



HAL
open science

L'atelier in situ, entre tradition, postmodernité et utopie

Karine Pinel

► **To cite this version:**

Karine Pinel. L'atelier in situ, entre tradition, postmodernité et utopie. Ouvrir l'atelier, programme transversal Recherche création du RIRRA21; Marie Joqueviel-Bourjea, Dec 2020, Montpellier, France. pp.33-46. hal-04486426

HAL Id: hal-04486426

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04486426v1>

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.

L'atelier *in situ*, entre tradition, postmodernité et utopie

Karine Pinel (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

« L'atelier en acte(s) : espace de création, création d'espace »

Colloque international, 18, 19 et 20 Novembre 2021 – Université Paul-Valéry

Dans son article « Atelier, art¹ », Marie-José Mondzain rappelle que le terme « atelier » a été fixé dans son sens et son orthographe au XVIII^e siècle et cite le *Dictionnaire de Trévoux*² daté de 1773 : « le lieu aussi bien que l'ensemble des ouvriers groupés dans ce lieu où l'on travaille sous un même maître ». En prenant appui sur une iconographie sélective qui montre différentes facettes de cet espace-temps et de ce qui s'y déroule, en rappelant certains contextes dans lesquels il fut organisé mais aussi pensé, il s'agira, dans un premier temps, d'embrasser les caractéristiques générales de l'atelier en Arts plastiques en termes de lieux, d'organisation technique, de méthodes de transmission et de modalités d'apprentissage, de conception, d'expérimentation et de fabrication de la matière modelée (le matériau) pour atteindre la forme. Les principes d'un atelier *in situ* seront ensuite contextualisés afin de présenter, dans un dernier temps, une forme d'atelier contemporain expérimenté dans le cadre d'un séminaire de recherche-crédation développé au sein du département Arts plastiques de l'Université Paul-Valéry qui, tout autant héritier de la dimension traditionnelle de l'atelier que de son temps, prend place *in situ* dans la ville de Montpellier selon une visée utopique.

*

1. L'atelier traditionnel

Depuis l'Antiquité, la connaissance du corps est au fondement de l'apprentissage du métier de celui qui pratique les Arts plastiques. Elle est enseignée dans le cadre de l'atelier du XVIII^e siècle par le « dessin³ » tel qu'il est défini dans *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert :

Le mot *dessein* regardé comme terme de l'art de Peinture, fait entendre deux choses : il signifie en premier lieu la production qu'un artiste met au jour avec le secours du crayon ou de la plume. Dans une signification plus générale dont cette première dérive sans doute, il veut dire l'art d'imiter par les traits les formes que les objets présentent à nos yeux⁴.

¹ Marie-José Mondzain-Baudinet, « Atelier, art », dans *Encyclopaedia Universalis* (en ligne), consulté le 23 novembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/atelier-art/>

² Le *Dictionnaire de Trévoux* est un ouvrage synthétisant les dictionnaires français du XVII^e siècle, rédigé sous la direction des Jésuites entre 1704 et 1771.

³ Le terme « dessin » est dérivé de l'italien *disegno*, « représentation graphique », issu du verbe *disegnare*, « dessiner » (XV^e siècle). « Dessin » s'orthographe « dessin » à partir de la toute fin du XIX^e siècle.

⁴ Article « DESSEIN, terme de l'art de Peinture », vol. IV (1754), p. 889b-891a, dans Diderot & d'Alembert, *L'Encyclopédie* (1751-1765), édition Numérique Collaborative et CRitique de *L'Encyclopédie*. <http://enccre.academie-sciences.fr/>

Le travail fondamental d'apprentissage qui s'y déroule est l'« étude » qui, dans une acception générale, caractérise les essais qui permettent la maîtrise du « dessin » par l'observation, le maniement de l'outil et la transposition graphique, soit de différentes parties du corps, soit de la figure entière – elle est dans ce dernier cas nommée « académie ». Si les productions de l'étude peuvent être considérées pour leurs qualités plastiques et parfois valoir comme des œuvres en soi, dans le cadre de l'atelier elles relèvent du processus de formation de l'artiste. Les modèles utilisés étaient à l'origine des sculptures antiques incarnant le nu idéalisé, mais avec la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris en 1648, le modèle vivant va être institué. Des femmes et des hommes de chair et d'os seront rémunérés pour poser et permettre l'étude de la matérialité du corps vivant.

Le tableau de facture néo-classique « Intérieur de l'atelier de David au Collège des Quatre-Nations⁵ » peint en 1813 par Léon Matthieu Cochereau, élève du peintre Jacques-Louis David, témoigne de la persistance d'un tel procédé d'apprentissage alors que l'Académie royale n'existe plus. L'artiste y représente des camarades⁶ dessinant le modèle professionnel d'origine polonaise employé par David. Cette œuvre offre l'image d'un lieu morne et spartiate au regard de la palette de camaïeux de noirs bruns dominante où la lumière, éclats de camaïeux de blancs colorés, est localisée sur la fenêtre, les carnets d'études des élèves et le corps du modèle. Elle seule compte car elle est aux fondements de la représentation. Elle est matière concrète que l'on canalise pour modeler la forme : un drap la tamise dans une installation précaire sur la partie supérieure de la seule baie de la pièce, et l'un des volets intérieurs est entrebâillé pour que le corps à dessiner révèle ses modelés. Elle est également celle qui permet de voir puis de transposer la forme réelle en deux dimensions. Mais elle est avant tout la métaphore de l'advenue du savoir et des savoir-faire quels que soient les conditions de travail et le degré d'équipement, même rudimentaires.

Le dénuement du lieu de travail est ce qui caractérise la peinture du néerlandais Adriaen van Ostade « Le Peintre dans son atelier⁷ » réalisée en 1663. Le peintre qui, à cette époque, est encore soumis au statut de maître artisan, œuvre dans une zone attenante à l'espace domestique en profitant de la partie la plus claire de la maison. Mais c'est le désordre de l'homme de métier en action qui nous intéresse ici et que nous pouvons mettre en parallèle avec le fatras de pots et de pinceaux de l'atelier de l'artiste Jackson Pollock photographié entre 1947 et 1951 par l'Allemand Hans Namuth⁸. Appendice d'un lieu de vie pour l'un, ou espace consacré pour l'autre, l'atelier est l'ancre du travail physique. Les matières, les supports, les outils, les études, les expérimentations, les esquisses⁹ qui concourent à la fabrication de l'objet plastique tout autant que les œuvres en cours ou déjà réalisées y sont amassés et se constituent en corpus pour la création, sous

⁵ Léon Matthieu Cochereau, « Intérieur de l'atelier de David au Collège des Quatre-Nations », huile sur toile, 90 x 105 cm, 1813, Paris, Musée du Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065786>

⁶ Victor Schnetz, Amable Louis Claude Pagnest, Léopold Robert, Louis-Charles-Auguste Couder.

⁷ Adriaen Van Ostade, « Le Peintre dans son atelier », peinture sur bois de chêne, 38 x 35,5 cm, 1663, conservée à Dresde, Staatliche Kunstsammlungen. Peintre rattaché à l'École Hollandaise. <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/8307-peintre-dans-atelier-adrien-van-ostade>

⁸ Son travail documentaire a donné à voir l'atelier de Jackson Pollock et le développement de sa technique du dripping entre 1947 et 1951. Jean Clay, Barbara Rose, Rosalind Krauss, E.A. Carmean, Francis O'Connor, *L'Atelier de Jackson Pollock. Photographié par Hans Namuth* [1978], Paris, Macula, 2018. <https://www.after8books.com/l-atelier-de-jackson-pollock.html>

⁹ L'esquisse est entendue ici comme le produit de l'acte d'esquisser : « faire une esquisse, signifie tracer rapidement la pensée d'un sujet de peinture, pour juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage ». Article « ESQUISSE (Peinture) », vol. V (1755), p. 981b-982b, dans Diderot & d'Alembert, *L'Encyclopédie*, op. cit.

la lumière pénétrante de grandes baies. L'artiste travaille sans relâche accompagné de son bric-à-brac, dans un soliloque en marge du temps social.

A contrario, le tableau « Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey¹⁰ » de Léopold Boilly, peint en 1798, montre l'atelier comme un lieu de réunion mondain où artistes, musiciens et architectes échangent comme s'ils se trouvaient dans un cercle politique, un salon littéraire ou philosophique. Les vêtements des personnages, les ornements décoratifs et le piano traduisent un univers plus intellectuel que technique. On y voit Jean-Baptiste Isabey, également élève du peintre Jacques-Louis David¹¹, donner une leçon de peinture. À l'époque où le tableau est réalisé, l'artiste, fils d'un modeste marchand, est reconnu par la haute bourgeoisie. Il est membre de la loge maçonnique « Les Amis réunis » depuis déjà neuf ans, professeur de dessin à l'Institution nationale de Saint-Germain fondée par Madame de Campan, et fréquente la famille Bonaparte. Boilly dépeint l'atelier comme un espace de réunion, de discussion entre pairs, de réflexion sur l'activité picturale propice au discours théorique sur l'art et aux échanges corporatistes.

Gustave Courbet, quant à lui, considère « L'Atelier du peintre¹² » comme un espace politique. La scène de l'œuvre peinte en 1855 se passe dans son atelier parisien. Elle est divisée en trois parties avec au centre l'artiste. Le tableau, allégorie et peinture de genre, possède la dimension d'une peinture d'Histoire. Il se constitue comme un manifeste esthétique dans lequel Courbet revendique la place centrale de l'artiste au cœur de la société, dans la mesure où son rôle est de la dépeindre, d'en donner des représentations selon une approche réaliste en rupture avec l'académisme.

Ces quelques œuvres permettent d'embrasser les caractéristiques principales de l'atelier en Arts plastiques qui dépasse le lieu de production des Arts mécaniques¹³ : l'artiste professionnel des arts de l'image¹⁴ articule savoir-faire et savoirs savants pour donner forme matérielle à des œuvres de l'esprit.

Les ateliers d'artistes contemporains internationalement reconnus tels ceux d'Olafur Eliasson ou Takashi Murakami rassemblent la plupart des dimensions de l'atelier traditionnel : lieu d'apprentissage du métier, de création conceptuelle et matérielle de l'œuvre, d'échange et d'espace politique. Pour autant, ils sont marqués par la marchandisation libérale de l'art et par les nouvelles formes d'organisation du travail (N.F.O.T.)¹⁵ qui se sont développées à partir des années 1990, au moment où le projet devient le schéma dominant de l'organisation sociale¹⁶. L'artiste s'entoure d'équipes de travail mouvantes et flexibles constituées de divers spécialistes (ingénieurs, géomètres, architectes, historiens d'art, etc.) pour des projets ambitieux à la pointe de l'innovation. L'exécution souvent coûteuse ne s'effectue qu'après un travail

¹⁰ Léopold Boilly, « Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey », peinture à l'huile sur toile, 71,5 x 111 cm, 1798, Paris, Musée du Louvre. Peintre, miniaturiste et graveur français, connu pour ses tableaux qui dépeignent la vie parisienne après la Révolution française. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059929>

¹¹ Peintre de la première moitié du XIX^e siècle logé dans le Palais du Louvre.

¹² Gustave Courbet, « L'Atelier du peintre », peinture à l'huile sur toile, 361 x 598 cm, 1855, Paris, Musée d'Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/latelier-du-peintre-927>

¹³ Article « ARTISTE », vol. I (1751), p. 745a-b, dans Diderot & d'Alembert, *L'Encyclopédie*, *op. cit.*

¹⁴ Nathalie Heinich, « Artiste/artisan, arts », dans *Dictionnaire des notions* coordonné par Bernard Couvelaire et François Demay, *Encyclopaedia Universalis*, volume 1 « Notions », 2009, p. 76, 77.

¹⁵ Patricia Vendramin, « Les bouleversements du travail », dans Chartoire Renaud, *Dix questions sur le capitalisme aujourd'hui*, Auxerre, Sciences Humaines, 2014, p. 117-120. DOI : 10.3917/sh.chart.2014.01.0117. URL : <https://www.cairn.info/--9782361062088-page-117.htm>

¹⁶ Luc Boltanski, Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* [1999], Paris, Gallimard, 2011.

d'expérimentations poussées, qui pourra parfois faire émerger des processus de productions réexploitables pour la réalisation d'autres œuvres uniques. La fabrication est déléguée à des spécialistes qui excellent dans la maîtrise de leur métier qu'ils transmettent à des stagiaires assistants. Le nom de l'artiste est désormais une marque de fabrique et l'atelier produit des biens pour le marché des affaires de l'art contemporain.

Le « studio » d'Olafur Eliasson en est un paradigme : jouant sur la valeur polysémique du studio, à la fois espace de travail et logement, l'atelier de l'artiste s'est implanté dans une ancienne brasserie du quartier de Prenzlauer Berg à Berlin. Il se constitue comme un lieu ouvert à une constellation de personnes : étudiants, géomètres, architectes, historiens de l'art, artistes en résidence, professeurs, critiques, commissaires d'expositions, commanditaires, acheteurs, visiteurs etc. Les membres de ce réseau opportuniste et transitoire se rencontrent dans un espace convivial où le repas, préparé par des cuisiniers employés à temps plein, œuvre au rassemblement. L'atelier de Takashi Murakami à Tokyo emploie, quant à lui, une cinquantaine d'artisans qui exécutent les projets de l'artiste, qui endosse le rôle de directeur artistique.

On voit ainsi que l'artiste contemporain de renom se consacre presque exclusivement à la conception, déléguant la réalisation matérielle de l'œuvre ainsi que la transmission du métier à des assistants. Dans ce scénario, l'atelier s'apparente plus à la manufacture telle qu'elle est définie dans *L'Encyclopédie* de Diderot & d'Alembert¹⁷, quoique soumis à la logique postmoderne de l'atomisation et du cloisonnement des tâches et, malgré une apparente forme participative et collective, se structure selon une forte hiérarchisation fonctionnelle et symbolique.

2. L'atelier *in situ*

L'atelier prend sa place *in situ* à l'époque moderne où sa forme s'assouplit. Les Impressionnistes constituent un exemple marquant de cette modification des conditions de production de l'œuvre déjà initiée avec les artistes de Barbizon : leur atelier peut se structurer comme un espace flexible et mobile qui s'établit au sein même du paysage qu'ils vont peindre. Le modèle est le réel. On parle de peinture « de plein air » ou de peinture « sur le motif ». L'outillage du peintre est alors réduit à son minimum : châssis entoilé, chevalet, boîte de couleurs, pinceaux, chiffon. Ainsi l'atelier se transporte-t-il : il n'est plus lié à un lieu de création fixe. C'est un espace-temps où l'œuvre se conçoit et se fabrique en prise directe avec l'extérieur. Pierre Auguste Renoir et Édouard Manet ont ainsi représenté Claude Monet à l'œuvre dans un jardin ou sur une petite embarcation dans leurs tableaux respectifs « Claude Monet peignant dans son jardin à Argenteuil¹⁸ » de 1873 et « Claude Monet peignant dans son atelier¹⁹ » de 1874, eux-mêmes vraisemblablement dans la même situation que leur modèle.

¹⁷ « Par le mot *manufacture*, on entend communément un nombre considérable d'ouvriers, réunis dans le même lieu pour faire une sorte d'ouvrage sous les yeux d'un entrepreneur ». Article « Manufacture, réunie, dispersée », vol. X (1765), p. 60 [58]a-62 [60]a, dans Diderot & d'Alembert, *L'Encyclopédie* (1751-1765), *op. cit.*

¹⁸ Pierre Auguste Renoir, « Claude Monet peignant dans son jardin à Argenteuil », 1873, huile sur toile, 46 x 60 cm, Connecticut, (États-Unis), The Wadsworth Atheneum Museum of Art. <https://www.grandspeintres.com/monet-peignant-son-jardin-a-argenteuil-renoir/>

¹⁹ Édouard Manet, « Claude Monet peignant dans son atelier », huile sur toile, 1874, 50 x 64 cm, Munich (Allemagne), Neue Pinakothek. <https://www.grandspeintres.com/monet-peignant-sur-son-bateau-manet/>

Après la seconde guerre mondiale, à partir des années 1960 la notion d'atelier n'a plus lieu d'être car l'œuvre elle-même est envisagée sous un nouveau paradigme. Les artistes contemporains s'insurgent contre l'institutionnalisation et la marchandisation de l'art, ainsi les pratiques artistiques deviennent-elles événements artistiques en relation avec le réel et avec celui à qui on destine l'œuvre. L'art est « contextuel » au sens où le définit Paul Ardenne²⁰ : il s'agit de faire prendre en charge l'« ici et maintenant » par l'œuvre dans un rapport direct avec le monde concret (social, politique, économique) et les conditions matérielles. Il s'agit de s'inscrire sur les traces de Guy Debord dans une dilution de l'art dans la vie, celle-ci devenant art pour un art total visant l'émancipation de la société du spectacle dans l'accomplissement de la poésie. La valeur artistique de la production importe peu car l'œuvre est remplacée par la « construction de situations » : « Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire de la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure²¹ ». L'atelier n'est plus, l'œuvre n'est plus. Tout est confondu : l'atelier est l'œuvre, l'œuvre est l'atelier car l'œuvre se conçoit et se fabrique au moment où elle s'expose, dans le lieu même où elle s'expose.

« Sneak Preview. Fluxus. Happenings, environnements, poèmes, danses, compositions²² » en est un bon exemple. Ce plan, dessiné par Benjamin Patterson en 1962 de façon sommaire et pourvu de nombreuses annotations, constitue l'invitation au vernissage d'une exposition particulière dans une galerie singulière : la « Galerie Légitime » fondée par Robert Filliou, qui n'est autre qu'une casquette portant le tampon « Galerie Légitime – couvre-chef(s)-d'œuvres » dans laquelle sont déposés des objets miniatures réalisés par Benjamin Patterson. Les deux compères vont déambuler pendant 24 heures dans Paris en fonction du circuit et des horaires indiqués sur l'invitation afin de rencontrer les passants, les objets présentés (déjà fabriqués) servant de prétexte pour échanger. Difficile alors de délimiter ce qui relève de la conception, de la réalisation ou de l'exposition puisque tout s'effectue dans l'immédiateté et l'imprévu des rencontres, dans le flux du déplacement sur une journée, continu mais éphémère.

Ces pratiques artistiques *in situ* développées avec des moyens nomades, ou qui font de l'œuvre son propre atelier, n'ont cependant pas remplacé celles où l'œuvre prend forme dans un lieu dédié au travail. L'atelier *in situ* auquel nous allons nous intéresser demeure un atelier de création. Mais en digne héritier de son temps soumis à la logique de la division du travail et de l'atomisation propre à la société contemporaine

²⁰ « Bien des artistes, tournant le dos à l'art pour l'art ou au principe d'autonomie, en appellent alors à la mise en valeur de la réalité brute. Pour ceux-là, héritiers du réalisme historique (celui, au premier chef, d'un Courbet), l'art doit être relié aux choses de tous les jours, se produire dans l'instant, en relation étroite avec le "contexte", justement. Sous le terme d'art "contextuel", on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, "manœuvres"), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle. [...] Bien souvent, le sens commun leur dénie même la qualité "de créations", à plus forte raison "artistiques". [...] Car cette fois, pour l'artiste, il s'agit que la création, en priorité, prennent en charge la réalité, plutôt que de travailler du côté du simulacre, de la description figurative, ou de jouer avec le phénomène des apparences. » Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 10, 11.

²¹ Guy-Ernest Debord, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale » [juin 1957] dans Debord Guy, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon [2006], Paris, Gallimard, 2014, p. 322.

²² Robert Filliou, Benjamin Patterson, *Sneak Preview. Fluxus. Happenings, environnements, poèmes, danses, compositions*, lithographie offset noire sur papier d'emballage en kraft brun, encre de tampon, addition de stylo à bille, 20,3 x 47 cm, 3 juillet 1962, Paris, Galerie Ursula Girardon. <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/pattersonben/3148.html>

postmoderne, il correspond à un espace-temps opportuniste pour la création de l'œuvre. Il prend place dans l'espace public au contact de la réalité socioculturelle, souvent sous la forme de résidences artistiques. Il peut s'établir à l'occasion d'une des phases de la création (entre la conception et la fabrication jusqu'à l'exposition) selon une temporalité la plupart du temps très courte et ponctuelle. Il se connecte de façon provisoire à des lieux dans le cadre de projets soutenus par les politiques publiques qui, depuis les années 80, travaillent en prenant appui sur la culture pour atténuer les inégalités sociales, uniformiser le développement des territoires et soutenir la cohésion sociale au sein de quartiers en difficulté.

Dans cette quête, l'art joue un rôle important de plus en plus affirmé aujourd'hui, tant par l'institution politique que par les artistes eux-mêmes. Serait-il en passe de rejoindre la vie comme l'appelait de ses vœux la pensée situationniste ? Nombre de penseurs spécialistes de l'art dans l'espace public ont d'ores-et-déjà mis à jour les enjeux politiques d'un tel processus : pour Paul Ardenne, l'art servirait d'alibi social²³. Pour Christian Ruby, la culture et les arts seraient instrumentalisés par l'État démocratique contemporain pour favoriser la concentration d'émotions et d'affects. Il parle de « politique de sentiments²⁴ » dont la visée serait de pacifier les relations sociales en esquivant par ce biais « les revendications de participation politique ». L'art aurait ainsi pour mission de panser les maux que l'État n'arrive pas à enrayer, d'embellir la ville et les territoires et de divertir pour apaiser et masquer les problèmes.

3. Un atelier de recherche-crédation en Arts plastiques *in situ* : un espace-temps concret pour une visée utopique

Il convient ici de préciser que la recherche-crédation aux fondements de la recherche universitaire en Arts plastiques est celle comprise en tant que « poétique » au sens où Paul Valéry l'a définie dans son acception contemporaine, élargie par René Passeron²⁵ à tous les processus de création. Nous citons Paul Valéry :

Mais c'est enfin la notion toute simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le *poëin*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler « œuvres de l'esprit ». Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir²⁶.

Nous avons essayé, en quelques instants, de vous donner une idée de la complexité de ces questions, dans lesquelles on peut dire que tout intervient à la fois, et dans lesquelles se combine ce qu'il y a de plus profond dans l'homme avec quantité de facteurs extérieurs. Tout ceci se résume en une formule que : dans la production de l'œuvre, L'ACTION VIENT AU CONTACT DE L'INDEFINISSABLE. Une action volontaire qui, dans chacun des arts, est très composée, qui peut exiger de longs travaux, des attentions des plus abstraites, des connaissances très précises, vient s'adapter dans l'opération de l'art à un état de l'être qui est tout à fait irréductible en soi, à une expression finie, qui ne se rapporte à aucun objet localisable, que l'on puisse déterminer, et atteindre par un système d'actes uniformément déterminés ; et ceci aboutissant à cette œuvre, dont l'effet doit être de reconstituer chez quelqu'un un état analogue,

²³ Paul Ardenne, « L'art dans l'espace public : un activisme », dans *Les Plumes*, n°1, actes du colloque *L'œuvre dans l'espace public – Le Public dans l'espace de l'œuvre*, 2011, revue Edredon, Bibliothèque et Archives Nationales du Québec, p. 18.

<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2033801>

²⁴ Christian Ruby, *L'État esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Charleroi (Belgique), Labor, 2002 p. 38.

²⁵ « [...] l'objet étudié par Valéry [...] c'est l'œuvre en train de se faire. La poétique n'a aucune raison de se limiter aux arts du langage. [...] Nous proposons donc d'élargir la position de Valéry à tous les arts ». René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 14.

²⁶ Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, 7^{ème} édition, Paris, Gallimard, 1938, p. 26.

– je ne dis pas semblable (puisque nous n’en saurons jamais rien) –, mais analogue à l’état initial du producteur²⁷.

Il est impossible, en effet, de donner à la Littérature [*à la discipline des Arts plastiques*] une idée suffisamment complète et véritable si l’on n’explore pas, pour la situer assez exactement, le champ entier de l’expression des idées et des émotions, si l’on n’examine pas ses conditions d’existence, tour à tour dans l’intime travail de l’auteur et dans l’intime réaction d’un lecteur, et si l’on ne considère pas, d’autre part, les milieux de culture où elle se développe²⁸.

L’atelier *in situ* dont il est question est considéré comme un espace-temps de travail concret, celui d’un séminaire de recherche-crédation conçu au sein du département Arts plastiques de l’Université Paul-Valéry pour la formation d’étudiants en Arts plastiques de niveau master, qu’ils se destinent à la recherche ou à l’enseignement. À l’origine de sa mise en place en 2015, il s’agissait de considérer que l’ancrage de l’atelier dans le réel permettait d’apprendre à situer la démarche poétique dans une totalité concrète. Dans la mesure où les œuvres d’Arts plastiques, en tant que modalités de représentation du monde issues des façons dont les plasticiens se le représentent, influent sur les représentations que l’on se fait soi-même du monde – en d’autres termes que les Arts plastiques ont le pouvoir de construire l’imaginaire et le goût esthétique –, l’objectif était pédagogique et visait à faciliter la prise de conscience par les étudiants de la valeur des partis pris esthétiques et sémantiques qui sous-tendent la création mais aussi de ce qui les traverse.

La conception de projets de créations plastiques artistiques et leur réalisation s’effectuent ainsi en dehors de l’université mais à l’intérieur de la ville, *in situ* dans l’espace public, et impliquent une non-autonomie de la création plastique vis-à-vis d’un site géographique et de son contexte socioculturel, en considérant le territoire investi et étudié comme potentiellement paradigmatique de celui englobant (région, pays) ou élargi (monde), l’enjeu étant de parler du général par le biais du particulier.

Cet atelier s’appuie sur différents acteurs : des habitants qui témoignent de leur espace de vie, de son histoire et de son humanité ; des chercheurs qui apportent des expertises concernant l’écosystème, d’un point de vue tant scientifique que philosophique ; des architectes urbanistes paysagistes qui peuvent proposer une approche haptique et technique de la configuration urbaine ou tout autre intervenant susceptible d’apporter un éclairage spécifique. Il se déploie actuellement sur le quartier Mas Drevon à Montpellier et est soutenu par des partenaires locaux qui valorisent et diffusent la création en espace public, en particulier la Maison pour tous Albert Camus qui met à disposition un lieu de travail et une salle pour des conférences ouvertes au public.

Des projets de créations plastiques artistiques sont conçus et réalisés *in situ* au sein du quartier, en prise directe avec la réalité du territoire dans sa forme plastique ou dans sa réalité sociale et culturelle : l’étudiant créateur a la possibilité de rencontrer les habitants et de s’immerger directement pour la construction des corpus lui permettant la conception de l’œuvre autant que pour sa réalisation jusqu’à son exposition et sa médiation, dans la mesure où les œuvres produites sont rendues visibles dans le cadre d’une exposition annuelle. C’est pour lui la possibilité d’identifier les caractéristiques et les limites plastiques du lieu considéré dans une approche sensible, mais aussi d’apprendre à rencontrer les témoins de son histoire

²⁷ *Id.*, p. 57.

²⁸ *Id.* p. 15.

et de son actualité et de prendre conscience que la démarche poétique consiste avant tout à se représenter le monde pour ensuite pouvoir en donner une représentation. Réciproquement, les habitants du quartier ont la possibilité de venir voir travailler les étudiants et d'échanger avec eux en raison de l'implantation des espaces de travail dans la Maison pour tous, comme d'assister aux conférences données. La création plastique est conçue dans une non-autonomie vis-à-vis du site géographique et de son contexte socioculturel, quoique en considérant le territoire investi et étudié non pas dans sa dimension locale mais universelle. Il n'est pas question dans cet atelier *in situ* de défendre une production locale pour montrer une exception locale. Il s'agit de voir, d'expérimenter, de penser et représenter la complexité pour pouvoir en produire des représentations qui seront susceptibles de construire du commun, des imaginaires qui pourront unir plutôt que diviser.

Cet atelier *in situ*, héritier de l'espace de travail traditionnel où se transmettent des savoirs et savoir-faire d'enseignant à étudiant, où se déroule une partie du temps de conception de la production plastique et de l'acte technique de réalisation, où se constitue du savoir-vivre, prend place concrètement au cœur de la vie sociale et politique. S'il s'inscrit dans un contexte héritier de la démocratisation culturelle initiée par André Malraux²⁹, la maîtrise professionnelle de la recherche-crédation en Arts plastiques tente de se construire dans une logique éducative selon une pédagogie critique par le questionnement et la problématisation du réel³⁰.

Par le biais de la pratique plastique, le principe est de découvrir et de s'appropriier son environnement de façon sensible, poétique mais aussi critique ou humoristique en vue de construire des savoirs et savoir-faire. L'objectif est de permettre aux étudiants de prendre la mesure du rôle de l'art dans ce qui structure notre façon de voir le monde. L'enjeu est de soutenir l'émergence d'imaginaires susceptibles de réintroduire des sensibilités, du sensible, des savoirs et savoir-faire dans la vie concrète d'un territoire pour s'émanciper de ceux dominants et oppressifs de la société de consommation et de la culture de masse. Certes la visée est utopique, mais elle semble pouvoir soutenir la pensée et la représentation de la société de demain.

*

Cependant, est-il possible de contrer la tendance dominante de l'art comme alibi social ? Est-il possible de proposer une forme d'atelier *in situ* qui ne correspondrait pas à un espace-temps opportuniste pour la création de l'œuvre mais qui pourrait s'établir plus durablement selon une temporalité réitérée sur le

²⁹ En France, à l'issue de la seconde guerre mondiale, la culture est un droit constitutionnel et s'acquiert par l'éducation selon le principe et les exigences du « Plan Langevin-Wallon », nom donné au projet global de réforme de l'enseignement et du système éducatif français élaboré à la Libération par le gouvernement du Conseil national de la Résistance (CNR) en mars 1944. L'éducation prime et l'art et la culture sont considérés comme des services publics. Sous l'impulsion d'André Malraux et de la politique culturelle qu'il initie, se met en place à partir de 1959 la démocratisation culturelle dont nous sommes les héritiers, pour laquelle il s'agit de rendre accessibles les œuvres au plus grand nombre comme moyen d'acculturation pour « forger une sensibilité commune », l'idée directrice étant que « la jouissance esthétique est universelle et qu'elle n'apporte aucune connaissance ni sur l'objet de la jouissance ni sur celui qui en est le sujet ». Jean Caune, « La politique culturelle initiée par Malraux », dans *Travaux*, EspacesTemps.net, mis en ligne le 13 avril 2005. URL : <https://www.espacestemp.net/articles/politique-culturelle-malraux/>

³⁰ La pédagogie critique telle qu'elle a été développée par le pédagogue brésilien Paulo Freire consiste à créer les conditions d'une appropriation critique des savoirs où l'expérience vécue va être questionnée et réfléchie pour être problématisée. Voir Paulo Freire, *Pédagogie de l'autonomie* [1996 pour l'édition brésilienne], Toulouse, Érès [2006, pour l'édition française], 2017.

long terme ? À ce jour, se dégage de l'expérience un résultat mitigé car le temps d'insertion demanderait des infrastructures plus adaptées, du temps de formation plus long permettant la mise en place d'une meilleure immersion dans le territoire. La présence récurrente de l'atelier aurait pu porter des fruits si la crise sanitaire n'avait pas altéré le temps de présence *in situ*, mais le partenariat est maintenu avec la Maison pour tous Albert Camus et la forme de l'atelier sera amenée à se modifier dans les prochaines années. L'expérience ainsi se poursuit.

*

Bibliographie

Atelier :

Boltanski Luc, Chiapello Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme* [1999], Paris, Gallimard, 2011.

Clay Jean, Rose, Barbara Krauss, Rosalind Carmean, E.A., O'Connor Francis, *L'Atelier de Jackson Pollock. Photographié par Hans Namuth* [1978], Paris, Macula, 2018.

Diderot & d'Alembert, *L'Encyclopédie* (1751-1765), édition Numérique Collaborative et CRitique de *L'Encyclopédie*. <http://enccre.academie-sciences.fr/>

Heinich Nathalie, « Artiste/artisan, arts », *Dictionnaire des notions* coordonné par Bernard Couvelaire et François Demay, *Encyclopaedia Universalis*, volume 1 « Notions », 2009.

Mondzain-Baudinet Marie-José, « Atelier, art », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 23 novembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/atelier-art/>

Vendramin Patricia, « Les bouleversements du travail », dans Chartoire, Renaud, *Dix questions sur le capitalisme aujourd'hui*, Auxerre, Sciences Humaines, 2014.

In situ :

Ardenne Paul, « L'art dans l'espace public : un activisme », dans *Les Plumes*, n° 1, actes du colloque *L'œuvre dans l'espace public – Le Public dans l'espace de l'œuvre*, 2011, revue *Édredon*, Bibliothèque et Archives Nationales du Québec. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2033801>

→, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

Caune Jean, « La politique culturelle initiée par Malraux », dans *Travaux*, EspacesTemps.net, mis en ligne le 13 avril 2005. URL : <https://www.espacestemp.net/articles/politique-culturelle-malraux/>

Debord Guy, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon [2006], Paris, Gallimard, 2014.

Poirier Philippe (sld), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde. 1945-2011*, Paris, La Documentation Française, 2011.

Ruby Christian, *L'État esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Charleroi (Belgique), Labor, 2002.

Recherche-création :

Freire Paulo, *Pédagogie de l'autonomie* [1996 pour l'édition brésilienne], Toulouse, Érès [2006, pour l'édition française], 2017.

Passeron René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

Valéry Paul, *Introduction à la poétique*, 7^{ème} édition, Paris, Gallimard, 1938.