

## BOXCARS

On pourrait raconter une histoire rudimentaire de l'art à travers les lieux dans lesquels il a été créé : les parois des grottes, les plafonds des églises, une arrière-salle, en plein air, une mansarde à Montmartre, un espace industriel reconverti à New York, ou d'autres lofts et ateliers qui leur ressemblent, mais partout dans le monde, un archipel imaginaire, une nation interrompue. Là, tous les murs sont blancs et tous les sols dépouillés ; tapis, moulures et appliques ont été supprimés ; les plafonds sont hauts et les angles orthogonaux ; les lumières sont vives et rayonnent depuis le plafond, et il y a très peu de meubles. Même le paysage sonore y est particulier, les longs échos d'une grande pièce vide, et l'odeur enivrante des produits chimiques, de la colle, des solvants, de l'huile de lin.

Tous les ateliers, ou presque, ressemblent à cela, et il en est de même pour la grande majorité des galeries et des musées contemporains. L'uniformité est surprenante, et bien sûr cela n'est pas passé inaperçu ni resté inexploré. Un commissaire d'exposition m'avait expliqué que cette idée de l'atelier ou de l'espace d'exposition « boîte blanche » que nous considérons comme une évidence est en réalité relativement récente. Elle est apparue dans les années 1950, inspirée par les espaces dans lesquels Ben Heller exposait sa collection, les galeries de Sidney Janis et Betty Parsons, et l'atelier de Mark Rothko. Dans le milieu des années 1970, le critique et artiste Brian O'Doherty avait qualifié et analysé cette tendance dans une brillante série d'essais intitulée *Inside the White Cube*. Ce genre d'espaces, écrivait-il, « soustrait à l'œuvre d'art toute référence qui interfère avec le fait que c'est de l'art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait détourner de sa propre évaluation d'elle-même... Une part du caractère sacré de l'église, la formalité d'une salle de tribunal, la mystique du laboratoire expérimental s'allient à un design chic pour produire une chambre d'esthétique unique. » Il en résulte un environnement élémentaire, euclidien, efficace – parfaitement rationnel et ordonné, aussi isolé qu'une station spatiale.

Et pourtant, voilà un espace dans lequel se fabriquent des choses très irrationnelles et désordonnées : des peintures, par exemple, et des sculptures. La culture, dans l'acception la plus large du terme, se crée dans toute sorte de lieux, mais peu d'entre eux sont aussi attachants que l'atelier de l'artiste. Le bureau d'écrivain est privé et désordonné ; il n'y a pas grand chose à y voir dans la mesure où tout le travail de l'écrivain s'opère dans son esprit. Les décors de cinéma et les studios d'enregistrement sont des lieux professionnels et ennuyeux et si vous n'avez rien

à y faire, vous ne faites que déranger. Le bureau d'un architecte est généralement très Dickensien, avec ses rangées de partenaires 'junior' courbés sur leur bureau seize heures durant. Mais l'atelier d'un artiste plasticien est le centre absolu de sa vie, et il est souvent impossible de le distinguer de sa personne.

Certains sont relativement austères, mais la plupart sont pleins d'objets : livres et magazines, disques et cendriers débordants, jouets, puzzles, tubes de peinture, images et instructions et signes cryptiques punaisés au mur, liasses d'ébauches, un appareil photo sur une table, des crânes d'animaux, une pile de DVD, ainsi que toute sorte de souvenirs et de totems singuliers – comme le chapeau blanc de David Hockney, la batterie démontée de Raymond Pettibon, la tapette à mouche de Robert Therrien. C'est un espace public-privé, privé-public, aussi convivial et professionnel que l'échoppe d'un barbier (le café y est invariablement excellent, même s'il est difficile de trouver un coin confortable pour s'asseoir et le boire). Des assistants apparaissent avant de disparaître à nouveau, des colis sont livrés, le déjeuner préparé, des visiteurs reçus, des appels téléphoniques passés, des choses sont emballées, déemballées, mises en boîtes ou non ; parfois on y entend de la musique et au milieu, au cœur de tout cela, l'art se crée.

Puis vient une interruption, peut-être un déjeuner partagé ou simplement une pause, et Gautier Deblonde entre avec son appareil photo et photographie la pièce vide, dans ce creux curieux du temps, la stase au cœur de la tempête, juste après que quelque chose c'est passé et juste avant qu'autre chose ne débute.

Dans l'importante structure de classification des espèces élaborée par Linné, les êtres humains sont classés sous le terme d'*Homo sapiens* ; l'adjectif ici signifie « sage » ou « réfléchi », mais il existe d'autres manières de nous décrire ou de nous définir. Le philosophe français Henri Bergson avait proposé le terme d'*Homo faber*, suggérant ainsi que c'était moins l'intelligence que le travail qui nous façonne ; en particulier le travail impliquant l'usage d'outils pour fabriquer des objets. D'autres ont proposé *Homo ludens* : les êtres humains comme créatures ludiques. Ces distinctions sont certes intéressantes et chacun de nous pratique ces activités à un moment ou à un autre ; mais les artistes, certainement lorsqu'ils sont au sommet de leur art, les pratiquent simultanément – ils pensent, travaillent, et jouent en même temps. Cela explique l'atmosphère de ces ateliers, parfois sereine et contemplative, *parfois aussi focalisée qu'une fonderie*, parfois (je pense par exemple à Baldessari) chargée d'apparentes distractions. L'atelier est

l'espace de travail d'un inventeur, plein de petits bouts de trucs, d'idées et de maquettes, d'essais et de tests dont la plupart sont conçus en finassant oisivement. Ce sont des incubateurs pour machines d'art naissantes dont certaines fonctionnent merveilleusement alors que d'autres s'autodétruisent ; c'est ainsi que les choses se passent généralement. En dépit des attributs offerts par la haute technologie, les éclairages sur rails et les écrans d'ordinateur, un atelier est aussi vieillot qu'une échoppe de cordonnier. Vous ne réalisez pas combien il est rare de voir de telles choses à une époque comme la nôtre où le travail est généralement moins tangible, et où il est - dans les usines de fabrication de voitures ou de meubles, par exemple - moins une vocation qu'un simple emploi.

Quelque chose y est présenté, les limites d'un certain type d'activité - une scène, en quelque sorte. Ces images possèdent donc une tonalité théâtrale, comme si un rideau venait de se lever. Elles vous transforment en spectateurs, captifs devant une boîte à trois pans, et vous avez l'impression que rien ne se passe au-delà de leurs marges. Mais elles ont aussi quelque chose d'anti-théâtral, car il semble que les objets et les éléments n'y ont pas été supprimés, disposés ou présentés pour vous. Elles n'ont rien de guindé ou d'affecté, pas de jeu devant un public.

Partout, *Atelier* est presque, mais pas tout à fait, à peu près, mais par ailleurs... Doit-on le ranger avec les études d'architectures d'intérieur ? Non, ces espaces sont trop singuliers ; ils portent trop de vie en eux pour cela. Un atelier d'artiste n'est pas, stricto sensu, un lieu privé, mais ce n'est pas non plus une salle d'exposition. Il peut accueillir des visiteurs à l'occasion, mais il n'est pas conçu pour être visité, ni expressément conçu pour être photographié. En effet, les ateliers ne sont généralement pas pensés du tout, en tout cas pas par des professionnels. En dépit du luxe d'espace, ils sont une espèce d'architecture folk, donc ces photographies ne sont pas sensées faire baver d'envie, comme les intérieurs présentés sur les pages de papier glacé des magazines. Elles n'ont rien à voir avec le signe d'une réussite sociale.

Ce ne sont pas non plus des portraits, puisqu'aucune forme humaine n'y est représentée, ni même des portraits par contumace. Il est souvent difficile de dire à qui appartient tel atelier sans se référer à la fin du livre - une habitude à laquelle il faut résister aussi longtemps que possible, parce que savoir à qui appartient le monde devant lequel vous vous trouvez n'a que peu d'importance : vous êtes dans celui de Gautier Deblonde. Vous remarquerez parfois des œuvres sur les murs ou sur le sol - ostensiblement le moteur de toute cette entreprise - mais pas aussi souvent que vous pourriez vous y attendre ; et quel que soit le plaisir que l'on prend à

croiser un Richter ou un Kelly dans ces pages, réalisant ainsi instantanément où vous vous trouvez, il est tout aussi intéressant de tomber sur quelque chose qui ressemble à une usine de matelas abandonnée, pour découvrir ensuite que c'est l'un des espaces de travail de Matthew Barney.

Toute cette soigneuse négligence n'a, semble-t-il, qu'une seule finalité : que vous trouviez rarement, quelle que soit l'image, une expression délibérée et notable de goût. Et je ne veux pas dire par là que les images en elles-mêmes sont de mauvais goût, ou même qu'elles en sont totalement dénuées : ce que je veux dire c'est qu'en photographiant des ateliers d'artistes, plutôt que les artistes eux-mêmes ou leurs créations, Gautier Deblonde parvient à nous raconter une histoire de l'art – de ce qu'il est, sur le terrain – qui dépasse les esthétiques. Je vous concède que ce n'est pas une tâche facile, par expérience. Parce que si vous passez beaucoup de temps dans les ateliers d'artistes, vous vous rendez compte que les choses se passent souvent ainsi : il y a beaucoup de travail, et un certain degré de jeu, mais les homélies de l'art – la beauté, le sens, le style, la personnalité – émergent de ce travail et y sont rattachées, et non l'inverse ; et lorsqu'elles émergent, elles le font lentement, petit à petit, et souvent de manière indirecte.

Si ce ne sont pas des images de belles choses, du moins pas directement, sont-elles néanmoins de belles photographies ? La représentation et le représenté, la première tend à prendre l'ascendant sur le second ; il y a un équilibre qui doit être trouvé, et les photographies de Gautier Deblonde, avec leurs couleurs douces et leurs patients détails, y parviennent avec élégance. Ces images sont douces et un brin songeuses, aussi délicates qu'un danseur classique. Et aussi souples qu'un danseur, dans le sens où la photographie s'y affirme véritablement : dans cette négociation entre ego, désir, hommage et dignité, et rien de tout cela n'est ici exagéré, ni même nié ; mais ces photographies prennent et donnent constamment un petit peu. J'aime la photographie de Serra à ce titre, par exemple. J'aime la façon qu'elle a de rendre à Serra ce qui fait Serra : sa monumentalité, sa noirceur, son assurance, cette privation auto-imposée sans flagornerie ni lourdeur, laissant aux lecteurs que nous sommes un peu d'espace pour respirer.

Elles sont discrètement effacées, ces images ; elles sont un intermédiaire tellement délicat entre l'observateur et l'atelier qu'il devient difficile de se concentrer sur elles, sur leurs qualités intrinsèques en tant que photographies. Je souhaiterais donc insister, entre autres choses, sur le fait que cet ouvrage est un réel plaisir dans son ensemble. Le fait de

photographier soixante-dix intérieurs de tailles et de styles si différents, tous à peu près à la même échelle et dans un format ingrat ; que chaque photographie soit aussi attachante en elle-même et que l'ensemble fonctionne comme une collection – voilà un réel plaisir, la naissance d'une machine discrète et singulière – un livre, à proprement parlé. L'objet est en lui-même une œuvre d'art unique, unifiée et cohérente.

Cela n'est pas toujours le cas, et c'est bien ainsi. La photographie existe simultanément dans différents types d'espaces : l'épreuve, les cimaises d'une galerie, l'écran, l'esprit, la page. Les publications même les plus classiques sont souvent réalisées bien après que le propre travail c'est produit, comme pour se souvenir d'un sujet, d'un style, ou d'une époque. Il me semble qu'*Atelier* a été conçu pour être un livre, pour être feuilleté, et différents éléments y sont regroupés pour produire un effet spécifique – comme le mécanisme d'une pendule ou un tour de cartes, les Partitas de Bach, ou peut-être un jardin de pierre japonais.

Comme ceci ou comme cela, mais surtout comme ceci : si vous habitez dans l'ouest américain, vous pouvez parfois vous retrouver dans votre voiture à un passage à niveau à attendre le passage d'un train de marchandises. Tous les wagons sont uniformes en taille – beaucoup plus longs qu'ils ne sont hauts – dans une interminable file indienne, et transportant qui sait quoi : des circuits imprimés chinois ou des meubles pour enfant, des feuilles de verre ou quelques pelletées de charbon, peut-être même un clochard ou un passager clandestin. A l'intérieur, des vies entières, des efforts, et de l'abondance, et si le train est très long, vous restez assis ainsi pendant un moment, immobile, à le regarder passer, à noter les variations dans la monotonie – styles différents, compagnies différentes, marquages différents, destinations différentes, mais par dessus tout, un sentiment d'urgence et d'à propos. Si vous n'êtes pas pressé et n'avez nulle part de précis où vous rendre, vous finirez dans un état de joie, presque dans une transe, à regarder passer cette parade. Après un moment, tout se mélange : la beauté du train, les répétitions rythmiques des wagons, et le mystère de ce qu'ils transportent.

Jim Lewis