



**HAL**  
open science

**”Regards sur les ateliers d’artistes espagnols de la  
seconde moitié du XIXe siècle au début du XXe siècle.  
De la représentation picturale à la captation  
photographique”**

Corinne Cristini

► **To cite this version:**

Corinne Cristini. ”Regards sur les ateliers d’artistes espagnols de la seconde moitié du XIXe siècle au début du XXe siècle. De la représentation picturale à la captation photographique”. Presses Universitaires de Bordeaux, Frédéric Prot, Jacques Terrasa, dir. L’atelier d’artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l’aire hispanique, pp.203-219, 2021. hal-03911403

**HAL Id: hal-03911403**

**<https://hal.science/hal-03911403>**

Submitted on 7 Jan 2023

**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.

**Regards sur les ateliers d'artistes espagnols (de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup>) : de la représentation picturale à la captation photographique**

Lieu mythique et allégorique cristallisant l'imaginaire d'un artiste, l'espace de l'atelier, « cadre premier d'une œuvre », parfois « tour d'ivoire » pour reprendre les termes de Daniel Buren dans « Fonctions de l'atelier<sup>1</sup> », devient un motif littéraire récurrent, au XIX<sup>e</sup> siècle, sous la plume des écrivains français, qu'il s'agisse du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac (1832), de *L'Œuvre* d'Émile Zola (1888), ou encore de *Femmes d'artistes* de Daudet (1874), pour ne citer que quelques écrits de l'époque. Il est aussi un thème de prédilection en peinture, traversant l'histoire de l'art en occident. À partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ce lieu sera mis en exergue également par le biais d'un autre support, celui de la photographie. C'est ce nouveau regard sur les ateliers d'artistes qui retiendra notre attention dans cette étude.

Remarquons, tout d'abord, que le terme polysémique d'atelier qui serait dérivé de l'ancien français « astelle » (éclats de bois), désignant à l'origine l'atelier du charpentier, est d'abord connu dans son acception collective. Philippe Hamon nous rappelle qu'en 1762, la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie* ne se réfère qu'à ce sens, comme « lieu de travail collectif, industriel ou artistique, où des ouvriers travaillent sous un même maître », alors qu'en 1835, sous l'influence du romantisme ambiant, apparaît la notion plus moderne de l'atelier « comme lieu de travail privé, individuel, tantôt mondain, tantôt solitaire, de l'artiste qui est à lui-même son propre maître<sup>2</sup> ». Notons également la double terminologie dont use l'espagnol pour désigner l'atelier, à savoir « el taller » et « el estudio », terme dérivé directement du latin *studium* (« étude »), rappelant de façon sous-jacente la division qui s'est opérée dans le monde des arts, de la Renaissance jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, entre le studio considéré comme l'espace privé du créateur – ce qui se révèle pleinement dans notre corpus –, et les ateliers en tant qu'espaces collectifs (les *bottega*).

À partir des années 1870-1880, avec le perfectionnement de la technique et l'utilisation des plaques dites « sèches » au gélatino-bromure d'argent, le procédé photographique devient plus performant et, dès lors, les photographes ne sont plus contraints d'opérer dans leurs studios, mais peuvent se rendre directement sur place dans d'autres lieux, s'immisçant ainsi dans l'atelier des artistes. C'est alors par la médiation du support photographique – et de son corolaire, la presse illustrée – que ces lieux de fabrique vont être mis en lumière pendant la

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, « Fonction de l'atelier » [1971], in *Ragile*, Paris, septembre 1979, tome III, p. 72-77.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *Imageries*, Paris, Librairie José Corti, 2001, p. 118.

période étudiée. Qu'il s'agisse de photographies familiales ou professionnelles, celles-ci nous offrent un regard différent sur l'atelier, nous invitant à pénétrer dans cette « caverne » secrète. Ces photos suscitent aujourd'hui, au XXI<sup>e</sup> siècle, un regain d'intérêt, comme mémoire iconique d'une époque : l'attention s'étant déplacée de l'œuvre créée au processus créatif en soi. Peut-être constituent-elles un nouvel objet heuristique, permettant d'approfondir nos connaissances sur l'univers d'un artiste et sur son œuvre.

L'exposition qui a eu lieu au Petit Palais, en 2016, « Dans l'atelier. L'artiste photographié. D'Ingres à Jeff Koons<sup>3</sup> » l'a mis en exergue, comme les deux autres expositions qui se sont tenues à Madrid, en 2017, celle de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando intitulée « El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España », sous la direction d'Isabel Argerich et d'Oscar Muñoz Sánchez<sup>4</sup>, et celle du Musée Sorolla, « Sorolla en su paraíso. Álbum fotográfico del pintor<sup>5</sup> », organisée par Publio López Mondéjar. Peut-être la mise en lumière de ce lieu de genèse artistique a-t-elle correspondu à la lente évolution du regard porté sur l'artiste dans la société et à la reconnaissance officielle de son statut. Caroline Jones nous rappelle qu'au XIX<sup>e</sup> siècle « le studio finit par se dissocier définitivement du système académique [...]. À mesure que la modernité était théorisée, le studio se singularisait encore davantage comme un lieu d'expérimentation individuelle et d'originalité, aussi éloigné du “travail manuel” des artisans du XVI<sup>e</sup> siècle que “des machines” des artistes académiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> ».

Dans ce vaste corpus que constituent les photographies des ateliers d'artistes espagnols, dans la période qui va de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup>, nous avons pris en considération essentiellement le fonds du Musée Sorolla, à Madrid, les archives de l'Institut du Patrimoine Culturel de l'Espagne (l'IPCE), en particulier les Archives Moreno, de Mariano et de son fils Vicente, ainsi que la série de photos du catalan Francesc Serra i Dimas.

Nos interrogations portent, tout d'abord, sur l'émergence de la photo dans cet espace intime de l'atelier et sur la finalité de ce type d'images. Que nous apporte la représentation photographique de l'atelier par rapport à sa représentation picturale ? Questionner le regard

---

<sup>3</sup> On pourra consulter le Catalogue de l'exposition : Delphine Desveaux, Susana Gallego Cuesta, Françoise Reynaud, Sylvie Aubenas, Kerstin Stremmel, *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Catalogue de l'exposition, Paris, Paris Musées, avril 2016.

<sup>4</sup> *El taller del artista. Una mirada desde los archivos fotográficos del Instituto del Patrimonio Cultural de España*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.

<sup>5</sup> « Sorolla en su Paraíso. Álbum fotográfico del pintor » (sous la direction de Publio López Mondéjar), Musée Sorolla, Madrid (du 7 avril 2017 au 21 janvier 2018).

<sup>6</sup> Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger et Séverine Sofio, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 20 juin 2017. URL : <http://perspective.revues.org/4314>

d'un artiste sur un autre artiste par la médiation du support photographique, c'est aussi interroger les genres, entre autres, le portrait, l'autoportrait et la scène de genre. Si la captation photographique de l'atelier semble apporter au spectateur une image fidèle de ce lieu et de ses pratiques, et la doter, dès lors, d'une valeur documentaire, l'intérêt serait de voir comment, paradoxalement, cet espace fétichisé est propice lui-même à une nouvelle mise en scène. Enfin, nous nous interrogerons sur les nouvelles pratiques des artistes qui, à l'ère de l'impressionnisme et du postimpressionnisme, déplacent le lieu de création à l'extérieur, sur cet « atelier nomade » capté par l'œil du photographe.

### **I- D'un support à un autre : des représentations picturales de l'atelier à la captation photographique**

Tout d'abord, nous nous pencherons sur les représentations picturales de l'atelier, récurrentes au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui ont fait de celui-ci un véritable genre, comme l'a pointé Philippe Hamon en se référant à l'ouvrage clé de John Milner, *Ateliers d'artistes*, de 1990. En Espagne, comme en France à la même époque, le thème de l'atelier se présente comme un motif prégnant, non seulement dans la réalisation de portraits et d'autoportraits, mais aussi dans la composition de ce que nous pourrions qualifier de « scènes de genre » et de portraits de « types ». La récurrence de ce thème chez certains artistes espagnols de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tels que Vicente Palmaroli, Raimundo de Madrazo, Ignacio León y Escosura, suscite une interrogation sur la finalité de ce genre d'œuvres. S'agit-il d'un phénomène de mode, d'un topos incontournable, ou bien d'une manière pour ces artistes de revendiquer leur art de façon sous-jacente ? Serait-ce un moyen, enfin, d'inviter le spectateur à une réflexion plus approfondie sur le geste pictural en proposant une « mise en abyme » de leur travail ?

En 1846, Antonio María Esquivel réalise l'une des œuvres emblématiques du romantisme espagnol, *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, prenant pour cadre son propre atelier qui y apparaît vaste, fastueux et lumineux ; les grandes figures intellectuelles du Madrid de l'époque d'Isabelle II s'y trouvent rassemblées autour du poète et dramaturge José Zorrilla. Véritable microcosme social au centre duquel se trouve le peintre qui orchestre cette scène fictive dans un tableau se présentant tout à la fois comme un autoportrait, un portrait collectif et une peinture sociale. Si Antonio María Esquivel s'est inspiré pour son œuvre de l'épisode des funérailles de Mariano José de Larra au cours desquelles Zorrilla avait rendu hommage au poète défunt par la déclamation de ses vers, le choix d'inscrire la réunion de cette assemblée dans son atelier n'est pas fortuit. Comme l'a

souligné Séverine Sofio, « l’atelier est par excellence le lieu où l’artiste est en représentation<sup>7</sup> ». Dans cet espace à vocation métaphorique, « auto » ou « méta-référentiel », des reproductions d’œuvres réelles du peintre se mêlent à celles d’autres artistes. Sur un meuble situé dans la partie latérale gauche du tableau, le buste d’Isabelle II nous rappelle qu’Esquivel, membre de l’Académie des Beaux-Arts de San Fernando, avait été nommé peintre de Chambre de la reine en 1843.

L’étude d’une vingtaine de représentations picturales de l’atelier révèle des caractéristiques communes : l’autoportrait y est moins présent, cédant la place au portrait, voire à l’image du lieu en soi – tel un nouvel objet d’étude à part entière : c’est le cas de *El taller de Mariano Fortuny en Roma*, de Ricardo de Madrazo, de 1874, et des représentations de l’atelier chez Sorolla. Surgit aussi la figure de l’artiste, notamment au féminin, en tant que nouveau « type » social, comme en témoignent les tableaux de Vicente Palmaroli (« *Mujer pintando frente al mar* », 1882) et de Serafín Martínez del Rincón y Trives (*La artista*, vers 1887). Ce sont encore les scènes de genre se déroulant dans l’atelier, avec familles, modèles, artistes et visiteurs, qui retiennent l’attention des peintres. Citons, entre autres, de Valeriano Bécquer, « *El pintor Carlista y su familia* » (1869), de Francisco Masriera y Manovens, « *El estudio de un pintor* » (1878), ou encore de Luis Jiménez Aranda, « *En el estudio de un pintor* » (1882). Peut-être s’agit-il aussi pour ces artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> tels que Ignacio León y Escosura et Enrique Estevan de rendre hommage aux grands maîtres de la peinture, notamment à Vélasquez et à Goya, en prenant pour modèles ces ateliers mythiques servant de cadres à des scènes fictives.

Certaines de ces peintures jouent sur un effet de perspective : si sur les deux toiles, celles de Raimundo de Madrazo (« *Estudio de un pintor* », 1856-1858) et de León y Escosura (« *Estudio de un pintor* », 1888), l’atelier est à demi-dévoilé, – le tableau s’ouvrant sur un espace adjacent, sorte d’antichambre ou de salon-galerie d’art –, inversement, l’atelier d’Eduardo Rosales peint par Juan Comba, en 1899, donne sur une autre pièce où l’on entrevoit un tableau célèbre, une reproduction de l’œuvre *Doña Isabel La Católica dictando su testamento* de Rosales. Ce jeu du voilé/dévoilé participe de l’imaginaire de l’atelier perçu comme l’univers secret de gestation des œuvres.

Par ailleurs, ces ateliers se présentent le plus souvent comme des espaces mondains, aux antipodes de l’image de l’atelier miséreux, espaces où se côtoient divers objets, sous le signe de l’hétéroclisme. Ils s’offrent comme des lieux polyphoniques, mus en salons littéraires ou en galeries d’exposition, lieux où plusieurs temporalités se condensent. Philippe Hamon l’a bien

---

<sup>7</sup> Séverine Sofio, *ibid.*

perçu, qui évoque cette épaisseur du temps, comme un palimpseste de l'atelier « [...] c'est donc un patrimoine, donc un passé qui est ainsi distribué synchroniquement sur les murs de l'atelier<sup>8</sup> ». Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'atelier commence également à intéresser les photographes pour illustrer des reportages sur ce sujet, entre la critique artistique et la chronique de société. Dans la presse, les images se présentent d'abord comme des gravures d'après photos ; c'est le cas de la représentation de l'atelier de Mariano Fortuny, à Rome, publiée dans *La Ilustración Española y Americana* de 1875<sup>9</sup>. Dès le début du XX<sup>e</sup>, il s'agira de reproductions photographiques imprimées conjointement avec le texte dans des revues et des journaux tels que *Voluntad*, *La esfera*, *Blanco y Negro*, *Mundo gráfico*.

Soulignons que les avancées techniques dans le domaine photographique permettront aux opérateurs photographes de se rendre directement dans les ateliers. Les émulsions sont plus rapides, le matériel moins encombrant ; les plaques « sèches » au gélatino-bromure d'argent, véritable révolution photographique, contribueront à la démocratisation du procédé. Dans ces conditions, certains photographes tels que Mariano Moreno, à Madrid, et le lithographe de formation, Francesc Serra i Dimas, à Barcelone, qui se consacrent à la reproduction d'œuvres d'art, se spécialisent, au début du XX<sup>e</sup>, dans ce type de photos d'ateliers, d'autant plus que ces espaces commencent à s'ouvrir au public. Mariano Moreno réalise des travaux pour la *Junta de Iconografía Nacional* et pour la Société des Amis de l'Art, Francesc Serra i Dimas, de son côté, fréquente la Salle Parès de Barcelone, galerie d'art réunissant les grands peintres de l'époque, qui comptent parmi ses amis, notamment Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Josep Llimona. Ces derniers, saisis dans leur espace de travail, deviendront les sujets privilégiés de ces portraits photographiques au format « carte postale » publiés en deux séries, sous le titre *Nuestros Artistas*, en 1905, et en 1915. On voit ainsi comment des liens se tissent entre peintres, dessinateurs, graveurs et photographes ; certains peintres étant eux-mêmes photographes ou ayant recours fréquemment au support photographique.

## **Ile Partie- Révéler l'atelier : Entre documentation et mise en scène du geste pictural**

Dès lors que la photographie émerge dans l'atelier, quelles images capte-t-elle de ce lieu symbolique ? Nous verrons comment ces épreuves oscillent entre leur portée documentaire et leur valeur esthétique, participant par leur diffusion dans la presse à la construction du mythe de l'artiste et à sa cristallisation. La figure de ces photographes se voit par là même valorisée.

---

<sup>8</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 134-135.

<sup>9</sup> *La Ilustración Española y Americana*, Año XIX, n° 1, 08/01/1875, p. 8-9.

Étant donné que la plupart des photos étudiées ont été publiées dans les grandes revues et les journaux de l'époque afin de divulguer l'œuvre d'artistes considérés comme des modèles de réussite sociale et professionnelle, elles donnent à voir essentiellement des intérieurs raffinés et bourgeois. Représentations picturales de l'atelier et représentations photographiques se font donc écho. Si la captation photographique est toujours étroitement liée à cette adhérence du référent, au « ça a été » si cher à Roland Barthes, et qu'elle nous amène à considérer l'authenticité de ce qui est montré, elle n'échappe pas, néanmoins, à un nouveau jeu de mise en scène qui la rapproche des compositions picturales.

Si nous considérons le fonds photographique du musée Sorolla composé de plus de 6600 clichés qui ont été digitalisés en juin 2017<sup>10</sup>, nous constatons à quel point le peintre valencien a entretenu, sa vie durant, un rapport privilégié à la photo ; les nombreuses épreuves de l'atelier nous permettent de suivre la trajectoire artistique du peintre et son ascension sociale. Rappelons que Joaquín Sorolla, alors âgé d'une quinzaine d'années, se lie d'amitié avec le fils du photographe valencien de renom, Antonio García Peris, qui l'engage comme assistant, avant de devenir son beau-père quelques années plus tard.

En 1886, Sorolla, alors pensionnaire de l'Académie espagnole de Rome, est saisi par un photographe anonyme<sup>11</sup>, lors de l'exécution de son tableau « Mesalina en brazos del gladiador », dans un atelier, probablement celui que lui prête son ami Pedro Gil Moreno de Mora. Cette photo, trace d'un atelier transitoire, interroge le destinataire. Le peintre, assis, travaillant à son œuvre, apparaît de trois quarts, dans une position conventionnelle, observé tout à la fois par le sujet qui se trouve derrière lui, à sa droite, – peut-être s'agit-il du peintre Francisco Pradilla Ortiz dont Sorolla fut le disciple et l'ami –, par l'opérateur photographe, mais aussi par les spectateurs que nous sommes. À la gauche du peintre, un autre individu, assis sur le sol, fait écho à cette figure du Maure caractérisant l'œuvre de Mariano Fortuny, et qui se retrouve dans le corpus de Sorolla de cette période tout imprégnée par le *costumbrismo* et l'orientalisme. Dans cette perspective, il serait intéressant de rapprocher cette photo de celle de l'atelier de Fortuny, prise en 1870<sup>12</sup>, qui mettait en avant des modèles semblables. Un autre élément essentiel de la photo retient aussi notre attention : par un effet de cadrage, le tableau colossal « El entierro de Cristo », sur lequel travaille Sorolla de 1885 à 1887 en vue de

---

<sup>10</sup> Nous nous appuyons, dans notre étude, sur un ensemble de photos relevant de la collection en ligne du musée Sorolla.

[http://ceres.mcu.es/pages/SpecialSearch?Museo=MSMCOLECCION&Where=MSM\\_COLECCION\\_Fotografia\\_Antigua](http://ceres.mcu.es/pages/SpecialSearch?Museo=MSMCOLECCION&Where=MSM_COLECCION_Fotografia_Antigua). Consulté le 22 avril 2018.

<sup>11</sup> Nous renvoyons au site mentionné précédemment. N° 80009.

<sup>12</sup> Voir le site Paragone <https://paragone.hypotheses.org/1276> (consulté le 22 avril 2018).

l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de Madrid de 1887, fait figure ici de peinture murale. La valeur indiciaire de ce cliché se révèle pleinement, dans la mesure où cette œuvre qui s'est considérablement détériorée n'existe plus aujourd'hui que sous la forme de quelques fragments.

En 1898-1899, une série d'épreuves, dont certaines anonymes, et d'autres du peintre et homme politique, Augusto Comas y Blanco, ou encore de la *Sociedad Artístico fotográfica*, donne à voir l'espace du nouvel atelier de Sorolla, à Madrid, au numéro 3, Passage de La Alhambra, où le peintre s'installe de 1893 à 1903, après celui de la Place du Progrès. Les nombreuses vues de cet atelier, pris sous différents angles, nous montrent un lieu très éclairé par des verrières. Dans cet espace baroque, saturé d'objets décoratifs, on découvre, entre autres, *Mi mujer y mis hijos* de 1897-1898, ou encore *Desnudo femenino* de 1902, évoquant la *Vénus au miroir* de Vélasquez<sup>13</sup>. L'atelier de la rue Miguel Ángel que Sorolla occupe à partir de 1903 fait l'objet de deux types de photographies : des épreuves professionnelles destinées à leur publication dans la presse, et d'autres au caractère plus familial, ce qui peut s'expliquer en partie par le fait que l'atelier est intégré à présent à la demeure du peintre.

Enfin, en 1911, l'artiste fait construire au 37, Paseo del General Martínez Campos, une maison-atelier, devenue le musée Sorolla en 1932, comportant trois pièces-ateliers, la première servant à entreposer le matériel et les cadres, la deuxième faisant office de bureau, et la troisième correspondant à l'atelier fonctionnel. L'article de la revue *Blanco y Negro* du 14 janvier 1912 (« El nuevo estudio de Sorolla »), illustré par des photos de Ricardo del Rivero, rend compte de cette nouvelle installation et de la renommée nationale et internationale dont jouit Sorolla.

Quant au sculpteur Mariano Benlliure, lui aussi Valencien et ami de Sorolla, au parcours semblable à celui du peintre, il installera sa demeure-atelier, rue José Abascal, en 1908. La plupart des photos provenant des archives Moreno reflètent cet intérieur fastueux que l'on découvre dans la presse lors de la réalisation du buste de Simón Bolívar, en 1921, ou du tombeau de Blasco Ibáñez, en 1935<sup>14</sup>. À partir du corpus photographique des archives Moreno, Óscar Muñoz Sánchez a établi une distinction intéressante entre les ateliers-hôtels particuliers (*hotel-estudio*), catégorie dans laquelle il classe, entre autres, ceux des sculpteurs Mariano Benlliure et Agustín Querol, et les ateliers-musées, ceux de Manuel Benedito Vives, Clemente del Camino, ou encore de José Moreno Carbonero<sup>15</sup>. Ce sont des espaces mondains, luxueux,

---

<sup>13</sup> Nous renvoyons à la collection en ligne du Musée Sorolla mentionnée précédemment. Cf. les numéros d'inventaire suivants : 80009, 80011, 80012, 80676, 81189.

<sup>14</sup> *El taller del artista*, op. cit, p. 82 et p. 85.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 49-59.



comme l'atelier de Moreno Carbonero, dont la revue *La Esfera* du 9 juillet 1927 se fait l'écho : « Moreno Carbonero tiene su estudio en la calle Miguel Ángel, en un verdadero palacio de su propiedad. El pintor de reyes y de próceres vive el mismo como un prócer<sup>16</sup> [...] ». Si ces reportages photographiques nous informent sur les pratiques des peintres et sur leur environnement, ils nous renseignent aussi sur les modèles qui posent dans l'atelier, qu'il s'agisse de modèles occasionnels ou de modèles attitrés. C'est le cas d'Aline Masson qui a inspiré une grande partie de l'œuvre de Raimundo de Madrazo et qui a été photographiée par le Comte de Chaumont-Quitry dans le studio parisien du peintre, entre 1875 et 1885. Relevons aussi l'un des clichés de Francesc Serra i Dimas de 1904, centré sur l'artiste Isidre Nonell dans son atelier, assis aux côtés de ses sujets de prédilection, les gitanes ; la photographie se rapprochant ainsi d'une scène de genre<sup>17</sup>. Quant aux archives Moreno, elles nous dévoilent les portraits photographiques de grands écrivains et philosophes tels que Miguel de Unamuno, Pio Baroja, Valle-Inclán, saisis dans l'atelier de leur ami, le peintre Echevarría<sup>18</sup>, constituant ce que Juan de La Encina a nommé « La Galerie de 98<sup>19</sup> ».

L'étude de ce corpus photographique nous invite à considérer un autre élément caractéristique : ces clichés relèvent davantage d'une mise en scène soignée que d'une captation sur le vif, ce qui peut s'expliquer par le fait que ceux-ci s'intègrent le plus souvent à des articles de presse élogieux sur l'artiste et sur son environnement. C'est cette théâtralisation relative à ces photos ainsi que leur aspect esthétique qui retient notre attention. Ne s'agit-il pas, par ce biais, de participer à la mythification de l'artiste en conférant « à l'espace de création un fétichisme singulier » pour reprendre les termes de Laurier Lacroix<sup>20</sup> ?

Intéressons-nous, tout d'abord, à l'un des reportages sur Sorolla dans son atelier, rue Miguel Ángel, datant de 1906, du photographe d'origine danoise, Christian Franzen y Nissen, considéré comme le grand portraitiste de la royauté et de l'aristocratie. La série se compose de quatre photos au format « carte-album », qui ne sont pas centrées sur le décor de l'atelier mais sur les sujets de la représentation, à l'exception de l'une d'entre elles dont le cadrage et l'angle de vue ont été modifiés<sup>21</sup>. L'artiste a revêtu sa blouse blanche de travail, et palettes et pinceaux à la main, il s'apprête à peindre sous le regard de son épouse, Clotilde. Le resserrement du

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>17</sup> Musée national d'art de Catalogne. Cf. <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/retrato-del-pintor-isidre-nonell-en-su-taller/francesc-serra-dimas/123593-000>. Consulté le 22 avril 2018.

<sup>18</sup> *El taller del artista, op. cit.*, p. 108-110.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>20</sup> Laurier Lacroix, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », *Anthropologie et Société*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 29-44.

<sup>21</sup> Cf. Collection du musée Sorolla : N° 80030, N° 80031, N° 80032, N° 80033.

champ visuel, tout comme l'effet de lumière, mettent en exergue le triangle formé par Sorolla, Clotilde et l'objet symbolique qu'elle tient dans ses mains, à savoir une reproduction photographique du portrait de l'Infante Marguerite de Vélazquez, ce qui crée un jeu inter-iconique entre les arts, notamment entre peinture et photographie. Les regards convergent vers le portrait de l'Infante, soulignant la complicité entre le peintre et son épouse. Sur ces clichés, Clotilde apparaît dans un rôle d'observatrice plus que dans celui de muse qu'elle tient sur d'autres photos, comme celle prise également par Christian Franzen, en 1906, où elle pose pour le tableau « Clotilde en vestido negro<sup>22</sup> ». Concernant la série de photos évoquée précédemment, le spectateur est sensible à la ligne blanche que forment le châssis et l'envers de la toile, motif récurrent sur les trois clichés, telle une réminiscence des *Ménines* de Vélazquez et de l'autoportrait du peintre, allégorie de la peinture. Si le troisième cliché est focalisé à présent sur le peintre qui joue à poser face à l'objectif ; le regard n'étant plus dirigé vers le tableau, mais vers un hors champ, qu'il s'agisse de l'opérateur photographe ou du spectateur, la dernière épreuve, en revanche, propose un plan plus large permettant de découvrir davantage l'atelier. C'est d'ailleurs ce qui transparait plus nettement encore dans un reportage de Franzen de la même époque : Sorolla ne pose plus devant son chevalet, mais au seuil de l'atelier, où se devinent, en perspective, des tableaux achevés ou en cours comme « Clotilde con traje blanco » et « La preparación de la pasa, Jávea<sup>23</sup> ».

Ces photos des ateliers, notamment celles des archives Moreno, ou encore celles du fonds Sorolla, mettent souvent en exergue le binôme formé par l'artiste et son modèle, jouant sur une forme de specularité, dans des compositions élaborées valorisant à la fois l'œuvre de l'artiste et celle du photographe. Considérons, par exemple, ces deux photos de Mariano Moreno prises dans l'atelier de Mariano Benlliure, l'une de 1918 « Benlliure junto a una obra y su modelo, la cantante María Barrientos<sup>24</sup> », l'autre de 1921 « Ramón y Cajal posa para Mariano Benlliure<sup>25</sup> », qui nous montrent l'artiste posant entre le modèle et sa création. Le sculpteur feint d'intervenir sur son modèle, alors que le double sculpté, représenté dans la même posture que l'original, semble prendre vie. L'œil du spectateur, par le biais de la captation photographique, procède à un va-et-vient permanent entre le modèle original photographié et le modèle peint ou sculpté tout en passant par le langage photographique en noir et blanc. C'est plus l'image de l'artiste posant devant l'œuvre terminée qu'une captation de son travail en cours

---

<sup>22</sup> N° 80037.

<sup>23</sup> N° 80029.

<sup>24</sup> *El Taller del artista, op. cit.*, p. 83.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 84.

qui est récurrente dans le corpus étudié, notamment dans la série du photographe Francesc Serra i Dimas, adepte du plan rapproché. Si l'on considère la photo de Sorolla prise par Ricardo del Rivero, en 1911, et qui donne à voir le peintre tout entier absorbé par l'exécution du tableau « Abuela y Nieta del Valle de Ansó », on est surpris d'apprendre que le cliché a certainement été réalisé en 1912, alors que l'œuvre était déjà achevée, comme l'indique le site du Musée Sorolla<sup>26</sup>. D'autres photos, comme celle qui représente Sorolla, en 1913, dans un atelier parisien, portraiturant le grand homme d'affaires, Thomas Fortune Ryan<sup>27</sup>, s'offre comme une sorte de triptyque et de « mise en abyme » ; l'image du sujet photographié faisant écho aux deux portraits peints par Sorolla, perçus ici à travers le prisme de la photographie. Dans ces mises en scène élaborées des ateliers d'artistes captées par l'œil du photographe, notamment par Mariano Moreno, les tableaux de « nu » occupent également une place importante, rappelant que l'espace de l'atelier est aussi un lieu érotisé.

### III- Photographe « l'atelier nomade »

Enfin, dans la période étudiée, marquée notamment par les mouvements impressionnistes et postimpressionnistes et par l'essor de la peinture en plein air, il convient de s'interroger sur ce travail artistique élaboré, à présent, en dehors du cadre défini de l'atelier, dans ce « non-atelier<sup>28</sup> » pour reprendre l'expression de Philippe Hamon, nouvel espace qui n'échappe pas à la captation photographique. Le fonds du musée Sorolla met en évidence la richesse de ce type de clichés exécutés par des photographes amateurs, mais aussi par des professionnels. On y voit Sorolla peignant à Biarritz, à Valence, à Séville, à Burgos, muni de son matériel transportable – boîte de peinture, chaise et chevalet –, auquel s'ajoutent ombrelles ou autres dispositifs provisoires. Comme l'ont noté Laurence Madeline et Dominique Lobstein, ces nouvelles conditions « achevèrent de faire disparaître la notion d'atelier héritée de la Renaissance. Celui-ci [devint] quelque chose de mobile, comme le bateau-atelier, tel que le conçoit Monet et l'a peint Manet<sup>29</sup> », invitant à une réflexion sur le rôle dévolu dès lors à l'atelier considéré comme lieu de réunion et d'exposition, et non plus seulement comme lieu génésique.

---

<sup>26</sup> N° 80123.

<sup>27</sup> N° 80151.

<sup>28</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 121.

<sup>29</sup> Laurence Madeline, Dominique Lobstein, *L'ABCdaire de l'Impressionnisme*, Paris, Flammarion, 1995, p. 29.

Ces reportages photographiques de Sorolla opérant en plein air semblent nous offrir des images moins conventionnelles de l'artiste au travail. Ces photos, mal cadrées, saisissent le peintre de dos, de profil, ou en très gros plan, absorbé par sa tâche, accompagné parfois de sa famille ou d'amis artistes<sup>30</sup>. Ce déplacement de l'atelier à l'extérieur est particulièrement visible dans la série de clichés pris par le photographe et journaliste Campúa, lors de la réalisation du portrait d'Alphonse XIII dans les jardins de la Granja<sup>31</sup>, et qui seront publiés dans la revue *Nuevo Mundo* du 18 juillet 1907. L'exécution d'un portrait de cour, hors atelier, est emblématique de la prégnance de ce nouveau type de peinture de plein air. Deux autres épreuves d'un photographe anonyme nous montrent Sorolla, assis, peignant sur la surface intérieure de sa boîte de peinture transformée en chevalet, métaphore en quelque sorte de cette réduction maximale de l'atelier tenant dans une boîte<sup>32</sup>. Par ailleurs, en 1912, les reportages photographiques (ceux de Aurelio Rioja de Pablo et de Venancio Gombau) autour de la mise en œuvre du projet colossal intitulé « Visión de España », correspondant à une commande de Huntington pour la bibliothèque de la Hispanic Society, nous révèlent à quel point l'univers de l'atelier se reconstitue à l'extérieur. Cecilia Casas Desantes, qui s'est intéressée à la série de clichés de Venancio Gombau, à Salamanque, nous rappelle la difficulté que rencontra Sorolla pour trouver des habitants portant encore le vêtement traditionnel de *Charro* : la presse et la correspondance de Sorolla s'en font l'écho : « Por el pueblo no hay ni un solo traje típico<sup>33</sup> ». Les séances de pose en plein air rendent compte d'une mise en scène artificielle semblable à celle des compositions des photos de types *costumbristas* de Jean Laurent, vers 1860-1870, et dont la légende trompeuse indique qu'elles ont été saisies « d'après nature ».

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, lorsque la photo s'immisce dans les ateliers d'artistes, elle semble participer avant tout d'une mise en scène élaborée, d'une théâtralisation laissant peu de place à l'instantanéité, à l'exception peut-être des clichés pris en extérieur, ce qui tend à effacer l'image traditionnelle de la gestation douloureuse de l'œuvre d'art au profit d'une image plus lisse qui contribue à la sacralisation de la figure du créateur démiurge, valorisant par là même le travail du photographe. Représentations picturales et captations photographiques se font écho, nous offrant l'image d'un espace polymorphe, comme lieu intime

---

<sup>30</sup> N° 80042, N° 80047.

<sup>31</sup> N° 80071-80077.

<sup>32</sup> N°80078-80079.

<sup>33</sup> Cecilia Casas Desantes, « Sorolla pintando tipos de Salamanca en Villar de Álamos, por Venancio Gombau », Madrid, Museo Sorolla, Pieza del mes de abril de 2014, p. 8.

de création et lieu de vie. L'espace originel de l'atelier, « lieu de transformation du réel en représentations<sup>34</sup> », se mue, à son tour, en source d'inspiration pour les écrivains, les critiques d'art, et les artistes eux-mêmes, nourrissant leur imaginaire, comme en témoigne l'œuvre du peintre britannique Damian Elwes qui, entre 2002 et 2012, s'est consacré à revisiter des ateliers d'artistes célèbres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ceux de Gauguin, Matisse, Picasso, Dali, Frida Kahlo, en prenant appui sur divers documents, notamment sur des photos. Si comme l'a souligné Rachel Esner dans son article « Ateliers d'artistes au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, du lieu à l'œuvre », ce regain d'intérêt pour l'atelier depuis les années 2000 traduit une volonté de mieux appréhender « les manières dont l'artiste construit son image en réagissant simultanément aux attentes et aux exigences du monde (de l'art)<sup>35</sup> », ne tient-t-il pas aussi, sur un plan plus émotionnel, au fait que ce lieu fantasmé, lieu d'un face à face entre le créateur et son objet, a toujours été, au fil des siècles, étroitement lié dans notre imaginaire à un mystère, une énigme qu'il nous revient de déchiffrer ?

---

<sup>34</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 126.

<sup>35</sup> Rachel Esner, « Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ? », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 13 août 2017. Disponible sur URL : <http://perspective.revues.org/4297>.