collections, inventoriées et identifiées comme véritable patrimoine artistique national. En France, l'idée d'une galerie royale bâtie dans le palais du Louvre était déjà lancée dès 1747 par La Font de Saint-Yenne, à l'exemple de l'ouverture au public, un an auparavant, de la Galerie royale de Dresde. Le marquis de Marigny ne reçut cependant l'accord royal, pour l'institution d'un musée au Louvre, qu'en 1768. Ce projet, qui nécessitait de nombreux travaux dans l'ancien palais, est repris par les révolutionnaires et finalement ne se concrétise qu'en 1793, date à laquelle le Musée des arts est enfin accessible à tous. Il renferme à son tour les trésors artistiques saisis chez les émigrés ou éparpillés dans les résidences royales et cléricales, tout en s'enrichissant bientôt des « prises de guerre » des campagnes napoléoniennes.

Le 21 août 1791, l'Assemblée nationale décrète l'ouverture du Salon à tous les artistes français ou étrangers membres ou non de l'Académie, à laquelle elle laisse pourtant le contrôle du jury (Causibens-Lasfargues, 1961, p. 194-203; Seigneur, 1882, p. 540). Aussitôt, trois fois plus d'artistes y participent (Smith, 1979). L'artiste adopte alors une démarche spécifique, différente de sa production commerciale, qui consiste à produire pour cette exposition des œuvres non commandées, susceptibles d'attirer l'attention du public mais aussi des critiques et d'éventuels acheteurs. C'est au Salon que l'artiste entre en contact avec ses partenaires économiques et qu'il établit sa relation avec le pouvoir, qu'il soit administratif, académique ou économique (Becq, 1982; 1988).

Cependant, la hausse de participation engendre rapidement des problèmes quant aux deux fonctions difficilement conciliables de ce grand rendez-vous artistique (Sandt, 1986) : présenter une exposition de prestige et offrir un vaste magasin de tableaux¹² « à une époque où les préoccupations mercantiles semblaient porter atteinte à la dignité de l'art, et où l'on établissait couramment une distinction entre le tableau de Salon, conçu par le peintre dans le seul souci de sa gloire et du progrès de l'école française, et ce qu'on appelait, non sans une certaine nuance de mépris, un tableau de vente » (Vaisse, 1995, p. 106).

L'ouverture du Salon, et parfois l'absence de jury, pousse certains artistes comme Jacques Louis David, Jean-Baptiste Regnault, Louis Simon Boizot et d'autres¹³ à préférer

12. Sur la hausse des participations au Salon et ses objectifs contradictoires, voir HARRISON C. et Cynthia A. WHITE (1991, p. 46-59).

13. Sur les artistes qui se retirent du Salon pour organiser leurs propres expositions, voir Annie BECQ (1984, p. 804-806) et Jon WHITELEY (1979, p. 72-73).

rer des expositions individuelles, principalement dans leurs ateliers, plutôt que de se mêler à des peintres médiocres. Cependant, de tels événements, qui restent malgré tout isolés à la fin du XVIII^e siècle, ne peuvent être remarqués qu'à la condition que l'artiste ait déjà établi sa réputation et que son nom reconnu garantisse la qualité des œuvres¹⁴. Mais pour éviter que les grands noms de l'art ne désertent le Salon, celui-ci reçoit, dès 1802, la visite officielle des consuls et de l'Empereur qui achète, sans discuter les prix fixés par les artistes, des œuvres pour ses collections personnelles (Becq, 1984, t.2, p. 807). Dans la perspective de la création d'un musée des artistes vivants, le Musée du Luxembourg, l'Empire ramène ainsi les peintres dissidents.

Néanmoins, principalement à cause du grand nombre de participants, le fait d'être admis au Salon ou d'y gagner des médailles n'assure pas une carrière bien qu'il soit parfois difficile de franchir la première étape du jury de sélection, d'être bien exposés¹⁵ et, plus encore, de présenter plusieurs toiles quand on n'est pas connu. Malgré tout, la présence au Salon soutient la carrière de l'artiste parce que les expositions privées ne peuvent que péniblement établir des réputations, tant le Salon joue une grande place dans la vie artistique et écrase les autres événements. Il n'est donc pas possible de s'abstenir de participer à cette grande exposition sans se priver d'un moyen important de confirmer et de renforcer son statut¹⁶.

Au cours du XIX^e siècle, l'impasse que présente le Salon, à cause de l'antinomie de ses deux fonctions, le condamne à la dissolution en raison de l'instauration progressive d'un nouveau système, fondé sur les pouvoirs des marchands et des critiques, qui vient suppléer à l'éclatement du système académique et à la commande publique moribonde (Vaisse, 1979 ; Mainardi, 1993). « C'est la multiplication des expositions individuelles et de groupes, de plus en plus prises en main par le commerce d'art, qui s'est peu à peu imposée comme *la* solution à l'un des problèmes que posaient les Salons du XIX^e siècle, celui du support offert à la carrière des artistes » (Vaisse, 1995, p. 107-108, italiques de

14. Sur la prédominance du nom par rapport au jugement esthétique, voir Krzysztof POMIAN (1979) ou encore, à propos du peintre Jacques Louis David : « L'artiste, ayant entendu parler des exhibitions telles qu'elles se pratiquent en Angleterre, c'est-à-dire en faisant payer un prix d'entrée à la porte, résolut de faire l'essai de cette méthode en France. Il ne fallut rien moins que la grande célébrité dont jouissait David et la curiosité extrême que faisait naître son nouvel ouvrage, pour que l'on se conformât à un usage qui répugne à toutes les habitudes françaises. » Étienne-Jean DELÉGLUZE, *Louis David, son école et son temps* (1855), Paris, Macula, coll. « Vivants piliers », 1983, p. 213.

15. Les ouvrages étaient alors accrochés sur plusieurs rangs. Les plus grands tableaux, en général à sujets antiques et historiques, étaient accrochés en haut, un peu penchés, afin qu'il soit plus facile de les voir. Les tableaux les plus petits se trouvaient au milieu, les gravures et les dessins au-dessous, mais placés si bas qu'on ne pouvait les apercevoir qu'à travers la balustrade installée autour du salon en 1789 (Causibens-Lasfargues, 1961, p. 204).

16. Par exemple, Auguste Renoir écrit : « Je viens tâcher de vous expliquer pourquoi j'envoie au Salon. Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a 80 000 qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit (...) Mon envoi au Salon est tout commercial. En tout cas, c'est comme certaines médecines. Si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal. » Lettre adressée à Paul Durand-Ruel, postée d'Alger en mars 1881. Lionello VENTURI, *Les archives de l'impressionnisme*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, vol. 1, p. 115.

l'auteur). Les contradictions du Salon poussent les artistes à exposer leurs œuvres ailleurs que dans ce « bazar » (*Ibid.*, p. 106) où se mêle une grande pluralité, que l'on considère l'esthétique (académique, classique, romantique, réaliste...) ou le genre artistique (historique, religieux, portrait, scènes de genre, paysage et nature morte). Des artistes vont préférer participer à des expositions montées par des cercles artistiques (Huston, 1989, p. 79-84) ou des sociétés des amis des arts en province plutôt qu'au Salon. D'autres se regroupent selon leurs affinités, en expositions indépendantes restreintes, organisées en dehors du giron de l'État, pour se faire connaître et établir leur réputation¹⁷. Face à cette nouvelle demande, le rôle des critiques et des marchands devient prédominant, ces derniers aménageant leur magasin en galerie pour recevoir un autre public, juxtaposant ainsi deux activités : le commerce et le spectacle (Richefort, 1998, p. 195-206 ; White, 1991 ; Green, 1989 ; L. Whiteley, 1983 ; Ivens, 1979 ; Pomian, 1979).

L'exposition participe donc à la stratégie de reconnaissance sociale de l'artiste¹⁸. Cette manifestation se tient dans différents lieux : une vitrine, un salon loué pour l'occasion chez un marchand ou, le plus souvent encore, dans l'atelier, qui se trouve grandement affecté par cette réorganisation de la vie artistique au XIX^e siècle. Ce n'est que lorsque le musée devient l'horizon de l'œuvre, que l'atelier subit une métamorphose, pour ne pas dire une redéfinition. En effet, depuis la Renaissance, l'atelier était le seul espace de l'artiste : il y produisait les œuvres, les exposait, y rencontrait des mécènes, des amis, des confrères... mais avec la multiplication des expositions et le développement du système marchand, l'exposition va quitter l'atelier pour élire domicile dans un lieu qui lui sera entièrement destiné : la galerie ou le musée.

En sortant l'exposition de l'atelier, lors de l'Exposition universelle de Paris en 1855, Gustave Courbet assigne alors une place particulière au lieu auparavant multifonctionnel de l'artiste. Si le peintre fait construire un pavillon, à proximité du Palais des beaux-arts, dans l'enceinte même de l'événement, c'est pour y présenter une exposition individuelle d'envergure. Ce faisant, Courbet se trouve également à redéfinir les condi-

17. L'exposition individuelle devient véritablement une stratégie commune des artistes dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Citons le cas de Gustave Moreau qui, pour l'Exposition universelle de 1878, s'ouvre à Puvis de Chavannes de ses doutes quant à sa participation à un tel événement. De Chavannes lui répond : « Quant à l'avenir, je sais bien ce que je ferai à ta place, riche comme tu es d'œuvres accumulées, tu ne dois pas un instant songer à une retraite, même la plus laborieuse — mais attendre avec la sérénité la plus imperturbable l'heure propice — pour faire de temps en temps une exhibition dans de parfaites conditions matérielles — un salon loué pour un mois chez Durand-Ruel, une tenture d'un beau ton et six ou sept toiles royalement encadrées donneront cet aspect somptueux qui convient à tes œuvres. Nous sommes dans un moment d'initiative personnelle, ou la mort — plus de promiscuité, de l'audace, et tu verras, tu feras dans cette boîte louée tout ce que tu voudras — des tapis, des fleurs et quelques beaux tableaux auront un effet magique sur ce public pris au bon moment, écoeuré d'agglomération, saturé de machines à coudre — pense à ce que je te dis là — j'en tressaille d'aise pour toi tant je crois à ton succès. » Lettre du 7 mai 1878, Musée Gustave Moreau, archives. Reproduite dans Geneviève LACAMBRE, *Maison d'artiste maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Dossiers du Musée d'Orsay », 1987, p. 10-11.

18. Le nombre d'expositions privées ne cesse d'augmenter. L'index de la *Chronique des arts et de la curiosité* dénombre dix-sept expositions privées en 1880, vingt-sept en 1890 et cent dix-sept en 1900 (Huston, 1989, p. 85 et 183, infra 112).

tions d'accrochage des peintures dans une exposition. Les œuvres ne sont plus divisées par genres ou par médiums. C'est maintenant le style qui constitue l'ensemble, et la signature qui l'indexe, qui font figure de liens entre les tableaux exposés, présentant un tout bien défini et encadré, une démarche cohérente et non plus une juxtaposition de chefs-d'œuvre. Aussi, les tableaux du peintre ne recouvrent pas les murs du sol au plafond comme l'accrochage officiel au Palais des beaux-arts, ils prennent place en développant une séquence qui intègre à la présentation l'espace de la cimaise entre les œuvres. Le spectateur s'arrête, les regarde un à un et non plus à la suite, ce qui accorde à l'objet individuel davantage de considération. Une telle présentation n'a plus sa place dans l'atelier, d'autant plus qu'il n'est pas nécessairement localisé à proximité de l'événement qui attire les visiteurs ni susceptible d'être assez vaste pour recevoir un tel aménagement.

De plus, dans cette exposition, Courbet montrait un tableau qui le représentait peignant dans son atelier, entouré de nombreux personnages. Cette peinture, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*¹⁹ (1855), qui avait été refusée par le jury d'admission de l'Exposition universelle, apparaît alors, dans l'exposition individuelle, comme son manifeste esthétique. Il déploie l'atelier comme un double espace, celui du travail et celui médiateur avec différents acteurs du milieu de l'art (modèles, mécènes, commanditaires, amis, collègues, etc.). En réfléchissant sur ce lieu, Courbet témoigne de la transformation de l'atelier y marquant le passage de l'espace solitaire du génie artistique à l'espace social. Et en exposant l'atelier dans un lieu, la galerie, qui précisément pointe la scission de ses multiples fonctions antérieures, Courbet définit l'atelier comme un lieu privé, celui où l'œuvre prend forme par rapport à l'espace public de sa diffusion. Confronté à l'exposition publique, l'atelier acquiert une place particulière, celle de l'origine de l'œuvre.

L'ATELIER EN MÉDIATION

L'exacerbation de la valeur d'exposition conduit donc progressivement à une cristallisation de l'atelier, inaugurée par le peintre Gustave Courbet, autour de l'idée de l'origine de l'œuvre, du lieu où le projet artistique se réalise avant d'être exposé en galerie ou en musée. En tant que créateur, celui qui exécute le geste artistique, l'artiste trouve sa place en amont de la diffusion déléguée à d'autres, dans le lieu d'origine de l'œuvre, l'atelier. Une fois exécuté, l'objet est emmagasiné avant de quitter cet espace pour être exposé. L'atelier, dans lequel l'artiste est replié, occupe véritablement la fonction d'un médiateur entre l'artiste et le milieu de l'art et ce, à plusieurs niveaux²⁰.

19. Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, huile sur toile, 3,61 x 5,98 m, Musée d'Orsay, Paris.

20. Dans la perspective de notre propos, d'une tension entre lieu d'origine et lieu de diffusion, nous ne développerons pas ici les nombreuses médiations à l'œuvre par l'atelier, mais principalement celles qui sont liées à nos préoccupations. Pour un développement plus complet sur les médiations de l'atelier, voir Véronique RODRIGUEZ (2001a).

D'emblée, une des premières médiations de l'atelier consiste à renvoyer l'occupant à son statut d'artiste. Isolé dans son espace, l'artiste adopte à travers sa pratique une position singulière, réservée à une catégorie professionnelle particulière. Le travail en atelier le renvoie directement à sa spécificité par un mode de vie pleinement assumé. «L'artiste (...) peut être seul à pouvoir témoigner, premièrement qu'il travaille, même s'il n'en a pas l'air, et deuxièmement que ce travail est bel et bien celui d'un artiste» (Bernier et Perrault, 1985, p. 494). En aménageant un lieu précis pour sa pratique, l'atelier, l'artiste se définit comme artiste.

En dehors de cet aspect symbolique, l'atelier exerce également des médiations plus concrètes avec l'œuvre à réaliser. L'espace physique, par sa localisation dans l'édifice (au rez-de-chaussée, au grenier...), son volume architectural, sa superficie, la surface des murs disponibles, la hauteur du plafond, la disposition des fenêtres, etc. contraint à certains types de production, à certains formats, etc. L'influence de l'architecture de l'atelier sur la production a d'ailleurs particulièrement été démontrée par le groupe d'artistes britanniques Art & Language dans *Index: The Studio at 3 Wesley Place* (1982)²¹ (Rodriguez, 2001b, p. 368-389 ; Harrison, 1987). En choisissant de peindre dans un local trop petit pour y déployer complètement leur support de travail, les artistes se sont imposés des conditions de production particulières qui demandaient, afin de conserver le grand format de l'œuvre en cours d'exécution, de rouler le papier au fur et à mesure qu'il était peint. Par conséquent, et contrairement à tous les conseils donnés aux jeunes artistes par leurs pairs, depuis que l'atelier a fait son apparition à la Renaissance, les peintres d'Art & Language n'ont eu aucun recul sur l'œuvre en cours d'élaboration, ni aucune vision d'ensemble du produit fini, pourtant nécessaire à la disposition des plans et à l'agencement des couleurs et des tonalités, avant l'exposition officielle de leurs œuvres sur les cimaises de la Documenta 7 de Kassel en Allemagne, en 1982. Peindre dans de telles circonstances apporte aussitôt la preuve que l'organisation spatiale des artistes interfère sur l'œuvre à réaliser d'autant plus que, dans ce cas précis, Art & Language renie le point de vue nécessaire à tout créateur, point de vue à partir duquel se fonde la peinture occidentale depuis Leon-Battista Alberti.

Aussi, l'atelier renferme des moyens de création particuliers, des matériaux et des outils qui engagent l'artiste vers certaines productions plutôt que d'autres, le dessin plutôt que la lithographie par exemple. Et dans l'atelier, l'artiste réalise des objets qu'il emmagasine et entrepose parfois dans des lieux extérieurs lorsque l'espace vient à manquer.

Si l'atelier apparaît pour beaucoup comme un abri du monde extérieur, une condition de liberté, il semble bien, au regard de ces médiations, qu'il impose cependant à l'artiste un certain type de pratique artistique et des contraintes liées au lieu même de l'atelier ainsi qu'au mode de production qu'il sous-entend. En effet, dans cet espace sécurisant, l'artiste, isolé, produit des œuvres pour des galeries ou des musées, espaces

21. La Tate Britain, à Londres, conserve dans ses collections sept des huit tableaux de cette série intitulée *Index: The Studio at 3 Wesley Place*, réalisée en 1982.

idéaux de présentation. Dans l'atelier, il ne se préoccupe pas de sa diffusion, car s'il réussit à se démarquer, un intermédiaire s'en chargera pour lui. Le commissaire d'exposition, le conservateur de musée, le marchand d'art, le collectionneur visitent les ateliers comme des boutiques et choisissent les œuvres élues qui sortiront du domaine privé.

Mais une fois extraite de son lieu d'origine, que devient l'œuvre ? Un objet déplacé, manipulable, transporté d'une exposition à l'autre, ouvert à de nombreuses associations et distorsions. À moins que l'artiste ne conçoive une œuvre qui ne puisse se déplacer qu'avec l'atelier, comme Constantin Brancusi par exemple pour lequel le Musée national d'art moderne a intégralement reconstitué l'espace sur le parvis du Centre Georges-Pompidou à Paris (Tabart, 1997), la production en atelier sous-entend nécessairement le déplacement de l'œuvre dans des lieux et des environnements qui lui sont étrangers.

POUR UNE REMISE EN QUESTION DES MÉDIATIONS DE L'ATELIER : LA PRODUCTION *IN SITU*

La remise en question de ce mode de production et de diffusion, autrement dit la manipulation par d'autres de l'œuvre produite dans l'atelier, se forme avec la pratique *in situ*. Celle-ci tire son origine de l'art minimal des années 1960, moment où le parcours du spectateur devient une des axiomatiques de l'œuvre exposée (Lamoureux, 2001; Rodriguez, 1993; Poinot, 1986; Krauss, 1979). La prise de conscience du lieu d'exposition, comme facteur intervenant dans le message livré par l'œuvre, est liée à des attitudes et des choix conscients sur les liens à développer entre la production artistique et les espaces dans lesquels elle s'expose. Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, etc. sont parmi les premiers à développer cette idée. Et dans ce processus de prise en compte du lieu d'installation, les artistes accordent une place privilégiée au spectateur, que ce soit par l'attention portée à son déplacement ou à sa perception de l'espace et des objets qu'il renferme. La place de l'œuvre dans le lieu d'exposition revêt une importance capitale.

La notion d'*in situ* réfère à divers paramètres, dont celui de l'inclusion physique de l'œuvre au site ainsi que les rôles de la commande et du spectateur, le temps d'exposition et surtout le périmètre du lieu modifié par l'œuvre. C'est l'artiste qui choisit les multiples déterminations qu'il active dans son projet, qu'elles soient temporelles, formelles ou contextuelles, pour inscrire l'œuvre dans son espace d'exposition et l'introduire au spectateur. La conjugaison de ces facteurs particularise l'œuvre, qui devient par-là même *in situ*, autrement dit incluse à l'espace dans lequel elle fut créée, dans le sens où elle met en jeu des traits du lieu où elle s'insère, celui-ci étant entendu comme la référence que l'œuvre active et non pas seulement un espace physique « inerte », sans action sur l'œuvre. Bien entendu, de cette dimension variable de cet « espace » dépend le caractère de mobilité de l'œuvre. L'œuvre *in situ* est donc volontairement faite sur mesure pour une situation précise qui intègre le rôle et la circulation du public, car c'est à ce dernier qu'il revient d'éprouver en fait de l'*insituabilité* de l'œuvre (Lamoureux, 2001, p. 7-16).

En produisant des œuvres *in situ*, nombre d'artistes s'opposent au rôle prépondérant que les commissaires d'exposition et les conservateurs de musée s'accordent à partir de la fin des années 1960. Car en sélectionnant un objet dans l'atelier pour l'exposer dans un groupe plus large et à une place particulière, ceux-ci risquent en effet de le détourner pour développer un discours qui leur est propre (Heinich, 1995; Heinich et Pollak, 1989; Michaud, 1989, p. 210). La grande exposition *When Attitudes Become Form*²² (1969) de Harald Szeemann reste, pour beaucoup, exemplaire de cette tendance dans l'organisation de pratiques individuelles éparées par sa « traduction singulière du travail des artistes (...) car cette exposition a été un laboratoire d'expérience unique, une mise en forme exemplaire de l'art » (Bordaz, 1994a, p. 255). Szeemann seul était le lien entre les différentes interventions, « chacun venait, faisait son travail, et voilà, la régie, c'était moi; je décidais de chaque inscription de l'œuvre dans l'espace » (Szeemann cité par Bordaz, 1994b, p. 263). Ce rôle prépondérant du commissaire, qui déboute le créateur de sa position, « l'artiste n'est là que pour décorer l'idée d'un concepteur qui devient l'artiste de l'exposition²³ » et relègue son œuvre au second plan, a largement été critiqué par les créateurs²⁴.

Parmi ceux-ci, il importe de souligner l'attitude de Daniel Buren qui éclaire particulièrement sa position en publiant des textes. L'édition n'est pas un événement exceptionnel pour celui-ci, Buren possède en effet une longue pratique d'écriture afin de contribuer à l'explication de sa propre pratique et pallier son insatisfaction à la lecture des critiques artistiques publiées dans les revues spécialisées. Ses textes, qui en aucun cas ne remplacent les œuvres mais participent à leur compréhension, à leur « emballage » (Poinso et Sanchez, 1991, t. 1, p. 73) pour reprendre son expression, visent, selon le cas, à réévaluer une œuvre passée (Buren, 1977), à répondre à une prise de position avec laquelle il est en désaccord ou à exposer ses réflexions (Poinso et Sanchez, 1991). En publiant pour la première fois *Exposition d'une exposition* en 1972, lors de la Documenta 5 de Kassel, et qu'il reprendra à plusieurs occasions²⁵, Buren exprime sa frustration face au rôle considérable des organisateurs d'exposition.

De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition comme œuvre d'art. Ici, c'est bien l'équipe de *Documenta*, dirigée par Harald Szeemann, qui expose (les œuvres) et s'expose (aux critiques). (...) *C'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art* (Buren dans Poinso et Sanchez, 1991, t. 1, p. 261, italiques de l'artiste).

22. L'exposition *When Attitudes Become Form* a été présentée à la Kunsthalle de Berne, en mars-avril 1969. Plus largement, sur Szeemann, voir Nathalie HEINICH (1995) et Jean-Marc POINSOT, « Harald Szeemann *Quand les attitudes deviennent forme* et quelques problèmes du musée d'art contemporain », dans *La Collection*, catalogue de l'exposition, Bordeaux, CAPC, 1990.

23. Daniel Buren cité dans la transcription de l'entretien inédit de l'artiste par Diane-Jocelyne CÔTÉ, à Québec, le 14 juin 1984, non paginé. Dossier Daniel Buren, Centre de documentation Arttexte, Montréal.

24. Ainsi, Harald Szeemann n'a pu répéter l'expérience de Berne à la Biennale de Venise de 1980 parce que les artistes réclamaient leur propre espace afin de s'isoler les uns des autres et de mieux mettre en valeur leurs œuvres (Bordaz, 1994b, p. 263).

25. Voir notamment la version encore plus radicale, « Les images volées », publiée dans le catalogue *Magiciens de la Terre*, 1989 (Poinso et Sanchez, 1991, t. 1, p. 365-370).

En examinant les relations entre les œuvres d'art et des espaces institutionnels qui leur sont destinés, Buren se rebelle contre la conception d'une œuvre qui sera ensuite manipulée par d'autres et exposée hors de son lieu d'origine, parce que c'est précisément là qu'elle prenait sens (ce qui fait de Buren un romantique à certains égards). En questionnant ainsi ce lieu premier de l'œuvre, Buren se rapproche de Gustave Courbet qui, lui aussi, a sorti l'exposition de l'atelier. Seulement, contrairement au peintre du XIX^e siècle qui réimpose l'atelier au centre de l'exposition, Buren résout cette tension entre les lieux d'origine et de destination en abolissant un des deux termes. Ainsi, l'œuvre d'art ne risquera plus de perdre son lien organique avec son lieu d'origine puisqu'il élimine carrément cet espace. La médiation de l'atelier est escamotée, seule l'exposition demeure.

Cette contextualisation de l'œuvre d'art, Buren l'a remarquée dès la fin des années 1950. Dans le cadre d'une étude entreprise en 1955 dans le Midi de la France sur les rapports entre les lieux, la lumière, les paysages, les habitants et l'art qui s'y fait, l'artiste visite de nombreux ateliers, dont ceux de Pablo Picasso, de Marc Chagall et d'André Masson (Buren cité dans Lawless, 1990, p. 209-210; Buren, 1979, p. 76). Et curieusement il constate, lorsqu'il revoit les mêmes œuvres présentées dans des galeries quelques années plus tard, que celles-ci sont différentes et semblent avoir perdu quelque chose. En fait, il observe que « tout ce qui était justifiable de l'œuvre vue dans l'atelier (...) semblait disparaître [lorsque l'œuvre était vue] dans l'exposition » (Buren, 1998, p. 17; Buren cité dans Lawless, 1990, p. 210). Progressivement, il acquiert la certitude que l'œuvre d'art est conditionnée par son lieu d'origine, que « l'œuvre sortie de l'atelier risque facilement d'être court-circuitée par le dehors » (Daniel Buren cité dans *ibid.*, p. 215.), d'autant plus que, dans les musées, les œuvres sont accrochées selon un code et une mode non explicites et, par-là même, changeants²⁶.

Par conséquent, l'œuvre, qui porte la marque²⁷ de l'atelier ou plus généralement du lieu dans lequel elle est née, est tronquée d'une partie de son sens et devient par-là

26. La polémique engagée dès l'ouverture de la galerie Clore à Londres en 1987, adjacente à la Tate Gallery, qui abrite la collection Turner, témoigne des changements des modes d'exposition à travers les époques. À la galerie Clore, certains souhaitaient une contextualisation historique des œuvres, qui aurait reproduit les modalités de présentation des deux galeries de Turner, soit l'accrochage sur des murs tendus de velours rouge avec un éclairage zénithal, dans un bâtiment plus respectueux de l'époque de Turner, alors que d'autres voulaient que les tableaux du peintre s'adaptent aux modalités muséographiques du moment. Voir, entre autres, Jacob BALL-TESHUVA, « Turner's Works of Genius Find a Home », *Cimaise*, n° 188-189, juin-juillet-août 1987, p. 101-102; Deborah DIETSCH, « The Homecoming (The Clore Gallery, The Tate Gallery, London) », *Architectural Record*, vol. 175, juillet 1987, p. 104-113; Robin HAMLIN, Peter WILSON et Paul HANSEN, « The Clore Gallery for the Turner Collection at the Tate Gallery », *International Journal of Museum Management and Curatorship*, vol. 6, mars 1987, p. 19-62; Sophie MONNERET, « Turner's Gallery », *Connaissance des Arts*, n° 422, avril 1987, p. 48-57 et John MURDOCH, « What Has Happened in the Turner Gallery? », *Apollo*, vol. 125, n° 304, juin 1987, p. 437-439.

27. La marque est consubstantielle à l'objet, elle lui confère une origine, le rattache à un procès de production, de création (Nathalie HEINICH, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, 1993, p. 38).

même étrangère à son lieu d'accueil, lui-même marqué, situé et daté. En cela, Buren rejoint les positions d'un autre artiste qui produit des œuvres *in situ*, Robert Smithson (Jones, 1996, p. 268-278). En effet, ce dernier affirme lui aussi que les œuvres, véritables objets transportables, sont isolées et coupées du monde extérieur une fois installées dans les musées²⁸. L'un comme l'autre partagent l'idée qu'une fois hors de leur premier lieu, les œuvres apparaissent déplacées. Cependant, Buren demeure le premier à remettre directement en cause le mode de production traditionnel en atelier, car Smithson n'associe pas cette remarque au lieu d'origine, mais plus généralement au contexte d'apparition de l'œuvre. Le refus de produire dans un atelier n'est donc pas, pour Buren, une décision improvisée mais mûrie à partir de sa propre pratique et de ses réflexions sur le devenir public de l'œuvre d'art et, corollairement, sur les conditions matérielles de création artistique ainsi que les médiations en jeu.

Avec la pratique *in situ*, l'œuvre, constamment actualisée au lieu d'exposition, ne passe plus d'un lieu de production à un espace de diffusion, elle est directement conçue dans et pour l'espace d'exposition. La pratique *in situ* remet donc carrément en question l'idée de l'atelier en tant que lieu permanent de la production de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, l'atelier semble en voie de « décomposition, de disparition. Les artistes créent des œuvres non plus seulement *pour* les musées, mais *dans* les musées, et avec les outils et les conditions d'espace du musée lui-même » (Francis, 1989, p. 74). En produisant *in situ*, l'artiste devient un médiateur irremplaçable pour toute exposition de son œuvre. En effet, dans la mesure où les caractéristiques du lieu où elle prendra place deviennent une de ses composantes, aucun conservateur ne peut installer son œuvre sans lui.

Les assemblages en trois dimensions permettant la circulation du spectateur valent non pas par la matérialité des objets qui les composent mais par l'organisation spatiale ainsi créée, laquelle ne peut être réalisée que sous la direction de l'artiste. Les conservateurs et commissaires d'exposition y perdent une part de leur autonomie par rapport à l'œuvre, qu'ils ne peuvent plus accrocher comme ils l'entendent (Heinich, 1998, p. 112).

En posant l'atelier comme médiation, celui-ci n'apparaît plus comme un lieu magique hors du monde et refermé sur le créateur, tel que de nombreuses biographies et fictions littéraires le décrivent trop souvent. Situé entre l'artiste et sa production, il interfère activement par ses multiples fonctions aussi bien sur la conception que sur la diffusion de l'œuvre dans le monde de l'art. Considérer l'atelier à travers ses relations

28. Museums, like asylums and jails, have wards and cells—in other words, neutral rooms called “galleries”. A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of esthetic convalescence. They are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable. The fonction of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, sage, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Robert Smithson, « Cultural Confinement » (1972) dans Nancy HOLT (1979, p. 132).

implique qu'avec la modification d'un seul des paramètres de la relation artiste/atelier/œuvre, le réseau entier se transforme afin de s'ajuster à cette métamorphose puisque les trois termes sont étroitement liés. En refusant la médiation de l'atelier qui l'oblige à un certain type de pratique, l'artiste, par la production *in situ*, le dématérialise afin de s'organiser autour de l'exposition. Dans la pratique *in situ*, l'atelier n'emmagasine plus des œuvres en attente d'une éventuelle diffusion, il devient un moment, qui s'étend de la proposition de l'exposition à l'inauguration du projet au public. L'atelier est donc métamorphosé et si le mot même n'a pas disparu du lexique de ces artistes, c'est parce qu'à défaut d'une terminologie plus précise, on continue de nommer ainsi l'espace privé de création redéfini. Celui-ci a effectivement perdu un de ses fondements, sa fixité.

Médiateur d'un rapport particulier au monde, l'atelier devient véritablement protéiforme. Il devient alors mobile et peut prendre des formes multiples, changeantes à chaque projet, entraînant la création d'une œuvre totalement différente « tant dans l'esprit que dans sa forme, tant dans sa mise en place que dans son usage » (Lawless, 1990, p. 222), un « post-studio art ». Cette expression, que l'on retrouve sous la plume de Craig Owens (1982, p. 99) ou de Robert Smithson (Holt, 1979, p. 82-91), témoigne que l'histoire de l'art a déjà entériné ce passage du travail de l'artiste dans l'atelier fixe à un autre chose, sous-entendant qu'une transition liée à des modalités de travail différentes a été effectuée, bien qu'elle n'avait pas été étudiée.

Mais davantage que transformer ses modalités de production et autoriser une œuvre que la création en atelier n'aurait pas permise, l'étude de l'atelier par la sociologie de la médiation met au jour un déplacement. L'artiste effectue véritablement un transfert en rejetant la médiation de l'atelier. Si cet espace était le médiateur entre l'artiste et la diffusion de l'œuvre dans la mesure où il faisait en quelque sorte office de magasin, l'abstraction du lieu permanent du travail artistique entraîne un déplacement de cette médiation. L'artiste endosse alors la responsabilité d'une partie de la diffusion de sa production en s'attachant aux conditions d'exposition de l'œuvre. L'artiste se réapproprie l'exposition de son œuvre et devient, à son tour, un médiateur extrêmement actif de sa diffusion qui est, par le fait même, bien moins déléguée aux autres. En produisant *in situ*, ce ne sont donc plus les œuvres qui voyagent en caisse, avec tous les risques de dommages que l'on peut imaginer, mais l'artiste qui se déplace d'un lieu d'exposition à un autre, reprenant en cela une ancienne modalité du travail artistique, celle des fresquistes, des mosaïstes, etc., répandue principalement avant le développement de l'atelier, de la peinture à l'huile et du tableau transportable, au xv^e siècle. ◀

RÉSUMÉ

Cet article présente une partie des résultats d'une étude sur les transformations de l'atelier d'artiste. L'atelier demeure le lieu multifonctionnel de la pratique artistique jusqu'au milieu du xix^e siècle. Son rôle change lorsque l'exacerbation de l'exposition lui retire sa fonction de diffusion, celle-ci s'effectuant désormais dans la galerie ou le musée. Devenu alors le lieu d'origine de l'œuvre, l'atelier induit une pratique artistique particulière, la production d'objets entreposés

dans cet espace de création fixe, qui seront ensuite choisis et manipulés par des acteurs autres que l'artiste, pour sortir du domaine privé. Au cours des années 1970, des artistes remettent en question les contraintes du lieu de création en pratiquant un art *in situ*, ce qui transforme l'atelier en un moment immatériel du processus de création et réintroduit l'artiste comme médiateur actif de la diffusion de son œuvre.

SUMMARY

This article presents some results from a study on the transformations of the artist's studio. The studio remained a multifunctional place for artistic practice until the middle of the 19th century. Its role changed when an increased emphasis on art exhibition, meant that galleries and museums took over the dissemination function formerly fulfilled by the studio. The studio as the place of origin of artwork engenders a particular artistic practice, namely the production of objects in a fixed creation space that are subsequently chosen and manipulated by actors other than the artist him/herself, taking them out of the private domain. During the 1970s, some artists questioned the constraints of the creation space by creating art *in situ*, a practice which transforms the studio into an immaterial moment in the process of creation and re-introduces the actor as an active mediator in the dissemination of his/her work.

RESUMEN

Este artículo presenta una parte de los resultados de un estudio sobre las transformaciones del taller de artista. El taller reside como el lugar multifuncional de la práctica artística hasta la mitad del siglo XIX. Su rol cambia cuando la exarcebación de la exposición le retira su función de difusión, efectuándose ésta de ahora en adelante en la galería o el museo. Convertido entonces en el lugar de origen de la obra, el taller incita a una práctica artística particular, la producción de objetos que se almacenan en este espacio de creación fija, y que serán a continuación escogidos y manipulados por actores otros que el artista, para salir del dominio privado. En el curso de los años 1970, artistas ponen de nuevo en cuestión las limitaciones del lugar de creación practicando un arte *in situ*, lo que transforma el taller en un momento inmaterial del proceso de creación y reintroduce al artista como mediador activo de la difusión de su obra.

BIBLIOGRAPHIE

- ALPERS, S. (1991), *L'Atelier de Rembrandt, la liberté, la peinture et l'argent*, Paris, Gallimard.
- ALBRECHT, J. et F. ANTAL (1970), « Social Position of the Artists: Contemporary Views on Art », in M. C. Barnett et M. Griff (éds.), *The Sociology of Art and Literature*, New York (N.Y.), Praeger, p. 288-297.
- BATICLE, J. et P. GEORGEL (1976), *L'atelier, technique de la peinture*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- BECQ, A. (1988), « Artiste et marché », in J.-C. Bonnet (dir.), *La carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, p. 81-95.
- BECQ, A. (1984), *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Pise, Pacini Editore, 2 vol.
- BECQ, A. (1982), « Expositions, peintres et critiques: vers l'image moderne de l'artiste », *Dix-huitième siècle*, vol. 14, p. 131-149.
- BENJAMIN, Walter (1936), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, p. 137-181.

- BERNIER, L. et I. PERRAULT (1985), *L'artiste et l'œuvre à faire*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Pratique de l'art ».
- BLUNT, A. (1940), *La théorie des arts en Italie (1450-1600)*, Paris, Gallimard, 1956.
- BORDAZ, J.-P. (1994a), « La mise en forme de l'art. À propos de *When Attitudes Become Form* et *Happening & Fluxus* », *Hors limites: l'art et la vie, 1952-1994*, Paris, Centre Georges-Pompidou, p. 254-258.
- BORDAZ, J.-P. (1994b), « Harald Szeemann, entretien », *Hors limites: l'art et la vie, 1952-1994*, Paris, Centre Georges-Pompidou, p. 259-267.
- BUREN, D. (1998), *Au sujet de ... Entretien avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion.
- BUREN, D. (1979), « Fonction de l'atelier », *Ragile. Recherches artistiques et théoriques*, t. III « De l'art du regard de l'art », septembre, p. 72-77.
- BUREN, D. (1977), *Rebondissements: un essai de Daniel Buren suivi de sept planches et sept schémas*, Bruxelles, Daled et Gevaert.
- CASTELNUOVO, E. (1989), « L'artiste », in J. Le Goff (dir.), *L'Homme médiéval*, Paris, Seuil, p. 233-266.
- CAUSIBENS-LASFARGUES, C. (1961), « Le Salon de peinture pendant la Révolution », *Annales historiques de la Révolution*, n° 33, p. 193-214.
- CHASTEL, A. (1961), *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF.
- CHATELUS, J. (1991), *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art ».
- CROW, T. E. (1985), *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven (Con.), Yale University Press.
- DÉMORIS, R. (dir.) (1993), *L'artiste en représentation*, Paris, Dejonquères.
- FRANCIS, M. (1989), « La pauvreté de l'atelier et la richesse du musée », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° hors série: L'art contemporain et le musée, p. 73-75.
- GIMPEL, J. (1969), *Les bâtisseurs de cathédrales*, Paris, Seuil, coll. « Microcosme ».
- GOMBRICH, E. H. (1966), *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, New York (N.Y.), Phaidon, 1978.
- GREEN, N. (1989), « Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing », *Art Journal*, vol. 48, n° 1, printemps, p. 29-34.
- HARRISON, C. (1987), « L'atelier des artistes: transformation du répertoire », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 21, septembre, p. 29-46.
- HEINICH, N. (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».
- HEINICH, N. (1996), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck.
- HEINICH, N. (1995), *Harald Szeemann, un cas singulier, entretien*, Paris, L'Échoppe.
- HEINICH, N. (1993), *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit.
- HEINICH, N. et M. POLLAK (1989), « Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition: l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, n° 1, p. 29-49.
- HENNION, A. (1994), « La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur », in P.-M. Menger et J.-C. Passeron (dir.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La documentation française, p. 169-188.
- HENNION, A. (1993a), *La passion musicale. Une Sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- HENNION, A. (1993b), « L'histoire de l'art: leçons sur la médiation », *Réseaux*, n° 60, p. 11-38.
- HOLT, E. G. (1981), *The Art of All Nations, 1850-73. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton (N.J.), Princeton University Press.
- HOLT, E. G. (1980), *The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics, 1785-1848*, Washington (D.C.), Decatur House Press, coll. « Art History Series III ».
- HOLT, N. (éd.) (1979), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York (N.Y.), New York University Press.
- HUSTON, L. (1989), *L'Évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia.
- IVENS, M. (1979), « La Liberté guidant l'artiste », *Les Révoltes logiques*, n° 10, été, p. 52-93.

- JONES, C. A. (1996), *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press.
- KRAUSS, R. (1979), «Sculpture in The Expanded Field», *October*, n° 8, printemps, p. 30-44.
- LAMOUREUX, J. (2001), *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D.
- LAWLESS, C. (1990), *Artistes et ateliers*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. «Rayon art».
- LE GOFF, J. (1957), *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985.
- MAINARDI, P. (1993), *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press.
- MARTINDALE, A. (1966), «The Rise of the Artist, the Changing Status of the Craftsman», in J. Evans (éd.), *The Flowering of the Middle Ages*, London, Thames and Hudson, p. 281-314.
- MCALLISTER JOHNSON, W. (1992), «Visits to the Salon and Sculptors' Ateliers during the Ancien Régime», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 120, n° 1482-1483, juillet/août, p. 17-35.
- MICHAUD, Y. (1989), *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. «Rayon art».
- OWENS, C. (1982), «Back to the Studio», *Art in America*, vol. 70, n° 1, janvier, p. 99-107.
- POINSOT, J.-M. et M. SANCHEZ (éds.) (1991), *Daniel Buren: Les écrits (1965-1991)*, Bordeaux, Musée d'art contemporain, 3 vol.
- POINSOT, J.-M. (1986), «In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine», in Margit Rowell, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges-Pompidou, p. 322-329.
- POMIAN, K. (1979), «Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII^e siècle», *Revue de l'art*, n° 43, p. 23-36.
- RICHEFORR, I. (1998), *Peintre à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Imago.
- RODRIGUEZ, V. (2001a), «Mais, à quoi peut donc bien servir un atelier?», *Espace*, n° 57, automne, p. 9-14.
- RODRIGUEZ, V. (2001b), *L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- RODRIGUEZ, V. (1999), «L'atelier institué en portrait de l'artiste moderne dans la littérature du XIX^e siècle», *Revue d'art canadienne—RACAR*, vol. 26, nos 1-2, p. 3-12.
- RODRIGUEZ, V. (1993), *L'in situ et la sculpture au Québec, une analyse de quelques installations*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- SANDT, U. van de (1988), «La peinture: situation en enjeu», in J.-C. Bonnet (dir.), *La carmagnole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, p. 333-357.
- SANDT, U. van de (1986), «La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire», *Revue de l'art*, n° 73, p. 43-48.
- SEIGNEUR, M. du (1882), «L'Art et les artistes au Salon de 1882 avec une introduction sur les expositions particulières», *L'artiste*, 52^e année, mai, p. 535-556.
- SMITH, A. D. (1979), «The Historical Revival in Late 18th-Century England and France», *Art History*, vol. 2, n° 2, juin, p. 156-172.
- TABART, M. (dir.) (1997), *L'atelier Brancusi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, coll. «La Collection».
- VAISSE, P. (1995), *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, coll. «Art, Histoire et Société».
- VAISSE, P. (1979), «Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914», in F. Haskell (dir.), *Salons, galeries, musées et leur influence sur le développement de l'art aux XIX^e et XX^e siècles*, Bologne, CIHA, p. 141-155.
- WARNKE, M. (1989), *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- WHITE, H. C. et C. A. (1991), *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion (Art, Histoire et Société).
- WHITELEY, J. (1979), «Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris 1760-1860», in F. Haskell (dir.), *Salons, galeries, musées et leur influence sur le développement de l'art au XIX^e et XX^e siècles*, Bologne, CIHA, p. 69-87.
- WHITELEY, L. (1983), «Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste», *Romantisme*, n° 40, p. 65-75.