

---

## Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations

*Investigating the studio: history, functions, transformations*

**Jean-Marie Guilloët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger et Séverine Sofio**

Traducteur : Géraldine Bretault

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4314>

DOI : 10.4000/perspective.4314

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 27-42

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Jean-Marie Guilloët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger et Séverine Sofio, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 28 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4314> ; DOI : 10.4000/perspective.4314

---

# Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations

**Points de vue** de Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones et Séverine Sofio,  
avec Pierre-Michel Menger

*Une stylisation de l'histoire de l'atelier d'artiste fait dépendre ses fonctions du degré d'individualisation du travail créateur, des innovations esthétiques et de l'économie de la production artistique. La périodisation qui suit fournit une trame sommaire.*

*Indistinction entre art et artisanat d'abord : les ateliers sont situés dans les monastères, dans les demeures des mécènes de la cour ou se confondent avec le domicile ou avec la boutique d'artisan en ville.*

*Variabilité croissante des emplacements et des organisations de travail ensuite, avec la coexistence d'un modèle artisanal et d'un modèle lettré de l'artiste, au tournant de la Renaissance. La diversification des sources de commande confère une importance croissante à la localisation en ville. La hiérarchie des réputations s'exprime dans l'intensité de la demande qui converge vers les artistes les plus fameux, et qui appelle le développement et la structuration du travail en atelier : entreprise organisée selon une division hiérarchique du travail, avec un volume d'assistants et d'apprentis corrélé au pouvoir de marché (marché de commandes) de l'artiste, mais aussi à ses caractéristiques personnelles (Michel-Ange ne dirige pas un atelier comme Raphaël).*

*Avec le développement du marché aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'atelier élargit ses fonctions : lieu de production doté de ses règles d'organisation du travail sous la supervision du maître ; lieu de formation d'élèves qui ne sont pas simplement des assistants ; lieu d'exposition et de vente.*

*Le modèle de l'atelier-entreprise perdure pour la sculpture, mais reflue en peinture, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. La fonction de production de la sculpture requiert plus de capital et plus de travail, ainsi qu'une spécialisation explicite des compétences. À l'inverse, l'individualisation croissante du travail créateur en peinture va à l'encontre de la production collective en atelier, et redistribue les fonctions d'enseignement, d'exposition, de vente et de sociabilité en fonction des caractéristiques personnelles des peintres. Les deux phénomènes émergents sont, d'une part, l'importance de la localisation des ateliers dans l'espace urbain et leur agglomération dans certains quartiers, cités et immeubles résidentiels ou locaux industriels reconvertis (Le Bateau-Lavoir, La Ruche, l'immeuble du Bauhaus à Dessau, The Factory à New York, etc.) ; et, d'autre part, la fonction support des ateliers pour l'organisation du travail par échanges, pour le regroupement*

Membre de l'Institut universitaire de France, **Jean-Marie Guillouët** enseigne l'histoire de l'art à l'université de Nantes depuis 2002. Il étudie actuellement l'histoire sociale et culturelle du geste technique dans les métiers artistiques et artisanaux à la fin du Moyen Âge.

**Caroline A. Jones** est professeur d'histoire de l'art au sein du programme « History, Theory, Criticism » au Massachusetts Institute of Technology. Elle étudie l'art contemporain, notamment ses modes de production, sa diffusion et sa réception.

**Pierre-Michel Menger** est professeur au Collège de France, titulaire de la chaire de sociologie du travail créateur. Ses travaux portent notamment sur le travail, les professions et les marchés de l'emploi, ainsi que sur la production culturelle, les professions et les marchés artistiques.

**Séverine Sofio** est chargée de recherche au CNRS et enseignante à Sciences Po. Spécialiste en sociologie historique des beaux-arts, elle étudie les conditions de travail et l'évolution des carrières des artistes hommes et femmes en France aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

*en mouvements, en tendances ou en coalitions d'intérêt, pour la mobilisation des promoteurs de l'innovation artistique dans la presse, la critique, les milieux artistiques et intellectuels, et pour la densification des interactions avec les acteurs du marché (marchands, galeristes, collectionneurs, conservateurs de musée).*

*L'évolution récente est celle de la variété des pratiques : le travail en atelier individuel ou en atelier-entreprise (celui de Jeff Koons par exemple) persiste, mais la diffusion du travail par projet, ou des solutions plus ou moins radicales de dématérialisation et de nomadisation (installations, créations in situ, performances, art vidéo, art numérique, art conceptuel) découple le travail d'une proportion importante d'artistes visuels de son ancrage physique dans un atelier doté de ses diverses fonctions traditionnelles (production, stockage, présentation, vente, formation d'élèves ou de compagnons, sociabilité). [Pierre-Michel Menger]*

**Pierre-Michel Menger.** *S'agissant du travail en atelier, quelle est l'amplitude des variations dans la pratique des peintres et des sculpteurs aux différentes périodes qui peuvent être distinguées selon un découpage pertinent ? Comment agissent les principaux facteurs explicatifs des variations dans l'organisation et la fonction des ateliers ? Comment agit la localisation de l'activité artistique dans l'espace urbain ? L'interaction ville-cour ? Les poids respectifs de la commande mécénale et du travail pour le marché ? Le contrôle des ressources que procure la réputation sur un marché local ou supra-local de production, en fonction de la capacité d'innovation (voir l'exemple de Rembrandt) ? L'organisation collective versus le degré d'individualisation du travail créateur ? Le rôle des formats et des matériaux des œuvres ?*

**Jean-Marie Guillouët.** Si l'on envisage le Moyen Âge dans sa longue durée (du <sup>v</sup><sup>e</sup> au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle), il est difficile de ne pas penser que les évolutions les plus remarquables se rencontrent plutôt vers le milieu de la période qu'autour de ses bornes, hautes ou basses. Au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, des changements importants semblent intervenir dans l'organisation pratique de la production artistique et artisanale et, conséquemment, dans le fonctionnement des ateliers. C'est du moins ce que l'on peut déduire des sources du siècle suivant, dont la fonction codificatrice participe de la « révolution scripturaire » des <sup>xii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles (fig. 1)<sup>1</sup>. Bien sûr, cela ne veut pas dire que n'existaient pas antérieurement des structures de production organisées et localisables (école palatine d'Aix, scriptoria bénédictins romans ou certains ateliers itinérants, reconnus sous des noms de convention tels que le Maître de Cabestany...), mais l'effort de codification et de normalisation par l'écrit qui touche alors bien des aspects de la vie sociale et institutionnelle de l'Occident accompagne autant qu'il engendre de nouvelles organisations de l'atelier. La naissance des ateliers laïcs d'enluminures, notamment au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle dans le nord de la France<sup>2</sup>, ainsi que la standardisation croissante du travail et de ses divisions au sein des chantiers de construction civile comme religieuse<sup>3</sup>, en sont de bons exemples.

La structure et le fonctionnement de l'atelier, tels qu'ils se dessinent alors, ne peuvent en outre être compris indépendamment du contexte corporatif et/ou confraternel contemporain qui impose ses contraintes. C'est le cas à la fin du Moyen Âge lorsque de nombreux ateliers-boutiques urbains prennent une dimension entrepreneuriale grandissante. Des règles et des limitations spécifiques apparaissent alors (quant au nombre

d'apprentis et à la durée de l'apprentissage, l'interdiction de détenir deux boutiques non contiguës en ville, la limitation de l'accaparement des matières premières...) qui visent à éviter l'émergence de monopoles locaux. L'opposition voire la confrontation de la logique des métiers avec celle de l'atelier a déjà été observée par une historiographie de la production, parfois d'inspiration marxiste, qui a mis en évidence les conséquences du phénomène identifié de la « fermeture des métiers » à la fin du Moyen Âge (c'est-à-dire l'érection de barrières fiscales ou réglementaires toujours plus contraignantes et la captation de l'accès au métier par les enfants de maîtres). Cette dernière évolution affecte l'organisation du travail dans l'atelier, où se généralise le salariat et/ou la sous-traitance, ce qui a des conséquences pour le travail d'analyse formelle de l'historien de l'art<sup>4</sup>.



1. *Las cantigas de Alfonso X*, Escorial Biblioteca Real, Ms. T.I.I détail folio 192r.

**Séverine Sofio.** Pour répondre à une telle question, il semble d'abord essentiel de savoir de quoi l'on parle exactement, car, pour la période 1750-1850, par exemple, et pour un niveau de consécration équivalent, un peintre de fleurs, un portraitiste et un peintre d'histoire n'auront pas le même type d'atelier. Pareillement, au sein d'une même spécialité, un peintre reconnu sur le marché local ou au-delà et jouissant de revenus confortables, et un peintre travaillant à la lisière de l'artisanat et vendant difficilement ses œuvres auront des ateliers fort différents, que ce soit du point de vue de l'organisation interne, des matériaux et des techniques utilisés, de la taille ou du nombre de personnes qui le fréquentent.

Outre la production d'œuvres, il ne faut pas oublier que l'atelier est aussi le lieu où l'on reçoit les élèves, qu'ils soient « ponctuels » (c'est-à-dire des amateurs qui viennent aux cours hebdomadaires annoncés dans les journaux, par exemple), ou « réguliers » (c'est-à-dire de futurs professionnels qui viennent tous les jours à l'atelier). Selon le niveau de ces derniers, ils peuvent être plus ou moins présents et plus ou moins impliqués dans le processus de production des œuvres. Ainsi, dans les petits ateliers où les élèves sont peu nombreux, ces derniers sont d'abord cantonnés aux tâches « ingrates » considérées comme formatrices, puis ils gagnent progressivement en responsabilités, passant du rang d'apprentis à celui d'assistants, jusqu'à devenir de véritables compagnons de travail dont la présence est nécessaire à l'atelier, pour encadrer les élèves, recevoir les visiteurs (qui peuvent être nombreux, selon la notoriété du maître), avancer la réalisation des toiles en cours ou assurer les commandes de copies d'œuvres du maître. En revanche, chez les artistes consacrés, où les élèves sont assez nombreux pour être rassemblés dans un atelier propre sous la surveillance d'un massier (ou d'une massière, pour les ateliers féminins), maîtres et élèves ne travaillent que rarement ensemble, en pratique<sup>5</sup>.

Enfin, on peut également évoquer la place de l'atelier par rapport au logis, qui, là encore, est extrêmement variable selon le degré de visibilité et le niveau de vie des artistes. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'atelier peut être une partie du logement, parfois associée à une petite boutique, comme c'est généralement le cas pour les graveurs, et pour nombre de peintres qui exercent également une activité de doreur, d'encadreur ou de restaurateur d'œuvres, voire de marchand de tableaux ou d'objets d'art<sup>6</sup>. Dans le cas où l'atelier est dans le prolongement direct du logement, il faut imaginer celui-ci encombré par le matériel et les ustensiles pour la peinture, les plâtres servant de modèle ou les étoffes utilisées dans les mises en scène de portraits par exemple ; le reste du logement est réservé aux membres de la famille, dont on peut, dans ces conditions matérielles d'existence, difficilement imaginer qu'ils ou elles pratiquent une autre activité que la peinture. Ces conditions matérielles qui résultent d'une absence totale de cloisonnement entre les activités professionnelles et la vie domestique, favorisent ainsi certainement la reproduction sociale dans les franges les moins privilégiées de la population des peintres, comme c'est le cas, à la même époque, dans la plupart des autres communautés de métier<sup>7</sup>. C'est aussi un des facteurs favorisant grandement l'entrée des femmes dans la pratique picturale, puisque dans ces ateliers-logements, tous les membres de la famille, quels que soient leur âge ou leur sexe, sont alors, naturellement, mobilisés dans la production et la vente des toiles<sup>8</sup>.

**Caroline A. Jones.** Le terme « studio » conserve irrémédiablement une connotation « privée », par opposition aux espaces désignés par des termes tels que atelier, bureau, entrepôt, galerie – tous des lieux où travaillent des artistes. La singularité sémiotique du terme « studio » véhicule des informations sociales importantes, qui visent à distinguer cet espace par rapport à des désignations moins prestigieuses comme celle d'« atelier » (auquel il est assimilé dans cette question)<sup>9</sup>. Cette distinction (la référence à Pierre Bourdieu étant ici délibérée) a pris tout son sens précisément pendant la Renaissance, accentuée par les défenseurs des arts libéraux (Michel-Ange, Léonard de Vinci), qui tentaient de dissocier ce lieu qu'ils voulaient appeler *studio* (et son occupant génial, solitaire, intellectuel) des *botteghe* rattachées aux *arti* ou guildes (avec leurs apprentis affairés, leurs maîtres, leurs commandes et leurs marchandises). La *bottega* (atelier) révèle *de facto* son association avec les guildes, puisque ce terme est une vernacularisation du latin *apothēca*, désignant l'« apothicaire ». C'est dans ces boutiques que les artisans se procuraient leurs pigments, et, par extension, c'était aussi un lieu où le travail des artistes des guildes pouvait être commandé et acheté<sup>10</sup>.

La lente désertion des guildes bien établies et de leur système de succession familiale en faveur de la première désignation moderne du « génie artistique » (sous-entendant une mobilité de classe) est un récit que l'on retrouve dans toute l'Europe entre le XIV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Certes, le « studio de Rubens » ou le « studio de Rembrandt » étaient parfois peuplés d'employés et d'assistants aussi affairés que dans n'importe quel atelier de gilde. Cependant, la construction idéologique du studio en tant qu'espace privé s'est rapidement développée en ces lieux, notamment en raison du pouvoir grandissant de l'auctorialité. D'un point de vue pragmatique et politique, l'opposition aux ateliers des guildes ne pouvait que renforcer le prestige des académies, issues d'un pouvoir centralisé (le roi, le duc local) et souvent en conflit ouvert avec les pouvoirs et les enseignements plus décentralisés des guildes. À Paris, une figure comme Jean-Baptiste-Siméon Chardin fut d'abord reçu maître à la gilde de Saint-Luc en 1724, avant de renoncer à ce statut seulement quatre ans plus tard pour intégrer l'Académie royale de peinture et de sculpture, plus prestigieuse<sup>11</sup>. De façon

similaire, même si l'Accademia de Florence était une des institutions académiques les plus anciennes et les plus révérees, les puissantes guildes florentines étaient toujours très actives ; il a fallu attendre l'institution d'une « chambre de commerce » (Camera di Commercio, Arti e Manifatture) en 1770, pour qu'elles soient finalement abolies. Que pouvait bien offrir l'Académie qui faisait défaut à la guilde ? Le cas de Chardin est instructif à cet égard. Se conformer au fonctionnement de type corporatiste de la pratique de son père signifiait habiter le foyer familial, différer ses noces et accepter le commerce quotidien d'un atelier ayant pignon sur rue (Chardin père fabriquait des tables de billard). Obtenir le privilège de l'Académie lui offrait en revanche l'indépendance et la possibilité de disposer d'un studio – Chardin obtint effectivement des salles de travail dans le palais royal (tout comme, par la suite, Jacques-Louis David et de nombreux artistes de sa génération demandèrent et se virent confier un atelier au sein du Louvre) – ce qui revenait à poser la libre-pensée comme une condition indispensable à toute création par l'artiste éclairé. De la promotion des arts libéraux par les humanistes italiens du *Cinquecento* (Michel-Ange, Léonard de Vinci) aux ambitions des maîtres français du XVIII<sup>e</sup> siècle (Chardin, David), nous pouvons constater combien le studio était un objet de convoitise. Cette antinomie entre le studio et l'espace de la guilde devait se prolonger jusqu'au cœur du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque le studio finit par se dissocier définitivement du système académique, prenant le sens d'une simple pièce privée. À mesure que la modernité était théorisée, le studio se singularisait encore davantage comme un lieu d'expérimentation individuelle et d'originalité, aussi éloigné du « travail manuel » des artisans du XVI<sup>e</sup> siècle que des « machines » des artistes académiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

**Pierre-Michel Menger.** *Comment l'étude des caractéristiques physiques et fonctionnelles des ateliers (surface, architecture, localisation, découpage en unités spécialisées) contribue-t-elle à l'analyse stylistique du travail créateur ? À son analyse génétique ? Les enquêtes célèbres d'attribution, de désattribution et de réallocation de l'auctorialité individuelle ou collective (tel que le Rembrandt Research Project) sont-elles des cas limites ou se diffusent-elles à mesure que le détail du travail en atelier et des contrats spécifiant les formes et les niveaux de collaboration de tous ceux qui sont impliqués dans la production des œuvres est exploré ?*

**Jean-Marie Guillouët.** Il existe bien sûr des cas très intéressants où une bonne connaissance des caractéristiques physiques et fonctionnelles de l'atelier oriente et éclaire l'analyse stylistique des œuvres médiévales. Ce constat est surtout valable pour les quelques très grands ateliers de la fin du Moyen Âge connus de longue date tels que celui de celui de Robert Campin à Tournai ou de Jérôme Bosch à Bois-le-Duc, pour lesquels la documentation permet de bien saisir l'organisation pratique du travail entre les différents acteurs présents<sup>13</sup>. Dernièrement, il a été rappelé le rôle pionnier de chercheurs comme Léon Délaissé, dès 1959, dans ce mouvement de prise en considération des conditions matérielles et historiques de la production des manuscrits enluminés dans les Flandres bourguignonnes à la fin du Moyen Âge<sup>14</sup>. En revanche, lorsque la documentation est moins riche, le danger pour l'historien de l'art est de se trouver prisonnier d'une vision en partie mythifiée de l'atelier médiéval. Quelques sources célèbres (avec, en tête, les écrits d'Étienne Boileau) décrivant une situation historiquement donnée, ont été par la suite érigées en modèle universellement valable<sup>15</sup>. La diversité des pratiques artisanales au Moyen Âge soulignée dans des synthèses récentes (bipartition *versus* tripartition hiérarchique, articulation entre travail libre et travail juré autour de l'atelier, main-d'œuvre servile...) <sup>16</sup> interdit en effet d'imaginer l'atelier médiéval comme une structure fonctionnellement

stabilisée, inscrite dans une évolution économique tendant vers le capitalisme moderne, au sein de laquelle le travail de l'historien de l'art consisterait à faire émerger des personnalités artistiques singulières<sup>17</sup>.

Quoi qu'il en soit, on aurait tort de penser que la démarche heuristique ne fonctionne que dans le sens proposé par cette question. C'est en effet aussi, à l'inverse, l'analyse formelle et stylistique des œuvres qui permet de mieux comprendre le fonctionnement et l'organisation de l'atelier. C'est le cas par exemple des ateliers de sculpteurs d'os et d'ivoire des Embriachi, dans l'Italie des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, dont le travail a dernièrement été étudié avec précision par Michele Tomasi, qui a ainsi su enrichir notre compréhension des conditions matérielles et organisationnelles de cette production au sein de l'atelier<sup>18</sup>. Cette question a d'autant plus retenu l'attention des historiens de l'art qu'elle touche à des œuvres produites en masse et distribuées dans toute l'Europe médiévale. On retrouve des questions voisines à propos, par exemple, des reliefs d'albâtres anglais, élaborés en grands nombres dans des officines spécialisées à partir du XIV<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la réforme anglicane<sup>19</sup>. Mais dans tous ces cas, c'est bien l'auctorialité collective qui est au cœur de l'analyse de cette production « dans laquelle les voix individuelles s'intègrent harmonieusement dans la polyphonie collective<sup>20</sup> ».

**Séverine Sofio.** Rares sont les peintres qui travaillent totalement seuls avant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le contexte de l'atelier familial, il existe une véritable division du travail, où chacun et chacune contribuent à la production des œuvres, aux différentes étapes de leur réalisation. Il est aujourd'hui difficile de connaître le détail du mode d'organisation, bien évidemment. Les binômes d'artistes (je préfère « binôme », plus neutre que le mot « couple ») qui ont travaillé longtemps côte à côte constituent à cet égard un sujet d'étude passionnant, dont l'un des résultats concrets peut être la réattribution de tableaux, dans la mesure où, sans surprise, de nombreuses œuvres sont aujourd'hui faussement attribuées au plus célèbre des deux membres du binôme. Dans celui que formaient Marie-Éléonore Godefroid et François Pascal Simon Gérard dit le baron Gérard, par exemple, on peut supposer sans risque de se tromper que plusieurs toiles de Godefroid passent aujourd'hui pour des Gérard, à l'instar du *Portrait de Tommaso Sgricci* peint et exposé par Godefroid au Salon de 1824, qui est actuellement attribué à Gérard (1824, Modène, Museo civico di storia e arte medievale et moderna ; fig. 2). Godefroid, élève de Jean-Baptiste Isabey et professeur de dessin et de piano à l'institut de Saint-Germain de Jeanne Campan, a rejoint Gérard (souvent présenté à tort comme son maître) en 1806 pour travailler à ses côtés, s'occuper de ses élèves et l'assister dans les nombreuses commandes de portraits et de copies de ses propres œuvres qui lui étaient adressées. Elle résida ainsi chez le couple Gérard jusqu'à la mort du peintre en 1837<sup>21</sup>.

Sur le même sujet, on peut évoquer le travail remarquable d'Elizabeth Guffey sur la collaboration entre Constance Mayer et Pierre-Paul Prud'hon, voisins d'atelier à la Sorbonne, qui ont travaillé côte à côte au moins à partir de 1803 et jusqu'en 1821, année de la mort de Mayer (elle aussi, d'ailleurs, souvent présentée à tort comme élève de Prud'hon). Guffey montre ainsi, sur plusieurs tableaux, combien il est difficile de distinguer l'apport de l'un ou de l'autre<sup>22</sup>.

Il me semble que l'on pourrait étudier, dans cette même perspective, les œuvres du trinôme inséparable constitué par Gabrielle Capet, Adélaïde Labille-Guiard et François-André Vincent, dont on sait avec certitude qu'ils

2. Marie-Éléonore Godefroid, *Portrait de Tommaso Sgricci*, 1824, Modène, Museo civico di storia e arte medievale et moderna, attribué au baron Gérard.



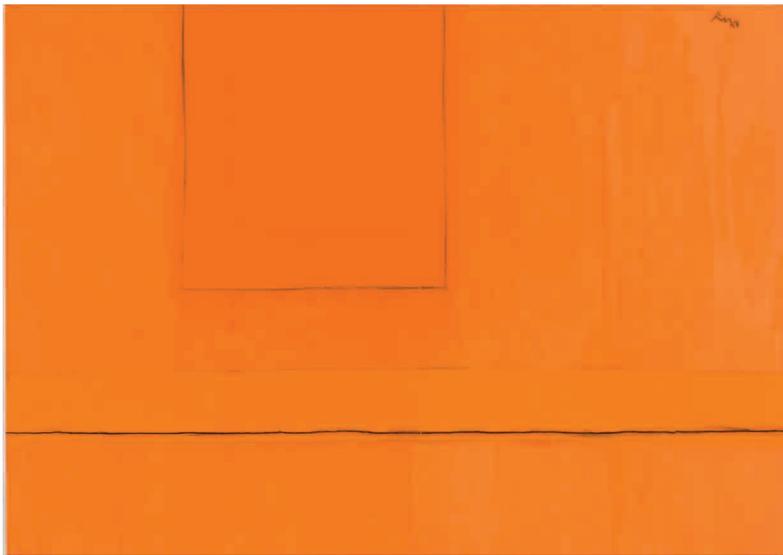
ont partagé un atelier pendant au moins dix ans, des années 1790 à la mort de Labille-Guiard en 1803. À cet égard, le tableau très émouvant de Capet, *L'Atelier de Madame Vincent en 1800* (1808, Munich, Neue Pinakothek ; fig. 3), montrant Labille-Guiard travaillant sous l'œil de Vincent qui la conseille, aux côtés de Capet elle-même, le pinceau à la main, apparaît comme une mise en abyme exceptionnelle du travail collectif et de l'idée de famille en peinture<sup>23</sup>.

**Caroline A. Jones.** De nos jours, être invité dans l'atelier d'un artiste est un événement solennel, un rituel canonisé par les artistes, les conservateurs, les collectionneurs ou les critiques, sous le nom de « visite d'atelier ». Cela suggère une fonction persistante de l'atelier comme marqueur social ainsi que comme espace de travail parfaitement pratique. La singularité intrinsèque de l'atelier est cultivée de manière à différencier ce lieu stratégique sur les plans intellectuel et social de la « boutique » (comprise du point de vue psychologique) – c'est-à-dire le marché, qu'il s'agisse de l'espace physique de la galerie, d'une foire artistique ou d'un musée. Si l'œuvre d'art est une fonction de ce que Jacques Derrida nommait *l'economimesis*, alors l'atelier est l'équivalent spatial de ces argumentations qui utilisent « la question du salaire » pour distinguer l'art du reste<sup>24</sup>. Pour reprendre la discussion de la question précédente, l'atelier présente un enjeu immobilier qui marque l'autonomie de l'artiste, et se joue dans l'accueil attentionné de l'invité dans cet espace.

Néanmoins, ces considérations idéologiques sur l'atelier ne recouvrent qu'une partie de la problématique. Avec le modernisme, l'environnement et les caractéristiques physiques de plus en plus urbains des espaces d'atelier sont devenus prédominants. Les artistes se détournèrent des aménagements domestiques privilégiés jusque-là (même les plus fabuleux, à l'image de la maison et des espaces de travail de Claude Monet à Giverny) en faveur de structures construites à cette fin, aménagées avec des claires-voies faisant entrer la lumière du nord. Beaucoup furent conçues précisément pour les artistes immigrés que Paris attirait comme des mouches (à titre d'exemple, voir l'atelier d'Alberto Giacometti à Paris photographié par Robert Doisneau). Ces endroits eurent une influence indéniable sur les œuvres qui y furent créées, du cirque miniature d'Alexander Calder, aménagé dans son petit appartement parisien à la fin des années 1920, aux silhouettes épurées des hommes qui marchent de Giacometti. Les analyses des historiens sociaux de l'art soulignent le fait que la Factory d'Andy Warhol ait occupé une véritable usine, semblable aux vastes espaces sans cloisons loués par la génération précédente des peintres de l'École de New York<sup>25</sup>. Après la Seconde Guerre mondiale, ces lofts industriels baignés de lumière avaient été abandonnés par les entreprises pour des raisons de dégraissage d'effectifs ou de déménagement en banlieue. Les volumes



3. Gabrielle Capet, *L'Atelier de Madame Vincent en 1800*, 1808, Munich, Neue Pinakothek.



4. Robert Motherwell, *Open Number 24*, 1968, New York, Museum of Modern Art.

5. *Your Sound Galaxy*, installation dans l'atelier d'Olafur Eliasson, Berlin, 2012.



spacieux de ces sites incitèrent les artistes à renoncer aux peintures « de cabinet » pour envisager des toiles au format monumental<sup>26</sup>. Robert Motherwell fit précisément référence à cette échelle et à la valeur ascétique du vide dans une série tardive, commencée en 1967, intitulée *Open*, inspirée par le châssis d'une toile posée contre une autre dans le vaste espace de son loft post-industriel (fig. 4).

Au XXI<sup>e</sup> siècle, l'extraordinaire succès de certains artistes contemporains leur permet – ou les conduit, selon votre point de vue – à concevoir leurs ateliers à la manière d'une entreprise (les *start-ups* sont peut-être une bonne analogie), en s'installant

dans des usines (comme Warhol en son temps) et en y renouvelant de manière radicale l'organisation du travail. L'acquisition par Olafur Eliasson d'une ancienne brasserie dans le quartier Prenzlauer Berg à Berlin (fig. 5), la répartition de son équipe, composée d'une centaine d'employés, sur trois étages de cette vaste usine et la création d'une école d'art dotée d'un cursus de cinq ans (avec des ateliers d'apprentissage pour les étudiants) sont à comparer aux activités des ateliers de la Renaissance ou du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais à une échelle gigantesque. Ces modes de production génèrent un certain stress sur un marché gouverné par l'auctorialité, et Eliasson (pour ne citer que lui) est très conscient du besoin d'autoréflexion et de transparence. « L'atelier est totalement ouvert », remarque-t-il, désapprouvant les peintres qui dissimulent les centaines d'employés occupés à exécuter « leurs » toiles abstraites, ou qui gardent le mystère sur les modalités de réalisation de l'œuvre. Cela étant dit, on perçoit aussi une certaine crispation dans sa réponse prudente face à l'inévitable question sur la nature collaborative de son atelier : « J'aimerais penser que je suis responsable de l'idée.

J'espère que nous sommes tous d'accord sur le fait que je reste maître de l'arbitrage final »<sup>27</sup>. Que l'œuvre d'art soit une prouesse architecturale reflétant la lumière de façon spectaculaire ou un film montrant les employés occupés à leurs tâches, les caractéristiques physiques et fonctionnelles du studio sont inscrites dans l'élaboration même des œuvres d'art<sup>28</sup>.

**Pierre-Michel Menger.** *La localisation géographique des ateliers a pris une importance croissante à mesure que sa dimension fonctionnelle interne (lieu exclusif ou principal de production et de stockage) reflueait. Ce diagnostic est-il*

*une illusion de rétrodiction, ou doit-on élargir la définition de l'atelier à la somme des lieux de travail, éphémères, récurrents, alternatifs, qui sont mobilisés par une variété grandissante d'intervenants dans le processus créateur ?*

**Jean-Marie Guillouët.** Cette proposition pose peut-être bien des problèmes pour le Moyen Âge et me semble construire une opposition qui n'a pas lieu d'être. Pour étudier le fonctionnement de l'atelier médiéval, il me paraît d'abord difficile de ne pas prendre en considération les loges des chantiers de construction, que ces derniers aient été civils ou religieux. Dès lors, la question de la localisation géographique se pose bien sûr en d'autres termes que pour les ateliers artisanaux d'œuvres mobilières puisque l'emplacement de la loge n'a fait l'objet d'aucun arbitrage. Tout au plus, il est vrai que certaines contraintes pratiques liées à l'approvisionnement en matériaux de construction confèrent au choix de l'emplacement de l'atelier toute son importance. Cette dernière remarque conduit à élargir encore le périmètre de ce que le médiéviste peut qualifier d'atelier puisqu'il paraît dès lors nécessaire d'y adjoindre les carrières ou les forges de travaux, que ces dernières aient été pérennes ou temporaires. Ainsi, par exemple, ce sont autant les qualités propres de la pierre que les facilités du transport fluvial, minimisant les ruptures de charge, qui expliquent le succès des carrières de tuffeaux sur les berges du Cher et de la Loire.

Pour les ateliers-boutiques, en revanche, il est vrai que l'on peut observer des stratégies d'occupation spatiale employées par les acteurs afin de répondre à différentes contraintes, parfois tout à fait locales. Ainsi, à Londres à la fin du Moyen Âge, les ateliers se concentrent à l'ouest de la ville, près des lieux de la demande – comme pour les enlumineurs – ou de l'approvisionnement – comme pour les huchiers ; les ateliers d'orfèvres, quant à eux, sont implantés aux bords de la longue artère traversant le centre de la cité (fig. 6)<sup>29</sup>. Cependant, comme pour les loges des chantiers de construction, ces considérations ne paraissent pas devoir être mises en relation avec un quelconque reflux de l'importance fonctionnelle interne de ces ateliers. Ainsi, l'atelier des menuisiers parisiens reste un lieu de production, de stockage et de vente à la fin du Moyen Âge en même temps que sa localisation obéit à des logiques aisément décriptables : primitivement situés à proximité des quais pour des raisons de facilité d'approvisionnement en matière première importée, ils s'installent plus tardivement, hors les murs, dans le faubourg Saint-Antoine afin d'échapper aux contraintes réglementaires corporatives<sup>30</sup>. Plus généralement, on voit que les ateliers-boutiques des artistes s'implantent en obéissant à des logiques autant pratiques (locaux adaptés) ou économiques (coût et disponibilité des terrains) que sociologiques (proximité des réseaux de parentèle et de collaboration) en même temps qu'ils profitent des opportunités créées par la requalification urbaine, comme ce fut le cas du pont Notre-Dame à Paris au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

Enfin, il convient ici de signaler que la ville n'était pas le cadre unique de l'activité de l'atelier médiéval. Il faut en effet aussi reconnaître aujourd'hui le poids et le rôle des ateliers artisanaux ruraux pour lesquels la question géographique se pose en d'autres termes ; et cela même s'il s'agit d'une production que les historiens de l'art peuvent juger plus éloignée de leurs préoccupations en raison de sa moindre qualité et de sa diffusion locale<sup>32</sup>.

6. Taddeo Gaddi, *La Vocation de saint Éloi*, vers 1360, Madrid, Museo del Prado.



**Séverine Sofio.** Au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, pour différentes raisons, le niveau de vie moyen des artistes augmente<sup>33</sup> et les ateliers se distinguent de plus en plus systématiquement des logements. Néanmoins, par commodité, atelier et logement sont soit à la même adresse, soit à proximité l'un de l'autre – on peut évoquer l'exemple de Louise et Louis Hersent, tous deux peintres, qui achetèrent un vaste atelier à Paris, rue Cassette, non loin de leur domicile, rue Saint-Germain-des-Près, au début des années 1820<sup>34</sup>. Sophie et François Rude, eux, vivaient, travaillent et enseignaient au même endroit (33 rue d'Enfer) pendant plus de vingt ans à compter de leur installation à Paris en 1829<sup>35</sup>.

Néanmoins, lorsque l'atelier du maître n'est pas assez grand, ou lorsqu'il décide d'ouvrir un atelier d'élèves féminines en plus de son atelier d'élèves masculins, il lui est parfois nécessaire de louer une autre salle. C'est le cas d'Anne-Louis Girodet lorsque celui-ci ouvre son atelier de jeunes filles, sur les conseils de son amie Françoise Robert en 1818<sup>36</sup>. Le maître de Girodet, Jacques-Louis David, disposait d'un atelier composé de plusieurs pièces au Louvre jusque sous l'Empire : une pour travailler seul, une pour travailler avec ses élèves les plus confirmés, une pour recevoir ses élèves les plus jeunes et (pendant un temps) une pour recevoir ses élèves femmes<sup>37</sup>. L'exemple de David est l'occasion d'évoquer les quelques dizaines d'artistes qui, depuis l'Ancien Régime, bénéficient d'un logement au Louvre (puis à l'Institut de France ou à la Sorbonne, après leur éviction du Louvre, destiné à n'être qu'un musée sous l'Empire). Pour ces artistes qui jouissent de ce qui est considéré comme un privilège exceptionnel – être logés par le Roi – mais vivent, en pratique, dans des conditions totalement insalubres et dans une promiscuité difficilement imaginables, vie professionnelle et vie familiale sont inextricablement liées. Leur correspondance avec la Direction générale des Bâtiments est en grande partie conservée aux Archives nationales : on connaît donc bien leur existence quotidienne, le plan de leurs ateliers et les problèmes d'organisation qu'implique la nécessaire cohabitation de dizaines de familles d'artistes et de leurs élèves dans des espaces réduits, vétustes et encombrés qui n'avaient évidemment pas été prévus pour ce type d'activité<sup>38</sup>.

Il me semble important, enfin, de rappeler que l'atelier, qu'on pourrait dire « personnel », n'est pas le seul espace où travaillent les artistes au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les peintres copistes sur porcelaine par exemple, travaillent moins souvent chez eux qu'à la manufacture de Sèvres, c'est-à-dire là où sont produites les plaques de porcelaine sur lesquelles ils (ou elles, car les femmes sont nombreuses dans cette spécialité) peignent, ou bien au Louvre, c'est-à-dire là où sont conservées les œuvres copiées, dans des ateliers collectifs ou individuels (un atelier individuel étant un privilège). Ces artistes utilisant des supports extrêmement fragiles, ont le droit, que n'ont pas la plupart des copistes sur toile, de travailler ailleurs que dans les salles du musée, où les bousculades sont fréquentes autour des œuvres les plus copiées, comme on peut le constater dans les courriers envoyés à la Direction du musée, aujourd'hui conservés aux archives des musées nationaux<sup>39</sup>.

**Caroline A. Jones.** Pour certains artistes majeurs des années 1960 (Daniel Buren, Robert Smithson), il était indispensable de rejeter l'atelier en tant qu'entité physique pour tenter de créer des œuvres d'art « sur place » (telles que les œuvres de Buren sur les arrêts de bus à Los Angeles) ou de proposer des créations *in situ* (la signification diffuse de la *Spiral Jetty* de Smithson est à cet égard apodictique). Cette posture antagoniste vis-à-vis de l'atelier s'était déjà atténuée dans les années 1990, malgré la persistance du conceptualisme comme cadre de référence incontournable.

L'on avait remporté la bataille, et la mainmise idéologique de l'atelier n'était plus un gage indispensable de la fonction auctoriale. L'art se crée désormais lors de performances, sur place, *in situ*, sur Internet, de manière interactive, éphémère, sous forme d'installations, de projections vidéo – bien qu'il existe toujours des ateliers qui servent de lieu de production et de stockage des œuvres d'art comme c'est le cas depuis le *Cinquecento*. La production artistique est simplement trop éclectique pour réduire l'atelier à une condition structurelle garantissant de ce qu'est l'art.

Cela dit, de plus en plus d'artistes disposent de plusieurs ateliers, en réponse à des besoins de mobilité et de flexibilité de la production à l'ère de la mondialisation. Il serait instructif de cartographier l'emplacement actuel des ateliers de certains artistes très cotés. Conséquence possible de la tendance des méga-galeries multinationales à ouvrir des filiales à Londres, New York, Los Angeles, Hong Kong ou aux Émirats arabes unis, les artistes contemporains louent parfois des ateliers à plusieurs endroits – pas tant pour occuper les hauts lieux du marché de l'art que pour se rapprocher des espaces d'échange culturel, des lieux offrant des avantages immobiliers ; ou des foyers de main-d'œuvre attractive dans des villes comme Berlin, le quartier de Brooklyn à New York, Lagos, Shanghai ou Bombay. Citons l'exemple de Francesco Clemente qui, travaillant plusieurs années en Inde dans les années 1980, a collaboré avec des artisans locaux dont les noms sont absents sur les œuvres signées de son nom. Plus récemment, l'artiste conceptuel suisse Christian Jankowski a commandé des peintures dans des ateliers du village d'artistes de Dafen, dans le delta de la rivière des Perles en Chine : là encore, celles-ci ont été exposées en série, sous son nom, et vendues sans aucun problème comme « des Jankowski » (fig. 7).

Des ateliers alternatifs sont en passe d'émerger, reflet de désirs utopiques pour des aménagements à but non lucratifs, pour un engagement qui confond la vie et l'art, ou pour des projets sociaux d'« ateliers communautaires ». Ces utopies occupent des positions variables vis-à-vis du marché de l'art. Respectivement, un exemple de modèle non lucratif serait l'atelier ouvert et collaboratif de Matthew Day Jackson (comprenant des sections consacrées à l'imprimerie, la métallurgie, la découpe au laser et le travail au tour) financé par une bourse de développement des petites entreprises à Brooklyn. Jackson espère ouvrir ce lieu à d'autres artistes qui partagent son état d'esprit et le financer grâce aux tirages et aux multiples vendus sur le marché de l'art traditionnel, au bénéfice de futurs projets. Parmi les alternatives qui confondent la vie et l'art, on peut inclure Mildred's Lane, la maison/lieu de travail/forme d'art de J. Morgan Puett dans la Pennsylvanie rurale, ainsi que le projet collaboratif High Desert Test Sites d'Andrea Zittel, près du parc national Joshua Tree, en Californie. Tous deux peinent à se positionner en tant qu'organisations à but non lucratif, alors qu'ils ont peut-être simplement envie de s'inscrire plutôt dans le champ de « l'art » que

7. Christian Jankowski, *The China Painters Series*, 2007-2008, exposée dans le cadre de l'exposition « And Now For Something Completely Different » à la BAWAG P.S.K. Contemporary à Vienne en 2009.



dans celui des institutions. On pourrait attribuer le statut d'« atelier communautaire » au projet « The Land » de Rirkrit Tiravanija, dans lequel la riziculture sert à financer une population vaste et intermittente d'artistes locaux et internationaux venus créer des espaces et des activités à Chiang Mai, en Thaïlande.

**Pierre-Michel Menger.** *Où se matérialisaient autrefois et se matérialisent aujourd'hui l'interaction et la sociabilité des artistes ? Quelle part avait l'atelier et quelle part conserve-t-il ?*

**Jean-Marie Guillouët.** D'abord, notons que cette question des sociabilités de l'atelier est très liée à la question précédente de sa géographie (je citerai ici l'exemple des liens familiaux tissés entre le brodeur Louis Daucourt, l'orfèvre Regnaut Danet et le peintre Noël Bellemare, tous installés sur le pont Notre-Dame à Paris peu après 1512)<sup>40</sup>. Mais indépendamment des sociabilités produites par la proximité géographique, il me paraît nécessaire de bien distinguer dans l'atelier les sociabilités verticales du métier, celles qui lient le maître à l'apprenti ou au compagnon/salarié, et les sociabilités horizontales, celles de la parentèle et de l'association (fig. 8). En outre, l'atelier-loge peut aussi être occasionnellement le cadre d'une rencontre avec de grands commanditaires. On le voit par exemple en 1453 alors qu'Étienne Bobillet et Paul Mosselmann reçoivent 110 sous pour avoir fait visiter à René d'Anjou l'atelier à Bourges où ils travaillaient à la tombe de Jean de Berry<sup>41</sup>. Cependant, une telle situation paraît avoir été rarissime.

La question des sociabilités artistiques dans l'atelier et autour de celui-ci (qu'il s'agisse de l'atelier-loge ou de l'atelier-boutique) me paraît prendre une acuité toute particulière lorsqu'il s'agit d'étudier la transmission et la circulation des techniques et des savoir-faire autant que celle des styles. L'atelier est en effet d'abord le lieu de l'apprentissage pour la plupart des artistes et artisans médiévaux qui commencent par y être apprentis ; il est tout autant le lieu du perfectionnement et de l'émulation concurrentielle, notamment pour les grandes loges de chantiers qui constituent de véritables carrefours artistiques et artisanaux tout au long du Moyen Âge<sup>42</sup>. Au sein de l'atelier se nouent des liens professionnels qui jouent un rôle essentiel dans la diffusion des formes, parfois renforcées par des solidarités familiales et/ou ethniques. On a pu

documenter par exemple, dans la péninsule Ibérique pendant la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, le parcours d'un groupe de sculpteurs et tailleurs de pierre septentrionaux (picards, normands ou flamands) dont l'association dans un atelier itinérant est clairement le produit de ces sociabilités de chantiers et d'ateliers<sup>43</sup>. Cet exemple donne bien raison aux historiens des techniques qui insistent sur la nécessité d'une perspective micro-historique pour aborder l'étude de l'atelier médiéval et des modalités de l'apprentissage dont il est le cadre<sup>44</sup>.

**Séverine Sofio.** C'est évidemment dans leurs ateliers que les artistes passent le plus clair de leur temps : ils y travaillent, y reçoivent leurs élèves et leurs visiteurs, y conservent leur matériel et leurs tableaux achevés. Avant que le Salon ne devienne progressivement au début du xix<sup>e</sup> siècle l'instance centrale du monde de l'art, les artistes ne disposaient que de peu d'endroits pour montrer leurs œuvres : les expositions sont rares (outre le Salon de l'Académie royale, il y a l'Exposition de la Jeunesse, un jour par an pour les débutants, le Salon de la Correspondance pendant quelques années, et les Salons de l'Académie de Saint-Luc entre 1751 et 1776...),

8. Jean Bourdichon, *Les États de la société*, fin du xv<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 2374, f<sup>o</sup> 1v.



et les marchands de tableaux, peu nombreux, privilégient de toute façon à la production contemporaine les tableaux anciens, qui se vendent mieux et plus chers<sup>45</sup>. Le moyen le plus simple pour les artistes de faire connaître leur travail, reste donc d'ouvrir régulièrement leur atelier, par exemple à l'occasion de l'achèvement d'un tableau important, avant que celui-ci ne soit livré à son commanditaire. De nombreuses annonces de ce type paraissent donc dans les journaux spécialisés, et les dates de ces événements circulent dans les correspondances, ou de bouche à oreille<sup>46</sup>. On sait que Jean-Baptiste Greuze ne procédait plus que de cette manière après son humiliante réception à l'Académie royale : boycottant le Salon, il recevait régulièrement dans son logis-atelier du Louvre, à quelques mètres des locaux de l'exposition<sup>47</sup>. Néanmoins ces visites sont, de fait, réservées à un public déjà socialement trié, constitué de ceux qui lisent les journaux spécialisés ou qui sont assez socialisés dans le monde de l'art pour avoir eu connaissance de cet événement : c'est-à-dire les confrères et consœurs des artistes en question, les amateurs, les mécènes, les commanditaires ou les « amis des arts »<sup>48</sup>. D'ailleurs, on mesure la révolution qu'a pu représenter la mode des expositions publiques, surtout à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, en permettant à un public qui n'était pas déjà familier des arts, d'accéder au spectacle d'œuvres récentes dont on parlait abondamment aussi bien dans les gazettes populaires que dans les revues spécialisées<sup>49</sup>.

Les visites de ce type se prolongent au-delà du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais elles sont *de facto* réservées aux gens du monde de l'art et ne sont plus annoncées dans les journaux – signe probable que le Salon, annuel après 1834, a remplacé la visite d'atelier, d'autant que le livret (que l'on peut conserver au-delà de l'exposition, bien sûr) mentionne l'adresse de chaque exposant, permettant ainsi aux potentiels clients de pouvoir contacter directement les artistes. Le comte de Forbin, directeur des musées, comme Dominique Vivant Denon avant lui, est un habitué de ces visites d'atelier<sup>50</sup>, qui lui permettent – comme à des commissaires d'exposition et des conservateurs en art contemporain d'aujourd'hui – de se tenir au courant de l'actualité de l'art-en-train-de-se-faire, de repérer tel artiste ou telle œuvre qu'il serait intéressant d'intégrer à une liste de commandes officielles (pour le début du XIX<sup>e</sup> siècle), ou à une exposition ou une collection (pour aujourd'hui). Les visiteurs d'ateliers sont souvent des étrangers, profitant d'un passage à Paris pour découvrir des artistes fameux. Sous cet angle, l'atelier de la sculptrice Félicie de Fauveau à Rome devient un véritable lieu de sociabilité pour les artistes français de passage en Italie dans les années 1830-1840<sup>51</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'atelier est, par excellence, le lieu où l'artiste est en représentation, son « musée personnel » et le centre de sa sociabilité professionnelle. À partir du moment où l'artiste devient, dans les représentations collectives, un être singularisé par un don qui le distingue du commun des mortels<sup>52</sup>, l'atelier devient aussi, en conséquence, un endroit autour duquel se cristallise l'imaginaire romantique, l'espace qui, par métonymie, évoque le mystère du génie de l'artiste. En témoignent les toiles célèbres qui figurent l'atelier dans des mises en scène énigmatiques (Horace Vernet, Gustave Courbet...) ou suggèrent l'ampleur d'une œuvre en montrant l'artiste au travail (Adrienne Grandpierre-Deverzy, *L'Atelier d'Abel de Pujol*, 1836, Valenciennes, Musée des beaux-arts ; fig. 9).

9. Adrienne Grandpierre-Deverzy, *L'Atelier d'Abel de Pujol*, 1836, Valenciennes, Musée des beaux-arts.



**Caroline A. Jones.** La plupart des artistes contemporains déjà cités – J. Morgan Puett, Matthew Day Jackson, Rirkrit Tiravanija, Olafur Eliasson – revendiquent l'importance de produire le type d'échanges sociaux et intellectuels dont ils ont besoin et envie, bien conscients que le monde de l'art n'existe pas sans ces interactions. Si « l'atelier » n'est pas toujours en mesure d'offrir ces différentes fonctions, dans le cas d'Eliasson par exemple, l'artiste considère qu'il relève de sa responsabilité de créer des conditions d'interaction. Dans son atelier berlinois, il y a trois cuisiniers, une grande cuisine et une très longue table autour de laquelle tout le monde se retrouve pour le déjeuner : étudiants, géomètres, architectes, historiens de l'art, artistes en résidence et les visiteurs éventuels (professeurs, critiques, commissaires d'exposition, collectionneurs) qui se trouvent là. La vie parisienne des cafés, le Cedar Bar dans le Manhattan de l'après-guerre, *Exploding Plastic Inevitable* et la Factory de Warhol, ou encore la scène gay de Berlin dans les années 1990 ont tous contribué à bâtir la légende et les traditions du monde de l'art. Les artistes contemporains préfèrent sans aucun doute se considérer comme partie prenante d'un monde social dont ils ont la responsabilité plutôt que de devoir quitter un atelier isolé pour se retrouver à travailler dans un fast-food.

**Pierre-Michel Menger.** *Comment définir la résidence d'artiste d'aujourd'hui ? Comme une simple aide au logement à loyer subventionné (résidences officiellement répertoriées) ou à loyer rendu gratuit par l'action collective (squat) ?*

**Caroline A. Jones.** À l'instar de la colonie d'écrivain ou du congé sabbatique de l'universitaire, la résidence d'artiste est un véritable fourre-tout. De nombreuses résidences impliquent un lourd engagement au profit de la communauté, que ce soit sous la forme de conférences, de services en conseil ou à des séances d'évaluation de projets ; certaines comportent une obligation de production (en réalité une commande officieuse, d'une œuvre censée demeurer sur les lieux). Les éventuels candidats doivent mesurer les répercussions de la perturbation, du choc culturel et du déracinement face aux avantages potentiels de la mise en réseau, de la rémunération et de la stimulation que représente la découverte d'un lieu exotique. L'expression « en résidence » rappelle justement que l'artiste n'habite pas dans ces lieux, mais y demeure pour une période définie, selon des modalités institutionnelles plus ou moins généreuses. Les squats à Berlin, qui savent même séduire un artiste à succès comme Tino Sehgal, offrent un capital culturel (dépositaires d'un cachet bohème) et sous-entendent des liens précieux avec une communauté *underground* – or, s'ils sont ainsi valorisés, c'est justement parce qu'ils sont affranchis des contraintes qui accompagnent souvent la résidence d'artiste.

*Nota bene* : ce texte résulte d'échange de courriels.

*La traduction de la contribution de Caroline A. Jones a été réalisée par Géraldine Bretault.*

1. Sur cette question, voir les travaux fondateurs de Michael Clanchy (*From Memory to Written From Record: England 1066-1307*, Oxford, 1979) jusqu'à, dernièrement, François Menant, « Les transformations de l'écrit documentaire entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle », dans Natacha Coquery, François Menant, Florence Weber éd., *Écrire, compter, mesurer : vers une histoire*

*des rationalités pratiques*, Paris, 2006, p. 34-50.

2. *Medieval Manuscripts, their Makers and Users: A Special Issue of Viator in Honor of Richard and Mary Rouse*, Turnhout, 2011.

3. Dieter Kimpel, « Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique », dans *Bulletin monumental*, 135, 1977, p. 195-222.

4. Sur l'histoire de la production au Moyen Âge, on consulera en premier lieu les travaux de Philippe Braunstein (dont d'abord *Travail et entreprise au Moyen Âge*, Bruxelles, 2003) et ceux de Jean-Pierre Sosson (dont « Une approche des structures économiques d'un atelier d'art, la corporation des peintres et selliers de Bruges, xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles », dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 3, 1970, p. 91-100 ; Pascale Lambrechts, Jean-Pierre Sosson, *Les Métiers au Moyen Âge : aspects économiques et sociaux*, [colloque, Louvain-la-Neuve, 1993], Louvain-la-Neuve, 1994 ; « La production artistique dans les anciens Pays-Bas méridionaux, XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », dans Simonetta Cavaciocchi éd., *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, Florence, 2002, p. 675-701).
5. Alain Bonnet, France Nerlich, *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris 1780-1863*, (colloque, Tours, 2011), Tours, 2013.
6. Jean Châtelus, *Peindre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1998.
7. Steven Laurence Kaplan, *La Fin des corporations*, Paris, 2001.
8. Melissa Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette » dans *Anne Vallayer-Coster : peintre à la cour de Marie-Antoinette*, (cat. expo., Washington, National Gallery of Art, 2002/ Dallas, Dallas Museum of Art, 2003/New York, The Frick Collection, 2003/ Marseille, Musée des beaux-arts, 2003), Marseille/Paris, 2003, p. 75-93.
9. Cet héritage est passé en revue dans le chapitre « The Romance of the Studio » du livre de Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Post-war American Artist*, Chicago, 1996, p. 1-59.
10. Reflétant ce schéma mercantile, les peintres florentins furent regroupés avec les docteurs, les apothicaires et les marchands d'épices dans la guilde Arte dei Medici e Speciali à partir de 1314.
11. Dans un ouvrage à paraître, Ewa Lajer-Burcharth explore les tensions perceptibles dans la peinture de Chardin entre les sujets élaborés au sein de la structure de la guilde et ceux formés dans la modernité émergente de l'Académie. Je remercie le professeur Lajer-Burcharth d'avoir bien voulu partager son travail en cours, qui constitue la source de ces précisions.
12. Qu'il soit apocryphe ou non, cet adage de Michel-Ange est resté célèbre : « Si dipinge col cervello, non con le mani » (« On peint avec son cerveau, pas avec ses mains »). Voir Gaetano Milanesi, *Le Lettere di Michelangelo*, Florence, 1875, p. 489 ; Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist*, Princeton, 1981, p. 312 [éd. orig. : *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig, 1938] ; Philip Sohm, « Maniera and the Absent Hand: Avoiding the Etymology of Style », dans *RES: Anthropology and Aesthetics*, 36, 1999, p. 100-124, notamment p. 101.
13. Albert Châtelet, « L'atelier de Robert Campin », dans Albert Châtelet, Jean Dumoulin éd., *Les Grands Siècles de Tournai (12<sup>e</sup>-15<sup>e</sup> siècles)*, Tournai, 1993 ; Brigitte de Patoul, Roger van Schoute, *Les Primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 1994.
14. Cela notamment à l'occasion de la célèbre exposition *La Miniature flamande : le mécénat de Philippe le Bon* (cat. expo., Bruxelles, Palais des beaux-arts/ Amsterdam, Rijksmuseum/Paris, Bibliothèque nationale de France, 1959), Bruxelles, 1959. Voir à ce propos : Marc Gil, « La théorie de l'atelier et de l'officine dans la miniature septentrionale (L. Delaissé) : modèles alternatifs à la lumière des sources et de la recherche actuelle », dans *Image et images du Moyen Âge : mélanges en l'honneur de Jacques Charles Lemaire*, Orléans, 2014, p. 109-127.
15. Critiques déjà faites dans Philippe Wolff, Frédéric Mauro, *L'Âge de l'artisanat (N<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, (*Histoire générale du travail*, 2), Paris, 1960, p. 132.
16. Ces questions ont fait l'objet d'une réévaluation récente dans la synthèse remarquable de Philippe Bernardi, *Maître, valet et apprenti au Moyen Âge : essai sur une production bien ordonnée*, Toulouse, 2009.
17. Voir à ce propos le compte rendu d'Étienne Anheim, « Les hiérarchies du travail artisanal au Moyen Âge entre histoire et historiographie », dans *Annales : histoire, sciences sociales*, 4, 2013, p. 1027-1038.
18. Michele Tomasi, *Monumenti d'arvorio: i dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Pise, 2010. Voir notamment le chapitre « tipologie, modi di produzione, stile », p. 173-232.
19. *Sculptures d'albâtre du Moyen Âge : d'Angleterre en Normandie*, Laurence Flavigny, Christine Jablonski-Chauveau éd., (cat. expo., Rouen, Musée départemental des antiquités/Évreux, Musée de l'ancien évêché, 1998), Rouen, 1997 ; Nigel Ramsay, « La production et exportation des albâtres anglais médiévaux », dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, III, Paris, 1990, p. 609-619.
20. Tomasi, 2010, cité n. 18, p. 369.
21. Léon Arbaud, « Mademoiselle Godefroid », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, I, 2<sup>e</sup> série, p. 38-52, 512-522 ; Séverine Sofio, « *L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs !* » *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, thèse, École des hautes études en sciences sociales, 2009, p. 437 et suiv.
22. Elizabeth E. Guffey, *Drawing an Elusive Line: the Art of Pierre-Paul Prud'hon*, Newark/Londres, 2001.
23. Sofio, 2009, cité n. 21, p. 175-176.
24. Jacques Derrida, « Economimesis », dans Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman et al., *Mimesis des articulations*, Paris, 1975, p. 57-93.
25. Cet argument est développé dans l'ouvrage de Caroline A. Jones, *Machine in the Studio*, Chicago, 1996.

26. Entre 1940 et 1970, un faisceau de facteurs, des réglementations de zonage à l'automatisation et à la hausse de la demande immobilière, conduisit les entreprises à quitter les villes américaines pour s'installer en banlieue dans des usines ou des « parcs d'entreprises ». À Manhattan, la dépression immobilière atteignit un point critique lors de la crise pétrolière et de la récession des années 1970 – une situation bénéfique pour les lieux de vie et de travail des artistes (Gordon Matta-Clark par exemple) mais terrible pour les finances de la ville. Pour un récit nuancé, voir Pamela Lee, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, 2000.
27. « The studio is totally open [...] I'd like to think that I'm in charge of the idea. I hope we all agree that I'm the one who finally decides ». Réponses d'Olafur Eliasson aux questions qui suivirent son discours au Massachusetts Institute of Technology le 13 mars 2014, dans le cadre de sa résidence pour le prix Eugene McDermott.
28. *Movement Microscope* (2001), dernière œuvre de ce type d'Eliasson, fut présentée lors de l'exposition *Danser sa vie* (Paris, Centre Pompidou, 2011-2012).
29. Sophie Cassagnes-Brouquet, *L'Art en famille : les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge (1350-1530)*, Turnhout, 2005, p. 34.
30. Agnès Bos, « L'atelier du menuisier à Paris à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance », dans *Le Plaisir de l'art : mélange Barral I Altet*, Paris, 2012, p. 283-289.
31. Étienne Hamon, *Une capitale flamboyante : la création monumentale à Paris autour de 1500*, Paris, 2011.
32. Catherine Verna, *Entreprises des campagnes médiévales : innovation, travail et marché (XII<sup>e</sup> siècle vers 1550)*, habilitation à diriger des recherches, université Paris 1, 2008 ; cité dans Anheim, 2013, cité n. 17, p. 1028.
33. Séverine Sofio, *La Parenthèse enchantée : genre et beaux-arts, 1750-1850*, Paris, à paraître.
34. Louis Hersent : *peintre d'histoire et portraitiste*, Anne-Marie de Brem éd., (cat. expo., Paris, Maison de la vie romantique, 1993-1994), Paris, 1993.
35. Monique Geiger, *Sophie Rude : peintre et femme de sculpteur, une vie d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle (Dijon-Bruxelles-Paris)*, Dijon, 2005.
36. François-Louis Bruel, « Girodet et les dames Robert », dans *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1, 1912, p. 76-93.
37. Sofio, 2009, cité n. 21, p. 188 et suiv.
38. Emmanuelle Philippe, Séverine Sofio, « 'I was born in this palace...' Emotional bonds in the artistic community of the Louvre (1750-1800) », dans Susan Broomhall éd., *Emotions in the Household, 1200-1900*, Basingstoke/New York, 2008, p. 234-251.
39. Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Travail, genre et sociétés*, 19/1, 2008, p. 23-39.
40. Hamon, 2011, cité n. 31, p. 207.
41. Pierre Pradel, « Nouveaux documents sur le tombeau de Jean de Berry, frère de Charles V », dans *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 49, 1957, p. 141-157 et p. 142.
42. Philippe Braunstein, « Maîtrise et transmission des connaissances techniques au Moyen Âge », dans *History of Technology*, 21, 1999, p. 155-165. Cette dimension du chantier a été particulièrement mise en évidence pour celui du dôme de la cathédrale de Milan. Voir le chapitre « La communication dans le monde du travail à la fin du Moyen Âge », dans Philippe Braunstein, *Travail et entreprise au Moyen Âge*, Bruxelles, 2003, p. 459-475.
43. Sur l'atelier du maçon Jalopa, voir J. Ibáñez Fernández, « Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo », dans *Lexicon*, 12, 2011, p. 27-44.
44. Liliane Hilaire-Pérez, Catherine Verna, « La circulation des savoirs techniques du Moyen Âge à l'époque moderne. Nouvelles approches et enjeux méthodologiques », dans *Tracés : revue de sciences humaines*, 16, 2009, p. 25-61.
45. Patrick Michel, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, 2007.
46. Châtelus, 1998, cité n. 6.
47. *Greuze et l'affaire du « Septime Sévère »*, Annick Lemoine éd., (cat. expo., Tournus, Hôtel Dieu-Musée Greuze, 2005), Paris, 2005.
48. Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel, 2008.
49. Thomas E. Crow, *La Peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, 2000.
50. Sébastien Allard, Marie-Claude Chaudonneret, *Le Suicide de Gros : les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, 2010.
51. *Félicie de Fauveau : l'amazone de la sculpture*, Christophe Vital, Ophélie Ferlier et al. éd., (cat. expo., Les Lucs-sur-Boulogne, Historial de la Vendée/Paris, Musée d'Orsay, 2013), Paris, 2013.
52. *L'Artiste en représentation : images des artistes dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Alain Bonnet éd., (cat. expo., La-Roche-sur-Yon, Musée de la Roche-sur-Yon/Laval, Musée de Laval, 2013), Lyon, 2012.