

Les maisons d'artiste

Sandra Delacourt

► **To cite this version:**

Sandra Delacourt. Les maisons d'artiste. HiCSA Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Conditions de l'oeuvre d'art de la Révolution française à nos jours, Fage, pp.164-166, 2011, 978-2-84975-220-3. <hal-00979846>

HAL Id: hal-00979846

<https://hal-paris1.archives-ouvertes.fr/hal-00979846>

Submitted on 16 Apr 2014

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.

Maisons d'artiste

Lieu de toutes les projections fantasmagoriques, la maison où vit et travaille l'artiste n'a cessé, depuis la Renaissance, de nourrir l'imaginaire collectif occidental. Participant à la construction d'un statut tant social que professionnel, la mise en scène de l'intimité de leurs demeures a, au XIX^e siècle, fréquemment été orchestrée par les artistes eux-mêmes au fil de représentations picturales, scéniques, littéraires ou photographiques. Assumée comme sujet des opéras-comiques de Nicolas Isouard ou des récits d'Edmond de Goncourt, l'iconographie de l'artiste au travail dans son environnement domestique s'impose également au XX^e siècle comme sujet d'intérêt sociétal dans la presse spécialisée et les médias populaires. Impulsée par la volonté d'artistes soucieux de donner à voir leur travail dans un contexte non institutionnel et autogéré, à même de rendre compte de l'économie globale de leur pratique, la reconnaissance de l'habitat domestique comme contexte d'émergence et de signification de l'art s'est accompagnée de la mise en œuvre de politiques culturelles de préservation et valorisation des maisons d'artistes à l'échelle internationale. Grâce à des efforts plus ou moins substantiels de reconstitution, on visite ainsi la maison de Dürer à Nuremberg, celle de Rembrandt à Anvers, le mas de Cézanne à Aix-en-Provence, la propriété de Renoir à Cagnes-sur-mer, celle d'André Derain à Chambourcy ou encore les demeures de Georgia O'Keeffe à Ghost Ranch et Abiquiu.

Pourtant, contrairement à la typologie esquissée par les guides récemment consacrés aux maisons d'artistes, la maison – comprise dans son acception traditionnelle – ne semble qu'occasionnellement la véritable demeure de l'artiste. De l'hôtel Chelsea à Manhattan à l'appartement moscovite où Ilya Kababov résida et exposa clandestinement son travail, en passant par les lieux de vie communautaire ou les squats tels qu'ils se sont notamment développés à Berlin après la chute du Mur, les formes d'habitat qui abritent la création artistique ne coïncident qu'assez peu souvent avec la structure familiale bourgeoise, hétéronormée et patriarcale symboliquement incarnée par la maison. Outre sa réalité économique précaire, l'activité professionnelle de l'artiste au XX^e siècle implique une itinérance liée à l'internationalisation de son parcours de formation et une globalisation toujours accrue du marché de l'art. Aussi, s'il fallait dresser l'inventaire exhaustif de ces demeures, celui-ci s'apparenterait probablement davantage à une succession d'adresses provisoires, de stations plus ou moins temporaires entre capitales artistiques et périphérie.

Mais si la maison en tant que type architectural n'est sociologiquement que peu représentative, c'est en tant que dessein esthétique qu'elle incarne l'une des réalités de l'artiste au XX^e siècle. Comme l'a souligné Claude Lévi-Strauss, la « maison » désigne non seulement un territoire mais aussi une entité, composée de biens matériels et immatériels, dont la continuité s'exprime dans le langage de la parenté. C'est la volonté de transmettre son œuvre à une possible postérité qui incite Gustave Moreau à installer ses productions et collections personnelles dans sa demeure parisienne, qu'il s'emploie à transformer en musée. Cette entreprise titanesque, qui le mobilisera jusqu'à sa mort en 1898, traduit un désinvestissement, tant physique qu'idéologique, des lieux traditionnels de monstration et de légitimation de l'art au profit d'un espace qui n'existe que par l'acte de filiation de ceux qui acceptent d'en perpétuer la mémoire. Ainsi, Egon Schiele entreprend, en vain, à la mort de Gustav Klimt de préserver le logement viennois que ce dernier avait aménagé, dès 1893, afin de soustraire ses œuvres à un régime de visibilité monosémique et autoritaire. Emil Nolde put quant à lui assurer la conservation de ses œuvres dans sa demeure de Seebüll grâce à l'établissement de sa propre fondation en 1946.

Nombreux sont les artistes au XX^e siècle qui, comme Kurt Schwitters, Jean-Pierre Raynaud ou Donald Judd, ont fait de leur lieu de vie le support et matériau même de leur œuvre. Plus qu'une fixation pérenne de l'expérience esthétique, la volonté d'inscrire une démarche artistique dans un environnement intime implique une insoumission aux recontextualisations permanentes imposés par le système expositionnel ainsi qu'au rythme et à l'échelle de

production qu'il implique. Cette inscription de l'œuvre dans l'espace de vie et de travail de l'artiste rétablit la valeur d'usage des œuvres et souligne le rôle central du dialogue entre productions anciennes et travaux en cours dans le processus de création. Elle contrecarre également une lecture de l'art comme appartenant à la seule histoire des chefs-d'œuvre sans lien avec l'histoire plus générale des formes (quotidiennes, populaires ou vernaculaires), des cultures et des sociétés.

Si la politique actuelle de muséification des maisons d'artistes peine à traduire une démarche excédant la simple sacralisation de l'art, de ses auteurs et de leur mode de vie, et si la contestation des lieux officiels ne semble plus un leitmotiv, la mise en place de dispositifs domestiques n'en est pas moins présente dans les pratiques artistiques récentes. Elle trouve même une prolongation paradoxale, dès les années 1990, dans une esthétique relationnelle acceptant tout autant les règles du jeu expositionnel que celles de la légitimation institutionnelle. Ainsi, en 1996, Rikrit Tiravanija invite-t-il le public à vivre vingt-quatre heures sur vingt-quatre dans une reconstitution de son appartement new-yorkais à la Kunstverein de Cologne. Toutefois, conscientes de leurs enjeux esthétiques, politiques et économiques, des pratiques domestiques discrètes continuent à s'élaborer à l'abri des regards. Ainsi, Christian Boltanski documente-t-il depuis plusieurs années ses activités domestiques grâce à une webcam réduite à sa seule fonction d'enregistrement. Exclues de tout régime de diffusion, ces innombrables vidéos n'accéderont à une potentielle visibilité que dans les conditions dissuasives prévues par l'artiste dans un lieu reculé de Tasmanie où elles seront un jour rassemblées.

Sandra Delacourt