



**HAL**  
open science

## L'atelier incorporé. Hétérotopie, habitus et modalité

Eric Villagordo

► **To cite this version:**

Eric Villagordo. L'atelier incorporé. Hétérotopie, habitus et modalité. Marie Joqueviel-Bourjea, Claire Châtelet, Alix De Morant, Karine Pinel, Karleen Groupierre. L'atelier en acte(s). Espace de création, création d'espace, Hermann, 2023, Recherche&Création, 9791037031112. hal-04486340

**HAL Id: hal-04486340**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04486340>**

Submitted on 1 Mar 2024

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

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

Copyright

## L'atelier incorporé. Hétérotopie, habitus et modalité

Eric Villagordo, Professeur, Université Paul Valéry, Montpellier<sup>3</sup>

Qu'est-ce qui fait atelier durant une collaboration de travail artistique, entre deux personnes qui ne vivent pas dans le même lieu, qui collaborent épisodiquement au gré des projets ?

Les collaborations artistiques (duos, collectifs, associations d'artistes) sont autant de modalités de création bien connues aujourd'hui, et qui réinventent les réalités passées des ateliers hiérarchisés de la Renaissance. La modernité, telle que l'on peut la voir émerger dans le « groupe » des impressionnistes, inaugure sans doute des partages plus horizontaux, qui donneront la configuration sociale de célèbres collaborations, duos, groupes, inventant les avant-gardes : le duo Derain-Matisse, Picasso-Braque, les dadaïstes à Zurich, Cologne et Berlin, les futuristes à Milan. La figure de l'artiste isolé, enserrée dans un atelier-forteresse, est une forme de légende romantique, sans cesse réactualisée, qui oublie la formation de groupe des artistes (moment majeur de socialisation), leurs liens sociaux incessants avec le monde de l'art. Le sociologue Howard Becker, défend depuis longtemps, le fait, que la création n'est jamais solitaire, et que l'activité artistique est bien collaborative à plus d'un titre<sup>1</sup>.

Je propose d'envisager la pratique de l'atelier, en tant qu'espace multiple et ouvert, à partir d'une série d'enquêtes et d'observations sur et avec l'artiste plasticien Philippe Domergue. Je prends appui entre 2008 et 2021 sur diverses expériences de terrain, avec une approche ethno-sociologique : résidence d'artiste, co-crétions d'œuvres, aide à la préparation d'expositions, aide à la construction de l'atelier, participation à une association Art-Écologie (Artboressence<sup>2</sup>), etc. Cette recherche est le prolongement d'une précédente enquête de terrain auprès de huit artistes<sup>3</sup>, qui déboucha sur une proposition de collaboration de Domergue en 2008, cela dans le but de candidater à l'obtention d'une résidence d'artiste *Art & Science* du lieu d'art appelé *Maison Salvan* à Labège en Haute-Garonne (France)<sup>4</sup>. À partir de cette date, des collaborations épisodiques, mais régulières, m'ont permis de suivre sa carrière. Lors de ces co-crétions, j'ai pu m'interroger sur les temporalités interrompues (sorte de *stop and go* de la création à deux), mais également sur les géographies multiples et variables des lieux de production *hors situ* et *in situ*. À travers cet itinéraire de création, il apparaîtrait que ce qui fait atelier, ce qui fait lien, entre deux personnes en mode de création, réside dans des *modalités de création* (au sens de Goffman), c'est-à-dire un mode de perception et de langage commun (fictionnel en grande partie), qui permet à distance et en présence, de partager un mode d'existence en création, qui n'existe au départ sous aucune forme de vérité sociale.

---

1 Voir notamment Becker Howard [1982], *Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988. Voir « Mondes de l'art et activité collective », p. 27-63.

2 Voir : <http://artboressence.over-blog.com/page-443253.html>

3 Voir l'ouvrage Villagordo Eric : *L'artiste en action. Vers une sociologie de la pratique artistique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

4 Voir pour une analyse de cette expérience : « Un sociologue en résidence artistique », in *Culture & Musées n°19. Entre arts et sciences*, coordonné par Bordeaux Marie-Christine, Éditions Actes Sud, 2012, p. 147-168.

[http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2012\\_num\\_19\\_1\\_1652](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2012_num_19_1_1652); ainsi que : avec Domergue P., « Au croisement des postures sociologique et artistique : la résidence d'artiste *Processus/découpe* », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, Hors-série, "A quoi servent les sciences humaines (III), Art contemporain et sciences humaines. Usages réciproques", Lyon, ENS Éditions, 2011, p. 29-45. <http://journals.openedition.org/traces/5240>

Cette croyance commune en l'art et ses pratiques, permet, par le biais d'échanges culturels (à propos d'émissions de radio, de visites d'expositions, de voyages communs ou séparés), de maintenir un « atelier englobant », corporel et psychique, qui pourrait décrire ce mode de croyances coordonnées, de valeurs artistiques, d'actes quasi-magiques incorporés, que Bourdieu désigne comme *l'habitus d'artiste*. De la modalité goffmanienne à l'habitus bourdieusien, le chantier épistémologique que l'on ouvre permettrait de présenter cette diversité des lieux et des moments à travers une unicité. Cet *atelier englobant*, au-delà des contextes successifs, ne devrait rien au hasard quant à sa continuité, il serait bien le produit des modes de socialisation à l'art, des modes d'immersions historiques, recouvrant à la fois l'histoire des mentalités, la dynamique de l'habitus bourdieusien et l'hétérotopie foucauldienne. La rupture temporelle qui s'effectue durant ces recherches-crétions, participe en tous les cas à une forte hétérochronie, décalant les vies de chacun au gré des projets artistiques. Cela met constamment en tension la création, dans la perspective poétique<sup>5</sup>.

Dans un premier temps, j'interrogerai l'espace de création comme hétérotopie et hétérochronie à partir de Foucault. Le « lieu commun » de la création semble se déplacer partout, et simultanément, lors des échanges et des collaborations artistiques : il semble que chaque moment volé à la vie ordinaire, devient atelier de la création. Dans un second temps, j'aborderai la question de la pratique artistique à travers le corps, conçu comme un atelier intérieur, comme habitus et modalité de la création pratique.

### **L'atelier comme espace-temps : hétérotopie, hétérochronie**

#### *Rayonner à partir de l'atelier-source*

Il s'agira, d'essayer d'exposer et de comprendre à partir de *l'atelier-source* de l'artiste (le Mas Saint-Jacques à Bompas dans la Pyrénées-Orientales), ce qui fait atelier par rayonnement autour et ailleurs. Un ailleurs en résidence d'artiste à Labège, ou dans des lieux d'exposition, à Montpellier, Marseille, Perpignan, Bompas, Elne, La Jonquère, également durant des voyages d'études, à Paris, Toulouse, Bram, bref des hétérotopies au sens de Foucault. *L'atelier* au sens de « l'endroit où l'on crée », s'étend, se répand partout. Un va-et-vient s'opère donc entre un « dans l'atelier », maison refuge, lieu de convivialité, où dormir, se restaurer, discuter, lieu immédiatement ouvert aux pratiques artistiques à la moindre étincelle de conversation, à la moindre idée, envie, désir, et un « hors atelier », itinérant, au gré des contrats, résidences, expositions, voyages. Au sein de *l'atelier source*, on peut produire continuellement, la nuit, isolés, la musique en continue, à travers des horaires libres. Ailleurs, à part pour les résidences, les horaires d'ouverture contraignent, les négociations sont multiples avec des régisseurs, agents municipaux, employés de musées, services de sécurité.

---

<sup>5</sup> Au sens de Paul Valéry, puis de René Passeron dans *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.



*Domergue au travail la nuit*, Bompas, Mas Saint Jacques, 13 août 2016, travail série images augmentées. Photographie Villagordo/Domergue.

*L'atelier comme lieu sans contrainte ?*

L'atelier est-il une utopie localisée ? Au sens où Foucault parle d'hétérotopie dans une conférence devant des architectes en 1966<sup>6</sup> ; il appelle hétérotopie tout lieu à part, faisant que le temps se suspend ou se modifie pour une activité qui serait de l'ordre des imaginaires (comme au théâtre) : c'est la cabane dans les arbres, la tente d'indiens faite sur un lit, le grenier, le fond du jardin : ce sont *les territoires ludiques des enfants*. Il rajoute aussi, on le sait, les cimetières, les prisons et les jardins d'agrément.



Mas Saint Jacques, atelier Domergue, travail sur une installation vidéo *Exil(s)*, séance de 2010. Famille Villagordo. Photographie Villagordo-Domergue

6 Foucault Michel [1966], *Le corps utopie. Les hétérotopies*, Paris, Editions Lignes, 2009. Version audio : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY> pour le corps utopie et <https://www.youtube.com/watch?v=kOruDUO4p8> pour les hétérotopies.

On peut voir ci-dessus des enfants et des adultes s'activer dans l'atelier : l'atelier au sens large, la salle de répétition, le plateau de tournage, l'atelier d'écriture. Il n'est pas rare que les enfants des créateurs *assistent* à tous les sens du terme tel tournage, telle fabrication. Toujours se présente la possibilité de participer, débattre, construire avec les plasticiens, la création pouvant servir d'abris provisoire à l'imaginaire ludique. L'hétérotopie foucauldienne qui convoque l'imaginaire du jeu des enfants, institutionnalisée dans des parcs ou improvisée dans le fond du jardin, se déroule aussi à l'atelier, mais dans une sorte de translation vers une forme de *jeu de la création*. Ces lieux seraient-ils comme le dit Foucault, des contre-espaces ? (p. 24), des utopies localisées ? Ces lieux sont effectivement différenciés des autres lieux de la société ; seulement ouverts aux intimes. J'ai éprouvé en tant que sociologue, combien il est difficile d'observer les pratiques en direct, la création est perçue comme un moment privé, alors qu'il est pourtant tout autant professionnel. Sans doute encore une conséquence d'un héritage romantique, certains artistes ont refusé que je les regarde créer, par peur de ne pas être à la hauteur, par peur que la spontanéité soit brisée.

Les hétérotopies qui nous intéressent sont des lieux d'expérimentation et de production de l'art : Foucault ne mentionne pas les ateliers d'artistes, il mentionne pourtant les musées et les bibliothèques, lieux où le temps est suspendu par la fonction de conservation des livres et des œuvres. Ces hétérotopies présentent des fonctions contradictoires avec le flux accéléré des autres lieux de vie, notamment de productivité industrielle. Les hétérotopies apportent des temporalités ralenties, suspendues, Foucault nomme ces rapports au temps modifiés : hétérochronie. Dans l'atelier on peut méditer, ne rien faire d'apparent, on peut aussi passer trois jours en continu, sans dormir, pour achever une œuvre. Le temps peut donc être soit suspendu, soit accéléré.

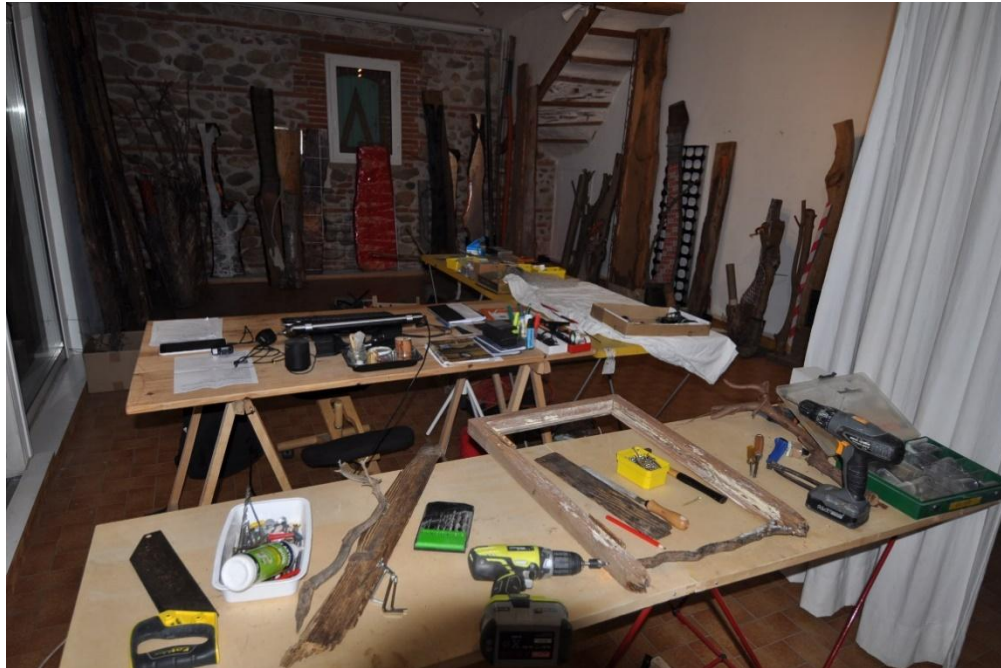
Effectivement, le temps de l'atelier ne se soumet que rarement aux horaires de bureau, et avec Domergue il n'était pas rare, ne nous voyant que ponctuellement, que nous exploitions la nuit comme temps de travail. Jusqu'à épuisement des forces de l'un ou de l'autre. L'atelier est le lieu où l'on peut travailler à toute heure : lire, méditer, faire du travail administratif, répondre à des appels d'offre, faire ses courriels, ou scier, peindre, clouer, brûler, dessiner, faire des maquettes. C'est aussi, inséré dans une maison, un lieu de vie et de partage, comme on peut le voir ci-après.



Membres de l'association Arborescence, Mas Saint-Jacques, Bompas, à gauche l'artiste Séverine Peron, Altimiras-Hénin Maud, Silhol Muriel, Villagordo-Laurent Garance à droite, 2013.

*Un monde économiquement inversé, un lieu alternatif*

Foucault définit ensuite les hétérotopies comme des lieux de résistance au capitalisme. Plus globalement comme un espace de résistance : l'atelier vécu avec Domergue n'est ni une boutique, ni une usine, ni un atelier d'artisanat en série. Pourtant on y trouve force outils, matériaux bruts et naturels.



Une des salles de l'atelier lors de la préparation d'une exposition à la galerie Martagon en 2016.  
Photographie Domergue/Villagordo.

Est-ce pour autant un lieu hors du capitalisme ? Peut-être, mais pas hors de tout enjeu économique : on y prépare des expositions, on répond à des appels d'offres, et tout cela ramène ou pas, des bourses, subventions, contrats, achats. Les espaces sont modulables, l'atelier peut se transformer en salle de projection, de conférence, d'exposition, de concert. Ce *Mas Saint Jacques*, par l'activité de l'association Arborescence, a été un lieu multifonctionnel pendant plus de quinze années. Parfois la création de l'artiste était en tension avec cet usage plus collectif, mais qui était aussi un projet de vie et un projet économique, Domergue ayant obtenu des financements publics<sup>7</sup>, afin d'améliorer son atelier, sous couvert d'une ouverture pour des activités publiques. Cette utopie localisée de l'atelier est en quelque sorte reconnue par les pouvoirs publics. L'artiste a obtenu des co-financements pour faire un lieu de culture et de développement durable, cela par des aides de la Région (17500 €, pour un investissement privé équivalent), puis par trois fois de la DRAC, en 2004, 2013 et 2017. L'atelier n'est ni un lieu commercial, ni un lieu du capitalisme libéral, pourtant il peut s'insérer dans des modèles économiques subventionnés, sur le modèle français.

*L'atelier source*, que nous relatons ici, défini comme le lieu où l'artiste vit parfois, et crée, entrepose ses œuvres, correspond à ce monde de l'économie inversée dont parle Bourdieu.

---

<sup>7</sup> Il a obtenu en 2004 une subvention du Ministère de la Culture/DRAC Languedoc-Roussillon pour la rénovation de son atelier, ces demandes se font sur candidature, il faut élaborer un projet, et parfois le présenter devant un jury. En 2013 et 2017 il a à nouveau obtenu des subventions du Ministère/DRAC Occitanie pour l'amélioration de l'atelier. Voir <https://www.philippedomergue.fr/bio/>

Dans le sens où le rapport entre les heures passées à créer, et les revenus n'est en rien rentable. Il importe aux artistes de *vivre de leur art*, cela importe cependant moins que la recherche d'un capital symbolique, souvent proportionnellement inverse à une rentabilité immédiate (selon toujours les thèses du champ de l'art comme monde inversé, notamment depuis la configuration de la modernité, proposées par Bourdieu dans *Les règles de l'art*<sup>8</sup>).



Domergue préparant une exposition à la Galerie Martagon à Malaucène dans son atelier. 2016

On pourrait rapprocher ce besoin de reconnaissance des conceptions d'Axel Honneth, les individus, et les artistes, s'ils cherchent à vivre de leur art, veulent une reconnaissance morale et donc symbolique du monde de l'art et de leurs pairs. L'artiste, même en préparant une exposition pour une galerie, et non un musée ou un centre d'art, de ce que j'ai pu observer, ne pense pas en termes de vente, mais plutôt en termes de dimension symbolique, de présence de personnalités importantes du milieu de l'art, de présence des autres artistes. Il est évident que je n'ai pas observé d'autres mondes de l'art plus tournés vers l'aspect mercantile de la création, ils existent, sans doute avec la conscience de faire du *commercial*.

L'atelier, est un lieu *différencié* de nos sociétés dites complexes, au sein desquelles s'emboîtent de nombreux mondes sociaux. Les ateliers font partie du champ artistique, ils sont en lien avec les institutions, les subventions, les galeries, le milieu associatif éventuel. L'atelier est un lieu sans doute en partie encore romantique, fatras de la fabrication dans lequel la rentabilité n'est donc qu'exceptionnellement au rendez-vous (part infime des plasticiens qui vivent de leur art, d'après les dernières enquêtes de Frédérique Patureau et Jérémy Sinigaglia<sup>9</sup>).

L'économie de l'atelier comme hétérotopie correspond plutôt donc à une lutte pour la reconnaissance au sens d'Axel Honneth, à partir de la fonction que Hegel donne à l'art, une fonction spirituelle et éthique<sup>10</sup>. L'artiste recherche la reconnaissance par la société, et les experts

8 Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. Voir le chapitre « Le marché des biens symboliques », p. 201-248.

9 Dans *Artistes plasticiens : de l'école au marché*, Ministère de la Culture, Les Presses SciencesPo, DEP, 2020.

10 Voir Axel Honneth [1992], *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2007.

en art de cette société (critiques, conservateurs, curateurs, mécènes, galeristes, collectionneurs, intellectuels, institutions culturelles), d'à la fois son statut d'artiste et ses œuvres. Il est en quête de ce que Bourdieu nommerait un capital symbolique et artistique. Loin d'être une tour d'ivoire, l'atelier est bien une hétérotopie sans horaire, sans cadre de travail classique, autogérée, subjective, voire libertaire et anarchiste ; il s'agit cependant d'un lieu où est recherchée en permanence la projection de l'art vers différents contextes sociétaux culturels.

*Faire de l'atelier, une œuvre*

Dans ce cadre mental, Domergue a mis en place une démarche au long cours d'aménagement de son lieu de vie et de création, faisant comme il le dit, de ce lieu une œuvre d'art en soi. L'atelier peut être défini comme œuvre, chaque façade étant un projet d'invention esthétique, pour lequel il faut trouver des financements publics ou privés, faire des emprunts bancaires.



Rénovation de l'atelier. Plan de la façade, mécénat d'entreprise de la société Terreal, spécialisée en revêtements de terre cuite, 2014. Photographie Domergue.





Travaux de la seconde façade, bardage en bois d'anciens volets en chêne centenaire, don de la mairie de Perpignan, 2017. Photographie Domergue.

C'est en véritable entrepreneur que l'artiste transforme son atelier, faisant de l'extérieur, peu à peu, un reflet de la création qui se passe à l'intérieur. On n'imagine pas la ténacité et les compétences administratives qu'il faut développer pour obtenir l'ensemble de ces financements.

**Projet en cours: création bardages mixtes sur atelier Philippe Domergue**  
matériaux réutilisés (bois, miroir, plexiglas), zinc, impressions numériques, lumière



Avec le soutien de la DRAC et de la Région Occitanie Pyrénées-Méditerranée

Partenariats : ENSAM Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier / VM ZINC spécialiste international de l'enveloppe de bâtiment en zinc / Gzilépoc Création bois recyclé - Conception Philippe Domergue / Maria Sanchez-Canedas



Esquisse-projet pour la dernière façade de l'atelier de P. Domergue.

Avec les années Domergue acquiert des compétences et une expertise. L'artiste développe des rôles de maître d'œuvre, de chef de chantier, d'entrepreneur. L'hétérotopie ici n'est en rien héritée, il faut la forger, transformer un mas agricole en lieu de création et en lieu associatif alternatif. Des artistes sont venus en résidence, des stagiaires ont travaillé à l'association, une étudiante en architecture a permis de repenser l'ensemble de l'organisation du lieu : Domergue éloigné des grandes capitales culturelles, est parvenu à générer cette hétérotopie. Par des liens forts avec le Ministère de la Culture, des entreprises de pointe liées au développement durable, la création d'une association d'art et d'écologie, il a réussi de manière totalement alternative à créer un lieu personnel hors-norme, qui renvoie complètement à la notion d'hétérotopie.



Domergue au travail, à la recherche de l'esthétique de la dernière façade, 2021. Photographie Domergue.

Le caractère utopique de ce lieu, apparaît nettement dans son lien précoce avec la dimension écologique, lié à une forme d'engagement artistique citoyen. Dans l'immersion de mes enquêtes, je participais à cette vie associative et à diverses manifestations, par exemple à l'exposition de l'œuvre photographique de Gille Clément. Du Collège de France, où il fut professeur invité pendant une année, à ce lieu alternatif, et au parrainage qu'il accorda à l'association, il est possible de mettre en relation ces formes d'hétérotopies que sont toutes deux, également, les associations artistiques et certaines institutions d'enseignement supérieur décalées.

Domergue pilote ce bateau Argos, qui évolue, change, se diversifie, sommeille, et parfois renaît en activités et manifestations des arts.

### **La création et le corps : habitus et modalité de la pratique d'atelier**

*Le corps artiste, entre idéalité et matérialité*

L'atelier permet une expérience des corps singulière, faisant que l'utopie localisée trouve une sorte d'homologie dans le corps utopique de l'artiste. Autrement dit, on pourrait se demander en quoi l'atelier, au sens matériel et symbolique, transforme les corps, et combien le corps des artistes se différencie ou pas des corps contraints d'ouvriers, manufacturiers, travailleurs de chantier ? Historiquement, les artistes à partir de la Renaissance se sont progressivement constitués en Académies, pour fuir les contraintes des *corporations* artisanales, et sans doute un certain rapport au corps (la façon de parler, de s'habiller, de travailler à l'atelier). La première Académie de dessin créée à Florence en 1563, par Cosme 1<sup>er</sup> et Giorgio Vasari, est une revendication de liberté et d'intellectualité, afin de transformer les artistes en *hommes libres*, exerçant non plus seulement des techniques, mais les arts. Ce rapprochement des élites

culturelles et politiques visait donc à s'émanciper des collectifs artisanaux, de leur image sociale (un *corps* d'artisans parmi les autres). Ces corporations étaient pourtant moins élitistes, plus démocratiques et d'ailleurs liées par de grandes solidarités, avec des assistances aux familles et aux artisans nécessiteux.

Dans les Académies, le corps de l'artiste fut sublimé comme *Inventeur*. En quoi le corps de l'artiste participerait ou pas au corps utopique dont parle Foucault ? Pourquoi le corps de l'artiste ne serait-il pas le fait, comme les autres agents sociaux, des dispositifs socio-techniques, des déterminismes, dominations, inégalités<sup>11</sup> ? Pourquoi l'artiste échapperait-il à son corps socialisé ? L'affranchissement des corporations, la fuite de ce corps collectif, fait-il émerger un corps d'artiste émancipé ? En quoi le champ artistique, par la pratique d'atelier notamment, permettrait-il un autre type de corps, qui serait le corps créateur, inventeur, qui prendrait comme on l'a vu, le temps de faire autrement, hors de la rentabilité ? Car derrière l'émancipation lente du statut de l'artiste, à partir de la Renaissance, reste le lien aux mécènes, à une élite très contraignante en définitive, mais qui souhaite le travail d'un génie, lettré, propre sur lui, sans corps besogneux.

Au sens physique, on ne peut échapper à son corps, ce topos anti-utopique, comme le dit Foucault<sup>12</sup> ; malgré la matérialité des ateliers et leur mythologisation photographique et filmique lors de la modernité (Pollock, Bacon, Warhol, Rosenquist), on comprend cependant que l'émancipation du statut de l'artiste, a construit un corps loin de la *salissure* artisanale. Foucault remarque que nombre d'utopies (le paradis chrétien par exemple, ou le Walhalla nordique), ce sont construites sur un corps soit éthéré, soit éternel, donc un non-corps<sup>13</sup>.

Pourtant le corps de l'artiste en action, revendique, qu'il le veuille ou non, le contraire d'un imaginaire sans corps. À l'opposé effectivement du courant conceptuel, les artistes, même s'ils peuvent masquer le travail de l'atelier, convoquent plutôt dans l'imaginaire collectif un corps prométhéen, bref un corps agissant et puissant, les corps de Bonheur, Rodin, Picasso, Pollock, Beuys, Kiefer, Penone, Abramovic. Sorte d'être surnaturel, l'artiste dans un lieu surnaturel, l'atelier, est hors du temps, à part, corps et lieu utopique tout à la fois. Un atelier-corps.

#### *Le travail d'atelier comme incorporation de l'art*

Lors de nombreuses collaborations j'ai pu ressentir et observer, qu'en dehors des discussions, la pratique artistique peut se faire souvent sans échanges verbaux. Comment fait-on pour se mettre d'accord dans une sorte d'improvisation ?

Dès lors, l'interrogation propre à cette partie peut se focaliser sur un épisode de 2016 avec Domergue : ce que l'on appelait une *Jam Session*, en référence aux sessions de jazz, une improvisation artistique, mais dans un contexte très précis de préparation d'une exposition dans la galerie Martagon à Malaucène : on regarde les plans de la galerie, les visuels. Puis il s'agit de mettre en place l'exposition par simulation, à l'atelier. C'est un vendredi soir, la nuit va être longue. Domergue me parle de sa philosophie de l'exposition : la nature est en danger, la situation est urgente. Comme je suis son travail depuis seize années, je comprends très vite ce qu'il veut proposer dans le prolongement de son parcours artistique, les repères sont clairs.

À partir de là on range l'atelier où l'artiste venait de mettre au point une série d'œuvres.

---

11 À paraître Villagordo Éric, *Qui s'autorise à être artiste ? Inégalités de classe, de genre, de territoire*, L'Harmattan.

12 « Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps. », Foucault Michel, p. 9

13 p. 10-12.

L'artiste s'interrogeait sur l'installation de ses œuvres dans l'espace d'exposition, sur l'opportunité ou pas, d'un dispositif de séries, sur la relation entre ces différentes œuvres. Bref sur une mise en place de l'exposition, ce que j'appelle un système sémiotique de significations plastiques

Puis se met en place un ballet étrange, au cours duquel, on installe les œuvres, et en confiance, je me permets, comme un assistant, de faire des essais, de bouger certaines installations, et nous alternons nos interventions, sans quasiment parler. J'avance, j'agis, je repositionne, je recule, il avance à son tour, déplace, incline, recule, je réagis, en m'avançant à nouveau. Il prend des mesures, pour simuler au centimètre près les murs de la galerie. Et le pas de deux se poursuit ainsi, tard dans la nuit. Assez vite on va arriver à une mise en place, avec encore des éléments non réglés, en suspend, que nous laissons pour le lendemain.

Ce moment de mise en place, à partir du canevas de l'artiste, m'interroge, car on est en définitive rapidement d'accord, ou en accord sur les hésitations du dispositif. Les phrases échangées sont de l'ordre de la suggestion, sans argument : « là c'est mieux », « plus à droite », « deux ou trois œuvres collées ? ». Pourquoi se met-on rapidement d'accord sans discuter ?



Capture d'une vidéo retraçant la Jam Session. Domergue hésitant sur un choix, à gauche Villagordo hors cadre regardant. 2016, vidéo Domergue/Villagordo.

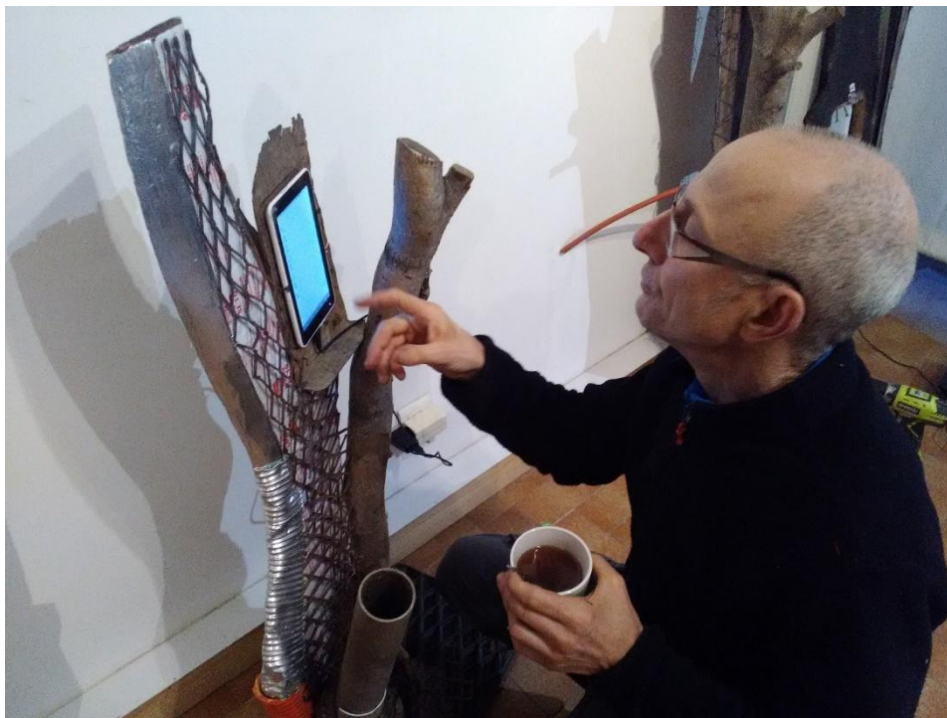
Tout ceci n'est pas magique, d'abord parce que nous avons des références communes : le cadre primaire au sens de Goffman, est celui du propos général de l'exposition, qui est de donner à voir la nature en danger (à travers les œuvres de Domergue : bois brûlés, enfermés dans des grilles, dans des protections anti-incendie, enserrés dans du métal, écrans de vidéos de feux de forêt incrustés dans des planches). Dans *Les cadres de l'expérience* (1974) Goffman parle du fait que ces cadres permettent de prendre au sérieux un monde de simulacre (art, théâtre, plaisanterie, jeux, fiction). Donc la *modalisation*, le fait de mettre des actions au sein d'un mode d'existence, se fait à l'intérieur de ce cadre primaire, celui d'un art ancré dans la dénonciation de la catastrophe écologique. Tout prend sens à travers cela. Pour Foucault, une hétérotopie

conteste tous les autres espaces « en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion »<sup>14</sup>. Le cadre prioritaire d'un art engagé écologique est établi. Nous sommes dans le domaine artistique, du coup des termes langagiers vagues semblent suffire à s'orienter dans l'*esthétique pratique* que l'on met en œuvre : « Je le voyais plus à droite », « je trouve que l'inversion marche bien », « Elle prend mieux sa place comme ça ». Il semble qu'ici nous faisons allusion, lui et moi, à un cadre secondaire, qui est celui de l'esthétique contemporaine de l'art, pour être précis.

Durant cette nuit, la banalité des propos laissera place dans un second temps à des tentatives d'explicitations, une fois que le dispositif général de l'exposition sera stabilisé. Mais cette banalité même, interroge le mythe du subjectivisme de l'artiste, ainsi que celui de la complexité supposée de l'art contemporain.

#### *L'interactionnisme symbolique et la dynamique de l'habitus artistique*

« Que nous n'éprouvions apparemment aucune difficulté à nous comprendre rapidement ne remet nullement en cause l'intérêt intellectuel qu'il y aurait à analyser la nature de ce consensus apparent et à savoir comment il s'établit. »<sup>15</sup>. En sociologie, le concept d'interaction symbolique, que nous compléterions par la dimension historique, pourrait expliquer ce qu'il se passe selon cette perspective. La création artistique collaborative s'échafauderait continuellement par les échanges, à travers un éthos corporel commun. Cet éthos est ce qu'une profession, ou une activité répétée dans un monde social donné, ici celui de l'art, produit à travers les personnes. Cet éthos particulier engendre un sens pratique, des logiques d'action, et sans doute également des préférences esthétiques et sémantiques<sup>16</sup>.



Domergue au travail. 2016, Photographie Domergue/Villagordo

14 Foucault M. *Idem*, p. 34.

15 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit, p. 17.

16 Voir pour une articulation de la sociologie des professions et du concept d'éthos comme outil encore valide : Bernard Fusulier, « Le concept d'éthos. De ses usages classiques à un usage renouvelé », *Recherches sociologiques et anthropologiques* [En ligne], 42-1 | 2011, mis en ligne le 29 septembre 2011, consulté le 13 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rsa/661> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsa.661>

Que fait-on en définitive dans l'atelier ? L'action artistique se situe dans un cadre de l'expérience sociale spécifique. Un cadre de l'expérience selon Goffman : ce qui donne du sens à une activité et donne une forme réelle à l'utopie. Ce qui donne sens dans une société n'est pas si évident à définir. Ce qui permet de donner du sens à l'activité artistique, ici je fais une réponse socio-historique, c'est l'histoire du champ artistique, conglomérat de références, de légendes, de stéréotypes, de clichés, mais aussi de formations, de socialisations à l'art et aux œuvres, cet ensemble est permis à une époque et dans un territoire donné. Domergue a fait des études d'art en même temps que moi dans les années 80 et 90, en France. C'est ce qu'Alfred Schutz, dans sa phénoménologie du social, nomme une « région de signification », et Pierre Bourdieu un champ artistique. Notre « intelligence conventionnelle »<sup>17</sup> construit des cadres de l'expérience (ce que l'on nomme parfois en ce sens : culture) qui stabilisent notre interprétation du monde ; ce cadre conventionnel, historique produit un schème interprétatif : il permet l'agencement de branches, grilles, bref de collages hétéroclites, qui hors de ces cadres de l'expérience, peut apparaître étrange.

Cependant, dans l'atelier de l'artiste contemporain, on n'applique pas de simples règles à suivre, de même que l'on accepte de ne pas être dans la maîtrise totale d'une intentionnalité évidente. Et pourtant point non plus de spontanéisme. Le chemin de crête explicatif est étroit. Ni structures dominantes, ni modèle, ni règles, ni spontanéisme ; qu'est-ce qui caractérise la pratique artistique, dans ce cas, révélée en partie par une collaboration apparemment improvisée ? Wittgenstein décrit ce jugement esthétique pratique<sup>18</sup> lors d'un choix d'un vêtement, de l'écoute et la création d'une musique, de la lecture et de l'écriture d'un poème : sans trop savoir pourquoi celui-ci (le vêtement, la mélodie, le vers poétique) convient et tel autre non, cette façon d'agencer les notes ou les mots, se met en place, et telle autre non.

« ...inscrire dans la théorie le principe réel des stratégies, c'est-à-dire le sens pratique, ou, si l'on préfère, ce que les sportifs appellent le sens du jeu, comme maîtrise pratique de la logique ou de la nécessité immanente d'un jeu qui s'acquiert par l'expérience du jeu et qui fonctionne en deçà de la conscience et du discours (à la façon, par exemple, des techniques du corps). Des notions comme celles d'habitus (ou système de dispositions), de sens pratique, de stratégie, sont liées à l'effort pour sortir de l'objectivisme structuraliste sans tomber dans le subjectivisme.<sup>19</sup> » Bourdieu nous permet d'élucider le fait qu'au-delà des discours, et parfois en deçà de la conscience, nous développons un « style cognitif » d'époque (selon l'expression de Baxandall), ou une esthétique si l'on veut. Cela se manifeste comme si nous avions dans l'œil et le corps des tendances artistiques historiques sédimentées peu à peu. Donc ni structures dupliquées, ni modèle (on ne copie rien), ni règles, on ne se réfère à aucun « manuel de l'installation artistique », et pourtant on s'entend sur des stratégies, sans presque parler. Évidemment, Domergue a son écriture artistique, nous travaillons ensemble depuis longtemps, je me glisse dans son esthétique, nous n'avons pas le même parcours mais nous participons à un même monde de l'art, au sein duquel nous exerçons un *sens pratique* artistique.

### *L'improvisation de la pratique artistique*

Si entre l'artiste et moi, nous aimons à parler de *Jam session*, ce n'est peut-être pas un hasard, nous avons en référence les improvisations musicales de jazz. Les musiciens new-yorkais dans les années 30-60, pouvaient se retrouver après leurs concerts rémunérés mutuels, pour jouer

---

17 Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 23.

18 Dans « Leçon sur l'Esthétique », in Wittgenstein Ludwig [1930-1933], *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1992, p. 15-33.

19 Bourdieu Pierre, « De la règle aux stratégies » in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1985, p. 77.

librement dans une boîte aux horaires extensibles (notamment à Harlem). Le sociologue Howard Becker, pianiste de jazz à Chicago dans les années 40-60, en participant à la vie des orchestres, échafaude la notion de *répertoire en action* : c'est-à-dire toutes les chansons et tous les morceaux musicaux intériorisés par les musiciens, et qui constituent des bases harmoniques, des mélodies, des successions d'accords, que l'on pourrait appeler une culture commune<sup>20</sup> et qui permettent l'action musicale. Ce répertoire en action ressemble fortement au sens pratique de Bourdieu. Il permet l'improvisation, ou la possibilité de jouer avec un orchestre, alors que l'on ne connaît pas les musiciens. De la même manière, et même si rien de semblable n'a été décrit dans le domaine des arts visuels, Domergue et moi, pouvons improviser et mettre en action un répertoire artistique commun. Je suppose que cela se passe dans nombre d'ateliers, de préparation d'expositions.

Le travail d'atelier consiste aussi en cela, la recherche à partir de sa culture intériorisée (ce que Baxandall nomme *pattern* en français *directive*), d'une variation, telles les règles de l'originalité définies par le champ artistique. Une liberté artistique à partir d'un répertoire pratique, situé dans un champ artistique, et dont on joue la *partie de l'art*. On commence de nombreuses parties, sans savoir jamais comment cela se terminera, parfois rapidement, parfois durant des années, on recherche la forme d'une œuvre.

Ce qui ressort de ces séances d'atelier, revient à dire que les corps intériorisent les valeurs esthétiques, cela donnant l'habitus et cela amenant une hypothèse aristotélicienne de l'action. Les dispositions font sens par le corps, et on peut avec Bourdieu, repartir de *L'éthique à Nicomaque* d'Aristote, afin de comprendre la création au-delà d'une subjectivité artistique et d'un intentionnalisme de l'artiste<sup>21</sup>. L'intention artistique, d'après ce que j'ai pu voir sur mes terrains de recherche, n'existe pas, bien entendu l'artiste *veut* faire certaines choses, cependant la plupart des discours sur l'art, de la part des artistes, sont des reconstructions *a posteriori*. Ni totalement inconsciente, ni intentionnelle, la pratique artistique n'est pas un processus totalement rationnel et subjectif, je ne rencontre pas un sujet « absolu de l'artiste », démiurge et génie sortant de sa boîte. Bourdieu permet, avec Goffman, une théorie des dispositions contre celle d'un intentionnalisme.

Dans les créations avec Domergue, la pratique n'est pas l'application d'une idée, même s'il y a un projet global, elle est sens pratique, puis recherche de mots sur ce qui a été fait. L'intuition pratique, autrement dit l'habitus, est la disposition de nos corps, la traversée d'une culture par notre corps, mise en acte dans l'action artistique. Le corps-atelier utopique de l'artiste est-il ce corps de l'improvisation, ouvert aux héritages et aux innovations ? L'atelier est le lieu utopique réalisé, l'hétérotopie foucauldienne. L'atelier même, situé ou itinérant, est le lieu du développement d'une culture sédimentée dans les corps. Lieu à part de l'improvisation artistique, lieu d'une sensibilité partagée, qui fait qu'on ressent ce qui est *bien* ou pas. Parfois, le corps ressent les tensions de ce répertoire artistique : ça dépasse, il faut resserrer, « quelque chose cloche », comme dit Wittgenstein. Ces sensations intérieures expriment une intériorisation libre pourtant, de l'esthétique d'une culture, mais avec des limites. Elles contribuent à faire de l'atelier un monde à part, autonome en partie, et bien plus libre également, que nombre d'espaces sociaux.

---

20 Voir dans Becker Howard, Faulkner Robert (2009), *Qu'est-ce qu'on joue maintenant ? Le répertoire de jazz en action*, Paris, La Découverte, 2011. Voir également un entretien de Becker dans, « Du jazz aux mouvements sociaux : le répertoire en action. Entretien avec Howard Becker » in Bachir-Loopuyt Talia, Canonne Clément, Saint-Germier Pierre, Turkiquer Barbara (dir.), *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 18. *Improviser. De l'art à l'action*, Lyon, 2010, p. 223-232.

21 Voir Bourdieu P., *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil, 2013.

## BIBLIOGRAPHIE

- BECKER Howard [1982], *Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Art, Histoire, Société », 1988, 380 p.
- , Entretien avec Howard Becker » in Bachir-Loopuyt Talia, Canonne Clément, Saint-Germier Pierre, Turkiër Barbara (dir.), *Tracés. Revue de Sciences humaines*. n° 18. *Improviser. De l'art à l'action*, Lyon, 2010, p. 223-232.
- BECKER Howard, FAULKNER Robert [2009], *Qu'est-ce qu'on joue maintenant ? Le répertoire de jazz en action*, Paris, La Découverte, 2011, 298 p.
- BOURDIEU Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », in Bourdieu Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 207-221.
- , « De la règle aux stratégies » in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1985, p. 75-93.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil, 2013.
- DOMERGUE Philippe, VILLAGORDO Eric, « Au croisement des postures sociologique et artistique : la résidence d'artiste *Processus/découpe* », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, Hors-série, "A quoi servent les sciences humaines (III), Art contemporain et sciences humaines. Usages réciproques", Lyon, ENS Éditions, 2011, p. 29-45.
- <http://journals.openedition.org/traces/5240>
- FOUCAULT Michel [1966], *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, Paris, Editions Lignes, 2009.
- FUSULIER Bernard, « Le concept d'éthos. De ses usages classiques à un usage renouvelé », *Recherches sociologiques et anthropologiques* [En ligne], 42-1 | 2011, mis en ligne le 29 septembre 2011, consulté le 13 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rsa/661> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsa.661>
- GOFFMAN Erving [1974], *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1994, 570 p.
- HONNETH Axel [1992], *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2007, 232 p.
- PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, 251 p.
- PATUREAU Frédérique, SINIGAGLIA Jérémy, *Artistes plasticiens : de l'école au marché*, Ministère de la Culture, Les Presses SciencesPo, DEP, 2020, 286 p.
- VILLAGORDO Eric, *Qui s'autorise à être artiste ? Inégalités de classe, de genre, de territoire*, Paris, L'Harmattan, Série Sociologies des arts, Logiques Sociales, à paraître.
- VILLAGORDO Eric. *La fabrique de l'artiste élitiste. Inégalité de classe, de genre, de territoire*, HDR, 2020.
- Villagordo Eric. *Itinéraire d'un plasticien sociologue de l'art. Sociologie des artistes, apprentissage de l'art, sociologie de la bande dessinée*, HDR, 2020, 574 p.
- VILLAGORDO Eric, *L'artiste en action. Vers une sociologie de la pratique artistique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », Série « Sociologie des arts », 2012, 280 p.
- VILLAGORDO Eric, « Un sociologue en résidence artistique », in *Culture & Musées n°19. Entre arts et sciences*, coordonné par Bordeaux Marie-Christine, Éditions Actes Sud, 2012, p. 147-168.
- [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2012\\_num\\_19\\_1\\_1652](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2012_num_19_1_1652)
- WITTGENSTEIN Ludwig [1930-1933], *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1992, p. 15-78.