

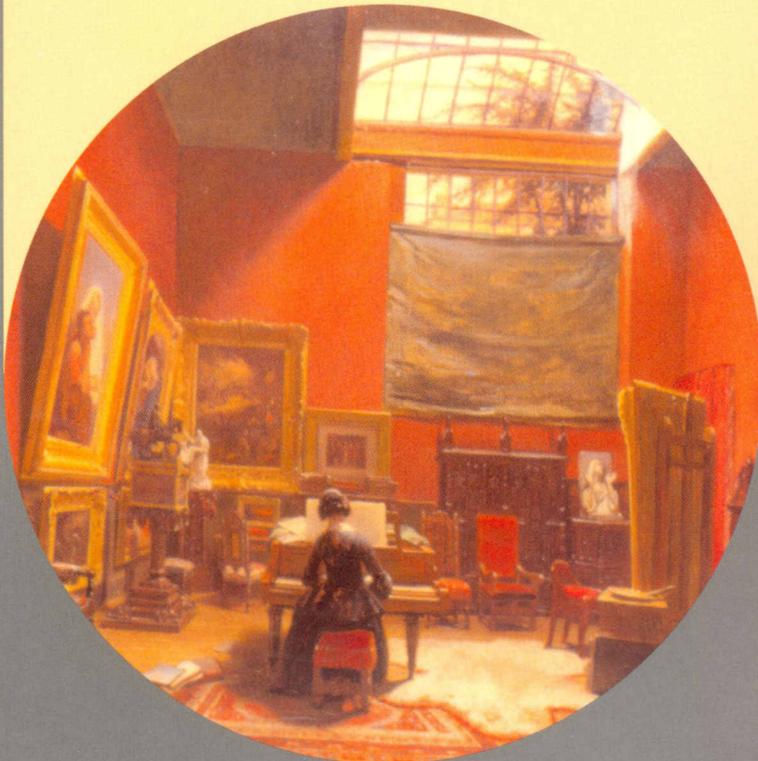
Textes réunis et publiés par
Jean GRIBENSKI, Véronique MEYER
et Solange VERNOIS



LA MAISON DE L'ARTISTE

CONSTRUCTION D'UN ESPACE
DE REPRÉSENTATIONS
ENTRE RÉALITÉ ET IMAGINAIRE

(XVII^e-XX^e siècles)



Textes réunis et publiés par
Jean GRIBENSKI, Véronique MEYER
et Solange VERNOIS



LA MAISON DE L'ARTISTE

CONSTRUCTION D'UN ESPACE DE REPRÉSENTATIONS
ENTRE RÉALITÉ ET IMAGINAIRE

(XVII^e-XX^e siècles)



Ce volume rassemble les vingt-sept communications présentées lors du colloque international qui s'est tenu à Poitiers, du 8 au 10 novembre 2005. Organisée par l'Équipe « Modèles et transferts artistiques » du laboratoire GÉRICO (Groupe d'études et de recherches historiques du Centre-Ouest atlantique), en collaboration avec l'INHA (Institut national d'histoire de l'art) et la SFM (Société française de musicologie), avec le soutien du conseil régional de Poitou-Charentes, de l'université et de la ville de Poitiers, cette rencontre s'était donné comme objectif l'étude de la maison de l'artiste, considérée d'un triple point de vue : lieu architectural, foyer artistique, projection de l'imaginaire.

En tant que lieu de résidence, de rencontres et de création, la maison de l'artiste a rarement été évoquée par la recherche contemporaine, la notion même de maison d'artiste étant soumise à la relativité du temps et de l'espace. Selon une approche diachronique (du XVII^e au XX^e siècle) et pluridisciplinaire impliquant une conception large de l'artiste, créateur ou exécutant (architecte, peintre, musicien, sculpteur, dessinateur, tapissier), les études ici rassemblées s'efforcent de définir la valeur identitaire dans le contexte européen de la maison d'artiste, communautaire dans ses extensions, mais aussi au cœur de la création, support d'imaginaire et enjeu des relations particulières de l'architecte et de son commanditaire.

Jean Gribenski (musicologie), Véronique Meyer (histoire de l'art moderne) et Solange Vernois (histoire de l'art contemporain) sont tous trois enseignants-chercheurs à l'université de Poitiers.



En couverture : Ary Johannes Lamme, *Le petit atelier d'Ary Scheffer*, 1850, huile sur toile, 60 x 75 cm. Musée de Dordrecht.



23 €

978-2-7535-0439-4



9 782753 504394

Sous la direction de Jean GRIBENSKI,
Véronique MEYER et Solange VERNONIS



LA MAISON DE L'ARTISTE
CONSTRUCTION D'UN ESPACE
DE REPRÉSENTATIONS
ENTRE RÉALITÉ ET IMAGINAIRE
(XVII^e-XX^e SIÈCLES)



Collection « Art & Société »

PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES

Mise en page : Alexandre Chaize
pour le compte des PUR

Dépôt légal : 1^{er} semestre 2007
ISBN : 978-2-7535-0439-4

© **PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES**
Campus de La Harpe
2, rue du doyen Denis-Leroy - 35044 RENNES Cedex
www.uhb.fr/pur

L'atelier en guise de refuge :

Gustav Klimt

et Heinrich Tessenow

JORGE TÁRRAGO MINGO *

Au début du XX^e siècle, et plus particulièrement au cours des années qui suivirent la Première Guerre mondiale, l'idée de la disparition des limites du langage, des concepts et des images, du point de vue personnel, du point de vue du sens et par conséquent de l'expression artistique, oblige à se concentrer sur une plus grande conscience intérieure et sur l'introspection. Cet article explore – un texte d'Hugo von Hoffmannsthal en étant le fil conducteur – l'idée du repli, de l'intimité et de l'expérience intérieure en s'appuyant sur le cas du dernier atelier connu du peintre Gustav Klimt. La seconde partie parcourt brièvement les théories de l'architecte Heinrich Tessenow concernant la quotidienneté et le travail et analyse une petite maison dans les bois conçue pour un peintre et son épouse. Tous deux ont la même conception de l'atelier-refuge.

VOYAGE INTÉRIEUR, DESTIN DE TRAVAIL

■ Hugo von Hoffmannsthal publia « L'Aventure du Maréchal Bassompierre » dans les numéros 321-322, respectivement du 14 novembre et du 1^{er} décembre 1900, de la revue *Die Zeit*. Le récit raconte à la première personne la rencontre amoureuse de Bassompierre et d'une jolie commerçante au cours d'un de ses voyages hebdomadaires parcourus à cheval entre Fontainebleau et Paris :

« Nous nous redressâmes et nous sûmes que le jour était arrivé. Mais ce qui se passait dehors ne ressemblait à aucun autre jour. Il ne ressemblait pas à l'éveil du monde. Ce qu'il y avait dehors, ne ressemblait pas à une rue. On ne remarquait aucun élément singulier : c'était un désordre confus et non substantiel dans lequel déambulaient par hasard des masques intemporels. Au loin, comme sorti du souvenir, sonna l'horloge d'une tour, et un air froid et humide, qui n'appartenait à aucune heure, s'immisçait de manière chaque fois plus intense et nous nous embrassions alors en tressaillant¹. »

Bassompierre, en silence, est immergé dans une sensation incontrôlée d'irréalité, d'isolement ou de perte de l'identité. Ce qui défile sous ses yeux est dénué de sens; et dans ses pensées, seul est reconnu l'espace intérieur. Le monde extérieur devient fictif. L'intérieur de la chambre semble être l'unique réalité, et ressemble de plus en plus à un refuge face à « l'extérieur », symbolisant alors la confusion. L'idée de repli ou de *voyage intérieur*, se réfère à un phénomène plus important, caractéristique du monde occidental au cours de la première décennie du XX^e siècle. Son empreinte est sensible dans la crise personnelle d'un grand nombre de protagonistes y compris des artistes, et fait

11. Robert KAJANUS, "Ristäisäsmätkä", *Gallen-Kallelan Muisto*, Kalevalaseuran vuosikirja 12, WSOY, Porvoo, 1932.
12. Légende des photos de la Villa Bilek illustrant l'article d'Hermann Muthesius, «Reakce v Umeleckem Remzise», *Styl*, Prague, 1912, p. 42.
13. František BILEK, *Villa Bilek*, Dessin à la plume, encre et blanc, papier gris clair, Galerie nationale de Prague.
14. Edouard SCHURÉ, *Les Grand Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, 1889.
15. Jan Amos KOMENSKÝ, *Le Labyrinthe du monde et Le Paradis du cœur*, Desclée/Editions de la Coupole, Tournai-Paris, 1991.
16. Roman PRAHL, "Ideologie a metafora v bil-kove Podobenství velkého západu cechu", *Cechy a Evropa v kulture 19. Století*, Galerie nationale de Prague, 1993.
17. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
23. Sándor NAGY, *Double portrait*, 1907, Galerie nationale de Hongrie, Budapest.
22. Sándor NAGY, *Le Pèlerinage humain*, 1902, Galerie nationale de Hongrie, Budapest.
21. Katalin GELLER, *The Art Colony of Gödöllő (1901-1920)*, Town Museum of Gödöllő, 2001, p. 27.
20. Sándor NAGY, *Ave Myriam*, 1904, Galerie municipale de Gödöllő.
19. Sándor NAGY, *Attente benie*, 1904, Musée Corvina, Budapest 1989.
18. Elek PETROVICS, "A gödöllői telep kultúra-ekvéséről", *Magyar Iparművészeti Múzeum*, Budapest, 1909, p. 5-26, citée en traduction anglaise par Judit Szabadi, *Art Nouveau in Hungary*, Corvina, Budapest 1989.
17. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
16. Roman PRAHL, "Ideologie a metafora v bil-kove Podobenství velkého západu cechu", *Cechy a Evropa v kulture 19. Století*, Galerie nationale de Prague, 1993.
15. Jan Amos KOMENSKÝ, *Le Labyrinthe du monde et Le Paradis du cœur*, Desclée/Editions de la Coupole, Tournai-Paris, 1991.
14. Edouard SCHURÉ, *Les Grand Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, 1889.
13. František BILEK, *Villa Bilek*, Dessin à la plume, encre et blanc, papier gris clair, Galerie nationale de Prague.
12. Légende des photos de la Villa Bilek illustrant l'article d'Hermann Muthesius, «Reakce v Umeleckem Remzise», *Styl*, Prague, 1912, p. 42.
11. Robert KAJANUS, "Ristäisäsmätkä", *Gallen-Kallelan Muisto*, Kalevalaseuran vuosikirja 12, WSOY, Porvoo, 1932.
10. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
9. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
8. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
7. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
6. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
5. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
4. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
3. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
2. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.
1. Lettre de František Bilek à František Vodsdalek, citée par Jindřich VYBÍRAL, Budapest.

partie d'une crise intellectuelle plus importante accentuée par la confrontation européenne. Certains auteurs en ont cherché les causes dans les changements économiques rapides qui transformèrent des sociétés en grande majorité agricoles alors en harmonie avec la nature en sociétés urbaines industrielles qui finirent par dédaigner les liens avec cette dernière. D'autres en cherchèrent les causes dans des domaines plus subjectifs et proches de la psychanalyse. Tous partagent l'idée de la disparition des limites du langage, des concepts et des images, du point de vue personnel, des significations et par conséquent de l'expression artistique. La perte de cette dernière obligeait à se concentrer sur des fragments de la réalité plus restreints, en faveur d'une plus grande conscience de l'expérience intérieure et de l'introspection comme véhicule de transmission des aspirations². Dans le cas des artistes, les équivalences entre la sphère de l'art et le monde sensible ne sont plus aussi claires qu'auparavant. S'ajoute à cela le renoncement social comme attitude défensive : autrement dit, il s'agit de chercher refuge dans le silence de la réalité quotidienne et artistique. Mais le silence comme partie intégrante de la modernité, loin de sembler un recours à l'abandon, devient alors une alternative³, une tentation et un défi qui rendent plus évident ce qu'il est difficile d'exprimer autrement. « Quand dans les mots sont remplis de sauvagerie et de mensonge, il n'y a rien de plus retentissant que le poème qui n'est pas écrit⁴. »

En ce sens, abonderaient la décadence et l'aphasie qui se reflètent dans le texte de Hoffmannsthal. Le sujet passera au premier plan dans la célèbre *Lettre de Lord Chandos*, une narration construite comme aucune autre, en 1902, dans un « manifeste de la défaillance du mot et du naufrage du *je* dans le flux convulsé et indistinct des choses, ni nommables ni dominables par le langage⁵ ». On comprend ainsi la difficulté d'une tentative

effective de garder un silence qui porterait ses fruits : « une chose était d'idéaliser l'intimité, et une autre très différente était de traduire l'idéal en réalité⁶ ». Et pour cela, « les aspects les plus mondains comme le logement pouvaient être décisifs⁷ », particulièrement lorsque le but recherché avec espoir était une échappatoire aux complexes et aux échecs. Cette nouvelle perspective centrée sur la sphère privée permet à l'architecture de jouer un plus grand rôle.

Un cas paradigmatique est celui du peintre Gustav Klimt. L'échec de la critique de l'exposition de ses peintures *Philosophie, Médecine et Jurisprudence* réalisées à la demande du Ministère de l'Éducation en 1893, en particulier les attaques personnelles, le conduisirent à un isolement progressif de la scène publique et à une nouvelle définition, plus restreinte, de sa mission en tant qu'artiste⁸. Klimt se réfugia dans son atelier au 21 de la Josefstädterstrasse afin, dans une retraite volontaire, de retrouver l'autonomie perdue, d'avoir l'isolement nécessaire pour lui permettre de se consacrer entièrement à son œuvre et de préserver son talent. Klimt est conscient qu'il doit se séparer de l'artiste, bien que ce soit à travers ce dernier qu'il s'exprime en tant qu'homme. Sa subsistance en tant qu'artiste est marquée par une impétueuse consécration au travail. La restructuration de sa vie plutôt incertaine était dépendante de l'art et, sa vision de lui-même ne s'effectuait qu'à travers ce dernier. Celui qui souhaitait connaître Klimt-homme – selon ses propres termes – n'avait qu'à observer Klimt-artiste; sa vie et son œuvre, toutes deux, en fournissaient la preuve : lui-même⁹. Étant donné la dualité qui existait entre l'activité vitale et l'activité artistique, l'intérieur de l'atelier ne semblait pas nécessairement en phase avec le monde réel. Ce dernier se transforme en un lieu défini et imprenable, tout comme la chambre dans

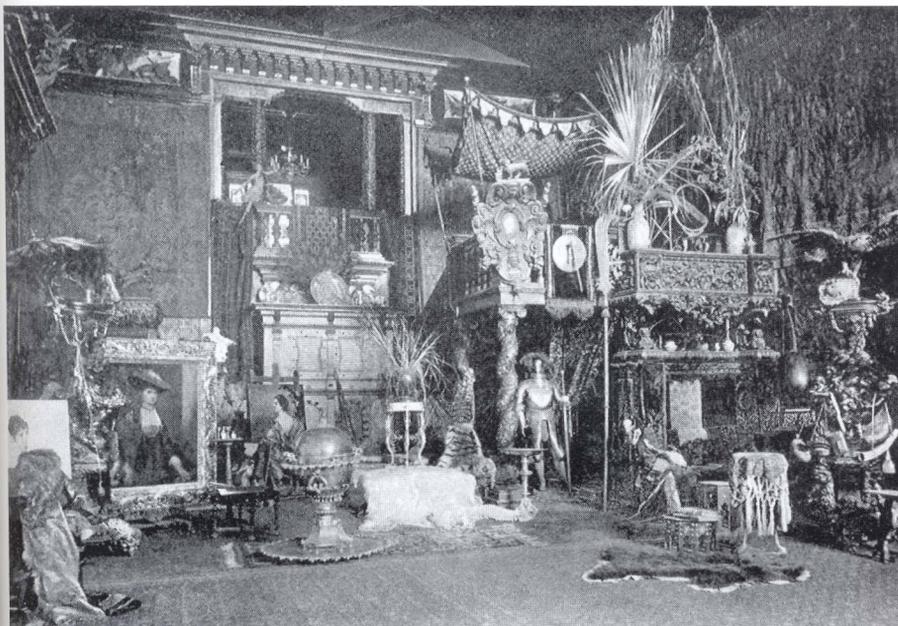


Fig. 1.
Atelier de
Hans Makart
à Vienne.
Photo Angerer
et Göschl.

laquelle Bassompierre découvrait le désordre confus et non substantiel de l'extérieur. Explorer ainsi non seulement sa vie et son œuvre mais aussi l'espace dans lequel cela se produit, fournira de nouvelles preuves.

« L'homme déréalisé transforme sa maison en refuge », affirmera de manière très juste Walter Benjamin en 1935. Quitter le monde réel de la vie quotidienne suppose l'enfermement volontaire dans l'atelier. L'architecture se transforme, tout en s'entourant d'un certain mystère, en cellule cathartique permettant de préserver à la fois l'artiste et l'œuvre de la condamnation d'un monde hostile qui ne respecte pas l'activité créatrice. Le public, par conséquent, se voit complètement exclu de ce qui se passe dans l'atelier théâtral; telle est la condition nécessaire pour que la parcelle de la création de l'art et de la personnalité propre à l'artiste restent inviolables. Le cas contraire est celui de l'atelier d'Hans Makart. On raconte que Klimt, alors étudiant, soudoya un domestique de Makart pour pouvoir regarder le maître pendant sa sieste. L'œuvre de Makart mélange

adroitement allégorie et réalité et offre une surabondance esthétique et la dissolution onirique des limites qui séparent l'art et la vie, également personnifiée dans la conduite excentrique de l'artiste. L'atelier de Makart eut un succès sans précédent à l'époque où Vienne vivait un changement de siècle. Tout ce qui semblait resplendissant et attirait de manière impressionnante l'œil pouvait se trouver dans l'atelier, comme nous avons pu lire dans plusieurs descriptions¹⁰ et voir dans l'illustration ci-jointe (fig. 1). L'organisation du studio de Makart, qui créa une mode dans la décoration d'intérieurs à cette époque, adopte une image identique à la scénographie « d'angolo » du théâtre Baroque Italien¹¹. Sur des photographies de l'époque, nous pouvons voir Makart habillé en espagnol, ressemblant tantôt à un Sultan tantôt à un mendiant, et recréant ainsi des scènes de ses peintures ou encore accueillant chaleureusement ses invités lors de célèbres fêtes organisées dans son atelier. Sur d'autres photographies, nous pouvons le voir complètement hypnotisé aux pieds de l'actrice Charlotte Wolter, une des « prima donnas » de l'époque, identifiée à Messaline,

posant sur le divan de l'atelier pour une peinture portant le même nom. Tout cela entretenait le halo de mystère et d'extravagances proches des limites de la maladie mentale que certains comme Anselm von Feuerbach diagnostiquèrent très justement. Feuerbach, ennemi acharné de Makart, écrivit d'acides mais clairvoyants aphorismes intitulés « *Le Makartisme. Phénomène pathologique de la modernité* ». Ce n'est pas par hasard si Walter Benjamin se réfère à l'atelier de Makart en employant la célèbre phrase « habiter est laisser des traces ¹² ». Mais c'est une autre histoire.

Vêtu d'une longue tunique bleue, chaussé de sandales, portant une barbe et des cheveux longs jusqu'aux tempes, Klimt ressemblait ainsi à un santon, à une sorte de prêtre séculaire de la beauté ou à un maître de cérémonie de l'excès. Il utilisait invariablement cette tenue lorsqu'il se trouvait dans son atelier, de sorte que l'écrivain et critique d'art Emil Pirchan comparait son image à la fois à celle d'un apôtre, Saint Pierre de Dürer, et à celle d'un faune ¹³. Klimt travailla à Vienne dans différents ateliers; le dernier qu'il occupa de 1914 à sa mort, se situait dans une impasse à l'écart de Hietzing, dans le district XIII. Ce logement était modeste et entouré d'un grand jardin foisonnant et à l'aspect négligé. Les célèbres images du photographe Moritz Nähr, ami intime de Klimt, le représentent souvent dans le jardin dans une pose contemplative et le regard absent.

En ce qui concerne l'intérieur de la maison, la beauté géométrique et la simplicité des espaces accentuent peut-être cette image de refuge profane de l'art : rien de plus éloigné de la somptuosité de l'une de ses quatre maisons conçues précédemment par son collègue Josef Hoffmann dans la *Hohe Warte*, une zone privilégiée de Vienne dans laquelle résidaient des artistes et des industriels

renommés, pour certains membres et sympathisants à la *Sécession*. Nous nous référons à la Maison Moser-Moll (1900), à la seconde Maison Moll (1906-1910) et à la Maison Spitzer (1900), pour un mécène et photographe d'art, proche du cercle de la *Sécession*. Ces dernières étaient fortement influencées par les modèles anglais *Arts and Crafts*. De même, elles reflétaient une opinion partagée alors par une grande partie de l'Europe : d'un côté un sentiment amer face aux résultats de la société industrielle émergente et d'un autre côté, l'idée qu'il s'agissait de l'unique antidote face au retour possible à des communautés rurales ou à des établissements à l'extérieur des villes. Mais elles en conservaient simultanément un fort sentiment individualiste et intimiste sous une tendance nostalgique à l'égard des manières de vivre passées fidèles aux valeurs intactes. Ces idées étaient alimentées par les textes de Ferdinand Tönnies, entre autres, et provenaient en partie, dans le domaine architectonique, comme chacun sait, des conceptions de la maison anglaise et de l'idée de ville-jardin formulée par Hermann Muthesius ¹⁴. En ce sens, nombreux sont les exemples, particulièrement en Angleterre, parmi lesquels nous pouvons citer les maisons-ateliers pour J. W. Forster (1891), W. E. F. Britten (1891) et A. Sutro (1896). Et en général, nous pouvons nous référer à l'ensemble de l'architecture intérieure de Charles Voysey ¹⁵. D'autres exemples remarquables sont les témoignages d'expériences similaires des projets non réalisés de 1901 'An Artist's Town House and Studio' et également 'An Artist's Country Cottage and Studio' de Charles Rennie Mackintosh ¹⁶.

En revanche, sur une des photographies prise à l'intérieur de l'atelier de Klimt après sa mort, nous remarquons des éléments faisant allusion à la création (fig. 2). Le lit est également recouvert de croquis. Sur les chevalets, se trouvent « La



Fig. 2.
Atelier de
Gustave Klimt
tel qu'il était
à sa mort en
1918, Vienne,
Bildarchiv
Österreichische
Nationalbibliothek.

fiancée » et « Dame avec éventails ». Les rideaux qui couvrent la partie inférieure de la baie vitrée isolent l'artifice de l'œuvre. Aucun élément n'interfère dans le lieu de l'inspiration, pas même l'architecture. Dans la chambre contiguë, attendaient des modèles nus, qu'il comptait peut-être peindre, et qui figurent dans des esquisses rapides prévues pour l'œuvre sur laquelle il travaillait. Ces femmes étaient toujours subordonnées, comme celles qui passèrent dans la vie de Klimt, au génie créatif de l'artiste, conscientes aussi, tout comme son cercle d'amis et sa famille, du fait que le succès du maître dépendait de la protection de son intimité et de sa liberté personnelle, de son refuge. Le récit d'Hoffmannsthal décrit à travers les sensations de la jeune fille le moment où l'intérieur trouve un sens et devient essentiellement la sauvegarde de la sphère privée :

« Je sais parfaitement que je suis venue pour toi dans une maison indécrite; mais je l'ai fait de manière volontaire parce que je souhaitais être avec toi, parce que j'aurais accepté n'importe

quelle condition. Mais à présent, je me sentirais comme la dernière des prostituées si j'étais capable de revenir ici une seconde fois. Pour toi je l'ai fait, parce que pour moi tu es qui tu es, parce que tu es Bassompierre, parce que tu es la personne au monde qui par sa présence rend honorable cette maison pour moi. »

Dans cet atelier, en dehors de tout type de convention sociale, la nudité était habituelle et toujours prête à laisser filer l'inspiration. Seule la présence de l'artiste était importante occultant ce qui aurait pu sembler impur et rendait cette maison autre. Hoffmannsthal enchaîne :

« [...] il prononça maison; un instant il sembla qu'il avait aux lèvres un mot plus insignifiant; en le prononçant, il jeta sur ces quatre murs, sur le lit, sur la couverture qui avait glissé par terre, un tel regard, sous le jet de lumière qui sortait de ses yeux, il parut que tous ces objets laids et vulgaires tressaillaient et reculaient soumis comme si réellement l'infâme espace était pour un court instant devenu plus grand [...] »

La chambre de Klimt, tout comme le reste de la maison, est un lieu inventé, créé et imaginé par lui, à l'écart du reste du monde. Les rares objets que l'artiste possédait n'étaient pas vraiment laids et vulgaires. Au contraire, Klimt réunissait une modeste mais exquise collection de gravures japonaises, deux tableaux chinois, des statues africaines, une armure japonaise, des costumes chinois et japonais, des masques nô, netsuke et différentes pièces de porcelaine orientale. Une partie du mobilier était conçue, pour l'occasion, par des membres de la *Wiener Werkstätte*, ainsi les deux chaises, l'armoire composée de trois corps ou le tapis que nous remarquons sur l'image et qui furent dessinés par Josef Hoffmann. On perçoit une fiction exquise sous l'apparence d'une maison modeste transformée par l'action de l'habitant, parce que le travail de l'artiste se déploie dans toutes ces directions, touchant également la maison. Tous les objets ont une présence individuelle. Tranquilles, ils réagissent, frémissent, reculent et témoignent de la condition de refuge. Contenant et contenu suggèrent des espaces chimériques en transformation continue qui assurent paradoxalement l'union avec la réalité et une stabilité face à l'extérieur – une union qui se produit à travers une architecture muette aux concepts forts d'intimité et de propriété – une architecture qui unit surtout dans un même espace, travail, quotidienneté, inspiration et chambre.

QUOTIDIENNETÉ ET TRAVAIL À TESSENOW

■ De telles considérations permettent à Heinrich Tessenow d'écrire *Handwerk und Kleinstadt* (Travail artisanal et petite ville), au cours du printemps 1918. Nous pouvons y lire les phrases suivantes :

« Plus nous prenons avec sérieux et spiritualité notre vie et notre activité, plus nous plaçons haut la valeur de nos travaux personnels, plus nous les affirmons, plus

nous nous sentons liés à eux d'un point de vue à la fois intérieur et extérieur. Un travail d'une telle nature nous conduit spirituellement vers tous les paradis possibles, nous maintient unis dans la pratique par de fortes attaches à la maison, nous convertit grâce à notre activité en personnes sérieuses et stables tant que nous sommes capables de ne pas dépasser de manière exagérée ces conditions¹⁷. »

À cette époque, Tessenow fréquente par hasard le Salon d'Alma Mahler et le cercle artistique de Gustav Klimt¹⁸. C'est certainement le résultat d'une circonstance. Déjà à *Der Wohnhausbau* (Munich, 1909) et à *Hausbau und Dergleichen* (Berlin, 1916), il avait avancé la plus grande partie des concepts fondamentaux en matière de renouveau de l'architecture intérieure. Autour de la date de publication du texte, les événements historiques nouèrent certains liens particulièrement solides entre la situation politique du moment, lorsque se produisirent les dernières confrontations liées à la guerre, et à l'activité artistique. Citons-en d'autres comme *Après le Cubisme* d'Ozenfant et Jeanneret¹⁹. Ou encore, peu avant, au cours de l'été 1918, la publication de *La Décadence de l'Occident* d'Oswald Spengler. À la surprise générale, le livre eut du succès, sans doute en raison du titre dans le contexte de l'Allemagne vaincue, et exerça une grande influence dans le monde artistique y compris le monde architectonique. Au delà d'un pessimisme compréhensible, il suggérait l'échec de la culture face au développement industriel²⁰. Le texte de Tessenow n'élude pas non plus la situation. Les avancées radicales de la technologie et de la société moderne exigeaient certaines transformations dans la manière de percevoir la réalité par le biais de l'avant-garde. Il s'agissait de transformations pour certains, que Tessenow essaya d'occulter à travers l'affirmation de formes conservatrices, dans l'illusion d'une reconquête des archétypes reconnaissables par une grande majorité²¹.

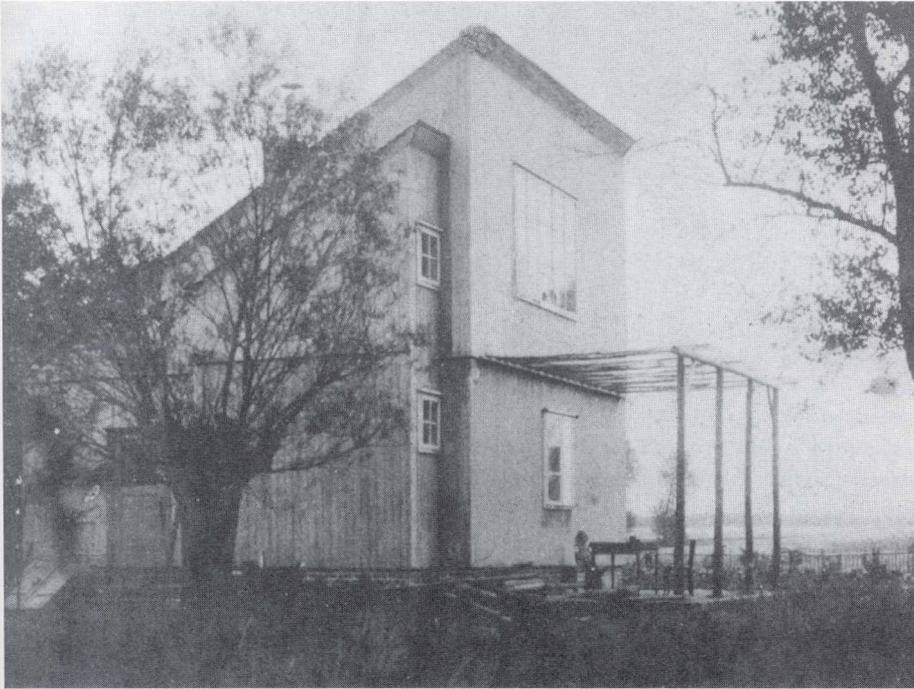


Fig. 3.
Heinrich
Tessenow,
Maison
Nau-Roeser,
à Lostau
(Magdeburg),
1912, Dresde,
Archiv
AWG/TuR.
Sächsische
Wohnungsgenos-
senschaft.

Fondée sur l'aspiration d'un renouveau, l'alternative présentée se basait sur le travail artisanal. Chez l'artisan, il existe un lien entre travail et quotidien. La figure de l'artisan est alors représentée comme une « alternative décisive », comme le point d'équilibre et de renouveau des valeurs sociales. Ces idées, comme nous le savons, n'étaient pas du tout originales, étant donné que William Morris cinquante ans auparavant s'était déjà exprimé dans ce sens. Et, si nous remontons encore plus dans le temps, Schiller avait lui aussi mentionné la séparation chez l'homme de l'intelligence spéculative et de l'intelligence intuitive; de la division de l'homme à part entière et de l'homme « morcelé et découpé », c'est-à-dire, du spécialiste²². L'apport de Tessenow en tant qu'architecte, est surtout le résultat de la recherche formelle du lien entre la vie quotidienne et le travail comme trait caractéristique; ce dernier cherchant à s'exprimer à travers des formes architectoniques et la qualité évocatrice de la maison dans le sens qu'elle a acquis dans le temps. Ces arguments se

nourrissent fondamentalement des théories anti-urbaines et réformistes qui abondent dans le centre de l'Europe au cours du changement de siècle et des années correspondant au conflit européen²³. Pour la plupart, l'élément esthétique prend une tournure réformatrice qui se confronte alors aux conceptions culturelles de la modernité. Ainsi, le point d'inflexion déterminant dans la théorie de Tessenow est que chez l'artisan, il existe une union intime entre le travail, en série et ordonné, et la vie quotidienne. L'espace pour le travail est également conformateur et lié à l'expérience personnelle.

À notre connaissance, Tessenow obtint une commande pour la construction d'un logement pour un artiste. Il s'agit de la petite Maison Nau-Roeser (fig. 3) dessinée par le peintre August Nau et son épouse Gertrud Roeser, amis de l'architecte, à Lostau, dans les environs de Magdebourg. Isolée dans le bois, elle fut terminée au cours de l'hiver de 1912. Elle était d'un coût raisonnable. La conception du projet prévoyait la réduction radicale de la maison à un volume de géométrie simple. On



Fig. 4.
 Comparaison
 entre Wilhelm
 F. Bendz,
 Intérieur
 d'Amaliegade
 avec les frères
 de l'artiste,
 c. 1829.
 Hirschprungs
 collection,
 Copenhague
 (à gauche)
 et une
 photographie
 de l'intérieur
 de l'atelier de
 Gustave Klimt,
 Vienne,
 Albertina
 Museum
 (à droite).

renonçait ainsi à tout type d'expressivité décorative. À première vue, il s'agit d'une solution simple et sans trop de prétentions formelles ou constructives. Tessenow souhaite uniquement dessiner «une solide maison de campagne pour un peintre²⁴». Cependant, derrière cette apparence modeste, la proposition mérite une attention plus particulière. Le plan de la maison s'inscrit dans un tracé aux proportions carrées, cette dimension étant égale à la hauteur totale. Ainsi, le volume s'inscrit dans un solide espace cubique. Sur la façade principale, la fenêtre aux grandes dimensions qui illumine l'atelier est mise en relief. Au premier abord, l'impression d'asymétrie domine; ce qui est rare dans le vocabulaire de Tessenow. Le volume mitoyen de l'escalier est légèrement en retrait et remplit la fonction de rééquilibrage entre le creux et la masse de la façade. Pour la fenêtre qui illumine le rez-de-chaussée, seule l'asymétrie est conservée par rapport au volume principal de la maison. La dissimulation et la transgression de la symétrie sont constantes dans l'œuvre de Tessenow. Dans *Hausbau und Dergleichen*, nous pouvons lire la phrase suivante : «la symétrie est meilleure lorsqu'il est difficile de trouver son axe²⁵». L'application d'une telle stratégie réductionniste élimine la corniche en faveur d'une solution de couronnement qui suit le plan de la façade et simplifie, tout en l'accentuant, le volume comme un tout unique. La simplicité, l'ordre et la clarté de l'architecture de Tessenow sont asso-

ciés à la simplicité, l'ordre et la clarté qui, de manière répétée, sont propres et caractérisent, selon lui, le travail artisanal. La maison Nau-Roeser est un lieu authentique car activité quotidienne et travail sont unis dans le même espace. Pour l'architecte, il est clair que l'idiosyncrasie finit par créer des «conditions propres à la vie isolée, solitaire, et conduira à une autodépendance peu agréable, à une sophistication maladroite, à un raffinement excessif²⁶», aboutissant en définitive au refuge. C'est pourquoi, malgré les objections, les coïncidences entre le pari de Tessenow et le cas précédent de Klimt, l'un d'un point de vue pessimiste envers la société moderne et l'autre en réponse personnelle à l'incompréhension manifestée envers son art, font que la finalité ultime des deux personnalités s'avère identique et fait apparaître la maison-atelier de l'artiste comme refuge.

Si, pour conclure, nous comparons la chambre de Klimt et une peinture de Wilhelm F. Bendz, nous y trouverons certaines similitudes qui, l'espace d'un instant, peuvent être ce que Tessenow souhaite conquérir et dessiner. À l'intérieur d'Amaliegade et accompagné de ses frères (1829), l'artiste est représenté dans une scène intérieure dans un cadre simple (fig. 4). De part un mobilier banal, la scène dégage une atmosphère intime; les tableaux de famille qui sont accrochés au mur, font ressortir l'intérêt pour les petites choses de la vie domestique.

Parallèlement, dans une perspective proche, Egon Schiele décrivait l'atelier de Klimt. Mis à part la traditionnelle énumération des objets, rares et choisis dans son cas, de cette description aseptisée ressortent uniquement deux mots supplémentaires à savoir porte et fenêtre.

« En entrant, vous vous retrouvez tout d'abord dans un vestibule par lequel, par une porte sur la gauche, vous entrez dans une chambre dans laquelle il recevait les visites. Au centre, se trouvait une table carrée et sur les murs étaient exposées, les unes à côté des autres, des gravures japonaises et deux peintures chinoises assez grandes. Par terre, étaient posées quelques sculptures africaines et dans le coin à proximité de la fenêtre, apparaissait une armure japonaise aux couleurs rouges et noires²⁷. »

Tout ce que nous trouvons dans la chorégraphie de l'intérieur de Klimt, fait ainsi allusion à une vie privée. Si nous regardons attentivement la photographie (fig. 4), sol, murs et plafonds blancs, tous à la géométrie soignée, se referment en reliant uniquement l'abri à l'extérieur à travers la fenêtre et le jardin. Seule la porte représente une position dominante parce que les rares objets choisis, les armoires, la table, la chaise, la corbeille à papier et le squelette semblent occuper une place dans la chambre qui ne leur est pas du tout propre et flottent dans un silence qui évoque l'absence. Et, de la même manière, seule la présence de l'artiste leur signifie l'espace qu'ils occupent. « Donner son espace poétique à un objet – affirme Bachelard – signifie lui donner un espace plus grand par rapport à celui qu'il possède de manière objective, ou autrement dit, signifie suivre l'expansion de son espace intime²⁸. »

Egon Schiele, à la mort de Klimt en février 1918, essaiera en vain de conserver l'atelier tel quel, souhaitant même

l'acheter pour que rien ne change. Quelques jours après, il écrivit dans la revue *Der Anbruch* :

Gustav Klimt
un artiste à l'incroyable
perfection
un homme d'une rare profondeur
son œuvre un sanctuaire²⁹.

Artiste et homme, son œuvre et sa vie confirment que son atelier est un sanctuaire ou une expansion de son espace intime ou encore un refuge. Qui sait si la maison Nau-Roeser est encore restée intacte dans les bois ?

Notes

* Université de Navarre (Pampelune). Le texte original a été écrit en espagnol, de même qu'une grande partie de la bibliographie utilisée. Ce texte fait partie d'une thèse de doctorat intitulée *Habiter l'inspiration/ construire le mythe. Maisons-ateliers d'artistes dans la période d'entre-deux-guerres*.

1. Hugo von HOFMANNSTHAL, « Aventura del Mariscal Bassompierre », *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Alba Editorial, Barcelona, 2001, p. 12-30.
2. Cf. George STEINER, « El abandono de la palabra », *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 34-62.
3. Cf. STEINER, « El silencio y el poeta », *op. cit.*, p. 63-85.
4. *Ibid.*, p. 85.
5. Voir Claudio MAGRIS, « La indecencia de los signos », in Hugo von HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, p. 9-16.
6. P. GAY, *Schnitzler y su tiempo. Retrato cultural de la Viena del siglo XX*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 267.
7. *Ibid.*, p. 267.
8. La présentation de *Philosophie* eut lieu lors de la VII^e Exposition de la Sécession (8 mars-6 juin 1900) et provoqua un des scandales artistiques les plus retentissants dans l'histoire de Vienne. La présentation de *Médecine* lors la X^e Exposition (15 mars-12 mai 1901) fut également polémique. Au cours de la XVIII^e Exposition (14 novembre 1903-6 janvier 1904), s'ajouta *Jurisprudence*,

- l'hostilité du public et des sponsors obligèrent finalement l'artiste à retirer ses œuvres et à renoncer à la commande. Voir Sabine Grabner, « A cada época, su arte. Al arte su libertad. La Secession Vienesa » in *Viena 1900*, catálogo de la exposición, MNCARS, Madrid, 1993, p. 109-116; Carl E. SCHORSKE, *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*, GG, Barcelona, 1981, p. 236-274.
9. Cf. Peter VERGO, *Art in Vienna: 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Phaidon, Oxford, 1986. Cf. F. WHITFORD, *Klimt*, Thames and Hudson, London, 1992.
 10. Voir B. WORTH, « Hans Makart and his studio », *The Art Journal*, 1881, p. 205-208.
 11. Voir Emil PIRCHAN, *Hans Makart: Leben, Werk und Zeit*, Wallishausser, Wien, 1942.
 12. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*, London, 1973, p. 46.
 13. E. PIRCHAN, *Gustav Klimt. Ein Künstler aus Wien*, Wien, 1942.
 14. E.F. SEKLER, « I modelli anglosassoni: verso la semplicità e la unità », *Josef Hoffmann 1870-1956*, Electa, Milano, 1991, p. 59-94.
 15. Duncan SIMPSON, *C. F. A. Voysey, an architect of individuality*, Lund Humphries, London, 1979.
 16. Jackie COOPER, *Mackintosh Architecture. The Complete Buildings and Selected Projects*, Academy Editions, London, p. 89-92.
 17. Heinrich TESSENOW, « Trabajo artesanal y pequeña ciudad », *Trabajo artesanal y pequeña ciudad seguido de El país situado en el centro*, Colección de Arquitectura, COAATM, Murcia, 1998, p. 144.
 18. G. WANGERIN et G. WEISS, *Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876-1950: Leben, Lehre, Werk, Bacht*, Essen, 1976, p. 16.
 19. A. OZENFANT et Ch.-E. JEANNERET, *Après le cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris, 1918.
 20. O. SPENGLER, *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1952.
 21. Michael K.HAYS, « Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Profotascism? », *Assemblage*, n° 8, février 1989, p. 104-123.
 22. J. C. Friedrich SCHILLER, *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1990.
 23. Cf. José M. García ROIG, *Heinrich Tessenow. Pensamiento Utópico. Germanidad, Arquitectura*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.
 24. M. DE MICHELIS, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Milano.
 25. H. TESSENOW, *Hausbau und Dergleichen*; Wilfried Wang, « On continuity », *9H*, n° 10, 9H Publications, Cambridge, Ma., 1989.
 26. H. Tessenow, « Trabajo artesanal y pequeña ciudad », *op. cit.*, p. 115.
 27. Ida FOGES, « Gustav Klimt, persönliche Erinnerungen von Egon Schiele », *Wiener Journal*, mars 1918. Cité par P. Vergo, *op. cit.*, p. 249.
 28. G. BACHELARD, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998, p. 240.
 29. « Gustav Klimt / Ein künstler von ungläubicher / vollendung / Ein mensch von seltener tiefe / Sein werk ein heiligtum », *Der Anbruch*, I, n° 3, 15.02.1918. Cité par S. KOJA, *Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienés (1898-1918)*, Fundación Juan March, Madrid, 1995.

Table des matières

Avant-propos

7

Introduction

9

PREMIÈRE PARTIE

Lieu architectural

MAISONS ET ATELIERS VÉNITIENS AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Isabella Palumbo Fossati

13

LES TRANSFORMATIONS DE LA MAISON D'ARTISTE AU XVII^e SIÈCLE :
L'ATELIER COMME LIEU D'EXPÉRIENCE D'UNE NOUVELLE CONCEPTION DE LA PEINTURE

Michèle-Caroline Heck

23

LES MAISONS D'ARTISTES DANS LE MILIEU « À LA GRECQUE », 1760-1780

Christophe Morin

35

L'HÔTEL DES LEBRUN OU L'INTERPRÉTATION SINGULIÈRE D'UNE MAISON D'ARTISTE

Marie-Luce Pujalte

43

LE HAVRE, « LA MAISON DE L'ARMATEUR »

Aline Lemonnier-Mercier

53

RICHARD WAGNER À BAYREUTH : LA VILLA « WAHNFRIED », OU LE SACRE DE L'ARTISTE

Nicolas Southon

63

LA MAISON D'ARTISTE COMME TYPE ARCHITECTURAL ET IMAGE DE L'ARTISTE

(FIN DU XIX^e ET DÉBUT DU XX^e SIÈCLE)

Pierre Vaisse

75

REPRÉSENTER ET VIVRE LE MODERNISME BRÉSILIEN : LA MAISON D'OSCAR

NIEMEYER À RIO DE JANEIRO DANS L'OPTIQUE DE MARCEL GAUTHEROT

Heliana Angotti-Salgueiro

87

LA MAISON-ATELIER DE GASTON CASTEL :
DU SOUVENIR AU DEVENIR
Emmanuel Laugier
99

LA MAISON DE THEO VAN DOESBURG À MEUDON,
LABORATOIRE DE LA VIE MODERNE
Matthias Noell
105

DEUXIÈME PARTIE
Foyer artistique

CHARLES LE BRUN AUX GOBELINS :
LE CENTRE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE ROYALE SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV
(1663-1690)
Marc Favreau
117

LES MAISONS ET LES ATELIERS TAPISSIERS BRUXELLOIS
AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES : UN PREMIER APERÇU
Koenraad Brosens
133

LA « MAISON OUVERTE » À L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES :
KLOPSTOCK, C. PH. E. BACH ET LEURS AMIS À HAMBOURG
Klaus Hortchansky
143

LE SALON MUSICAL BERLINOIS, GERME DU ROMANTISME
Matthias Brzoska
151

DE L'OPÉRA AU CONSERVATOIRE :
LA GÉOGRAPHIE MUSICALE DE PARIS SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET
ET LE SECOND EMPIRE
Hugh Macdonald
165

LE FOYER D'ART DE PIERRE-JOSEPH-GUILLAUME ZIMMERMAN :
UN SALON DE PIANISTES DANS LA NOUVELLE-ATHENES SOUS LOUIS-PHILIPPE
Constance Himelfarb
171

LES CONCERTS AU DOMICILE BRUXELLOIS DE CHARLES DE BÉRIOT (1842-1849) :
DE L'INTIMITÉ DU SALON AU CERCLE DES ARTS
Henri Vanhulst
185

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE : UNE VILLE, TROIS MAISONS POUR MAURICE DENIS

Caterina Zappia

193

36, RUE BALLU : « LES APPARTEMENTS » DE NADIA BOULANGER

Cédric Segond

203

TROISIÈME PARTIE

Lieu fantasmé et projection de l'imaginaire

L'ATELIER D'ARTISTE SUR LA SCÈNE AU XIX^e SIÈCLE

Christiane Dotal

219

LES MAISONS DE VICTOR TARDIEU ET DE CAROLINE LUIGINI, LIEUX DE SORTILÈGES

Solange Vernois

231

L'ÂME DE LA MAISON SUR LA SCÈNE LYRIQUE :

UNE ANALYSE BACHELARDIENNE DE L'OPÉRA DE VERDI À BRITTEN

Cécile Auzolle

239

LA MAISON D'ARTISTE COMME CADRE DE L'ŒUVRE

Laura Gutman-Hanhivaara

247

L'ATELIER EN GUISE DE REFUGE : GUSTAV KLIMT ET HEINRICH TESSENOW

Jorge Tárrago Mingo

255

LA THÉORIE DES DEMEURES D'ANDRÉ MASSON

Françoise Levaillant

265

LOUISE BOURGEOIS FEMME MAISON :

CONSTRUIRE, DÉCONSTRUIRE, RECONSTRUIRE LA MAISON

Muriel Badet

277

LA MAISON DE JEAN-PIERRE RAYNAUD COMME ANTI-MONUMENT HISTORIQUE

Jean-Roch Bouiller

287

Index

295