

MUSEE NATIONAL EUGENE-DELACROIX

L'atelier dans tous ses états

20 novembre 2018 – Musée national Eugène-Delacroix

Compte-rendu

Sommaire

Ouverture.....	4
Mot d'introduction	4
Dominique de Font-Réaulx.....	4
La lente naissance d'une configuration : le musée-atelier d'artiste (XVIII^e - XIX^e siècles)	5
Pascal Griener	Erreur ! Signet non défini.
• Quelques jalons historiographiques	Erreur ! Signet non défini.
• Le musée-atelier, une forme née en Grèce antique.....	Erreur ! Signet non défini.
• La naissance de l'espace mémoriel privé : de l'artiste à l'écrivain	Erreur ! Signet non défini.
• Glorification de l'artiste à la Renaissance ; une affaire de famille. Deux exemples.	Erreur ! Signet non défini.
non défini.	
• Les Lumières et le Romantisme : l'avènement du culte de l'artiste	Erreur ! Signet non défini.
• Un des premiers musées publics d'artiste. Le <i>John Soane Museum</i> , Londres	Erreur ! Signet non défini.
défini.	
Polysémie de l'atelier.....	12
Anne Krebs.....	12
L'atelier, modèle/ contre-modèle économique.....	13
Xavier Greffe	13
• Atelier et entreprise	13
• Atelier et plateforme.....	14
• Le musée-atelier	15
• Echanges avec la salle.....	15
L'atelier comme lieu d'une expérience esthétique	16
Jacqueline Lichtenstein	16
• Le musée-atelier, expérience d'authenticité.....	16
• Descriptions littéraires	17
• Echanges avec la salle.....	19
L'atelier : lieu de la scène primitive. Une illustration avec la genèse de « La Mort de Sardanapale »	20
Yves Sarfati.....	20
• Le retour du refoulé	Erreur ! Signet non défini.
• Hiérarchie de l'homme et de la femme	Erreur ! Signet non défini.
• Préséance du féminin	Erreur ! Signet non défini.
• Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
• Echanges avec la salle.....	Erreur ! Signet non défini.
Création / expérimentation.....	24
Charlotte Chastel-Rousseau	25
Viva/ Villa, ateliers occasionnels et dépayés	25
Cécile Debray	25
• Futures archéologies	26
• Architectures fantômes	26
• Résurgences	26
• Stigmates urbains ; Mémoire, organicité.....	27
• Murs	27
• Paysages en question	27
• Villes	27
• Leurres et détails	27
• Echanges avec la salle.....	27
La mise en scène d'une fantôme, l'atelier Kügelgen à Dresde	28
Cecilia Hurley-Griener	28
• L'illusion d'un atelier d'artiste.....	28
• Repères biographiques sur l'artiste	30
• La reconstitution moderne de l'atelier.....	31
• Description littéraire de l'atelier	32
• Conclusion	33
• Echanges avec la salle.....	34
L'artiste et la Cité : ateliers d'artistes et logement sociaux durant l'entre-deux-guerres à Paris	35
Anne-Laure Sol.....	Erreur ! Signet non défini.

• Méthodologie	Erreur ! Signet non défini.
• Chronologie de l'expansion des ateliers d'artistes	Erreur ! Signet non défini.
• A Paris.....	Erreur ! Signet non défini.
• En Île-de-France	Erreur ! Signet non défini.
• Conclusion	Erreur ! Signet non défini.
• Echanges avec la salle.....	Erreur ! Signet non défini.
L'atelier d'écriture : le cas des ateliers Gallimard	41
Jean-Marie Laclavetine	41
• Une tradition anglo-saxonne.....	41
• Les ateliers Gallimard	42
• Echanges avec la salle.....	42
Clôture	44
Sigles.....	45

Ouverture

Mot d'introduction

Dominique de Font-Réaulx

Conservateur général au musée du Louvre, directrice du musée Eugène Delacroix

Je remercie très vivement les participants à cette quatrième journée d'étude consacrée au thème de l'atelier. Ce programme a démarré, avec l'appui de mes collègues Charlotte Chastel-Rousseau, Anne Krebs et Monica Preti, en 2015 sur un rythme annuel. En 2017, la troisième édition s'est tenue à l'auditorium du Louvre. Les deux premières éditions, en 2015 et 2016, ont eu lieu au musée Delacroix et ont fait l'objet d'un compte-rendu publié et mis en ligne sur le site du musée, le compte-rendu de cette journée 2018 le sera également. Ce travail est rendu possible grâce à Anne Krebs, Marie-Claire Le Bourdelles et la Direction des collections du Louvre. Cette belle assise sur ces programmes est extrêmement précieuse. Par ailleurs, nous réfléchissons à une édition de ce programme plus ambitieuse, sous le format d'un livre.

Le projet de ce programme d'étude se poursuivra par une exposition. En effet, la prochaine exposition du musée Delacroix, qui aura lieu du 15 mai au 30 septembre 2019, a pour titre provisoire *Dans l'atelier, la création à l'œuvre*. Elle sera l'occasion d'analyser comment le thème de l'atelier, sa permanence et sa transmission, s'inscrit dans le projet de travail de Delacroix. Plusieurs de ses œuvres, conservées dans son atelier, ont servi de sources d'inspirations à des œuvres finales diverses. Cela est le cas pour ses grands décors muraux ainsi que, on le sait moins, pour des projets comme *Médée* ou *L'Enlèvement de Rebecca*, dont les esquisses se superposent parfois.

Notre programme d'études est porté également par une initiative plus large lancée par la *Watts Gallery*, portant création d'un réseau de musées-ateliers en Europe. Je souhaite la bienvenue à nos amis britanniques, qui nous font l'honneur d'être présents pour cette journée d'étude. Un site Internet qui réunit 140 musées ou maisons-ateliers d'artistes en Europe, à la fois peintres, sculpteurs, photographes, graveurs, a été créé – www.artiststudiomuseum.org. Je me réjouis beaucoup de cette réussite.

Programme académique, notre programme de recherches s'est aussi concrétisé grâce à l'organisation d'un événement public qui réunit les sept musées-ateliers de Paris et de Meudon, qu'ils soient gérés par la Ville de Paris ou par l'Etat. Les « Rendez-vous à l'atelier » ont réuni nos institutions en 2017 et en 2018. Des réunions avec nos collègues du musée de la Vie romantique, du musée Gustave Moreau, du musée Henner, du musée Rodin à Meudon, du musée Zadkine et du musée Bourdelle ont prévu la poursuite de ces « Rendez-vous à l'atelier » en 2019. Une page *Facebook* et des parcours unissent, tout au long de l'année, ces musées-ateliers.

Avant de passer la parole à Pascal Griener qui nous fait l'amitié et l'honneur de participer à cette journée d'étude sur l'atelier - il est l'un de ceux qui ont réfléchi de la manière la plus innovante, profonde et passionnante sur ce sujet - j'aimerais aborder quelques points sur le musée-atelier qui semble *a priori* si facile à appréhender. En effet, le vocable français, traduit à peu près dans les mêmes termes dans les autres langues européennes, semble aisé à comprendre. Son apparente simplicité est trompeuse, et moins descriptive qu'il n'y paraît. L'expression soulève des questions de fond ; il y a sans doute une dimension antinomique fondamentale d'accoler le terme de musée, qui implique les notions de mémoire et de

conservation, et celui d'atelier, qui implique les notions de travail, de création et de créativité. Finalement, ce vocable que tout le monde entend comme allant de soi n'aurait peut-être pas de sens. Les différents intervenants aborderont ces questions :

- la permanence : que demeure-t-il de l'artiste lorsqu'il n'est plus là ? Cécilia Hurley-Griener évoquera la question du fantôme car il y a sans doute au musée Delacroix, comme dans d'autres musées-ateliers, des fantômes.
- la rencontre : si l'artiste n'est plus là, qui rencontrons-nous dans ce lieu ?
- les choix en termes d'exposition et de conservation : au musée Delacroix, les pères fondateurs du musée, dont Maurice Denis et André Joubin, n'ayant pas la possibilité de reconstituer l'atelier, ont choisi de montrer des œuvres. Ce choix est absolument discutable, et d'autres musées-ateliers ont fait différemment.
- la créativité, un thème que Xavier Greffe abordera ce matin.
- la présence, qu'Yves Sarfati questionnera, de son point de vue original de psychanalyste et de médecin clinicien.

La question de la créativité se pose tout particulièrement dans les musées-ateliers. En effet, la majorité des visiteurs regardant *Le Polonais* ou *Mademoiselle Rose*, des œuvres de Delacroix accrochées dans cette pièce, conçues et exécutées dans le tournant des années 1820, ne voient là que deux tableaux. La majorité des visiteurs ne perçoivent plus la présence de l'artiste, celui qui a conçu cette œuvre. Le cartel indique l'auteur de l'œuvre, les visiteurs savent à peu près qui il est mais celui-ci paraît complètement éludé par son œuvre. Cette question se pose également, bien sûr, dans tous les musées du monde. Cela peut sembler d'autant plus paradoxal que d'autres disciplines artistiques ne connaissent pas cet effacement de l'artiste. Ainsi, en littérature, la lecture des *Métamorphoses* est empreinte de la présence d'Ovide, alors son exil aux confins du monde vivant par Auguste date de plus de deux mille ans. Plus même, nous continuons à déplorer cet exil : dans sa récente traduction des écrits de l'auteur latin, Marie Darrieussecq a ajouté le sous-titre suivant « Tristes pontiques », évoquant la tristesse de l'éloignement. Cette présence de l'auteur se ressent également en musique et davantage encore dans certains des arts majeurs de notre époque comme le cinéma. En matière de beaux-arts (peinture, sculpture, gravure), l'artiste s'efface souvent derrière l'objet, lui-même parfois oblitéré, pour ne demeurer, par le vertige de la reproduction, que comme image.

La journée d'étude qui s'ouvre ce matin permettra d'aborder tous ces éléments grâce à un programme très riche, dont je suis très reconnaissante aux intervenants. Il sera présidé ce matin par Anne Krebs, que je remercie, autour de la polysémie de l'atelier : la conférence d'ouverture par Pascal Griener sera suivie par les interventions de Xavier Greffe puis Jacqueline Lichtenstein, avant d'entendre en fin de matinée Yves Sarfati. Je remercie ces intervenants ainsi que ceux de cet après-midi pour leur participation. Je suis moi-même dans l'obligation de m'absenter un moment et je vous prie de m'en excuser. J'ai en effet pris de nouvelles fonctions au musée du Louvre, à la Direction de la médiation et programmation culturelle, tout en m'occupant encore du musée Delacroix. Dans le cadre de ces nouvelles fonctions, je suis convoquée à un comité de ressources humaines. Au sein de l'équipe du musée, dont l'engagement à mes côtés est sans failles, je souhaite remercier, tout particulièrement, Miléna Planche et Jessy Coisnon.

La lente naissance d'une configuration : le musée-atelier d'artiste (XVIII^e - XIX^e siècles)

Pascal Griener est une grande figure de la réflexion des musées. Il a tenu la chaire du Louvre l'année dernière, ce qui a donné lieu à une magnifique publication : *Pour une histoire du regard*, Paris, Louvre éditions/Hazan, 2017. Professeur à l'université de Neuchâtel, il anime

depuis longtemps, en lien avec Cecilia Hurley-Griener, un des projets autour du musée-atelier et de l'atelier d'artiste. Ses travaux questionnent la notion de musée. La conférence inaugurale de cette journée est intitulée « La lente naissance d'une configuration ». Je suis heureuse de souligner la notion de « configuration » qui permet de questionner le musée-atelier d'artiste entre les XVII^e et XIX^e siècles.

Pascal Griener

Professeur, université de Neuchâtel

Je souhaite tout d'abord remercier Dominique de Font-Réaulx et toutes les personnes qui ont organisé cette magnifique journée. Je dois énormément aux musées puisque c'est à l'occasion d'une invitation à un séminaire tenu durant l'hiver 2017 à la Fondation des Treilles, que j'ai pu réfléchir sur ce thème. Cette rencontre était dirigée par les deux organisations qui réunissent actuellement les musées d'artiste au niveau mondial. J'ai participé à la charte de la nouvelle association - une occasion de travailler avec des conservateurs et des conservatrices qui ont une immense expérience dans ce domaine. Cet événement a marqué pour moi le début d'une aventure extraordinaire.

🍷 Quelques jalons historiographiques

Le musée d'artiste n'est pas né *ex nihilo*. La génération spontanée critiquée par Louis Pasteur n'existe pas dans le domaine des musées, pas plus qu'elle n'existe en sciences dures. Cette naissance complexe est due à un certain nombre de facteurs parfois complexes.

Dans son livre *Die Kultur der Renaissance in Italien* [La Culture de la Renaissance en Italie] (1860), Jacob Burckhardt est le premier à poser la question, à l'ère de l'histoire de l'art scientifique, de la maison d'artiste et de sa pertinence dans une histoire de la culture et une histoire de l'art. C'est un moment fondateur. Burckhardt a repris ces éléments à la fin de sa vie, dans un très beau livre, *Beiträge* [Contributions] (1898), paru juste après sa mort. Il y traite du portrait, des maîtres autels, enfin des collectionneurs à la Renaissance. Il y thématise les tenants et les aboutissants de la production artistique selon ce qu'il appelle une « *Kunstgeschichte nach Aufgaben* », c'est-à-dire une histoire de l'art qui se focalise sur les tâches de l'artiste : ce dernier inscrit son activité dans un réseau d'échanges avec ses commanditaires, comme avec la société qui l'entoure. Toutes les formes symboliques qui travaillent ces relations sont importantes. Cette histoire tisse un lien entre la Suisse et la France, puisque Jacob Burckhardt éprouve une immense admiration pour l'historien Eugène Müntz. Ce dernier, contrairement à lui, est un grand archiviste, capable de reconstituer la vie d'artistes et de mécènes dans le plus petit détail. Son livre *Histoire de l'art pendant la Renaissance* (1889-1895) a fourni à Burckhardt des matériaux tout à fait exceptionnels.

Cette configuration historiographique a permis à la génération suivante d'approfondir son intérêt pour la figure de l'artiste et pour son habitat. Tout d'abord, Ernst Kris et Otto Kurz, deux figures importantes de l'École de Vienne, portent leur attention sur les mythes attachés à l'image de l'artiste au cours de l'histoire. Ernst Kris travaille dans la mouvance de Freud dont il est un ami. Otto Kurz deviendra une grande figure de l'institut Warburg à Londres, qui est spécialisé dans l'histoire de la culture. Dans leur ouvrage, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* [La légende de l'artiste. Un essai historique] (1934), ces deux savants tentent de montrer comment la biographie d'artiste résulte de deux causes principales. D'une part, un désir profondément humain, conçu ici d'un point de vue anthropologique, vise à transformer toute réalité par le biais d'un récit qui convoque la magie et l'exceptionnel. D'autre part, la littérature artistique à l'époque moderne s'organise en un système, avec sa rhétorique propre ; cette dernière, depuis Vasari et avant lui depuis l'antiquité, crée des *lieux communs* qui finissent par émailler un grand nombre de vies d'artistes – faits et gestes plus ou moins légendaires, mais dont le but est de rehausser l'image du créateur. Ces lieux communs

sont véhiculés par la littérature artistique ; ils auront un impact majeur sur la maison d'artiste, composante qui sera emblématique du mythe artistique.

Quelques années plus tard paraît un livre beaucoup moins connu et absolument exceptionnel, l'ouvrage de Martin Wackernagel : *Das Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt* [L'espace de vie de l'artiste dans la Renaissance florentine. Tâches et commanditaires, atelier et marché de l'art] (1938) ; ici le *Lebensraum* désigne l'espace de vie comme espace de travail et comme espace symbolique, lieu de toutes les transactions entre le créateur et le monde extérieur. Cette étude s'inscrit dans la continuité des recherches de Burckhardt ; de fait, elle en tire les dernières conséquences, en installant véritablement une représentation de l'artiste dans son espace, dans son mouvement, dans son action, dans son rapport aux commanditaires. Bref, elle analyse le « vivre ensemble » dans sa communauté. L'atelier y est décrit comme un espace de travail, mais aussi, comme un lieu où se forge la représentation que l'artiste aspire à donner de lui-même. Cette image est vitale pour l'artiste, puisqu'elle conditionne sa propre valorisation sociale. Wackernagel a ainsi grandement facilité le développement postérieur de l'histoire de l'atelier d'artiste.

En effet, Wackernagel explique que durant la Renaissance, un grand chantier collectif, le *Duomo* [cathédrale] de Florence, a engagé un investissement total de la cité, et des corporations qui la gouvernent. Dans les années 1450-1460 les travaux, qui englobent encore des sommes colossales, ne sont toujours pas terminés et la cité s'irrite d'un effort trop pesant, étalé sur des siècles. Les citoyens veulent arrêter cette hémorragie financière, et consacrer l'art au domaine profane, c'est-à-dire à l'ornement de la Cité, ou au domaine privé. De grands commanditaires, en particulier les Médicis, vont alors occuper le devant de la scène, et permettre aux artistes de développer une représentation plus individualisée de leur stature dans la Toscane renaissante. Une relation d'échange s'instaure entre le prince et l'artiste, qu'on pourrait ainsi résumer : « *je commande pour ma gloire, pour la cité, pour l'espace public. Et cette commande permettra à l'artiste de rehausser sa propre stature* ». C'est ainsi qu'au terme d'une telle relation, se construisent lentement les portraits littéraires plus ou moins véridiques des *Vite* [Vies] écrites par Giorgio Vasari (1550 ; 1568). Ces vies, qui tentent de remettre à l'honneur le culte voué à certains grands artistes dans l'antiquité, décrivent des mécènes généreux et des artistes parfois traités comme des princes. Le développement de l'art florentin dans un cadre séculaire, où domine l'attrait du luxe, ne s'effectuera pas sans encombre. En 1496, une révolution politique majeure, menée par un moine, Savonarole, chasse les Médicis de Florence. Le luxe est soudain condamné comme l'œuvre du diable ; de nombreux objets somptueux finissent brûlés sur des « bûchers des vanités ». Ce soubresaut ne dure guère, et les Médicis reprendront rapidement la main ; mais cet épisode témoigne que la sécularisation de la production artistique prend un caractère moral profond, qui a choqué les sensibilités religieuses du temps.

A la fin du XIX^e siècle, l'intérêt pour la destination intime de la création artistique sera célébré non seulement par les historiens comme Burckhardt, mais par les musées d'art, par le biais de mises en scène évocatrices d'intérieurs anciens. En Angleterre Sir Charles Robinson, agent du musée de South Kensington - aujourd'hui le Victoria and Albert Museum de Londres - et, en Allemagne, Wilhelm von Bode, directeur des musées de Berlin, promeuvent une mise en scène intimiste, une atmosphère propre à un espace privé – y sont même exposés des œuvres originellement destinées à orner des chapelles ! L'histoire de l'art a ainsi décidé, au prix d'anachronismes, de se focaliser sur l'intérieur privé comme lieu d'échange entre commanditaire et artiste à la Renaissance; la muséographie de certains grands musées mondiaux en porte encore aujourd'hui la trace.

● Le musée-atelier, une forme née dans la Grèce antique

On pourrait croire que le musée-atelier est une forme culturelle récente. Pourtant, son origine remonte à l'antiquité ; l'un des premiers ateliers d'artiste connus et visités par un touriste est décrit par Pausanias, grand voyageur grec de l'époque hellénistique, dans sa *Description de la Grèce* (II^{ème} siècle apjc). A Olympie, on lui montre l'atelier où Phidias a créé certaines de ses œuvres. Les œuvres majeures de Phidias sont l'*Athena* et le *Zeus d'Olympie*, aujourd'hui disparus. L'espace, comportant probablement quelques objets, et visité par Pausanias lui-même, est l'atelier d'un artiste qui atteint son 'acmé', c'est-à-dire l'apogée de son existence. A Olympie, Pausanias admire le *Zeus*, et la pièce où le génie absent de Phidias est rendu présent, à l'endroit même où il a œuvré. L'existence de ce lieu de mémoire est d'ailleurs prouvée par la découverte, au XX^{ème} siècle, d'un vase trouvé dans cet atelier d'Olympie et qui porte l'inscription suivante : « *j'appartiens à Phidias* ». Dès l'antiquité sans doute, une sorte de musée d'artiste a dû être ménagé en ce lieu, dès l'époque de la Grèce antique.

● La naissance de l'espace mémoriel privé : de l'artiste à l'écrivain

La naissance du musée-atelier en Europe à l'époque moderne est quant à elle beaucoup plus compliquée. L'espace mémoriel de l'artiste est lié à une valorisation du créateur dans la littérature, et notamment dans la littérature religieuse. Au départ, les Pères de l'Eglise sont hostiles à la déification de l'artiste. Pour Saint-Augustin, (*De Civitate Dei* [Cité de Dieu], XII,24) (426 apjc), il existe une différence radicale entre Dieu qui crée (dimension théologique) et l'homme qui crée (dimension anthropologique). Paradoxalement, c'est cette distinction que les artistes de la Renaissance sauront contester en proposant une nouvelle interprétation de la Bible et des textes sacrés à leur bénéfice.

En effet, au XV^e siècle, le théologien Nicolas de Cues écrit : « *L'homme est un autre dieu en tant que créateur de la pensée et des œuvres d'art* » (*De Mente* [De L'esprit] (1450)). La comparaison entre Dieu et l'homme, que rejetait Saint-Augustin, est tout à coup ratifiée : l'homme devient une puissance productive autonome, dotée de pouvoirs presque surnaturels. Cette idéologie se répand très rapidement auprès d'artistes et de philosophes comme l'humaniste et artiste Léon Battista Alberti. Celui-ci dit de l'artiste : « *Peignant et sculptant des êtres vivants, il se distingue comme un autre dieu parmi les mortels* » (*De Pictura* [De la Peinture] (1435)). Cet idéal noble est répandu par la littérature théorique sur l'art de l'époque. Cependant, si cette valorisation de l'artiste intervient à un niveau théorique, dans leur existence quotidienne, les artistes sont toujours considérés comme des artisans. Ils devront attendre très longtemps pour bénéficier socialement de cette représentation philosophique de l'homme créateur.

Une autre source, pour le moins inconnue nous vient du poète italien François Pétrarque (1304-1374). Par ses œuvres et surtout par sa correspondance, ce poète a créé une vision littéraire de l'intimité qui a connu une grande résonance. Le poète aspire, par la correspondance littéraire, à combler la distance entre deux êtres. Pétrarque déteste son siècle ; nostalgique, calfeutré dans son studiolo, il rêve de revivre l'Antiquité. Il fait de son cabinet de travail un lieu d'expérimentation, qui permet de vivre, par l'imagination, une translocation dans un passé idéal. Il souhaite partager cette expérience avec ses amis. Cette littérature, où les *Epistolae de rebus familiaribus* [Lettres familières] figurent en bonne place, est considérée comme un très grand véhicule du sentiment d'intimité. Or cet homme est devenu une célébrité de son vivant. En 1350, alors qu'il jouit d'une aura incontestable, il visite Arezzo dont il est originaire. Les édiles de la ville lui montrent sa maison où il vécut enfant en lui disant : « *Nous avons interdit qu'on n'y change rien, la maison est devenue un monument patrimonial* », Pétrarque répond à l'un d'entre eux : « *Tes concitoyens sont donc capables de désigner cette maison* ».

Cette idée de patrimonialisation va aller beaucoup plus loin puisqu'en 1546, Paolo Valdezocco acquiert une autre maison de Pétrarque, à Arquà, pour la transformer en lieu de

mémoire. Valdezocco fait installer une statue de Pétrarque près de sa tombe, créant ainsi une parfaite configuration touristique. Sans le savoir, Valdezocco a offert au visiteur une expérience analogue à celle que l'écrivain avait effectuée par un biais littéraire. Ainsi, à l'entrée de cette maison, le visiteur peut imaginer l'écrivain à l'ouvrage en contemplant la fameuse chaise de Pétrarque, où, dit-on, il serait mort. Même si l'on ne sait quasiment rien de l'écrivain, on peut imaginer être en présence de cet absent. Valdezocco a été le premier créateur de fantômes dans le contexte de la littérature. Il a même fait placer dans la maison un chat momifié, véritable relique sacrée, accompagnée d'une inscription latine rappelant que l'animal a appartenu à Pétrarque. Ce chat, à son tour, sera placé dans un dispositif grandiose au XVII^e siècle. On voit bien qu'ici, la mise en scène crée des figures de l'intimité. La logique de l'intimité est ici associée à la magie de la relique : en touchant les meubles de Pétrarque, on touche l'écrivain au terme d'une espèce de dissymétrie temporelle, puisque le Grand Homme a été là, a touché des objets survivants mais n'est plus là lui-même. Ce moment fondamental a marqué le monde littéraire et artistique.

● Glorification de l'artiste à la Renaissance ; une affaire de famille. Deux exemples.

Dans un premier temps, la maison d'artiste relève d'une œuvre patrimoniale familiale. Elle ne devient vraiment un projet public qu'au XIX^e siècle. Dès la Renaissance, l'artiste a compris que sa célébrité est liée à un dispositif historiographique liant la biographie, les œuvres, la célébration du prince et la collection princière. Cette configuration historiographique travaille la biographie, la valorise. Elle s'investit tout d'abord dans le corps défunt de l'artiste. L'un des exemples les plus extraordinaires attestant cette transformation est le masque de Brunelleschi, pris sur son cadavre juste après sa disparition. Cet objet, conservé pieusement à Florence, a partiellement servi à exécuter sa fameuse tombe ainsi rehaussée d'un portrait véridique, presque ressuscitée dans son image et quasi-princière, car sertie comme une *imago clipeata* romaine. L'artiste mort est documenté et célébré par ce masque qui vise à rendre éternel un corps mortel ; et ce corps est glorieux, car il est remis en vie sur une épitaphe et placé dans une *imago clipeata* qui, à Rome, était réservée à l'image de l'empereur. Ce travail du corps est important. Depuis les travaux d'Ernst Kantorowicz (*The King's Two Bodies* [Les deux Corps du Roi] (1957) sur les deux corps du roi, on peut reconnaître également à l'artiste la possession de plusieurs corps : un corps humain, mortel bien sûr, mais aussi un corps quasiment éternel, le corpus de son œuvre. Ce corpus est devenu un corps symbolique de l'artiste dès la fin du 16^e et le début du XVII^e siècle : le *De Pictura Veterum* [De la peinture des Anciens] (1698) écrit par Franciscus Junius, établit le catalogue raisonné des œuvres des artistes antiques ; le premier catalogue raisonné d'un artiste moderne est celui consacré par Charles Patin à Hans Holbein, un artiste allemand de la Renaissance (1676).

Dans le contexte patrimonial d'une famille d'artiste, l'ambition de conserver le corps d'un génie va se doubler d'une ambition plus grande : créer un véritable monument à la gloire de l'artiste, qui repose sur les prestiges de la présence absente. Les deux exemples les plus marquants sont les suivants.

Giorgio Vasari, l'auteur des fameuses *Vite* de 1550 et 1568, est le créateur de la mythographie de l'artiste en Italie ; son impact touche toute l'Europe. Au sein de ses propres maisons de Florence et d'Arezzo, Vasari représente les épisodes glorieux de l'existence des plus grands artistes de l'Antiquité ; ces exemples montrent qu'en Grèce antique, l'artiste vit comme un prince. Cette iconographie véritablement généreuse orne des demeures qui prennent l'apparence d'une riche demeure aristocratique. Dans ce temple à la mémoire de l'Artiste, Vasari n'oublie pas de chanter sa propre gloire, celle de son grand maître Michel-Ange, enfin celle de la famille grand-ducale des Médicis, qui s'est montrée très généreuse à son endroit. Cette demeure est alors conçue pour être conservée dans la famille, et passée aux générations futures pour chanter la gloire du grand fondateur de la lignée des Vasari. Malheureusement pour Giorgio Vasari, ces lieux de mémoire seront rapidement vendus par ses descendants.

La transformation de la maison de Michel-Ange en objet de mémoire est plus récente. La demeure originale de l'artiste a été complètement rénovée et agrandie par le fils du neveu du grand sculpteur, qui porte d'ailleurs le même nom - Michel-Ange Buonarroti. Dans les années 1620, cet homme brillant décide d'augmenter la surface du logis célèbre pour en faire un musée à la gloire de son ancêtre. Il l'orne d'œuvres originales, commande des fresques ambitieuses retraçant la vie de l'Ancêtre. Dans la Salle de la Nuit et du Jour, le plafond central peint par Jacopo Vignali représente Dieu le Père, séparant la lumière et l'ombre. La mythologie artistique associant l'artiste à un dieu est ici consacrée par l'image, au sein même d'une maison-musée, entièrement vouée à la gloire de l'artiste. Dans la salle des armoires, où la famille conserve certaines de ses œuvres de petites dimensions, un panthéon des Toscans célèbres est représenté à la fresque ; au-dessous, des *armadia* (armoires) renfermaient les objets ayant appartenu à Michel-Ange. Une salle attenante, plus petite, conservait la collection propre de l'artiste. Pour enrichir son musée, Buonarroti a même réclamé aux Medicis un certain nombre d'œuvres d'art que Michel-Ange avait données à la famille grand-ducale.

Si la maison Vasari sera très vite vendue par les héritiers au début du XVIII^e siècle, la maison de Michel-Ange, ouverte au public est pieusement conservée par la famille jusqu'en 1858 ! Les derniers descendants lèguent enfin à la Ville de Florence cette précieuse demeure-musée ; elle appartient encore aujourd'hui à la cité. Dans ce moment fondamental de la mythographie artistique, un espace est consacré, après la mort de l'artiste, à sa gloire. Il est construit et programmé par ses descendants ; il comporte les archives de l'artiste, certaines de ses œuvres et un ensemble de symboles formant une véritable saga du succès social et professionnel.

● Les Lumières et le Romantisme : l'avènement du culte de l'artiste

A l'époque de la post-révolution, l'artiste est confronté à de nouvelles valeurs. Le marché de l'art se transforme de manière fondamentale. La commandite directe commence à diminuer ; l'artiste doit trouver des débouchés dans le système économique du capitalisme triomphant, en Angleterre puis dans toute l'Europe. L'artiste doit donc produire et exposer ses œuvres, mais surtout, défendre son image dans l'espace où l'on expose ses œuvres, - un espace où l'artiste est confronté à la concurrence, et où la critique publique revendique son droit au jugement. L'image de l'artiste devient un facteur capital dans la négociation de l'œuvre face à une société qui s'érige en instance de jugement. Cette réalité se traduit par un changement profond du statut de l'artiste. A cette époque se développent les musées, des temples éternels consacrés à l'art, où l'artiste espère obtenir une place pour la postérité. Le musée du Louvre n'est pas seulement un musée d'art mais un temple des grands hommes où quelques rares artistes privilégiés du passé trouvent leur place pérenne. Les artistes vivants aspirent à préparer, par un dispositif concret, leur entrée dans l'éternité d'une civilisation où le culte de l'art marque une nouvelle sécularisation des valeurs.

Paradoxalement, le culte de la relique a été ravivé par la Révolution et particulièrement par la désacration des corps royaux en France, à la basilique de Saint-Denis, nécropole des souverains français. Le culte des reliques devient alors un fait muséal. Ainsi, Dominique-Vivant Denon, grand directeur du musée Napoléon et du musée du Louvre, possédait un reliquaire du XV^e siècle dont il avait remplacé les ossements de saints par la moustache d'Henri IV, les cheveux de Voltaire et une dent de Rousseau... Cette plaisanterie atteste le caractère sécularisant du modèle de la relique : les restes de grands hommes ont remplacé les restes sacrés des saints. Dans cette mouvance, Alexandre Lenoir développe une mystique de la présence pour rendre célèbre son *Musée des Monuments Français* : les œuvres d'art exposées sont essentiellement des tombeaux, que Lenoir a arrachés aux églises dans lesquelles ils avaient été érigés ; il fait également déplacer des cendres d'hommes et de femmes célèbres au musée, dans des catafalques sur lesquels il fait marquer le nom des défunts. Le visiteur peut ainsi toucher ou presque les restes de ces grands hommes, dans l'espace du musée. Cette

sensibilité nouvelle est absolument capitale puisqu'elle va cadrer la mise en scène de la présence dans le musée d'artiste.

La période romantique est marquée par l'ouvrage de Goethe, *Von deutscher Baukunst* (1775), qui fait suite à la visite de l'écrivain à la cathédrale de Strasbourg. A ses yeux, cette architecture est l'oeuvre d'un génie, l'architecte Erwin von Steinbach (figure dont l'historicité est aujourd'hui contestée) - une oeuvre de la nature, et non une composition artificielle. De fait, la cathédrale ressemble à un arbre en pleine croissance. Goethe la considère comme une oeuvre nationale, germanique par excellence. Ici, la création artistique est associée à la croissance organique. Le génie n'est pas un être de l'artifice, mais un être de la nature. Cette Nature est ainsi rendue visible aux hommes dans son état natif, créateur ; à ce titre, elle doit susciter l'admiration des hommes.

On mesure le contraste entre cette vision nouvelle de l'artiste et celle léguée par l'humanisme de la Renaissance. Le *Portrait du Corrège* par le graveur Adam von Bartsch (1757-1821) reste fidèle à l'image humaniste ; la planche s'inspire intégralement du portrait gravé de l'humaniste hollandais Erasme de Rotterdam par Albrecht Dürer. A ce type démodé de représentation s'oppose celle du génie naturel qui ne doit rendre des comptes qu'à Dieu. Le plus bel exemple de ce nouveau type d'artiste est le peintre danois Asmus Jacob Carstens. Celui-ci accomplit ses études en Prusse, puis il reçoit une bourse du gouvernement pour étudier à Rome. Dans une célèbre lettre au baron von Heinitz, qui lui réclamait de rentrer pour travailler au bénéfice de la Prusse, Carstens répond en 1792: « *Je dois dire à votre excellence que j'appartiens à l'humanité et non à l'Académie de Berlin. Mes capacités m'ont été données par Dieu. Je dois les maîtriser avec conscience car quand Dieu me demandera de rendre mes comptes, je n'aurai pas à répondre : Seigneur, le talent que vous m'avez confié, je l'ai gâché à Berlin.* »

La représentation de l'artiste change dans une situation de crise où il se confronte à la société industrielle. En voici deux symptômes extraordinaires. Tout d'abord, le portrait du sculpteur Canova par Gavin Hamilton : l'artiste est représenté un marteau à la main, alors qu'on sait que Canova ne sculptait quasiment pas, mais qu'il réalisait des modèles en plâtre que ses assistants transféraient ensuite sur le marbre. Cette image 'michelangelesque' d'un travail à la taille directe est totalement mythique, dans une époque où la production sculptée s'industrialise à la fin du XVIII^e siècle. Quand le demi frère de Canova, l'abbé Canova-Sartori fonde un musée à la gloire de son frère à Possagno (1834), il expose les plâtres qui ont servi à reproduire, à l'infini, les compositions de l'artiste, fêru des nouvelles techniques de reproduction. On célèbre ici le sublime concepteur de formes, que plusieurs assistants traduisent en marbre tangible. Plus tard, le tableau *Sculpturae vitam insufflat Pictura* [La peinture insuffle la vie à la sculpture] (1893) de Léon Gérôme représente une femme réalisant des Tanagra, ces petites statuettes peu coûteuses, moulées à la chaîne dans la Grèce antique ; la jeune artisane les peint de couleurs bariolées. Cette représentation peut apparaître comme une allusion claire à la condition de l'artiste à l'ère de la reproduction industrielle.

● Un des premiers musées publics d'artiste. Le *John Soane Museum*, Londres

Le *John Soane Museum* de Londres semble le mieux résumer la réponse de l'artiste face à cette situation de crise, réponse qui se présente sous la forme d'un espace grandiose, entièrement voué au culte d'un individu d'exception. Cette demeure est un des tout premiers musées publics de ce type ; elle est ouverte du vivant de l'architecte John Soane, offerte à l'Etat, qui ratifie ce don par un acte du Parlement dès 1833. Une construction, entièrement ménagée par un individu, devient un musée d'artiste public, dont John Soane a lui-même rédigé le guide.

John Soane a un fils auquel il désire confier les destinées de son agence d'architecte. Mais ce dernier, médiocre, décide son père à le déshériter. Dans ce contexte personnel dramatique, John Soane veut créer une immense maison-musée qui fonctionnera comme une espèce d'académie informelle, au bénéfice des architectes anglais jeunes et méritants. Il crée ainsi une nouvelle généalogie substitutive, puisque son fils n'a pu concrétiser ses ambitions familiales. Ce monument doit également célébrer John Soane l'architecte ; or cet homme n'est pas un théoricien de l'architecture. Extrêmement éclectique, Soane a voulu faire de son musée une sorte d'ersatz' [substitut, remplacement] d'une théorie architecturale ou de son anti-théorie architecturale, en créant une représentation spatiale de son imagination d'artiste. En spatialisant son cerveau, il a montré les formes qui, par le biais d'associations, créent de l'art dans son esprit. La théorie des associations acquiert sa légitimité au XVIII^e siècle et triomphe chez les artistes comme John Soane : le musée est l'espace où cette logique de l'imaginaire est librement mise en œuvre. Chose extraordinaire, ce musée est placé sous le signe du *capriccio* architectural. Deux vues, l'une commandée à John Michael Gandy, l'autre exécutée par Soane, montrent la représentation combinée des bâtiments dessinés par l'architecte, et d'autres qu'il a conçus mais jamais réalisés. Cet exercice libre de l'imagination prend toute son ampleur dans un musée qui célèbre un génie créateur.

L'inspiration de ce musée d'artiste total est Piranèse, que John Soane a connu à Rome et qu'il admire profondément. Piranèse a produit des gravures célèbres, ses *Carceri d'invenzione* (1750) qui représentent des vastes et terribles prisons romaines à l'architecture antique. Ces images montrent comment fonctionne l'imagination quand elle est totalement libérée de tous les déterminants qui pèsent sur l'architecte lorsqu'il doit exécuter sur commande. Cette mise en scène est capitale, parce qu'elle fait de l'artiste même une œuvre d'art, et de sa demeure, un espace-monde où s'opère une création en mouvement. Le musée John Soane en offre l'expérience directe, programmée par l'artiste lui-même. Dans l'imagination, la pesanteur n'existe pas. Dans le musée John Soane, le visiteur ne sait jamais si les murs sont feints ou réels, s'il se trouve en position horizontale ou verticale. De fait, le musée d'artiste propose ici le modèle parfait d'une œuvre totale, représentation glorieuse et éternelle de l'imagination d'un créateur. La maison d'artiste s'est agrandie aux proportions d'un Monde, dont l'Artiste occupe le centre, tel un Dieu créateur.

Dominique de Font-Réaulx

Je vous remercie pour cette éblouissante présentation. Delacroix dessine sans doute en 1849 une apothéose où la Gloire et le Génie combattent l'Envie. On peut y déceler cette idée de l'artiste avec son double corps, *body* et *corpus*, qui constitue sa légende. Le cas de Delacroix est complexe car il n'a pas voulu ce musée, dit-il. Mais s'il avait vraiment voulu que ce lieu soit détruit, il n'aurait pas construit ce bâtiment avec des fondations plus solides que l'immeuble dans lequel il habitait ; un bâtiment auquel il a donné, pour lui seul, une façade décorée, *une façade à soi*.

Je confie la parole à Anne Krebs, chef de service des études au sein du musée du Louvre. Elle appartient à la Direction de la recherche appliquée aux collections. De notre rencontre, est né ce cycle d'études. Mille mercis chère Anne.

Polysémie de l'atelier

Anne Krebs

Musée du Louvre, Direction de la recherche et des collections, Centre Dominique-Vivant Denon

Plusieurs thèmes, liés naturellement au principe de l'atelier d'artiste et au thème organisateur de la séance, la « polysémie de l'atelier » (ou, selon une autre métaphore, sa polyphonie ?) vont

permettre d'ouvrir de nombreuses perspectives : création et créativité ; travail, mémoire et esthétique ; chaos et création, ces différents thèmes faisant, directement ou indirectement, écho à d'autres questions comme celle de la place de l'artiste dans la société de son temps ou la « fortune » de ces lieux « de travail ». Ainsi, selon le *Trésor de la langue française*, l'atelier est le « lieu où s'exécutent des travaux manuels, où se pratiquent des activités manuelles d'art ou de loisirs ; et par extension, le "lieu où s'élabore une œuvre" ».

Plus largement, ces questions renvoient à la place du visiteur (ou du spectateur) et à la question de la réception de l'atelier à travers les différents processus de découverte et d'appropriation de cet espace. Qu'il s'agisse d'approches théoriques ou pragmatiques, les études dites de réception (définition qui peut d'ailleurs laisser penser que le public est passif, ou qu'il n'est qu'un simple objet d'étude), témoignent, tout au contraire, du caractère vivant et incarné de l'expérience vécue au contact de l'atelier, de l'esprit qui se dégage de ces lieux, et de la polysémie, non seulement de l'atelier, mais aussi des attentes et des expériences des visiteurs.

Certaines expérimentations mises en œuvre, comme par exemple celles de la *Tate Modern* de Londres, qui proposait d'entrer, grâce à des vidéos, dans l'atelier des artistes vivants, sans autre dispositif de médiation que celui des images filmées de l'artiste « au travail », témoignaient du fait que les publics britanniques exprimaient, tout au contraire, l'attente d'un *échange* avec l'artiste. Ce désir exprimé par les visiteurs pour un dialogue direct avec l'artiste, en particulier centré sur le *processus de la création*, est un objectif évidemment inatteignable dans le cas de l'œuvre d'un artiste du passé, le conservateur ou le commissaire d'exposition endossant ce rôle de « passeur ».

Les entretiens conduits auprès des visiteurs du musée Eugène Delacroix témoignent d'horizons d'attentes portant sur *l'éclosion d'émotions*, au-delà de la mort, ce qui souligne une dimension insuffisamment présente, me semble-t-il au sein des travaux de recherche : celle de la fonction magique associée à l'expérience vécue et attendue au contact de l'atelier.

Xavier Greffe est professeur émérite d'économie à l'université Panthéon-Sorbonne. Il est également membre du conseil scientifique du Musée du Louvre et professeur associé au *Graduate Research Institute for Policy Studies* de Tokyo. Il a occupé des responsabilités académiques aux universités de Californie, Los Angeles, Paris 13 et Alger. Il a écrit de très nombreux ouvrages qui portent à la fois sur l'emploi et sur les politiques culturelles. Parmi ses récentes publications, je citerai *La trace et le rhizome, les mises en scène du patrimoine culturel* publié en 2014 aux Presses universitaires du Québec et *Arts et argent* paru en 2017 aux éditions Economica.

L'atelier, modèle/ contre-modèle économique

Xavier Greffe

Professeur émérite d'économie, université Paris 1 – Sorbonne

Je suis économiste, non spécialiste de l'histoire de l'art. Pour les économistes, l'atelier d'artiste représente un paradigme dans le sens où il s'est progressivement détaché des formes traditionnelles au point de devenir une forme marginale. En revanche, nous retrouvons aujourd'hui une certaine convergence entre les formes que peuvent prendre ces ateliers et des formes plus standards, *main stream* économique. Deux fils conducteurs traversent cette évolution :

- l'opposition entre créativité artistique et créativité de type scientifique : la première étant plus intuitive, horizontale, libre et la seconde plus verticale, par accumulation. La crédibilité économique relève essentiellement de la créativité scientifique.
- la manière dont la division du travail évolue, cette division étant à la naissance de l'atelier.

La richesse des nations (1776) d'Adam Smith est un ouvrage de référence : le travail est le fonds principal de la richesse des nations et la division de ce travail, le moyen de l'augmenter. Cet ouvrage qui conduit à gommer les particularismes apparaît dans la même période que l'ouvrage de Baumgarten qui détache ce qui est particulier par rapport au général. Des chemins parallèles se dessinent ainsi en économie politique, en sciences de l'art et en esthétique.

Adam Smith compare l'atelier et l'entreprise et notamment la fabrique des épingles. Dans un atelier, une personne pourra fabriquer en une journée, et avec beaucoup de difficulté une, deux ou trois épingles tandis qu'une entreprise manufacturière naissante pourra en fabriquer des milliers. A partir de là, l'atelier comme forme d'organisation économique la plus communément admise va devenir marginal et même symbolique de ce qui n'a pas de crédibilité scientifique et économique.

Avant l'apparition de l'entreprise industrielle, l'atelier est une forme d'organisation économique où l'on travaille avec des facteurs de production ou des ressources de matières qui ne sont pas sur place. Il marque le début des échanges avec les foires, les marchés... Cet atelier repose sur la maîtrise d'un art et sur une codification stricte des statuts et des règles de production assurée par les guildes. Cela va évoluer considérablement avec l'importance de l'expression au-delà de la technique, et d'une certaine individualité sur trois chantiers économiques importants :

- la formation du prix des œuvres : le produit marchand s'oppose à l'œuvre d'art.
- le débat sur la fiscalité : des artistes veulent échapper à l'assimilation du travail manuel, objet d'une fiscalisation extrêmement défavorable.
- l'apparition de la représentation dans les œuvres, avec notamment le phénomène de la signature ou celle de Vélasquez dans son propre tableau.

A travers le monde de l'atelier, apparaissent une diversité et une diversification qui trouvent, du point de vue de l'économie politique, leur paroxysme avec l'atelier romantique et le fait que l'œuvre que produit l'atelier est l'artiste lui-même. Du point de vue économiste, l'atelier d'artiste est une exception à leur propre discipline. D'autres phénomènes vont remettre en cause cette césure extrêmement forte entre l'atelier et l'entreprise. D'autres facteurs vont créer une évolution en sens inverse :

- l'éclatement des lieux de production, comme la production d'une statue
- la création par procuration, comme les œuvres de Warhol ou de Damien Hirst
- l'idée l'emporte sur la production, comme le considère Jeff Koons (il donne les idées quand les autres exécutent).

● Atelier et plateforme

L'atelier est donc autrement plus complexe que son image romantique. On peut aujourd'hui le rapprocher d'une idée fondamentale de notre époque de la plateforme. Aujourd'hui, l'importance des données et la créativité diffuse favorisent l'apparition des nouvelles formes d'organisations économiques extrêmement éclatées et qui permettront de dialoguer avec la notion d'atelier telle qu'on l'entendait d'une manière traditionnelle dans le monde de l'art. En effet, l'importance du numérique conduit à modifier continuellement les logiciels en fonction des nouveaux usages : cette créativité s'auto-alimente. Mais les mêmes acteurs ne peuvent pas réaliser toutes les opérations, ce qui implique une coopération. Par ailleurs, les données sont transformées en informations qui sécrètent de nouveaux usages. Enfin, un troisième facteur, le *Make or buy*, influence la division du travail : le XIX^e et le XX^e siècles ont favorisé le contrôle de la production (*make*) alors que, aujourd'hui, la tendance à la coopération favorise le fait d'acheter aux autres ce que l'on ne peut faire soi-même (*buy*).

La plateforme est le centre nerveux de la distribution dans sa capacité à traiter des données, à les transformer en informations, à les renvoyer... Il est possible de retrouver un parallèle avec l'artiste Ai Weiwei qui a exploré différentes formes de production, de l'atelier classique jusqu'au projet *Moon Moon Moon*, une série de personnes à travers le monde participant à ce projet sur la représentation de la lune.

Cette évolution actuelle montre une mise en parallèle, si ce n'est une synthèse, de la notion d'atelier. Par ailleurs, les flux globaux et locaux de la culture et de l'art dessinent un paysage extrêmement varié. Les plateformes sont très diverses. Spotify met en parallèle le besoin et la satisfaction du besoin et contrôle le processus ; Uber met en parallèle les besoins et satisfaction mais la propriété et les moyens de production restent autonomes. L'artiste est dans la position de Spotify si l'on considère tous les producteurs dont il a besoin pour faire son œuvre et tous les usagers possibles.

● Le musée-atelier

L'atelier produit des œuvres destinées au musée. Le musée est d'abord une institution scientifique et l'atelier est un lieu de mémoire. Cette fonction ressort fortement dans les maisons d'écrivain. Il est important que le musée puisse être atelier car le musée, avec l'ensemble de ses ressources, peut jouer sur les deux ressorts de la créativité : le lieu de créativité scientifique et l'acclimatation des visiteurs à la créativité artistique. Cela suppose que les musées puissent satisfaire un certain nombre de conditions en termes d'espace, de temps, d'organisation et de suivi des visites.

● Echanges avec la salle

De la salle (Jacqueline Lichtenstein)

Dès le début, les musées ont eu pour fonction d'être des ateliers, pour les copistes. La majeure partie du temps de visite du Louvre au moment de sa création était réservée à la formation des artistes. A cette époque, la formation impliquait l'imitation et la copie des maîtres. Il a même fallu limiter le temps de présence des copistes pour favoriser d'autres visiteurs. Les femmes ont également pu profiter de cette opportunité pour la pratique picturale. Nous avons tendance à oublier cette première fonction du musée.

Xavier Greffe

Cette fonction a beaucoup de mal à exister aujourd'hui. D'un point de vue économiste, c'est une manière pour les musées d'exister, de se défendre quand ils souffrent d'une absence de tourisme.

De la salle (Bénédicte Garnier, musée Rodin de Meudon)

J'ai l'impression que cette fonction d'atelier dans le musée est en train de renaître depuis quelques musées, avec deux aspects :

- l'éducation artistique et culturelle d'après les directives gouvernementales : cette fonction ne recouvre plus des pratiques de copies mais plutôt d'apprentissage des techniques artistiques et de la créativité de l'école maternelle jusqu'à un public adulte.
- l'accueil des artistes dans les musées pour un travail de créativité à partir des représentations du musée ou de l'œuvre de Rodin. Le musée-atelier Rodin de Meudon est aussi un atelier pour la créativité, et non plus pour la seule technique.

Pascal Griener

Lorsque la charte des musées d'artiste a été rédigée en anglais, il a été dit que le musée d'artiste, fondateur au XIX^e siècle, devait être retourné : la charte propose justement qu'il devienne un « laboratoire », un centre où tout est expérimenté depuis la matérialité des

œuvres d'art à la vente... Les musées d'artiste doivent utiliser leur force colossale pour rentrer dans le vif du sujet et montrer l'arrière-cuisine de l'art.

De la salle (Bénédicte Garnier, musée Rodin de Meudon)

C'est également une façon d'attirer un nouveau public dans ces musées.

L'atelier comme lieu d'une expérience esthétique

Anne Krebs

Jacqueline Lichtenstein est professeur émérite de philosophie à l'université Paris-Sorbonne. Elle a enseigné à l'étranger, notamment aux universités de Berkeley et de New-York. Ses travaux de recherche et ses nombreuses publications incluent également des activités éditoriales en France et à l'étranger. Parmi ses publications les plus récentes citons « La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique », publié en 2011 aux éditions Flammarion, « La tache aveugle », paru en 2003 aux éditions Gallimard et « Les raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture », paru en 2014 aux éditions Gallimard. Avec Christian Michel, elle a dirigé l'édition scientifique des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture en douze volumes, aux presses de l'École nationale des beaux-arts.

Jacqueline Lichtenstein

Professeur émérite, université Paris-Sorbonne

Je vous remercie pour cette invitation à cette journée d'étude. Ce fut pour moi l'occasion de réfléchir à la question de l'atelier et de m'interroger sur le type de plaisir que j'ai toujours eu en visitant des ateliers d'artiste ou des musées-ateliers. J'entretiens une relation particulière avec le musée Delacroix. En effet, j'habitais dans ce quartier en mai 1968 et je venais régulièrement me promener dans le musée. Le gardien était un communiste et il vendait *L'Humanité* sur la place du marché de Buci, au milieu d'autres vendeurs. Ma mémoire personnelle fait de ce musée Delacroix un endroit particulier.

André Breton a expliqué à propos du musée Gustave Moreau : « *La découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais 16 ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer.* » Pour ma part, j'avais plus de 16 ans quand je suis allée pour la première fois au musée Gustave Moreau et si cette visite n'a pas « conditionné pour toujours ma façon d'aimer », elle a joué un grand rôle dans ma façon d'aimer et d'appréhender la peinture de Gustave Moreau et peut-être la peinture en général. Je me souviens de l'émotion que j'éprouvais en ouvrant les tiroirs. Dans mon souvenir, il était possible de tous les ouvrir alors qu'aujourd'hui beaucoup sont cadencés. Ce souvenir est peut-être construit. Ces tiroirs renfermaient de très étranges études, et en les ouvrant j'avais le sentiment de commettre une effraction, de pénétrer les secrets de la création picturale faite d'erreurs, d'hésitations, de tentatives audacieuses, d'essais plus ou moins aboutis. A chaque fois que j'ai visité un atelier de peinture, j'ai retrouvé cette émotion même s'il avait été reconstitué, sinon inventé, après la mort du peintre, ou de son vivant, pour servir le musée-atelier.

● Le musée-atelier, expérience d'authenticité

Même devenus musées, ces ateliers sont le lieu d'une expérience esthétique impossible à faire dans un musée. En effet, le musée-atelier nous donne le sentiment de pénétrer dans une double intimité : de la vie et de la création artistique. Tous les objets qui meublent l'atelier (palette, sièges, divans, lampes mais aussi les œuvres collectionnées par l'artiste ou les cadeaux) sont investis d'un pouvoir sur notre imagination car ils ont été les instruments et les témoins silencieux d'une activité dont les musées ne nous donnent à voir que les résultats. La visite d'un atelier-musée offre une expérience d'authenticité très curieuse. Alors

que l'authenticité d'un tableau est difficile à déterminer, les objets ont cette garantie, ils ont été touchés par le peintre. Cette expérience produit une émotion très importante est à relier à l'expérience de la relique.

Les musées ne donnent à voir que les résultats, les œuvres de l'art, alors que dans un atelier-musée, nous pouvons imaginer l'artiste à l'œuvre et ce que pouvaient ressentir les contemporains qui lui rendaient visite. Le musée est une expérience du voir, l'atelier-musée introduit l'imaginaire. Si un atelier musée est un lieu propice aux rêveries, c'est parce que l'imagination joue un rôle essentiel dans l'émotion : un atelier-musée est un lieu habité par l'absence et où les objets permettent de rendre présent l'absent, seulement en imagination.

L'expérience du musée est une expérience perceptible, ce rapport fait appel à la mémoire, il mobilise des connaissances. L'imagination est même dangereuse dans les musées. L'ouvrage *Peintures et réalité* d'Etienne Gilson, spécialiste de Saint-Thomas et de Descartes, montre comment dans un musée, le visiteur fait l'épreuve de la réalité. Ce réel, dans sa matérialité, peut lui échapper. Dans un musée, on ne voit pas des images mais des tableaux et des sculptures, donc des choses. Au contraire l'atelier-musée est une fabrique d'images qui, paradoxalement, lève le voile sur le processus de la fabrique de ces choses. En ce sens, il est une sorte d'invitation au voyage, les objets nous font voyager dans le temps passé tout en nous aidant à imaginer le temps présent de la création artistique.

● Descriptions littéraires

Francis Ponge a le mieux parlé de l'importance de voir un artiste à l'œuvre :

« Mes amis Paulhan et Gallimard ayant porté au grand jour, en 1942, ce très mince recueil, Le parti pris des choses, morceaux choisis de proses nées sur mes établis durant la première moitié de mon âge, il en résulta que je me trouvais, peu après, fréquentant certains autres ateliers : ceux de peintres et sculpteurs me traitant en familier, eux aussi, au point de souhaiter tout aussitôt se voir traités par moi, à leur tour, je ne dis pas tout à fait comme des choses, mais enfin à ma manière, c'est sûr.

Aussi bien, les chocs émotifs ressentis au contact de cette espèce d'hommes, observés "à l'œuvre" et dans leurs comportements quotidiens, tant éthiques qu'esthétiques, m'obligeaient-ils, de toute nécessité et d'urgence, à en obtenir, si je puis ainsi dire, raison. Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? Que faisons-nous ? Que se passe-t-il, en somme, dans l'atelier contemporain ? »

Paulhan avait lancé la mode après-guerre de ces visites d'atelier par des écrivains, les transformant en grand lieu de sociabilité parisienne. Ces visites témoignent de la spécificité de l'atelier d'artiste par rapport à la maison d'écrivain. En visitant la maison de Victor Hugo, de Balzac, le visiteur n'a pas le sentiment d'entrer dans l'intimité de la création littéraire, mais seulement dans l'intimité de la vie de l'écrivain, parce que, vrai ou faux, l'écrivain peut écrire dans n'importe quel lieu. Il ne connaît pas la même spécificité de la création picturale ou sculpturale. L'artiste disparaît derrière l'œuvre parce que les tableaux sont des choses, le mode d'être d'un tableau ou d'une sculpture n'est pas le même que pour un roman : toutes les versions du *Chef-d'œuvre inconnu* sont le *Chef-d'œuvre inconnu* alors qu'il n'existe qu'une version d'un tableau. Voilà ce qui distingue peinture, sculpture d'un côté et littérature, musique de l'autre.

Dans son testament, Gustave Moreau léguait sa maison, 14 rue de la Rochefoucauld, avec tout ce qu'il contient :

« peintures, dessins, cartons etc.... travail de 50 années comme ici ce que renferme dans ladite maison (...) à cette condition expresse de garder toujours, ce serait mon vœu le plus cher, ou au moins aussi longtemps que possible, cette collection en lui conservant son caractère d'ensemble qui permet toujours de constater la somme de travail et d'effort de l'artiste pendant sa vie ».

L'idée que l'atelier d'artiste est comme une collection qui reflète le travail de l'artiste a été admirablement rendue dans les descriptions qui abondent dans la littérature du XIX^e siècle, en particulier dans les romans dont le héros est un peintre. Dans *Le chef-d'œuvre inconnu*, Balzac décrit l'atelier de Porbus qu'il situe rue des Grands-Augustins, une adresse où Picasso aura son atelier. C'est le jeune Poussin qui découvre les lieux :

« Le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus. Concentré sur une toile accrochée au chevalet, et qui n'était encore touchée que de trois ou quatre traits blancs, le jour n'atteignait pas jusqu'aux noires profondeurs des angles de cette vaste pièce ; mais quelques reflets égarés allumaient dans cette ombre rousse une paillette argentée au ventre d'une cuirasse de reître suspendue à la muraille, rayaient d'un brusque sillon de lumière la corniche sculptée et cirée d'un antique dressoir (...) Des écorchés de plâtre, des fragments et des torsos de déesses antiques, amoureusement polis par les baisers des siècles, jonchaient les tablettes et les consoles. D'innombrables ébauches, des études aux trois crayons, à la sanguine ou à la plume, couvraient les murs jusqu'au plafond. Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour arriver sous l'auréole que projetait la haute verrière dont les rayons tombaient à plein sur la pâle figure de Porbus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier. »

Dans *Manette Salomon*, les frères Goncourt décrivent l'atelier de Coriolis, situé rue de Vaugirard :

« Ses quatre murs ressemblaient à un musée et à un pandémonium. L'étalage et le fouillis d'un luxe baroque, un entassement d'objets bizarres, exotiques, hétéroclites, des souvenirs, des morceaux d'art, l'amas et le contraste de choses de tous les temps, de tous les styles, de toutes les couleurs, le pêle-mêle de ce que ramasse un artiste, un voyageur, un collectionneur, y mettaient le désordre et le sabbat du bric-à-brac. Partout d'étonnants voisinages, la promiscuité confuse des curiosités et des reliques. »

La description continue selon une énumération d'objets évoquant le fait que Coriolis est un peintre orientaliste, puis « une haie de tableaux », « un masque de Jéricho ». Puis la description s'achève par le divan au-dessus duquel « était suspendue une toile comme une tente dans le désert. Et aux deux encoignures du lit, deux moulages grandeur nature du corps d'une femme qui se dressait en espèce de cariatide (...) une ombre flottante dormait tout le jour dans ce réduit de mystère et de paresse, dans ce petit sanctuaire de l'atelier qui avec ses odeurs de dépouille sauvage et sa couleur de désert, semblait abriter le recueillement et la rêverie de la tente. Là-dedans, dans cet atelier, il y avait le grand Coriolis qui peignait debout. »

Dans *L'œuvre* de Zola, l'atelier de Claude se situe sur l'île Saint-Louis. L'artiste vient de rencontrer sous un porche Christine qui découvre l'atelier :

« L'atelier, il est vrai, continuait à l'effarer un peu. Elle y jetait des regards prudents, stupéfaite d'un tel désordre et d'un tel abandon. Devant le poêle, les cendres du dernier hiver s'amoncelaient encore. Outre le lit, la petite table de toilette et le divan, il n'y avait d'autres

meubles qu'une vieille armoire de chêne disloquée, et qu'une grande table de sapin, encombrée de pinces, de couleurs, d'assiettes sales, d'une lampe à esprit-de-vin, sur laquelle était restée une casserole, barbouillée de vermicelle. Des chaises dépaillées se débandaient (...) »

Au-delà de leurs différences, ces descriptions ont en commun l'insistance sur le fouillis, l'accumulation d'objets et le caractère hétéroclite de cet ensemble. Les outils dont se sert le peintre voisinent avec une multitude d'objets qui forment l'univers dont il s'entoure. L'atelier est un monde et les descriptions du XIX^e siècle montrent qu'il s'agit d'un univers tactile, visuel. La représentation picturale de l'atelier est très différente de sa représentation littéraire. Cependant, deux images, l'atelier de Pollock et celui de Francis Bacon, montrent cet incroyable bric-à-brac, une sédimentation sur laquelle l'artiste s'appuie pour peindre.

● Echanges avec la salle

Anne Krebs

Dans un musée, la dimension de la perception est extrêmement liée aux compétences des individus. Pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre de Daniel Arasse, pour beaucoup de visiteurs, « on n'y voit rien ». Or, un très grand nombre de visiteurs de musées n'a pas accès à cette dimension de sens pour des raisons qui tiennent à leur méconnaissance en histoire ou en histoire de l'art et parce que les références culturelles ont changé. Ainsi, Delacroix s'efface parce qu'il n'a pas de consistance intellectuelle.

Jacqueline Lichtenstein

Bien sûr, ni moi ni quiconque n'est un visiteur *lambda*. Le titre du livre de Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, est accrocheur. Tout le monde voit quelque chose, même si ce n'est pas ce que voit l'historien de l'art. Et le fait qu'un grand nombre de visiteurs ne soient pas familiers de Delacroix ne les empêche pas de voir. Mais, de la même manière, 90 % des historiens de l'art ne voient rien non plus car la connaissance de l'histoire et de l'artiste les rend aveugle à la matérialité de l'objet. Les causes de cécité sont partagées. En revanche, donner l'expérience technique aux enfants apprend à voir selon la grande tradition de l'amateur chère aux XVIII^e et XIX^e siècles : pour bien voir, il faut faire. L'apprentissage du voir peut prendre différentes formes.

De la salle

Les objets non authentiques ne troublent pas forcément la sensibilité du public. Ils sont des ponts vers l'imaginaire.

Jacqueline Lichtenstein

Il faut insister sur l'imagination.

Anne Krebs

Dominique de Font-Réaulx défend, pour sa part, le fait qu'il n'est pas souhaitable de proposer une expérience qui serait inauthentique alors que les visiteurs sont en demande d'une « reconstitution », qu'elle soit, ou non, scientifiquement fondée.

Jacqueline Lichtenstein

Il n'y a pas d'émotion inauthentique.

Xavier Greffe

Concernant la maison d'écrivain, le fait qu'il n'y ait peu d'objets explique sans doute l'impossibilité de créer une bulle spéculative, imaginative.

Jacqueline Lichtenstein

L'émotion que l'on ressent en visitant la maison de Rubens, ou celle de Vasari, n'est pas du même ordre que l'expérience à Meudon ou au musée Gustave Moreau, car c'est un objet qui construit l'image de l'artiste.

Pascal Griener

Dans le musée Pierre Loti à Rochefort, un imaginaire littéraire est mis en scène salle après salle. La maison de Lord Leighton, à Londres, est quant à elle à mi-chemin : à la fois une maison d'artiste et une fabrication de l'imaginaire.

Jacqueline Lichtenstein

A partir d'une grande opposition entre une maison d'écrivain et une maison d'artiste, il faudrait procéder à une distinction très fine selon des cas intermédiaires.

L'atelier : lieu de la scène primitive. Une illustration avec la genèse de « La Mort de Sardanapale »

Anne Krebs

Yves Sarfati est médecin, professeur en psychiatrie, psychanalyste et docteur en neurosciences. Après une carrière hospitalo-universitaire il choisit une activité de praticien dans le secteur privé. Il est professeur associé au Centre de Recherche *Médecine Psychanalyse et Société* de l'Université Paris VII Diderot. Ses travaux récents ont été centrés sur l'histoire de l'art du 19^{ème} siècle, au prisme de la médecine, des neurosciences et de la psychanalyse. Parmi eux, je citerai la publication, en 2017, de « L'Anti-origine du monde », paru aux Presses du réel, une approche psychodynamique de l'œuvre du peintre James Whistler.

Yves Sarfati

Professeur de psychiatrie, psychanalyste

L'exposition organisée ce printemps musée Delacroix, intitulée « Lutte moderne », a eu l'intention affirmée de nous faire pénétrer dans le « laboratoire intérieur du peintre » selon les termes de Baudelaire, c'est-à-dire non seulement au cœur même de son atelier, mais aussi sur sa « scène intrapsychique » selon les termes, cette fois, de Freud. Les neurosciences nous ont fait pénétrer dans la fonctionnalité du cerveau : la scène intrapsychique est composée de la conscience (l'intentionnalité du peintre), l'inconscient cognitif, en amont de la conscience, et l'inconscient freudien en aval, à quoi il faut ajouter l'inscription corporelle du cérébral dans l'action incarnée – l'énaction – avec le nouage des émotions au niveau du corps.

Je vais à mon tour entrer dans le laboratoire intérieur de Delacroix avec *La mort de Sardanapale*, grâce au travail du psychanalyste Jacques André, auteur du livre *Aux origines féminines de la sexualité* dont un chapitre est intitulé « La petite mort de Sardanapale ». Il nous amène à un endroit précis de la scène intrapsychique, l'inconscient freudien, sur le lieu de la scène originaire ou primitive (Urszene).

● Le retour du refoulé

Delacroix, dans le livret du Salon, décrit son tableau : « Couché sur un lit superbe au sommet d'un immense bûcher, Sardanapale donne l'ordre à ses eunuques et aux officiers du palais d'égorger ses femmes, ses pages jusqu'à ses chevaux et ses chiens favoris. Aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne devait lui survivre » Il s'agit donc à la fois d'une mise à mort des objets de plaisir et d'un plaisir des objets mis à mort, une jouissance menacée par

l'anéantissement (Ferenczi), et un anéantissement guetté par la jouissance, une combinaison équivoque de mort et de petite mort. Les historiens de l'art ne sont pas dupes et la notice officielle accolée au tableau sur le site du musée du Louvre évoque : « *un flot furieux où se perd toute notion de hiérarchie, de genre, d'espèce et de rang, où tous et tout, y compris la vie, la mort s'enchevêtrent dans un magma pathétique* ». Cet enchevêtrement est le propre de la scène originaire que Freud repère chez ses patients dès 1897 et qu'il va réaffirmer tout au long de sa vie :

« Le commerce amoureux des parents est une pièce rarement absente du trésor des fantaisies inconscientes qu'on peut découvrir par l'analyse chez tous les névrosés, et vraisemblablement chez tous les enfants des hommes. »

Freud, *L'inconscient* (1915).

Ainsi, nous avons tous une mythologie de l'acte présidant à notre mise au monde que nous avons oubliée. On en retrouve certaines traces quand par exemple le public visitant un château arrive dans la chambre à coucher. Le lit du roi réactive sur le topos de son déroulement le fantasme de la scène originaire, un lieu d'émotion forte. Cette scène primitive bascule dans l'inconscient car l'adulte répugne à imaginer le commerce amoureux de ses parents. Une mythologie scientifique vient remplacer cette image mais sans épuiser le mystère de la conception. L'enfant, quant à lui, est dans l'obligation d'imaginer une théorie, ou fantasme, sans aucune vraisemblance biologique, qui devient ensuite inconsciente, refoulée. A ce moment de sa démonstration, Jacques André cite Baudelaire : « *Delacroix est le plus suggestif de tous les peintres, celui dont les œuvres font le plus penser et rappelle à la mémoire le plus de sentiments qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé* ». En d'autres termes, Delacroix permet le retour du refoulé, le retour de la scène primitive oubliée.

Le tableau de Delacroix montre un holocauste équivoque, « *sens dessus dessous* » disent les historiens de l'art. Lorsque l'enfant a les premiers indices du coït parental, des bruits inhabituels, des cris, des gémissements, des pleurs... le mettent dans un état somatique qui mélange angoisse et excitation. Cet état dépasse très largement les capacités de compréhension d'un enfant, souvent à un âge préverbal : il est lui aussi *sens dessus dessous*. Il va devoir prendre sur lui et devenir actif par la fabrication d'un fantasme, c'est-à-dire une théorie à partir d'éléments qu'il aura *a posteriori* vus, devinés, entendus. Le résultat en est Sardanapale, barbarie excitante et illisible.

● Hiérarchie de l'homme et de la femme

Cette scène montre cependant une hiérarchie : l'homme y est en position sadique et la femme en position châtée. Cette conception sadique du coït est une quasi-constante de la scène primitive, chez Freud tout comme chez Delacroix. Jacques André écrit :

« La scène primitive est une scène sens dessus dessous. La mort de Sardanapale n'est pas le seul tableau de Delacroix à relever d'une analyse en ces termes. Il s'en faut donc de beaucoup suivre au fil de l'œuvre les femmes épiées, enlevées ou délivrées, assassinées, suivre la maîtresse du duc d'Orléans, Angélique, Rebecca, Andromède, Marphise, Desdémone. La piste est sûre, elle nous conduirait à multiplier le constat d'un même fantasme œuvrant d'une toile à l'autre par-delà la diversité hétéroclite des scènes. »

Jacques André, *Aux origines féminines de la sexualité* (2014)

Les fantasmes ont la propriété de communiquer d'inconscient à inconscient et l'on peut imaginer que ceux de Delacroix rejoignent ceux de Baudelaire.

Jacques André décrit le couple en avant-scène du tableau :

« Un homme plonge son poignard bien membré dans la gorge d'une femme (entre les seins semble-t-il) ; une femme au regard "plombé de fièvre", selon le mot de Baudelaire, de fièvre ou d'extase en même temps qu'il la pénètre de son arme, l'homme contraint sa victime à se cambrer en la saisissant a tergo, le corps féminin, ainsi offert à tous les coups reproduit le mouvement que dessine la gaine (vagina) ceinte à la hanche du guerrier assassin. »

Le terme « *a tergo* » est à relier au réflexe de lordose des primates, un cambrement qui offre le postérieur femelle au mâle. Dès ses premières observations, Freud a repéré ce phénomène :

« Chaque fois que j'ai pu par analyse faire dérouler une telle scène originaire elle présentait cette même particularité. (...) Elle se rapportait à un coïtus a tergo qui seul permet au spectateur l'inspection des organes génitaux. Il n'y a donc pas lieu de douter plus longtemps qu'il s'agisse là d'une fantaisie, que suscite peut-être régulièrement l'observation du coït animal. »

Freud, *Une névrose infantile* (1914)

Le coït *a tergo* donne pleine satisfaction au sadisme mâle et permet, quand on est un homme, de se rêver érigé face à une femme rabaissée.

● Préséance du féminin

Dans une version préalable de ce tableau, présente au musée du Louvre, la scène de ce couple est quelque peu différente : la femme semble s'infliger à elle-même un mouvement qui n'est dû qu'à sa propre énergie et qui repousserait presque de côté l'homme. Et dans *Étude d'une esclave égorgée pour la Mort de Sardanapale* (RF 29666, Recto), encore antérieure, l'homme est totalement absent. Jacques André souligne que, dans cet accouplement, l'homme est donc un ajout *après-coup* de Delacroix. En dessinant une scène « primitive », le premier moment où l'enfant est saisi par l'effraction du sexuel, Delacroix ne se trompe pas en donnant la préséance au féminin. En effet, l'enfant est d'abord cette chose passive, qui expérimente seul la féminité par une effraction extérieure énigmatique. L'homme vient seulement après-coup occuper une place vacante, avec l'élaboration secondaire du fantasme.

« La violence pénétrante du regard, la musculature exhibée et l'avancée du genou de l'égorgeur ne sont acquises qu'avec la représentation finale. L'homme imprime le mouvement ; c'est l'ensemble de la scène qui se soumet à l'emprise masculine. Mais la genèse de l'œuvre témoigne d'une construction sous-jacente inverse. L'homme, personnage tardif, ne fait que se loger en un lieu qui le précède, épousant la forme imposée par le geste du corps féminin (...) Le phallicisme, qui domine manifestement le tableau, n'apparaît qu'avec les dernières touches de la mise en scène. Les figures à partir desquelles l'œuvre travaille sont féminines et passives. »

Jacques André, *ibid.*

Jacques André cite enfin une esquisse, *Objets divers, coin de lit à tête d'éléphant et femme nue* (RF 5274, Recto), qui pousse la démonstration à son terme :

« L'indifférenciation d'une forme en mouvement, génératrice potentielle de l'œuvre, maelström sauvage, précédant la distribution des représentations en même temps que menaçant la dimension figurative. Ce chaos primitif, signifiant énigmatique avec un état corporel sens dessus dessous, qui progressivement va faire l'objet d'une élaboration. »

Au verso de la feuille, la même démonstration est possible :

« En bas de l'étude : un simple trait ; en haut : une représentation différenciée, proche de sa forme achevée. Entre les deux, le temps d'une naissance. – c'est aussi cela la scène originaire –, la lente extraction d'une ombre féminine. Un même feuillet réunit sur son recto et sur son verso la dissolution des contours et la première liaison d'une forme électivement féminine. »

● Conclusion

Je souhaiterais apporter à ce travail de Jacques André deux remarques personnelles.

Tout d'abord, Courbet m'a appris ce que pouvait avoir de révolutionnaire de hisser une scène de genre à la hauteur d'un tableau d'histoire. Je crois que le même mouvement s'opère chez Picasso, quand avec *Guernica* il hisse cette dernière petite étude de Delacroix à la hauteur d'une scène d'histoire : on y retrouve l'indifférenciation, le chaos, le sadisme, la violence, la jouissance, mais cette fois dans un immense format... Je souhaiterais de plus insister sur l'accointance inconsciente entre cette scène primitive et l'atelier du peintre. En janvier 1937, Max Aub, conseiller culturel de l'ambassade de la République espagnole à Paris, vient voir Picasso dans son atelier pour lui demander un tableau pour la prochaine Exposition universelle. Le bombardement de Guernica a lieu en avril 1937. Entre janvier et avril, les dessins et les esquisses qui restent de ses premières recherches ont montré que le sujet aurait été l'atelier de l'artiste. Il existe donc une continuité psychique, une équivalence, pour Picasso, entre la représentation de l'atelier et ce tableau de scène primitive qui lui succède immédiatement, presque automatiquement.

Dans un deuxième temps, je souhaiterais vous inviter à réfléchir à l'assimilation de l'atelier d'artiste à la grotte ornée de peintures pariétales. C'est en effet une émotion très intense qui saisit le visiteur dans ce lieu où les premiers hommes ont fabriqué une représentation de ce que l'on imagine aujourd'hui être une représentation de la naissance, du chaos originel au fond de la grotte, jusqu'à une organisation du monde vers la sortie de la grotte. La grotte est une femme dit Alain Testart, donnant raison à Jacques André sur la préséance féminine : y sont représentés des animaux, des femmes, des mains mais jamais aucun homme.

L'atelier nous amène au plus près des origines féminines de l'artiste, et de nos origines féminines quand nous le visitons : c'est peut-être l'un des secrets de l'émotion qui nous étreint quand nous y pénétrons.

Pour ceux qui voudront prolonger cette réflexion, je citerai l'ouvrage de deux psychanalystes, Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, devenu un classique sur ce thème : *Fantasme originaire, Fantasme des origines, Origines du fantasme*.

● Échanges avec la salle

Anne Krebs

Cet exposé me fait songer à une exposition du musée du Louvre, *Posséder et détruire*, en 2000. Les publics du Louvre identifient avec beaucoup de stupéfaction cette lecture des œuvres, à la fois religieuse et morbide. Des visiteurs non-occidentaux ont du mal à comprendre pourquoi les tableaux représentent autant la violence et la mort.

De la salle (Charlotte Chastel-Rousseau)

Serait-il exagéré de tirer un parallèle entre le chaos primitif et la récurrence des images de chaos dans les ateliers d'artiste au XX^e siècle ?

Yves Sarfati

En effet, on parle d'un chaos primitif qui est informe. L'enfant naît prématuré, tout lui est informe de son corps jusqu'au stade du miroir.

Pascal Griener

Le chaos est un système de représentation, une pratique de la sédimentation, une mémoire externalisée.

Yves Sarfati

Vous mettez déjà du signifiant dans ce chaos. Celui dont je parle est pré-langagier.

Pascal Griener

Après la mort de Bacon, son atelier a fait l'objet d'une analyse littéralement archéologique. Cet atelier a donc été pris au sérieux comme système de représentation.

Yves Sarfati

Certes. Mais à distinguer comme je l'ai fait, l'inconscient en amont et en aval de la conscience, le chaos de l'atelier Bacon relève du chaos d'aval. Chez l'enfant, ces émotions contradictoires sont en amont de la conscience.

Jacqueline Lichtenstein

Cette image sadique, ce fantasme trouve à s'exprimer dans un contexte historique relevant d'une certaine représentation de la femme au XIX^e siècle. Les tableaux de Degas montrent également des femmes tirées par les cheveux, des scènes de viol au Moyen-Âge. Par ailleurs, le rapprochement entre l'atelier et la grotte n'est sans doute pas sans rapport avec Courbet. C'est l'idée d'un monde clos, d'un univers dans lequel on pénètre par effraction. Trois personnes ont découvert la grotte de Chauvet, et l'une d'elles, une femme, a hurlé : « *Ils étaient là !* ». Il est très émouvant de penser que les représentations de main dans les grottes sont les preuves de la présence des hommes.

Yves Sarfati

Laisser une trace du passage humain et donner un contour haptique à l'homme, comme les Egyptiens le feront, sont deux choses très différentes. Les représentations des grottes sont en amont d'une capacité à se penser comme un contour. L'homme a pensé les mammifères avant de se penser lui-même.

Création / expérimentation

Dominique de Font-Réaulx

Le programme de l'après-midi sera très riche. Cécile Debray présentera « Viva/Villa », une exposition dont elle a été la commissaire. Puis, Cecilia Hurley-Griener interviendra sur l'atelier Kügelgen à Dresde et Anne-Laure Sol parlera de l'artiste et la cité avec les logements sociaux durant l'entre-deux-guerres à Paris. Pour conclure, Jean-Marie Laclavetine, écrivain, évoquera avec nous la place singulière ateliers d'écriture, en témoignant de ceux qu'il anime au sein des éditions Gallimard.

Je me réjouis de la belle actualité du musée Delacroix. Dans le cadre du festival Photo Saint Germain, le musée Delacroix expose Daniel Blaufuks, un artiste portugais qui travaille à partir du texte de Georges Perec sur la tentative d'épuisement d'un lieu. Les œuvres de Blaufuks et celles de Delacroix sont présentées dans un même ensemble, peintures, photographies et écrits. La reprise récente de l'éclairage dans l'atelier les met en valeur. A partir du 7 février

2019, le musée Delacroix accueillera, pour la première fois, un formidable projet, une exposition-école qui associe dix étudiantes de l'école du Louvre. Elles porteront l'ensemble du projet d'exposition (thématique, accrochage, œuvres, médiation, évaluation du projet).

Enfin, je suis ravie de vous faire part de la dernière acquisition du musée : une lettre d'Eugène Delacroix à Charles Baudelaire. Le peintre remercie le poète pour sa critique très positive de ses peintures de l'église de Saint Sulpice. Cette lettre offrira d'explorer, à nouveau, les liens entre Delacroix et Baudelaire.

Charlotte Chastel-Rousseau

Conservateur du patrimoine, musée du Louvre, département des Peintures

Nous allons, cet après-midi, continuer le fil que nous avons commencé à tirer ce matin, celui de la tension qui existe entre « les procédés matériels de l'art » et l'évanescence du processus créatif. Pour cela, il s'agira de multiplier les approches : Cécile Debray, Cecilia Hurley Griener sur la présence fantomatique de l'artiste puis une approche architecturale, sociologique, économique d'Anne-Laure Sol sur les ateliers en Ile-de-France. Enfin, Jean-Marie Laclavetine évoquera la création littéraire. Ces différentes interventions poseront la question suivante : comment rendre possible le processus créatif ?

Cécile Debray est conservateur en chef du patrimoine, elle est directrice du musée de l'Orangerie depuis juin 2017. Elle a été en charge des collections modernes au musée national d'art moderne (centre Pompidou) de 2008 à 2017. Elle est membre de plusieurs jurys et comités. Elle enseigne à l'école du Louvre. Elle publie sur les avant-gardes historiques et sur la peinture moderne et contemporaine. Elle a été commissaire de nombreuses expositions. Elle prépare actuellement une grande exposition sur la préhistoire et l'art moderne pour le centre Pompidou en 2019.

Viva / Villa, ateliers occasionnels et dépayés

Cécile Debray

Conservateur général, directrice du musée de l'Orangerie

L'atelier est au cœur de mes interrogations et même de mon choix pour ce métier, depuis l'atelier du XIX^e siècle et au-delà. En effet, la vitalité de notre métier, historien d'art ou conservateur de musée, réside dans ces questionnements autour des artistes, qu'ils soient vivants ou entrés dans l'histoire : il s'agit d'approcher l'œuvre à partir de la question de sa genèse et de sa réception.

La première édition du festival « Viva/ Villa » était intitulée « Dépayement », celui de l'artiste en résidence à l'étranger et de l'artiste dans son atelier qui crée une parenthèse dans la société. Le festival « Viva / Villa » a été créé il y a trois ans à l'initiative des directeurs des trois plus prestigieuses résidences artistiques françaises à l'étranger : La Villa Médicis à Rome, la Casa de Velázquez à Madrid et la Villa Kujoyama à Kyoto. Ces trois résidences ont la particularité de dépendre de différents ministères de tutelle : le ministère de la Culture, le ministère des Affaires étrangères et le ministère de l'Education nationale et de la recherche. Les trois directeurs cherchaient un moyen de maintenir la légitimité de ces résidences et de démontrer que ce sont des lieux utiles en exposant la production de ces artistes. Cependant, ces résidences sont généralement dédiées à la recherche. Les artistes sollicitent cette bourse pour obtenir une parenthèse dans leur cursus. Dès lors, est-il possible de montrer une production alors que les résidences sont des lieux de réflexion et de retrait ? Et de quelles manières ? Le festival a été pensé à partir de ces questions et autour d'une exposition et de

tables rondes et de débats. De cette manière, les pensionnaires pourraient parler de leurs recherches et l'on pourrait s'interroger sur le bien-fondé de ces résidences.

Les trois résidences, perchées au-dessus de la ville, sont des lieux somptueux. Elles n'offrent qu'un logement aux artistes et très peu d'outils de production. L'histoire de l'Académie de Rome est très ancienne. Les différents pensionnaires ont témoigné d'expériences douloureuses provoquant beaucoup de doutes. Cela est toujours le cas aujourd'hui.

Dans le cadre de ce festival, ma première démarche a consisté avec une rencontre avec les pensionnaires et une visite des ateliers. Toutes les disciplines sont représentées : peinture, musique, cinéma, sculpture, littérature... ce qui explique le format du festival, accueilli en 2018 à la villa Méditerranée à Marseille. Ce bâtiment, un immense espace, est plutôt difficile à habiter. Mon travail de commissariat a consisté à relier les œuvres pour faire sens. Cette édition s'attachait à la question de la frontière, ce qui permet de prendre le pouls d'une génération d'artistes. Leurs préoccupations sont souvent communes, les différentes disciplines communiquent. En cela, les résidences peuvent infléchir leur travail.

En général, les artistes s'appuient sur le contexte dans lequel ils réalisent leur résidence. Par exemple, à Madrid, Sylvain Couzinet a filmé pendant des heures une place au cœur de la mémoire franquiste générant une œuvre sur cet inconscient national mal digéré, représentant une fracture dans l'identité espagnole. Une jeune dessinatrice, Amélie Scotta, au sein de la Casa de Velázquez à Madrid s'est mis à dessiner sur les murs de son atelier. Je lui ai proposé de réaliser un dessin qui se réaliserait en même temps que le festival, comme un atelier hors sol.

L'exposition de la villa Méditerranée se développait selon plusieurs sections thématiques à partir des points communs de cette génération d'artistes.

● Futures archéologies

Une génération d'artistes est faite des références communes : la figure de Gordon Matta Clark revenait régulièrement tant chez les architectes que chez un musicien, Roque Rivas, qui s'est inspiré de la fameuse performance de Gordon Matta Clark au moment de la construction du centre Pompidou. Il avait alors percé deux immeubles voués à la destruction. Cette référence commune a fait l'objet d'un premier pont d'entrée dans l'exposition. Une projection, faisant référence à cet escalier conique du bâtiment, était à l'entrée de l'exposition, Gordon Matta Clark venant comme une figure tutélaire. Cette génération puise dans les années 70. Par ailleurs, l'histoire de l'art est représentée parmi les disciplines de ces résidences, Maxime Guiton a conçu une exposition dans l'exposition en s'attachant à la figure d'Alvin Curran. Marc Leschelier, architecte plasticien, a proposé une maquette sur l'organicité de l'architecture.

● Architectures fantômes

David de Beyter, résident à la casa de Velásquez, a présenté un travail très étonnant sur l'esthétique de la ruine futuriste. Il réalise de magnifiques photographies qu'il retouche pour créer des paysages oniriques avec une certaine propension à la science-fiction des années 70. Il s'est intéressé au site de Tenerife, un cratère marqué par un météorite devenu un lieu d'attraction pour tous les ufologues. A cet égard, il faut préciser que chaque résident fait un projet de recherche par rapport au lieu où il vient.

● Résurgences

La photographe Stéphanie Solinas, résidente à la Villa Médicis, a travaillé à partir de paires photographiques dans des anfractuosités de rocher. David Douard, également résident à la Villa Médicis, a présenté deux œuvres sur ce qu'il appelle le « *deep web* », exploration d'un monde parallèle et sa cartographie et une vision organique inspirée de la science-fiction. Les obsessions de ces artistes sont les mêmes, raison pour laquelle on peut parler de génération.

Giula Andreani est la seule artiste peintre de la villa Médicis – il y en a de moins en moins. Elle a réalisé un travail à partir d'archives autour des femmes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, tombées dans l'oubli.

● Stigmates urbains ; Mémoire, organicité

Des pensionnaires, Guinand et Tadashi Ono, de la villa Kujoyama ont réalisé une série de photographies sur la digue anti-tsunami, sorte d'aberration du gouvernement japonais suite à la catastrophe de Fukushima. Dans cette section, était également présent le travail de Sylvain Couzinet, résident de la villa Velázquez, ainsi que le travail de Clément Carat qui a notamment montré une œuvre présentant des verres sur une table, qu'il ne pensait pas forcément aboutie pour une exposition. Nicolas Delprat seul peintre de la *casa* de Velázquez a réalisé des œuvres à partir d'espaces investis par des squatteurs.

● Murs

Marie Schneider réalise un travail dans une frontalité très étonnante. La *casa* de Velázquez, en étant adossé à l'académie des beaux-arts, maintient la pratique de la gravure.

● Paysages en question

Eric Baudelaire a conçu une œuvre vidéo intitulée *Site Displacement* à partir d'un reportage photographique à Clermont-Ferrand au moment de la fermeture de l'usine Michelin. Il a demandé à un ami photographe indien de faire un reportage s'en inspirant car le site de Michelin était délocalisé en Inde. Le musicien Aurélien Dumont s'est associé avec la plasticienne Jennifer Douzenel, pour réaliser une œuvre sur le lieu de partage des eaux entre la mer du Sud et le Pacifique.

● Villes

Au niveau médian de la villa Méditerranée, étaient présents Ila Beka et Louise Lemoine, des artistes très connus. Leurs films sur des métropoles du monde entier figurent dans les collections *Museum of Modern Art* (MoMA).

● Leurres et détails

Le niveau supérieur de la villa Méditerranée présentait des travaux liés aux maquettes, à l'illusion, au design. Un ensemble de maquettes était présenté par Odysseas Yiannikouris sur la question de l'écologie et de l'architecture ainsi que les instruments mécanisés de Juan Arroyo, des prototypes de lampe des deux designeuses et le travail de Mathieu Peyroulet sur le paysage urbain japonais qui l'a inspiré pour des dessins et la création de vase.

● Echanges avec la salle

Charlotte Chastel-Rousseau

Nous vous remercions pour le partage de votre expérience de commissaire sur cette exposition et votre souhait de ne pas trahir l'œuvre des artistes et de partager avec un

public, donner à voir ce qu'il se fait aujourd'hui. Ces artistes sont délocalisés dans leur lieu de production et pourtant il y a une continuité.

Cécile Debray

Le but du festival était de donner à voir au public français le travail des artistes dans ces résidences lointaines. C'est un jeune festival et aujourd'hui, il n'est pas porté par les tutelles. Il a généré un appétit et une attente de la part des pensionnaires qui étaient eux-mêmes étonnés du résultat. Même un artiste reconnu est très en attente du regard que l'on peut porter sur ses œuvres. Les pensionnaires étaient satisfaits de l'exposition et de sa couverture médiatique. L'exposition a attiré 30 000 visiteurs en un peu plus de dix jours. Un important travail de médiation a été effectué pour attirer un public scolaire. Des concerts et des projections de films ont été organisés ainsi qu'une journée professionnelle à destination des acteurs de l'art contemporain de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur que les jeunes artistes ont ainsi pu rencontrer. Cependant, l'Elysée a commandé un rapport sur leur sort de ces résidences à l'étranger et l'on peut s'inquiéter de leur avenir. Il est important de montrer que ces résidences prestigieuses sont utiles, qu'elles s'inscrivent dans une continuité de l'histoire. Aujourd'hui, elles sont de plus en plus prises par des acteurs privés.

Dominique de Font-Réaulx

Viva /Villa a montré avec talent le foisonnement de la création, a rendu vivant le principe de la création actuelle.

Cécile Debray

Ces résidences ont également une dimension européenne car elles sont des lieux de contact entre l'Espagne, l'Italie, la France.

La mise en scène d'un fantôme, l'atelier Kügelgen à Dresde

Charlotte Chastel-Rousseau

Cecilia Hurley-Griener a étudié les langues anciennes à l'université d'Oxford. Elle a consacré sa thèse à l'université de Neuchâtel à Aubin-Louis Millin. Elle est actuellement chef des collections spéciales et chargée de cours à l'université de Neuchâtel, elle est membre de l'équipe de recherche à l'école du Louvre où elle enseigne l'histoire de la mise en scène des collections. Elle travaille actuellement sur la question des chefs-d'œuvre ainsi que sur la classification et la dissémination des savoirs du XVI^e siècle au XIX^e siècle. Ses recherches sur la question des chefs-d'œuvre prolongent celles qu'elle avait menées à l'université Lyon 2 pour sa thèse d'habilitation à diriger des recherches. Elle a publié plusieurs livres et de nombreux articles sur la pensée antique, Alexandre Lenoir et l'histoire de l'histoire de l'art. Elle termine actuellement un ouvrage sur les salles de chefs-d'œuvre dans les musées européens au XIX^e siècle ainsi qu'un récit de voyage en Italie au début du XIX^e siècle.

Cecilia Hurley-Griener

Professeur, université de Neuchâtel/ Ecole du Louvre

Je souhaiterais tout d'abord remercier Dominique de Font-Réaulx et son équipe pour leur invitation aujourd'hui pour parler de mes travaux. Je vous propose de plonger dans une histoire compliquée pour répondre à une question : comment le musée peut-il faire pour créer un lieu où aucun objet ayant appartenu à l'artiste n'est présent ? Comment créer une présence ? Cette question explique le mot « fantôme » dans le titre de ma communication.

● L'illusion d'un atelier d'artiste

Derrière une façade baroque, élégante et sobre, de la *Hauptstrasse* à Dresde, on aperçoit une maison de ville bourgeoise, ancienne demeure d'un peintre allemand. Célèbre de son temps, Gerhard von Kügelgen y a vécu de 1808 à 1820 avec sa famille, avant de finir son existence, tragiquement assassiné. Bien que la maison soit aujourd'hui connue sous le nom de *Kügelgenhaus*, à l'époque de l'artiste et durant de nombreuses années après sa disparition, elle était désignée d'après le nom de celui qui l'avait construite ou *Haus Gottesegen* en raison de la devise peinte en haut de la façade, signifiant « *La bénédiction de Dieu, c'est tout* ».

Les visiteurs curieux qui décident de passer l'entrée se retrouvent dans une cour intérieure où un escalier mène au *Kügelgenhaus*, le musée de la vie romantique de Dresde, ouvert en 1981. Dans une série de neuf salles, y sont présentés l'histoire de Gerhard von Kügelgen et de sa famille ainsi que le récit du romantisme allemand de 1785 à 1830. Le mouvement est évoqué à travers quelques-uns de ses plus célèbres protagonistes de la littérature, de la philosophie, des beaux-arts, de la musique : Friedrich Hegel, Ludwig Tieck, Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich mais aussi Carl Gustav Carus, Carl Maria von Weber, Clara et Robert Schuman et Richard Wagner. Après être passés dans les salles consacrées à tel membre de la famille, tel épisode, tel auteur, les visiteurs impatients pénètrent dans une dernière salle. Ici, ils peuvent contempler l'atelier du peintre. Dans le cadre de cette journée d'étude, je souhaite poser la question de la construction de cet atelier comme dispositif idéal créé, tout comme le musée, en 1981 soit 161 ans après la mort de Gerhard von Kügelgen.

Après la mort de Kügelgen, la maison n'est pas restée dans la famille comme ces demeures abritant une collection d'objets transmis avec amour de génération en génération, témoignant de la mémoire d'un homme, père, grand-père, arrière-grand-père... La maison de Kügelgen, est loin de ce modèle car le musée expose des meubles d'époque disposés comme dans un intérieur typiquement bourgeois. En réalité, il s'agit moins d'une série de pièces d'époque que d'une reconstitution des locaux d'habitation de Kügelgen. Ce qui est offert au visiteur est une illusion car quasiment aucun objet de la pièce n'a appartenu à Kügelgen.

Le visiteur se tient à l'extrémité d'une pièce rectangulaire. En face, un mur est percé, à sa droite une fenêtre avec une arche surbaissée et à gauche se trouve une niche aux dimensions identiques. Au-dessus de la niche et de la fenêtre, les boiseries traversent le mur. Sur une étagère de la niche, quelques cadres vides sont adossés au mur. Au sol, d'autres cadres vides sont appuyés contre les panneaux en bois. Entre la niche et la fenêtre, un fusil et un pistolet sont accrochés au mur, le canon dirigé vers le bas. Sur le long mur de gauche, on remarque deux portraits et un cadre vide avec deux peintures rangées dans le coin inférieur. Au-dessous, deux portraits supplémentaires sont appuyés au mur. Sur le mur de droite, près de la fenêtre, plusieurs petites statuettes se trouvent sur une étagère. Puis deux petits portraits sont accrochés au mur, l'un au-dessus de l'autre. Ensuite, plus proche du visiteur, un bureau et une chaise, ainsi qu'une étagère. Plusieurs livres sont rangés sur le bureau et sur l'étagère. Une bougie dans une bouteille trône sur le bureau. Au centre de la pièce, se trouvent un petit support avec des pots de peinture et des pinceaux, un tabouret et deux chevalets. Sur l'un d'eux, on reconnaît une copie de la Madone à la chaise et une autre copie, partielle, de la Madone Sixtine. L'illusion semble parfaite : Gerhard von Kügelgen n'a plus qu'à rentrer dans la pièce et prendre ses pinceaux pour continuer son ouvrage, comme s'il venait de le quitter.

Sur quelles bases cette illusion est-elle fondée ? Est-ce uniquement l'idéal d'un atelier typique d'un artiste travaillant à Dresde à cette époque ? Nous disposons de plusieurs sources qui ont contribué à créer l'atelier de Kügelgen. Il existe bien sûr un certain nombre de récits et de témoignages de la période que je n'aborderai pas aujourd'hui. J'ai choisi de me concentrer sur un texte très important : *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* de

Wilhelm von Kügelgen, le fils de Gerhard von Kügelgen. Wilhelm a également été peintre mais il est beaucoup plus connu pour son travail littéraire et *Les mémoires de jeunesse d'un vieil homme* ont connu un très grand succès au XIX^e siècle. Ces mémoires couvrent les années qui séparent sa naissance, en 1802, jusqu'au début de ses études de peinture en 1820. Cependant, le texte ne se résume pas à cela. Il se termine brusquement au moment de la découverte, par Wilhelm même, du corps de son père assassiné, gisant dans un champ, un jour de mars 1820 : « *Assassiné, déshabillé, le visage nu, mon père était allongé dans le sillon d'un champ. Et ici le voile doit tomber sur ma future carrière* » est la dernière phrase du livre.

Si Wilhelm a essayé de présenter ce livre comme une autobiographie, il est davantage un mémorial en honneur de son père. Publié pour la première fois en 1870, le livre est rapidement traduit en anglais, français et suédois et devient l'un des *best-sellers* de l'époque, particulièrement auprès des classes moyennes. En 1922, 52 ans après sa première édition, le texte a connu 230 éditions. Le texte comporte plusieurs éléments concernant l'atelier et l'utilisation que Kügelgen en a faite.

Enfin, il existe un tableau représentant Kügelgen dans son atelier peint par de Georg Friedrich Kersting en 1811. Ce tableau est assez fidèlement reproduit dans la scénographie du musée Kügelgen de Dresde. Cependant, si nous comparons les différentes représentations de l'atelier, nous constatons que la reconstitution du musée est en fait basée sur une représentation picturale qui est elle-même considérablement biaisée. En effet, celle-ci repose sur une mythisation de l'artiste et de son environnement de travail.

• Repères biographiques sur l'artiste

Franz Gerhard von Kügelgen est né à Bacharach en 1772, frère jumeau de Karl. Tous deux vont faire une école à Bonn, puis ils décident de se former en tant qu'artiste. Gerhard s'engage dans cette voie directement : il travaille à Coblenche avec Januarius Zick avant de se rendre à Wurtzbourg où Johann Christoph Fesel est son professeur. Karl, quant à lui, va commencer à étudier la philosophie à Bonn où l'un de ses camarades n'est autre que Beethoven, puis il abandonne rapidement cette idée avant de rejoindre son frère à Wurtzbourg dans le studio de Fesel. Les deux frères se rendent à Rome, ils y resteront quelques années, avant d'aller à Riga puis à Saint-Pétersbourg où ils se créeront une très belle réputation. Karl sera même nommé peintre de la cour par le tsar Alexandre I^{er}. Il restera à Saint-Pétersbourg tandis que Gerhard, malgré une carrière réussie de miniaturiste et de portraitiste de l'aristocratie russe, décide de rentrer en Allemagne et s'installer à Dresde en 1805. A cette époque, la ville de Dresde est un centre artistique et culturel très important et Kügelgen s'est rapidement entouré d'un cercle d'artistes, d'écrivains et penseurs. Il se lie d'amitié avec Caspar David Friedrich ; il assiste régulièrement aux conférences du grand archéologue Karl August Böttiger qui devient rapidement un intime ; il se lie également avec la plupart des intellectuels de la ville.

Kügelgen va peindre quelques peintures d'histoire mais il va se concentrer principalement sur les portraits qui représentent une meilleure source de revenus. En 1808, la famille déménage dans le bâtiment qui deviendra le musée actuel. Elle va y occuper une série de pièces dont deux sont consacrées au travail de Gerhard. La famille est composée de cinq personnes : Gerhard, son épouse Helene Marie Zoëge von Manteuffel (une ancienne étudiante), leurs deux fils Wilhelm et Gerhard, et leur fille Adelheid. Gerhard continue à peindre des portraits, il devient membre de l'Académie des beaux-arts de Dresde en 1811. Il sera invité à devenir professeur au sein de cette même institution en 1818. Mais deux ans plus tard, sa vie est tragiquement interrompue lorsqu'il est tué en rentrant chez lui un soir. A l'enterrement, Karl August Böttiger prononce son éloge funèbre.

● La reconstitution moderne de l'atelier

La reconstitution moderne de l'atelier de Kügelgen est remarquablement fidèle à la peinture de Kersting, à l'exception de deux détails, d'une importance plus ou moins grande, présents dans le tableau mais absent de l'atelier reconstitué :

- l'écrivoire sur la table
- la lyre à côté de la fenêtre.

Deux autres détails présents dans la représentation de Kersting relèvent quant à eux du mythe de l'artiste :

- la fenêtre est à moitié obscurcie, une planche recouvre la moitié inférieure
- les peintures sur les chevalets ne sont pas identifiables.

Les deux peintures dans l'atelier représentent la copie partielle de la Madone Sixtine et une copie de la Madone à la chaise. On doit donc supposer que le musée, grâce à un texte de Kersting, sait exactement ce qu'il y avait sur ces deux toiles que nous ne pouvons pas voir dans cette représentation. Pourtant, ces deux tableaux ont été réalisés en 1816, cinq années après la production de la peinture de Kersting. Le choix de montrer ces tableaux révèle néanmoins d'une tactique astucieuse car il rappelle que nous sommes sur le lieu de travail d'un artiste mais également chez lui, dans sa demeure. Or, cette copie d'après Raphaël occupe une place très importante dans la vie de la famille.

En 1807-1808, Kügelgen entreprend de reproduire exactement la Madone Sixtine. Morgenstern admire son admiration pour le très grand talent du copiste. Sa mise en œuvre a duré plus d'une année et est considérée par tous comme un très grand succès. Kügelgen reçoit même des offres très généreuses d'achat qu'il refuse pendant de nombreuses années car son épouse adore cette copie. En effet, elle réorganise son salon en déplaçant un canapé pour accorder à ce tableau une position plus digne. A ce propos, le fils, Wilhelm, écrit :

« Dans le spacieux salon de ma mère, il y avait une belle image qui remplissait la partie centrale du mur principal presque jusqu'au plafond. C'était une copie du célèbre tableau de Raphaël à Dresde que mon père avait récemment achevé et remis à ma mère. L'estimation que nous portions à cette copie était aussi haute que l'estimation que l'on portait à l'original. La copie d'ailleurs ressemblait exactement à l'original. Mais la copie était exempte des imperfections causées par le temps et par la négligence de l'artiste. »

Kügelgen a surtout modifié les couleurs sur les vêtements de la Vierge car il pensait que l'harmonie de couleurs était ainsi mieux représentée. Wilhelm continue :

« Avant que la copie ne soit finie, des grandes sommes d'argent ont été offertes pour cela mais mon père ne voulait pas s'en séparer. Ce serait le palladium de sa maison et sous les yeux de cette mère de Dieu, ses enfants à lui devaient grandir. »

Le tableau devient donc une figure tutélaire de toute la famille, couvert par un rideau gris pendant la semaine que l'on retire le dimanche, le tableau devenant visible dans toute sa splendeur. La mère disait : *« afin que ma chambre soit véritablement transformée en temple et que je puisse dire qu'aucune reine ne vit ainsi, on a organisé cette salle. »*

On voit déjà que cette muséographie de Dresde, en brouillant les frontières entre atelier et appartement, et en soulignant la place de Raphaël, travaille activement à construire le mythe de l'artiste. Elle le glorifie par association avec un grand nom sous le prétexte que l'artiste a personnellement révééré Raphaël. On doit cependant s'interroger ce qui distingue ce culte de Raphaël de celui de tant d'artistes du début du XIX^e siècle. A l'époque, le culte de Raphaël n'est pas original.

● Description littéraire de l'atelier

Wilhelm donne deux descriptions de l'atelier. La première apparaît dans le premier chapitre, Wilhelm a alors cinq ou six ans, en 1807 ou 1808, et le jour de son anniversaire, il a le droit d'entrer dans l'atelier de son père et de rester assis avec lui pendant qu'il travaillait. Il dit qu'il voyait beaucoup d'objets magnifiques. Plus tard, Wilhelm décrira le studio avec beaucoup plus de détails. Tout d'abord, il explique qu'il faut distinguer le studio de l'antichambre. Il accueille dans cette dernière des invités et de potentiels clients. En toute logique, cette pièce est ornée des peintures déjà réalisées et celles-ci ne sont pas visibles dans le studio principal, contrairement à ce que Kersting, et le musée, voudraient faire croire au visiteur. Cette pratique, disposer de deux salles (une pour recevoir, l'autre travailler), n'est alors pas propre à Kügelgen : en 1760, Reynolds s'installe dans une maison et ajoute une magnifique galerie pour l'exposition de ses œuvres en plus de son atelier ; de même, Canova laisse clients et visiteurs voir ses œuvres mais ne leur donne jamais accès à son atelier. Chez ces peintres, seuls les intimes et les proches ont le droit de rentrer dans l'atelier.

Si les peintures ne sont pas conservées dans l'atelier, il y a pléthore d'autres objets. Wilhelm décrit l'atelier en ces termes :

« L'atelier contenait un monde d'objets les plus divers. Les murs étaient couverts d'une pluie de moulage, d'études et toutes sortes de curiosités artistiques, de gravures précieuses sur plaques de cuivre, de dessins au crayon etc. Mais, il y avait aussi des outils d'artisanat tels que tous les occupants d'une maison peuvent utiliser qui ont été placés de manière très variée au-dessus de l'établi avec des scies, des haches, des limes, burins et autres ustensiles. Les armes de guerre occupaient une place remarquable car mon père y tenait beaucoup. On voyait des arbalètes, des fusils, des pistolets, des mousquets, des instruments tranchants et poignardants. Dans les coins, assis ou étouffés, il y avait des figures allongées mais debout parmi les crânes et les autres, il y avait un squelette humain complet, la terreur des servantes quand, envoyées avec des messages de la part de ma mère, elles regardèrent à travers la porte entrouverte. Enfin, des riches collections de gravures sur cuir et de pierres artificielles ont été empilées dans des étuis ou sur des tables et des chaises, avec des modèles préparés par l'artiste lui-même à partir d'argile et de cire mélangées avec des boîtes de couleur, des palettes, matériaux et meubles de toute sorte telle que ceux dont l'artiste a besoin. Ainsi, peintre, sculpteur, graveur, architecte, archéologue, menuisier, même les guerriers pouvaient trouver ici la plupart des choses dont ils avaient besoin, à l'exception des livres car mon père n'avait ni le temps, ni l'envie de lire. Et en effet, il n'avait pas besoin de lire car mon père avait l'habitude de demander à quoi servaient les amis, à moins qu'ils ne veuillent lire pour nous. »

Selon Wilhelm, son père n'avait ni peinture ni livre dans son atelier, mais toute une série d'objets liés à la fois aux arts plastiques et à la mécanique. Rien de tout cela n'apparaît dans le tableau de Kersting : les scies, les marteaux, les burins ont disparu, remplacés par des peintures et des livres. On a l'impression que Kersting déforme la réalité tentant d'anoblir son sujet, ne voulant laisser aucune indication d'outils susceptibles de ramener l'artiste à son association avec les arts mécaniques à un simple rôle d'artisan. Kersting nous a délibérément offert l'image d'un atelier qui ne contient que les instruments de l'artiste qui pratique les beaux-arts : chevalets, pinceaux, peinture, statuettes... Seuls les beaux-arts sont un domaine digne de l'artiste. C'est avant tout un studio qui montre une pratique du travail soigné et ordonné, l'inverse même du véritable studio de Kügelgen. Et c'est sur ce point que le tableau semble avoir représenté la plus grande trahison. Car chaque fois que quelqu'un demandait à Kügelgen comment il avait réussi à trouver quelque chose dans le désordre accumulé de son atelier, il répondait : *« L'imagination doit mourir de faim quand les murs sont nus et les pièces trop soigneusement entretenues. »*

On peut se demander pourquoi et comment Kersting a réussi à faire passer un tel mensonge ? Était-il en train de fabriquer une image de la vie artistique que Kügelgen ne pourrait jamais espérer atteindre ? Telle est la théorie de Werner Schnell dans les pages qu'il consacre à ce tableau dans sa monographie de Kersting. La peinture de Kersting a été présentée pour la première fois à l'exposition d'art de Dresde en 1811 mais elle n'a pas été présentée seule : elle était la moitié d'une paire de pendants. L'autre tableau est la représentation de l'atelier d'un des plus proches amis de Kügelgen, Caspar David Friedrich. Celui-ci était d'un tempérament très différent de celui de Kügelgen. Il avait rapidement acquis la réputation d'être un solitaire. Sa personnalité ascétique, son refus de s'adonner au luxe et aux plaisirs de la vie se sont naturellement traduits dans son environnement de travail. Wilhelm, dans le même chapitre de son livre, écrit à propos de l'atelier de Friedrich :

« L'atelier de Friedrich était si vide et nu qu'il aurait pu être comparé au corps éventré d'un prince mort. »

Cette image est austère, crue et cruelle mais Wilhelm parle en connaissance de cause, ayant fréquenté Friedrich régulièrement. La structure externe est là – les murs, un plancher, un plafond – mais les organes – l'esprit, l'âme, le cœur – tout ce qui fait vivre, n'est jamais visible chez Friedrich. Il garde jalousement à l'abri toute strate de son jardin secret. C'est ainsi que l'atelier représenté ne contient qu'un chevalet, une chaise et une table au-dessus desquelles une règle de dessin est suspendue. Même la boîte de couleurs, l'huile, le chiffon d'essuyage, tout a été banni dans la pièce voisine car Friedrich était d'avis que tous les objets extérieurs perturbent le monde interne de l'imagination. Mais, une fois encore, Kersting semble avoir déformé la réalité. L'atelier de Friedrich est certes moins rempli que celui de Kügelgen mais il contient des éléments qu'il ne devrait pas contenir : palette, triangle accroché au mur, équipement sur la table. Kersting a également modifié un détail important concernant l'apparence de Friedrich. En effet, Wilhelm nous apprend, confirmés par d'autres témoignages, que chaque fois que Friedrich était en train de travailler dans son atelier, il enfilaient un long manteau gris, représenté à gauche dans le dessin, ce qui « laissait douter de la présence de quoi que ce soit sous le manteau, et ceux qui le connaissaient savaient que ce n'était pas le cas. » Kersting a dessiné Friedrich portant ce manteau mais dans son atelier, il veut lui donner des vêtements plus conventionnels. Les aspérités sont lissées, l'artiste est présenté ici comme un interlocuteur social presque accessible.

● Conclusion

Werner Schnell considère que cette peinture en dit plus sur Kersting que sur Friedrich. J'ai l'impression, en revanche, que cette paire de tableaux, malheureusement vendus séparément, en dit long sur la construction romantique de l'artiste. Sociable ou misanthrope, paysagiste ou portraitiste, l'artiste perdu dans sa concentration devant une œuvre d'art, est ici inconscient de ce qui l'entoure, que ce soit Kügelgen ou Friedrich. Les yeux fixés sur sa peinture, il crée. Les deux hommes ont obscurci la moitié inférieure de la fenêtre, ils ne peuvent pas se laisser distraire par le monde extérieur et même par la nature. Une partie de la fenêtre est découverte pour laisser pénétrer la lumière, une chose essentielle à l'artiste. Mais le génie solitaire est ici à la poursuite de son art.

L'atelier reconstitué du musée de Dresde joue fortement avec cette réalité historique. Il adapte ses sources, ajoute et soustrait des éléments qui affaiblissent ou renforcent le mythe romantique de l'artiste en tant que génie. Le double portrait de Kersting s'est donné pour but d'opposer deux génies, l'un aimable, l'autre rugueux. Mais sur le point d'accomplir cette représentation contrastée, Kersting a reculé. Quant au dispositif du musée, il a séparé un tableau de son pendant et l'a constitué en document vrai et unique alors qu'il n'est qu'une

image à mettre en dialogue avec celle qui représente l'atelier de Friedrich. Plus encore, la muséographie confond l'atelier et la demeure pour mieux y inscrire la révérence de Kügelgen pour Raphaël. L'homme artiste est aussi homme de famille. Nous sommes ici en présence d'une muséographie qui ne se base que sur le non-authentique. En un sens, la muséographie est vraie, paradoxalement en ce qu'elle continue de parachever un mythe romantique déjà édifié du vivant de l'artiste, et avec sa complicité.

● Echanges avec la salle

Jacqueline Lichtenstein

En quelle année, Wilhelm Kügelgen a-t-il écrit ses mémoires ? Ses descriptions des ateliers évoquent celles de la littérature française.

Cecilia Hurley-Griener

Le livre date de 1866 et le fils meurt en 1867. Il semble que Wilhelm ait décidé de se consacrer à être le mémorialiste de son père. C'est la raison pour laquelle le livre s'arrête au moment de la mort de celui-ci.

Jacqueline Lichtenstein

Pourquoi ses descriptions seraient-elles plus justes ? Peut-être décrit-il, lui-même, d'après un modèle littéraire. Quels éléments nous laissent penser que sa description serait plus fidèle que la représentation picturale ?

Cecilia Hurley-Griener

A la lecture de son ouvrage, on comprend que Wilhelm travaille à partir de vignettes, il est très porté sur les détails. Cela dit, il faudrait analyser la genèse littéraire de ce texte.

Pascal Griener

Par ailleurs, sa description de l'atelier de Carl David Friedrich est extrêmement précise et parfaite.

Cecilia Hurley-Griener

Certains détails confirment sa description, comme les armes. D'ailleurs, Kügelgen était tellement content de ce tableau qu'il a donné un fusil à Kersting.

De la salle

Vous avez souligné que la partie inférieure de la fenêtre, dans les deux tableaux, est obscurcie. Ne peut-on pas imaginer que cela introduit un détail du contexte de fabrication de l'atelier, dans le sens où la direction de la lumière sur la toile est très importante ?

Cecilia Hurley-Griener

Cela est tout à fait juste et c'est d'ailleurs ce que le musée représente.

Pascal Griener

Au fond, cette paire de tableaux pourrait être le fruit d'une tension dans l'Allemagne de cette époque, entre un modèle bourgeois et un modèle mystique, Friedrich étant un mystique intégral. Kersting a voulu mêler ces deux modèles : le confort et la mystique de la nature qui fait de l'artiste un quasi-moine.

Cecilia Hurley-Griener

Cela est d'autant plus fort lorsque l'on sait que ce sont des pièces très programmatiques pour Kersting car il s'agit des deux premiers tableaux qu'il montre au public.

Jacqueline Lichtenstein

Dans ce tableau, l'atelier de Friedrich est une cellule monacale.

Dominique de Font-Réaulx

Il est dommage que le musée de Dresde n'ait pas pris en considération le pendant du tableau. La présence des deux tableaux est très éclairante, on les regarde de manière différente, au-delà d'un simple témoignage.

Cecilia Hurley-Griener

Aucune de ses toiles ne se trouve à Dresde : l'une est à Karlsruhe et l'autre à Hambourg. L'authenticité de cet atelier tient essentiellement du lieu.

De la salle

Dans la mesure où le musée a été créé en 1980, cela reflète le contexte politique de la RDA avec une volonté de recréation de certains musées qui essayent de faire abstraction du monde contemporain.

Dominique de Font-Réaulx

La reconstitution de l'atelier d'un artiste du XIX^e siècle s'inscrit aussi dans une pensée du moment de sa constitution. Ainsi, ici, le musée parle de Delacroix mais également de Maurice Denis, fondateur de l'institution muséale.

De la salle (Monica Preti)

La question des faux musées-ateliers est un vrai sujet, quand ils sont motivés par des inventions littéraires ou des contextes politiques, nationaliste ou touristique. Par exemple, la maison de Dante à Florence est une pure invention. Il est intéressant de voir comment cela a été inventé dans un contexte bien précis à partir d'une étude du Moyen-Âge. Cette maison ne parle pas de Dante mais d'une certaine interprétation de l'artiste. La maison de Christophe Colomb à Gênes est un cas d'invention liée à la littérature de voyages. Autour de cette personnalité, se mêlent des imaginaires.

Dominique de Font-Réaulx

Ces musées-ateliers apparaissent comme des éléments de preuve. Quand Virginia Woolf visite Haworth, la maison des sœurs Brontë, elle écrit dans le *Guardian* la manière exacte, presque étouffante, avec laquelle les objets et les vêtements ayant appartenu à Charlotte Brontë ont été mise en scène.

Cecilia Hurley-Griener

Le musée consacré à Thomas Hardy, un autre grand auteur anglais du XIX^e siècle, présente sa table de travail et quelques autres objets, laissant croire que se concentre là l'esprit de Thomas Hardy.

L'artiste et la Cité : ateliers d'artistes et logement sociaux durant l'entre-deux-guerres à Paris

Charlotte Chastel-Rousseau

Anne-Laure Sol est conservatrice du patrimoine et chercheur au service Patrimoines et Inventaires de la Direction de la culture de la région Île-de-France. Elle va présenter les recherches en cours et nous faire partager la méthodologie de l'inventaire et ses grandes enquêtes thématiques. Avant d'être chercheur au service de l'Inventaire, Anne-Laure Sol était directrice du musée d'art et d'histoire Louis Senlecq à L'Isle-Adam jusqu'en 2014. Elle a été commissaire de plusieurs expositions. Elle est notamment responsable d'une vaste enquête thématique consacrée aux ateliers d'artistes en Ile-de-France. Elle développe une

approche plus sociale, économique, architecturale. Elle a publié récemment une monographie consacrée à deux architectes français, Hervé Baley et Dominique Zimacca, inspirés par l'œuvre de Frank Lloyd Wright.

Anne-Laure Sol

Conservateur du patrimoine, service Patrimoines et Inventaire, Région Île-de-France

● Méthodologie

Mon exposé abordera surtout des dimensions liées à l'architecture et à l'urbanisme. Je suis conservatrice au service patrimoine à Nanterre au sein d'une équipe de chercheurs qui travaillent selon la méthodologie de l'Inventaire Général. Cette méthodologie se fonde sur des enquêtes de terrain et une méthode statistique d'analyse du bâti. A partir de cela, nous réalisons des études topographiques consacrées à une ville, un quartier, ou des études thématiques consacrées à des sujets extrêmement divers qui vont de la villégiature au patrimoine industriel. Ces travaux ont pour point commun d'approfondir la connaissance du patrimoine bâti en Ile-de-France dans des limites chronologiques qui vont du Moyen-Âge aux années 1980 et de rendre compte de la variété des expressions architecturales sans exclusion. Mon approche propose d'observer les solutions architecturales élaborées pour proposer à l'artiste un cadre de vie et de travail, envisagé comme le terrain d'expérimentations formelles et esthétiques.

Dans ce cadre, j'ai débuté une étude consacrée aux ateliers d'artistes et tout particulièrement aux ateliers-logements en Ile-de-France. L'accès à un certain nombre d'archives s'avère difficile, notamment celles des bailleurs sociaux, ce qui amoindrit l'apport sociologique important de ce travail. Au départ, cette étude ne devait porter que sur les initiatives publiques dans le domaine de la construction d'ateliers-logements et du logement social. Mais il est vite apparu qu'il était impossible de ne pas se référer à l'ensemble de la production dans ce domaine. Le champ chronologique qui ne devait porter que sur le XX^e siècle s'est rapidement étendu à la moitié du XIX^e siècle. Les ateliers logements qui relèvent du parc privé ou de l'initiative publique sont souvent comparables formellement. Ce sont souvent les mêmes architectes qui construisent pour les bailleurs sociaux, les collectivités et des commanditaires privés.

● Chronologie de l'expansion des ateliers d'artistes

Cette chronologie est liée à la démocratisation de la condition d'artiste. Avec l'arrêté du 20 août 1801, les artistes doivent quitter le Louvre selon un programme qui prend plusieurs années. Certains d'entre eux furent relogés par Napoléon au Collège des Quatre-Nations et à la Sorbonne, l'immense majorité des artistes reçut une allocation annuelle et dut trouver un atelier en ville. Cela donna lieu à l'apparition de quartiers artistiques dont l'essor s'est développé tout au long du XIX^e siècle. Cette notion est particulièrement intéressante car elle pose la question de la topographie et de l'implantation des ateliers. Cette préoccupation sera bien à l'esprit des aménageurs publics au XX^e siècle.

Successivement ou concomitamment installés sur la rive gauche et sur la rive droite, la présence de ces ateliers dans les quartiers de la place Saint-Georges, de la Plaine-de-Monceau et à Montmartre est liée à l'urbanisation de la ville, au déplacement de ses limites après 1860 et à une polarisation autour d'institutions artistiques majeures selon une géographie artistique. Durant un siècle environ, cet aspect du visage de la ville est le résultat d'initiatives privées : hôtels particuliers, aménagement de mansardes dont la littérature livre de nombreux exemples, cités d'artistes constitués d'agrégat d'expositions universelles. Il faut attendre le second temps d'une véritable politique publique en faveur du logement social pour qu'une prise en compte des conditions matérielles d'exercice de l'artiste apparaisse

dans les débats municipaux à Paris. Si la loi Siegfried de 1894 et la loi Strauss de 1906 sont venues faciliter l'accès au logement de la classe populaire, c'est en 1919 que la loi de déclassement des fortifications qui entourent Paris permet de voir apparaître la première mention des habitations à loyer modéré (HLM), plus spécifiquement destinées à la classe moyenne. Cette catégorie sociale restera toujours floue sous la plume du législateur, elle comprend entre autres les travailleurs intellectuels, les professeurs, les médecins, les avocats, et les artistes.

Durant l'entre-deux-guerres, l'intérêt des pouvoirs publics pour cette catégorie s'accroît à cause de la professionnalisation des métiers intellectuels et de la violence de la crise économique qui les frappe. Dans le cas spécifique des artistes, les modalités publiques de soutien se limitent jusqu'au début des années 1920 à l'achat d'œuvres, à des commandes publiques et à de rares attributions de prix d'encouragement. Les conséquences de cette prise de conscience vont d'abord être perceptibles à Paris puis très rapidement dépasser le cadre municipal pour irriguer l'action de l'Office Départemental des Habitations à Bons Marchés de la Seine.

Les fédérations professionnelles ont joué un rôle dans cette prise de conscience, au premier rang desquelles la Confédération des travailleurs intellectuels (CTI), créée en 1920 et qui jouera un rôle crucial dans la définition des besoins de cette catégorie professionnelle en matière de logement. La CTI regroupe écrivains, journalistes, architectes, scientifiques et représentants des professions libérales et artistiques. Elle coordonne les efforts des organisations syndicales mais en défendant une conception très élargie : « *Un travailleur intellectuel est celui qui tire les moyens de son existence d'un travail dans lequel l'effort de l'esprit, avec ce qu'il comporte d'initiative et de personnalité, prédomine actuellement sur l'effort physique.* »

● A Paris

Le 21 octobre 1922, la CTI livre au Conseil municipal de Paris un rapport relatif aux demandes des travailleurs intellectuels. Les attentes particulières des artistes regroupées dans la commission des arts graphiques y sont détaillées : ateliers au rez-de-chaussée pour les sculpteurs, ateliers d'étage pour les peintres, dessinateurs, graveurs, illustrateurs ; conditions tarifaires adaptées ; type de matériaux utilisés. Les artistes sont unanimes pour refuser le modèle du grand phalanstère, « *la cité caserne d'artistes où personne n'est chez soi* ». Ses conclusions alimentent la rédaction d'un mémoire préfectoral préalable à la définition de la catégorie d'Immeubles à Loyer Modéré (ILM), confié à la Régie immobilière de Ville de Paris (RIVP). Cette même année, la Ville de Paris lance un concours pour l'aménagement des quatre portes de Paris sur des terrains situés à l'emplacement des anciens bastions militaires. Elle confie à la RIVP le soin de réaliser ces logements.

Ces immeubles sont destinés à une population aisée, ils disposent du confort moderne. La RIVP, désormais dotée d'une agence d'architectes, va réaliser entre 1924 et 1933, plusieurs groupes d'immeubles dont certains comprennent des ateliers d'artistes :

- le premier groupe à la porte de Ménilmontant dans le XII^e arrondissement : un énorme ensemble de 12 immeubles et 660 logements ne comprend que 20 ateliers d'artiste, souvent aménagés dans des surélévations.
- le deuxième groupe se trouve à Porte de Champerret, dans le 17^e arrondissement : un ensemble de 490 logements comprend 13 ateliers d'artiste.

- l'ensemble le plus important se trouve Porte d'Orléans, dans le 14^e arrondissement : un énorme groupe de logements comprend une vingtaine d'ateliers dont les grandes verrières sont toujours visibles.

Le nombre d'ateliers est dérisoire par rapport aux logements mais leur implantation se conforme au besoin d'une orientation de la verrière au nord, essentiellement placés au dernier étage pour les ateliers de peintres et de dessinateurs. Les sculpteurs sont au rez-de-chaussée. Etant donné le nombre dérisoire d'ateliers construits, il est difficile de savoir s'il s'agit d'une attention réelle et sincère de la Ville de Paris à une certaine catégorie de population ou si l'atelier du dernier étage s'avère une solution satisfaisante pour densifier les groupes de logements sociaux. Toutefois, le peu de logements construits et surtout l'inadaptation des prix du loyer à la réalité des revenus de cette classe moyenne révèle l'inefficacité du programme à résorber une crise du logement qui ne cesse de s'aggraver. En 1928, dans un contexte social dramatique la loi Loucheur fait du logement une priorité nationale. Cet effort s'interrompt brutalement en 1933, il faudra attendre les années 1950 pour voir à nouveau réaliser des logements dans le parc public.

Cependant, l'entre-deux-guerres voit l'apparition de deux réalisations, au départ privé, et dont l'une sera rapidement reprise en gestion par la Ville de Paris. Ces initiatives se basent sur un principe de logement collectif :

- une cité d'artiste comprenant une trentaine d'ateliers voit le jour en 1927 au 36 avenue Junot dans le 18^e arrondissement. Elle a été conçue par l'architecte Adolphe Thiers (1878-1957). Les ateliers ont été considérablement transformés pour devenir des appartements aujourd'hui.

- « Montmartre aux artistes » se situe au 187 rue Ordener dans le 18^e arrondissement. Sa construction correspond à une mobilisation des élus parisiens pour conserver à Montmartre un espace réservé aux artistes. Dans ce contexte de pression foncière, Louis-Emile Lejeune (1884-1969), Prix de Rome en 1911, et Adolphe Thiers fondent une société d'habitations qui leur permet de réaliser entre 1930 et 1933, sur un terrain de 5 000 m² acquis et mis à disposition par la Ville de Paris une grande cité pour artistes, la première et la plus grande de France. En appliquant un certain nombre de principes hygiénistes, Thiers va réaliser un groupe de trois bâtiments séparés par des cours. Tous les ateliers sont orientés au nord, les sculpteurs sont au rez-de-chaussée, il existe trois tailles différentes. L'architecte imagine un îlot d'entre-soi. Suite à différents problèmes, la Ville reprend en gestion cet ensemble dès 1934. La cité qui comprend 180 ateliers, aujourd'hui gérés par un bailleur social, est toujours vivante et constitue un exemple tout à fait singulier dans le paysage du logement social français.

● En Île-de-France

Henri Sellier (1883-1943), sénateur de la Seine, ministre de la Santé durant le Front populaire, a été maire de Suresnes pendant 22 ans, de 1919 à 1941. A partir de 1916, est à la tête de l'Office départemental d'habitation à bon marché de la Seine. Il est un fervent partisan de la mixité sociale. Il va concevoir des programmes de construction qui regroupent différents types de logements adaptés à des structures familiales variées et à des populations de milieux différents. La présence d'ateliers d'artiste au sein de certaines cités jardins est une réponse à la crise traversée par cette profession. Ces ateliers sont assez peu nombreux mais leur réalisation est un peu plus soutenue.

Dans la cité jardin du Plessis-Robinson, apparaissent les premiers ateliers destinés aux artistes. Entre 1924-1925, la première phase de construction de cette cité se déploie sur un terrain de neuf hectares également destiné aux classes moyennes. La cité du Plessis-Robinson se trouve sur un terrain situé dans une zone rurale très mal reliée à Paris, ce qui

expliquera le manque d'intérêt de la population d'artistes. Elle est toutefois emblématique de la volonté d'Henri Sellier de créer une cité idéale, avec 217 logements, avec de nombreux équipements publics destinés aux habitants. Les ateliers d'artistes se trouvent principalement dans de petites maisons.

A la cité de la Butte Rouge, à Châtenay-Malabry, on retrouve un atelier d'artiste placé au dernier étage d'un immeuble, au centre de la place principale de la cité. Ce modèle d'atelier-logement individuel sera développé à la cité du Pré-Saint-Gervais par Félix Dumail à partir de 1929 où sur un terrain de 12 hectares inséré dans le tissu urbain, l'architecte réalise environ 1 000 logements. Autour d'un square, il conçoit six pavillons qui comprennent chacun des ateliers d'artiste, actuellement habités par des artistes. Le même plan est utilisé pour ces maisons situées en retrait de la rue, entourées d'un petit jardin. Elles disposent toutes d'un rez-de-chaussée qui comportent les pièces d'habitation et d'un atelier à l'étage.

En 1929, une vingtaine d'ateliers sont intégrés aux 135 logements du groupe d'Habitations à Bon Marché (HBM) square Payret-Dortail à Vanves. La cité, située à côté de la gare, est composée d'un parc à l'anglaise : autour d'une cour intérieure, cinq immeubles développent un plan en T. Chacun de ces immeubles comprend des ateliers en général adossés au mur du rez-de-chaussée. Ce sont de petits espaces, avec une séparation claire entre espace de travail et intimité.

Suresnes, ville dont Henri Sellier était maire, connaîtra, entre 1921 et 1958, plusieurs phases de construction d'ateliers-logements. La troisième phase, entre 1928 et 1933, voit la construction de 191 logements dont seulement trois ateliers. Durant la cinquième phase de construction, la plus importante avec 1 000 logements, une dizaine d'ateliers seront judicieusement placés sur la place Jean Vilar, autour du théâtre, créant une sorte de communauté artistique et intellectuelle.

A Drancy, dans l'actuelle Seine-Saint-Denis, la phase d'extension de la cité de la Muette, selon les plans des architectes Baudoin et Lods, n'a pas été réalisée ; il était prévu de concevoir des ateliers d'artiste dans les cités jardins .

Au milieu des années 1930, le logement individuel pour les ateliers est abandonné. Il sera désormais intégré à des logements collectifs.

● Conclusion

La présence de ces ateliers-logements dans les HBM des portes de Paris mais également dans les cités jardins est révélatrice de l'évolution d'un modèle urbanistique et de la perception symbolique des professions intellectuelles. Ces ateliers-logements sont économiquement peu rentables, nécessitant des volumes importants et ils échappent partiellement à la préfabrication. Dans un premier temps, ils sont un élément de distinction sociale pour ces groupes de logements ou pour les cités jardins. Après la Seconde Guerre mondiale, les agrandissements des cités ne comprennent plus d'ateliers-logements.

Il faut la fin des années 1950 pour qu'une véritable politique en faveur de la réalisation d'ateliers-logements dans les programmes publics voie le jour en France. Sur une proposition de Bernard Anthonioz,, directeur de la création artistique au ministère des Affaires culturelles, alors dirigé par André Malraux, s'ouvre une période intense de constructions : on trouve des ateliers-logements dans les immeubles collectifs, regroupés dans de petites cités réalisées par des collectivités publiques dans toute l'Île-de-France, en particulier à partir de 1965 dans les villes nouvelles (Cergy, Evry, Saint-Quentin-en-Yvelines). La permanence de cette action qui mêle politique culturelle et logement social est maintenue jusqu'à nos jours.

Toutefois on constate depuis le début des années 2000, une diminution des programmes publics dans ce domaine et un éloignement de Paris. La forme même de l'atelier-logement est remise en cause par les pouvoirs publics, obligeant les artistes à imaginer des espaces de travail dissociés de leur lieu de vie : les friches, les plateaux et la mutualisation des modes de production semblent mieux répondre aux expressions artistiques contemporaines. Au cœur de la capitale, des solutions alternatives voient le jour : les Frigos dans le 13^e arrondissement, les Grands voisins dans le 14^e arrondissement ; les Docks dans le 19^e arrondissement.

● Echanges avec la salle

De la salle

Cette politique connaît-elle des exemples ailleurs qu'en France ?

Anne-Laure Sol

Cette politique est très française et surtout très parisienne, elle est liée à une prise en compte sociale de l'artiste et à une forte politique en faveur du logement social. Il existe un équivalent de la cité de Mommen à Bruxelles, fondée en 1874 par un marchand de fournitures pour artistes. artiste, .

De la salle

Ce type de cité devait exister dans le monde soviétique.

Anne-Laure Sol

Henri Sellier est une grande figure du socialisme français.

De la salle

En Hollande, une petite cité, près d'Otterloo, est dédiée aux artistes. C'est une initiative publique.

Anne-Laure Sol

Tous les ans, la Ville de Paris finance la création d'ateliers dans la ville en faisant appel à des architectes proposant des solutions très intéressantes.

Jacqueline Lichtenstein

Quelle proportion de ces ateliers d'artistes est encore gérée par la Ville ?

Anne-Laure Sol

Plus de 2000 ateliers d'artistes sont aujourd'hui gérés par la Ville de Paris. Il existe des conditions d'accès à ces ateliers-logements, les artistes doivent être inscrits à la maison des artistes et être sous un certain seuil de revenus... Il existe des centaines de dossiers en attente pour quelques ateliers qui se libèrent. Le blocage, relatif, du système de l'atelier-logement est celui du logement social en général. Un parc d'ateliers-logements existe toujours, il est attribué par le Préfet sous le regard de la DRAC et de différents experts du monde artistique.

La Fédération nationale des Arts graphiques et plastiques a créé une cité d'artistes à Nogent-sur-Marne : une trentaine d'ateliers sont gérés par un bailleur social.

La cité Montmartre aux artistes accueille 180 artistes, qui doivent partir lorsque leurs revenus dépassent un certain seuil.

Charlotte Chastel-Rousseau

Ce projet est à la fois beau, mais aussi dérisoire. On essaye de retenir un centre artistique qui échappe à Montmartre.

Anne-Laure Sol

En 1920, lors de la création de cette grande cité, les avant-gardes ne sont déjà plus à Montmartre. Elle fixe une communauté qui n'est pas l'avant-garde.

De la salle

Des projets se sont-ils greffés dans ces lieux, comme des galeries ou des projets d'exposition, en faveur de réseaux de sociabilité ?

Anne-Laure Sol

Cette intimité se crée dans toute communauté et ce type de projet n'est pas propre au fait que ce soit des communautés d'artistes. Paris Habitat, le plus gros bailleur social de la ville, a une galerie dans le 13^e arrondissement dans laquelle sont montrés les travaux des locataires des ateliers de la Ville. Les bailleurs sociaux ne considèrent pas l'atelier comme une spécificité, c'est avant tout un logement social qui doit rentrer dans leurs normes de gestion.

L'atelier d'écriture : le cas des ateliers Gallimard

Charlotte Chastel-Rousseau

Jean-Marie Laclavetine est romancier et nouvelliste. Il est membre du comité de lecture des éditions Gallimard depuis 1989. Parmi ses ouvrages, *Première ligne* a reçu le prix Goncourt des lycéens, *Le rouge et le blanc*, le grand prix de la nouvelle de l'Académie française. Son dernier roman *Et j'ai su que ce trésor était pour moi* est paru chez Gallimard en 2016. Il anime depuis 2012 un atelier d'écriture aux éditions Gallimard intitulé « La fabrique du récit ».

Jean-Marie Laclavetine

Ecrivain, traducteur et éditeur, éditions Gallimard

● Une tradition anglo-saxonne

L'atelier d'écriture dont je vais vous parler est davantage un moment qu'un lieu. Il y a quelques années Antoine Gallimard et sa fille se sont rendus à Londres. Chez l'éditeur Schuster & Schuster, ils ont découvert des ateliers d'écriture organisés à l'intérieur même de ses locaux. Ils ont eu l'idée de faire la même chose en France. Mais les ateliers d'écriture ne sont pas une tradition française mais une vieille tradition anglo-saxonne. En effet, la littérature française est marquée par une idée de l'écriture très romantique de l'écrivain solitaire foudroyé par son propre génie. On peut également considérer que l'écriture est aussi le produit d'un travail artisanal : si on admet cela, on peut avancer plus vite vers son œuvre. L'idée que l'écriture est une activité humaine parmi d'autres, dont la dimension artistique ne permet pas de renier le caractère artisanal, est difficile à faire admettre aux écrivains. L'idée que l'on puisse apprendre à écrire est très suspecte. J'ai moi-même considéré avec beaucoup de suspicion les associations, les petites entreprises qui à partir des années 70 et 80, ont mis sur le marché des produits pour apprendre à écrire.

Au cours de diverses expériences, j'ai constaté qu'il y avait des choses à faire, non dans l'apprentissage de l'écriture, mais dans l'accompagnement des écrivains. Quand Antoine et Charlotte Gallimard m'ont sollicité pour la mise en œuvre des ateliers d'écriture de Gallimard, cela m'est apparu comme une excellente idée. En effet, Gallimard peut accueillir des ateliers dans ses locaux qui sont magnifiques et chargés d'histoire grâce à un catalogue

prestigieux. Par ailleurs, on pouvait s'appuyer sur des écrivains en activité, édités chez Gallimard. Mais ces derniers étaient très sceptiques. Cependant, la réflexion a avancé et les modalités concrètes de mise en œuvre ont émergé : des groupes relativement mélangés sur le plan culturel et sur le plan social, le nombre de participants, le mode de sélection, le prix.

● Les ateliers Gallimard

Nous avons trouvé des écrivains disponibles pour animer ces ateliers ainsi que des participants. Au printemps 2012, ont eu lieu les premiers ateliers animés par trois ou quatre écrivains (Hedi Kaddour, Ingrid Astier, Philippe Djian et moi-même). Certains écrivains n'ont animé qu'un seul atelier, d'autres en font régulièrement. Pour ma part, j'anime trois ateliers par an depuis 2012. Les modalités de fonctionnement sont les suivantes : des groupes de 12 participants viennent avec un projet littéraire engagé, une lettre de motivation explicite leur projet. Chaque atelier a un thème particulier : pour ma part, mon atelier est consacré à « La fabrique du récit » car je m'intéresse à l'écriture romanesque ; Camille Laurens a animé un atelier intitulé « L'écriture de soi » dirigé vers l'écriture autofictionnelle.

Les techniques littéraires ne sont pas intangibles. A l'inverse des beaux-arts ou de la musique, les écrivains possèdent un instrument dont tout le monde dispose : la grammaire, la langue. Cette grande différence permet de toucher des populations très variées : des mathématiciens ou des femmes de ménage. Ces ateliers plutôt onéreux sont éligibles au financement des formations professionnelles, permettant à ceux qui n'ont pas beaucoup de moyens de participer à des ateliers. Ils s'adressent à des adultes extrêmement motivés, déjà engagés dans l'écriture de romans, certains ont déjà publié. Une grande majorité des gens espèrent publier, ils pensent que, par la pratique de l'écriture, ils pourront débloquer des situations qui les contraignent.

Le contenu même de l'atelier, dans ma pratique propre, est de discerner dans les pratiques individuelles, les mouvements, les incertitudes, les blocages. Je ne me considère pas comme un enseignant mais je m'inscris davantage dans un processus socratique pour accompagner les individus dans un cheminement. Je demande aux participants de produire des textes selon des consignes très variées. A partir de cette production, en sollicitant le groupe, je vais essayer d'analyser ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas. De cette manière, je vais réfléchir avec chaque auteur à ce qu'il pourrait envisager de modifier dans sa propre pratique pour avancer vers l'objectif qu'il s'est fixé. Les procédés que j'utilise ne sont pas fréquemment utilisés dans les ateliers d'écriture de type *creative writing* (activités ludiques de type cadavre exquis) car pour moi, l'écriture est une activité essentielle qui met en jeu une vérité très profonde.

Les ateliers comportent huit séances de trois heures sur deux mois. Nous travaillons beaucoup par Internet car nous écrivons peu pendant les séances. Chaque groupe est une entité propre et singulière et selon les personnalités, son fonctionnement peut différer. Les commentaires sont libres, du fait d'une totale bienveillance des uns envers les autres. On ne juge pas mais on comprend, à travers le regard des autres, ses propres difficultés et qualités. Ce travail requiert beaucoup d'attention pour amener vers un accomplissement plus grand. Certains arrivent avec un projet quasiment terminé et d'autres quasiment les mains vides mais avec une grande envie d'écrire. Il arrive que des participants arrivent à écrire un roman et parfois à publier.

● Echanges avec la salle

De la salle

Je suis très surpris qu'il n'y ait pas de répertoire standard. Le jugement des participants doit bien se baser sur des critères objectifs de qualité d'écriture ?

Jean-Marie Laclavetine

C'est toute la question que nous nous posons en tant qu'éditeur, y compris en dehors des ateliers. Le comité de lecture de Gallimard n'est pas amené à juger mais à décider : nous portons vers le public des œuvres qui paraissent dignes d'intérêt et d'attention. Les critères de sélection sont purement subjectifs et nous sommes adossés à une tradition et à un catalogue très prestigieux dont nous sommes redevables. Notre principal critère relève de l'émerveillement esthétique, quelque chose d'assez vague et qui varie d'un lecteur à l'autre. Le comité de lecture compte une douzaine d'individualités qui ont en mémoire les grandes œuvres de la littérature, les livres publiés chez Gallimard et ailleurs. Nous avons une vision assez précise et une vision professionnelle, technique. Cela n'est pas vraiment objectif, c'est une question d'harmonie. Les grandes œuvres ne peuvent pas rentrer dans des cases : avant Céline, personne n'avait écrit comme lui. Heureusement, des personnes ont distingué cette œuvre, ils ont vu dans cette proposition artistique quelque chose de tout à fait nouveau.

Jacqueline Lichtenstein

N'est-il pas différent de travailler avec une œuvre en train de se faire et une œuvre faite ?

Jean-Marie Laclavetine

L'atelier est un temps concentré mais le travail n'est pas fondamentalement différent de celui que je peux faire avec des écrivains. En comité de lecture, nous pouvons décider de publier un livre mais de travailler au préalable certains aspects non aboutis. La différence avec les ateliers est qu'ils n'ont, sauf exception, jamais publié. Ils ont de ce fait une certaine fraîcheur et une certaine maladresse par rapport au texte lui-même qui permet à l'accompagnant d'aller plus vite et plus directement au cœur des problèmes qui se posent.

Jacqueline Lichtenstein

Les ateliers de la Ville de Paris, des ateliers d'amateurs, développent cette bienveillance. Ce statut d'amateur peut-il exister en écriture ?

Jean-Marie Laclavetine

Oui, la grande majorité des participants aux ateliers d'écriture ont une vie professionnelle par ailleurs, qui les accapare énormément. Ils arrivent que leur profession implique une dimension d'écriture mais ils consacrent par ailleurs une grande partie de leur journée à l'écriture. Certains sont conscients qu'ils n'arriveront jamais au niveau de la publication mais ils ont envie d'aller plus loin dans leur propre démarche.

Dominique de Font-Réaulx

Que demeure-t-il de ces ateliers d'écriture ?

Jean-Marie Laclavetine

Je conserve les textes des participants. Par ailleurs, nous produisons à chaque atelier un livret avec la marque NRF et un choix des textes de chacun.

De la salle (Monica Preti)

Existe-t-il des ateliers qui traiteraient de la traduction, comme forme d'écriture créative ?

Jean-Marie Laclavetine

Je n'en connais pas mais cela me paraît très difficile à organiser.

Jacqueline Lichtenstein

Cela existe dans le monde universitaire.

Clôture

Dominique de Font-Réaulx

Cette journée a permis d'aborder l'atelier par d'autres prismes que celui de l'histoire de l'art. Je m'en réjouis fort. Nous avons parlé d'économie, de sociologie, de psychanalyse, de littérature. Le grand intérêt de cette journée se mesure d'un point de vue académique mais également de celui de la gestion d'un lieu comme le musée Delacroix. Quand nous parlons d'œuvre, d'atelier, de collection, nous pensons tous entendre tous la même chose. En réalité, nous comprenons que ces termes sont compris différemment par nos contemporains. Il est important que les musées, et les musées-ateliers, explorent ces notions, les explicitent, les rendent sensibles, au risque de créer une attente déçue et de voir leurs publics se détourner. Un visiteur déçu ne revient jamais. Pour éviter cette déception, il faut comprendre ce qui est attendu. Pour cela, les pas de côté sont souvent bienvenus, voire nécessaires. Nous avons appris aujourd'hui que les ateliers, lieux de création, pouvaient être aussi des moments ; nous avons entendu qu'il était possible de les identifier de l'extérieur ; il nous a été rappelé que l'atelier quand il est transformé en musée propose, voire invente, la réalité qu'il propose, sous couvert d'une vérité. Le musée-atelier sélectionne, élit, oblitère. Ces différentes actions lui permette de demeurer vivant, de s'inscrire dans le monde d'aujourd'hui. Au sein du réseau des musées-ateliers, les réponses apportées à la manière de célébrer l'artiste dont l'atelier est conservé différent ; elles ne s'opposent pas. Une véritable pensée est ainsi à l'œuvre pour concevoir le musée au sein d'un atelier d'artiste. Elle forme l'acte créateur du musée. Ainsi, grâce à ces questionnements, le musée-atelier, notion complexe et enrichissante, peut aussi être, pleinement, *un atelier du musée*.



Compte-rendu – Journée d'étude « L'atelier dans tous ses états »
20 novembre 2018

© Etablissement public du musée du Louvre 2018

Sigles

HLM : Habitations à loyer modéré

ILM : Immeubles à loyer modéré

RIVP : Régie immobilière de Ville de Paris

HBM : Habitations bon marché