

MUSEE NATIONAL EUGENE DELACROIX

L'atelier d'artiste et sa muséification. Au-delà de la magie du lieu

24 novembre 2015 – Paris

Synthèse

Sommaire

Ouverture.....	4
Dominique de FONT-REAUXX	4
Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU	4
Imaginaire et représentation de l'atelier d'artiste	5
Le musée national Eugène Delacroix : quelle réception par ses publics ?	5
Anne KREBS.....	5
• Présentation de l'étude	5
• Publics et dynamiques d'attraction.....	6
• Perception du lieu et mécanismes de réflexion.....	6
• Pistes de réflexion.....	8
• Echanges entre les participants	8
Enjeux économiques et développement des musées ateliers.....	9
Xavier GREFFE	9
• Une remise en cause du modèle économique traditionnel des musées.....	10
Isabelle COLLET	10
• Les conséquences de ce changement sur le mode de fonctionnement des musées.....	11
• Une nouvelle typologie de musées	11
• Les maisons d'artiste et l'enjeu de la créativité	12
• Echanges entre les participants	13
Bénédicte GARNIER.....	13
Fabienne STAHL	13
Marie-Clémence RÉGNIER.....	14
Bertrand TILLIER.....	14
Emmanuelle TRIEF-TOUCHARD	15
Littérature, création artistique et représentation : la performance de la visite à Giverny.....	16
Ségolène LE MEN	16
• L'histoire de la maison Claude Monet de Giverny	16
• Une visite guidée par le maître : l'atelier en plein air.....	17
• De la performance au pèlerinage de Giverny	19
L'atelier de l'artiste au XIX^e siècle : entre imaginaire et lieu commun.....	20
• L'image de l'artiste dans son atelier, un lieu commun empreint de vérité	20
• Les artistes dans leur atelier photographiés par Dornac	21
• Les artistes prisonniers de l'image de l'atelier	22
L'atelier de l'artiste aujourd'hui. Quelques pistes de réflexion.....	24
François-René MARTIN	24
• Les significations de l'atelier pour les artistes contemporains	24
• La remise en cause de l'atelier au milieu du XX ^e siècle	25
• La persistance de l'atelier comme lieu de travail des artistes au XXI ^e siècle.....	26
Les musées ateliers : singularités et enjeux partagés.....	28
Nick TROMANS.....	28
Fantaisie et archéologie chez Rodin, pour un projet de rénovation et de développement de la Villa des Brillants à Meudon	29
• Le musée Rodin de Meudon, un musée méconnu	29
• La Villa des Brillants : mémoire et image du lieu.....	29
• Pérégrination à Meudon : le rituel et le récit de la visite au grand homme	30
• Meudon, un lieu antique.....	32
• Après Rodin, de l'atelier au musée	32
• Echanges entre les participants	34
Amélie SIMIER.....	35
La visite du musée national Gustave Moreau.....	36
• Introduction : les enjeux de la rénovation et de l'extension du musée national Gustave Moreau ..	36
Marie-Cécile FOREST	36
• Les salles de présentation des collections permanentes du rez-de-chaussée	37
• Le cabinet des arts graphiques	39
• Les réserves d'arts graphiques et de peintures	40

Anne PHILIPPONAT	41
La visite du musée Bourdelle	43
• Introduction : présentation de l'exposition « Rhodia Bourdelle : récit d'une vie, histoire d'un musée »	43
• Le Hall des plâtres	44
• L'atelier de peinture d'Antoine Bourdelle	46
Françoise REYNAUD	47
• L'ancien appartement de Rhodia Bourdelle et de Michel Dufet	47
• L'atelier de sculpture d'Antoine Bourdelle	48
Lionel ARSAC	48
• Les anciens ateliers des praticiens : le premier musée Bourdelle	49
• L'extension de Christian de Portzamparc	50

Ouverture

Dominique de FONT-REAULX

Directrice du musée national Eugène Delacroix

Je remercie Charlotte Chastel-Rousseau ainsi que Marie-Claire Le-Bourdellès et l'ensemble de la direction de la recherche et des collections du musée du Louvre qui ont participé à l'organisation et au financement de cette journée. Je remercie également Amélie Simier, directrice du musée Bourdelle et du musée Zadkine, avec qui j'ai monté ce projet. Enfin, je remercie tous les intervenants de cette journée.

L'objectif de cette journée d'étude est de nous interroger sur les enjeux et les questions relatives aux musées-ateliers et à leurs collections en Europe : comment s'opère la transformation d'un atelier d'artiste en musée ? Quel sens pouvons-nous donner à la préservation de l'intimité d'une personne disparue depuis longtemps ? A quoi tient l'attachement à un tel lieu ? Quelle est la place des collections ? Ces questions sont liées à la nature même des musées-ateliers ainsi qu'à un certain fétichisme inhérent à ces institutions. Le cas des musées-ateliers pose aussi des questions plus pragmatiques. Dans un monde où l'argent public est compté, où les musées cherchent à étendre leur rayonnement, où ils s'interrogent sur leurs publics, les musées-ateliers doivent se renouveler et se positionner pour exister sur la scène publique, muséale et scientifique. Si, par essence, ils constituent autant de lieux préservés, leur fréquentation doit se développer et se diversifier, dans le respect des lieux ; ils doivent aussi tenir une réflexion scientifique de qualité.

Cette journée d'étude sera suivie d'une seconde journée en 2016. Par ailleurs, nous réfléchissons à la possibilité d'organiser à l'auditorium du Louvre, en mars 2017, un colloque, ouvert au public, sur les notions d'ateliers d'artiste et de musées-ateliers. Ces thématiques intéressent de nombreux professionnels des musées. Notre projet a obtenu un accueil très favorable de différentes institutions, notamment du conseil scientifique du musée du Louvre.

Pour finir, j'aimerais évoquer un article écrit par Virginia Woolf au début du XX^e siècle, dans *The Guardian*, sur sa visite de la maison des sœurs Brontë. Elle y écrivait que conserver les lieux dans lesquels les grands écrivains et les grands artistes disparus avaient vécu n'avait aucun sens ; sauf si les visiteurs de ces lieux pouvaient percevoir ce que leurs habitants célèbres y avaient ressenti. Cette perception de l'intimité partagée me semble essentielle. Selon moi, la mission des musées-ateliers n'est pas tant de donner à voir aux publics les objets ayant appartenu aux artistes mais de leur faire sentir que ces lieux ont été occupés par ces derniers, comment ils le furent, ce qui leur inspirèrent.

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Responsable des programmes « Muséographie et actualités des collections » ? à l'Auditorium du musée du Louvre

Une certaine magie se dégage des musées-ateliers. L'objectif de cette journée d'étude est de préciser cette notion, de comprendre ce qu'elle signifie pour les professionnels des musées et les implications qu'elle peut avoir dans leurs pratiques professionnelles. La question de la représentation et de l'imaginaire de l'atelier d'artiste sera aussi interrogée.

Imaginaire et représentation de l'atelier d'artiste

Le musée national Eugène Delacroix : quelle réception par ses publics ?

Anne KREBS

Chef de service adjoint du Centre de recherche Dominique-Vivant Denon, en charge des études et des recherches socio-économiques, Direction de la recherche et des collections, musée du Louvre

Cette étude menée en 2014 est la première étude de publics réalisée au musée Delacroix. Elle s'est révélée particulièrement importante pour la direction du musée et pour la direction de la recherche et des collections, qui disposait déjà de nombreuses études sur les publics du musée du Louvre mais manquait d'informations concernant les visiteurs du musée Delacroix. J'aimerais d'ailleurs rendre hommage aux deux chercheurs ayant conduit l'enquête, Mélanie Roustan et Hadrien Riffaut¹.

● L'étude et ses méthodes

Dominique de Font-Réaulx a parfaitement introduit la question de l'intimité et du rapport du visiteur à un musée et à un artiste particulier. Ce rapport des visiteurs au lieu est d'ordre fictionnel, et autorise la construction ou la consolidation d'un imaginaire autour de la figure de l'artiste. Les visiteurs forgent cet imaginaire à partir de leurs représentations et de leurs connaissances mais aussi d'un contact à la fois matériel, physique et sensoriel avec le lieu de vie de l'artiste, sa muséographie et ses « objets ».

Rappelons qu'à sa création, le musée Delacroix est un musée associatif, avant d'être rattaché au musée du Louvre en 2004. Ce changement de statut a d'ailleurs permis au musée de gagner en notoriété et d'observer une forte croissance de sa fréquentation. Néanmoins, dans les discours des personnes interrogées une certaine ambiguïté persiste entre la fonction « mémorielle » du lieu et sa fonction muséale, ambiguïté qui touche aussi aux liens entre le musée Eugène Delacroix et le musée du Louvre. Cette dimension est importante à prendre en compte pour comprendre comment le public perçoit et reçoit ce lieu.

Les objectifs assignés à l'étude étaient tout à la fois de connaître les profils des visiteurs du musée, de comprendre les usages et la réception du lieu par ses publics, de mettre au jour leurs attentes, enfin, d'identifier « l'esprit » attaché au musée.

L'étude a été menée selon une approche qualitative et compréhensible. Mélanie Roustan et Hadrien Riffaut ont réalisé des observations dans le musée ainsi que des entretiens auprès des agents d'accueil et de surveillance et des visiteurs. Au total, 24 entretiens ont été conduits, dont six en anglais. Ces observations et ces entretiens ont été conduits sur deux périodes d'enquête – à l'été et à l'automne 2014 – pour vérifier si la perception du lieu était différente selon les profils des visiteurs et les effets de saisonnalité habituellement observés

¹ Mélanie Roustan est maître de conférences au Muséum national d'Histoire naturelle. Hadrien Riffaut est sociologue, chercheur associé au CERLIS – Université Paris Descartes.

en matière de fréquentation des musées. De plus, certaines séances d'observation se sont déroulées dans le cadre d'événements culturels particuliers (Journées du patrimoine, fête de la musique, etc.).

Publics et dynamiques d'attraction

L'étude montre que les profils des visiteurs du musée sont relativement variés. L'échantillon comprenait 14 femmes et 10 hommes, six Parisiens, sept Franciliens, quatre visiteurs de province et sept visiteurs étrangers. Les chercheurs ont relevé que les visiteurs étaient plutôt âgés, sauf lors des événements culturels, le public de ces manifestations présentant un âge moyen moins élevé. Le public du musée Eugène Delacroix est également constitué de connaisseurs et d'initiés, qui fréquentent régulièrement les musées. Les visiteurs français interrogés présentent d'ailleurs un profil socio-démographique proche de celui des membres de la Société des Amis du Louvre.

Cinq grandes « figures » de visiteurs du musée Eugène Delacroix ont pu être dégagées :

- les habitués du musée du Louvre, qui comprennent des retraités parisiens et franciliens, généralement bien informés des activités du musée grâce aux supports d'information du musée du Louvre ;
- les touristes en quête de pittoresque, français ou étrangers, de passage à Paris ou réalisant de longs séjours professionnels ou académiques dans la capitale ;
- les amoureux d'Eugène Delacroix, des étudiants, des artistes et des amateurs d'art, attirés par la figure du peintre ;
- les amateurs de maisons d'artiste ou d'écrivain, avides des visites de ces lieux de mémoire ;
- les friands de sorties culturelles, qui sont souvent de jeunes adultes témoignant d'un désir de vivre des expériences originales en compagnie de leurs pairs.

Perception du lieu et mécanismes de réception

Un élément saillant émerge de l'étude : le musée Eugène Delacroix est un lieu secret dont la connaissance se transmet entre personnes qui partagent les mêmes affinités, ce qui souligne le fait que ce musée pourrait perdre de sa « valeur » s'il devenait trop connu et fréquenté. Une personne interrogée témoigne : « *J'avais trouvé le lieu agréable et je voulais le partager. C'est aussi une question de quartier. La première fois que je suis venue, c'est quelqu'un qui m'a montré. C'est secret, intime* ». Les visiteurs expriment cette idée d'un lieu protégé, qu'ils aiment partager avec leurs proches et qu'ils appréhendent de voir envahi par la foule. Les visiteurs apprécient tout particulièrement la présence du musée dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Ainsi, pour une visiteuse japonaise interrogée : « *C'est la culture... C'est à côté des grands cafés, comme Les Deux Magots ou le Café de Flore... la librairie La Hune... Ici c'est le lieu de la culture* ».

Les chercheurs ont mis en évidence trois registres distincts de réception du lieu, associés aux trois « univers » que représentent respectivement l'appartement, l'atelier et le jardin. Les discours des personnes interrogées témoignent d'une perception nettement différenciée de ces trois espaces : ils ne ressentent pas ces espaces avec la même intensité, ni ne leur accordent la même importance.

L'appartement est perçu par les visiteurs comme un espace où se dévoile l'intimité de Delacroix. Pour un agent d'accueil et de surveillance : « *Ce que j'entends le plus souvent, c'est que les visiteurs sont contents d'avoir été dans l'intimité de Delacroix. Les gens me demandent souvent des renseignements sur les lieux – ils savent qu'il est mort là –, des anecdotes sur la bonne aussi* ». L'étude souligne que l'appartement est l'espace le moins spontanément cité et le moins valorisé dans les discours des visiteurs. Il apparaît comme un

espace « muséal », à la fois sombre et difficile à « lire ». Le statut de certains objets présentés est ambigu, des visiteurs imaginant qu'il s'agit de « reproductions » d'œuvres de Delacroix, au sens d'une inauthenticité des objets présentés. Dans l'appartement, les visiteurs sont à la recherche de « balises » qui leur permettraient de comprendre la vie de Delacroix dans son quotidien, ce dont l'espace actuel ne témoigne pas véritablement.

L'atelier est un espace davantage convoqué dans les discours des visiteurs. Il est perçu comme un témoin majeur de la création artistique. Les visiteurs apprécient particulièrement la monumentalité de l'atelier, dans une double perspective à la fois architecturale et créative. Dans l'esprit des visiteurs, le parcours commence par la visite de l'appartement, lieu de la vie intime, se poursuit par la visite de l'atelier, espace de travail et d'inspiration créative, pour s'achever dans le jardin, lieu de détente de l'artiste.

Le jardin recueille tous les suffrages. Ainsi, pour une étudiante: « *le jardin est mignon, cosy. On se rend compte de l'ambiance dans laquelle il a peint ses œuvres. L'atelier est bien aussi, plus l'extérieur, l'architecture du bâtiment* ». La visite du jardin exalte un parcours physique et mental permettant au visiteur une exploration sensible et sensorielle plus qu'intellectuelle des lieux. Il est d'autant plus apprécié que les espaces verts sont rares à Paris. Cet attrait pour le jardin de Delacroix coïncide également avec une sensibilité contemporaine envers l'environnement.

Les visiteurs perçoivent le parcours de visite du musée comme aisé, sa déambulation comme heuristique : « *Je pense qu'il y a une organisation, comme dans tous les musées, mais comme on sort pour aller dans l'atelier puis dans le jardin, on fait un peu comme on veut après. Il n'y a pas vraiment d'ordre défini, je pense* ». Le visiteur élabore ainsi son propre parcours, sans suivre (ou rencontrer) de guidage particulier. Il le compose, bien entendu, en fonction de ses propres connaissances de l'artiste et de son œuvre.

Une interrogation traverse les discours des visiteurs : ce lieu est-il un lieu de mémoire ou un musée ? Le rapport à la collection paraît vacillant. Une personne interrogée témoigne : « *Pour moi il n'y a pas vraiment d'œuvres majeures, donc je dirai plutôt que c'est le lieu en lui-même qui me plaît le plus, l'ambiance* ». Les références aux œuvres ou à la finalité muséale du lieu sont d'ailleurs quasiment absentes des propos recueillis. Comme l'explique une personne interrogée ayant visité la maison d'Hemingway : « *C'était un peu pareil, il y avait aussi un petit jardin* ». Une autre déclare : « *C'est un peu comme le musée de la vie romantique ou des petits musées de ce type qui sont très plaisants parce qu'à taille humaine, c'est très agréable, c'est une balade. C'est une balade hors du temps* ». De nombreux témoignages de visiteurs font état de cette dimension éminemment sensorielle, faite de références historiques ou artistiques elles-mêmes plus ou moins précises.

Ainsi, pour la majorité des visiteurs interrogés, l'horizon d'attente est avant tout celui d'une « maison d'artiste », ce qui semble exclure la dimension « muséale » du propos. De ce fait, nombre d'entre eux n'appréhendent pas la visite du musée Eugène Delacroix comme une expérience de nature intellectuelle leur ayant permis « d'apprendre » sur le peintre et sur ses œuvres.

Par ailleurs, le rattachement institutionnel du musée Delacroix au musée du Louvre paraît méconnu, voire ambigu : « *Le Louvre c'est un peu l'antithèse d'un musée comme celui-ci : au Louvre, il y a tellement de choses, on est perdu !* » ; « *Je trouve que c'est un peu l'opposé en terme de musée : le Louvre, ce n'est pas forcément un endroit où j'ai envie de venir flâner un samedi après-midi, parce que c'est lourd, bondé. Il y a trop de choses presque. Et au final on ne voit rien parce qu'on voit trop* ». Aux yeux des visiteurs, le musée du Louvre, touristique et sur-fréquenté, n'a que peu de rapport avec le musée Eugène Delacroix, petit, secret et

intime, offrant une véritable parenthèse hors du temps. Les visiteurs interrogés se montrent très satisfaits de leur visite : cette ambiance conviviale, bucolique, intimiste, aux antipodes de celle régnant au musée du Louvre, apparaît d'un grand prix. Inversement, l'étude montre que les visiteurs du musée Eugène Delacroix ont besoin de repères. Si certains estiment que le musée ne leur offre pas suffisamment d'informations portant sur la vie du peintre, son époque et son œuvre, d'autres aimeraient que le musée Eugène Delacroix les oriente vers des lieux parisiens (musées, églises,...) conservant des œuvres ou des témoignages du peintre.

● Pistes de réflexion

Retenons ici la relative mise en second plan des collections, le faible apport de connaissances et le lien méconnu avec le musée du Louvre, qui s'inscrivent, plus largement, dans un cadre particulier : celui d'une « maison d'artiste » qui surpasse tout autre cadre de référence pour les visiteurs. Plusieurs interrogations se font jour : quel équilibre trouver entre dimension muséale et dimension mémorielle du lieu ? Comment la muséographie est-elle susceptible de soutenir de façon simple et claire l'articulation entre appartement, atelier et jardin ? Quel propos le musée tient-il sur lui-même ? Quels liens construire entre le musée et son environnement contemporain, qu'il soit artistique, culturel, académique ou social ?

● Échanges entre les participants

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Les résultats de votre étude indiquent que les visiteurs du musée Delacroix cherchent à s'imprégner de l'esprit du lieu. Avez-vous constaté le même phénomène au musée du Louvre ? Cette démarche du public est-elle propre aux maisons d'artiste ou est-elle aussi pratiquée dans d'autres musées ?

Anne KREBS

Ce phénomène est difficilement observable au musée du Louvre en raison de la grande hétérogénéité des profils des visiteurs et de la grande variété de leurs attentes. La quête de visites plus intimes est particulièrement présente concernant les visiteurs français se rendant fréquemment dans les musées. Ils adoptent d'ailleurs diverses stratégies pour éviter la foule : ne pas visiter les espaces les plus fréquentés, venir au musée durant les périodes creuses comme les jeudis et vendredis matin, etc. En revanche, ces mêmes individus, loin de chez eux, adopteront un comportement différent. À l'étranger, ils n'hésiteront pas à se rendre dans des musées très fréquentés sans appréhension de la foule. Dans un tel contexte, la recherche d'intimité ne sera plus leur préoccupation première. La vraie distinction s'opère entre un public de proximité, à la recherche d'une certaine intimité, et un public en situation touristique, cherchant à admirer des chefs-d'œuvre dans le cadre d'une visite qui sera généralement exceptionnelle. Certains Parisiens avouent d'ailleurs ne plus visiter le musée du Louvre car ils le jugent trop touristique et trop fréquenté.

Charlotte CHASTEL-ROUSSEAU

Pourriez-vous nous présenter les derniers projets développés par le musée Delacroix après cette étude ?

Dominique de FONT-REAULX

Cette étude des publics nous a beaucoup apporté. Dans l'esprit du public, le lieu et les collections sont extrêmement liés. La scénographie déployée doit l'aider à comprendre qu'il se trouve dans un musée. Par ailleurs, cette étude nous a alertés sur le fait que nous devons être attentifs au vocabulaire employé pour communiquer avec les visiteurs. Nous présentons

délibérément dans le musée des copies peintes par de grands artistes d'après des œuvres de Delacroix. Le mot « copie » est souvent employé par les professionnels de musée dans le sens noble du terme. Or, cette expression n'est pas toujours bien comprise par certains visiteurs. A l'heure du numérique, les gens considèrent qu'une copie est une reproduction rapide d'un document à l'aide d'une imprimante ou d'un *scanner*. Nous ne nous situons pas dans le même registre en parlant d'une copie d'une œuvre de Rubens par Delacroix. Si ce vocabulaire est complètement intégré par les professionnels des musées, il ne l'est pas forcément par le public.

Le projet du musée pour 2016 est de rénover l'appartement, qui est le point faible du parcours de visite. Certains visiteurs le traversent sans même se rendre compte qu'ils l'ont vu. En 2014, dans l'exposition « Objets dans la peinture, souvenir du Maroc », le musée présentait *Les Femmes d'Alger dans leur intérieur*, chef-d'œuvre de la peinture prêté par le musée Fabre de Montpellier. Certaines personnes n'ont pas vu l'œuvre car elles ont traversé l'appartement trop rapidement. Le fait qu'un ascenseur permette, depuis 2014, aux visiteurs de monter directement à l'étage a également beaucoup modifié leur perception de l'appartement. Notre projet est de rénover la muséographie de l'appartement et de repenser la médiation culturelle. La pièce traversée par le public pour descendre vers le jardin servira d'espace de médiation dans lequel les visiteurs découvriront des informations clefs sur Delacroix et sur le lieu. Le musée ne pouvant pas aborder tous les aspects de la vie et de l'œuvre du peintre, notre discours se concentrera sur une période précise de la vie de l'artiste, l'époque à laquelle il s'est installé dans ce lieu, après son élection à l'Académie des Beaux-arts en 1857 jusqu'à son décès en août 1863. La rénovation muséographique envisagée prévoit aussi d'agrandir l'appartement en reconquérant l'espace de la salle à manger. D'autres outils de médiation renseigneront les visiteurs sur l'organisation de l'appartement au moment où Delacroix s'y installe, mais aussi sur le devenir de la demeure entre 1864 et 1925 et enfin sur la période où cette maison a été transformée en musée. L'atelier conservera son identité de lieu de la création et présentera des expositions et des œuvres d'artistes contemporains invités par le musée. Le jardin sera aménagé comme un espace de vie et de détente. J'aimerais pouvoir y installer un café éphémère pendant l'été 2016 sous réserve d'obtenir les ressources financières nécessaires.

Depuis 2014, l'équipe du musée s'est également investie avec d'autres institutions dans l'animation d'un réseau de musées-ateliers. Le site Internet du musée Delacroix propose aux internautes de télécharger des itinéraires de promenades reliant divers sites parisiens relatifs à la vie et à l'œuvre du peintre. Aux côtés d'autres établissements, le musée Delacroix participe aussi à un projet initié par la Direction générale des patrimoines (DGP) en partenariat avec Air France, visant à produire un film sur les musées-ateliers, qui sera présenté au public fin 2015. Si les musées-ateliers individuellement peuvent difficilement attirer de nombreux touristes, ils peuvent collectivement présenter Paris comme la ville des musées-ateliers et attirer un large public.

Enjeux économiques et développement des musées ateliers

Xavier GREFFE

Professeur émérite à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne

En introduction, je préciserai que je suis économiste et que, par conséquent, mon point de vue sur la question du développement des musées-ateliers paraîtra sans doute partiel. Je suis m'intéresse depuis longtemps aux enjeux économiques des musées. Le système des gestions des musées en France est l'un des plus institutionnalisés au monde. La culture et le patrimoine sont des secteurs d'activités connaissant actuellement de grandes difficultés

économiques. L'immense majorité des musées connaissent des problèmes de financement, souvent occultés par le succès des musées superstars parisiens. Derrière cet attrait considérable du public pour les musées, une interrogation existentielle sur le devenir des institutions muséales existe.

● Une remise en cause du modèle économique traditionnel des musées

Le musée est une institution dont la double mission est la conservation des collections et l'éducation des citoyens. En comparant le fonctionnement d'un musée à celui d'une administration financée par des recettes fiscales, nous pouvons estimer que les musées produisent deux types de valeurs : des valeurs d'existence et des valeurs d'usage. La valeur d'existence des musées est la collection. Cette valeur n'est pas toujours présente puisque les musées d'art moderne et contemporain n'ont parfois pas de collections propres et organisent exclusivement des expositions temporaires. Cette valeur d'existence implique que la conservation de la collection soit assurée, ce qui représente un coût. Traditionnellement, ce coût est financé par des subventions publiques ou des fonds privés (mécénat). Les valeurs d'usage des musées, quant à elles, étaient au départ plutôt limitées. Historiquement, les musées n'ont pas toujours été largement ouverts au public. Mais des valeurs d'usage, c'est-à-dire les différentes utilisations des musées par les visiteurs, se sont progressivement développées et les coûts qu'elles représentent sont essentiellement financés par les droits d'entrées dont les visiteurs s'acquittent.

Or, aujourd'hui, les musées ne peuvent plus fonctionner d'après ce modèle. Dans la plupart des pays européens, les subventions publiques diminuent de manière drastique. Le mécénat devient plus rare. L'engouement actuel pour le *crowdfunding* traduit bien l'affaiblissement progressif du mécénat culturel traditionnel, les personnes possédant de grandes fortunes personnelles se faisant plus discrètes et les entreprises développant leurs propres politiques culturelles. Aujourd'hui, les musées se retrouvent dans une situation où le financement du coût de la valeur d'existence n'est plus assuré par l'Etat et les mécènes, ce qui les oblige à financer ce coût par les droits d'entrées. Ainsi, les droits d'entrées versés par les visiteurs doivent permettre aux musées non seulement de financer le coût de leurs valeurs d'usage (accueil du visiteur, activités culturelles, etc.) mais aussi le coût de leurs valeurs d'existence (la conservation des collections, l'entretien du bâtiment, etc.).

En parallèle de cette évolution économique générale, une petite minorité de musées connaissent une explosion de leur fréquentation. Ce phénomène d'explosion de la demande muséale est à l'origine de nombreux projets de créations de musées, comme le musée Guggenheim de Bilbao. Or, tous les musées ne peuvent pas compter sur un afflux massif de visiteurs. En France, les chiffres de fréquentation des musées ont augmenté de 39 000 à 66 000 visiteurs par an en moyenne. Néanmoins, aux mêmes périodes, la part des visiteurs ne payant pas de droits d'entrée a augmenté 39 %.

Isabelle COLLET

Conservateur en chef du patrimoine, Petit Palais, Paris

Sur quel corpus vous basez-vous pour calculer ces chiffres ?

Xavier GREFFE

Le corpus comprend tous les Musées de France, soit environ 1200 musées. Les calculs ont été effectués à partir de données recueillies entre 2001 et 2013. Le fait que la croissance du nombre des visiteurs ne payant pas de droits d'entrée soit supérieure à celle du nombre total de visiteurs peut s'expliquer par l'application de la réglementation européenne rendant

gratuite l'entrée des musées aux jeunes âgés de moins de 25 ans. En outre, 14 musées attirent à eux seuls 50,4 % des visiteurs.

● Les conséquences de ce changement sur le mode de fonctionnement des musées

Incontestablement, de nombreux musées rencontrent des difficultés financières. Plutôt que de fermer leurs portes, certains établissements réduisent leurs horaires d'ouverture afin d'effectuer des économies. Ce mode d'adaptation peut s'avérer dangereux : non seulement les musées ne recrutent plus mais ils ont tendance à modifier le statut de leurs employés. Cette pratique pourrait conduire à une déqualification progressive de leur personnel.

Par ailleurs, un débat délicat relatif au label « Musée de France » anime actuellement le monde des musées. Initialement, les établissements recevant l'appellation « Musée de France » s'engageaient à conserver leurs collections et, en contrepartie, l'Etat et les collectivités territoriales s'engageaient à leur verser des subventions. Or, cet accord latent a commencé à s'effriter ces dernières années. L'Etat ne versant pas les sommes prévues, les collectivités locales, qui connaissent aussi une crise financière grave, rechignent de plus en plus à financer les musées. Depuis 2013, la part des budgets des collectivités territoriales, notamment ceux des communes, dédiée à la culture a tendance à diminuer. Les subventions versées par les collectivités locales représentant habituellement environ 50 % de la dépense culturelle publique en France, cette situation est préoccupante. Les crédits versés par l'Etat aux établissements patrimoniaux sont aussi en baisse et se concentrent de plus en plus sur les musées nationaux.

Un troisième aspect important à relever est le contrôle de l'emploi, plus particulièrement l'impossibilité de relever les plafonds d'emploi. Ce problème se pose surtout dans des établissements comme le musée du Louvre et le château de Versailles.

Un quatrième aspect doit être pris en compte : le changement de regard des élus sur les musées. Certains élus, constatant l'endettement croissant de leur collectivité, choisissent de réduire les dépenses culturelles pour effectuer des économies et recentrer leurs budgets sur d'autres institutions comme les hôpitaux. D'autres représentants, constatant que les retombées économiques et touristiques des musées sont inférieures à celles qu'ils avaient espérées en investissant dans ces établissements, sont déçus.

A titre comparatif, je me suis intéressé au cas des musées japonais. Le Japon a su clairement identifier et mesurer un phénomène, qui se rencontre aussi en France mais qui a été moins bien mesuré : l'augmentation du nombre de musées est supérieure à l'augmentation du nombre de visiteurs.

Isabelle COLLET

Quels musées japonais avez-vous pris en compte ? Ces musées possèdent-ils tous des collections ?

Xavier GREFFE

J'ai pris en compte tous les musées répertoriés par le ministère de la Culture du Japon. Ces musées ne possèdent pas toujours des collections, ce qui est parfois également le cas de certains musées français ne possédant pas le label « musée de France ».

● Une nouvelle typologie de musées

Anne Krebs et moi-même avons élaboré une typologie distinguant trois types de musées.

Les premiers types de musées sont les musées stars. Ces établissements possèdent une image de marque, qui est déclinée sur toute une série d'activités et de produits, les musées espérant en tirer des ressources financières au nom de la propriété intellectuelle. Le modèle économique de ces musées introduit un troisième type de valeur, la valorisation des actifs matériels et immatériels et de la propriété intellectuelle.

Les deuxièmes types de musées sont les musées créateurs d'événements. Ils créent des événements culturels en espérant que les visiteurs qui se déplaceront à cette occasion reviendront visiter le musée, ce qui n'est pas toujours le cas. Seuls les musées possédant des collections suffisamment riches pour renouveler régulièrement leur accrochage peuvent se permettre de créer de tels événements. Cependant, les coûts des événements organisés sont souvent supérieurs aux recettes que les musées en tirent. Divers rapports parlementaires et de la Cour des comptes constatent également que la comptabilisation du coût réel de ces événements manque souvent de clarté. Ces musées sont très attentifs aux problèmes de sécurité et sont particulièrement vulnérables aux crises économiques.

Les troisièmes types de musée sont les musées de proximité. Ils conservent généralement des collections fragiles et limitées et sont souvent localisés dans des environnements peu touristiques. Ces musées sont ordinairement des lieux de rencontres et de consolidation du capital local, des espaces de réunion de la population. Nombre de ces établissements reposaient précédemment sur des réseaux associatifs forts qui ont tendance à se déliter et à disparaître.

Toutes proportions gardées, certains musées pourraient relever des trois catégories. Par exemple, le musée basque de Bayonne se présente comme une marque, organise de nombreux petits événements et joue aussi un rôle dans la consolidation du milieu local. Le musée Georges Sand de Nohant utilise la figure de l'auteur comme une marque, assume un rôle de consolidation du territoire mais n'organise pas d'événements.

● Les maisons d'artiste et l'enjeu de la créativité

Les fonctions traditionnelles des musées s'effritant, les économistes ont plus de difficulté à définir quelles solutions financières peuvent être envisagées pour redresser économiquement ces établissements.

Néanmoins, les musées ont peut-être encore une carte à jouer. De nos jours, les sociétés occidentales se définissent comme créatives. Le terme « créatif » est très fréquemment employé dans les pays anglo-saxons. Les musées sont des lieux où les publics peuvent être mis en contact avec la création, comprendre le sens d'une démarche créative et s'en imprégner. Les musées-ateliers pourraient s'imposer comme des institutions capables de sensibiliser les enfants comme les adultes à la créativité.

A ce titre, je souhaiterais établir un parallèle entre les musées-ateliers, les maisons d'artiste et les maisons d'écrivain. J'ai travaillé un temps au ministère de l'Éducation nationale, plus précisément à l'Académie d'Orléans. Sur le plan culturel, le paysage local incluait les cathédrales, les châteaux de la Loire mais aussi de nombreuses maisons d'écrivain célèbres. Dans le cadre de l'organisation de classes de patrimoine littéraire, j'ai collaboré avec certaines d'entre elles.

J'ai retenu trois éléments de cette expérience. Le premier est la capacité limitée de ces établissements à accueillir un public très nombreux et le coût que représentait l'élaboration d'activités littéraires à destination des jeunes. Les musées-ateliers partagent aussi cette contrainte. Les maisons d'écrivain ne pouvaient accueillir que des petits groupes d'une

vingtaine d'élèves pour garantir le bon déroulement des ateliers d'écriture. L'organisation de ces classes de patrimoine littéraire requérait également un budget conséquent mais ce problème n'était pas le plus difficile à résoudre. Le deuxième élément est la définition des activités destinées aux élèves. Le troisième élément, plus délicat, était l'interprétation du lieu : quels messages ce lieu pouvait-il transmettre aux jeunes ? Cette problématique pose la question du rapport du public à l'écrivain et son œuvre.

J'avais surtout été marqué par la manière dont un paysage culturel, concept développé par des géographes italiens, pouvait être constitué à travers ces maisons d'écrivain. Le paysage culturel inclut les notions de panorama, d'expérience et de texte. Ces trois dimensions sont très liées à l'apprentissage de la créativité. Selon moi, les musées-ateliers ont aussi la capacité de créer un paysage culturel. La mise en place de telles expériences représente un coût important mais je crois aussi que les publics sont prêts à dépenser plus pour vivre des expériences originales et participer à des activités différentes de celles proposées habituellement. Néanmoins, ne sachant pas à l'avance quels bénéfices ils pourront tirer de telles expériences, certains visiteurs seront parfois hésitants à investir dans ces programmes.

● Echanges entre les participants

Bénédicte GARNIER

Responsable des activités scientifiques de la collection d'antique et du musée Rodin de Meudon

Je suis surprise que vous n'ayez pas cité l'exemple du musée Rodin dont l'histoire rejoint vos propos sur la créativité. Ce musée a rouvert ses portes il y a 15 jours. Sa nouvelle scénographie a été financée par la fondation Cantor, qui était déjà un mécène du musée il y a 60 ans. Ce fait exceptionnel mérite d'être mentionné.

Par ailleurs, les groupes de travail sur les maisons d'écrivain et les maisons d'artiste auxquels j'ai participé abordaient souvent la question de l'œuvre du créateur. Montrer l'œuvre d'un écrivain n'est pas le même challenge que de montrer l'œuvre d'un artiste. Les maisons d'artiste présentent directement les œuvres d'un peintre ou d'un sculpteur, ce qui n'est pas le cas des maisons d'écrivain avec les ouvrages d'un auteur.

Dominique de FONT-REAULX

Contrairement aux maisons d'écrivain, les musées-ateliers conservent des collections abritant des œuvres réalisées par les artistes eux-mêmes. S'ils n'étaient que des lieux de mémoire, sans collection, les enjeux seraient différents. Le lien entre les collections et le lieu pose des problématiques essentielles en termes de financement – les collections doivent être conservées, augmentées, restaurées et présentées au public – et de positionnement.

J'adhère au discours sur l'importance de proposer au public des expériences nouvelles et originales. Cependant, je verrai deux difficultés à leurs mises en œuvre. Les visiteurs ne savent pas à l'avance ce que ces expériences peuvent leur apporter. Même s'ils en sont finalement enchantés, ils peuvent hésiter au départ à les tenter car ils ne sont pas complètement sûrs de les apprécier. Un autre enjeu est celui de la communication. L'offre muséale et culturelle proposée à Paris est tellement étourdissante que des petits musées-ateliers ont bien du mal à exister et à faire entendre leur voix.

Vous avez indiqué que la notion de paysage culturel avait été développée par des géographes italiens. Pourriez-vous me donner les références de leurs ouvrages ?

Fabienne STAHL

Secrétaire générale de la Société des Amis de Maurice Denis, historienne de l'art

Dans une maison d'écrivain, les visiteurs peuvent voir les éventuelles collections que possédait l'auteur mais aussi tous les objets liés à sa mémoire (sa chaise, son lit, etc.). Dans les musées ateliers, deux types de collections cohabitent. Leurs responsables doivent trouver un moyen de présenter de manière complémentaire les objets ayant appartenu à l'artiste et les œuvres qu'il a réalisées. Cette articulation n'est pas toujours facile à trouver.

Xavier GREFFE

Le discours des maisons d'écrivain se concentre essentiellement sur la figure de l'auteur, ce qui peut donner parfois lieu à des polémiques.

Bénédicte GARNIER

Les discours des maisons d'écrivain ne sont pas toujours centrés sur le personnage. L'œuvre littéraire peut également être mise à l'honneur.

Xavier GREFFE

Les expériences évoquées ont été surtout réalisées avec des groupes scolaires. Les élèves participaient à des ateliers d'écriture qui ne portaient pas seulement sur l'œuvre de l'écrivain. Ils étaient aussi en contact avec des objets ayant appartenu à l'écrivain et s'imprégnaient progressivement de l'esprit du lieu.

Marie-Clémence RÉGNIER

Agrégée de lettres modernes, doctorante à l'Ecole normale supérieure (ENS)

Les maisons d'écrivain ont une plus grande diversité de statuts que les maisons d'artiste. Dans certains cas, des maisons d'écrivain peuvent aussi être considérées comme des maisons d'artiste comme la maison Victor Hugo et la maison de Pierre Loti. Les problématiques des maisons d'écrivain sont similaires à celles des maisons d'artiste mais elles s'étendent aussi au-delà et rejoignent parfois celles des maisons d'homme célèbre, comme la maison de Clémenceau. Il serait plus juste de parler des enjeux de la maison-musée, qui est un terme plus général.

Xavier GREFFE

Malgré leurs différences, les maisons d'écrivain et les maisons d'artiste partagent un point commun : les visiteurs s'y rendent pour « rencontrer » le personnage plus que pour voir des œuvres précises.

Bertrand TILLIER

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne et directeur du Centre Georges Chevrier, Centre national de la recherche scientifique (CNRS)

Ma mère m'avait raconté qu'elle était allée visiter cette maison Georges Sand de Nohant et qu'elle y avait pris le thé avec l'une des petites filles de l'auteur. L'heure du thé faisait pleinement partie de la visite. La magie fonctionnait car les visiteurs entraient là par petits groupes. Ce dispositif de visite était très contraint mais il permettait au public de tisser un lien particulier avec l'écrivain disparu par le biais du récit de sa petite-fille, qui prenait alors une valeur fantasmatique.

Dominique de FONT-REAULX

Cette dimension pose également la question du statut et du financement de ces institutions. Ces expériences sont possibles dans des lieux privés ou semi-privés mais elles ne le sont plus à partir du moment où ils appartiennent à l'Etat et aux collectivités territoriales. Les responsables de ces établissements doivent rendre des comptes à leurs tutelles. La solution pour résoudre cette problématique serait peut-être de proposer deux types de visites différents : ouvrir largement les musées-ateliers au public en essayant d'attirer une grande variété de visiteurs pour répondre aux attentes des tutelles et, dans le même temps, offrir à

des groupes prêts à payer la possibilité de vivre des expériences singulières au sein du musée. Si les musées-ateliers ne parviennent pas à se positionner individuellement et collectivement, ils auront tendance à diminuer progressivement leurs horaires d'ouverture, à réduire le nombre de leurs employés et auront probablement des difficultés à attirer des professionnels jeunes, dynamiques et qualifiés.

Xavier GREFFE

Si les musées mettent en valeur la créativité et y sensibilisent leurs visiteurs la situation peut évoluer. Dans les années 1990, la commune de Saint-Sernin-sur-Gartempe, en collaboration avec l'université de La Rochelle, a mené un programme de recherche sur les pigments des peintures murales de son église abbatiale. Certaines entreprises s'étaient intéressées à ces recherches. Le musée La Piscine de Roubaix possède une tissuthèque, tout comme l'Ecole supérieure d'arts appliqués et textile (ESAAT), située juste en face. A ma connaissance, les deux établissements n'ont pas essayé de se rapprocher pour conduire un projet commun autour de leurs tissuthèques respectives. Des initiatives pourraient être menées – les opportunités ne manquent pas – même si elles représentent un coût certain pour des petits musées.

Emmanuelle TRIEF-TOUCHARD

Directrice du musée Roybet-Fould de Courbevoie

Avant mon arrivée à Courbevoie, j'étais responsable du projet de la maison des Lumières Denis Diderot à Langres. La commune de moins de 10 000 habitants possédait déjà un musée d'art et d'histoire de 3 000 m² dont la collection était immense. La municipalité souhaitait ouvrir un musée consacré à Denis Diderot dans l'optique d'attirer un public touristique et scolaire et leur délivrer un discours portant sur l'homme et sur son œuvre. Ce point a été source de discussions entre la municipalité et les responsables culturels du projet. Celui-ci consistait à restaurer un hôtel particulier du XVIII^e siècle dans lequel Diderot n'avait jamais vécu, à raconter la vie du philosophe à travers des objets dont la commune ne disposait pas et de présenter une œuvre littéraire d'une grande complexité. Au final, le parcours de visite a été pensé pour raconter l'histoire singulière d'un homme, fils de coutelier, parti de Langres pour se rendre à Paris et finissant par rencontrer Catherine II de Russie à Moscou.

Actuellement, je suis responsable du musée Roybet-Fould de Courbevoie, une ville de 94 000 habitants. Le musée est hébergé dans le pavillon de la Suède et de la Norvège de l'Exposition universelle de 1878. Dans le parc du musée se trouve aussi le pavillon des Indes. Ces deux bâtiments ont été les villa-ateliers de deux femmes peintres, les sœurs Fould. Les visiteurs peuvent visiter le pavillon des Indes en petits groupes accompagnés d'une guide-conférencière. Trop petit pour présenter des collections, il a également retrouvé son statut d'atelier en accueillant des artistes en résidence. Ce lieu est difficile d'accès et nécessite que son histoire soit racontée au public. Le musée Roybet-Fould a deux autres particularités. Il est hébergé dans un monument historique. De nombreux visiteurs viennent voir le monument et découvrent sur place qu'il abrite un musée. Par ailleurs, ce lieu est une maison d'artiste qui s'ignore. Consuelo Fould a fait don de ces villas à la Ville de Courbevoie non pour y présenter les tableaux de son maître, Ferdinand Roybet. Comme responsable de l'établissement, ma principale difficulté est de raconter l'histoire d'un lieu dans lequel a vécu une artiste mais présentant les œuvres d'un autre artiste.

Evoquer des exemples non parisiens me semble intéressant pour mesurer toute la complexité des musées-ateliers. Certains font référence à un artiste dans un lieu où il n'a pas vécu, ce qui pose des problèmes de muséographie et de sélection des objets. De mon expérience, le public retient essentiellement de sa visite l'histoire qui lui a été racontée, histoire du lieu, du personnage ou de l'œuvre. Cette histoire est parfois difficile à raconter

car de nombreux personnages et lieux peuvent s'entrecroiser dans un même récit. Cette problématique du discours me semble commune aux maisons d'artiste et aux maisons d'écrivain. Par ailleurs, ces établissements gagneraient en visibilité en fonctionnant en réseau.

Littérature, création artistique et représentation : la performance de la visite à Giverny

Sékolène LE MEN

Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Dans le monde entier, Claude Monet (1840-1926) est associé à l'Impressionnisme. Il est aussi célébré comme le maître de Giverny. Comment cette conjonction entre le nom propre du peintre et celui de son lieu de vie s'est-elle produite ? Sans avoir été pensé à proprement parlé comme une œuvre d'art totale, la demeure de Giverny peut s'appréhender comme un dispositif dont l'artiste conduisait lui-même la visite. Cette performance bien rodée était répétée et adaptée pour chaque invité qu'il y recevait. Monet avait instauré lui-même un protocole de visite de sa maison de Giverny. Des récits de visite publiés, souvent accompagnés de photographies, permettent d'en connaître le déroulement aussi bien pour la maison que pour le jardin.

● L'histoire de la maison Claude Monet de Giverny

Je commencerai par évoquer brièvement de l'histoire de Giverny depuis l'arrivée de Monet dans ce lieu jusqu'à la transformation du site en musée.

Quand Monet arrive en 1883 à Giverny, il écrit à Théodore Duret qu'il était dans un ravissement : « *Giverny est un pays splendide pour moi* ». Duret avait lui-même relevé chez l'artiste son goût de cultiver son jardin dès la période d'Argenteuil. Il écrit « *Monet rentra dans son chez lui, dans sa maison et son jardin de Giverny, près de Vernon* ». Être chez soi est une expression dont les équivalents *zu Hause* en allemand, *at home* en anglais et *derhjemme* en danois indiquent un même goût du bonheur domestique, de l'intimité, de l'intérieur. Ce goût est un des principaux ressorts de l'attrait de Giverny pour les visiteurs actuels, même si la maison de Monet est devenue un lieu de visite extrêmement fréquenté.

L'installation à Giverny correspond pour Monet à un tournant biographique, familial et artistique. Après avoir vécu successivement dans différents endroits, il prend la décision de mettre fin à sa vie nomade. En avril 1883, le peintre déménage à Giverny, village normand de 279 habitants situé à 80 kilomètres à l'ouest de la capitale et à proximité de Vernon, où arrivait le train depuis Paris. L'artiste resta à Giverny de 1883 jusqu'à sa mort en 1926. Le peintre s'ancra dans ce nouveau territoire et il inventa des motifs sériels observés dans les alentours : les meules de foin dans les prés et les peupliers alignés au bord de la rivière peints depuis son bateau atelier. Il aménagea progressivement l'intérieur de la maison en imaginant les agrandissements successifs. Il y installa ses œuvres et ses collections et travailla successivement dans trois ateliers. Il conçut aussi le jardin, qui fut une source continue d'inspiration pour sa peinture.

Après avoir conduit des « campagnes de peintures » successives lors de séjours loin de Paris et de voyages, Monet devait progressivement se concentrer sur son « chez lui », ses extérieurs et les alentours de Giverny. Il inventa notamment un dernier motif, le jardin d'eau et son pont japonais, qui resta associé à l'ultime projet des *Nymphéas* du musée de

l'Orangerie inauguré par Georges Clémenceau en 1927, un an après la mort de l'artiste. Il avait fait don à l'Etat de ces peintures en 1918 et savait que ce musée serait son mausolée.

Monet s'était installé à Giverny avec Alice Hoschedé, l'épouse du collectionneur Ernest Hoschedé. Elle était devenue sa compagne après le décès de sa première épouse, Camille Doncieux, en 1879. En 1891, il l'épousa et acheta la maison de Giverny qu'il avait d'abord loué. Le couple y éleva les deux fils du peintre, Jean et Michel, et les six enfants d'Alice, quatre filles, Suzanne, Blanche, Marthe et Germaine, et deux garçons, Jacques et Jean-Pierre. Giverny fut donc une demeure de famille autant qu'une maison d'artiste, ouverte aux proches et aux amis ainsi qu'à quelques visiteurs choisis.

La notoriété de l'artiste, encore restreinte aux partisans des Impressionnistes à son arrivée à Giverny, allait rapidement s'accroître et traverser l'Atlantique, attirant à Giverny une colonie de peintres américains résidant à l'auberge Baudy. Les toiles de Théodore Robinson, Lilla Cabot Perry, Theodor Earl Butler et de John Leslie Breck ont largement contribué à faire connaître Giverny aux Etats-Unis.

Jean Monet, le fils aîné du peintre, avait épousé sa sœur adoptive Blanche Hoschedé. Après la mort de Jean en 1914, Blanche vécut aux côtés de Claude Monet, devenu veuf. Après la mort du peintre elle resta à Giverny. Après son propre décès en 1949, la demeure resta à la garde d'un jardinier tandis que le fils cadet de l'artiste, Michel Monet, adoptait une autre résidence dans la région à Sorel-Moussel. Certaines œuvres inconnues du public, restées à Giverny, furent mises sur le marché de l'art par la galerie Granoff dans les années 1950. Cette image posthume d'un nouveau Monet plut à l'Ecole américaine de l'abstraction lyrique. A nouveau, Giverny attirait des peintres et des amateurs d'art américains.

Le domaine de Giverny, son mobilier et la collection de peintures de Claude Monet fut légué à l'Institut de France par Michel Monet, disparu en 1966 dans un accident de voiture. Les œuvres furent transportées au musée Marmottan à Paris pour y être présentées aux côtés d'*Impression Soleil Levant*. La maison de Giverny, vidée de ses œuvres, connut alors une période d'abandon. En 1980, elle ouvrit au public. Depuis cette date, la maison et le jardin accueillent un flot de visiteurs du printemps à l'automne, selon un rituel de visite initié autrefois par le peintre. Pendant longtemps, des estampes japonaises, récemment remplacées par des fac-similés, étaient restées au mur de la salle à manger pour rappeler la collection de Claude Monet. Aujourd'hui, la maison ne contient plus rien d'original, sauf le mobilier et les décors restaurés. Giverny est un lieu sans œuvre. Le site, appelé la maison Claude Monet, n'a pas reçu la dénomination de musée.

Ainsi, Giverny fut pour Monet un lieu de vie et un lieu de création. Toute une saga familiale s'y déroula, jalonnée de bonheurs et de deuils. Giverny fut aussi un lieu d'inspiration pour d'autres artistes. Aujourd'hui, Giverny appartient à une constellation d'institutions regroupant le musée de l'Orangerie et le musée Marmottan à Paris ainsi que le musée d'art américain de Giverny géré par la *Terra Foundation for American art*, transformé récemment en musée des Impressionnistes par le conseil départemental de l'Eure.

● Une visite guidée par le maître : l'atelier en plein air

Mieux étudiée en France que la visite à l'artiste et au musicien, la visite au grand écrivain est un rituel associé au culte laïc de mise en place des lieux de mémoire consacrant « le sacre de l'écrivain », selon la formule de Paul Bénichou. Le récit de visite est devenu un *topos* européen dès la période romantique. David d'Anger relate sa visite à Goethe dans ses *Carnets*. Le culte du lieu de résidence de Walter Scott, Cartleyhole, est évoqué par le journal *L'Artiste* dès la mort de l'auteur en 1832. En France, des recueils lithographiques réunissent

des vues de maisons d'écrivain, portraits indirects de leurs propriétaires. Le phénomène se cristallise autour de Victor Hugo. Ses demeures successives, de son appartement de la place des Vosges à Paris à Hauteville house, sa maison d'exil et son atelier de photographie, accueillent un cénacle romantique. En 1903, les créations de la maison de Victor Hugo et de la maison de Gustave Moreau inaugurent la tradition des maisons-musées en France. La transformation d'une maison en musée après la mort d'un homme de lettre prolonge l'impression d'entrer dans l'intimité de l'auteur et de son œuvre apportée par la visite à l'écrivain.

La visite à l'artiste peut s'appréhender comme le pendant de la visite à l'écrivain. L'une et l'autre constituent un rituel de célébration associé à la fabrique des grands hommes. A ce titre, elles peuvent être mises en relation avec le phénomène de la statuomanie, consistant à ériger des statues d'homme illustres sur les places publiques de leur ville natale, et avec le phénomène de panthéonisation, consistant à réunir les monuments funéraires de ces hommes illustres dans un même lieu. Cependant, même si des liens existent entre la visite au grand homme à sa célébration *post-mortem*, ces deux phénomènes sont bien distincts. Si le second est posthume, le premier, anthume, se situe à la jonction entre la vie privée et la représentation sociale.

La visite à l'artiste de son vivant a donné naissance à un genre de récits possédant ses propres règles, centré sur le *topos* de l'atelier encombré des accessoires de la création. L'atelier était tantôt évocateur d'un mode de vie bohème, tantôt témoin d'un réseau de relations sociales noué autour de l'artiste. Un exemple précoce de ce genre littéraire et journalistique est la série de récits de visites d'ateliers publiés à partir de 1846 dans le journal *L'Illustration*. Les photographies, réunies en album, puis les cartes postales, inventées en 1900, ont permis une diffusion plus large du *topos* de l'atelier dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les journaux illustrés de photographies de la Belle Epoque, comme *Femina*, *Comœdia* ou *Les Arts*, en diffusaient une variante plus mondaine.

Pour sa part, Monet se démarque de ce schéma faisant de l'atelier le lieu d'invention de l'œuvre puisqu'il demande à être représenté peignant en plein air. Lancée sous forme de boutade au premier journaliste dont il reçoit la visite à son domicile, cette demande sera ensuite toujours réitérée à Giverny. La visite du jardin s'avérait alors le point culminant du tour du propriétaire proposé par Monet à ses visiteurs.

L'article d'Émile Taboureux, publié en 1880 à l'occasion de la première exposition individuelle de Monet dans les locaux du journal *La Vie moderne*, est un témoignage intéressant de la visite d'un journaliste à l'artiste. Taboureux demande à voir l'atelier. Le peintre l'entraîne alors dehors et lui montre le paysage qui se déploie devant lui, près de la Seine, au soleil couchant. Il déclare alors : « *Mon atelier ! Mais je n'ai jamais eu d'atelier, moi, et je ne comprends pas qu'on s'enferme dans une chambre. Pour dessiner, oui ; pour peindre, non* ». « *L'entretien se poursuit dans la maison, bourgeoise, moderne et confortable où les tableaux sont accrochés au mur comme chez un amateur* », continue le journaliste. La rencontre entre les deux hommes se prolonge par une promenade en barque. « *C'est surtout sur l'eau que j'ai appris à connaître Monet* », commente Taboureux.

Dès cette première interview, Monet met au point un protocole de visite bien réglé qu'il la reprendra à Giverny. Il tire profit de sa pratique du théâtre d'amateur dans sa jeunesse pour mettre au point une improvisation aux nombreuses variantes, adaptée à chaque visiteur et jalonnée d'anecdotes. Il est le maître de la performance. Les journalistes, parfaitement au courant des règles du genre, lui donnent la réplique, relance la conversation, font alterner dans leurs articles descriptions, dialogues et propos d'artistes qui nourriront sa fortune critique.

Les séquences habituelles de ce jeu de rôle entre Monet et les journalistes sont :

- le voyage en train et l'anticipation de la rencontre avec le peintre
- l'arrivée à Giverny et l'accueil des journalistes par l'artiste
- la visite proprement dites de la maison inséparable du jardin.

La visite de la demeure valorisait trois espaces bien différenciés : le salon-atelier qui servait de rétrospective à l'œuvre du maître, la salle à manger aux murs de laquelle étaient accrochées des estampes japonaises et la chambre à coucher, lieu d'intimité jamais photographiée, véritable petit musée privé où était exposée la collection privée du peintre. Ce premier circuit était complété par la visite du jardin de fleurs, du potager et du jardin japonais. Les baies vitrées de la maison marquaient la porosité entre l'intérieur et l'extérieur. Toute la maison devenait alors atelier, lieu de préméditation des peintures dont les compositions suivaient les transformations saisonnières du jardin. Les visiteurs étaient incités à en faire autant, à s'imprégner de ces lieux et à imaginer une création possible.

En 1891, Mirbeau décrit la demeure de Giverny comme « *une maison crépie de mortier rose, au fond d'un jardin, toujours éblouissant de fleurs* ». Il a été le premier à décrire le jardin de Monet « *entourant une maison qui, volets repeints et fraîchement recrépis, apparaît comme un rappel de la maison rose aux volets verts d'Argenteuil* ». La maison de Giverny est comme une synthèse des différents lieux de vie précédents de Monet. Le salon-atelier était un endroit où se concentrait une exposition très dense de tableaux de Monet, dont Marc Elder a décrit la fonction de rétrospective. Monet lui avait expliqué qu'il gardait dans son atelier des œuvres témoignant de chaque époque de sa carrière. L'exposition de son atelier proposait une sorte de rétrospective de sa carrière qu'il pouvait ainsi expliquer à ses visiteurs.

Le critique d'art Louis Vauxcelle publie le récit de sa visite à l'artiste dans la revue *Les Arts et les artistes* en 1905. L'auteur explique qu'il a passé un après-midi à Giverny accompagné du peintre impressionniste allemand, Felix Borchard. Il commence son article par une métaphore naturaliste : « *Claude Monet, en dépit de la soixantaine sonnante, est robuste et dru comme un chêne* ». Il décrit ses yeux comme « *assez clairs, d'une pénétration aiguë, des yeux qui voient jusqu'au fond des choses* ». Il décrit les manières affables du peintre, similaires à celles d'un *gentleman farmer*.

📍 De la performance au pèlerinage de Giverny

En premier lieu, la performance de Giverny exprime la légende de la peinture en plein air. Les historiens de l'art savent pourtant que Monet retravaillait beaucoup ses toiles dans son atelier, en les réunissant autour de lui. Il ne peignait pas seulement sur le motif dans le jardin ou dans le bateau atelier. Une photographie illustrant l'article de Vauxcelle montre que l'artiste possédait également un appareil photographique à pied dans son atelier.

En second lieu, la visite à Giverny présuppose un postulat naturaliste sur lequel reposent les théories déterministes d'Hippolyte Taine. Monet en fut un lecteur attentif. *La Philosophie de l'art* de Taine est un des seuls livres de sa bibliothèque que l'artiste ait annoté. Un passage souligné par Monet, portant sur la Grèce antique, peut réellement être transposé à la relation sacrée qui s'établit entre le peintre et l'environnement immédiat de sa maison de Giverny : « *chaque zone a sa culture et sa végétation propre. De même qu'il y a une température physique qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce de plantes, il y a une température morale qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art. Les productions de l'esprit humain comme celles de la nature vivante ne s'expriment que par le milieu* ». Dans un paragraphe précédent, Taine écrivait aussi : « *A proprement parler, le dieu est local car, par son origine, il n'est que la contrée elle-*

même ; c'est pourquoi, aux yeux du Grec, sa ville est sainte, et ses divinités ne font qu'un avec sa ville ». Le naturalisme de la Grèce antique ainsi défini peut se transposer à Monet, le dieu local de Giverny. Cette idée est évoquée par maintes photographies le montrant dans son jardin. Le film de propagande *Ceux de chez nous* commandé à Sacha Guitry en 1915, dont une séquence est tournée à Giverny, repose sur le même principe naturaliste qui relie étroitement les créateurs au site naturel de leur création. Le film montre notamment Claude Monet à son chevalet peignant son étang aux nymphéas.

Les récits de visite à Giverny diffusent ainsi un rituel mis en place par l'artiste lui-même et permettent d'amorcer le déroulement du pèlerinage des visiteurs de Giverny après la mort du peintre. Le terme de pèlerinage est employé pour la première fois par le duc de Trévise dans un article nécrologique à valeur d'hommage qu'il rédige à partir de notes prises lors d'une visite à l'artiste en 1920. Aujourd'hui, le visiteur vient découvrir la maison de Monet et y admirer ses jardins dans une démarche de pèlerinage, instaurée du vivant même du peintre.

Pour conclure, il me semble que la notion de dispositif, forgée par Michel Foucault et reprise par Giorgio Agambena, peut être transposée à l'analyse de la visite à l'artiste à Giverny. Ce dispositif, imposé par le peintre à ses visiteurs, s'organisait en une configuration de lieux articulés les uns par rapport aux autres, selon un fonctionnement proche de celui analysé par Michel Butor dans son étude des chambres du narrateur dans l'œuvre de Marcel Proust. La maîtrise de Monet sur ce dispositif est renforcée par la sélection des visiteurs qui l'effectuent. Il ne laisse la parole qu'à quelques journalistes autorisés, qui deviennent ses porte-parole légitimes. Leurs récits, toujours cités, constituent la légende de Monet.

Le dispositif de Giverny permet de transformer la visite à l'artiste en rituel de présentation des tableaux et d'initiation à l'œuvre sous la conduite du seul guide autorisé, l'artiste lui-même. Après la disparition du peintre, le dispositif continue de fonctionner, même en l'absence d'œuvres. Gustave Geoffroy intitule le chapitre 36 de sa monographie sur Claude Monet publiée en 1922 « *A Giverny, une autre œuvre de Monet, sa maison et son jardin* ». Les jardins de Giverny ont abondamment inspiré la peinture de Monet alors qu'il n'a pas peint l'intérieur de sa maison. Cependant, le peintre y accueillait ses invités, avant d'organiser une visite dont les différents moments sont bien établis. La maison est perçue par les contemporains comme le décor où s'exprime l'atmosphère d'une vie quotidienne transfigurée par le regard du peintre mais aussi comme l'une de ses œuvres, même s'il ne l'a jamais peinte. Monet l'a faite visiter à ses invités selon un rituel connu à travers les récits de visite, qui accordent à l'art de Monet la priorité sur sa biographie et sur les anecdotes attendues malgré tout par les journalistes.

L'atelier de l'artiste au XIX^e siècle : entre imaginaire et lieu commun

- L'image de l'artiste dans son atelier, un lieu commun empreint de vérité

Bertrand TILLIER

Je commencerai par poser une question peut-être provocante : un artiste peut-il exister par son œuvre seule ? La réponse est assurément non. Ceci dit, dès la Renaissance et *a fortiori* depuis le XIX^e siècle et le développement du système médiatique, la personne, le mode de vie, l'apparence physique de l'artiste a vocation à renseigner et à aider le public à mieux percevoir l'œuvre d'art et peut-être l'artiste même, indépendamment de son œuvre. La biographie de l'artiste et les scènes légendaires qui la tissent ont montré combien l'artiste existe aussi par des épisodes, des figures, des motifs qui sont souvent répétés jusqu'à être éculés et qui ont une portée symbolique. Néanmoins, s'ils peuvent confiner à une sorte

d'emblématique, ces éléments ressortent souvent des lieux communs : la précocité, la force de la vocation, le refus d'une existence prédestinée, la mélancolie, la folie, la mort tragique, etc. Ces éléments forgent souvent une image de l'artiste qui devient une forme d'emblème. Le portrait et l'autoportrait proposent des effigies où la seule question de la ressemblance est oblitérée par d'autres desseins, l'édification de la réputation d'un artiste et la singularité de son génie.

L'image de l'artiste dans son atelier est une autre de ces configurations forgeant une représentation sociale du peintre ou du sculpteur. Cette catégorie d'images doit être appréhendée comme une construction symbolique éloquente, moins sur l'artiste comme individu – l'homme est représenté mais peu d'informations sont délivrées sur sa personne – que sur l'artiste comme représentation sociale pris entre des codes et des stéréotypes, des projections et des poncifs, tous répondant à la nécessité de qualifier un imaginaire constitué par l'artiste et de réaffirmer sans relâche une sorte de modèle.

L'artiste dans son atelier est donc un lieu commun de l'imaginaire social auquel l'historien de l'art ne saurait rester inattentif puisque, comme l'a démontré Rémi de GOURMONT, le lieu commun est une banalité qui n'est jamais dénuée de vérité. Les ateliers d'artistes doivent composer avec la vérité de ce lieu commun dès lors qu'ils sont conservés et ouverts au public. Cette empreinte de vérité empêche de condamner définitivement le lieu commun.

Malgré la menace de la répétition et de l'usure, ce lieu commun a prouvé son efficacité dans l'établissement de la reconnaissance de l'artiste. C'est pourquoi nous pourrions parler d'un bon usage du lieu commun, d'autant qu'il a nourri la pseudoscience des physiologistes, très actifs au XIX^e siècle. Dans *La psychologie des peintres*, publiée en 1892, Lucien Arréat entendait esquisser « un portrait du peintre moyen à partir de l'étude de son physique, de sa vocation, des qualités de son esprit, de son caractère et de ses pathologies ». A certains égards, sa démarche peut être qualifiée de pré-bourdiesienne.

● Les artistes dans leur atelier photographiés par Dornac

Dans cette optique, je m'intéresserais à la production du photographe Dornac, dont les images ont été largement reproduites au point de devenir des icônes, et plus particulièrement à sa série *Nos Contemporains chez eux*, exécutée de 1887 à 1917. Cette série comprend plus de 180 clichés représentant des célébrités des arts, des lettres, de la musique et de la politique de la Belle Epoque. Pour cette série, Dornac exécute 39 portraits d'artistes, 23 de peintres et graveurs, 12 de sculpteurs et quatre d'illustrateurs, posant le plus souvent dans leur atelier. Les artistes constituent la catégorie la plus représentée dans cette série, après celle des gens de lettres, photographiés dans leur cabinet de travail ou dans leur salon (65 portraits) et devant celle des hommes politiques, qui ne sont qu'une dizaine à avoir posé pour le photographe.

Ces 39 portraits montrent l'importance accordée à la figure de l'artiste que l'imaginaire collectif se représente menant une vie de bohème, en marge de la société, vie plus rêvée que réelle. Cette prééminence, relative mais manifeste, des portraits d'artistes contemporains traduit la double expression d'une curiosité sociale pour les figures du peintre, du sculpteur et du dessinateur réputé dont le public veut pouvoir reconnaître les traits et d'une fascination pour le mystère, que le public aspire à percer, du lieu dans lequel s'exerce son art plus qu'il ne s'y accomplit véritablement.

Le plus souvent, l'artiste pose au milieu de ses œuvres, accrochées au mur ou installées sur des sellettes, dans des espaces domestiques un peu trop propres pour être des lieux de travail et suffisamment ordonnées pour dévoiler l'atelier comme un lieu de représentation

sociale. En outre, la composition et le cadrage de l'image contribuent souvent à mettre en scène l'artiste dans un espace dont la distribution, le volume, la lumière, les accessoires, parfois considérés comme des attributs, sont éminemment signifiants au point qu'il est impossible de distinguer la réalité matérielle de l'effet recherché par l'artiste dans cette mise en scène de son atelier.

En ouvrant ainsi l'intimité de leur atelier au photographe, les artistes font preuve de lucidité. Dans une société marchande et capitaliste qui les place dans une situation de rivalité esthétique et de concurrence économique, l'image de leur atelier comme lieu supposé de travail et de production peut, quitte à n'être qu'un lieu de parade, servir leur stratégie de reconnaissance en affirmant leur statut et leur succès économique et social. L'image de l'atelier participe donc au jeu des expositions publiques auquel souscrit le peintre ou le sculpteur, le contraignant à devenir, pour reprendre l'expression d'Oskar Bätschmann, un *Ausstellungskünstler*, c'est-à-dire un « artiste d'exposition », un artiste qui s'expose désormais autant, voire davantage, que ses œuvres. Dans cette perspective, les artistes réputés souhaitaient être représentés dans la série de Dornac. Ils acceptaient de poser pour ce photographe car ses clichés confortaient leur stratégie de promotion de carrière et de notabilité.

Il faut remarquer avec quel soin et quelle redondance ces artistes se laissent photographier dans des lieux donnés pour intime ou domestique. Ces lieux étaient devenus de véritables décors arrangés, composés de bibelots, de tentures, de meubles et d'œuvres rassemblées. Dornac avait d'ailleurs perçu les atouts de cette mise en scène. Il publie, au verso de ses photographies, une réclame dont tous les mots sont soigneusement pesés : « *la Galerie Nos contemporains chez eux, la première du genre, est la seule judicieusement établie et d'un caractère vraiment artistique et documentaire. Aussi, croyons-nous devoir mettre en garde les Amateurs contre les reproductions similaires faites sans goût ni souci de l'art et de la vérité que notre succès a suscité. La Galerie se constitue au cours des événements. (...) M. Dornac informe toutes les personnes qui désireraient être représentées dans un milieu d'art ou de souvenirs, de façon naturelle avec une pleine réussite, qu'il se tient à leur disposition* ».

En outre, les artistes photographiés par Dornac étaient sanglés dans des costumes impeccables, vêtus parfois de blouses immaculées, si bien que rien ne les distinguait parfois de leurs contemporains écrivains, hommes politiques ou astronomes. Leurs spécificités étaient moins nettement marquées que celles des ingénieurs et des scientifiques dont le matériel d'expérimentation était plus démonstratif et impressionnant. Dans ce dispositif de l'artiste dans son atelier, l'escabeau, le chevalet, la sellette, l'échafaudage, le tableau et la sculpture n'étaient rien d'autres finalement que des biens meubles, au sens juridique de l'inventaire, sur lesquels régnaient leurs propriétaires.

● Les artistes prisonniers de l'image de l'atelier

Les composantes d'une grammaire de l'atelier comme lieu commun se retrouvent dans toutes les photographies de la Belle Epoque. Les artistes étaient, en fait, prisonniers du lieu commun de l'image de l'atelier. Même les moins académiques d'entre eux ne parvenaient pas s'y soustraire. L'artiste était tributaire non pas de son image propre mais de celle de sa profession, destinée à être rendue publique et lui permettant ainsi d'être légitimé en tant qu'artiste. La puissance du poncif de l'image de l'atelier contribuait à consacrer l'artiste.

A la lumière de ce lieu commun, nous pouvons tenter d'observer ce qui distingue les artistes des autres modèles dans les clichés de Dornac. Tenir une palette pour un peintre, un burin pour un sculpteur, miner des gestes techniques, regarder l'œuvre en cours d'exécution,

prélever un pigment sur la palette pour le poser sur la toile, s'apprêter à retirer de la pierre sur une sculpture, étaient des détails d'aussi faible teneur que le compositeur posant ses doigts sur les touches d'un piano, le romancier tenant une plume ou un livre entrouvert, le savant regardant dans un microscope ou le poète cherchant l'inspiration devant sa fenêtre ouverte. Il s'agissait d'une mise en abyme du lieu commun. Dans son atelier, l'artiste feint de créer en mimant les gestes et les attitudes de la création que la photographie suspend et fige.

Les œuvres des artistes ne sont jamais clairement visibles sur les photographies de Dornac. Elles n'ont guère d'importance dans cette affaire, contrairement aux caricatures contemporaines de Caran d'Ache et Luque, publiées dans l'album *Peintres et chevaliers* en 1887. Dans les planches de cette série, si les artistes sont représentés avec leurs accessoires dans des poses similaires à celles des photographies de Dornac, ils ne sont pas inscrits dans un espace physique. Ils se détachent sur une page blanche et sont associés systématiquement à l'une de leurs œuvres récentes caricaturées. Sur l'une d'elles, Alfred Roll semble complètement se perdre dans un tableau monumental, indiquant ainsi que l'univers du peintre est bien son tableau et non son atelier.

Chez Dornac, l'image fonctionne sur un jeu d'artifice, de pose et d'expression outrée, censé documenter la personnalité de l'artiste et son art. Or, ce discours procède de la même fascination de Dornac pour les paillasses des savants qu'il photographie à la même époque. Dans ces compositions, rien ne se passe. Les images mondaines de Dornac ne parviennent pas à ériger l'artiste en demiurge. Ce dernier est assigné à résidence dans un lieu commun assortissant adroitement conformisme social et fantaisie pittoresque, occultant la dimension du travail de l'artiste, à l'époque précise où ce dernier commence à revendiquer un régime de droit d'auteur similaire à celui protégeant les écrivains.

Néanmoins, les gestes et les postures des modèles de Dornac ne doivent pas être mésinterprétés. Je ne vois rien de ridicule dans leur artificialité. J'y vois plutôt un langage antinaturaliste qui contraint le regard du spectateur à se concentrer sur l'expression songeuse et rêveuse des artistes. Cette expression renvoie à un autre lieu commun, celui de l'inspiration de l'artiste, de la solitude du génie créateur, dont l'un des archétypes visuels est *Michel-Ange dans son atelier* de Delacroix. L'artiste italien est représenté au milieu de ses œuvres, abandonné dans une attitude songeuse, ses outils délaissés au sol, comme pour mieux signifier que l'art est *cosa mentale*. En souscrivant, devant l'objectif de Dornac, aux attitudes qui ravivent ce schème de l'artiste romantique, les artistes de la Belle Epoque entérinent la puissance de l'atelier comme lieu commun auquel rien ne semble résister.

Le risque de la reproduction systématique de ce schème est de produire une imagerie de l'artiste dans son atelier hésitant entre la convention et l'étrangeté. Lucien Arréat en a donné une définition involontairement indéfinie en 1892 : « *il y a un air peintre, un air artiste. L'air peintre se dégage de toute la personne, le regard, la physionomie, la coupe de la barbe et des cheveux. L'attitude enfin concourt à le produire. Il vient aussi, cet air artiste, des habitudes professionnelles et le tout ne se peut guère définir avec des mots* ». Les mots ne peuvent définir l'artiste car l'image de l'artiste dans son atelier comme lieu commun l'a emporté.

Charles Virmaître en atteste dans *Les Pratiques prostitutionnelles du Paris fin de siècle* en racontant ce qu'il appelle « le truc de la femme peintre ». Dans une mise en scène, la maison close est aménagée en atelier d'artiste tenu par une marchande de tableaux, déguisée en peintre. En arrivant, le client indique au domestique qu'il vient admirer les tableaux. « *Souvent, l'attente est longue. Alors de temps en temps, le domestique, pour faire patienter l'amateur, vient lui annoncer que Madame donne une leçon d'anatomie et que l'élève, étant d'un certain âge, a la tête dure. Enfin, l'artiste arrive. [...] La conversation préliminaire est*

toujours la même : le client souhaitait-il un tableau de plus grande dimension ? Quel genre ? Une étude sur nature ? Le visiteur, pour la forme, examine très distraitement les centaines de tableaux qui tapissent les murs de l'atelier-salon. Combien ? Pour Monsieur, c'est 100 francs. Si Monsieur veut juger de la ressemblance, le modèle est justement dans mon atelier ».

L'atelier de l'artiste cristallise un puissant imaginaire social dont on ne peut mésestimer l'efficacité. Cet imaginaire est un préalable à toute entrée dans un atelier d'artiste, surtout quand celui, déserté par l'artiste, est devenu un lieu patrimonial.

L'atelier de l'artiste aujourd'hui. Quelques pistes de réflexion

François-René MARTIN

Professeur d'histoire de l'art à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris (ENSBA)

Plus que mes travaux de recherche, mon expérience m'autorise à prendre la parole pendant cette journée d'étude. Professeur d'histoire de l'art à l'ENSBA depuis 2007, je fréquente les ateliers collectifs ainsi que les ateliers privés de mes collègues et de mes étudiants. Par ailleurs, je ne suis pas spécialiste d'art contemporain, même si j'ai écrit quelques articles sur cette période, mes recherches portant davantage sur le XVI^e siècle et XIX^e siècle. Ainsi, ma communication se basera sur mon expérience personnelle à partir de laquelle j'essayerai de livrer quelques pistes de réflexion.

● Les significations de l'atelier pour les artistes contemporains

Pour les artistes que je fréquente, l'atelier a trois significations. L'atelier est tout d'abord un lieu de formation. Les ateliers collectifs de l'ENSBA ne doivent pas être confondus avec des bases techniques. Ils sont dirigés par des chefs d'atelier, généralement des artistes réputés. Le premier atelier des jeunes artistes est ainsi un atelier collectif. Les étudiants travaillent d'abord dans leurs chambres pour préparer le concours d'entrée de l'ENSBA. Ils trouvent ensuite leur place dans un atelier collectif. Certains d'entre eux auront la chance, plus tard, de posséder leur propre atelier. La vie en atelier correspond donc au début d'une existence d'artiste pour ces étudiants. Quand ils arrivent pour la première fois dans un atelier collectif, ils essaient d'y trouver un recoin pour s'y installer, entreposer leur matériel et y accrocher des reproductions. Selon une logique de progression interne, les étudiants de première année sont contraints de s'installer aux moins bons emplacements de l'atelier tandis que les étudiants de dernière année jouissent des meilleurs emplacements.

L'atelier collectif est également un lieu de rencontre et de convivialité. En marge de leur travail de création, les étudiants y discutent, s'y donnent rendez-vous et y organisent des soirées. La deuxième signification donnée à l'atelier est donc celle d'un lieu de sociabilité. L'atelier ressemble à un foyer où vivrait une famille. L'atelier collectif fonctionne comme une famille où les étudiants se parlent de leurs frères et sœurs et où la figure du chef d'atelier est très importante. Quand ce dernier n'est pas présent physiquement dans l'atelier, sa présence peut être signifiée symboliquement par son portrait accroché au mur, comme dans l'atelier de Philippe Cognée. Ce rite, naturellement ironique, met aussi en avant le respect que les étudiants vouent à leur chef d'atelier.

L'atelier est aussi un lieu d'exposition. Pendant l'année universitaire, l'atelier collectif ressemble à un vaste bric-à-brac. En fin d'année, tout le contenu de l'atelier part à la benne. L'espace occupé précédemment par l'atelier, désormais vide, devient alors un *white cube* où les jeunes artistes exposent leurs œuvres au moment de la remise des diplômes. La vie de l'atelier est animée par ce cycle immuable du passage du *white cube* à l'atelier encombré. A

chaque début d'année, les étudiants se mettent à la recherche de meubles bon marché ou de biens mobiliers à récupérer gratuitement pour réaménager l'atelier. Certains font le tour du quartier pour essayer de récupérer un canapé ou une cuisinière électrique. Ils jetteront ces mêmes objets en fin d'année pour pouvoir exposer leurs derniers travaux artistiques.

● La remise en cause de l'atelier au milieu du XX^e siècle

J'aimerais évoquer un phénomène contemporain : l'étonnante persistante de l'atelier comme lieu de d'apprentissage et comme lieu privé de production, phénomène pourtant décrié dans les années 1960. A cette époque, de nombreux jeunes artistes critiquaient l'atelier collectif comme un mode de formation dépassé. Ils jugeaient également les écoles des beaux-arts comme des institutions pédagogiques trop autoritaires et complètement désuètes. Paradoxalement, certains de ces jeunes artistes, comme Pierre Buraglio et Claude Viala, sont devenus ensuite chef d'atelier à l'ENSBA. Cette critique portait aussi sur l'atelier privé, considéré comme un petit théâtre bourgeois ridicule et dépassé. Cette double critique est indissociable de celle que les jeunes artistes faisaient de la peinture, jugeant cette discipline morte et estimant qu'elle devait laisser la place à d'autres médiums de création.

De nombreux peintres contemporains sont restés pendant longtemps cachés dans leur atelier, n'invitant pratiquement personne à venir les visiter. Une photographie de l'atelier du peintre Anthony Vérot représente un petit atelier relativement classique. Cet artiste a toujours expliqué qu'il avait une certaine réticence à faire entrer des visiteurs dans un atelier qui leur paraîtrait trop traditionnel. L'atelier lyonnais de Marc Desgrandchamps me paraît également doublement intéressant. Il a gardé le même atelier depuis ses débuts, il y a 20 ans. A l'époque, ce lieu se trouvait dans un quartier mal famé de Lyon où les loyers étaient relativement bas. Bien qu'il soit devenu aujourd'hui un artiste reconnu sur le marché de l'art, il conserve ce même atelier, qui n'est en aucune façon un lieu public. Les personnes qu'il autorise à entrer dans son atelier sont peu nombreuses. Le mode de raisonnement de cet artiste est très éloigné de la logique de parade dont parlait précédemment Bertrand Tillier. Cet atelier lui sert de lieux de vie, de création, de stockage et de documentation. L'atelier de Djamel Tatah, lui, est aux antipodes de celui de Marc Desgrandchamps. Djamel Tatah a changé sept ou huit fois d'ateliers. Si l'atelier de Marc Desgrandchamps apparaît en désordre, celui de Djamel Tatah est bien ordonné, faisant davantage pensé à un lieu d'exposition qu'à un lieu de création. Cette logique d'atelier est la même que celles des vidéastes, qui ressemblent à de belles galeries aseptisées.

Les trois ateliers que j'ai évoqués appartiennent à trois peintres de la même génération, une génération qui a eu peur de voir la peinture disparaître dans les années 1980 et 1990. Lors des décennies suivantes, leurs œuvres sont revenues progressivement sur le devant de la scène en étant davantage valorisées par les galeristes et achetées par les collectionneurs. De ce fait, ces artistes entretiennent un rapport différent avec leurs ateliers. Ces derniers leur apparaissent comme des stigmates de leurs activités de peintres. L'univers de l'atelier a longtemps été pour eux un monde dangereux dont l'image devait être exploitée avec précaution.

L'atelier comme institution a été rudement attaqué par divers auteurs et artistes dès les années 1960, notamment par Daniel Buren. Ce dernier avait même annoncé, dans une interview restée célèbre, la disparition programmée de l'atelier. Il a précisé sa position dans un texte essentiel écrit en 1971 et publié en 1979 dans la revue *Ragile* à l'occasion du déplacement de l'atelier de Brancusi. Dans ce texte, Buren se fait théoricien de la disparition de l'atelier d'artiste en expliquant : « *de tous les cadres, enveloppes et limites perçues et certainement questionnées qui enferment et font l'œuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le château, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.), il en est un dont on ne parle jamais, que l'on questionne encore moins et qui*

pourtant, parmi tous ceux qui encerclent et conditionnent l'art, est le tout premier. Je veux parler de l'atelier d'artiste. Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait, tout comme le musée comme lieu unique où le travail se voit ». Buren remettait en cause le fait que l'atelier soit le lieu de travail, un lieu privé et un lieu fixe de création. Il dénonçait ce vieux système de l'atelier et appelait à son renversement.

Buren distinguait deux formes principales d'ateliers. Il décrit la première – l'atelier parisien – avec beaucoup d'ironie. L'atelier du sculpteur se situe généralement au rez-de-chaussée tandis que celui du peintre est localisé au dernier étage d'un immeuble, sous les toits. Les artistes s'efforcent d'y faire pénétrer la lumière comme ils peuvent. Ils y reçoivent aussi des amis pour boire du vin. Buren ne donnant pas d'exemples précis d'ateliers parisiens, j'ai essayé d'en trouver des illustrations. Ainsi, l'ancien atelier du sculpteur Etienne Martin, situé rue du pot de fer, ressemblait, par certains aspects, aux antres des sculpteurs du XIX^e siècle. Martine Franck a notamment réalisé une merveilleuse série de photographies de l'atelier d'Etienne Martin en jouant sur tous les registres mythologiques de l'artiste en démiurge entouré de ses œuvres. L'atelier de ce sculpteur incarne véritablement tout ce que Buren déteste. La deuxième forme d'atelier décrite par Buren est l'atelier-loft à l'américaine. Il constate que les peintres américains peignent des tableaux plus grands que les Français car leurs ateliers sont des grands lofts. Ce passage n'est pas le meilleur de son article.

Buren poursuit en écrivant que, quelle que soit sa forme architecturale, l'atelier est aussi fondamentalement une boutique : « *c'est là que l'on trouvera du prêt-à-porter à exposer* ». Il considère également l'atelier comme une gare de triage pour l'artiste qui place ses œuvres dans les différents coins de l'atelier selon la destination vers laquelle elles doivent être acheminées. Il décrit aussi ce lieu comme un purgatoire des œuvres : certaines restent à l'atelier et d'autres sont destinées à figurer sur les cimaises des musées.

Dans un autre passage de son article, Buren note que le problème essentiel des œuvres exécutées entre le début du XX^e siècle et les années 1960 est qu'elles conservent la marque indélébile de leur lieu de production, l'atelier. Dès qu'elles sont exposées dans un musée, elles perdent une grande partie de leur puissance expressive. Selon lui, les œuvres sont inséparablement liées à l'environnement dans lequel elles ont été conçues. Il propose alors deux stratégies différentes pour permettre aux œuvres de conserver tous leurs pouvoirs expressifs. La première stratégie est de conserver les œuvres dans l'atelier, comme le faisait Brancusi. Sa deuxième stratégie consiste à transporter l'atelier de l'artiste dans les endroits où il doit exposer ses œuvres. Ainsi, l'artiste ne posséderait plus un atelier unique mais des ateliers mobiles correspondant aux lieux où il doit intervenir, évitant ainsi cette déperdition de puissance expressive des œuvres.

● La persistance de l'atelier comme lieu de travail des artistes au XXI^e siècle

Aujourd'hui, les artistes ne partagent plus la logique de Buren. Dans le numéro consacré à la question de l'atelier d'artiste de la revue *Perspective*, publié en 2012, les articles des historiens de l'art contemporain insistent tous sur le fait que l'idée d'une ère post-atelier a été totalement remise en cause. De nouvelles formes d'ateliers ont émergé depuis les années 1970. L'atelier de Xavier Veilhan est conçu comme une agence très chic, dont des photographies apparaissent dans des magazines de mode, mais aussi comme une unité de travail collective pour l'artiste et ses assistants.

Une autre forme d'atelier s'est développée ces dernières décennies : l'atelier comme firme. L'exemple le plus commenté de ce type d'atelier est sans conteste celui de Jeff Koons. Ce dernier emploie de nombreux assistants qui travaillent tous assidûment aux projets du

maître et à leurs propres œuvres. Jeff Koons assume pleinement ce mode de fonctionnement de son atelier et ne recherche absolument pas à dissimuler le fait qu'il travaille avec de nombreux collaborateurs. Les images le représentant dans son atelier pourraient parfaitement être rapprochées de photographies de patrons dans leurs usines au XIX^e siècle. Un autre atelier souvent cité est celui d'Ai Weiwei. L'atelier qu'il avait construit près de Shanghai a été démoli par les autorités chinoises mais tous les artistes contemporains et les critiques avaient été frappés par son gigantisme. Cet atelier ressemblait à un château fort. Des artistes mondialement connus comme Jeff Koons et Ai Weiwei ont apporté à l'atelier une nouvelle dimension entrepreneuriale, dérivée du mode plus traditionnel de la fabrique. L'atelier qui fascine actuellement le plus le monde de l'art contemporain est celui d'Olafur Eliasson à Berlin. Cet artiste a racheté une ancienne brasserie pour y installer son atelier. Son équipe, composée de 100 personnes, travaille sur deux étages, le dernier niveau du bâtiment étant dévolu à une école d'art. Olafur Eliasson est peut-être celui qui a expérimenté jusqu'à aujourd'hui le modèle le plus sophistiqué d'atelier entrepreneurial. Ce mode d'organisation de l'atelier lui permet de suivre plusieurs projets concomitants comme le font les architectes.

Cependant, tous les ateliers actuels ne sont pas conçus sur ce modèle. Mon travail d'historien de l'art m'amène à visiter des ateliers en voie de disparition et sur lesquels aucune documentation ne subsiste. Je me souviens plus particulièrement de l'atelier du graveur Johnny Friedlaender dans lequel j'ai logé pendant des années. Sa veuve me l'avait mis à disposition à la condition de ne rien déranger. Elle tenait à conserver l'atelier de son mari dans l'état où il était après sa mort, comme un petit mémorial. Je lui ai souvent demandé si elle conservait des archives sur cet atelier permettant d'en reconstituer l'histoire. Elle avait conservé la liste des noms des visiteurs de l'atelier de son époux mais elle n'avait pas pensé à se documenter sur les occupants des ateliers voisins de celui de son mari (Fred Deux, Hans Reichel, Sam Francis, etc.). De nos discussions naissait tout un univers qu'elle avait en mémoire et dont elle était la seule à conserver véritablement le souvenir.

Isabelle COLLET

Où se trouvaient ces ateliers ?

François-René MARTIN

Ils étaient situés dans l'impasse du Rouet, dans le 14^e arrondissement de Paris.

Les musées ateliers : singularités et enjeux partagés

Dominique de FONT-REAULX

Avant de donner la parole à Bénédicte Garnier, je souhaiterais inviter Nick Tromans à vous présenter son projet de création d'un réseau des musées-ateliers à l'échelle européenne.

Nick TROMANS

Conservateur, Watts Gallery, Compton, Surrey, Angleterre

Comme le musée Delacroix et le musée Bourdelle, la Watts Gallery est un musée dédié à un seul artiste, Frédéric Watts. Cet artiste célèbre du XIX^e siècle était un peintre proche d'Edward Burne-Jones et des Préraphaélites. Nous sommes actuellement en train de reconstituer son atelier, qui se trouvait dans sa maison à côté de sa galerie d'art. Cet espace sera inauguré en janvier 2016.

Je souhaiterais vous faire part de notre projet de construction d'un réseau de musées ateliers, notamment par le biais de notre site Internet. Dans un premier temps, nous souhaitons créer ce réseau à l'échelle européenne. Il pourra être étendu à des musées non européens dans un deuxième temps.

Nous avons commencé par écrire aux autres musées-ateliers européens existants pour les informer de notre projet. Nous avons déjà reçu des réponses de certains d'entre eux nous demandant davantage de détails. Nous avons donc enrichi notre site Internet de nouvelles informations relatives à la création de ce réseau.

Ce projet répond à deux objectifs principaux. Le premier est d'attirer davantage de visiteurs dans les musées-ateliers. Les personnes intéressées par la Watts Gallery pourront visiter notre site Internet et trouver des informations sur d'autres musées-ateliers européens et inversement. Par ailleurs, en voyageant à travers l'Europe, j'ai constaté que les musées-ateliers étaient généralement isolés, ce qui contribue à leur charme. Les visiteurs apprécient l'idée de sortir des grandes villes. Le deuxième objectif de ce projet est donc de sortir les musées-ateliers de leur isolement et de les mettre en contact avec d'autres musées européens, des partenaires potentiels situés dans divers autres pays. Ce projet serait un moyen de susciter une plus forte identité européenne dans le milieu muséal.

Après janvier 2016, nous entreprendrons une nouvelle étape de notre projet qui nécessitera l'aide d'autres musées-ateliers européens. Nous souhaiterions utiliser le site Internet de la Watts Gallery comme un tremplin pour encourager l'élaboration de projets collaboratifs dans divers domaines : organisation d'exposition, échange de personnels, échange d'idées sur la médiation culturelle, la recherche de fonds, le *marketing* ou l'expertise architecturale. Nous espérons créer une dynamique nouvelle en incitant ces petits musées à travailler ensemble.

Fantaisie et archéologie chez Rodin, pour un projet de rénovation et de développement de la Villa des Brillants à Meudon

● Le musée Rodin de Meudon, un musée méconnu

Bénédicte GARNIER

Mon intervention portera sur la Villa des Brillants de Meudon et sur le travail réalisé par l'équipe du musée Rodin pour rénover cette villa et développer ses activités. Le chemin fut parfois difficile. En effet, la semaine dernière, la direction du musée a décidé que le site resterait fermé au public pendant la durée de l'état d'urgence décrété par l'Etat suite aux attentats du 13 novembre 2015 afin de concentrer les forces vives du musée sur son site parisien. Je rappelle que le musée Rodin est un seul établissement public gérant deux sites solidaires l'un de l'autre, l'un à Paris, l'autre à Meudon.

Longtemps méconnu des spécialistes, peu visité, le musée Rodin de Meudon vit dans l'ombre écrasante de l'Hôtel Biron à Paris. De 1948 jusqu'en 2012, le site de Meudon était ouvert d'avril à septembre, du vendredi au dimanche, de 13h00 à 18h00. Il accueillait environ 8 000 visiteurs par an. Durant toutes ces années, les différentes responsables de ce site n'attendaient rien de particulier de ce lieu en termes de fréquentation et de recettes financières mais ils avaient envie de restaurer le site pour retrouver son état originel et faire revivre Rodin dans l'intimité de son lieu de vie et de création. En lisant les procès-verbaux des conseils d'administration du musée, nous avons constaté que les mêmes discours se répétaient de décennie en décennie, toujours chargés des mêmes interrogations : fallait-il ouvrir ou non le musée de Meudon ? Fallait-il organiser des navettes en bus entre le site meudonnais et le site parisien ? Quelles activités pouvaient être développées autour de la sculpture sur ce site ?

Nous avons commencé par nous pencher sur le passé du site afin de mieux envisager son avenir. Nos premières recherches ont porté sur l'imagerie meudonnaise et nous ont plongées, à travers les récits et des photographies d'époque, dans la légende rodinienne. Meudon est avant tout un mythe façonné par Rodin et ses contemporains. Ensuite, nous avons entrepris des recherches historiques et archivistiques sur le site. Les archives étaient nombreuses et dispersées dans différents fonds, dont certains étaient difficilement accessibles et exploitables. Certaines archives étaient même conservées dans des fonds extérieurs. L'étude de ces archives nous a permis de reconstituer l'histoire du site et de conforter ou d'infirmer les récits et les légendes écrits sur ce lieu. Une fois ce travail achevé, nous avons pu envisager un programme de rénovation du site.

Ainsi, en 2012, nous avons confié à la société Grahal le soin de collecter tous les récits, archives et photographies relatifs au site de Meudon dans les archives du musée et dans les fonds extérieurs. Ces documents ont été exploités autant pour des projets de publications que pour le projet de rénovation du site. Par ailleurs, en 2013, nous avons confié à deux archéologues de jardin, Cécile Travers et Sabrina Hamadouche, l'étude paysagère du jardin afin de mieux connaître son état du vivant de l'artiste.

● La Villa des Brillants : mémoire et image du lieu

La Villa des Brillants de Meudon n'est qu'un des ateliers de Rodin. Le sculpteur vécut dans pas moins de quarante lieux de vie et ateliers associés aux différentes périodes de son existence, notamment son premier atelier officiel du Dépôt des marbres mis à sa disposition par l'Etat en 1880, la Folie Payen qui abrita ses amours avec Camille Claudel, la maison de Bellevue qui fut sa première maison meudonnaise et l'hôtel Biron, *show-room* et lieu *post-*

mortem. Ces différents lieux se succédèrent dans le temps, abandonnés les uns après les autres au profit de nouveaux, plus fonctionnels, plus grands ou liés à de nouvelles tranches de vie. La plupart de ces lieux, méconnus et souvent aujourd'hui disparus, se sont effacés de notre mémoire. Seule subsiste l'image prédominante d'un lieu rodinien bicéphale, composé de l'officiel hôtel Biron et de la secrète Villa des Brillants.

En 1893, Rodin quitta Paris pour la campagne et s'installa dans la maison de Bellevue puis dans la Villa des Brillants qu'il finit par acheter en 1895. Cette Villa était une maison de pierre et de brique de style « environs de Paris » selon l'expression de Judith Cladel. Autour de cette maison s'ajoutèrent d'autres lieux satellites destinés au stockage des œuvres et des collections d'antiques mais servant aussi de refuge. Rodin vécut dans ce microcosme meudonnais de 53 ans à 77 ans et y mourut en 1917. La Villa des Brillants était la maison des débuts de la gloire, achetée et développée avec l'argent des commandes publiques et privées. Elle fut aussi la maison de la vieillesse, de la maladie et de la mort. Rodin vécut dans ce lieu avec sa compagne Rose Beuret. Le couple repose dans le même tombeau sur le site de la Villa.

A Meudon, l'artiste combinait ses deux activités de sculpteur et de collectionneur d'antiques. Il s'inscrivait ainsi dans la généalogie des artistes avec maison, recevant amis et relations, montrant leurs œuvres et leurs collections. La Villa des Brillants n'était guère différente des maisons d'autres hommes célèbres dans ses destinations et ses usages. Dans les années 1880, Rodin fréquenta ainsi les maisons d'autres amis collectionneurs, celle de Claude Monet à Giverny et celle des frères Goncourt à Auteuil. Celles-ci lui inspirèrent probablement le désir d'organiser son propre lieu, loin de l'agitation de Paris.

● Pérégrination à Meudon : le rituel et le récit de la visite au grand homme

Les lettres, les récits et les photographies conservés permettent d'imaginer non seulement la vie de Rodin dans cet endroit mais les images qu'elle engendrait dans son esprit. Se rendre à Meudon demandait toute une organisation. Le sculpteur faisait des voyages quasi-quotidiens en voiture à cheval, en bateau et en train de sa maison de Meudon à son atelier officiel parisien. Par ailleurs, arrivant de Paris, une foule d'amis, d'élèves, d'artistes et de personnalités en tout genre rendait visite au sculpteur dans son atelier de Meudon. La durée du voyage préparait au changement temporel et spatial, à l'entrée dans un autre monde. La visite au grand homme se concevait comme une ascension, un pèlerinage laïc composé de séquences, de déplacements, de stations et ponctué de silences et de discours. Le rituel de la visite au maître Rodin se répète à l'identique de récit en récit. Pour venir le voir, les visiteurs devaient grimper une pente abrupte et malcommode pour enfin se retrouver face à l'entrée de la maison défendue par trois chiens. Puis, ils parcouraient une allée de marronniers et d'iris, parsemée de blocs de pierre, et longeaient ensuite les petits ateliers des mouleurs et des praticiens. Ainsi, quand Rodin accueillait ses visiteurs, ces derniers savaient déjà qu'ils étaient sur les terres d'un sculpteur.

Puis, le silence et la géographie du lieu s'imposaient aux visiteurs : le site de la maison entourée de ses jardins de pierres et de plâtres, par sa position sur la hauteur, semblait sans limites et englobait la vue sur la Seine et les collines en face. Les visiteurs étaient frappés par cette vue, par sa lumière exceptionnelle et son immensité. Rodin trouvait en ce site un observatoire de la nature et plongeait d'emblée son visiteur dans « *une poétique de l'espace* » (Gaston Bachelard, 1957). L'installation de Rodin dans un tel lieu en 1893 constituait en soi le manifeste de son retour à la nature et à l'observation de la vie, désormais ses seules sources d'inspiration.

Selon les récits des visiteurs, Rodin les accueillait, leur souriait, puis se taisait pour laisser le paysage agir. Son langage se composait d'un geste d'invitation à regarder, à laisser le regard cheminer à travers l'enchevêtrement des architectures qui fleurissaient sur le terrain. Les visiteurs découvraient alors une maison modeste. Rodin avait conçu sa dernière demeure comme un tout, rassemblant son atelier, son lieu de vie et un musée pour présenter ses œuvres et ses collections d'antiques. Tout était accessible, aux habitants comme aux visiteurs, sans cloisonnement précis par activité.

La configuration du lieu semblait exciter l'appétit du collectionneur et de l'artiste. Le vaste paysage alentour laissait libre cours à l'expression d'une immensité intérieure et semblait agir comme un catalyseur. Rodin déversa et accumula sur le site ses œuvres et sa collection d'antiques. Face au manque d'espace pour les abriter, il n'eut de cesse, entre 1893 à 1910, de modifier le paysage et d'acquérir de nouvelles parcelles. Le lieu grandissait de manière exponentielle et l'activité se répandait à travers les jardins. Rodin ajouta à la Villa des Brillants, qui servait d'atelier pour les plâtres, et aux petites maisons déjà présentes sur les terrains avant son arrivée, plusieurs bâtiments dédiés à la création. Le domaine devint progressivement un dédale d'architecture. Après le succès de son exposition au pavillon de l'Alma en 1900, il fit remonter le dit pavillon à Meudon pour y abriter son grand atelier ainsi que certains de ses plâtres et de ses antiques. Au même moment, il fit construire un musée des antiques, aux allures de temple grec, dans lequel il abrita notamment ses collections de marbres grecs et romains. L'atelier de Tweed, du nom du sculpteur anglais qui y séjourna, abritait également certaines pièces de sa collection d'antiques. En 1909, Rodin racheta les ruines du château d'Issy et fit remonter la façade du château à l'extrémité du jardin de Meudon. Il avait initialement pour projet de construire autour de cette façade un musée – il en commanda même des plans à l'architecte Henri-Jules Saladin – mais préféra finalement installer un musée à Paris, à l'hôtel de Biron.

A Meudon, les habitants pouvaient vivre en vase clos. Ils pouvaient recevoir, s'y marier, même y mourir et y être enterré comme Rodin le fit. Une photographie prise le jour de ses obsèques représente son cercueil placé devant la façade du château d'Issy, endroit où fut creusée sa tombe. La statue en plâtre du *Penseur* était posée sur sa tombe. Dans ce phalanstère, seuls se réunissaient les élus, le maître, les élèves, les modèles, les secrétaires et les antiquaires et presque tous les différents métiers gravitant autour de l'œuvre et de la collection de Rodin. Toute une microsociété acquise à la gloire du sculpteur menait là une vie mondaine, dans une mise en scène à la gloire de l'homme et de l'œuvre. Visites, conversations, écriture et sculpture, concerts et chants alternaient avec les périodes de maladie et de solitude. Presque toutes les vies de Rodin pouvaient être contenues dans ce lieu.

La Villa des Brillants projetait l'image d'un refuge bienveillant, le lieu de tous les exils. Dans leurs récits, les visiteurs expliquaient découvrir encore et toujours de nouveaux lieux encore plus reculés. Rodin semblait faire siennes ses lectures des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau qualifiées de « délices ». A Meudon, Rodin devenait ce promeneur solitaire qui, à mesure de son pas, laissait la rêverie l'envahir, prendre la dimension du paysage qu'il contemplait et parcourait sans cesse, oubliant ainsi l'hostilité du monde, la maladie et la mort. Sa biographe Judith Cladel, en le comparant à Rousseau, soulignait leur même amour illimité de la nature.

A Meudon, Rodin jouait avec son image et se donnait à voir, souvent affublé de tenues accentuant son personnage intemporel. Ces vêtements de sculpteur se confondaient avec les vêtements et tissus de ses sculptures, l'image de Rodin se superposant à celle de *Balzac*. Les récits de ses contemporains nourrissaient la légende : « *le maître, des copeaux de marbre dans sa barbe d'or blanchissante, enveloppé d'une houppelande de bure semble un Père éternel très doux, un peu narquois, montrant à des enfants son beau jardin de Paradis* ».

Meudon apparaissait comme un paradis où les visiteurs croisaient la silhouette de Rodin qui, comme saint François d'Assise, parlait aux innombrables statues et animaux qui habitaient le domaine.

● Meudon, un lieu antique

Ce paradis, dans les années 1890-1900, se confondait avec l'image d'un lieu antique, archaïque, où la dimension temporelle s'effaçait devant la symbolique du discours. Sur ce Parthénon de banlieue, Rodin pouvait se présenter à ses contemporains comme le Phidias de la sculpture moderne, l'inventeur d'un art nouveau puisant, comme les artistes grecs, à la seule source de la nature. Peu importait alors la réalité de cette colline d'Ile-de-France, les visiteurs avaient l'illusion d'y voir rassemblés tous les lieux que Rodin avait aimés, dont il avait rêvé et dont il s'inspirait pour créer son dernier cadre de vie : la Toscane, Rome et la Grèce.

Dans un paysage de temple de la sculpture et de fausse ruine, sous le péristyle du pavillon de l'Alma ou devant la façade du château d'Issy, de petits jardins pour la conversation ou la méditation se dévoilaient peu à peu au promeneur, ponctués par la présence de statues antiques. Rodin s'enfermait dans l'intimité de ces jardins clos dans lesquels était disséminée une partie de sa collection d'antiques. Il parlait aux statues, les remodelait de la main ou les habillait de tissus pour redéfinir leur contour et leur rendre « leur beauté première ». A l'image de Pygmalion, il confondait le vivant et la pierre, posait sa main sur le marbre en s'exclamant : « *c'est de la vraie chair, on la croirait pétrie sous les baisers et les caresses* ». Le lieu dérivait vers une dimension onirique où il n'était plus question pour le sculpteur que de laisser cours à son imagination et d'explorer ses pouvoirs.

La maison du sculpteur devint la métaphore même de la sculpture, provoquée par la présence de l'artiste vivant. Le domaine grandit, n'eut de limites matérielles ou mentales que celles de son propriétaire et prit la forme démesurée de l'œuvre. La maison-Rodin avait le pouvoir de transformer, réparer, de rendre voyant en jouant de l'antique et du moderne. Ce lieu du sculpteur devint un lieu-sculpture, une œuvre en soi, une machine à créer qui inspira autant Rodin que ses visiteurs, un lieu qui mettait à l'œuvre. Chaque jour, dans ce creuset, Rodin définissait son identité d'artiste. Ce lieu, comme expression de soi, alimenta inlassablement son discours, au risque de la caricature, et devint ainsi un outil de propagande et de lecture de l'œuvre. La machine Meudon nourrit la vie de l'homme Rodin, l'inscrivit dans une tradition et lui permit de travailler durant près de 20 ans à l'écriture dans l'espace d'une véritable mythologie de sculpteur.

● Après Rodin, de l'atelier au musée

La Villa des Brillants ne devint pas immédiatement un musée après la mort de Rodin. Un temps de deuil était nécessaire pour amorcer le passage du lieu habité par l'artiste au lieu du musée. Malgré la volonté de Léonce Bénédicte, le premier conservateur du musée, d'ouvrir le site au public en 1920, immédiatement après l'ouverture de l'Hôtel Biron à la visite en 1919, la métamorphose de ce lieu en musée n'eut lieu qu'à la fin de la seconde Guerre mondiale.

Dès 1919, Bénédicte voulait faire de la Villa des Brillants le lieu de l'atelier, en y présentant les terres cuites et les plâtres de Rodin, et de l'Hôtel Biron le lieu d'exposition de l'œuvre achevée du maître, en y présentant ses marbres et ses bronzes. La direction actuelle du musée Rodin est revenue sur cette répartition des collections en montrant davantage de terres cuites et de plâtres sur le site parisien. Deux acteurs du lieu, Paul Cruet et Auguste Beuret, le fils de Rodin, demeurèrent sur le site après la mort de l'artiste. Cruet poursuivit

son activité de mouleur et participa à l'organisation du futur musée. Auguste Rodin fils y habita jusqu'à sa mort en 1934.

La transformation de la Villa des Brillants en musée prit du temps et fut parfois accomplie au détriment des bâtiments existants. Dès 1921, grâce au mécénat de Kate Simpson, modèle et amie de Rodin, la villa fut remise en état dans l'idée de conserver l'intimité du sculpteur, son lieu de vie. Nul document ne nous renseigne sur cette première restauration. S'en suivit une époque de grands bouleversements. Le Pavillon de l'Alma, cœur de l'atelier, était en mauvais état et ne pouvait être ouvert au public. Il fut finalement détruit. A sa place, fut construit un nouveau bâtiment, grâce au mécénat du collectionneur américain Julius Mastbaum. Sa construction fut confiée à l'architecte Henri Favier. Achevé vers 1931, ce bâtiment abritait les plâtres et les moules de Rodin. Construit autour de la façade du château d'Issy, il reprenait en partie le plan de Saladin de 1909. Ce bâtiment s'inspirait aussi des architectures anciennes du site, le pavillon de l'Alma en particulier.

Dans les années 1930, le conservateur du musée, Georges Grappe, prit le parti radical d'effacer une partie du site conçu par l'artiste, en particulier les lieux dévolus à l'œuvre, et gomma les traces des acquisitions successives de parcelles. Il redessina un domaine unifié tel que les visiteurs peuvent le voir aujourd'hui et se dota d'un jardin accessible à la promenade, aménagé de rampes d'escaliers descendant de la villa à la tombe du sculpteur. La scénographie retenue, dont Georges Grappe était sans doute l'instigateur, donnait davantage à voir un musée des années 1930 plutôt qu'un atelier d'artiste. Le visiteur entrait dans le musée construit par Favier par la façade du château d'Issy et découvrait les plâtres monumentaux exposés sur des socles contemporains ou des gaines à rinceaux en plâtre, réemploi de l'exposition Rodin du pavillon de l'Alma. Sur le mur du fond était exposée *La Porte de l'Enfer*. Composé essentiellement de sculptures en plâtre, le musée présentait aussi quelques esquisses en terre cuite.

En parallèle, Meudon devint, selon le désir premier de Rodin, un lieu de réserves et d'étude de son œuvre et de ses collections. Des réserves ont été construites successivement sur le site en 1931, en 1983 et en 2000. L'activité dans les réserves est même devenue plus importante que les autres activités menées sur le site.

En 1948, quand le site ouvrit au public, il était déjà un lieu complètement transformé. Le rez-de-chaussée de la Villa des Brillants ne fut ouvert à la visite qu'en 1953, après rénovation, opération dont aucune photographie n'a hélas été conservée. Les projets ont continué de fleurir. Dans les années 1960, Cécile Goldscheider, conservatrice du site, envisageait un projet de fondation Rodin destinée autant à la conservation des collections qu'à la promotion de la conservation contemporaine. Sur le plan de la fondation, dessiné en 1972 par Charles Dorian, des ateliers d'artistes côtoyaient une école-atelier de fonderie. Un nouveau bâtiment abritait les bureaux de la conservation et une bibliothèque. En 1964, il fut aussi question d'installer sur le site les ateliers d'architecture de l'ENSBA. Dans le même temps, l'atelier des mouleurs, qui existait encore au bout de l'allée des marronniers, fut détruit. C'était la dernière trace des petits ateliers qui figuraient encore sur le site.

A la fin des années 1980, Nicole Barbier, conservatrice du musée, et l'architecte Jacques Barda conçurent un projet de rénovation de la salle du musée, inchangée depuis son ouverture. L'objectif était à la fois d'accueillir un public toujours plus nombreux et de sortir davantage de plâtres des réserves en les protégeant de la poussière et des visiteurs. L'architecte s'inspira de la scénographie conçue par Rodin dans le pavillon de l'Alma en divisant l'espace en huit sections à l'aide de hautes vitrines. Un espace devait être consacré au travail du sculpteur et un autre devait permettre d'accueillir des expositions temporaires. A cet ambitieux projet fut finalement préférée l'installation, au centre de la salle, d'une

longue estrade en bois, dessinée par Jacques Barda. Les grands groupes sculptés de Rodin étaient présentés sur l'estrade et non confinés dans des vitrines, tout en restant hors d'atteinte des visiteurs. Les petites figures en plâtre étaient présentées dans les vitrines des années 1930 disposées sur le pourtour de la salle. disposaient tout autour.

La scénographie de la villa fut revue dans les années 1990 par Antoinette le Normand-Romain. L'atelier et sa grande verrière avaient été créés initialement par une femme peintre, Delphine de Cool. Rodin y avait ensuite installé son atelier de sculpture avant le remontage du pavillon de l'Alma. Cette pièce a ensuite servi de salon et de cabinet de collection. La scénographie actuelle présente différentes strates de l'histoire du lieu. Le petit salon et la salle à manger, où est accroché un tableau de Falguière, ont été reconstituées d'après des photographies.

Les différentes études que nous avons menées récemment nous ont permis de redéfinir l'identité du site et de réfléchir à son futur développement. Notre objectif est d'en faire un lieu de vie, de création et de transmission dédié à la sculpture, ouvert sur l'apprentissage, la compréhension des techniques et la création contemporaine. En 2014, le site a accueilli neuf étudiants de l'École nationale du paysage de Versailles qui ont créé des esquisses de rénovation des jardins, outils d'aide à la réflexion sur le devenir de ces espaces verts. En 2015, il a aussi accueilli des étudiants de l'université de Nanterre préparant les concours de restaurateurs du patrimoine.

Parallèlement, Paul Barnoud, architecte des monuments historique, s'est vu confier la commande d'un schéma directeur pour la rénovation du site, notamment des bâtiments d'accueil. Nous projetons d'entreprendre la rénovation des jardins, en concertation avec la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) d'Ile-de-France. Cette réflexion s'est accompagnée d'une rénovation *a minima* de l'ancien atelier des antiques pour en faire une salle polyvalente, accueillant désormais des expositions temporaires, des spectacles et des séminaires. Notre objectif à plus long terme est de restaurer le bâtiment du musée des antiques, notamment de retrouver les baies originelles.

Depuis trois ans, le site accueille à nouveau des visites scolaires, notamment des classes de l'Académie de Versailles. Le musée travaille aussi depuis un an avec l'association de la Source-Rodin Grand Paris, créée par Gérard Garouste. Ses locaux se trouvent dans une maison limitrophe, qui héberge un atelier dédié à la sculpture et une résidence d'artiste. Nous nous sommes également investis dans divers événements comme la nuit des musées. Un de nos objectifs actuels est aussi de mettre à disposition du public des outils de médiation didactiques les aidants à mieux comprendre les techniques de la sculpture et les raisons de la présence de Rodin à Meudon. Un autre est de faire revivre le lieu de l'artiste dans toute sa complexité, sa géographie et son histoire, en effectuant des recherches sur les personnages qui y sont venus, qui y ont habité et qui y ont travaillé.

🗨 Echanges entre les participants

Dominique de FONT-REULX

Vous avez évoqué les liens existants entre le musée Rodin de Paris et la Villa des Brillants de Meudon, notamment l'idée d'exposer des plâtres et des terres cuites de Rodin à l'Hôtel Biron. Dans le cadre de la réouverture récente du site parisien, envisagez-vous de renforcer les liens entre les deux sites ? Si oui, comment pensez-vous inciter les visiteurs de l'Hôtel Biron à se rendre à Meudon et inversement ?

Bénédicte GARNIER

Notre nouvelle politique de communication vise à présenter les deux sites comme appartenant à un seul et même établissement, ce qui n'était pas le cas auparavant. Tous nos

dépliants de visite sont à double face, une face étant consacrée au site de Paris et l'autre au site de Meudon. Je précise que l'idée de réintroduire les plâtres de Rodin dans le parcours des collections permanentes et dans les expositions organisées à l'Hôtel Biron existait déjà depuis de nombreuses années. Les techniques de sculpture, parfois complexes, ne sont pas toujours bien comprises par les publics. Présenter des plâtres peut nous aider à apporter des réponses à leurs questions. Le musée a commencé par diffuser des films sur ces différentes techniques expliquant que créer une sculpture demande l'intervention de plusieurs professionnels œuvrant dans divers lieux (le praticien, l'agrandisseur, le fondeur, etc.). Le sculpteur ne travaille pas seul dans son atelier.

Dominique de FONT-REAULX

Cette dualité entre l'Hôtel Biron, lieu de présentation des œuvres achevées, et la Villa des Brillants, lieu de création, a-t-elle été voulue par Rodin lui-même ?

Bénédicte GARNIER

Cette dualité n'existait pas du vivant de Rodin car il a travaillé dans une infinité d'autres lieux.

Bertrand TILLIER

Dans votre communication, vous évoquez une figure, peu mentionnée jusqu'à présent, du conservateur. Son action est incontournable car il prend des décisions dans divers domaines susceptibles d'apporter des modifications essentielles : acquisition de parcelles, projets de constructions nouvelles, choix de muséographie. Le conservateur responsable d'un musée-atelier est aussi un acteur et un auteur d'une partie du dispositif auquel les visiteurs ont accès.

Dominique de FONT-REAULX

Je vous remercie pour ce bel hommage rendu aux conservateurs présents dans cette salle. Ces derniers sont amenés à gérer de nombreux projets simultanément et, par force, s'intéressent à des sujets très divers ignorés de leurs collègues travaillant dans d'autres musées. Leur action peut avoir des effets immédiats, ce qui n'est pas toujours le cas dans les grandes institutions.

Amélie SIMIER

Directrice des musées Bourdelle et Zadkine

Des familles et des ayants droit d'artistes ont également joué un rôle considérable dans la fondation de certains musées-ateliers. Ces personnes ont porté le poids de l'héritage de ces grands hommes. La création du musée Zadkine est en grande partie l'œuvre de la veuve de l'artiste et le musée Bourdelle est né de la volonté conjointe de la veuve et de la fille du sculpteur. J'ignore si la famille d'Auguste Rodin a joué un rôle dans la création du musée de Meudon.

Bénédicte GARNIER

Son fils a habité à Meudon jusqu'en 1934 mais le sculpteur avait déjà fait sa donation à l'Etat. Je me souviens avoir visité la fondation Henry Moore il y a quinze ans. Des mouleurs travaillaient encore sur le site. La mort de l'artiste était encore proche. Les ateliers des mouleurs ne fonctionnent plus aujourd'hui. Selon moi, un temps de passage est nécessaire entre le moment de la mort de l'artiste et la muséification de son atelier.

François-René MARTIN

Les historiens de l'art ont aussi joué un rôle dans la valorisation du site de Meudon par rapport à celui de l'Hôtel Biron. Dans ses essais sur Rodin, Léo Steinberg insiste sur le fait

qu'il est préférable de se rendre à Meudon et non à l'Hôtel Biron pour voir l'Œuvre du sculpteur.

Bénédicte GARNIER

Du vivant de Rodin, tous les sculpteurs venaient voir son atelier meudonnais. Aujourd'hui, certains sculpteurs contemporains continuent de venir à Meudon.

La visite du musée national Gustave Moreau

- Introduction : les enjeux de la rénovation et de l'extension du musée national Gustave Moreau

Marie-Cécile FOREST

Directrice du musée national Gustave Moreau

En premier lieu, je rappellerai brièvement l'histoire du musée. Cet hôtel particulier fut la maison familiale de Gustave Moreau. Son père y habita jusqu'en 1852. Le peintre lui-même y demeura jusqu'à sa mort en 1898. En 1895, il décida de transformer cette maison en musée, n'étant pas marié et n'ayant pas de descendance. Selon moi, la grande particularité de ce musée est d'être la dernière œuvre de l'artiste puisqu'il fut aménagé par Gustave Moreau lui-même. Il en conçut la muséographie et il réalisa l'accrochage des œuvres. Il a même élaboré le cadre de classement de ses dessins conservés en réserves, qui ressemble sensiblement à un inventaire à la Prévert. Cet état initial nous a servi de référence pour mener les travaux de rénovation et d'extension du musée.

A mon arrivée au musée en 2001, j'ai constaté que les salles du musée avaient complètement perdu leur état originel. Les murs des salles du rez-de-chaussée et du cabinet de réception étaient recouverts d'un papier peint des années 1960. Ainsi, l'un des objectifs des travaux de rénovation était de retrouver l'état dans lequel ces salles étaient en 1903, date d'ouverture du musée. Un chantier considérable portant sur divers domaines a été mené. L'une des problématiques de ce chantier était la conservation des œuvres dans les réserves, qui étaient minuscules. Le fonds principal du musée comprend 25 000 œuvres, dont 15 000 œuvres d'art graphique (10 000 dessins, 3 000 photographies et gravures, etc.). Par chance, les œuvres d'art graphique avaient toutes conservé leurs passe-partout d'origine datant de 1903. Avant les travaux d'extension du musée, la quasi-totalité de ce fonds était conservée dans une réserve de 15 m². Notre objectif était d'améliorer les conditions de conservation des œuvres en réserves tout en respectant le cadre de classement élaboré par Gustave Moreau. Pendant les deux années de fermeture du musée, nous avons aussi mené un chantier important de reconditionnement et de dépoussiérage des collections.

Pour ces travaux de rénovation et d'extension du musée, j'ai imposé à l'architecte une double contrainte :

- Les salles du rez-de-chaussée du musée devaient retrouver leur état originel de 1903
- Les collections de peintures et d'arts graphiques du musée devaient être préservées dans des réserves respectant les normes de conservation actuelles.

Bernard Bauchet, notre architecte, s'est révélé très ingénieux. Il nous a proposé de creuser intégralement le sous-sol du musée, depuis l'accueil jusqu'au jardin, pour y installer de grandes réserves et un cabinet d'art graphique. Ainsi, les salles du rez-de-chaussée redevenaient des salles ouvertes au public ayant retrouvé leur état originel et le musée pouvait disposer d'une salle de consultation dédiée aux chercheurs, en sous-sol, donnant directement accès aux réserves.

A présent, je vous propose de visiter les salles du rez-de-chaussée. Je vous y expliquerai comment l'équipe du musée est parvenue, au terme d'un long travail de recherche, à retrouver quel était leur état originel en 1903.

● Les salles de présentation des collections permanentes du rez-de-chaussée

Jusqu'en 2014, les salles du rez-de-chaussée étaient en partie des réserves et les murs étaient complètement blancs. Par chance, l'accrochage d'origine des œuvres imaginé par Gustave Moreau avait été conservé. Notre objectif était de redonner aux salles leur merveilleuse ambiance du XIX^e siècle. Notre perception des œuvres n'est pas la même si elles sont accrochées sur des murs blancs ou sur des murs recouverts de papiers peints colorés comme au XIX^e siècle.

Deux investigations ont été menées en parallèle, la première par Véronique Sorano, responsable de l'atelier de restauration du Centre Pompidou, et la seconde par l'équipe scientifique du musée. Les résultats respectifs des deux études ont ensuite été comparés et croisés. A ma demande, Véronique Sorano a réalisé des sondages sur les murs et les boiseries pour retrouver leurs couleurs d'origine. En parallèle, sous ma direction, l'équipe scientifique du musée a effectué des recherches dans les archives du musée, notamment dans les *Mémoires* de Gustave Moreau, pour rassembler les informations fournies par le peintre au sujet de l'aménagement des salles du rez-de-chaussée. Si l'artiste ne donnait aucune indication sur certains espaces, il indiquait, en revanche, que les murs de certaines salles étaient couverts de papier peint brun ou rose. Nos conclusions pour ces deux études étaient pratiquement les mêmes. Pour moi, il était extrêmement important de connaître les couleurs originelles des murs de ces salles afin de présenter les collections aux visiteurs comme Moreau l'avait imaginé.

Néanmoins, un mystère subsistait : la question des motifs des papiers peints. Dans ses *Mémoires*, le peintre indiquait que les murs de certaines salles étaient revêtus d'un papier peint sans en préciser les motifs. Lors des travaux, nous avons eu la surprise de découvrir un papier peint damassé sur les murs. Les archives nous indiquaient que plusieurs salles étaient tapissées de ce même papier peint. Une nouvelle difficulté s'est alors posée : comment trouver une maison de décoration capable de fournir au musée des papiers peints similaires à ceux du XIX^e siècle ? Les papiers peints actuels ne convenaient pas : soit ils étaient trop brillants, soit ils ressemblaient à de la toile cirée. La solution m'a été apportée par Hubert le Gall, célèbre muséographe et décorateur. Un jour, il m'a apporté de nombreux échantillons de papiers peints produits par *Watts of Westminster*. Leurs motifs convenaient parfaitement et leurs techniques de fabrication étaient les mêmes qu'au XIX^e siècle. Ainsi, le musée a travaillé en collaboration avec *Watts of Westminster* pour trouver les papiers peints qui conviendraient le mieux aux salles en se basant sur les descriptions de Moreau dans ses *Mémoires* et sur les résultats des analyses de Véronique Sorano. Même si certains choix ont été parfois opérés arbitrairement, nous nous sommes efforcés de restaurer ces salles dans un état le plus proche possible de l'état originel de 1903.

Nous avons souhaité conserver l'accrochage originel des collections tel qu'il avait été pensé par l'artiste. Par exemple, les numéros inscrits sur les plaques métalliques placées à côté des œuvres sur les murs correspondent aux numéros donnés aux œuvres dans le catalogue des collections édité en 1902. Des fiches de salle permettent aux visiteurs, en se référant à ces numéros, de connaître l'iconographie de chaque œuvre. Cet accrochage est parfois déroutant pour les visiteurs : il n'est ni thématique, ni chronologique mais esthétique. Le charme de cette maison-musée leur plaît généralement beaucoup : ils apprécient notamment le jardin et la cour extérieure. Le cabinet des arts graphiques conçu par l'architecte Bernard Bauchet se trouve sous cette cour.

J'aimerais vous montrer quelques curiosités liées à la conservation des œuvres. Comme nous l'indiquons aux visiteurs, les grands dessins exposés dans les salles sont, en réalité, des fac-similés réalisés par la Réunion des musées nationaux (RMN). Ce procédé nous permet de préserver les œuvres originales. En revanche, nous avons choisi de présenter les aquarelles originales de Gustave Moreau dans la salle C. Afin de les protéger de la lumière, cette salle n'est ouverte à la visite que le dimanche après-midi. J'ai tenu également à conserver certains dispositifs originaux de présentation des œuvres élaborés par Gustave Moreau. Certaines compositions du peintre sont fixées sur des panneaux mobiles montés à l'intérieur de placards. A mon arrivée au musée, les visiteurs pouvaient encore manipuler ces panneaux pour admirer les œuvres comme ils feuilletteraient un livre. Je vous laisse imaginer la catastrophe : des traces de doigts sont encore visibles sur les œuvres. Depuis 2001, des barrières de sécurité ont été installées pour maintenir les visiteurs à distance. Par ailleurs, les œuvres abîmées seront restaurées dans les prochaines années. La présence d'un tel dispositif dans le musée s'explique par la volonté du peintre de présenter un maximum d'œuvres dans un petit espace. Le musée se trouvant dans un petit hôtel particulier, cet entassement considérable d'œuvres dans un lieu relativement exigu est l'une des grandes originalités du musée.

Ségolène LE MEN

Cet endroit est fantastique. Il est étrange que Gustave Moreau ait décidé de présenter *Le Singe montrant la lanterne magique* à cet endroit précisément.

Marie-Cécile FOREST

Oui, ce lieu est empreint d'une certaine magie, ce qui explique pourquoi les surréalistes l'adoraient. Salvador Dali désignait notamment le dispositif que je vous ai montré sous le nom de placard truqué.

Bénédicte GARNIER

Je constate que les barrières de sécurité sont essentiellement placées dans les petites pièces. Est-ce volontaire ?

Marie-Cécile FOREST

Le nombre d'agents d'accueil et de surveillance étant insuffisant pour assurer une présence physique dans chaque salle, nous avons été obligés d'installer des barrières de sécurité dans certaines d'entre elles pour éviter que les visiteurs ne touchent les œuvres.

Ségolène LE MEN

Ce mobilier muséographique a-t-il été dessiné par Gustave Moreau lui-même ? L'avait-il observé ailleurs ?

Marie-Cécile FOREST

Nous ne le savons pas. Il n'en parle pas dans ses *Mémoires*. Cependant, je pense que des dispositifs similaires, permettant de « feuilleter » des dessins, existaient dans d'autres musées au XIX^e siècle. Le caractère exceptionnel du dispositif de Moreau réside dans le fait qu'il n'est pas utilisé seulement pour les dessins mais pour toutes les techniques.

Amélie SIMIER

Existe-t-il un sens de lecture pour les œuvres fixées sur les panneaux mobiles ?

Marie-Cécile FOREST

Non, je ne crois pas. Cet accrochage est purement esthétique et restera toujours mystérieux. Nous n'en aurons jamais l'explication. Les visiteurs aiment ce lieu car ils ont l'impression de

retourner dans le passé. Chaque élément a été pensé par Gustave Moreau, jusqu'aux cadres de ses œuvres.

Le même dispositif de panneaux mobiles dissimulés dans des placards se retrouve dans d'autres salles du musée. Dans celle-ci, les placards renferment des œuvres non figuratives. Les collections du musée en comptent 80 en tout. Une exposition sera dédiée à cet aspect singulier de la production artistique du peintre en 2018. Si nous n'avions pas su avec certitude que ces œuvres étaient de Gustave Moreau, nous n'aurions jamais pu le deviner, même si certaines peuvent être mises en relation avec d'autres peintures de l'artiste, comme *Salomé dansant devant Hérode* ou *Jupiter et Sémélé*.

Bien que le musée ne dispose pas d'espaces dédiés spécifiquement aux expositions temporaires, nous en organisons néanmoins. La première a eu lieu en 2007 dans le cadre du centième anniversaire de la mort de Joris-Karl Huysmans. En 2006, le président de la société Huysmans m'avait demandé si le musée Gustave Moreau souhaitait s'associer à sa société pour organiser cette commémoration. J'ai immédiatement répondu favorablement à sa proposition. Le roman de Huysmans, *A Rebours*, a largement contribué à étendre la renommée de Moreau. Depuis cette date, le musée organise régulièrement des expositions. Des panneaux sont montés devant les cimaises dans les salles pour permettre aux visiteurs de continuer à admirer les collections permanentes tout en parcourant l'exposition. Cette cohabitation entre collections permanentes et expositions temporaires nous permet de mener un travail scientifique sur les collections. Grâce à l'organisation d'expositions, la fréquentation du musée a augmenté, passant de 28 000 visiteurs en 2002 à 60 000 visiteurs en 2015. Chaque exposition a été accompagnée d'une publication scientifique. Ainsi, quand une exposition restitue un travail scientifique apportant des éléments nouveaux à l'histoire de l'art, les visiteurs font le déplacement. A présent, je vous propose de nous rendre au sous-sol.

● Le cabinet des arts graphiques

La pièce où se trouve aujourd'hui l'escalier menant aux nouvelles réserves était une pièce qui servait de réserve de transit avant les travaux. La cage d'escalier débouche immédiatement sur le cabinet des arts graphiques destiné à recevoir les chercheurs. Le mobilier de cette salle a été dessiné spécifiquement pour le musée. Les tables sont suffisamment larges pour permettre la consultation des dessins de grands formats appartenant à nos collections. Je ne souhaitais pas que cette pièce soit aménagée dans le goût du XIX^e siècle. J'ai donc opté pour un aménagement résolument contemporain. L'architecte Bernard Bauchet a particulièrement réfléchi à la question de la luminosité et de l'éclairage de cette salle. Pour qu'elle puisse être éclairée par la lumière naturelle, il a proposé d'aménager une cour à l'anglaise, qui présentait l'avantage de faire entrer la lumière naturelle dans la pièce sans endommager le jardin du musée. Pour des raisons de conservation, nous avons choisi le frêne comme matériau pour le mobilier. A l'intérieur des placards de la salle sont conservées une partie de la bibliothèque de Gustave Moreau et une partie de notre collection de plâtres. J'ai souhaité que cette salle soit un environnement de travail agréable dans laquelle nous puissions accueillir les chercheurs, organiser des réunions d'équipe et mener nos propres recherches sur les collections.

Je vous propose maintenant de nous rendre dans les réserves. Toutes les réserves du musée se trouvent au sous-sol, sauf la grande réserve de peintures du premier étage. Elles sont accessibles directement depuis cette salle. L'aménagement de ces réserves a demandé un travail d'inventaire, de récolement et de reconditionnement considérable, qui s'est déroulé sur plusieurs années. Ce type de chantier devant absolument être pensé sur le long terme, j'ai décidé de l'entreprendre plusieurs années après ma prise de poste au musée, ce qui m'a

laissé le temps nécessaire pour bien connaître les lieux, les collections et bien cerner les différents enjeux que représentaient ces travaux.

Dominique de FONT-REAULX

Hubert le Gall a-t-il conçu le mobilier de cette salle ?

Marie-Cécile FOREST

Non, il a été conçu par Sabine Kranz. En revanche, Hubert le Gall a dessiné le mobilier de l'accueil du musée. Il a aussi été l'un des conseillers du musée pendant les travaux. Deux personnes nous ont conseillé pour ce projet de rénovation : Hubert le Gall pour la muséographie et Florence Herrenschmidt pour la conservation préventive. L'architecte du projet était Bernard Bauchet et l'architecte d'intérieur Sabine Kranz.

Dominique de FONT-REAULX

Qui a financé les travaux du musée ?

Marie-Cécile FOREST

Les travaux, qui ont coûté 2,4 millions d'euros, ont été financés par le musée pour 500 000 euros et par l'Etat à hauteur de 1,9 million d'euros.

Dominique de FONT-REAULX

Comment avez-vous obtenu ces 500 000 euros ?

Marie-Cécile FOREST

Ces 500 000 euros venaient de nos fonds propres. Les expositions hors les murs que nous avons organisées au Japon nous avaient rapporté beaucoup d'argent.

🕯 Les réserves d'arts graphiques et de peintures

La réserve des arts graphiques se trouve sous l'accueil du musée. Il n'y avait rien à cet endroit avant les travaux.

François-René MARTIN

Le chantier a-t-il pu être mené sans faire trembler les fondations de l'immeuble ?

Marie-Cécile FOREST

Nous avons effectivement eu peur que les travaux ne fragilisent les fondations du musée mais nous n'avons détecté aucun tremblement. Les ouvriers ont déblayé toute la terre à la pelle. Les travaux ont été peu mécanisés.

L'aménagement des réserves a demandé un travail considérable. Le mobilier a été pensé en prenant en considération la conservation des collections mais aussi l'ergonomie. Le classement conçu initialement par Moreau a été conservé. Il était inenvisageable de casser ce mode de fonctionnement historique. Des opérations de reconditionnement et de dépoussiérage des œuvres ont été menées pendant deux ans : les pièces ont été traitées une à une.

Dominique de FONT-REAULX

Qui a réalisé ces opérations ? Etaient-elles incluses dans le budget de rénovation du musée ?

Marie-Cécile FOREST

Elles ont été réalisées par deux jeunes restauratrices, sous la direction de Mme Tellusque et étaient incluses dans notre budget.

Cette réserve abrite aussi les fonds de photographies et de gravures du musée, qui ont essentiellement une valeur documentaire. Le musée Gustave Moreau ne conserve pas de chefs-d'œuvre de la photographie comme le musée d'Orsay. Néanmoins, avec le temps, ces fonds prendront de la valeur. Ils ont également été entièrement dépoussiérés et reconditionnés. Les gravures ont aussi été étudiées.

Notre objectif actuel est de publier le catalogue des dessins se trouvant en réserves. En 2009, nous avons publié le catalogue raisonné des 4 830 dessins exposés dans les salles. Je tiens beaucoup à ce travail scientifique. Selon moi, les publications actuelles des musées ne portent pas suffisamment sur leurs collections permanentes. La constitution de ce catalogue raisonné des dessins exposés a demandé un travail considérable. L'équipe du musée y a travaillé toutes les semaines pendant sept ans.

Sékolène LE MEN

Avez-vous mené des opérations sur les livres de Gustave Moreau ?

Marie-Cécile FOREST

Les 4 000 livres et revues de sa bibliothèque ont été entièrement inventoriés. Ils seront restaurés progressivement dans les prochaines années.

Le musée possède aussi d'autres réserves, notamment la réserve de dessins de grand format. Il y a une vingtaine d'années, mon prédécesseur, Mme Lacambre, a découvert derrière un tableau accroché dans le musée 300 rouleaux de dessins. Ces derniers ont été reconditionnés dans cette réserve et demandent encore à être traités. La présence d'un restaurateur est nécessaire pour les dérouler. Certains ont été montés sur châssis pour être présentés lors d'exposition mais nous manquons de moyens et de place pour répéter la même opération pour toutes ces œuvres. Le musée possède aussi au sous-sol une petite réserve technique utilisée pour procéder aux emballages et aux déballages des œuvres, et une petite réserve de peintures. Ces aménagements peuvent paraître modestes mais, ayant travaillé dans des conditions catastrophiques auparavant, ils sont particulièrement importants à nos yeux.

La politique d'acquisition du musée est particulière. Nous n'achetons pas de nouvelles œuvres de Gustave Moreau. Celles passant sur le marché de l'art sont moins intéressantes que celles déjà présentes dans nos collections. Par ailleurs, nous ne pourrions pas les accrocher dans les salles, notre parti pris étant de respecter l'accrochage conçu par Moreau. Le musée achète exclusivement des correspondances et des archives relatives à l'artiste. Comme nos collections ne s'accroissent pas, le mobilier des réserves a été élaboré sur mesure pour accueillir les œuvres. L'accrochage des œuvres prendra de la valeur dans le temps : il permet au public d'observer l'accrochage d'un artiste mais aussi de comprendre comment les œuvres étaient accrochées dans un musée à la fin du XIX^e siècle.

Je vous propose de retourner dans le cabinet d'art graphique où j'aimerais vous montrer des photographies de l'état du musée avant les travaux. Quand j'ai pris la direction du musée en 2002, j'ai décidé de fermer le rez-de-chaussée car les salles étaient très dégradées. Une partie de ces salles était d'ailleurs devenue des réserves.

Anne PHILIPPONAT

Architecte, scénographe, musée du Louvre

L'appartement de l'artiste situé à l'étage a-t-il été restauré ?

Marie-Cécile FOREST

Mme Lacambre a ouvert pour la première fois l'appartement au public en 1992. Sa restauration s'est avérée plus simple car il avait conservé en partie son papier peint d'origine. Elle a veillé à ce que le papier peint soit restitué à l'identique.

J'aimerais également que les verrières du deuxième et du troisième étage retrouvent leur état originel. Pour des raisons climatiques, elles ont été rénovées avec du plexiglas. Ce chantier pourrait parfaitement être envisagé à l'aide de photographies anciennes. Cependant, j'ignore si j'aurais le courage de m'y atteler immédiatement. J'ai déjà géré suffisamment de travaux pour le moment.

D'autres photographies vous montrent comment des réserves avaient été aménagées dans les salles du rez-de-chaussée avant les travaux et le musée en chantier pendant les travaux. Les ouvriers ont retiré des mètres cubes de terre dans la cour pour pouvoir creuser les réserves.

Dominique de FONT-REAULX

Par où passaient les ouvriers pour déblayer et évacuer cette terre ?

Marie-Cécile FOREST

Ils passaient par les petites ruelles des alentours. Toute la terre a été évacuée à la brouette.

Tous les aménagements réalisés par l'architecte ont été conçus en fonction des collections. Tout a été fait sur mesure. Ce projet de rénovation et d'extension a été un travail de longue haleine mené par la petite équipe du musée composée de quatre secrétaires de documentation et de moi-même.

Anne PHILIPONNAT

Pourquoi avez-vous choisi plusieurs couleurs pour les différents vantaux des placards du cabinet d'art graphique ?

Marie-Cécile FOREST

Ces différences de couleurs ont été introduites par souci esthétique, pour varier le rythme et éviter la monotonie. En revanche, le choix du frêne comme matériau a été clairement orienté par des préoccupations de conservation préventive. Les tables conçues par Sabine Kranz peuvent facilement être déplacées car leurs pieds sont sur roulettes.

Si vous êtes amenés à effectuer des travaux dans vos établissements respectifs, je ne saurais trop vous recommander Bernard Bauchet, Sabine Kranz et Hubert le Gall. Ces trois personnes ont été parfaitement respectueuses du lieu et de nos souhaits. Une bonne entente et une bonne compréhension mutuelle entre les partenaires d'un même projet sont primordiales pour sa réussite.

La visite du musée Bourdelle

- Introduction : présentation de l'exposition « Rhodia Bourdelle : récit d'une vie, histoire d'un musée »

Amélie SIMIER

Cette exposition est consacrée à une femme étonnante : Rhodia Bourdelle, fille du sculpteur Antoine Bourdelle et épouse de Michel Dufet. Elle a joué un rôle essentiel dans la transformation de ce lieu en un musée-atelier.

L'une des spécificités des musées-ateliers est d'être le résultat d'histoires de parcours étonnants. Le musée Bourdelle en est un exemple remarquable. Ce musée a été créé à l'emplacement des ateliers du sculpteur Antoine Bourdelle, mort ici en 1929. Sa veuve, Cléopâtre Sévastos, et leur fille, Rhodia, ont œuvré en la transformation de ces ateliers en musée afin d'exécuter la volonté de Bourdelle, qui voulait que ses œuvres soient conservées dans un musée. Les deux femmes ont figé ses ateliers dans leur état après la mort du sculpteur pour préserver les lieux et leurs mémoires, les plaçant au cœur d'un dispositif mémoriel de musée.

Le musée Bourdelle est donc un lieu chargé d'histoire. Les visiteurs qui l'ont fréquenté avant 2002 ont pu y croiser Rhodia Bourdelle elle-même. Décédée en 2002, elle a été la conservatrice de ce lieu avec sa mère. Cette situation était plutôt atypique. Depuis 1949, suite à une donation de la famille du sculpteur, le musée, ses collections et ses ateliers appartenaient à la Ville de Paris mais les conservatrices du musée restaient deux proches de l'artiste, qui avaient à cœur de préserver la mémoire des lieux. Tout ce que le grand homme avait touché était sacré.

Plus qu'une exposition, le musée propose aux visiteurs un parcours dans les collections permanentes leur permettant de toucher du doigt certains éléments perceptibles mais non explicités dans le parcours de visite habituel. Ce parcours spécifique leur permet de rencontrer les personnes qui sont à l'origine de la création du musée, souvent laissées dans l'ombre.

Ce parcours de visite a été préparé par Annie Barbera, responsable des archives, de la bibliothèque et de la documentation du musée jusqu'à une date récente, Madeleine Blondel, directrice du musée de la vie bourguignonne et du musée d'art sacré de Dijon, et moi-même. Annie Barbera régnait sur 100 mètres de linéaires d'archives, en grande partie des archives privées, peu ou pas exploitées. Certaines archives mêlaient à la fois des informations relatives la vie du musée et d'autres concernant la famille Bourdelle. Nous y avons trouvé des choses merveilleuses comme des photographies de mariage, des objets personnels, que nous présentons au fil du parcours. Madeleine Blondel a contribué à donner une couleur différente à ce parcours, qui n'est pas un parcours classique d'histoire de l'art mais un parcours jouant sur les sensations, les sentiments, la mémoire des lieux. Ce parcours interroge nos collections d'une manière inhabituelle. Nous avons aussi exploité les *Mémoires* inédites de Rhodia Bourdelle.

Le parcours présente notamment des portraits photographiques de Rhodia Bourdelle. Les collections du musée comprennent plus de 11 000 photographies, notamment des photographies privées de la famille et des photographies des ateliers d'Antoine Bourdelle prises par sa fille. Le parcours présente également deux prêts extérieurs : un buste de Rhodia en marbre exécuté par une élève de son père et un portrait de Rhodia réalisé par son époux

Michel Dufet, conservé au musée Bourdelle d'Égreville, ancienne maison de campagne du couple.

Ce parcours nous permet de faire découvrir à nos visiteurs habituels le musée différemment en attirant leur attention sur des éléments qu'ils ne connaissent pas. C'est aussi un parcours mémoriel. Le décès de Rhodia Bourdelle étant survenu en 2002, de nombreuses personnes travaillant encore au musée l'ont connue et sont des vecteurs de mémoire qui transmettent à leur tour aux visiteurs les récits de vie que Rhodia elle-même leur avait transmis. Elle jouait étant enfant dans les ateliers de son père. Après la mort de celui-ci, elle a continué à habiter les ateliers. Jeune mariée – elle épouse à l'âge de 36 ans Michel Dufet âgé de 60 ans – elle s'installe à l'étage de la galerie sud. Sa vie entière s'est déroulée dans ce lieu. De ce fait, elle a été le premier vecteur de transmission d'une histoire différente de celle que le public peut lire dans les catalogues, d'une histoire qu'elle connaissait intimement pour l'avoir vécue et l'avoir entendue racontée par ses parents. Mon travail de conservateur de musée succédant à la famille de l'artiste est à la fois de considérer cet héritage avec beaucoup de respect, d'en préserver la mémoire et, en même temps, de prendre du recul et de me demander si ces récits sont justes. A sa mort en 2002, Rhodia Bourdelle a voulu compléter le don fait par sa mère à la Ville de Paris en 1949, en léguant l'ensemble de ses biens mobiliers et immobiliers à la Ville ainsi que ses droits sur l'œuvre de Bourdelle. Rhodia Bourdelle était une femme à la personnalité étonnante qui a marqué de son empreinte l'ensemble des lieux du musée.

Afin de matérialiser visuellement le fil rouge de l'exposition, les scénographes ont introduit des liserés rouges sur les paravents métalliques et sur les cartels. Après coup, nous avons constaté que de nombreux objets présentés dans le parcours d'exposition étaient rouges. Cette couleur était idéale pour permettre aux visiteurs de suivre le discours de l'exposition de salle en salle.

Dominique de FONT-REAULX

Avez-vous prévu de publier un catalogue de l'exposition ?

Amélie SIMIER

Non, il n'y en aura pas. En revanche, Madeleine Blondel et moi-même rédigeons actuellement un ouvrage sur la façon dont l'exposition a été conçue. Il paraîtra prochainement dans la collection *Lire, Voir, Faire* de l'Institut national de l'histoire de l'art (INHA) en mai 2016.

● Le Hall des plâtres

Le parcours de l'exposition a été inséré au milieu des salles des collections permanentes. Certains visiteurs peuvent penser que le parcours de visite des collections permanentes manque de logique puisqu'il ne suit pas de manière linéaire le fil de la vie d'Antoine Bourdelle. Les visiteurs traversent des espaces, construits à diverses périodes, dont les ambiances successives sont très différentes. Le Hall des plâtres, inauguré en 1961, en est un bon exemple. En acceptant la donation de Cléopâtre Sévastos en 1949, la Ville de Paris s'était engagée à construire un musée autour des ateliers de l'artiste pour pouvoir présenter l'ensemble de ses œuvres. Ce Hall des plâtres a été dédié aux œuvres monumentales de Bourdelle.

Dans cet espace, l'exposition présente la genèse du musée Bourdelle et la façon dont ce projet muséal a été porté par le sculpteur, sa veuve et sa fille. Bourdelle avait lui-même élaboré de son vivant un projet de musée destiné à présenter ses œuvres. Il souhaitait construire à l'emplacement de l'ancien pavillon de l'Alma un musée gigantesque en briques de Montauban. Il avait également réfléchi à la distribution des pièces à l'intérieur du

bâtiment : un grand hall central pour exposer ses œuvres monumentales, de petites pièces pour présenter ses œuvres de petits formats selon diverses grandes thématiques, des ateliers d'artistes, un auditorium et un espace d'enseignement et de transmission. Cette dernière dimension était particulièrement importante aux yeux de Bourdelle qui avait enseigné l'art de la sculpture à de jeunes artistes à l'Académie de la Grande Chaumière et dans ses ateliers pendant les 20 dernières années de sa vie.

Après sa mort en 1929, sa veuve Cléopâtre reprend son projet et milite pendant 20 ans auprès de la Ville de Paris pour lui donner vie. Elle continue de faire visiter les anciens ateliers de Bourdelle à des collectionneurs et des amateurs et réussit à racheter ceux dont Bourdelle était locataire pour y conserver toutes les œuvres de son défunt mari. En 1946, Cléopâtre se rapproche d'Yvon Bizardel, un proche de la famille, qui travaille au sein de la direction des Beaux-arts de la Ville de Paris. Ce dernier l'aide à concrétiser son projet de musée. Ainsi, en 1949, Cléopâtre lègue à la Ville de Paris de nombreux plâtres de Bourdelle, quelques marbres et bronzes et bon nombre de dessins. Néanmoins, la veuve et la fille du sculpteur conservent encore de nombreuses œuvres du maître dans l'optique de poursuivre leur travail de diffusion de ses créations.

En acceptant le don de la famille Bourdelle, la Ville de Paris en accepte aussi les clauses : créer un musée dédié au sculpteur et permettre à la veuve et à la fille de l'artiste d'en être les conservateurs à vie. L'activité des deux femmes se répartissait en deux pôles : le fonctionnement du musée et le rayonnement de l'œuvre du sculpteur. Les salles du musée présentaient à la fois des plâtres appartenant, depuis 1949, à la Ville de Paris, des œuvres de la collection privée des deux femmes et des bronzes fondus d'après des modèles de Bourdelle, exposés aux potentiels acheteurs.

Cléopâtre Sévastos et Rhodia ont été aidées dans leur entreprise par Michel Dufet, rédacteur de revues, critique d'art et créateur de meubles. Ce dernier possédait un œil avisé pour les publications. Il avait aussi l'habitude de monter des expositions. Il a fait œuvre de conservateur sans en avoir le titre. Le trio qu'il formait avec son épouse et sa belle-mère fonctionnait bien. Cléopâtre Sévastos a eu un parcours fascinant. Elle est arrivée comme sculpteur dans l'atelier de Bourdelle au début du XX^e siècle et elle ne l'a plus quitté. Elle savait très bien ce qu'elle voulait. S'il existe aujourd'hui un musée semblable autour de l'œuvre de Bourdelle, c'est grâce à son action et à sa détermination.

Nous montrons aussi dans l'exposition quelques objets intimes appartenant au couple formé par Michel Dufet et Rhodia Bourdelle, notamment des photographies privées de leur mariage qui fut célébré dans les jardins des ateliers. Un autel, sur lequel était placé un portrait d'Antoine Bourdelle, était dressé au milieu des jardins. Cette mise en scène, parfaitement éloquente, renvoyait un symbole extrêmement fort. Ce mariage était voué à la figure de Bourdelle. Michel Dufet avait été un ami du sculpteur. Il savait pleinement qu'en épousant la fille, il épousait aussi le père et l'artiste.

Le trio formé par Cléopâtre Sévastos, Rhodia et Michel Dufet a mené une politique d'exposition remarquable. Il a publié le seul catalogue sommaire des œuvres de Bourdelle existant ainsi que des articles de fonds. Il a également inventorié les œuvres, créé des dossiers documentaires et étudié la correspondance de Bourdelle. Ils ont effectué à eux trois un travail absolument remarquable et passionnant.

François-René MARTIN

Certains hommes politiques ont-ils suivi plus particulièrement ce projet de musée ?

Amélie SIMIER

A ma grande surprise, aucun homme politique n'a suivi de près ce projet. Yvon Bizardel a suivi le projet mais il n'était pas un homme politique, même s'il pesait un certain poids dans la sphère politique et administrative de la Ville de Paris à la sortie de la guerre. Le projet du musée Bourdelle n'a pas été soutenu par un homme politique, comme Clémenceau a pu soutenir le projet de Monet d'exposer ses nymphéas au musée de l'Orangerie. De même, il n'a pas non plus été soutenu par un grand critique d'art.

François-René MARTIN

Pouvez-vous nous en dire plus sur cette affiche où il est marqué « Cléo 62 » ?

Amélie SIMIER

Nous avons ressorti toutes nos affiches à l'occasion de l'exposition. Elles ont sans doute été conçues par Michel Dufet. Elles sont vraiment étonnantes par leur modernité.

🕯 L'atelier de peinture d'Antoine Bourdelle

Cet espace est un lieu complexe à cerner pour les visiteurs : il fut à la fois le lieu de vie familiale, un atelier de peinture, un lieu d'exposition et un lieu de réception où le sculpteur traitait ses affaires courantes et recevait ses clients.

A l'occasion de l'exposition, nous y montrons un objet qui est rarement exposé dans les musées : l'ourson en peluche de Rhodia. Cet ourson tient une place à part dans son cœur. Dans ses *Mémoires*, elle lui consacre un paragraphe entier. Dans son testament, elle précise qu'elle lègue au musée Bourdelle l'ensemble de ses biens et notamment ce nounours qui lui a été offert par Gabriel Thomas, ancien propriétaire du théâtre des Champs-Élysées. Cet ourson en peluche se trouve habituellement en réserve. Il fait partie des objets que nous ne montrons jamais au public. Nous avons pensé que cet objet pourrait, dans le cadre de l'exposition, raconter la vie intime de Rhodia et évoquer la mémoire des lieux. D'une certaine façon, cet objet raconte une histoire, celle de cette petite fille qui vécut au milieu des ateliers, observant les praticiens, en trainant son nounours derrière elle.

Bénédicte GARNIER

La culotte rouge que porte l'ourson est-elle contemporaine de Rhodia ?

Amélie SIMIER

Oui, elle est contemporaine. Comme je vous disais précédemment, nous nous sommes rendus compte, après avoir choisi la couleur rouge comme fil conducteur de l'exposition, que de nombreux objets exposés étaient rouges eux aussi.

François-René MARTIN

Le directeur de la fondation Hartung, Thomas Schlessler, a choisi aussi d'exposer au public le nounours du peintre. Il l'avait aussi légué à la fondation avec le reste de sa collection.

Amélie SIMIER

Je ne sais pas encore si le nounours de Rhodia Bourdelle restera dans cette pièce après l'exposition. Je le trouve très beau. J'espère que des spécialistes des ours en peluche viendront prochainement l'étudier et nous livrerons davantage d'informations à son sujet.

Amélie SIMIER

Effectivement, Rhodia étant née en 1911, cet ourson a pu lui être offert peu de temps après.

L'accrochage de cette salle a été repensé en 2014. Les collections d'Antoine Bourdelle y sont présentées telles qu'elles étaient exposées de son vivant. Nous avons aussi reconstitué un album de famille factice permettant aux visiteurs de se faire une idée de la vie que menait la famille Bourdelle dans cet espace hybride. Les collections du musée renferment une quantité extraordinaire de photographies. Il était impossible de toutes les montrer. Nous avons donc choisi d'exposer uniquement celles prises dans les jardins et dans l'atelier de peinture du temps où y vivaient Antoine Bourdelle et sa famille. Grâce à ces documents, nous avons constaté que l'état de cet atelier n'était jamais figé. Les objets et les sculptures étaient déplacés sans arrêt au gré du travail de création et des activités de la vie quotidienne.

Françoise REYNAUD

Conservatrice en charge du département photographique, musée Carnavalet, Paris.

La couleur prune des murs est-elle contemporaine de Bourdelle ?

Amélie SIMIER

La couleur des murs n'est pas la même que celle de l'époque de Bourdelle. Nous ne disposons d'aucun document, d'aucune photographie nous indiquant clairement quelle était la couleur des murs de cet atelier de peinture du vivant du sculpteur. Nous n'avons pas cherché à effectuer des sondages pour mener une étude plus poussée. En 1953, Cléopâtre Sévastos avait fait recouvrir les murs d'une tenture de jute beige, qui était alors très à la mode. Nous n'avons pas souhaité reconstituer l'état de 1953. La décoration et l'aménagement des lieux ayant considérablement changé d'une période à une autre, nous nous sommes sentis libres de proposer une muséographie ne respectant pas strictement l'état original de la salle. Antoine Bourdelle n'avait d'ailleurs pas souhaité que son atelier soit conservé dans son état d'origine. En revanche, les meubles et les collections de Bourdelle ont été disposés tels qu'ils étaient dans la pièce du vivant du sculpteur.

📍 L'ancien appartement de Rhodia Bourdelle et de Michel Dufet

Pour accéder à l'ancien appartement de Rhodia et de son époux, le visiteur doit monter au premier étage et traverser la galerie des bustes. Les cartels barrés d'un trait rouge placés sur les piédestaux de certaines œuvres comportent des citations tirées des *Mémoires* de Rhodia permettant au public de mieux comprendre les relations que le sculpteur entretenait avec ses modèles dans sa vie professionnelle et personnelle.

L'ancien appartement du couple étant actuellement en rénovation, le public ne peut pas y accéder. Son existence lui est indiquée par deux immenses panneaux installés à l'emplacement de la double porte menant à cet appartement, leur montrant une photographie du lieu tel qu'il était après la mort de Rhodia.

François-René MARTIN

Est-ce un grand appartement ?

Amélie SIMIER

Non, l'appartement est composé d'une seule pièce surmontée d'une mezzanine faisant office de chambre. En réalité, C'est un ancien atelier réaménagé en lieu d'habitation. A l'intérieur se trouvait un étrange mobilier composé à la fois d'objets créés par Michel Dufet, d'objets chinés et d'objets provenant de la collection d'Antoine Bourdelle. L'appartement, actuellement en plein chantier, n'est pas ouvert à la visite. Les visiteurs n'imaginent pas ce que cet espace renferme. Ce dispositif que nous avons mis en place permet de lever certaines interrogations du public tout en évoquant un lieu de vie de Rhodia Bourdelle.

François-René MARTIN

Dans quel endroit le couple recevait-il ses invités ?

Amélie SIMIER

Il les recevait dans leur appartement. Les invités y accédaient par la galerie des bustes. Lors des vernissages d'expositions, toutes les personnes conviées se rendaient à l'appartement pour boire et manger. L'ambiance devait y être très conviviale. De son appartement, Rhodia avait une vue directe sur les jardins des ateliers. Depuis sa fenêtre, elle pouvait voir et interpeller les personnes qui passaient et les inviter à monter à l'étage.

Un collectionneur texan m'a raconté un jour une histoire sur Rhodia, indiquant qu'elle recevait certains visiteurs selon un cérémoniel qui rappelle étrangement celui de la visite à l'artiste. Si un collectionneur se rendait au musée dans l'intention d'acheter une œuvre de son père, elle demandait à un agent du musée de l'accompagner jusqu'à son appartement. Elle le questionnait alors pour savoir s'il était un candidat valable pour acquérir une œuvre de son père. Ce collectionneur texan me disait qu'il avait été particulièrement impressionné par cette expérience. Il avait eu le sentiment de subir un examen de passage. Rhodia lui avait demandé s'il comptait mettre un jour en dépôt l'œuvre qu'il voulait lui acheter dans un musée américain. La principale préoccupation de cette femme était que l'œuvre de son père soit diffusé le plus largement possible, notamment dans les collections publiques américaines.

● L'atelier de sculpture d'Antoine Bourdelle

L'atelier de sculpture d'Antoine Bourdelle semble ne pas avoir bougé depuis le décès de l'artiste, lui donnant un caractère figé et hors du temps. Les agents d'accueil et de surveillance ayant connu Rhodia Bourdelle racontent souvent aux visiteurs que Cléopâtre Sévastos avait choisi, le jour de l'enterrement de son époux, de placer son cercueil dans cet atelier et d'y déposer le *Centaure mourant*. Pour l'exposition, nous présentons exceptionnellement des photographies prises lors de l'enterrement du sculpteur montrant cette scène. La veuve se tient à côté du cercueil devant lequel des personnalités du monde des arts et des lettres défilent pour rendre un dernier hommage à l'artiste. La veuve d'Antoine Bourdelle et sa fille ont conservé dans leurs archives tous les documents relatifs à cet événement, jusqu'aux rubans des gerbes de fleurs déposées au cimetière. Tout ce qui avait trait au grand homme était sacré. Tous ces objets étaient des reliques. *Le Centaure mourant* étant toujours exposé à cet endroit, cet espace est devenu une sorte de sanctuaire. Les visiteurs sentent bien habituellement qu'une certaine aura émane de cette œuvre mais ils n'en comprennent pas la raison. L'exposition leur apporte une explication possible.

Lionel ARSAC

Elève-conservateur, Institut national du patrimoine (INP)

Rhodia et Cléopâtre ont-elles choisi elles-mêmes de placer *Le Centaure mourant* dans l'atelier ?

Amélie SIMIER

Non, Antoine Bourdelle avait déjà choisi de placer *Le Centaure mourant* dans cet atelier de son vivant, peu avant de mourir. En revanche, la veuve a choisi d'exposer précisément cette œuvre-là sur le cercueil de son époux le jour de son enterrement.

François-Henri MARTIN

Je remarque que l'atelier du sculpteur a conservé un aspect un peu décrépi. Les conservateurs ont-ils eu des velléités à restaurer cet espace ?

Amélie SIMIER

Depuis le décès de Rhodia Bourdelle, seules deux conservatrices se sont succédé à la direction du musée, Juliette Laffont et moi-même. Aucune de nous deux n'a souhaité restaurer cet espace. Néanmoins, les bâtiments vieillissent et devront bien être restaurés dans les prochaines années. Le défi de la rénovation de cet atelier sera de le restaurer tout en conservant en état ces murs décrépis. Cette opération devra être suivie attentivement pour des raisons sanitaires, la peinture recouvrant les murs étant une peinture au plomb.

François-Henri MARTIN

Quel est ce tissu sur les murs ?

Amélie SIMIER

Cette toile de jute a été installée entre les années 1930 et les années 1950 par Cléopâtre Sévastos. L'un des pans de cette tenture s'est effondré récemment, révélant au public le bric-à-brac de l'atelier qu'il gardait caché jusque-là. J'hésite à la remplacer, cette mise en scène datant d'une époque située après la mort d'Antoine Bourdelle.

Françoise REYNAUD

Le titre de l'exposition est « Dans l'atelier, l'artiste photographié d'Ingres à Jeff Koons ». Elle se déroulera du 4 avril au 17 juillet 2016.

Dominique de FONT-REULX

Je vous donne rendez-vous également au musée Delacroix le 8 décembre 2015 pour l'inauguration de l'exposition « Delacroix et l'antique ».

Amélie SIMIER

La pièce suivante est un atelier qui a largement été modifié dans les années 1950 et n'a donc pas gardé son authenticité. C'est pourquoi nous y avons aménagé une salle de médiation culturelle dans laquelle les visiteurs sont invités à s'intéresser aux matériaux et aux techniques de la sculpture. Ils peuvent y voir les outils d'Antoine Bourdelle et observer les traces laissées par ces outils sur les matériaux. Cette salle présente aussi des panneaux pédagogiques et des grandes reproductions de photographies montrant que le sculpteur ne travaillait pas seul dans son atelier mais entouré de nombreux praticiens, mouleurs et élèves. Les visiteurs peuvent aussi y regarder des films leur montrant les différentes étapes du processus de création d'un bronze ou de la technique de la fonte à la cire perdue. Evoquer la technique de création d'un bronze était aussi l'occasion de mentionner la politique de diffusion de l'œuvre de Bourdelle élaborée par sa veuve et sa fille à travers l'édition et la commercialisation de reproductions de ses œuvres en bronze.

Françoise REYNAUD

L'édition de ces bronzes leur rapportait-elle beaucoup d'argent ?

Amélie SIMIER

La commercialisation de ces bronzes leur a permis de vivre décemment puisqu'elles étaient conservatrices bénévoles.

● Les anciens ateliers des praticiens : le premier musée Bourdelle

Ces anciens ateliers de praticiens, situés à côté de ceux occupés par Bourdelle, ont été rachetés par sa veuve Cléopâtre afin d'y présenter l'œuvre de son défunt époux. Les premières salles du musée Bourdelle ont été installées dans ces locaux en 1949. Depuis 2012,

les visiteurs peuvent y découvrir un parcours chronologique leur montrant l'évolution de l'œuvre de Bourdelle au cours de sa carrière artistique.

La partie de l'exposition présentée dans ces salles est consacrée au rôle de Rhodia en tant que conservatrice du musée et ayant droit des œuvres de son père. Des photographies la montrent dans l'exercice de son travail. De courts extraits vidéographiques tirés des archives de l'Institut national de l'audiovisuel (INA) présentent Rhodia à différents âges de sa vie. Madeleine BLONDEL et moi tenions à ce que les visiteurs puissent observer Rhodia en mouvement afin de lui donner chair.

J'aimerais aussi mentionner ces agrandissements photographiques, collés sur les marches de l'escalier menant aux bureaux de la conservation, représentant les yeux des agents du musée ayant connu Rhodia Bourdelle avant 2002. Ces personnes sont encore très nombreuses et sont la mémoire vivante du musée. Organiser cette exposition était aussi un moyen de collecter leurs récits et leurs souvenirs avant leur départ du musée et leur disparition.

Une vitrine présente aussi les affiches des expositions hors les murs organisées par le musée Bourdelle en Russie, au Japon et en Corée du sud, soulignant ainsi la diffusion de l'œuvre de Bourdelle dans le monde entier.

L'exposition présente aussi quelques sculptures d'Antoine Bourdelle pour lesquelles il avait demandé à sa fille de poser comme modèle. Sa *Vierge à l'Enfant* polychrome est superbe mais les autres œuvres sont, à mon sentiment, moins réussies. Néanmoins, nous n'avons rien censuré et montrons toutes les œuvres dont nous disposons.

● L'extension de Christian de Portzamparc

La dernière partie de l'exposition se trouve dans l'extension construite par Christian de Portzamparc en 1992. Cet espace emprunte son vocabulaire architectural des ateliers originels tout en le modernisant.

Cette partie du parcours évoque davantage la vie intime de Rhodia. Sentez-vous l'odeur de son parfum ? Il est vaporisé tous les jours dans cet espace du musée pour rappeler aux visiteurs sa présence.

François-René MARTIN

Avez-vous racheté la fragrance spécifiquement pour l'exposition ?

Amélie SIMIER

Oui, nous l'avons acheté spécifiquement pour l'exposition. Son parfum s'appelle Madame Rochas. Dans un coin de la pièce, nous avons restitué sa coiffeuse, certainement dessinée par Michel Dufet. A côté, des bornes-sons équipées de casques permettent aux visiteurs d'entendre sa voix et d'écouter une de ses interviews à Radio Tour Eiffel. Elle y raconte ce que son père représente pour elle et le déroulement de sa vie au musée.

Bénédicte GARNIER

Dans cette interview, elle dit que le musée est trop petit.

Amélie SIMIER

Cette entrevue a été enregistrée avant la réalisation du projet d'extension de 1992. Elle estimait que le musée était trop petit pour présenter toute l'œuvre de son père. Christian de Portzamparc a exécuté cette extension après le décès de Michel Dufet en 1985. Rhodia a

vraiment mûri et porté ce projet seule, même si Antoinette Le Normand-Romain l'a aidé pour le choix du programme muséographique et de la disposition des œuvres dans les espaces.

Dans cet espace, nous évoquons aussi les joies et les contraintes de la vie de Rhodia vouée entièrement à l'œuvre de son père. Nous avons notamment découvert une série de dessins, jamais étudiés auparavant, montrant à quel point Antoine Bourdelle a fait peser sur elle le poids de ce devoir de mémoire dès son enfance. Sur ce dessin intitulé *Aujourd'hui, demain*, Bourdelle représente, dans la partie droite de la composition, Rhodia, âgée de six ans, juchée sur les épaules de sa mère et lui-même entourant les deux femmes de sa vie de son bras protecteur. Dans la partie gauche, Rhodia est représentée au premier plan, tenant un triangle, symbole de l'œuvre du sculpteur, et veillant sur ses parents vieillissants représentés en arrière-plan. Ce dessin est particulièrement révélateur de la manière dont, dès son enfance, elle a été conditionnée pour porter la mémoire de son père.

Bénédicte GARNIER

A-t-elle eu des enfants ?

Amélie SIMIER

Non, elle n'a pas eu d'enfant. Son enfant fut sans doute le musée.

François-René MARTIN

Existe-t-il encore aujourd'hui une famille Bourdelle ?

Amélie SIMIER.

La famille du fils d'Antoine Bourdelle, Pierre, vit aux Etats-Unis. Antoine Bourdelle voulait que son fils soit sculpteur. Quand Pierre a eu 17 ans, son père lui a fait comprendre qu'il était impossible que deux sculpteurs portant le nom de Bourdelle travaillent en même temps à Paris. Il est donc parti pour les Etats-Unis où il a mené une belle carrière de sculpteur-décorateur dans les années 1930. Il a fondé une famille et a eu des enfants. Il a été très bienveillant vis-à-vis de sa belle-mère dans le cadre de son projet de création d'un musée Bourdelle. Il a tout mis en œuvre pour que l'œuvre de son père reste à Paris. Antoine Bourdelle a inculqué à ses enfants un fort respect filial.

Une autre vitrine montre la seconde vocation de Rhodia, qui était une artiste comme son père. Celui-ci la représente déjà petite en jeune peintre et en jeune dessinatrice. Les collections du musée renferment des dessins du père et de la fille. Bourdelle gardait tous les dessins d'enfance de Rhodia. Il les montrait parfois à ses amis en s'extasiant sur le génie artistique de sa fille. Les dessins de l'enfant ont progressivement commencé à avoir une certaine incidence sur les dessins de l'adulte. En 1920, un dessin de Bourdelle reprend quasiment trait pour trait un visage triangulaire encadré de deux tresses dessiné par sa fille précédemment. Cette reprise du motif s'explique par le grand amour que Bourdelle avait pour sa fille mais aussi par le fait qu'il a su détecter dans les dessins de Rhodia une forme de spontanéité créative qu'il reprend pour nourrir sa propre œuvre. Nous n'avions pas conscience de ces emprunts de Bourdelle à l'œuvre de sa fille avant d'établir ces comparaisons entre leurs dessins. Ces derniers étaient pour Bourdelle des souvenirs familiaux et des sources d'inspiration.

Rhodia avait pour vocation de devenir peintre. Elle a pratiqué la peinture toute sa jeunesse avant d'épouser Michel Dufet. Bien qu'elle ait perdu son père jeune, elle n'a pas connu une jeunesse malheureuse. Elle n'avait pas besoin de travailler, voyageait beaucoup et peignait pour son plaisir. Nous avons choisi d'exposer certaines de ses peintures parmi les 300 qu'elle a léguées au musée. Son répertoire de sujets était limité mais pas inintéressant : elle peignait des coins d'atelier et d'appartement, exécutait des portraits. Dans ses *Mémoires*, elle

raconte qu'elle aurait aimé devenir peintre mais que toute son énergie s'est déployée vers l'œuvre de son père. A titre personnel, je pense que cette vie lui a aussi évité d'avoir à se confronter à sa qualité d'artiste. Elle a suivi une voie toute tracée qui s'est révélée parfois difficile à parcourir.

L'exposition présente aussi une série de dessins consacrés par Bourdelle à sa fille. Sur les 6 000 dessins conservés dans nos collections, peu sont consacrés aux sculptures du maître mais nombre d'entre eux représentent Rhodia, ce qui souligne la complicité étroite qui unissait le père et la fille. Les vitrines de cette salle montrent aussi des objets plus intimes comme des lettres illustrées, des livres, des boîtes minuscules dans lesquelles étaient conservées une dent de lait ou une mèche de cheveux de Rhodia. Si Cléopâtre et sa fille ont conservé tout ce que le grand homme a touché, Antoine Bourdelle conservait aussi tout ce que sa fille avait touché.

Ce parcours à travers les collections permanentes du musée a pour objectif d'honorer la mémoire de Rhodia Bourdelle. Cette personne a été porteuse de la mémoire de ces lieux. Elle y a vécu toute sa vie avec sa famille et a été témoin et actrice de leurs transformations d'atelier en musée. Nous avons cherché à retracer son histoire à travers des objets singuliers appartenant aux collections du musée et des documents d'archives. Nous ne connaissons pas encore tout sur la vie de Rhodia. Une étude plus approfondie des archives du musée et les résultats du chantier des collections actuellement en cours dans son ancien appartement devraient nous en apprendre encore plus cette femme étonnante et formidable.



Synthèse – Journée d'étude du musée national Eugène Delacroix
24 novembre 2015

© Musée national Eugène Delacroix 2015