



**HAL**  
open science

## Le spectacle d'une vie. Les ateliers d'artistes photographiés

Lucie Goujard

► **To cite this version:**

Lucie Goujard. Le spectacle d'une vie. Les ateliers d'artistes photographiés. Marc Donnadiou. L'oeuvre photographié. Les ateliers d'artistes de Picasso à Warhol, cat. exp., Aix-en Provence, Galerie du Conseil général des Bouches-du-Rhône, 20 juin – 21 septembre 2014, pp.21-30, 2014. hal-02013140

**HAL Id: hal-02013140**

**<https://hal.science/hal-02013140>**

Submitted on 10 Feb 2019

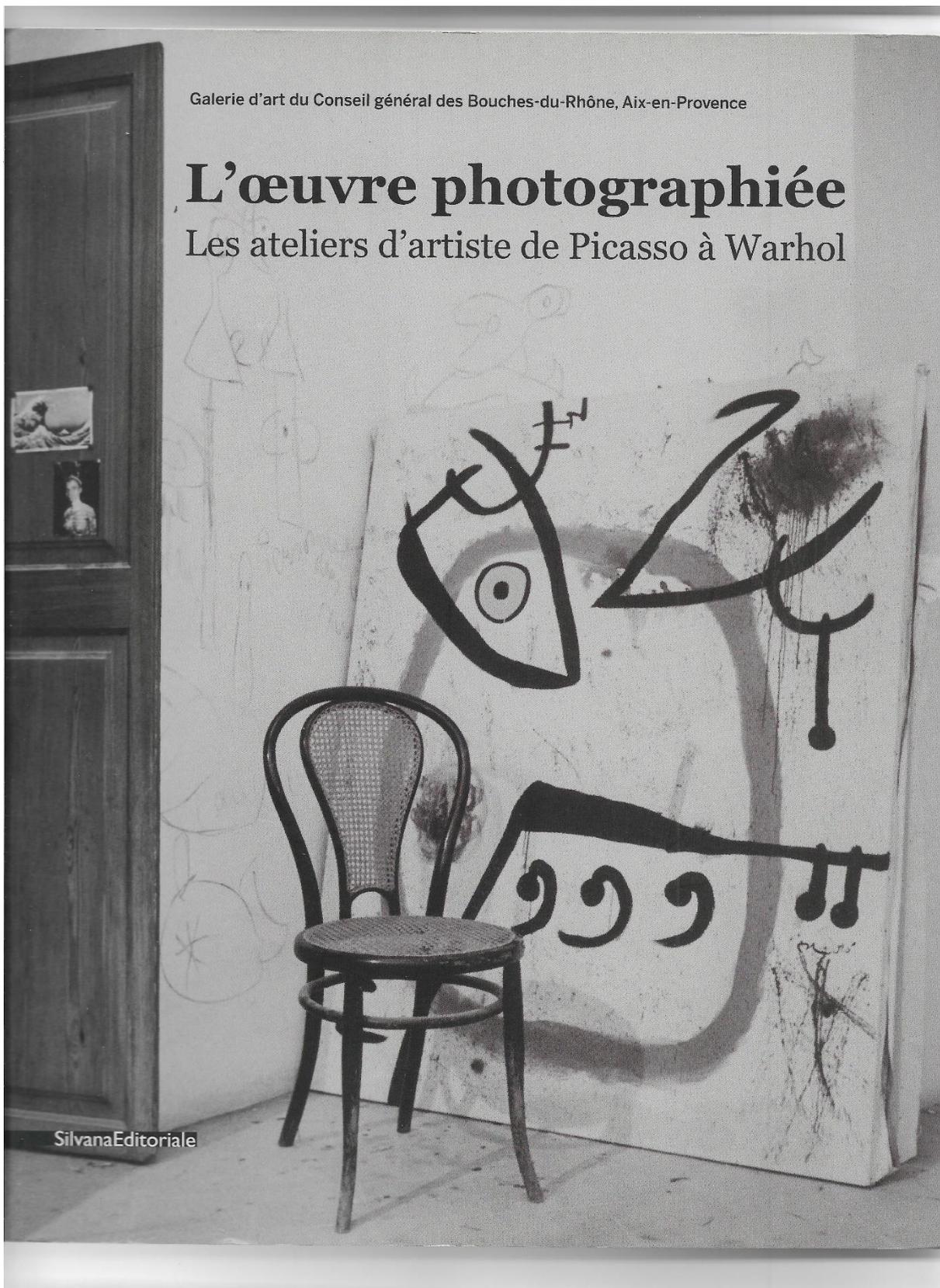
**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Galerie d'art du Conseil général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence

# L'œuvre photographiée

Les ateliers d'artiste de Picasso à Warhol



SilvanaEditoriale

9  
Le Secret derrière la porte  
MARC DONNADIEU

21  
Le Spectacle d'une vie  
LUCIE GOUJARD

54  
L'artiste, le portrait photographique et le livre  
CORINNE BARBANT

88  
Légendes

91  
Notices biographiques

94  
Bibliographie

# Le spectacle d'une vie

LUCIE GOUJARD

« Il demeure extraordinaire de voir comment les artistes secrètent véritablement l'environnement de leurs ateliers, qui suintent leur style et leur obsession fondamentale »<sup>1</sup>

## L'atelier d'artiste. L'autobiographie visuelle

Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, les ateliers d'artiste vont revêtir une dimension tout à fait nouvelle. Alors que certains confinent au mythe pour avoir été tenus au secret,<sup>2</sup> d'autres comme le Bateau-Lavoir ou la Ruche sont, au contraire, devenus soudainement célèbres. D'autres encore sont connus pour avoir fait l'objet de très nombreuses photographies. Cette incroyable variété d'images nous saisit, nous séduit, nous arrête, nous renseigne... Toutefois, elle n'est pas uniquement le simple fait des photographes, car le plus souvent c'est l'artiste lui-même qui accueille dans son atelier, le montre et parfois décide même de la manière dont il va poser.<sup>3</sup> Pierre Bonnard, puis Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Henri Matisse, Georges Braque inaugurent chacun une très riche et magnifique série de portraits en atelier, réalisée par un nombre considérable de photographes.

Mais si les images apportent un témoignage sur la vie et le travail des artistes, elles influent également sur la réception de leurs œuvres et leur postérité. Nombre d'entre eux prennent conscience de ce pouvoir nouveau, et dès lors se préoccupent davantage de la production et de la diffusion des images les concernant ;<sup>4</sup> certains pratiquent même régulièrement la photographie.<sup>5</sup> Parmi les plus remarquables, les dadaïstes Francis Picabia<sup>6</sup> et Marcel Duchamp, ou le sculpteur Constantin Brancusi, sont tous trois très proches du photographe américain Man Ray. Arrivé à Paris en 1921, ce dernier aurait initié Brancusi à la photographie et permis la réalisation de son œuvre photographique. Constitué de nombreux autoportraits, ainsi que des photographies de ses sculptures – également filmées –, il a pour but de faire comprendre, le plus précisément possible, son travail sur les vibrations et métamorphoses lumineuses.<sup>7</sup> Pour cette raison, l'artiste n'autorisera ensuite plus, pour la reproduction de ses œuvres, que les photographies dont il est lui-même l'auteur.

Dans ce contexte de « médiatisation » naissante, les artistes sont ainsi tentés de s'emparer du récit visuel de leur propre vie. Se façonne dès lors une humaine distinction entre, par exemple, l'équanimité d'un Bonnard, l'extravagance d'un Picasso ou la rigueur d'un Giacometti, trois « personnalités » légendaires.

### *Bonnard, débonnaire*

Nous avons connaissance aujourd'hui d'un exceptionnel ensemble de portraits photographiques de Bonnard. Rassemblé par les historiens de l'art, il permet de le découvrir à des âges très différents. Mais, il recèle surtout les indices d'un Bonnard volontiers complice et adoptant complaisamment chaque attitude. Photographié en train de peindre par Georgette Chadourne, l'artiste pose ensuite pour Rogi André [p. 37] aux côtés de natures mortes – genre auquel il s'est lui-même beaucoup adonné –, dans l'action habituelle de retouche d'une de ses œuvres pour Brassai [p. 33], puis assis sur le sofa de son atelier, à proximité de ses peintures, pour Henri Cartier-Bres-

son [p. 34]. Il est photographié en pied (Rogi André [p. 37], André Ostier [p. 35]), de dos (Brassaï [p. 33]), dans la pénombre et de profil (Chadourne), ou les mains croisées et regardant vers l'extérieur (Cartier-Bresson [p. 36]).<sup>8</sup> Le peintre varie ainsi élégamment les postures, mais dépose cependant une image de lui quasi inchangée, d'une prestance douce et définitivement pondérée. Quelques photographies prises à Deauville par Rogi André ont ainsi paru, en 1938, dans la revue d'art *Verve*.<sup>9</sup> Bonnard – qui fut volontiers qualifié de « peintre du bonheur » –<sup>10</sup> impose ainsi volontairement ou involontairement son personnage. Sa légèreté impassible est plus notable encore dans les nombreux portraits réalisés par André Ostier – comme celui de 1941 où on le voit, cette fois, les mains dans les poches [p. 35]. Peu après, en 1944, Cartier-Bresson rend successivement visite à deux artistes liés d'amitié depuis 1906 : Matisse à la villa Le Rêve à Vence et Bonnard au Cannet [p. 34 et 36]. Admirateur de ce dernier, qu'il qualifie lui-même de « sagesse avec un point d'interrogation », <sup>11</sup> le photographe confirmera cette volonté de le restituer en penseur, dans une quiétude contemplative, peu avant sa propre conversion au bouddhisme. L'intention se vérifie pleinement dans le moment choisi pour « immortaliser » Bonnard : celui où, sous son chapeau mou, derrière ses lunettes rondes, qu'il arborait déjà dans son *Autoportrait* de 1889, il regarde, songeur, vers l'extérieur et semble apprêté pour sortir [p. 36]. Un climat de paix que l'on retrouve également dans la figuration de Matisse, photographié lui aussi par Brassaï [p. 14 et 42], Cartier-Bresson, Rogi André [p. 43] ou George Besson.<sup>12</sup>

Il a levé la tête et m'a demandé : « Pourquoi avez-vous appuyé à ce moment précis ? ».

Et moi, je lui ai demandé : « Pourquoi avez-vous mis un jaune, ici, dans ce tableau ? »

*Henri Cartier-Bresson à propos de Bonnard*<sup>13</sup>

Lors des séances de pose, l'échange entre modèles et photographes suppose, de leur part, une présence réelle, investie, mais également discrète. Pour la plupart, la manière d'opérer<sup>14</sup> consiste à tourner autour de leur sujet, tout en restant silencieux et ce jusqu'à ressentir l'instant du déclenchement. À ce moment-là du dialogue visuel, l'image est plus ou moins facilitée par l'artiste lui-même. Un Picasso, un Giacometti, un Nicolas de Staël, par exemple – comme Auguste Renoir en son temps – possèdent une photogénie très singulière, contenue dans la force expressive de leur regard. Mais ces précisions ne peuvent à elles seules suffire pour expliquer la fascination qu'exercent encore certaines images. Les photographies semblent surtout se moduler suivant les degrés de complicité ayant existés entre le photographe et le photographié. Comparée aux images issues de commandes ou de reportages, en vue d'une publication tout particulièrement, la pratique dite « amateur » démontre très souvent une audace singulière.<sup>15</sup> Les photographies réalisées dans la sphère intime ou privée témoignent de même d'une plus grande liberté d'approche. Et elles offrent une différence significative selon qu'elles sont issues de l'enregistrement d'un souvenir ou d'une relation amoureuse – Picasso et Marie-Thérèse Walter, puis Dora Maar ; Alberto et Annette Giacometti –, ou encore d'une relation d'amitié : Besson et Bonnard ; Brassaï et Picasso, puis Brassaï et Giacometti ; Cartier-Bresson et Braque, puis Cartier-Bresson et Matisse (présentés par Besson) ; David Douglas Duncan et Picasso... La présence photographique de ce dernier est très lisiblement à l'antipode de celle de Bonnard ou de Matisse.

#### *Picasso dans tous ses états*

Les portraits en atelier se développent tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, proposent une multiplicité de points de vue et suscitent, par conséquent, un intérêt nouveau pour ce lieu de travail propice au mythe et à l'imagination. S'il est un artiste que l'on peut considérer aujourd'hui comme emblématique de ces bouleversements de représentations, c'est incontestablement Picasso. Les ensembles photographiques qui lui sont consacrés se caractérisent en effet par une profusion d'images, une surabondance de détails et d'actions, conduisant à une révélation permanente de l'artiste et de l'intime, au point qu'il en ressort comme une exception inéga- lable. Sa curiosité bienveillante vis-à-vis de la photographie – qu'il a très tôt expérimentée –, son amitié avec certains photographes, mais aussi son concours discret à l'orchestration de la « picassomanie », auront sans doute contribué au déclenchement d'un très long et amical duel entre voilé/dévoilé. En 1954, Jaime Sabartès, son secrétaire et ami, fait paraître *Documents*

iconographiques.<sup>16</sup> De manière inattendue, ceux-ci contiennent les tous premiers portraits photographiques de Picasso, dès l'âge de 4 ans. Puis ses différents passages à Paris, à partir de 1901,<sup>17</sup> sont l'occasion de portraits pris dans les ateliers successifs du Bateau-Lavoir et du boulevard de Clichy à Montmartre, puis du boulevard Raspail et de la rue Schœlcher à Montparnasse. Ces derniers laissent déjà apparaître la manière de « travailler » de Picasso : le désordre, conjugué entre son extraordinaire capacité d'accumulation d'objets, ses palettes formées de plusieurs épaisseurs de papier journal et l'abandon au sol de tous les objets qui ne tiennent pas sur la table : journaux, pots et tubes, pinceaux, restes de peintures et de dessins... ; modalités de représentation qui seront perpétuées ensuite. Pour exemple, en juin 1933, la revue *Minotaure* inaugure son premier numéro par une série d'articles consacrés aux ateliers de sculpteurs.<sup>18</sup> Dans les illustrations photographiques qui l'accompagnent, seuls sont montrés les œuvres et les lieux ; les artistes en sont absents puisque aucun portrait d'eux n'y figure. L'article consacré à Picasso – « Picasso dans son élément » – est rédigé par André Breton, et les photographies « exécutées » par Brassai.<sup>19</sup> La légende principale indique quant à elle : « dans les illustrations qui accompagnent cette étude, l'on peut voir la palette de Picasso, les divers aspects de son atelier à Paris, son atelier de sculpteur à Boisgeloup, et ses sculptures récentes ».

Mais les portraits des débuts de Picasso contiennent également l'essentiel photographique de la représentation voulue par l'artiste : le goût de la pose, du divertissement, de l'anecdote, de la provocation et la singularité de son regard. Entouré de ses œuvres, il se met en scène, se déguise, regarde l'objectif, joue de sa photogénie. Dans une des photographies datée de 1914, *Rue Schœlcher*, il apparaît déjà vêtu d'un seul short, en figure du boxeur comme son ami Braque.<sup>20</sup> Maintes fois photographié ensuite,<sup>21</sup> l'artiste n'a de cesse de se dépenser en brillant modèle. Il s'amuse, immanquablement séduit, s'accessoirise, se masque, se dédramatise, s'ordonnance dans un miroir, se meut et cultive surtout une des qualités essentielles au portrait : le regard ; celui-ci se fait tantôt rieur, tantôt songeur ou sévère, mais toujours éminemment volubile. Sur le même mode, Picasso coopère également à la construction de très nombreux jeux visuels non dénués d'humour, d'autodérision ou parfois même de poésie : *Picasso dessinant avec une lampe de poche*, *Vallauris* (1949), *Les pains de Picasso* (Robert Doisneau, 1952), *Picasso berçant un faune* (André Villers, 1957), *Picasso lisant Picasso's Picasso* (Duncan, 1961). Seul Brassai<sup>22</sup> semble être parvenu à fixer une série de portraits de lui dans une pose moins mouvante et plus solennelle : assis dans l'atelier des Grands-Augustins, en costume, une cigarette à la main gauche. Le reportage dirigé par la revue *Minotaure* a été à l'origine de la rencontre entre Picasso et Brassai. Secrètement dépêché à Boisgeloup en décembre 1932,<sup>23</sup> le photographe venait alors d'être remarqué pour son album *Paris de nuit* ;<sup>24</sup> et c'est pour créer une vision comparable de l'atelier de Picasso – nocturne et contrastée – qu'il fut choisi par le directeur de la revue, l'éditeur d'art Tériade.<sup>25</sup>

Au même moment, c'est à n'en pas douter Dora Maar – lorsqu'elle photographie, en 1937, la réalisation étape par étape du tableau *Guernica* dans l'atelier de la rue des Grands-Augustins – qui aura permis à Picasso de découvrir un aspect de la photographie autre que le portrait, d'éprouver son impact visuel ainsi que l'intensité des liens pouvant se tisser entre le photographe et un artiste au travail. Le thème de Picasso travaillant à ses œuvres et saisi en pleine action sera ensuite quasi systématisé dans les photographies de l'après Seconde Guerre mondiale. Le déclenchement des prises de vue de manière successive remplace alors le simple enregistrement du geste posé, et vient s'accomplir en lieu de révélation de l'œuvre en cours – à Vallauris notamment, lorsque Picasso est photographié par André Villers<sup>26</sup> dans l'atelier de céramique Madoura, dans son atelier du Fournas [p. 48], ou en train de réaliser, en 1952, *La Guerre et la Paix* – installée par Picasso en 1959 dans la chapelle romane de la ville [p. 49].

C'est également dans les années 1950 que s'éprouve la sensation d'une construction visuelle dénotative particulière de l'artiste Picasso, fondée elle aussi sur la démultiplication. En 1955, il acquiert une villa à Cannes, La Californie, et y recevra de très nombreux photographes. Parmi eux, Villers, avec lequel il réalise aussi des collages, y est dès le départ accueilli [p. 50-53]. Duncan y arrive en 1956, et poursuivra finalement l'artiste jusqu'à sa mort d'une production de près de vingt-cinq mille photographies ! De manière profondément inédite, le *work in progress* s'est ainsi définitivement transformé, à Cannes, en *life in progress*... Fort de ce nombre colossal de photographies produites, le dévoilement semble en effet illimité : moments ininterrompus

de travail, de détente ou en famille, de vues d'œuvres, d'essais, d'ébauches... Les images restituent aussi à l'envi l'inéluctable et exceptionnelle conjugaison visuelle des objets qui entourent Picasso : accumulés, collectionnés, montrés, assemblés, posés, accrochés, désordonnés, abandonnés, oubliés ;<sup>27</sup> ils sont d'ailleurs un sujet de représentation dans les tableaux même de Picasso.<sup>28</sup> Celui-ci, en apparence désacralisé les photographies à travers ses tenues, poses et divertissements, y est quant à lui saisi tantôt figé, tantôt occupé ou à l'œuvre, parfois de dos. Il est habillé en chemise ouverte, torse nu, en short... Il crée, danse, fume, se repose, prend son bain, tire avec le colt 45 offert par Gary Cooper, joue avec ses chiens...<sup>29</sup> Chaque action de sa vie semble ainsi nous être parvenue ! Cette dimension hyper-itérative sans précédent donne l'effet d'un attachement puissant et hors du commun à l'anecdote. Elle n'est pas non plus sans résonner comme l'aveu d'une déconcertante bataille engagée par les photographes pour échapper au personnage Picasso : perpétuel et donjuanesque comédien d'images dont il semble détenir en permanence le parfait contrôle. *In fine*, avec la conscience (in)avouée du modèle, elles auront, de fait, surtout contribué à produire : le spectaculaire lui-même.

À cette distorsion photographique autour de Picasso s'oppose une toute autre manière : la méticuleuse visualisation photographique d'Alberto Giacometti.

#### *Giacometti à la longue*

« C'était un homme de la nuit, de toutes les nuits parisiennes, il dormait très peu, il fumait sans cesse, comme Braque et Prévert, toujours une cigarette aux doigts. Son visage affichait un air soucieux, de profondes rides sculptaient sa figure [...] »

Adrien Maeght<sup>30</sup>

Tandis que les séries photographiques consacrées à Bonnard, Picasso ou Matisse sont la réunion d'images au départ conçues de manière ponctuelle, celles consacrées à Giacometti semblent avoir pris forme selon une méthode au long cours particulièrement cohérente. Des photographies de Man Ray en 1932 et de Brassai en 1933 pour les premières,<sup>31</sup> et jusque la mort de l'artiste en 1965 pour les dernières (Brassai, *Alberto Giacometti et les bustes de Diego rue Hippolyte Maindron 14<sup>e</sup> arrondissement* [p. 41] et *Dernier portrait de Giacometti*), toutes semblent le reflet d'une démarche là encore singulière, fondée sur un mode d'élaboration à la fois très lent, très soigné, quasi rationalisé. Ainsi mise en résonance avec la manière dont Giacometti a conçu son œuvre, elle a nourri, à l'inverse de Picasso, un seul motif mais extrêmement décliné : celui de l'artiste vu dans son atelier. L'actuel fond Giacometti en constitue un parfait témoignage, puisqu'il est essentiellement composé de portraits, de photographies de ses œuvres et de vues de l'artiste en action saisi à Paris ou à Stampa. Une autre originalité a orienté la mise en image de l'artiste et de son atelier : le partage du sujet sur une éminente variété de supports de descriptions composée de photographies, de dessins, de textes ou de films... Car s'il existe de très nombreuses photographies de Giacometti et de son atelier, ce dernier a été autrement rendu autrement visible. En 1951, Michel Leiris lui consacre un article dans la revue *Derrière le miroir* éditée par Maeght, puis sous forme de tiré à part.<sup>32</sup> Giacometti effectue lui-même, en 1957, des dessins de son atelier et en édite une série d'estampes.<sup>33</sup> Au même moment, Jean Genet, qu'il fréquente depuis 1954, en livre une description littéraire, publiée en volume l'année suivante. Elle sera rééditée en 1963, accompagnée de photographies du cinéaste Suisse Ernst Scheidegger.<sup>34</sup> Ce dernier filmera enfin Giacometti dans son atelier, en 1965, quelques mois avant son décès. Giacometti partage néanmoins avec Picasso le fait d'avoir été portraituré par un nombre très varié de photographes, notamment après la guerre.<sup>35</sup> Les images de son ami Brassai sont ainsi publiées en 1948 dans *Harper's Bazaar*, celles de Scheidegger en 1951 dans *Les Cahiers d'art*, puis dans la monographie que le cinéaste a consacré en 1958 à l'artiste ;<sup>36</sup> celles de Villers, en 1967, dans *Les Lettres françaises*.<sup>37</sup> Leur observation fait ressortir un soin remarquable apporté aux prises de vues, aux choix de poses et d'expressions de Giacometti – lui-même accoutumé à diriger de manière extrêmement précise ses modèles. Tout y semble préalablement réfléchi, parfois même organisé. L'artiste y apparaît invariablement en pleine action, travaillant à ses œuvres, ou immobilisé et photographié de face ; il adopte alors un air taciturne et regarde presque toujours l'objectif. Parmi les images qui font exception, celle de Cartier-Bresson qui le saisit préparant une exposition,

flou, en plein mouvement, un socle à la main et une cigarette aux lèvres. Cette photographie, a priori prise « au moment décisif », contient surtout cet étrange et merveilleux effet de juxtaposition d'un Giacometti photographié dans une posture strictement identique à la sculpture qui l'avoisine. Dans un rapport plus intime, Cartier-Bresson photographiera également l'artiste avec sa mère Annetta, puis plus éloigné de son atelier : marchant sous la pluie, près de rue d'Alésia, au croisement de laquelle se situait son bar-tabac de prédilection, *Le Gaulois*.

## Le Grand Chambardement

### *De l'itinéraire artistique...*

L'essor de la représentation de l'artiste dans son atelier s'explique, pour la plus grande part, par l'évolution du statut de celui-ci vers une liberté nouvellement acquise. Depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes ont quitté le circuit officiel. Par conséquent, ils aménagent désormais seuls, avec difficulté parfois, leur propre atelier. Celui-ci devient mobile,<sup>38</sup> pour beaucoup précaire (greniers,<sup>39</sup> ateliers de bric et de broc, chambres d'hôtel...), de plus en plus souvent déménagé<sup>40</sup> coloué ou multiple. Ainsi, Brancusi installe-t-il lui-même son atelier en 1916 au 8 impasse Ronsin ; Man Ray<sup>41</sup> loue rue Campagne-Première à partir de 1922.<sup>42</sup> Giacometti s'établit définitivement au 46 rue Hippolyte-Maindron en 1926 [p. 15, puis 38-41], tandis que Braque fait aménager deux maisons-ateliers : l'une par Perret, à Paris, près du Parc Montsouris (1927-1929) [p. 47], l'autre en Normandie, à Varengeville-sur-Mer (1936-1938). Quelques artistes se distinguent par le nombre important d'ateliers successifs qu'ils ont occupés<sup>43</sup> : Bonnard change sept fois d'ateliers<sup>44</sup> entre 1889 et 1911, autant de fois que Picasso<sup>45</sup> entre 1904 et 1918 ; Matisse déménage quant à lui six fois entre 1895 et 1948.<sup>46</sup> En 1931, Picasso installe son atelier de sculptures dans le domaine de Boisgeloup pour y travailler l'été « sans être obligé de penser à en rapporter, au retour, sa production de la saison, comme il devait le faire chaque fois qu'il se préparait à rentrer d'un voyage de vacances »<sup>47</sup> ; puis il quitte son atelier de la rue de la Boétie pour le « grenier de Barrault » au 7 rue des Grands-Augustins en 1937 [p. 55].

L'imaginaire géographique s'est lui aussi étendu. Avec la révolution moderne du paysage, les artistes sont d'abord devenus plus itinérants. Puis ils voyagent, soit en France, soit à l'étranger – le plus souvent grâce à l'invitation d'un autre artiste, un soutien personnel ou celui d'un collectionneur, d'un mécène ou d'un marchand. Ces perpétuels changements d'horizon posent inévitablement à chacun la question du lieu où il pourra travailler. Une partie de l'art moderne a ainsi été créé en province : à Fontainebleau, en Normandie, en Bretagne... Puis les artistes se tournent vers le Midi,<sup>48</sup> où les mécènes Charles et Marie-Laure de Noailles édifient une villa à Hyères, et l'éditeur Tériade acquiert un mas de pêcheur à Saint-Jean-Cap-Ferrat. Mais si les artistes se déplacent, se rejoignent, se suivent, ils n'empruntent pas pour autant un tracé unique car leur choix de destinations et/ou de résidences est également guidés par leurs « natures » et histoires personnelles. Aussi certains choisissent-ils de ne jamais quitter Paris, de rester sur leur terre natale, d'autres de la quitter,<sup>49</sup> ou d'autres encore d'y retourner,<sup>50</sup> de sillonner un pays, de voyager,<sup>51</sup> de mettre le cap du Nord au Sud, voie choisie par Vincent Van Gogh, Henri-Edmond Cross, Théo Van Rysselberghe, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Fernand Léger... Chaque nouvelle découverte géographique aura été ainsi le lieu d'un ou plusieurs séjours,<sup>52</sup> de quartier d'été<sup>53</sup> ou d'installations définitives<sup>54</sup> après la recherche et l'aménagement d'un atelier : Van Gogh à Arles ; Signac à Saint-Tropez ; Renoir à Cagnes-sur-Mer ; Picabia Château de Mai à Mougins ; Bonnard au Cannet [p. 31, 36] ; Matisse à Nice, Cimiez, puis Vence ; Picasso à Antibes, puis Cannes [p. 50-53] ; Cocteau à Saint-Jean Cap Ferrat, de Staël à Antibes...

### *... au « Salon »*

Cette recherche d'un lieu de travail par l'artiste est déterminée par une double contrainte, le besoin de place et le besoin de lumière, que traduisent les photographies. Les ateliers prennent en conséquence la forme d'espaces uniques les plus vastes et éclairés possibles, et évoluent même parfois du grenier à la verrière en passant par la villa ou le château... Pour autant, il n'est pas rare de découvrir sur les images un phénomène d'entassement d'œuvres, d'objets, de matériaux – et ce jusqu'à rendre l'atelier parfaitement insolite. Plus que toute autre discipline, la pratique de la sculpture et

de l'installation soulève ce problème tout à fait singulier de la surface du lieu. Les photographies de l'atelier ouvert de Calder à Roxbury (Connecticut) dans les années 1960 (Herbert Matter, Herb Weitman) ou celui de Saché (Clovis Prévost) [p. 76-79] dans les décennies suivantes en témoignent, et même parfois quelque peu outrageusement. Mais cette vision est très clairement percutée par celle de Giacometti, que l'esprit de rangement enjoignait, à l'inverse, à apposer des marques de couleur au sol pour fixer définitivement l'emplacement exact de chaque pièce de son mobilier.<sup>55</sup>

Ainsi les artistes, qui reçoivent aussi dans leurs ateliers, y expriment, exposent, dévoilent plus ou moins sciemment leur univers. Il est pour la plupart constitué de leurs propres travaux, des œuvres de leur collection personnelle et des images dont ils s'inspirent.<sup>56</sup> Bonnard, par exemple, juxtapose des cartes postales touristiques et des reproductions de Gauguin, de Seurat, de Picasso et d'Hokusai [p. 31] – que Joan Miró affiche également dans son atelier de Palma de Majorque [couv.].<sup>57</sup> Picasso, quant à lui, est accompagné d'œuvres de sa collection : Le Douanier Rousseau, Amedeo Modigliani. L'arrivée dans l'atelier du boulevard de Clichy marque d'ailleurs l'accession à un lieu moins confiné où atelier et espace de réception peuvent désormais être dissociés. À l'inverse, Giacometti occupe pendant quarante ans le même atelier exigu, sans confort, dont le sol est en terre battue et les murs dessinés [p. 38, 39, 40] – comme ceux de Miró à Palma [couv.]. Braque [p. 46] et Matisse, aristocrates des arts, reçoivent bourgeoisement dans leur atelier ou leur salon, entourés d'une architecture et d'objets qui témoignent de leur réussite respective ; seule différence pour Matisse, merveilleusement saisie par Cartier-Bresson, les pigeons – sujet également picassien – en liberté dans sa villa, et qu'il prend en main au moment de les dessiner.<sup>58</sup> Évocations plus émouvantes, nombre de ces artistes seront aussi photographiés plus âgés, pour certains immobilisés dans leur fauteuil (Renoir, Matisse, Hartung [p. 64-69]...).<sup>59</sup> Braque par exemple – décrit par Man Ray<sup>60</sup> comme peu préoccupé de son apparence et « dépourvu de vanité » –, après avoir peint vêtu d'un costume pour Brassai (*Georges Braque peignant Le Poisson rouge*, mars 1946), se présente vieillie, la canne à la main ou en chaussons pour Robert Doisneau en 1953 [p. 47].<sup>61</sup>

## L'œuvre photographique

### L'artiste à l'œuvre

Au cours de l'industrialisation du portrait photographique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle,<sup>62</sup> un système de codification s'élabore, pour les portraits-cartes notamment.<sup>63</sup> Suivant les règles de composition de la peinture, les qualités premières du portrait – l'expression, le regard, la pose et le geste – s'enrichissent, par convention, de la figuration des œuvres, de la collection et des accessoires de l'artiste – pinceau, palette, chevalet, chaise, miroir, bouteilles.<sup>64</sup> Les compositions correspondent alors moins à la description de l'atelier en-soi qu'à l'expression d'un hommage rendu au « métier du peintre ». Ce thème de l'artiste posant dans son atelier avec œuvres et accessoires est puisé dans un héritage artistique fondateur : celui des célèbres *Ménines* de Diego Velázquez (1656) – transposé par Picasso en 1957.<sup>65</sup> Puis, il connaît un renouveau avec Gustave Courbet et la peinture réaliste monumentale de son *Atelier*, présenté en 1855.<sup>66</sup> En conviant le motif de ses « amis » dans son tableau, Courbet fait un pas autobiographique vers une vision plus moderne. Se développe après lui une forme inédite d'(auto)portraits fondés sur les mêmes combinaisons harmonieuses : le portrait des artistes entre eux.<sup>67</sup> Au fil du temps, celui-ci s'assortit de la vision plus précise de l'atelier : l'architecture, la décoration, l'ordre, le désordre, le luxe, l'apparat ou la pauvreté... Cette construction juxtapose ainsi l'ensemble des facteurs de détermination de l'artiste – portrait, accessoires, lieu, reproductions d'œuvres – et organise une sorte d'identification narrative visuelle.<sup>68</sup> De la même manière, Brassai associe, dans l'atelier de Bonnard, la palette et l'autoportrait du peintre (*La palette de Bonnard. Un de ses autoportraits*, 1946) [p. 32]. Les portraits réalisés par Rogi André (*Matisse en train de dessiner*, 1933 [p. 43] ; *Germaine Richier*, vers 1949 ; *Árpád Szenes*, 1967), ou ceux d'Ostier (*Braque à sa table de travail*, 1947 [p. 44] ; *Marie-Hélène Vieira da Silva*, 1954 [p. 59]) démontrent clairement que le dispositif de visualisation des artistes s'est historiquement transmis. Les mêmes motifs, aisément identifiables, ont ainsi régi la mise en œuvre de la plupart des portraits contemporains, et ce quelque soit leur degré de modernité. On les retrouve également, en parallèle, dans la production cinématographique.<sup>69</sup>

#### *De la composition à l'œuvre photographique*

Si le répertoire de sujets a peu varié, la nature de l'image photographique s'est en revanche profondément transformée. L'apparition de nouvelles formes d'appareils à main (le Leica en 1925, le Rolleiflex en 1929) a conduit à une évolution sans précédent de la photographie. Elle est à l'origine notamment de la production avant-gardiste dite de la *nouvelle vision*,<sup>70</sup> où s'épanouit un vocabulaire formel renouvelé et qu'intègrent les portraits en atelier : focalisation, plongée, contre-plongée, vue de l'artiste à l'œuvre, en acte... Passant par la vue rapprochée, les photographes expriment alors une véritable fascination pour quelques motifs choisis, en particulier la vue en gros plan des mains<sup>71</sup> – cœur de la création – (Matisse [p. 42-43], Braque [p. 44-45], Magnelli [p. 4], Hartung [p. 66], Miró [p. 73], Calder [p. 77], Uzac [p. 80], Klein [p. 70-71], Pollock [p. 74-75]) ; la palette<sup>72</sup> (Bonnard [p. 32], Braque [p. 45]) ; les tubes, pots et pinceaux (Bonnard [p. 31], Braque [p. 44], Picasso [p. 49], Richier [p. 61], Magnelli [p. 63]) ; la table remplie (Picasso [p. 51 et 55], Hartung [p. 56], Richier [p. 60], Ron Mueck et Annette Messenger [p. 87]) ; la chaise (Picasso [p. 52], Vieira da Silva [p. 59], Miró [couv.]<sup>73</sup> le chevalet (Braque [p. 45], Hartung [p. 56-57, puis p. 69], Szenes et Vieira da Silva [p. 58], Magnelli [p. 62], Arikha [p. 19] ; le miroir (Matisse [p. 17], Richier [p. 16], Cartier-Bresson [p. 19] ; les encadrements de fenêtres ou de portes (Matisse [p. 14], Raymond [p. 15] ; la cheminée – dont le rebord accueille très souvent les œuvres de l'artiste...

Certaines photographies, immédiatement identifiables, imposent quant à elle la « signature visuelle » de leur auteur, et s'affirment davantage comme œuvre que comme un simple témoignage quant à la vie et à l'atelier de l'artiste : pour exemple ici : Cartier-Bresson, Doisneau,<sup>74</sup> Denise Colomb (portraits de *Nicolas de Staël*, 1954 [p. 8], *Vieira da Silva dans son salon*, 1948).<sup>75</sup> Sur ce point, les portraits de Germaine Richier travaillant à ses sculptures, que l'on doit à Brassai, figurent, à n'en pas douter, parmi les plus savamment construits. De même, la mise en abyme très élaborée du portrait d'Henri Cartier-Bresson réalisé par Martine Franck en 1992 [p. 19] constitue une sorte de point d'aboutissement de ce jeu permanent de correspondances entre photographes et artistes d'une part, de la notion d'œuvre photographique d'autre part. Évoquant l'abandon par Cartier-Bresson de la photographie pour revenir à sa passion première le dessin, l'image de Franck associe, par assemblages visuels, les multiples résonances d'un (auto)portrait contemporain : le dessin, la photographie, le modèle et son reflet dans le miroir. Aussi, oscillant sans discontinuer entre œuvres de mémoire, compositions, jeux de présences/absences et de citations, le thème de l'artiste et de l'atelier se révèle-t-il ici étrangement infini...

Svalobov

#### *Du geste à l'action. La performance partagée*

Le motif du geste de l'artiste captive autant qu'il déçoit. La possibilité de visuellement l'enregistrer, le décliner ou le décomposer demeure un idéal de représentation inaccessible jusqu'à l'apparition de la réalisation cinématographique. L'après-guerre, époque où Matisse reçoit les honneurs, correspond en cela à une période de développement original de la mise en image des artistes sous la forme multiple de photographies, de publications et de films (Matisse, Picasso, Giacometti, Warhol...). Dans une construction iconographique déjà non dénuée de monstration spectaculaire, les années 1950 font ainsi naître l'action. Dès 1946, un film montre Matisse peignant et dessinant,<sup>76</sup> tandis qu'au même moment Alain Resnais réalise un court-métrage sur Hans Hartung. Picasso accueille également dans son atelier plusieurs tournages.<sup>77</sup> En 1955, Henri-Georges Clouzot réalise, dans les studios de la Victorine à Nice, le plus inouï d'entre eux : *Le Mystère Picasso*. L'artiste y est filmé en train de peindre *La Garoupe* et, dans le même temps, se fait photographier par André Villers ou Edward Quinn. Ce dernier réalisera ensuite son propre film consacré à Picasso.<sup>78</sup> Cet enregistrement de l'art en acte est rejoint par une recherche artistique rénovée. Fondée sur la performance, elle recrée à son tour une nécessaire connivence entre l'artiste, la réalisation de l'œuvre et la création photographique (Hartung par Villers, pour exemple [p. 67-68]) ou filmique. Parmi les plus emblématiques, le « travail » de Jackson Pollock, est expressivement photographié et filmé par Hans Namuth entre 1950 et 1956 [p. 74-75], puis « révélé » par l'image avant même que les œuvres ne soient exposées au public. Par la photographie et le film s'opère ainsi un véritable dédoublement : face à eux « l'interprète [...] se sent étranger devant l'image de lui-même [...]. Ce sentiment ressemble, d'entrée de jeu, à celui qu'éprouve tout homme quand il se regarde dans la glace. Mais désormais son image dans le miroir se sépare de lui. Elle est devenue transportable [...] »<sup>79</sup>.

<sup>1</sup> Jean-Claude Lemagny, responsable des collections photographiques de la Bibliothèque Nationale de France de 1968 à 1996, à propos des portraits d'artistes réalisés par la photographe Denise Colomb. Cf. Jean-Claude Lemagny, *Denise Colomb. Portraits*, Paris, La Manufacture, 1996, p. 10.

<sup>2</sup> Pour le plus mythique, celui d'Erik Satie. Satie, dont le dandysme, l'excentricité, la malice et l'extrême pauvreté ont été si légendaires, bénéficie dans les années 1920 d'une véritable aura auprès de la jeune génération d'artistes avant-gardistes comme Pablo Picasso, les fondateurs du Groupe des Six, Man Ray, Georges Braque, Tristan Tzara, Francis Picabia, René Clair ou les fondateurs de l'école d'Arcueil. Pour autant, jusqu'à sa mort en 1925, personne ne pénétra dans sa maison du 22 rue Cauchy à Arcueil, où il s'était installé en 1898, vivait et travaillait. Le lieu n'appartenait qu'à la sphère privée et c'est non sans émotion que Constantin Brancusi, ami et co-exécuteur testamentaire du compositeur avec Conrad Satie, réalisera une série de photographies après sa disparition. Dans ce « laudis », tenu au secret jusqu'à sa mort, seront aussi découverts, avec un similaire émoi, pas moins de quarante mille petits dessins de sa main, restés tout aussi confidentiels.

<sup>3</sup> Une des grandes figures de l'artiste libre, Sarah Bernhardt, inhumée en 1923 par un cortège qui comptait le Tout-Paris artistique, a été parmi les premières à passer maître dans la construction d'un « personnage médiatique » : elle a notamment convié, en son temps, le photographe Nadar à venir fixer la vision spectaculaire d'elle posant allongée dans le cercueil où elle disait répéter.

<sup>4</sup> Pour les plus connus : Jean-François Millet, Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti.

<sup>5</sup> On peut citer Edgar Degas, Maurice Denis, Satie, mais aussi Pierre Bonnard, Pablo Picasso, Constantin Brancusi... Émile Bernard a notamment photographié Paul Cézanne dans son atelier d'Aix ; Bonnard, Auguste Rodin ; Braque, Picasso dans son atelier du boulevard de Clichy et réciproquement ; Brancusi, Duchamp, Man Ray, Braque ou Léger dans son atelier.

<sup>6</sup> Picabia est par ailleurs le petit-fils de l'éminent amateur photographe parisien : Alphonse Davanne.

<sup>7</sup> Sur Brancusi, voir Carmen Genez, Matthew Gale, 2004 ; Quentin Bajac, Clément Chéroux, Philippe-Alain Michaud, 2011.

<sup>8</sup> Les images ont notamment paru dans Suzanne Pagé, Jacqueline Munck, François Michaud, *Pierre Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2 février - 7 mai 2006, Paris, Paris-Musées/Ludion, 2006.

<sup>9</sup> La revue a été créée par l'éditeur d'art Tériade. Cf. *Verve*, n°3, Tériade, 1er juin 1938.

<sup>10</sup> Cf. Suzanne Pagé, Jacqueline Munck, François Michaud, *op. cit.*, p. 269.

<sup>11</sup> Cf. Suzanne Pagé, Jacqueline Munck, François Michaud, *op. cit.*, p. 269 ; Suzanne Pagé : « Dans vos photos, l'homme Bonnard semble en retrait, comme physiquement absent et comme confiné, contenu dans l'espace de la peinture. » ; H.C.B. : « C'est indispensable pour lui. C'est conforme au bouddhisme. Bonnard a quelque chose d'un [e sculpture de] bronze. »

<sup>12</sup> Les paraphrases et citations visuelles y sont également nombreuses ; le choix de cadrage de Brassai dans *H. Matisse se concentrant dans son atelier (1939)* rappelle par exemple l'enfilade de pièces de *L'atelier d'Ingres à Rome* (Jean Alaux, 1818, Musée Ingres de Montauban) ; mais l'image n'est pas non plus sans évoquer l'étonnant *Porte-fenêtre [Fenêtre ouverte] à Collioure* de Matisse, ébrasement ouvert sur un aplat de noir (1914, Centre Georges Pompidou).

<sup>13</sup> Cf. Suzanne Pagé, *op. cit.*, p. 269.

<sup>14</sup> Quelques photographes en ont laissé un témoignage : Cartier-Bresson, Dora Maar, Ergy Landau. Portraitiste ins-

tallée à Paris, Ergy Landau a longuement décrit la manière dont elle opérait avec son Leica pour réaliser les portraits d'enfants. Cf. *Ergy Landau, exp.*, Chalon-sur-Saône, 15 janvier - 17 avril 1988.

<sup>15</sup> Parmi les exemples les plus originaux, celui de Bonnard passant l'été 1918 à Uriage, près de Grenoble. Il y sera photographié, dans sa chambre d'hôtel, par son ami George Besson, cofondateur et directeur de la revue d'art *Les Cahiers d'aujourd'hui* (1912-1924). Voir George Besson, « Pierre Bonnard dans sa chambre du central hôtel à Uriage-les-Bains », 1918, coll. part. in Suzanne Pagé, Jacqueline Munck, François Michaud, *op. cit.*, p. 278. L'image restitue l'ambiance d'une chambre, devenue pour un temps atelier, mais le choix de point de vue constitue surtout une sorte d'hommage du photographe et ami à l'œuvre de Bonnard : présence d'œuvres accrochées aux murs et sur la porte, cadrage brutalement découpé, décentrement de la vision, distorsions spatiales, motif du miroir, effets de reflets pour jouer avec la visualisation de l'espace sont autant d'éléments de référence au répertoire esthétique de Bonnard. Ce dernier apparaît *in fine* décentré – en bas à droite d'une glace – et sous la forme japonisante d'un visage minuscule quasi confondu avec le motif de la tapisserie (ce qui n'est pas également sans faire appel à l'héritage de Degas ou de Toulouse-Lautrec). Plus tardivement, en 1940, c'est le visage de Picasso qui surgit de la même manière dans une photographie réalisée dans son atelier de Royan par Dora Maar. La photographe l'a positionné en bas à gauche du coin d'un miroir, non sans venir donc élaborer un jeu de correspondances visuelles avec le portrait de Bonnard à Uriage. Voir Dora Maar, *Picasso dans le miroir de son atelier de Royan*, 1940, Paris, Musée Picasso, in John Richardson, Diana Widmaier Picasso, *Picasso and Marie-Thérèse*, cat. exp., New York, Gagosian Gallery, 14 avril - 25 juin 2011, New York, Gagosian Gallery, 2011, p. 78. Cf. Chantal Duverget, *George Besson. Itinéraire d'un passeur d'art*, Somogy, 2012.

<sup>16</sup> Cf. Jaime Sabartès, *Picasso. Documents iconographiques*, Genève, Pierre Cailler, 1954.

<sup>17</sup> Torres Fuster, *Picasso en 1901* [atelier du bd de Clichy] ; Picasso a ajouté, en espagnol, la mention : « Moi dans l'atelier. Au revoir ». Cf. Jaime Sabartès, *op. cit.*, ill. 65.

<sup>18</sup> Sous la direction de l'éditeur d'art Tériade ; les deux premiers numéros ont paru en une seule fois.

<sup>19</sup> Les photographies de Boisgeloup, près de Gisors (Eure) sont publiées aux côtés de celles des ateliers de Despiau, Laurens, Lipchitz, Maillol, également réalisées par Brassai, ainsi que celles signées par Brancusi pour son propre atelier.

<sup>20</sup> Cf. Henry-Claude Cousseau, Philippe Dagen, Maryline Desbiolles, [et al.], *Georges Braque, 1882-1963*, cat. exp., Paris, Grand-Palais, Galeries nationales, 16 septembre 2013 - 6 janvier 2014, Houston, The Museum of Fine Arts, 16 février - 11 mai 2014, Paris, RMN-Grand Palais, 2013.

<sup>21</sup> Picasso a été photographié par Man Ray, Rogi André, Marie-Thérèse Walter, Albert Eugène Gallatin, puis Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Michel Sima, André Villers, Robert Doisneau, Edward Quinn, David Douglas Duncan...

<sup>22</sup> Picasso expérimentera avec Brassai le cliché verre, et fera également appel à lui pour la reproduction photographique de ses œuvres. Cf. John Richardson, Diana Widmaier Picasso, *op. cit.*, p. 81. En 1961, Brassai publie *Graffiti de Brassai et deux conversations avec Picasso*, Paris, Éditions du Temps.

<sup>23</sup> L'article, paru en juin de 1933, semble en effet avoir été préparé par Tériade et Maurice Raynal dès l'année précédente. Picasso est alors occupé à préparer la première exposition, galerie Georges Petit, devant réunir toutes ses périodes, mais on le voit déjà en compagnie de Tériade au domaine de Boisgeloup. Cf. Jaime Sabartès, *op. cit.*, ill. 130. Brassai a été choisi afin d'offrir une vision en mesure de séduire à la fois Picasso et Breton, auteur de l'article.

<sup>24</sup> Texte de Paul Morand, 1932.

<sup>25</sup> Cf. John Richardson, Diana Widmaier Picasso, *op. cit.*, p. 266.

<sup>26</sup> Villers débute en photographie dans les années 1950. Il rencontre Picasso en 1953. La même année, il réalise une série de photographies de peintres dans leur atelier. Il fait paraître en 1959 un album des portraits de Picasso avec un texte de Jacques Prévert, puis expose en 1962, à Paris et Cannes, *Diurnes, essais photographiques et montages en collaboration avec Picasso* (texte de Prévert). Sur Villers, voir Claude Fournet, Christian Galzin, *André Villers*, cat. exp., Nice, Galerie d'art contemporain des Musées de Nice, 1985. Une exposition lui a été également consacrée en 2012 : *Picasso. Les Chemins du Sud. Parcours photographique de Cannes à Vallauris par André Villers*, exp., Cannes, Centre d'art La Malmaison, 1<sup>er</sup> juillet - 30 septembre 2012.

<sup>27</sup> Cette présence nouvelle des objets dans les ateliers n'est pas l'unique fait de Picasso. Elle a pour origine le goût des avant-gardes pour l'altérité (objets et œuvres). Dans ce contexte, Breton compose par exemple des murs d'œuvres et d'objets dans son studio (*mur des merveilles*). En cela, les intérieurs de Picasso rendent compte d'un bouleversement de la vue, désormais formée d'« objets » collectionnés qui jouent ce rôle nouveau d'acteurs et de témoins des révolutions avant-gardistes. Cf. « Murs et merveilles. La photographie détentrice de la fable », in Savine Faupin (dir.), *Corps subtils. Une traversée des collections d'art brut et d'art indien de Philippe Mons*, cat. exp., LaM, 8 juin - 20 octobre 2013, Villeneuve d'Ascq, LaM, 2013, p. 129-133.

<sup>28</sup> Voir Picasso, *L'atelier de La Californie*, huile sur toile, 114 x 146 cm, Paris, Musée Picasso, et *La femme dans l'atelier [Jacqueline dans l'atelier]*, huile sur toile, 114 x 146, Lucerne, donation Rosengart. Les deux œuvres datent de 1956.

<sup>29</sup> Cf. Stéphanie Ansari, Tatyana Franck, *Picasso à l'œuvre. Dans l'objectif de David Douglas Duncan*, cat. exp., Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 18 février - 20 mai 2012, Paris, Gallimard, 2012.

<sup>30</sup> Cf. *Giacometti et Maeght (1946-1966)*, cat. exp., 27 juin - 31 octobre 2010, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 2010, p. 22. Voir aussi Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990.

<sup>31</sup> Les portraits de Giacometti dans son atelier ont été très tôt édités. Dès 1932, les photographies de Man Ray paraissent dans l'essai de Christian Zervos (*Quelques notes sur les sculptures de Giacometti, Cahier d'Art, n°8-10, 1932*) ; l'année suivante celles de Brassai accompagnent l'article de Maurice Raynal, « Dieu - Table - Cuvette », consacré aux ateliers de sculpteurs (*Minotaure, n°3-4, décembre 1933*). Sur Brassai, voir Alain Sayag, Annick Lionel-Marie (dir.), *Brassai*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 19 avril - 25 juin 2000, Paris, Seuil, 2000 ; *Un photographe de Matisse : le legs Brassai*, exp., Nice, Musée Matisse, 25 février - 3 juin 2012.

<sup>32</sup> *Derrière le miroir*, n°39 et 40, juin-juillet 1951 ; *Alberto Giacometti*, Paris, Maeght, 1951.

<sup>33</sup> *L'Atelier de Giacometti*, estampe, Paris, Maeght, 1957.

<sup>34</sup> Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti, Les Bonnes : suivi d'une lettre ; L'Enfant criminel ; Le Funambule*, Décines, L'Arbalète, 1958 ; Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, photographies de Ernst Scheidegger, Décines, L'Arbalète, 1963.

<sup>35</sup> Il a également été photographié par son épouse Annette, qu'il a rencontrée en 1943 et qu'il épousera en 1949, ainsi que par Adrien Maeght.

<sup>36</sup> Cf. Alberto Giacometti, Ernst Scheidegger, *Essais. Photos. Dessins*, Zürich, Verlag der Arche, 1958.

<sup>37</sup> Les photographies de Villers sont associées à l'article qu'Aragon consacre à Lautréamont et paru en deux numéros. Cf. *André Villers*, *op. cit.*, Nice, 1985.

<sup>38</sup> Daubigny, suivi de Monet, créent tous les deux un bateau-atelier.

<sup>39</sup> Ce dont témoigne l'œuvre de Matisse, *L'Atelier sous les toits* [19 quai Saint-Michel], 1903, huile sur toile, 55,2 x 46 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum ; intérieur sombre, rempli de pénombre, dont la source de lumière est la fenêtre ouverte, dévoilant un arbre en fleurs et peinte en couleurs, qui apparaît ainsi comme un espoir de fuite.

<sup>40</sup> Bazille a ainsi laissé, à travers trois tableaux, un témoignage parmi les plus modernes de son passage des ateliers de la rue Furstenberg (1865) et de la rue Visconti (1867) – partagés avec Monet – au vaste et lumineux appartement haussmannien de la rue de la Condamine (*L'Atelier de Bazille. 9 rue de la Condamine*, 1870, huile sur toile, 98 x 128 m, Paris, Musée d'Orsay)

<sup>41</sup> À son arrivée à Paris en 1921, Man Ray réside au n°22 de la rue de la Condamine, chez Yvonne Chastel. Cf. *Man Ray photographe*, cat. expo, Paris, Centre Pompidou, 10 décembre 1981 - 12 avril 1982, Paris, Philippe Sers, 1981, p. 254.

<sup>42</sup> Cf. *Man Ray photographe*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 10 décembre 1981 - 12 avril 1982, Paris, P. Sers, 1981, p. 254. Il séjournera ainsi au n°31bis en 1922, puis au n°29, à l'hôtel Istria, à côté de Marcel Duchamp et de Picabia, à partir de 1923.

<sup>43</sup> Entre 1883 et 1926, Suzanne Valadon – mère de Maurice Utrillo, proche de Degas, brève mais célèbre amante d'Erik Satie et ancien modèle de Puvion de Chavannes, Renoir et Toulouse-Lautrec – aura connu six ateliers. Elle arrive avec son fils Maurice Utrillo au 7 rue Tourlaque en 1883, et assiste à cette adresse à l'installation de son futur amant Toulouse-Lautrec en 1886. À partir de 1911, Bonnard louera lui aussi un atelier au 22 rue Tourlaque, qu'occupera également Joan Miró en 1926. Valadon s'installe quant à elle, en 1890, au 2 rue Cortot, tandis que Satie vit au n°6 (1887-1898).

<sup>44</sup> Rue Le Chapelais (1889), rue Pigalle (1891), rue des Bagnolles (1896), 65 rue de Douai (1899), 60 rue de Douai (1909), 21 quai Voltaire (1910), 22 rue Tourlaque (1911). Bonnard installe ensuite « la roulotte » à Vernon, puis un second atelier au Cannet. Ces occupations de Montmartre par les artistes, parfois aléatoires, aboutissent à la création de la Cité « Les Fusains » au 22 rue Tourlaque.

<sup>45</sup> 13 rue Ravignan (le Bateau-Lavoir) (1904) et 11 bd de Clichy (1909) à Montmartre, bd Raspail puis rue Schoeller à Montparnasse (1913-1916), Montrouge (1917), 23 rue de la Boétie (1918).

<sup>46</sup> 19 quai Saint-Michel (1895-1905, 1913-1943), rue de Sévres (1905-1909), Issy-les-Moulineaux (1909-1913), ancien hôtel Régina à Cimiez jusque sa mort, à l'exception de la période 1943-1948 où il est à Vence (villa Le Réve).

<sup>47</sup> Cf. Sabartès, *op. cit.*, 1954, p. 67.

<sup>48</sup> Courbet (Montpellier), Monet, Renoir, Signac...

<sup>49</sup> Venus du Sud : Toulouse-Lautrec ; de Normandie : Monet, Satie ; d'Europe de l'Est : Brancusi, Victor Brauner ; d'Autriche : Kokoschka, d'Espagne : Picasso, Gris, Miró, Dali ; de Suisse : Vuillard, Giacometti ; d'Italie : Modigliani, Severini ; d'Allemagne : Max Ernst, Paul Klee ; de Russie : Marc Chagall, Serge Charchoune, Vassily Kandinsky ; des États-Unis : Man Ray...

<sup>50</sup> Cézanne à Aix ; Monet en Normandie ; Maillol à Banyuls-sur-Mer...

<sup>51</sup> Gauguin en Polynésie ; Matisse ; Bonnard ; Vuillard ; Duchamp, Picabia, Brancusi à New York ; Chagall en Europe, à New York et au Mexique ; Max Ernst ; Henri Michaux...

<sup>52</sup> Pour le Midi : Kupka, Soutine, Derain, Manguin, Braque, Dufy, Breton, Ernst, Giacometti, Miró, Calder, Dubuffet, Tal-Coat...

<sup>53</sup> Picasso, Nusch et Paul Éluard, Man Ray, Alberto et Diego Giacometti...

<sup>54</sup> Fontainebleau pour Millet ; Auvers-sur-Oise pour Daubigny et le Dr Gachet (originaire de Lille) ; la région parisienne pour les impressionnistes ; Chatou pour les Fauves ; Puteaux pour les frères Duchamp ; Chambourcy,

Garches pour Derain ; Saint-Germain en Laye pour Maurice Denis.

<sup>55</sup> Cf. Alberto Giacometti, *Le peintre et le modèle*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 2007, p. 12. On peut citer également les photographies de l'atelier de Victor Brauner réalisées par Man Ray.

<sup>56</sup> Les photographies montrent, par exemple, que Bourdelle, Picabia ou Dubuffet accrochent soigneusement leur collection personnelle. Voir Henri Manuel, *Bourdelle dans son atelier avec modèle*, vers 1900, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>57</sup> Le musicien Claude Debussy posera lui aussi dans son salon, avec Stravinsky, devant deux reproductions d'estampes japonaises, dont la vague d'Hokusai. Voir Erik Satie, *Claude Debussy et Igor Stravinsky*, vers 1915, Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

<sup>58</sup> Cf. *Matisse par Henri Cartier-Bresson*, cat. exp., Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, Musée départemental, 20 mai - 20 octobre 1995.

<sup>59</sup> La collaboration entre Matisse et Cartier-Bresson prend un tour nouveau avec la parution d'*Images à la sauvette*, Tériade, 1952, page de couverture réalisée par Matisse.

<sup>60</sup> Cf. Man Ray, *Autoportraits*, Paris, Robert Laffont, 1964, p.189, cité in Quentin Bajac, Clément Chéroux (dir.), *Man Ray portraits. Paris-Hollywood-Paris*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2010.

<sup>61</sup> Non sans faire penser au dessin de Giacometti, *Braque sur son lit de mort*, 1963, paru dans *Derrière le miroir*, n° 144-145-146, 1964.

<sup>62</sup> « [...] Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. [...] À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. [...] », Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in introduction à la critique du Salon de 1859, *Revue française*.

<sup>63</sup> « L'industrie du portrait », grâce au développement des ateliers, est encouragée dès les années 1850 par le succès commercial du portrait-carte, inventé par Eugène Disdéri en 1854.

<sup>64</sup> La chaise est déjà présente dans les années 1860, quand Honoré Daumier se fait photographe sur le toit de son atelier (Paris, Musée d'Orsay).

<sup>65</sup> Le sujet prend une ampleur dès la fin du XVIIIe siècle. Il se multiplie en peinture, puis en photographie, selon des formes renouvelées durant la seconde moitié du XIXe siècle. Au sein de ce répertoire, l'autoportrait joue un rôle particulier. Voir Louis Léopold Boilly, *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, avant 1799, 71,5 x 1,11 m, Paris, Musée du Louvre ; y sont représentés : Boilly, Jean-Baptiste Isabey, le baron François Gérard, Carle Vernet, Pierre Fontaine, Charles Percier, François-Joseph Talma, Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson, Antoine Denis Chaudet...

<sup>66</sup> Dans *L'Atelier (1853-1855)* de Gustave Courbet, l'artiste s'est lui-même représenté avec son matériel (palette, pinceau, chevalet) aux côtés de ses contemporains artistes et écrivains. *L'atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, huile sur toile, 3,61 x 5,98 m, Paris, Musée d'Orsay ; y sont représentés par Courbet : Alfred Bruyas, Urbain Cuenot, Charles Baudelaire, Jules Champfleury, Alphonse Promayet... L'idée sera ensuite reprise, entre autres, par Fantin-Latour : *Hommage à Delacroix*, huile sur toile, 1,60 x 2,50 m, 1864, Paris, Musée d'Orsay ; y sont figurés : Delacroix, Whistler, Manet, Fantin-Latour, Champfleury, Baudelaire... Et *Un atelier aux Batignolles*, huile sur toile, 2,04 x 2,73 m, 1870, Paris, Musée d'Orsay ; y figurent Otto

Scholderer, Manet, Renoir, Zacharie Astruc, Émile Zola. Sans oublier Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, huile sur toile, 1,80 x 2,40 m, Paris, Musée d'Orsay ; chez Ambroise Vollard, sont regroupés Vollard, Redon, Vuillard, Mellerio, Denis, Sérusier, Ranson, Roussel, Bonnard et Mme Denis. On peut également citer le portrait de groupe de Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, huile sur toile, 129,5 x 193 cm, 1922, Cologne, Museum Ludwig ; y figurent René Crevel, Max Ernst, Theodor Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Johannes Th. Baargeld, Robert Desnos, Philippe Soupault, Hans Arp, Max Morise, Raffaele Sanzio, Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio de Chirico, Gala Éluard.

<sup>67</sup> Charles Desavary et Corot, Bazille et Renoir, Rusiñol et Erik Satie, Picasso et Max Jacob... Voir Charles Desavary, *Corot peignant dans l'atelier de son ami le peintre Constant Dutilleul à Arras*, huile sur toile, 32 x 24 cm, Paris, Musée du Louvre ; Pierre-Auguste Renoir, *Portrait de Frédéric Bazille peignant*, 1867, huile sur toile, 1,05 x 0,73 m, Montpellier, Musée Fabre ; Frédéric Bazille, *Pierre-Auguste Renoir*, 1867, huile sur toile, 61,2 x 51 cm, Paris, Musée d'Orsay ; Santiago Rusiñol, *El Bohemio*, 1891, représentant Erik Satie dans son atelier de la rue Cortot, et surnommé par le musicien « le placard ».

<sup>68</sup> Cette manière de procéder est d'ailleurs similaire à d'autres portraits, devenus à leur tour conventionnels, comme ceux des écrivains et des collectionneurs. Pour être « identifiés », ils posent, pour les uns, à proximité de leur bibliothèque ou assis à leur table de travail, plume ou stylo à la main, et pour les autres, dans leur salon, entourés des œuvres qu'ils collectionnent (Leo et Gertrude Stein, Misia Edwards (ex Natanson), Bernheim, Choutkine, Dutilleul, Besson, Breton).

<sup>69</sup> Scheidegger, Clouzot, mais aussi Émile Cohl, *Le peintre néo-impressionniste* (1910) ; Charlie Chaplin, 1914.

<sup>70</sup> À partir des années 1920, la photographie connaît un profond renouvellement formel. Ce phénomène est aujourd'hui identifié par l'expression « nouvelle vision », utilisée par Christian Bouqueret dans ses écrits.

<sup>71</sup> « Si on lui avait demandé de citer les différentes parties du corps humain par ordre de valeur, il aurait certainement commencé par les mains. [...] Chez moi, dans le tiroir d'un vieux bureau, je conserve une paire de gants lui ayant appartenu [...] », Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris, Hachette, 1962, rééd., Gallimard, 1981, p. 19.

<sup>72</sup> Cf. Jaime Sabartès, op. cit., notes de l'ill. 139. Voir aussi Brassai, *La « palette » de Picasso, rue La Boétie* (1932) ; *La palette, rue des Grands-Augustins*, 1944.

<sup>73</sup> Voir aussi Brassai, *Un aspect de l'atelier de Picasso, rue La Boétie*, 1932 ; Duncan, *Dans le salon*, 1957 [nature morte composée d'une chaise, palette, pots, pinceaux, tréteaux].

<sup>74</sup> Voir, par exemple, de Doisneau, les portraits *Les pains de Picasso*, *Dubuffet dans son atelier de la rue de Rennes* (1951) ou *Fautrier* (1960).

<sup>75</sup> Denise Colomb effectue notamment, en 1954, un reportage dans les ateliers de Staël, Soulagès, Miró, Ernst, Arp, Riopelle, Hartung, Richier, Villon... Voir aussi ses célèbres portraits d'Antonin Artaud.

<sup>76</sup> Filmé à Vence par François Campaux.

<sup>77</sup> Nicole Védres, 1949 ; Paul Haeserts, 1950 ; Picasso, 1950 ; Robert Mariaud, 1951 ; Luciano Emmer, 1953. Cf. *Le geste Picasso*, op. cit., p. 70.

<sup>78</sup> *Picasso*, 1969, 60 mn, Capital films.

<sup>79</sup> Luigi Pirandello, cité par Walter Benjamin, in *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, 1936.