Éditorial

Editorial

Anne Lafont

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4296>

DOI : 10.4000/perspective.4296

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 3-4

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Anne Lafont, « Éditorial », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 04 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4296> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4296>

Éditorial

Anne Lafont

Brassaï, Jean Marais, Pablo Picasso, tout comme les univers de Francisco de Goya et de Gustave Courbet, *Olympia* d'Édouard Manet, *Endymion* d'Anne-Louis Girodet, la photographie, la peinture, le modèle, le nu, le pinceau, la palette, le drapé... Tous ces éléments, présents plus ou moins explicitement dans la scène d'atelier photographiée par Brassaï : *Picasso mime l'artiste peintre, Jean Marais lui sert de modèle* (1944), forment un condensé de l'histoire de l'art occidental, mais aussi une caricature de l'atelier. Il s'agit peut-être de son chant du cygne, car, dans cette configuration déjà obsolète au milieu du XX^e siècle – et plus encore au sortir de la Seconde Guerre mondiale – l'atelier d'artiste n'existe plus. Cette fiction livre donc l'image familière – quoique datée – d'un artiste peignant un nu féminin, scène paradigmatique de la création artistique, où, à l'instar du bouquet de fleurs, la femme est offerte au regard et au pinceau d'un duo masculin. Le pseudo-modèle, élégant contrepoint vêtu, joue évidemment avec la pose et la nudité du corps de la jeune femme peint par le maître.

Comme le titre de cette photographie l'indique, Jean Marais et Pablo Picasso sont engagés dans un jeu simiesque – redevable d'une tradition répandue et aussi ancienne que les singes-peintres de David Teniers – qui raille le mythe du grand art sortant d'un non moins légendaire atelier en tant qu'antre du créateur surhomme. Cette photographie, isolée, fonde une lecture de l'image au second degré, cependant son appartenance à une série photographique beaucoup plus littérale et conventionnelle dans son ensemble – série que Brassaï réalisa dans les années 1930 et 1940, toute à l'iconographie idolâtre de Henri Matisse, Aristide Maillol, Pablo Picasso, Georges Braque, Salvador Dali, Alberto Giacometti sur leurs lieux de travail – révèle une conception de l'atelier plus mitigée.

Ce cliché, qui occupe donc une place particulière dans la série que Brassaï a réalisée sur les ateliers de ses contemporains, invite à sonder ce que recouvre cette notion dans le champ de l'histoire de l'art. Comment les artistes ont-ils envisagé l'atelier à différentes époques et en différents points du globe – si tant est que cet objet ait une valeur et une définition comparables dans les écarts temporels et spatiaux que nous nous apprêtons à faire ? Et dans quelle mesure l'atelier interpelle-t-il encore les chercheurs après ce clin d'œil de Brassaï ?

Ce numéro de *Perspective* nous éclairera-t-il davantage sur l'ambiguïté délicate de cette photographie ? Rien n'est moins sûr. En revanche, il alimentera certainement la réflexion sur cet espace dont les avatars sont multiples de l'Antiquité grecque à la Chine contemporaine. Boutique de confection familiale, emplacement à ciel ouvert, usine où la

Brassaï, *Picasso mime l'artiste peintre, Jean Marais lui sert de modèle*, 1944, Paris, Musée Picasso.

division et la délégation du travail sont fort éloignées de la vision romantique que les peintres européens ont tenté d'imposer au XIX^e siècle, l'atelier fut continuellement réinventé. D'ailleurs, moins il s'impose de manière univoque et circonscrite dans sa fonction, plus le volume s'enrichit de pistes pour l'histoire de l'art. Ainsi, ce numéro de *Perspective* participera désormais des outils critiques permettant de réévaluer les questions d'auctorialité, de diversifier la nature des objets muséifiés et d'augmenter le nombre de lieux dans lesquels l'art se fabrique, s'expose, s'enseigne et se vend. De nouvelles questions émergeront également dans l'étude historique et sociologique de l'organisation, à la fois genrée et nationalisée, du travail artistique.

L'indéfinition de l'atelier est donc au fondement même de son intérêt. Sa flexibilité sémantique permet un engagement des auteurs dans des directions multiples, qui abordent, par tous les côtés, l'art, son histoire, ses mythes, ses acteurs, ses lieux, ses clans, ses hiérarchies, sa scénographie, ses pratiques, sa chronologie... toutes sortes de catégories qui font notre miel, que l'on s'en délecte ou que l'on tente par tous les moyens d'y résister. L'atelier est donc ici entrepris à hue et à dia, mais il en sort renforcé comme objet de l'histoire de l'art. Ceci n'avait pas échappé à de nombreux auteurs avant *Perspective* (et la bibliographie qui se constitue d'un article à l'autre en témoignera) mais ce terme prend néanmoins une ampleur nouvelle à cette occasion.

Aussi, sans conduire une étude anthropologique de l'atelier, il nous a semblé que l'enjeu était de faire ressortir les invariants de cette notion dans le temps et dans l'espace, ce qui, après lecture des articles, tient en l'articulation de trois éléments : un site de travail (intérieur ou extérieur) ; un espace de stockage (matériaux et outils plus ou moins concrets) ; et un lieu de sociabilité, car ce sont les élèves, les mécènes, les correspondants, les clients, les conservateurs, les agents, les amis, les rivaux, les employés, la famille, les visiteurs... qui, directement ou métaphoriquement, témoignent de la réalité de ce lieu, et partant, de la réalité d'une œuvre. En effet, qui pourrait croire en l'existence d'un artiste sans œuvre, et d'une œuvre sans lieu, même réduit à sa plus infime situation ? Une des raisons d'être de notre discipline s'avère intimement liée à l'existence spéculaire de l'atelier, ce qui explique sans doute que les auteurs ont accepté de déplier ce concept dans toutes les directions. Le lecteur goûtera ici l'extension inattendue de son acception grâce à l'investissement constant des artistes et des historiens de l'art.

L'ambition de ce numéro a donc été l'accroissement tous azimuts du champ de l'atelier et le refus d'homogénéiser trop commodément cette notion et cet objet. L'option contraire aurait conduit – et on le lira d'entrée et à plusieurs reprises dans ce volume – à un étiolement du concept. De ce point de vue, le sommaire est éloquent, qui, sur les plans géographique, historique et méthodologique, soutient tout le long l'hétérogénéité de principe, puisque les auteurs invités comme les ateliers évoqués émanent de différents lieux dans le monde ; puisque les collectifs d'artistes contemporains côtoient le scriptorium médiéval, alors que la sociologie de l'art et les études muséologiques ne sont pas moins éloquentes que le témoignage du directeur d'un lieu polyvalent de création, ni plus pertinentes que l'inscription de l'atelier dans l'histoire de l'éducation et de l'enseignement professionnel.

Ce numéro en est aussi un de collaboration dans la vie de la revue puisque nous sommes trois à y avoir travaillé à partir des propositions des membres des comités : Pierre Wachenheim, Olivier Bonfait et moi-même, dernière arrivée à la rédaction. Nous nous sommes succédé au cours d'une année toute en transition et en renouvellement, car la version en ligne de *Perspective* est accessible depuis septembre 2013 grâce à la mutation numérique opérée par Robin Emlein et Élise Gruselle, secrétaires de rédaction. Ce sera d'ailleurs désormais la possibilité de développer de nouveaux projets, qui verront le jour dans les mois et les années qui viennent et sur lesquels nous reviendrons. La vie d'une revue tient en sa mobilité, en sa capacité à se transformer au gré des équipes et des mandats, d'autant qu'elle se veut un instantané de l'actualité de la recherche. Ce défi est désormais le nôtre : continuer à faire de *Perspective* un atelier de la recherche internationale en histoire de l'art.