

ASTELLA

éclats de la pensée

«Tandis qu'une œuvre est travaillée, les autres, achevées ou inachevées, sont en attente dans une zone intermédiaire, empilées l'une sur l'autre en une sorte de collage de temporalités compressées. Toutes sont au plus proche de leur source de légitimité, l'artiste. Tant qu'elles demeurent dans l'orbite de l'artiste, elles sont susceptibles d'altération, de révision, et donc potentiellement inachevées. Elles sont placées, et avec elles l'atelier, sous le signe du processus : c'est lui qui détermine le temps propre de l'atelier ; bien différent du temps étale, blanc, toujours conjugué au présent, qui est celui de la galerie. Le temps de l'atelier est un faisceau mouvant de temporalités.»¹

L'objet de cette étude est d'ouvrir une réflexion autour de l'évolution esthétique et sémantique de l'art à partir des liens qui se tissent entre deux territoires : l'atelier et le musée. Sur ces deux terrains de l'art se développent des modes de productions permettant de penser leur contexte, entraînant la « dissolution du cadre du tableau »² vers une pluralité des processus, des médiums et des modes de monstration.

Installation, art contextuel, *in situ*, performance, autant de pratiques artistiques émergentes au cours du XXe siècle qui se rejoignent en un point : leur nature processuelle³. Donner forme, travailler la matière, penser un objet qu'il soit sculpture, peinture, vidéo, installation, etc. génèrent une esthétique, un mouvement ancré dans un réel, fruit d'une expérience physique et intellectuelle dont l'atelier porte les marques.

L'objet abouti n'est plus la seule fin de l'œuvre, « l'axe de l'activité artistique s'est déplacé d'une logique conclusive, visant la réalisation d'œuvres, vers des processus ouverts. »⁴. Stephen Wright, dans son ouvrage *Vers un art sans oeuvre, sans auteur, et sans spectateur* cite aussi le sociologue et professeur en science de l'éducation Pascal Nicolas-Le Strat disant qu'il faut « libérer la création de son appareil conclusif, en proposer une autre modulation, à la fois plus intensive et extensive. »⁵

Cette intensité se traduit souvent par la recherche d'une esthétique particulière, celle du réel, pour sortir d'un maniérisme, obstacle à la perception, et entrer dans un art du concret⁶. Pascal Nicolas-Le Strat décrit ainsi la création comme extensive, une extensivité qui est le propre de l'art processuel. Cet art produit des œuvres en extension. L'aspect processuel de l'art, souvent attribué à une activité en atelier, migre alors dans l'espace de monstration : le musée. L'œuvre devient un point temporel extensif (un objet posé dans le temps du musée, actionnable, altérable, pénétrable etc.), un point d'« inflexion »⁷ pour reprendre le terme de Gilles Deleuze.



Montage de l'œuvre de Christo et Jeanne Claude, Running Fence, complétée en 1976



Abraham Cruzvillegas
Autodestrucción 3 : Mots et choses, 2013

Un point d'intensité, dans une dialectique entre espace réel de l'œuvre et espace réel du lieu.

C'est à dire que l'objet est pensé dans le but d'occuper cet espace ou ce type d'espace, il n'est plus cette production au devenir aliéné qui ne sera vraiment fini et ne fera œuvre que lorsque qu'elle sera déplacée d'un lieu à un autre, c'est bien ce dont parle Daniel Buren dans ses textes issus de *Fonction de l'atelier* au début des années soixante-dix :

« Dans le musée, l'œuvre qui y aboutit y est indéfiniment, à la fois à sa « place » et en même temps à « une place », qui n'est jamais la sienne. À « sa place », puisqu'elle y aspirait tout en se faisant, mais qui n'est jamais la « sienne », puisque aussi bien cette place n'a pas été définie par l'œuvre qui s'y trouve, ni l'œuvre faite précisément en fonction d'un lieu qui lui est par force a priori concrètement et pratiquement inconnu.»⁸

Le musée devient le lieu du processus et devient lui-même processus⁹. Il devient un élément constitutif de l'objet, et prend part à l'œuvre (parfois de manière active). Comme l'atelier (l'espace premier), les artistes font de lui le lieu de l'expérience de l'œuvre pour briser cette image du cimetière de l'art comme l'exprime Daniel Buren¹⁰. C'est alors, par ce désir que les artistes ont de trouver leur place dans l'espace d'exposition (espace du monde, espace du dehors) et de partager une expérience, que l'on voit se développer une « esthétique de l'existence »¹¹. Michel Foucault pose la question du lien entre l'art et la vie :

« Ce qui m'étonne, c'est le fait que dans notre société l'art est devenu quelque chose qui n'est en rapport qu'avec les objets et non pas avec les individus ou avec la vie (...). Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi une lampe ou une maison sont-ils des objets d'art et non pas notre vie ? »¹²

Brian O'Doherty dans son ouvrage *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie* donne forme à ce qui pourrait être une réponse à Foucault : « Une œuvre surgie de l'atelier de Rauschenberg constitue peut être le meilleur résumé de cette glorieuse fusion de l'art et de la vie : Bed¹³. »¹⁴ En effet ce geste de la part de l'artiste de placer en galerie un échantillon de son atelier (espace de l'intime dans l'espace du public) symbolise un changement radical des perceptions de l'art et de l'œuvre, qui va renverser les règles, les définitions et les lieux.

Cette « esthétique de l'existence »¹⁵ se traduit par un déplacement physique de l'artiste et de ses gestes. Son nouveau terrain d'exploration est l'espace d'exposition et son spectateur devient le monde (*Présence et production*¹⁶). De plus en plus, on voit naître un art impactant, monumentale, sensationnaliste. Natalie Heinich dit de l'art contemporain qu'il se raconte, elle emploie le terme « anecdote » en ce que l'œuvre d'art contemporain recherche la transgression des règles, ce qui exprime une recherche de la sensation. On assiste à une évolution vers un art qui s'enfonce dans le réel, il y puise son inspiration et sa matière.

Le champ de l'art s'ouvre alors à une instabilité de l'œuvre de par sa provenance (l'homme est un être sensible donc instable et l'atelier, lieu marqué par son activité artistique), ce qui nous amène à la problématique de cette recherche : en quoi l'évolution de l'art vers un mode processuel l'expose-t-il à une instabilité au service de la pérennité de l'œuvre, l'ouvrant à une esthétique du cataclysme¹⁷ ?

La perspective s'inverse : de l'œuvre qui ouvre sur le monde (la fenêtre ouverte sur le monde d'Alberti, XVe siècle) au monde qui fixe l'œuvre. Celle-ci devient actualité, événement (*The-World-as-Event*¹⁸). Elle fait échos, réagit, tisse avec le réel, car elle en fait dorénavant entièrement partie. C'est ce qui explique ce nouveau paradigme de l'instabilité infinie de l'œuvre contemporaine. Natalie Heinich parle de « présentisme ». L'hyper présent, l'être là.



Constantin Brancusi dans son atelier, autoportrait, 1921

Certaines œuvres, en dépit de leur nature éphémère, deviennent des légendes, icônes de l'art contemporain. Le terme légende, du latin médiéval *legenda* signifie : ce qui doit être lu, ou : devant être lu. Nous pourrions dire pour le domaine de l'art : ce qui doit être vu.

Cette instabilité, ou aspect fugace de l'œuvre contribue à sa pérennité, paradoxe de l'art au XXIe siècle, l'ère de la recherche de l'impact, du fulgurant, de l'immédiat et de l'intense.

Ce qui nous mène à l'émergence d'une esthétique du cataclysme dans l'art. Le summum de l'expérience, la réponse à cette recherche d'intensité : faire entrer dans l'art ce que nous n'osons pas admirer ou approcher de trop près dans le réel : phénomène cataclysmiques naturels, guerre, destruction, mort, expériences à hauts risques, mise en danger, insalubrité etc. Mettre le spectateur face à un dépassement de limites pour créer l'impact visuel et sensitif, de manière à rester en mémoire, à créer l'évènement. Explosions, flammes, sang, ruines, détritiques etc. Le monde de l'art s'ouvre à une imagerie de la sensation et de la destruction. Nous vivons un temps où les saccages d'un tsunami sont exposés dans un centre d'art¹⁹.



Robert Morris, atelier, 1968

Il est donc ici question d'étudier le travail de l'artiste en atelier et la production contemporaine d'un art de la sensation²⁰. Nous remarquons des correspondances esthétiques et opératoires entre la production en atelier et la production d'un art en contexte (sur le lieu de l'exposition : contextuel, in situ, installation etc.).

Cette évolution des pratiques artistiques est marquée par des modes de création processuels. Un travail en atelier comprend une conscience de l'espace, du lieu de la production, tout se questionne et se répond, l'objet fait écho aux gestes et à la pensée de l'artiste, et le lieu qui en est le reseptacle devient le premier cadre de l'œuvre. Cela forme un tout. L'atelier est un royaume de réflexion, d'intimité et d'expérience. Ce que le musée tend alors également à devenir. L'artiste opère un déplacement physique et réflexif de l'atelier à l'espace d'exposition. On voit naître ce que l'on a désigné comme une « esthétique de l'existence »²¹. La vie dans l'art, donner à voir des éléments d'existence. Cette esthétique rend compte d'un désir de proximité avec le réel, un désir de faire entrer la réalité de l'artiste, individuelle, dans celle de l'art, collective.

Les éléments visuels évoquant la création en atelier sont multiples : réalisations non finies (posées contre un mur, au sol, retournées etc.), traces de la production (détritrus, salissures, éclats de matière au mur ou au sol, matières brutes, outils, etc.), recouvrement ou stockage (caisses de transport, enveloppe protectrice en tissus ou plastique etc.), latence des œuvres (superposition, encombrement, désordre), documents de travail (photographie, croquis, maquette, tests, repentir, etc.), mobilier (chaises, table, canapé, etc.). On a vu que certains de ces éléments réutilisés dans le cadre d'une production en contexte (dans

l'espace d'exposition) exposent cet art processuel à une instabilité, à une fugacité de l'œuvre. Celle-ci prend un aspect évènementiel.

Face à ces œuvres qui tissent des liens de plus en plus étroits avec l'actualité ou avec le banal, on aboutit alors à un art sans filtre mystique, mythologique ou faisant appel à une idéologie spirituelle. Le « présentisme »²² des œuvres d'art qui caractérise l'art contemporain matérialise un discours critique sur le présent ou parfois même sur un futur possible, imaginé, ou redouté. Face à ces œuvres s'opère une catharsis²³. L'objet, par son placement dans un lieu de l'art (musée, galerie) provoque une intersubjectivité entre l'artiste et le spectateur. Cet échange contribue à désamorcer les complexes du regardant et entraîne une dérivation émotionnelle : l'artiste exprime et concrétise une vision, le spectateur entre en état de ravissement esthétique, de rejet ou de perplexité face à elle.

Une recherche de l'impact sensitif qui se trouve être le reflet d'un souci de pérennité de l'œuvre, de teneur dans le temps et dans l'histoire de l'art, et d'une production à échelle mondiale. Ce qui tend à rendre l'œuvre anecdotique comme le soutient Natalie Heinich :

« C'est toute une culture de l'art contemporain qui se construit et se transmet ainsi par les récits d'excentricités – par les anecdotes. (...) À l'opposé de l'approche par la statistique, qui fait émerger la norme – au double sens de ce qui est récurrent et, parfois, de ce qui est prescrit –, l'approche par l'anecdote pointe l'exceptionnel, qui acquiert un statut d'outil analytique non en tant qu'il serait « représentatif » mais en tant qu'il est symptomatique d'une déviation par rapport à la norme et donc, en négatif, bon indicateur de celles-ci. »²⁴

Cet intense désir de réel de la part des artistes contemporains fait basculer l'art vers l'illusion d'une proximité avec celui-ci. Illusion qui, d'une certaine manière va être évocatrice d'une recherche de sincérité et va traduire, de la part de l'artiste, un discours concret : une volonté d'être présent en tant qu'individu, exprimant une réalité plus qu'un idéal. Dans cette volonté de questionner l'espace de représentation, les artistes en viennent à le malmener, pour provoquer la sensation et concrétiser le lien entre l'œuvre, le spectateur et le lieu.

On voit émerger beaucoup de pratiques usant d'un registre esthétique de la violence, de l'agressivité, de la contrainte ou du saccage. Ainsi ces mises en scènes dans l'espace réel permettent de créer une relation esthétique intense qui, par là engendre une prise de conscience physique du corps, du contexte et de la relation qui se crée entre ces deux entités.



Raphael Hefti, performance en direct, Kings Dock photographié par Nick Mizen, 2015



L'objectif est de produire un impact au service de la pérennité de l'œuvre.

C'est alors que se développe ce que nous avons défini précédemment comme une esthétique du cataclysme. Celle-ci étant indicatrice d'un désir de confrontation au réel, et d'un besoin de réforme dans le rapport sensible à l'œuvre et au lieu. L'art ne se vit et ne se contemple plus seulement en sa présence concrète mais aussi aujourd'hui au biais d'images, de reproduction et de photographie à travers le monde. Aspect paradoxal entre réalité de l'œuvre et du spectateur. La réalité bascule vers la virtualité. L'art devient une sorte de théâtre contemporain, où l'on parle d'actualité à travers le filtre d'une subjectivité assumée et où l'on met en perspective le monde de manière critique. L'artiste prend la figure d'un protagoniste, aventurier, chercheur, vivant des péripéties et dont les œuvres sont des mises en vue d'expériences intenses visant l'impact visuel et émotionnel. Se développe une recherche de l'hors norme, dont la visée sensationnaliste provoque le spectateur et le monde. L'artiste ne prend pas la fuite, il se confronte à l'actualité, à son spectateur, à son contexte, en définitive, au monde concret, à son nouveau paradigme temporel : l'instant.

NOTES DE BAS DE PAGE

1 Brian O'DOHERTY, « *L'atelier et le cube* », in *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 173.

2 Florence BAILLET et Arnaud REGNAULD (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains* « L'art de l'installation apparu dans les années soixante, est l'aboutissement d'une saillie de l'espace pictural en direction du lieu d'exposition à partir de la « dissolution » du cadre du tableau. » p. 48

3 Paul ARDENNE, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Éditions du Regard, 2009

4 Stephen WRIGHT, *Vers un art sans oeuvre, sans auteur, et sans spectateur*, Catalogue XVe Biennale de Paris 2007 [consultable en ligne : <https://fr.scribd.com>] « (...) à une époque de créativité diffuse, la production d'images et d'objets de qualité n'étant plus l'apanage des seuls artistes, l'axe de l'activité artistique s'est déplacé d'une logique conclusive, visant la réalisation d'œuvres, vers des processus ouverts. »

5 Pascal NICOLAS-LESTRAT, Une sociologie du

travail artistique, L'Harmattan, 1998, p.55, cité par Stephen Wright, in : *Un art sans oeuvre, sans auteur, sans spectateur*, p. 3, chap.1. *Le désœurement de l'art*

6 Un nom concret désigne un objet de connaissance accessible par les sens. [consultable en ligne : <http://atulf.atulf.fr/ulf.htm>]

7 « Ce sont des points de rebroussement, d'inflexion, etc. ; des cols, des nœuds, des foyers, des centres ; des points de fusion, de condensation, d'ébullition etc. ; des points de pleurs et de joie, de maladie et de santé, d'espoir et d'angoisse. », Jean-Claude DUMONCEL, *Deleuze face à face*, M Editer, 2009

8 Daniel BUREN, *Fonction de l'atelier*, in *Ecrits vol. 1*, Bordeaux, CAPC-Musée d'art contemporain, 1970 - 1971 [consultable en ligne : <http://2012.monumenta.com/fr/node/357>]

9 Marcel BROODTHAERS, « *Musée d'art moderne/ Département des Aigles* », 1968, « Le « Musée d'art moderne/Département des Aigles » a été baptisé d'après un vers de Broodthaers, « Ô mélancolie, Aigre château des Aigles » et l'artiste en est le « directeur ». D'abord créé dans son appartement, ce musée qui n'est composé que de cartes postales, de projections de diapositives, de caisses pour le transport des œuvres et, parfois, même de camions garés dans la rue voisine, change régulièrement de sections (XIXe siècle, documentaire, publicité, littérature, cinéma, etc.). Présenté dans différents lieux, il fonctionne comme une institution véritable. Il est l'occasion de vernissages, se déplace de musées en galeries etc. » [consultable en ligne : Jacinto LAGEIRA, « BROODTHAERS MARCEL - (1924-1976) », Encyclopædia Universalis, URL : [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-broodthaers/>]

10 Daniel BUREN, *Fonction de l'atelier*, op. cit.

11 Florence BAILLET et Arnaud REGNAULD (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Michel Houdiard Éditeur, 2011, p. 52

12 Michel FOUCAULT (1994/2001), *A propos de la généalogie de l'éthique : aperçu du travail en cours, Dits et écrits*, n°326, p.392.

13 Robert RAUCHENBERG, *Bed [Lit]*, 1955, il expose à la verticale au mur d'une galerie le lit qui se trouvait à l'horizontale dans son atelier.

14 Brian O'DOHERTY, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Éditions JRP Ringier, Coédition Maison Rouge, 2008 p. 171, traduction de l'anglais, Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières

15 Florence BAILLET et Arnaud REGNAULD *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Michel Houdiard Éditeur, 2011, p. 52

16 Terminologie d'un protocole de l'artiste Thomas HIRSHORN, il fut réactivé lors de son exposition « flamme éternelle » au Palais de Tokyo à Paris en 2014 [consultable en ligne : www.palaisdetokyo.com]

17 Nous entendons par là le rapport qu'entretient l'homme avec le réel dans une dialectique entre fascination et rejet

18 Expression de l'artiste John Latham in : Paul ARDENNE, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Éditions du Regard, 2009, p. 48, « The-World-as-Event » [Le monde comme évènement]

19 Christoph DRAEGER, Heidrun HOLZFEIND, Eric WINARTO, *Tsunami Architecture*, Centre d'Art d'Yverdon les Bains, 2014, Revue de presse, [consultable en ligne : <http://christophdraeger.com>]

20 Phénomène par lequel une stimulation physiologique (externe ou interne) provoque, chez un être vivant et conscient, une réaction spécifique produisant une perception; état provoqué par ce phénomène. Éprouver, produire une sensation; sensation agréable, désagréable, douloureuse, pénible; sensation indéfinissable, vague, vive. Les sensations proprement dites, c'est-à-dire (...) celles que recueillent les organes spéciaux des sens (COURNOT, *Fond. conaiss.*, 1851, p. 23), TLFi [consultable en ligne : <http://atulf.atulf.fr>]

21 Florence BAILLET et Arnaud REGNAULD (dir.), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Michel Houdiard Éditeur, 2011, p. 52

22 Terminologie du philosophe François Hartog, cité par Nathalie HENICH, in : *Paradigme de l'art contemporain, Structure d'une révolution artistique*, Gallimard, NRF, 2014

23 Purification de l'âme ou purgation des passions du spectateur par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique. Ce mode d'expression de soi qu'était le théâtre antique permettait, comme le psychodrame moderne, d'opérer une catharsis, une purification de l'âme, une liquidation des complexes (Divin. 1964, p. 249). Plaisir éprouvé par le spectateur grâce à la dériviation causée par ces sentiments. « Le mot s'emploie toutefois pour désigner surtout le ravissement esthétique » (BÉNAC Dissert. 1949). <http://atulf.atulf.fr>

24 Nathalie HENICH, *Paradigme de l'art contemporain, Structure d'une révolution artistique*, Gallimard, NRF, 2014, p. 19