

L'atelier réfléchi

Jean-Pierre Latour

Volume 46, Number 186, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52907ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latour, J.-P. (2002). L'atelier réfléchi. *Vie des Arts*, 46(186), 43–45.

L'atelier réfléchi

Jean-Pierre Latour

UNE DES CARACTÉRISTIQUES DU TABLEAU

MODERNE EST DE LAISSER APPARENTES

LES TRACES DU PROCESSUS MATÉRIEL DONT

IL EST ISSU. CHEZ CÉZANNE, NOTAMMENT,

LES TRAITS DE FUSAIN, LES PORTIONS

LAISSÉES VIERGES DE LA TOILE

ET LA COULEUR FLUIDE DES PREMIERS TRAITS

RESENT VISIBLES. LA TOILE PORTE AINSI

LE RÉCIT D'UN TEMPS DE TRAVAIL,

D'UN TEMPS D'ATELIER. L'ATELIER

S'Y RÉFLÉCHIT DE MANIÈRE MANIFESTE.

Bien sûr, dès le Moyen Âge, on observe des représentations de l'artiste au travail, dans son atelier, pinceau ou ciseau à la main. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, Velázquez et Vermeer, et bien d'autres encore, se sont aussi représentés dans leur atelier. Mais la modernité, en rendant visibles les traces du processus pictural, transforme la question de la représentation du travail de l'art. Ce n'est plus l'atelier comme lieu physique qui est représenté ou l'artiste face à l'œuvre, mais le travail de l'art qui est mis en représentation dans la facture même de l'œuvre.

Devenue art libéral depuis la Renaissance, et non plus artisanat, la peinture s'efforçait pourtant de faire oublier la part de travail manuel qu'elle représente, afin de mieux s'affirmer comme chose de l'esprit. Dans cet effort, la pensée classique accordait au sujet une suprématie indiscutable sur la manière de peindre. En se rapportant le plus souvent à un texte, directement, le sujet affirmait le caractère intellectuel du tableau. Au XVII^e siècle, dans les débats de l'Académie opposant les partisans du dessin

aux coloristes, la question du sujet revient sans cesse. Les partisans de la suprématie du dessin dénoncent à tout moment le dévoilement que représentent les effets de matière des coloristes¹. Ces derniers oublièrent, aux yeux des premiers, le sujet que nomme le dessin et d'où le tableau tient son mérite, pour ne s'adonner qu'à de futiles prouesses du pinceau.

La façon de peindre des modernes du XIX^e siècle heurtait de plein front la doctrine classique, figée en normes académiques, en s'attaquant à son fondement, c'est-à-dire la suprématie du sujet. Porteuse d'un temps de peindre, cette manière moderne minait la valeur du sujet, en détournait l'attention pour la diriger plutôt vers la personne de l'artiste et son activité. Le tableau acquiert alors des mérites qu'il ne doit plus au sujet mais à l'invention de sa manière.

Selon les critères académiques, les tableaux modernes souffraient d'inachèvement. Ce sentiment était largement partagé. On dit d'ailleurs que le douanier Rousseau après avoir vu une exposition de Cézanne aurait déclaré « qu'il aurait bien fini les tableaux de ce monsieur ». Mais justement, et c'est là un intérêt particulier du phénomène, la suspension du travail renforce le sentiment qu'il a eu lieu; mieux: il l'expose comme s'il avait encore et toujours lieu.

Svetlana Alpers dans son livre *L'atelier de Rembrandt*² attribue le revers de fortune que connaît l'artiste à sa « manière rugueuse », jugée archaïque, quand les amateurs des Pays-Bas lui préfèrent une « manière lisse », plus en vogue dans les milieux aristocratiques. La manière de Rembrandt, qui additionne les empâtements et les repentirs, marquerait selon Alpers un « retour à l'atelier »³. Et ce retour au travail du peintre était jugé indigne de la condition de la peinture comme art libéral. La peinture ne pouvait être un travail, elle devait être essentiellement inspiration.

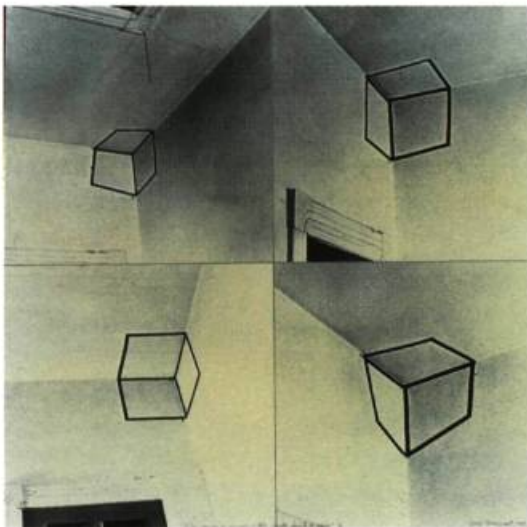
PARADOXE EN VUE

Deux questions se posent alors: Comment le tableau en vient-il à laisser voir les traces manifestes du travail du peintre? Pourquoi devient-il alors légitime de les montrer? Je suis enclin à penser qu'une des raisons majeures de ce changement de sensibilité

réside dans la dignité que confère au travail l'idéologie moderne. C'est le recul du mépris aristocratique du travail qui serait ici à considérer. Ainsi, avec la modernité, l'inscription sur la surface des traces du travail pictural n'est plus vue comme la honteuse exposition du labeur du peintre; elle deviendrait au contraire l'éloge d'une valeur démocratique, la valeur et le mérite de chacun dans la société démocratique moderne reposant en principe sur le travail. Bien sûr, il faudrait aussi ajouter ici que la valorisation toute moderne de l'individu, de sa singularité, de son tempérament y est aussi pour quelque chose.

La tendance à montrer sans honte le travail de l'art appartient au paradigme de la modernité. Elle est en fait le fondement et le moteur de l'attitude autoréférentielle en art. L'autoréférentialité posséderait donc une dimension socio-historique, liée à l'affirmation de la valeur du travail. Dans les années 1920, le discours de l'avant-garde russe constructiviste en témoigne d'ailleurs avec éloquence. Non sans raison, la critique post-moderne n'en a cependant retenu que le caractère métalangagier et ses aboutissements tautologiques, oubliant sa signification première. Il est clair néanmoins que les sources de l'autoréférentialité et certaines de ses conclusions nous conduisent au cœur d'un des nombreux paradoxes de la modernité⁴. Car initialement inscrite au centre d'une valeur de la démocratie moderne, c'est-à-dire la valeur du travail, l'autoréflexivité et l'autoréférentialité ont connu des expressions finalement jugées stériles ou insignifiantes, vides ou inaccessibles. Pourtant, à la lumière de la perspective historique que dégage cette brève réflexion sur l'œuvre moderne et l'atelier réfléchi, il y a lieu de repenser cette question.

De nombreux artistes font de l'atelier et du travail de l'art un thème central de leur pratique. Des œuvres de deux artistes montréalais, Serge Tousignant et Martin Boisseau, seront ici retenues et brièvement commentées pour compléter cet exposé, parce qu'ils introduisent un nouveau point de vue sur l'atelier réfléchi. La nouveauté de ce point de vue réside d'abord dans une instrumentation et une technologie. Serge Tousignant emploie la photographie et Martin Boisseau, la vidéo et l'installation⁵.



Serge Tousignant
Ruban gommé sur coin d'atelier: 4 points de vision, 1973-1974

QUAND L'ATELIER S'EXPOSE

Les premières œuvres photographiques de Serge Tousignant, réalisées entre 1972 et 1974, sont les *Coins d'atelier*. L'amorce de cette suite est au départ simple. *Un coin d'atelier* montre simplement la rencontre orthogonale de trois plans, deux murs un plafond; bref, un espace tridimensionnel dans sa plus simple expression. Dans ce « coin d'atelier », nul outil, nulle œuvre en chantier. Sa structure construit cependant un paradoxe perceptif; elle peut apparaître tantôt concave et tantôt convexe. La référence à l'atelier qui semblait en premier lieu ne tenir que dans le titre, se transporte alors dans la création d'un paradoxe perceptif, d'une illusion. L'acte photographique s'approprie ainsi un enjeu apparenté au trompe-l'œil appartenant, semblait-il, à l'atelier du peintre.

Dans les œuvres subséquentes, les coins se multiplient jusqu'aux *Dix huit coins d'atelier*. Ensuite, ce sera la série des *Rubans gommés sur coin d'atelier* où le paradoxe visuel sera mis en abyme, par un tracé *in situ* au ruban gommé noir. La forme du cube apparaît au point de vue que fixe l'appareil photographique⁶. L'œil interprète toujours la forme tantôt en creux, tantôt en saillie et déstabilise la supposée objectivité photographique. *L'œuvre en chantier* le devient donc aussi dans l'œil du spectateur. Le travail de l'art s'y exprime dans l'atelier puis dans l'action perceptive de celui qui regarde.

Dans les années 1980 et 90, Serge Tousignant continuera encore d'explorer les « coins d'atelier ». Mais cette fois-ci en les chargeant abondamment d'un travail d'atelier. Des installations, des mises en scène de constructions, de collages, de dessins, d'éclairage, de projections, occupant selon les propres mots de l'artiste « un mur dégarni et un bout de plancher de [son] atelier », seront saisies sur pellicule. Détruit, après que l'épreuve photographique s'en soit emparé, le travail d'atelier n'est destiné qu'à cette fin. Ce qui ne signifie pas pour autant que le travail préalable soit négligeable. Loin de là,

car il est le signe évident d'un retour sur l'atelier.

Dans *L'oblique piégée* (1988) on voit notamment comment s'affirme et se concrétise le travail photographique, avec l'apparition d'une curieuse bande de Möbius. Lors de la prise de vue, l'artiste a placé dans le champ de la caméra un prisme qui capte cet objet placé hors champ pour l'introduire dans l'image. Un travail spécifiquement photographique s'ajoute donc au *faire* manuel initial effectué sur le mur.

En construisant ses « sujets photographiques », Serge Tousignant met en scène un travail qui ne relève pas uniquement d'un régime autoréflexif. Certes, il met en tension un faire manuel et le procédé photographique, mais l'illusion et l'ambiance produites atteignent aussi le spectateur sur un autre plan, c'est-à-dire une certaine fascination devant l'incertitude de l'image et du savoir, son pouvoir de convaincre et de séduire.

Deuxième temps: rotatif chorégraphique (2000), tel est le titre d'une installation récente de Martin Boisseau. Cette œuvre, présentée chez Graff, occupait toute une pièce et se composait d'une série de gravures présentée au mur en regard d'une « machine vidéographique » s'avançant vers le centre de la pièce. Cinq exemplaires d'un tirage étaient fixés au mur *comme cinq tablettes*. La disposition et la hauteur des gravures, encadrées d'une bordure métallique, évoquaient une succession de petites

tables de travail, adoptant l'exacte position requise pour leur exécution. L'accrochage énonçait ainsi la question du faire. Accrochées verticalement, les gravures n'auraient impliqué que la vue; fixées comme des tablettes, elles s'adressent à la main.

De l'autre côté de la salle, un banc fait de membrures métalliques s'avance au centre de la pièce, portant un moniteur vidéo. L'image montre une main en mouvement, traçant un cercle à l'aide d'une pointe appuyée contre une surface luisante comme un miroir. La main, l'outil, et le mouvement s'y réfléchissent tandis que l'image tourne comme si le mouvement de la caméra mimait celui du geste gravé.

Au plancher, une pédale; une inscription nous invite à y poser le pied. Et c'est alors, en l'enfonçant, que se produit un phénomène étonnant: le moniteur se met à tourner tandis que l'image, elle, devient immobile. Si on appuie de nouveau, le moniteur s'arrête et l'image reprend son mouvement. L'effet possède une indéniable magie.

Le principe technique est relativement simple: une synchronisation entre la vitesse de rotation du moniteur et celle de l'image, et une simple inversion de leur sens. La rotation du moniteur, inverse et égale à celle de l'image, annule son mouvement qui semble alors fixe.



Martin Boisseau
Deuxième temps: rotatif chorégraphique, 2000
(Version trois: agrave)

La médiation du geste manuel par l'image vidéographique produit une représentation du travail de l'art habitée de ses tensions actuelles. L'image vidéo se transforme en point de vue sur le travail manuel.

Ces œuvres de Serge Tousignant et Martin Boisseau se fondent sur un rapport réfléchi au travail de l'art et à l'atelier, un travail où la dimension analytique et autoreflexive se trouble dans la magie d'une illusion et

rejoint un réseau de questions concernant notamment le corps, la machine, le savoir.

Les termes « atelier » et « travail de l'art » ont été employés de manière confondue. Ce n'est pas sans raison car l'atelier n'est pas entendu strictement comme un espace physique particulier. L'atelier est d'abord un moment de travail lié au développement d'une pensée, une pensée qui dégage l'horizon changeant que demeure l'atelier. □

¹ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

² Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, chapitre premier, *La touche du maître*, Paris, Gallimard, 1991, p. 34-61.

³ « Le style rugueux, loin de séduire le courtisan imaginaire et connaisseur, écrit Svetlana Alpers, était jugé relevant du passé et, au moins en ce qui concernait Rembrandt, il paraissait entaché du travail en atelier ». *Ibid.*, p. 39.

⁴ Voir au sujet de ces paradoxes Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

⁵ Chez Tousignant, comme nous le verrons plus loin, l'installation est aussi présente. Cependant elle ne participe au mode de présentation de l'œuvre mais se situe au plan de sa production.

⁶ Comme l'œilleton guide le regard lancé vers une anamorphose.

Urgence d'une politique à Montréal pour les ateliers d'artistes

Pierre Blanchette

À INTERVALLES PLUS OU MOINS

RÉGULIERS, LES MÉDIAS TÉMOIGNENT

D'HISTOIRES D'ARTISTES ÉVINCÉS DE LEUR

QUARTIER, EXPULSÉS DE LEUR ATELIER

ET DE LEUR LOGIS; À CROIRE QU'IL S'AGIRAIT

D'UNE FATALITÉ, EN SOMME UN DES ALÉAS

DE LA VIE D'ARTISTE.



Pierre Blanchette

Que l'on se souvienne de la saga judiciaire qui opposa entre 1994 et 1999, les nombreux artistes locataires à un promoteur qui voulait les déloger, allant même jusqu'à couper le chauffage en plein hiver, dans un immeuble autrefois industriel au 4530 de la rue Clark. Cinq ans de démêlés. Des dizaines d'articles ont été écrits à ce sujet, on a organisé des soirées de solidarité et que voit-on aujourd'hui sur la façade maintenant respectable du même immeuble? Luxueux lofts condominiums, style new-yorkais! Le style artiste quoi! mais plutôt celui des magazines que celui de la réalité! Autre cas, il y a

quelques mois à peine. L'affaire, toujours actuelle, se passe aux carrefours des rues Saint-Laurent et Ontario et là encore rue Clark, mais cette fois plus au sud. Une centaine d'artistes ont dû quitter les lieux ou s'apprentent à le faire, forcés, parce qu'un avenir meilleur, plus rentable est promis à tout le quadrilatère.

Le phénomène n'est pas typiquement montréalais, il est propre à toute métropole: San Francisco ou New York par exemple, où les artistes n'ont plus les moyens économiques de résider dans la ville.

Pourtant, les grandes villes attirent les artistes, la ville engendre ses artistes et, juste retour, les artistes façonnent leur ville, ils lui donnent ce que certains appellent un « supplément d'âme », et d'autres « un supplément d'humanité ». Ce sont eux et leur folie ordinaire – voire extraordinaire – qui donnent vie aux quartiers et son caractère à toute la ville.

ICI À MONTRÉAL

Tous se réjouissent du regain économique que Montréal retrouve après des décennies d'un calme qui finissait par être